



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

CHARLENE SIMÃO

**METÁFORAS DUALISTAS DE DEMARCAÇÃO DO CORPO
NA DANÇA:
COMO MOTE EXPRESSIVO E POSSIBILIDADES DE REPENSÁ-LAS**

Salvador
2015

CHARLENE SIMÃO

**METÁFORAS DUALISTAS DE DEMARCAÇÃO DO CORPO
NA DANÇA:
COMO MOTE EXPRESSIVO E POSSIBILIDADES DE REPENSÁ-LAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lenira Peral Rengel

Salvador
2015

S588m Simão, Charlene
Metáforas dualistas de demarcação do corpo na dança: como mote expressivo e possibilidades de repensá-las / Charlene Simão. - 2015.
120 p. il.; 29 cm

Orientadora: Lenira Peral Rengel
Bibliografia: p. 116-120
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2015.

1. Dança. 2. Dualismo. 3. Metáfora. 4. Expressão corporal. I. Rengel, Lenira Peral. II. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Dança. III. Título.

CDD: 793.3 - 20.ed.

CHARLENE SIMÃO

**METÁFORAS DUALISTAS DE DEMARCAÇÃO DO CORPO
NA DANÇA:
COMO MOTE EXPRESSIVO E POSSIBILIDADES DE REPENSÁ-LAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Aprovada em: ____/____/____.

Banca examinadora

Lenira Peral Rengel – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Sandra Meyer Nunes _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
Universidade do Estado de Santa Catarina.

Gilsamara Moura _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Dedico este trabalho aos meus amores; pai, mãe, Jú e Pantufa.

AGRADECIMENTOS

Um porquê para agradecer a cada pessoa que me ajudou durante o mestrado seria muito, muito pouco! Nem dois, nem três... Como os porquês são quase inúmeros e não consegui me ater apenas aos nomes, segue uma versão resumida (que caiba apenas em uma ou duas páginas).

A minha orientadora, Professora Lenira Peral Rengel, que orientou todo o meu processo acadêmico do mestrado, além desta dissertação. Sempre presente e atenciosa, mas ao mesmo tempo, respeitando a minha autonomia. Sou grata por tê-la como orientadora e amiga.

Aos meus pais, por toda a ajuda e incentivo, mesmo tendo sentido muito a minha falta.

Ao Jú, pelos desenhos deste trabalho, pelas normas, formatações...Mas, principalmente por se mudar comigo para Salvador. Sei de quanto abriu mão para me acompanhar!

As professoras Gilsamara Moura e Sandra Meyer por aceitarem compor a minha banca de qualificação e de defesa. Cada apontamento feito na qualificação foi muito válido para essa pesquisa. Professora Gilsa agradeço também por me mostrar, já na especialização, o quanto de conhecimento existe também além dos livros e o quão imbricados estão trabalhos artísticos e acadêmicos, teoria e prática. Já a Professora Sandra, sempre batalhando pela dança catarinense, na criação do primeiro grupo de dança da capital a buscar a profissionalização, como a principal orientadora dos trabalhos em dança da UDESC ou ainda na incansável luta pela implementação da primeira graduação em dança de Santa Catarina. Além disso agradeço por me apresentar os textos de Damásio, Churchland, Lakoff e Johnson.

Aos meus parceiros de dança, aqueles com quem compartilhei por anos ou por minutos os meus e os nossos movimentos. Vocês me tornaram dançarina, atriz, diretora, professora e pesquisadora. Além de me provocarem com seus sorrisos, lágrimas, suores e movimentos, as mais diversas e surpreendentes inquietações.

A Pantufa, fiel cãopanheira, que às vezes disputava lugar com o computador enquanto eu escrevia. Sempre ao meu lado, em Florianópolis, em Salvador, nas viagens de avião, ao pé da cama e da mesa da cozinha.

A todas as professoras do Mestrado em Dança da UFBA, pelas aulas e, sobretudo pelo amor e dedicação à pesquisa em dança.

Aos meus colegas/amigos do curso, a saudade doía menos por conta de presença de vocês com seus sotaques de todos os cantos desse país. Assim como ocorreu com os colegas da especialização, ao conhecê-los rompi diversos preconceitos e aprendi muito em nossos encontros dentro e fora da UFBA.

A CAPES, pela bolsa de estudos que ajudou a financiar a minha estada em Salvador e assim pude me dedicar exclusivamente a essa pesquisa.

Por último agradeço a Salvador por todos os sorrisos e lágrimas. Ainda não a compreendo bem, são tantas as nuances e paradoxos em sua “reconvexa alegria”... Mas sei que gosto de um jeito “arretado” dessa cidade.



Ilustração Juliano Valfi

SIMÃO, Charlene. **Metáforas dualistas de demarcação do corpo para a dança:** Como mote expressivo e possibilidades de repensá-las. 120 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

A pessoa apreende o mundo por meio de metáforas. Deste modo elas não são apenas figuras de linguagem verbal. Metáforas dualistas de demarcação do corpo compõem um conjunto de modos como o corpo vem sendo compreendido, por meio de uma oposição que o demarca como, por exemplo, a separação entre o corpo e mente e entre dentro e fora. A hipótese da pesquisa é de que a dança é influenciada por essas formas de conceber o corpo e a partir delas seus criadores fizeram e fazem proposições, tanto para requisitar mais expressividade quanto para auxiliar na criação de movimentos. Com o intuito de refletir como as metáforas dualistas estiveram e estão presentes na dança, o estudo utiliza como exemplos os postulados de Noverre para o balé clássico, permeados pela metáfora corpo-espírito e a apropriação dos estudos de Delsarte que culminou na metáfora centro-periferia, requisitada pela dança moderna, ambos vinculados a uma busca por mais expressividade. As metáforas (o que inclui, segundo essa pesquisa, as dualistas) também podem auxiliar na criação e permanência de uma informação, um movimento. Entretanto as metáforas dualistas não refletem o quê, de fato, os processos cognitivos e a dança contemporânea, a partir dos anos de 1950, têm demonstrado: o corpo opera de outra maneira que não a dos dualismos. Para tanto este estudo se referencia, principalmente, em Lakoff e Johnson (1999, 2002) e Damásio (1996, 2000, 2004, 2011), pesquisadores da Linguística e Filosofia cognitivas e da Neurociência, respectivamente, relaciona algumas metáforas dualistas à dança e questiona-as ao apontar dois exemplos de obras da criadora Dani Lima. Como desenho metodológico é utilizada uma abordagem qualitativa, que do ponto de vista de seus objetivos é exploratória, pois se fundamenta em pesquisa bibliográfica e estudo de caso. O estudo de caso se dedica aos trabalhos *Dentro-fora* (2002) e *Falam as partes do todo?* (2003) de Dani Lima. A relevância desta pesquisa está em apontar como os modos nos quais o corpo vem sendo identificado, por metáforas dualistas de demarcação, influenciaram e influenciam a dança. E visa levantar possibilidades de a dança repensar essas metáforas.

Palavras-chave: Dança. Metáforas dualistas. Corpo. Expressividade. Dani Lima.

SIMÃO, Charlene. **Dualistic metaphors of body demarcation for dance: as an expressive theme and the possibility to rethink them.** 120 pp. ill. 2015. Master Dissertation – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

Each person apprehends the world through metaphors. In this way, they are not only figures of verbal language. Dual metaphors of body demarcation compose a set of ways as the body is being understood, through an opposition that demarcates it as, for example, the separation of body and mind, and between inside and outside. The hypothesis of this research is that dance is influenced by these ways of understanding the body and from them their creators made and make propositions, both to request more expressiveness and to assist in creating movements. Aiming to reflect how the dualistic metaphors were and are present in the dance, the study uses as examples the Noverre's postulates for classical ballet, permeated by the spirit-body metaphor and the appropriation of Delsarte studies that culminated in the center-periphery metaphor, requested by modern dance, both linked to a search for more expressiveness. The metaphors (which includes, according to this study, the dualistic ones) can also help in the creation and permanence of an information, a movement. However, the dualistic metaphors do not reflect what, in fact, the cognitive processes and contemporary dance, from the 1950s, have shown: the body operates differently than dualisms. Therefore this study is referenced, especially, in Lakoff and Johnson (1999, 2002) and Damasio (1996, 2000, 2004, 2011), researchers of the cognitive Linguistics and Philosophy and Neuroscience, respectively, lists some dualistic metaphors to dance and questions them, pointing two examples of works of the creator Dani Lima. As methodological design is used a qualitative approach, which from the point of view of its objectives is exploratory, because it is based on a literature review and case study. The case study is engaged to the works "Dentro-fora" (2002) and "Falam as partes do todo?" (2003), by Dani Lima. The relevance of this research is to point out how the ways in which the body has been identified by dualistic metaphors of demarcation, influenced and influence the dance. Moreover, aims to raise possibilities of the dance rethinks these metaphors.

Keywords: Dance. Dualistic metaphors. Body. Expressiveness. Dani Lima.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Desenho 1 | 29 |
| Desenho 2 | 35 |
| Desenho 3 | 35 |
| Desenho 4 | 62 |
| Desenho 5 | 71 |
| | |
| Figura 1 – Parte externa da escultura de Tatiana Grinberg utilizada na performance <i>Dentro-fora</i> | 92 |
| Figura 2 – Parte externa da escultura de Tatiana Grinberg utilizada na performance <i>Dentro-fora</i> | 92 |
| Figura 3 – Parte interna da escultura de Tatiana Grinberg utilizada na performance <i>Dentro-fora</i> | 92 |
| Figura 4 – Parte interna da escultura de Tatiana Grinberg utilizada na performance <i>Dentro-fora</i> | 92 |
| Figura 5 – Performance <i>Dentro-fora</i> (2002)..... | 93 |
| Figura 6 – Espetáculo <i>Falam as partes do todo?</i> (2003) | 95 |
| Figura 7 – Espetáculo <i>Falam as partes do todo?</i> (2003) | 95 |
| Figura 8 – Espetáculo <i>Falam as partes do todo?</i> (2003) | 96 |
| Figura 9 – Espetáculo <i>Falam as partes do todo?</i> (2003) | 96 |
| Figura 10 – Espetáculo <i>Falam as partes do todo?</i> (2003)..... | 98 |
| Figura 11 – Espetáculo <i>Falam as partes do todo?</i> (2003)..... | 98 |
| | |
| Quadro 1 – <i>Accord du Neuvième</i> | 58 |
| Quadro 2 – Os sentimentos de acordo com o <i>Accord du Neuvième</i> | 59 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 METÁFORAS E PROCEDIMENTO METAFÓRICO DO CORPO | 17 |
| 1.1 METÁFORAS DUALISTAS DE DEMARCAÇÃO..... | 21 |
| 1.2 CORPO-ESPÍRITO, CORPO-MENTE E SEUS DUALISMOS | 26 |
| 1.3 DENTRO-FORA E CENTRO-PERIFERIA | 31 |
| 1.4 PARTES-TODO..... | 34 |
| 2 METÁFORAS DUALISTAS COMO MOTE EXPRESSIVO PARA A DANÇA..... | 38 |
| 2.1 EXPRESSIVIDADE EM NOVERRE COM CORPO-ESPÍRITO/ALMA..... | 40 |
| 2.2 DANÇA MODERNA | 45 |
| 2.3 EXPRESSIVIDADE POR MEIO DA METACINESE | 50 |
| 2.4 DELSARTE, CENTRO-PERIFERIA E DENTRO-FORA NA DANÇA MODERNA..... | 54 |
| 2.5 METÁFORAS COMO INSTRUÇÕES DE MOVIMENTOS..... | 67 |
| 3 REPENSAR AS METÁFORAS DUALISTAS | 75 |
| 3.1 IMPLICAÇÕES DO PROBLEMA CORPO-MENTE | 76 |
| 3.2 DANÇAS CONTEMPORÂNEAS : CONTRIBUTOS PARA OS NÃO DUALISMOS DO CORPO..... | 79 |
| 3.2.1 Cunningham e as improvisações de Paxton e Halprin | 80 |
| 3.2.2 Modos de pensar o corpo a partir do BMC | 86 |
| 3.2.3 Centros na dança..... | 89 |
| 3.3 DENTRO-FORA E PARTES-TODO EM DANI LIMA | 91 |
| 3.4 OUTRAS POSSIBILIDADES PARA REPENSAR OS DUALISMOS | 102 |
| 3.4.1 Separação entre corpo e mente?..... | 102 |
| 3.4.2 Membrana como possibilidade à divisão dentro-fora | 106 |
| 3.4.3 Centro-periferia das emoções..... | 109 |
| 3.4.4 O todo é apenas a soma das partes? | 111 |
| CONSIDERAÇÕES | 113 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 116 |

INTRODUÇÃO

O objeto desta dissertação é discutir a presença das metáforas dualistas de demarcação do corpo na dança. Longe de trazer, obviamente, respostas definitivas, a intenção é apontar possibilidades para repensá-las. Inicialmente se apresenta o que seriam essas metáforas dualistas para em seguida relacioná-las à dança como mote expressivo. Visto que – ao se argumentar com referência nas pesquisas e descobertas acerca do modo de operar do corpo e, conseqüentemente, do corpo que dança – a busca por mais expressividade, por meio de um entendimento de corpo dualista, fundamentou postulados do balé clássico e da dança moderna. Metáforas contribuem para a criação em dança, já que podem ser utilizadas como instruções de movimentos de acordo com Eloísa Domenici (2004). Contudo as metáforas dualistas não refletem os complexos processos cognitivos corporais como apontam estudos de António Damásio (1996, 2000, 2004, 2011) inter-relacionados com outros autores abordados ao longo da pesquisa, como Sandra Meyer Nunes (2009), Christine Greiner (2003a, 2003b, 2011) e Denise Najmanovich (2009). Esses autores trazem uma abordagem do funcionamento do corpo ocorrer sempre por meio de relações, ou seja, todas as partes integradas relacionam-se objetivando a sobrevivência do corpo. Além do levantamento de possibilidades para repensar essas metáforas, a pesquisa investiga como estas podem ser questionadas também na dança.

Inicialmente traz o entendimento do que são as metáforas, a partir dos estudos de George Lakoff e Mark Johnson (1999,2002). Para os autores as metáforas não estão apenas vinculadas à linguagem verbal, e sim, aos nossos processos cognitivos, presentes na forma como nos relacionamos com o mundo, percebemos e damos significado às coisas. Já para Lenira Rengel (2007), como o conceito de metáfora se ampliou muito, a autora diferencia a metáfora verbal, gestual, ou ritual, por exemplo, do que denomina de procedimento metafórico do corpo. Este seria um mecanismo cognitivo do corpo do qual emergem quaisquer que sejam as metáforas.

A dissertação busca explicar o que são as metáforas dualistas e aponta alguns exemplos delas. Depois investiga como essas metáforas, estão ou estiveram presentes na dança, como mote expressivo, por meio de exemplos no balé clássico – Noverre – e na dança moderna – principalmente por meio da apropriação dos

estudos de Delsarte – e enquanto instruções de movimentos que podem auxiliar na criação em dança.

Por meio dos estudos de Domenici (2004) se verifica que as metáforas dualistas podem contribuir para a criação em dança, contudo suas reverberações políticas, sociais e até mesmo artísticas podem ser equivocadas e até mesmo danosas quando, como já dito, questionadas à luz desses processos cognitivos factuais. Após essa argumentação, analisa-se como a compreensão de corpo na dança se diversificou a partir dos anos de 1950 em que houve também uma pesquisa acerca de movimentos. Já que os criadores puderam sair de alguns modelos estabelecidos e criar novos movimentos a partir de suas proposições, o que fez surgir outras possibilidades de compreensão de corpo que fugiam dos moldes dualistas.

Em seguida duas obras da coreógrafa Dani Lima são analisadas, nas quais as metáforas dentro-fora e partes-todo são questionadas, com o intuito de entender como a coreógrafa repensa essas metáforas em trabalhos de dança contemporânea. Os estudos de António Damásio (1996, 2000, 2004, 2011) são referencial para se repensar o entendimento dualista dado ao corpo. O autor refuta a separação entre corpo e mente, dentro e fora e a centralização das emoções em uma determinada localização no corpo.

Como desenho metodológico é utilizada uma forma de abordagem qualitativa que, de acordo com Silva e Menezes (2005), é construída por meio de uma relação dinâmica entre o sujeito e a realidade, o sujeito interpreta os fenômenos e lhes agrega significado por meio de análise indutiva dos dados, adota técnicas em que o objetivo é construir uma realidade que não pode ser quantificada. Para as autoras (2005, p.20) “o ambiente natural é a fonte direta para a coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. [...]. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais da abordagem”. Do ponto de vista de seus objetivos, essa pesquisa qualitativa é exploratória, pois conforme Gil (apud SILVA; MENEZES, 2005, p.21):

[...] visa proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. Envolve levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; análise de exemplos que estimulem a compreensão. Assume, em geral, as formas de Pesquisas Bibliográficas e Estudos de Caso.

A pesquisa bibliográfica ocorreu por meio de um levantamento de material escrito, como livros, artigos, teses e dissertações que contribuíram para o desenvolvimento da dissertação, bem como, em seguida, uma revisão bibliográfica em forma de fichamento destes materiais novos e dos que já foram lidos anteriormente. Segundo Silva e Menezes (2005, p.41) “o fichamento irá permitir: identificação das obras lidas, análise de seu conteúdo, anotações de citações, elaboração de críticas e localização das informações lidas que foram consideradas importantes”.

O levantamento e revisão bibliográficos tiveram como finalidade inicial reunir os principais conceitos abordados na dissertação e, em seguida, abarcar materiais adjacentes para a pesquisa.

Já o estudo de caso foi baseado no trabalho da coreógrafa carioca Dani Lima, principalmente a partir de duas obras criadas por sua companhia de dança, a performance *Dentro-fora* (2002) e o espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003), visto que esses trabalhos questionam algumas metáforas dualistas analisadas na dissertação. Inicialmente foram assistidos os vídeos das duas obras pesquisadas¹, disponíveis na internet, bem como material escrito sobre as obras disponível no site da Cia. Em seguida houve um contato com Dani Lima por *e-mail* em que a coreógrafa gentilmente disponibilizou diversos materiais escritos sobre as duas obras, como críticas publicadas em jornais e anotações de ensaios.

Esse estudo de caso não permeou toda a dissertação como acontece com muitos estudos de caso, trazendo análises que contribuem para a pesquisa em diversos momentos. A pesquisa sobre as duas obras de Dani Lima está restrita ao terceiro capítulo, em que se discute a possibilidade de repensar algumas metáforas dualistas comumente referendadas ao corpo. Esse estudo de caso se caracteriza, por suas finalidades, como um estudo intrínseco. De acordo com Stake (apud ALVES-MAZZOTTI, 2006, p.641) o estudo de caso intrínseco visa à compreensão de um caso por conta do interesse que esse caso específico desperta:

Aqui, o estudo não é empreendido primariamente porque o caso representa outros casos ou porque ilustra um traço ou problema particular, mas porque, em todas as suas particularidades e no que tem de comum, este caso é de interesse em si. O pesquisador, pelo menos temporariamente, subordina outras curiosidades para que as histórias dos que ‘vivem o caso’ emergam.

¹ O Espetáculo *Falam as partes do todo?* foi assistido em 2004 pela autora em Florianópolis.

O objetivo não é vir a entender algum constructo abstrato ou fenômeno genérico, tal como letramento, ou uso de droga por adolescentes ou o que um diretor de escola faz. O objetivo não é construir teoria – embora em outras vezes o pesquisador possa fazer exatamente isto.

Desse modo, o objetivo é entender como a coreógrafa Dani Lima questiona nessas obras as metáforas dualistas que demarcam o corpo sem o intuito de fazer de seu caso um exemplo para toda a dança, ou toda a dança contemporânea.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, *Metáforas e Procedimento Metafórico do Corpo*, traz o entendimento de metáfora que permeia toda a dissertação. Explica que o conceito abordado vai além da metáfora entendida como figura de linguagem verbal. Com base nos estudos de Lakoff e Johnson (1999, 2002) aponta a metáfora como um modo operativo do corpo experienciar algo com base no que já se sabe sobre outra coisa. Para reforçar esse entendimento e diferenciar a metáfora como figura de linguagem verbal, ou outra, desta que estrutura a atividade cognitiva de comunicação do corpo, traz a compreensão de procedimento metafórico do corpo, cunhado por Rengel (2007). De acordo com a autora (2007) o procedimento metafórico é a operacionalidade corpórea que se dá sensório-motoramente junto à intelectualidade. Uma experiência em termos de outra que acontece no próprio corpo. Como em seus prefixos tanto *meta* quanto *phora* significam, “entre”, “trânsito”, o procedimento metafórico do corpo é o entre sensório abstrato que gera qualquer tipo de metáfora.

A partir de tais compreensões a pesquisa estabelece o que são as metáforas dualistas de demarcação. Aquelas que demarcam o corpo por meio de uma divisão em pares opostos. A partir das experiências físicas e culturais, por procedimento metafórico do corpo, há as metáforas que fornecem ao ser humano noções de demarcação como, por exemplo: dentro, fora, centro, periferia, borda etc.

Esse modo de entender o corpo é antigo, considera-se historicamente que o filósofo Platão foi um dos primeiros a pensar na divisão entre corpo e espírito e entre corpo e mente, conhecido como dualismo. A partir dessa divisão, outras foram agregadas, como a separação entre o que há dentro e fora do corpo, assim como o centro e a periferia. E, a diferenciação entre as partes e o todo, em que este representaria a soma das partes.

Para tanto temos como principais obras consultadas *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought* (1999), *Metáforas da vida*

cotidiana (2002), ambas de Lakoff e Johnson, a respeito do conceito de metáfora, das categorizações delas e de algumas metáforas de demarcação. Sobre procedimento metafórico, a tese de Rengel, *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação* (2007). O livro de Churchland, *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente* (2004), a respeito dos diferentes tipos de dualismo corpo-mente. E a obra de Nunes, *Metáforas do corpo em cena* (2009) que permeia todo o capítulo, tanto para reforçar a compreensão acerca da metáfora como no entendimento das dualidades atribuídas ao corpo.

O segundo capítulo *Metáforas dualistas como mote expressivo para a criação em dança* propõe algumas relações entre as metáforas dualistas e a dança. Visa analisar as metáforas dualistas como mote expressivo. Por meio de exemplos do balé clássico e da dança moderna, aponta como um entendimento de corpo dualista, que influencia na criação de movimentos, pode ser utilizado para requisitar mais expressividade. Associa à metáfora corpo-espírito os postulados de Noverre para o balé clássico e a metáfora centro-periferia a alguns criadores da dança moderna, principalmente aqueles que se apropriaram dos estudos de Delsarte. Como o entendimento de expressividade não é único, o capítulo também propõe entender qual era a compreensão de expressividade presente em Noverre e em alguns criadores de dança moderna, para então associar esses entendimentos às metáforas dualistas.

Dentro da compreensão de mote expressivo foi apropriada dos estudos de Domenici (2004) a utilização de metáforas como instruções de movimento para o auxílio na criação em dança. Ao invés da importação de um modelo pronto, Domenici (2004) propõe processos de auto-organização do corpo, decorrentes do uso de metáforas, como uma contextualização dos movimentos. Esses processos modificam os estados corporais contribuindo para a apropriação de sutis qualidades de movimentos, também possibilitam a modificação de automatismos e auxiliam na permanência de uma informação motora.

Como principais referências bibliográficas o livro de Monteiro, *Noverre: Cartas sobre a dança* (1998) concernente aos postulados de Noverre para o balé clássico e a tese de Hercoles, *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança* (2005), principalmente para o entendimento da expressividade que permeava os estudos de Noverre relacionado à metáfora corpo-espírito Já para a expressividade

na dança moderna e a respeito dos estudos de Delsarte, relacionados à metáfora centro-periferia, a tradução das conferências de Martin, *A dança moderna* (2007), a tradução de uma conferência de Delsarte intitulada *Estética aplicada. Sobre as fontes da arte* (1865), o livro que Shawn escreveu com base no que compreendia como o Sistema de Delsarte, *Every little movement: a book about Francaise Delsarte* (1974) e a tese de Madureira, *François Delsarte: Personagem de uma dança (Re)Descoberta* (2002). Em relação ao uso de metáforas como instruções de movimentos que auxiliam na criação, a tese de Domenici *Experiência Corpórea como Fundamento da Comunicação* (2004).

O terceiro capítulo, *Repensar as metáforas dualistas* aponta algumas implicações políticas e sociais dos dualismos para justificar a necessidade de repensá-los. Depois explica como a dança contemporânea questionou alguns modelos da dança moderna e do balé clássico, voltando-se inicialmente para o movimento, o que possibilitou uma mudança no próprio entendimento de corpo, que é possível afirmar, se afasta dos moldes dualistas. Em seguida traz um exemplo de como as metáforas dualistas podem ser questionadas na dança com o estudo de caso realizado com a coreógrafa Dani Lima, especificamente acerca de duas obras da artista. E, por último cada exemplo de metáfora dualista apontado no primeiro capítulo é reavaliado.

O principal texto consultado referente às implicações políticas e sociais dos dualismos é *Bios - Biopolítica e Filosofia* (2010) de Esposito. Já em relação às novas concepções de corpo surgidas na dança contemporânea, *A não representação do movimento* de Hercoles (2011) e *Dança e pós-modernidade* de Silva (2005). A pesquisa acerca das obras de Dani Lima se baseia em análise de vídeos e textos referentes aos dois espetáculos da coreógrafa utilizados neste estudo.

Já as obras de Damásio *O erro de Descartes* (1996), *O Mistério da Consciência* (2000), *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos* (2004) e *E o cérebro criou o homem* (2011), bem como novamente o livro de Nunes (2009), estão na parte em que cada metáfora dualista apontada durante a dissertação é repensada.

1 METÁFORAS E PROCEDIMENTO METAFÓRICO DO CORPO

A metáfora, segundo Houaiss (2001) seria a “designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro uma relação de semelhança”. Ou seja, a transposição do sentido próprio ao figurado. Entretanto a partir da década de 1980, em conexão com inúmeras pesquisas em andamento desde a década de 1970, o linguista George Lakoff e o filósofo Mark Johnson (1999, 2002) instauraram um novo conceito de metáfora, antes apenas atrelado ao campo da linguagem verbal, levaram-na para os campos da epistemologia e da psicologia cognitiva. A metáfora passa a ser considerada então um modo operativo do ato de experienciar uma coisa em termos de outra. Essa compreensão une razão e imaginação, ou o objetivismo ao subjetivismo, pois aponta o modo como se conceitua o mundo por meio de uma “forma imaginativa da racionalidade” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.304).

Segundo Nunes (2009), em conformidade com Lakoff e Johnson (2002), a metáfora passa a ser compreendida:

[...] não somente como padrão de pensamento e organização da linguagem, mas como estruturadora da própria atividade cognitiva, proporcionando ignição aos atos do corpo. O sentido de metáfora que está na etimologia grega – transporte ou transferência de significado com base numa analogia, ou seja, atribuir a uma coisa um sentido que pertence à outra coisa – não ocorreria somente no emprego sedutor e eloquente da palavra, mas na forma de pensarmos e agirmos como um todo. (2009, p.42)

É acerca desse entendimento de metáfora, que amplia a figura de linguagem verbal² e está nos modos operativos do corpo em apreender o mundo, que a pesquisa deste primeiro capítulo discorrerá, com o intuito geral de compreender o que são as metáforas dualistas.

Em meio a essa pesquisa sobre as metáforas, Lakoff e Johnson (1999) questionam algumas crenças extremamente arraigadas no imaginário das pessoas. Entre elas, indagam sobre a mente – e com ela a razão – separada do corpo e os dualismos. Como a razão tem sido, por quase dois milênios, aquela que caracteriza

² As figuras de linguagem são divididas em figuras de palavras (tropos), figuras de construção (sintaxe), figuras de pensamento e figuras de som. Esta pesquisa aborda as figuras de palavras ou tropos que seriam o emprego de um termo em um sentido diferente daquele em que é convencionalmente aplicado. Fazem parte das figuras de palavras metáfora, catacrese, a metonímia, sinédoque, sinestesia e comparação (símile) (GUIMARÃES, LESSA, 1998).

os seres humanos, os autores (1999) apontam uma mudança no próprio entendimento de razão que afetaria a compreensão que o homem tem de si. A razão não estaria mais submetida a uma mente imaterial, pelo contrário, a mente seria corpo. Deste modo a mente surgiria de todo o corpo, mas também da cultura e das relações com o meio ambiente. A pessoa estaria nesse trânsito incessante entre natureza e cultura e apreenderia o mundo por meio de metáforas.

O sistema conceitual não seria algo de que se tem total consciência. Visto que no cotidiano, pensamentos e ações são, muitas vezes, mais ou menos realizados de modo não consciente. Então, um modo para saber como funciona o sistema conceitual seria analisando a linguagem, já que “a comunicação é baseada no mesmo sistema conceptual que usamos para pensar e agir, a linguagem é uma fonte de evidencia importante de como é esse sistema” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.46). Foi, a partir dessa análise linguística, que os autores chegaram à conclusão que o sistema conceitual é em parte metafórico. Para reforçar esse entendimento Christine Greiner (2003b), afirma que por meio de estudos da linguística e da possibilidade de corporificação das palavras, Lakoff e Johnson começaram a identificar o que Johnson chamou de corpo na mente, (*the body in the mind*) e “[...] a metáfora passou a ser compreendida como parte ativa do pensamento e da ação. Mais do que isso, ficou claro que todo o sistema conceitual é fundamentalmente metafórico” (GREINER, 2003b, p.143).

Lakoff e Johnson (1999) ainda afirmam que ideias básicas como a noção de tempo, relação entre causa e efeito, quantidade, moral e conceitos emocionais como amor e raiva, seriam metáforas construídas pelo sistema conceitual emergente do corpo como ele é – biologia humana – por conta das associações que são realizadas entre experiências subjetivas e experiências sensório-motoras.

Como, por exemplo, associarmos³, de modo geral, o afeto ao aquecer do corpo. Quando bebês, recebíamos carinho ao estar no colo alguém, possivelmente a nossa mãe, o contato entre o corpo dela e o nosso nos aquecia, desse modo relacionamos afeto a calor. Então utilizamos em nosso cotidiano o conceito AFETO e a metáfora conceitual AFETO É CALOR⁴. Em um exemplo como esse a metáfora

³ A escolha de descrever alguns exemplos utilizando a primeira pessoa do plural segue o padrão utilizado por Lakoff e Johnson (2002) que pretende aproximar o leitor dos exemplos, já que esses se referem a todas as pessoas em suas vidas cotidianas.

⁴ Será mantido o padrão utilizado por Lakoff e Johnson (1999) em que as metáforas conceituais serão apresentadas em letras maiúsculas.

também está presente em nossa linguagem cotidiana sem nos darmos conta disso, visto que comumente dizemos frases do tipo: Fomos recebidos calorosamente⁵! Quando queremos dizer, de fato, que fomos recebidos com muito afeto. Sabe-se que AFETO é diferente de CALOR, mas o AFETO está parcialmente estruturado e compreendido em termos de CALOR. “O conceito é metaforicamente estruturado, a atividade é metaforicamente estruturada e, em consequência, a linguagem é metaforicamente estruturada”, (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.48). Lembrando, evidentemente, que se a linguagem é metaforicamente estruturada é porque os processos do pensamento também são em grande parte metafóricos.

Com vistas a essa compreensão acerca dos processos do pensamento, os quais apontam o sistema conceitual humano como metaforicamente estruturado e definido, que se destaca o conceito de “procedimento metafórico do corpo” cunhado por Rengel (2007). Assim como Lakoff e Johnson (1999, 2002), Rengel (2007) afirma que toda comunicação tem metáforas.

A membrana entre corpo e palavra tem sido tecida por uma maneira de proceder do corpo que é metafórica, e não nos damos conta disso. Sabe-se hoje, a partir de estudos minuciosos, feitos desde o início dos anos 80 (vide bibliografia) que não há comunicação que prescindia de metáforas, linguísticas ou gestuais. São representações construídas (como são os protótipos, as categorias, os conceitos) com o próprio design (do corpo) e não há como deixar de utilizá-las (como veremos a larga). Por isso, coatuam constantemente em qualquer cultura, mesmo que de modos diversos. (RENGEL, 2007, p.75).

Contudo a autora enfatiza a diferenciação entre metáfora e procedimento metafórico do corpo. Posto que o conceito de metáfora se ampliou muito e Lakoff e Johnson (1999, 2002) não diferenciam com precisão a metáfora linguística da metáfora enquanto processo cognitivo de comunicação do corpo. Rengel (2007) propõe o procedimento metafórico como uma continuidade ao pensamento de Lakoff e Johnson.

O que é procedimento metafórico, portanto, é esta comunidade permanente de conexões neurais sensório-motoras inferentes abstratas (sic) que ocorrem com/no corpo. Este meio durante o trans do inter, no entre dos textos da carne que pensa. Entre que tem lugar no corpo.

O procedimento metafórico faz um transporte, uma intermediação entre os domínios sensório-motores = perceber, sentir, transpirar, mover, tocar,

⁵ As expressões derivadas de um conceito metafórico serão sublinhadas.

pegar etc. e os domínios das experiências subjetivas = julgamentos morais, juízos de valor, relações de afetos, etc. (RENGEL, 2007, p.77-78)

O procedimento metafórico seria essa operacionalidade corpórea e a metáfora passa a ser o material com o qual ele se operacionaliza⁶. A relevância do procedimento metafórico do corpo está em conceber que o sistema sensorio-motor e os conceitos abstratos são instaurados juntos.

[...], pois ao fazermos julgamentos, darmos opiniões, refletirmos sobre questões morais, sociais, econômicas, vivenciamos mais de um modo de experiência: as experiências subjetivas (as múltiplas qualidades de julgamentos abstratos) **coatuam, junto**, com as experiências sensorio-motoras (os sentidos, os órgãos, etc). (RENGEL, 2007, p.74)

Sendo assim, com experiências subjetivas e sensorio-motoras juntas, averigua-se que não há uma separação entre corpo e mente.

Rengel (2007) afirma que mesmo onde não haja metáfora há procedimento metafórico, ainda que seja utilizando conceitos não metafóricos como, por exemplo, o conceito de “similar”, apontado por Lakoff e Johnson (1999, p.58-59). A autora (2007, p.79) utiliza um exemplo dos dois autores para explicar: “‘Essas cores são similares’, para eles é um exemplo de conceito literal e, ‘Essas cores estão perto uma da outra’, é um exemplo de conceito metafórico.” A noção de similar muitas vezes é compreendida como estar próximo. Contudo para Rengel (2007, p.80) a própria noção de similar tem em si a experiência de estar próximo com o corpo, seja a alguém ou a algum objeto, desse modo, “para se dizer/pensar similar terá ocorrido um julgamento, ou uma ideia, ou uma reflexão que aconteceu/acontece, junto, à experiência sensorio-motora de proximidade”. Desse modo, mesmo a noção de similar não sendo um conceito metafórico ou uma metáfora, ainda assim provém de procedimento metafórico.

⁶ De acordo com Rengel (2007), não apenas a metáfora seria o material com o qual o procedimento metafórico opera. Existiriam, além da metáfora, outras formas de representação como, por exemplo, a metonímia.

1.1 METÁFORAS DUALISTAS DE DEMARCAÇÃO.

Lakoff e Johnson (2002) apontam algumas categorias de metáforas. O que foi apresentado, até o momento, os autores chamam de metáforas estruturais⁷, como o exemplo anterior; AFETO É CALOR, ou um exemplo muito utilizado pelos autores: DISCUSSÃO É GUERRA. Em ambos os exemplos um conceito é estruturado, por procedimento metafórico, em termos de outro. AFETO é compreendido em termos de CALOR e DISCUSSÃO é entendida em termos de GUERRA. Dessa forma, na linguagem cotidiana é comum a utilização de expressões relacionadas à GUERRA em um contexto de DISCUSSÃO. Como por exemplo: Fui atacada por seus argumentos! Meus argumentos são indefensáveis!

Porém há também as metáforas orientacionais – espaço-temporal – que em sua maioria possuem relação com a orientação espacial que, por sua vez, segundo Lakoff e Johnson (2002), surgem do fato do corpo humano ser como é, funcionar da maneira como funciona e interagir com o meio ambiente do modo como interage.

Conceitos tais como “para cima” ou, “mais perto” não são puramente entendidos em seus próprios termos, mas emergem de um conjunto de funções motoras, constantemente realizadas, resultantes da oposição ereta em relação ao campo gravitacional em que vivemos. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.128)

Essas metáforas de orientação dão a um conceito uma orientação espacial ou temporal, por exemplo, FELIZ É PARA CIMA e TRISTE É PARA BAIXO, isso leva a expressões como: Hoje eu estou me sentindo para cima, diferente de ontem em que eu estava para baixo! Tal analogia está relacionada ao próprio posicionamento do corpo, mais ereto quando está feliz e mais curvado, voltado para o chão, quando está triste.

Contudo as metáforas orientacionais seriam outro tipo de conceito metafórico, pois, diferente das metáforas estruturais, não estruturam um conceito em termos de outro, mas organizam todo um sistema de conceitos em relação a outro. Temos, por exemplo, com a noção espacial CIMA, além de FELIZ É PARA CIMA, também CONSCIENTE É PARA CIMA – Ela se levanta cedo; SAÚDE E VIDA SÃO PARA

⁷ Todos os tipos de metáforas apresentados aqui, tanto aquelas cunhadas por Lakoff e Johnson como as metáforas dualistas, devem ser compreendidas como, processos corporais, procedimento metafórico.

CIMA – Sua forma física chegou ao topo; TER CONTROLE OU FORÇA É PARA CIMA - Estou em uma posição superior; MAIS É PARA CIMA – Meu salário subiu no ano passado; STATUS SUPERIOR É PARA CIMA – Estou no topo de minha carreira; VIRTUDE É PARA CIMA – Ele é uma pessoa de espírito elevado; entre outros (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.60-64).

Contudo, os autores (2002) salientam que as bases físicas, sociais e culturais dessas metáforas variam. Por exemplo, o conceito de FELIZ É PARA CIMA, possui uma base física na posição do corpo. Quando está feliz se mantém mais ereto. Já TER CONTROLE OU FORÇA É PARA CIMA, está relacionado ao fato de tamanho estar muitas vezes ligado à força física e também ao vencedor de uma luta geralmente estar por cima do seu adversário⁸.

Entretanto, baseando-se na orientação espaço-temporal – metáforas orientacionais – pode-se apenas ter noção de alguns conceitos. Com as metáforas ontológicas ou primárias, é possível ampliar a base de compreensão que está além da orientação. Essas metáforas são usadas com várias finalidades e, para tanto, são distinguidas em metáforas de entidade e de substância e metáforas de recipiente.

Com as metáforas de entidade e de substância é possível identificar as experiências como substâncias e objetos físicos.

Compreender nossas experiências em termos de objetos e substâncias permite-nos selecionar partes de nossa experiência e tratá-las como entidades discretas ou substâncias de uma espécie uniforme. Uma vez que podemos identificar nossas experiências como entidades ou substâncias, podemos referir-nos a elas, categorizá-las, agrupá-las e quantificá-las – e, dessa forma, raciocinar sobre elas. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.76)

Um exemplo que pode esclarecer seria entender uma emoção como um objeto que pode ser quantificado, ÓDIO É UM OBJETO QUANTIFICADO, o que gera expressões como: Ele tem muito ódio de você! Isso ocorre, de acordo com Lakoff e Johnson (2002, p.76), porque procuramos demarcar e quantificar até mesmo o que não é facilmente demarcado ou quantificado, como uma montanha, ou um sentimento, por exemplo. Isso tem relação com a necessidade de compreender

⁸ Não apenas as bases variam de acordo com cada termo, por exemplo, FELIZ É PARA CIMA, por conta da postura ereta, já em TER CONTROLE OU FORÇA É PARA CIMA, em virtude do tamanho do corpo ou da posição em uma luta, mas também dependendo da cultura essas mesmas bases podem ser distintas. Por exemplo, associamos FUTURO a algo que está A FRENTE, outra cultura já o associa a algo que está ATRÁS (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.60).

o mundo impondo limites artificiais aos objetos e ao próprio corpo, fazendo destas entidades demarcadas por uma superfície.

As metáforas ontológicas podem ser mais elaboradas que o exemplo acima, pois têm a capacidade de especificar diferentes tipos de objetos e oferecer diferentes modelos metafóricos. Para tanto, os autores (2002) usam como exemplo: MENTE É UMA ENTIDADE. A mente enquanto entidade pode ser compreendida como uma MÁQUINA o que gera frases como: Minha mente está funcionando muito bem hoje. Mas também pode ser entendida como um OBJETO QUEBRADIÇO, gerando frases como: Agora a sua mente pifou ou se espatifou.

Já as metáforas de recipientes estão relacionadas às zonas territoriais e ao campo visual. Para Lakoff e Johnson (2002, p.81) por meio da experiência física e cultural, a pessoa compreende o seu corpo muitas vezes como um recipiente com uma superfície, um lado de dentro e um lado de fora e estende essa experiência a outros objetos.

Objetos demarcados, sejam seres humanos, pedras ou áreas de terra, têm tamanho, o que lhes permite serem quantificados em termos da quantidade de substância que contêm. Kansas, por exemplo, é uma área demarcada – um recipiente. E é por isso que podemos dizer ‘há muita terra no Kansas’. Substâncias podem ser vistas como recipientes. Considere, por exemplo, uma banheira com água. Quando você entra na banheira, você entra na água. Tanto a banheira como a água são vistas como recipientes, mas de tipos diferentes. A banheira é um objeto recipiente, enquanto a água é uma substância recipiente. (LAKOFF; JOHNSON, 2002 p.82)

Do mesmo modo o campo visual também é concebido como um recipiente. As pessoas têm um alcance de visão que naturalmente demarca um território, como a linha do horizonte, esse campo demarcado é considerado um recipiente e tudo o que se vê nele é considerado como dentro do campo. Por exemplo, a frase: A árvore está fora do meu campo de visão.

Já em eventos, ações, atividades e estados, as metáforas ontológicas podem ser percebidas de formas distintas; eventos e ações podem ser compreendidos metaforicamente como objetos, atividades como substâncias e estados como recipientes. Um exemplo que engloba todas essas possibilidades está na CORRIDA:

Uma corrida, por exemplo, é um evento, que é visto como uma entidade discreta. A corrida existe no tempo e no espaço e tem demarcações bem definidas. Assim, nós a vemos com um OBJETO RECIPIENTE, tendo

dentro de si participantes (que são objetos), eventos como o início e o fim (que são objetos metafóricos) e a atividade de correr (que é uma substância metafórica). (LAKOFF; JOHNSON, 2002 p.83)

Sendo assim, a partir da experiência física e cultural, por procedimento metafórico do corpo, têm-se as metáforas orientacionais e ontológicas, que nos fornecem noções de demarcação como, por exemplo: borda; centro; começo; fim; dentro; fora; continuidade.

Contudo é importante salientar que as experiências físicas e culturais nem sempre são perceptíveis, no sentido em que a consciência de percepções muitas vezes é parcial. E, essa parcialidade significa não ser acessível à consciência. Lakoff e Johnson (1999) apontam o inconsciente cognitivo, como sendo fundamental para a construção do sistema conceitual que, como já foi dito antes, é em parte metafórico. Os autores entendem que, para viver, a pessoa utiliza uma série de pressupostos e categorias, mas que não se dá conta da maioria deles. O inconsciente cognitivo seria os atos do corpo realizados sem consciência da pessoa, como, por exemplo, tudo o que ocorre durante uma conversa:

Considere, por exemplo, tudo o que está acontecendo abaixo do nível de consciência, quando você está em uma conversa. Aqui é apenas uma pequena parte do que você está fazendo, segundo por segundo:
 Acessar memórias relevantes para o que está sendo dito
 Compreender um fluxo de som como sendo linguagem, dividindo-o em características fonéticas distintas e segmentadas e agrupando-os em morfemas [...]
 Construir imagens mentais quando relevante e inspecioná-las
 Preencher lacunas no discurso
 Perceber e interpretar a linguagem corporal do seu interlocutor
 Antecipar onde a conversa vai
 Planejar o que dizer em resposta⁹
 (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p.10-11, tradução nossa)

Desse modo, o pensamento é em parte inconsciente. Para compreender qualquer enunciado, até mesmo o mais simples, há modos complexos de

⁹ "Consider, for example, all that is going on below the level of conscious awareness when you are in a conversation. Here is only a small part of what you are doing, second by second:
 Accessing memories relevant to what is being said
 Comprehending a stream of sound as being language, dividing it into distinctive phonetic features and segments, and grouping them into morphemes [...]
 Constructing mental images where relevant and inspecting them
 Filling in gaps in the discourse
 Noticing and interpreting your interlocutor's body language
 Anticipating where the conversation is going
 Planning what to say in response"

pensamentos inconscientes, sem esforços aparente e realizados de forma muito rápida para serem percebidos.

Outro exemplo de que a consciência das experiências físico-culturais é parcial seria; ao entrarmos em uma câmara fria, sentiremos frio, nossa pele se arrepiará, os pelos se eriçarão e começaremos a tremer. Mas podemos não perceber que tencionamos nossos músculos e, não perceberemos que nosso fluxo sanguíneo está diminuindo e, muito menos, que depois de algum tempo na câmara fria, nosso estoque de glicogênio começará a diminuir.

Os sentidos e sutis percepções acontecem por procedimento metafórico do corpo que não é dualista, pois é sempre relacional, um transporte de informações sensório-motoras e abstratas juntas. Contudo existem ideias que estão muito arraigadas culturalmente em todos, como conhecer uma determinada coisa a partir de sua oposição a outra. Desse modo se conhece ou reconhece que há um lado de dentro ao criar uma oposição entre este e o lado de fora.

Sendo assim, com origens nas metáforas orientacionais e ontológicas – que emergem do procedimento metafórico do corpo – as quais estão submetidas às percepções parciais e às ideias arraigadas culturalmente é que surgem os modos dualistas de perceber e demarcar o corpo, as metáforas dualistas abordadas por esta pesquisa. Essas, entretanto não representam, de fato, os complexos processos cognitivos com o quais o corpo percebe (consciente e inconscientemente) a si mesmo e ao meio. Com as metáforas dualistas o corpo é demarcado e compreendido por meio de oposições, seja para opor corpo a espírito ou a mente, ou para demarcá-lo com um lado de dentro e um de fora, um centro e uma periferia, ou ainda para seccioná-lo em partes que somadas formariam o todo.

Portanto, é a partir dessa compreensão que esta pesquisa investiga as metáforas dualistas, o modo como geralmente são compreendidas e traça relações entre elas, o desenvolvimento do balé clássico, da dança moderna e verifica se essas metáforas permanecem na dança contemporânea.

A seguir são analisadas as metáforas dualistas: corpo-espírito, corpo-mente, dentro-fora, centro-periferia e partes-todo. Visto que, no Capítulo 2, a partir delas foram estipuladas relações com a dança.

1.2 CORPO-ESPÍRITO, CORPO-MENTE E SEUS DUALISMOS

Algumas questões sempre estiveram e estão presentes no imaginário popular, elas tiraram o sono de muitos filósofos tanto no oriente quanto no ocidente e, hoje em dia, fazem parte de pesquisas mais avançadas nas áreas de neurociências e ciências cognitivas. São elas: Do que somos feitos? Existe algo além do corpo? Além de nós mesmos? Ao morremos, algo sobreviverá? O que é a mente? Uma faculdade do corpo e, assim como ele, finita? Ou uma faculdade do espírito e, sendo assim, imortal? Desse modo, quando o corpo morre, a mente sobrevive no espírito? Existe mesmo um espírito? Ou tudo acaba quando o coração para de bater? E, em nossos cotidianos, quando vezes fazemos essa distinção entre mente e corpo? Por exemplo, quando dizemos a um aluno em uma aula de dança: Faz, não pensa!

Para o filósofo Paul Churchland (2004), as indagações acima tratam de um problema ontológico, o problema corpo-mente, e para resolução desse problema existem algumas teorias da mente. Entre elas, uma das mais antigas é o dualismo de substância cartesiano, nela a mente seria algo não físico e, por isso, impossível de ser explicada em termos físicos. Disso surge a separação entre o que é físico – o corpo – e o que não é – a mente.

Churchland (2004) afirma que essa separação, mesmo não agradando boa parte da comunidade científica, ainda é referencial para a maioria das pessoas, visto que provém de boa parte dos pensamentos religiosos. Para o autor (2004) o dualismo de substância possui duas ramificações, o dualismo cartesiano e o popular, contudo existe também o dualismo de propriedade, que por vezes se ramifica em epifenomenalista, interacionista e elementar.

Mesmo o corpo sendo muito estudado na filosofia, antes dos primeiros estudos de anatomia era extremamente difícil entender o seu funcionamento. O corpo estava mais atrelado à religião do que à ciência. Era considerado um instrumento da alma o que daria a ele a mera função de um recipiente que abriga a alma e a mente.

Considera-se historicamente que tal pensamento originou-se em Platão (428-348 a.C.)¹⁰, ou seja, há quatro séculos antes de Cristo. Segundo Paulo (1996),

¹⁰ Estão escritas datas de nascimento e morte de algumas pessoas com o intuito de situar a época em que essas viveram.

Platão acreditava na imortalidade da alma e que ela continha a mente. A alma vivia sem corpo antes de encarnar em uma forma humana e assim que o corpo morresse ela continuaria a existir conservando sua individualidade, sua identidade e conhecimento.

Platão introduz uma divisão na forma de ver a realidade, para ele existiam dois mundos o sensível e o inteligível. Como afirma Chauí (2012) o primeiro é o das coisas, da aparência, do corpo, da carne, e o segundo das ideias, da alma e da verdade. O mundo das ideias seria somente conhecido através da mente, do intelecto puro, sem qualquer interferência dos sentidos e das opiniões mundanas, sendo, portanto, superior ao mundo sensível. Nessa relação entre os mundos – a natureza humana e a supremacia das ideias – o "corpo físico", de acordo com Chauí (2012) era visto como veículo com o qual o mundo inteligível se expressava ao mundo sensível. O ser humano deveria ser trabalhado em sua completude mente-corpo, porém o adestramento do corpo era visto apenas como um meio de formação do espírito e da moral.

Nessa análise platônica, o corpo e a mente são tratados como coisas distintas e com uma relação hierárquica definida em que o corpo é tido como pertencente ao estado inferior do homem, um invólucro que confunde e limita a mente e seus conhecimentos. A verdade, a beleza e a perfeição só poderiam ser atingidas através da mente, no plano das ideias. Desse modo é possível perceber além da separação entre corpo e mente, a divisão entre corpo e alma/espírito que era imortal e portava a mente.

No século XVII, o filósofo René Descartes (1596-1650) reforçou esse pensamento dualista platônico e definiu que mente e corpo possuem substâncias distintas, a da mente não seria ainda conhecida e a do corpo seria física surgindo então o dualismo de substância ou dualismo cartesiano.

Filósofo, físico e matemático do séc. XVII, Descartes acreditava na razão consciente do ser humano, que seria feita de uma substância distinta daquela do corpo. Para ele, a alma seria o reservatório que abriga a razão – entendida aqui como a mente – e apregoava a alma a única forma de conhecer a verdade, sobrepondo-o assim aos sentidos do corpo. Um de seus principais conceitos é o de que a razão seria composta por algo que não é físico enquanto o corpo é composto por matéria física. Descartes (2009) afirmou que a substância da mente seria

diferente da substância do corpo, pois é indivisível, não ocupa lugar no espaço e se ocupa da atividade de pensar¹¹.

Compreendi então que eu era uma substância cuja essência ou natureza consiste somente no pensar e que, para ser, não necessita de lugar nenhum, nem depende de qualquer coisa material. Desse modo, esse eu, isto é, a alma, pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo e até mesmo que ela é mais fácil de conhecer do que ele e, ainda que esse nada fosse, ela não deixaria de ser tudo o que é. (DESCARTES, 2009, p.42)

Para a mente operar sobre o corpo, Descartes (2008) acreditava no que ele denominou de “espíritos animais”, uma substância muito sutil que, movida pelo calor do coração, percorre as artérias através de partes do sangue, chegando então ao cérebro. No momento em que chega ao cérebro tem-se a mudança da substância simples para os “espíritos animais”. Uma força que percorreria e manteria vivo o corpo e transmitiria as informações da mente ao corpo do seguinte modo:

A máquina do corpo seria movida pela alteração dos movimentos dos espíritos, cabendo a estes abrir espaços no cérebro. O contato direto entre as duas substâncias se daria por meio da glândula pineal, a única parte do cérebro capaz de unificar as imagens dos sentidos, por não possuir a conformação dupla comum à estrutura cerebral e aos órgãos do sentido (olhos, mãos, orelhas). (NUNES, 2009, p.41)

Entretanto Descartes não conseguiu provar a existência desses “espíritos animais”.

Para Churchland (2004, p.28) as dificuldades do dualismo de substância em explicar como a crença em uma matéria não física da mente se relacionaria com a matéria física do corpo, “dão-nos um motivo para considerar uma forma menos radical que dualismo de substância”, o dualismo popular. Nele a mente continuaria sendo não física, mas ocuparia um lugar no espaço, estaria localizada dentro da cabeça em contato com o cérebro (Desenho1) por meio de uma troca recíproca de energia. Entretanto essa energia ainda seria desconhecida pela ciência.

¹¹ Fato que hoje em dia já foi refutado, conforme Nunes (2009, p.41): “Atualmente, não seria mais possível afirmar a ausência de extensão da mente, tampouco a extensão da matéria. Se, por um lado, a mente tem sido entendida pelas ciências como encarnada, as partículas da matéria, como os elétrons, por outro, têm sido descritas, há algumas décadas, após o advento da física quântica, como partículas pontuais sem extensão nem posição definida no espaço.”

Desenho 1



Fonte: Ilustração de Juliano Valffi

O dualismo de substância popular sustenta a ideia de “um fantasma na máquina”. Nela, a compreensão de corpo é extremamente mecanicista, ele seria comparado a uma máquina que seria animada por uma alma ou substância espiritual, portadora da mente.

Já no dualismo de propriedade, de modo geral, não existem substâncias distintas para a mente e para o corpo. O cérebro humano além de ser físico, possui um conjunto de propriedades especiais, propriedades essas somente do cérebro. Conforme Churchland (2004, p.30) “as propriedades em questão são as que se pode esperar: a propriedade de sentir dor, a de ter a sensação de vermelho, a de pensar que *P*, a de desejar que *Q* e assim por diante. Essas são propriedades da inteligência consciente”. Como essas propriedades não são físicas não podem ser explicadas em termos das ciências físicas habituais, exigem uma nova ciência, denominada por Churchland (2004) de “ciência dos fenômenos mentais”. Contudo, surgiram divergências que distinguem os tipos de dualismo de propriedade, tal como

o epifenomenalismo em que as propriedades e processos mentais estão acima da esfera física e não estabelecem uma relação causal com ela.

O epifenomenalista sustenta que, embora os fenômenos mentais sejam causados pelas diversas atividades do cérebro, *eles, por sua vez, não têm quaisquer efeitos causais*. Eles são totalmente impotentes com respeito a efeitos causais no mundo físico. São *meros* epifenômenos (para dar uma ideia mais clara disso, aqui pode ser útil uma metáfora vaga: pense em nossos estados mentais como pequenas cintilações de uma luz tremeluzente, que ocorram na superfície enrugada do cérebro, cintilações causadas pela atividade física do cérebro, mas que, por sua vez, não têm efeitos causais, sobre o cérebro). (CHURCHLAND, 2004, p.31)

Para os epifenomenalistas, o pensamento de que nossas ações são determinadas por nossos desejos e volições é falso, já que nossas ações seriam determinadas por efeitos físicos no cérebro, já os nossos desejos e volições surgiriam dos epifenômenos, os fenômenos mentais que, por sua vez, teriam outra propriedade. Os epifenômenos estariam rebaixados a “produtos da atividade cerebral secundários e inertes em termos causais”, (CHURCHLAND, 2004, p.32). Contudo, para muitos dualistas de propriedade essa concepção parecia muito extrema.

Então foi formulada outra teoria que estivesse mais em acordo com o senso comum, o dualismo de propriedade interacionista, que diferencia do epifenomenalismo ao crer em uma interação sistemática entre as propriedades mentais e as físicas do cérebro. Porém as propriedades mentais seriam emergentes das propriedades físicas, ou seja, “propriedades que não surgem, enquanto a matéria física não estiver se organizado, através do processo evolutivo, até se constituir um sistema dotado de complexidade suficiente”, (CHURCHLAND, 2004, p.33). As propriedades mentais teriam efeitos causais sobre as propriedades físicas, interferindo assim no comportamento humano. Dessa forma, nossos desejos e volições causariam nossas ações. Outra característica importante de ressaltar é que essas propriedades mentais seriam irreduzíveis, ou seja, não poderiam ser explicadas como aspectos da matéria física. O dualismo se encontra nesse ponto, ao entender que as propriedades mentais, mesmo emergindo das propriedades físicas, seriam outro tipo de propriedade ainda não explicável cientificamente.

O último dualismo, discutido por Churchland (2004), é o de propriedade elementar, nele as propriedades mentais seriam irreduzíveis, mas não emergentes.

Elas seriam propriedades fundamentais ou elementares assim como a massa, a extensão, a duração e a carga elétrica e estariam presentes desde o surgimento do universo. Contudo, para Churchland (2004, p.340) os argumentos a favor do “emergir evolutivo das propriedades mentais por meio da organização física da matéria são extremamente fortes”. Sendo assim, se torna difícil afirmar que as propriedades mentais seriam fundamentais ou elementares.

1.3 DENTRO-FORA E CENTRO-PERIFERIA

O entendimento da metáfora dentro-fora traz uma demarcação do que estaria dentro e fora do corpo por meio de sua superfície, a pele. Sendo esta, muitas vezes considerada como algo impermeável.

Nós somos seres físicos, demarcados e separados do resto do mundo pela superfície de nossas peles; experienciamos o resto do mundo como algo fora de nós. Cada um de nós é um recipiente com uma superfície demarcadora e uma orientação dentro-fora. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.81)

De acordo com Lakoff (apud NUNES, 2009), nossas experiências são estruturadas através da corporalização de esquemas de imagens sinestésicas. E, um desses importantes esquemas é o que entende o corpo como um recipiente ou contêiner¹², ou seja, algo fechado que distingue o que está dentro dele do que está fora. Nesse contexto, o corpo situa o ambiente como fora dele, tendo seu limite na pele.

Aparentemente separados do mundo por meio da superfície de nossa pele, vemos o mundo como fora de nós. Conceitualizamos uma infinidade de atividades em termos desta imagem e, mais do que isto, entendemos e experienciamos nosso próprio corpo como contêiner. Dos comportamentos da vida cotidiana aos cênicos, toda coisa inicia ou está sempre dentro ou fora de um determinado contexto, no interior ou no exterior ou no máximo, na fronteira entre ambos. Experienciamos a nós mesmos como entidades separadas do mundo e, mesmo que não haja fronteiras definidas, quando o tato e a visão não dão conta de averiguar, temos a propensão de projetar contornos e limites. (NUNES, 2009, p.90)

¹² A palavra contêiner é utilizada aqui num sentido metafórico que faz alusão às funções de um contêiner; acondicionar carga. Em relação à referência de corpo com contêiner, o corpo pensado como algo hermeticamente fechado acondicionando tudo o que o compõe como, por exemplo, órgãos, músculos, ossos, nervos etc.

Assim como percebemos o corpo apartado do mundo, essa percepção se estende a outras esferas:

Cômodos e casas são recipientes óbvios. Movimentar-se de um cômodo a outro é o mesmo que se movimentar de um recipiente para outro, isto é, movimentar-se *para fora* de um cômodo e *para dentro* de outro. Nós podemos atribuir essa orientação até mesmo a objetos sólidos, como quando quebramos uma pedra para ver o que há dentro dela. Impomos também essa orientação ao nosso meio-ambiente natural. Uma clareira na floresta é vista como algo que tem uma superfície demarcada e podemos nos ver como estando dentro ou fora da clareira, dentro ou fora da floresta. Uma clareira na floresta tem algo que podemos perceber como uma demarcação natural: a área incerta onde as árvores mais ou menos terminam e a clareira mais ou menos começa. Mas mesmo quando não há uma demarcação natural física que possa ser vista definindo um recipiente, nos impomos as fronteiras – demarcando um território de tal forma que ele tenha um interior e uma superfície delimitada – quer seja um muro, uma cerca, ou até mesmo uma linha ou plano abstratos. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 81-2)

Portanto a metáfora ontológica que percebe o corpo como um recipiente do mesmo modo entende as outras pessoas e objetos como recipientes e, estes possuem um lado de dentro e um lado de fora.

Nessa demarcação do corpo existe ainda a ideia de no lado de dentro haver um centro e, bem próximo ao lado de fora, na sua fronteira, existir uma periferia. Contudo é importante ressaltar que o centro é considerado superior à periferia

Experimentamos nossos corpos como tendo centro (órgãos internos, esqueleto) e periferia (dedos, cabelo). O centro é visto como mais importante que a periferia em dois sentidos: o centro define a identidade do indivíduo, ao contrário da periferia ou parte, e a periferia é vista como dependente do centro, mas não o contrário. Da mesma forma, o interior carrega a ideia de profundidade e verdade, em oposição à noção de exterioridade e superfície. (NUNES, 2009, p.99)

Do mesmo modo como a metáfora dentro-fora do corpo se estende para outras pessoas, objetos e situações, a metáfora centro-periferia está em diversas situações. Como, por exemplo, quando ser quer entender o principal assunto de um texto, afirma-se que é necessário buscar a “ideia central”, ou “o centro da questão”.

Não há uma única resposta para definir o que é centro e o que é periferia no corpo. Depende do foco, uma das definições mais aceitas e conhecidas está em

relação ao equilíbrio, o centro gravitacional¹³. Este é uma força peso resultante da ação atrativa da terra sobre o corpo, essa força se situa em direção ao centro da terra e age no corpo de cima para baixo, puxando o corpo para o centro da terra. O centro gravitacional tem sua localização na região da bacia¹⁴ e, o extremo oposto, a sua periferia, seriam as pernas e os braços.

Nos estudos de BMC¹⁵, temos o centro umbilical, também conhecido como centro vital que o corpo estabelece uma relação de movimento delineada do centro para a periferia e vice e versa. De acordo com Queiroz (2013) os mecanismos de movimento do embrião ocorrem por sua herança filogenética, ou seja, por sua história evolutiva. Com os seres humanos é utilizado o exemplo da estrela do mar em que o corpo é organizado em partes em volta de um centro. A estrela do mar se desloca a partir de movimentos alternados de extensão e retração estabelecendo uma relação entre seu centro e suas partes periféricas. No corpo humano essas partes seriam braços, pernas e cabeça.

Outra noção é a de centro emotivo. O francês François Delsarte (1811-1871) que teve seus estudos absorvidos pela dança moderna e pelo teatro, principalmente nos Estados Unidos, situava no plexo solar, localizado na parte superior do tronco, o centro gerador das emoções humanas. Portanto, alguns coreógrafos apropriaram-se de seus estudos e formularam o entendimento de que os movimentos para serem expressivos deveriam surgir do tronco e irem em direção à periferia, assim poderiam ser visualizados pelo público¹⁶.

Outro exemplo é o centro nervoso do corpo. O Sistema Nervoso, com base em sua anatomia, é dividido em Sistema Nervoso Central – SNC – e Sistema Nervoso Periférico – SNP. O SNC é composto pelo encéfalo – Cérebro, cerebelo e tronco encefálico – e pela medula espinhal. Já o SNP é formado por Nervos – cranianos e espinhais – gânglios e terminações nervosas (MACHADO, 1986, p.11). O SNC é muitas vezes analisado como mais importante que o SNP por possuir o

¹³ “[...] diversos fatores podem ser considerados como intervenientes na manutenção do equilíbrio corporal, sendo um deles o centro de gravidade (CG) e/ou centro de massa do corpo (CM). No corpo humano o CG coincide com o CM. O CM é o lugar geométrico de massas e, portanto, independente de qualquer campo gravitacional, enquanto que, o CG é o ponto de aplicação de vetor que representa o peso do corpo.” (LEMOS; TEIXEIRA; MOTA, 2009. p.84)

¹⁴ O CG está geralmente localizado alguns centímetros à frente da articulação lombossacra, ao nível do quadril. (*ibid*).

¹⁵ Body-Mind Centering é um método de educação somática criado por Bonnie Cohen em 1973.

¹⁶ A relevância dos estudos de Delsarte para a dança moderna está mais aprofundada no Capítulo 2.

cérebro, considerado o órgão mais importante de todos, aquele que controla todo o corpo (MACHADO, 1986, p.73).

1.4 PARTES-TODO

De acordo com Rengel (2007) as figuras de linguagem verbal acontecem porque existe uma elaboração metafórica do corpo, o procedimento metafórico. Dessa forma a metáfora não é o único material com o qual o procedimento metafórico se operacionaliza. A metonímia, por exemplo, também teria o seu caráter corpóreo. Podemos denominar, então, a metonímia de metonímia metafórica, a partir das afirmações de Rengel (2007), visto que a autora afirma que a pessoa age por procedimento metafórico do corpo mesmo quando utiliza uma metonímia ou outras figuras como, aliteração, anáfora, catacrese, hipérbole, silepse etc.

Diferente da metáfora em que se compreende uma coisa em termos de outra, a metonímia enquanto figura de linguagem substitui uma entidade por outra com a qual está relacionada, seria o uso de uma palavra fora de seu contexto semântico normal. Lakoff e Johnson (2002) diferenciam a metáfora da metonímia ao afirmarem que a função da metáfora é a compreensão, no modo de conceber uma coisa em termos de outra. Já a função da metonímia é referencial, pois permite usar uma entidade para representar outra, isso traz um entendimento da entidade além de um referencial para ela. Contudo é importante ressaltar novamente o argumento de que esta operação cognitiva, de uma entidade por outra, trata-se de um transporte, de um trânsito entre algo para outro algo, ou seja, emerge do procedimento metafórico do corpo. No exemplo; Hoje eu li o livro Canto General. A metonímia pode ser empregada da seguinte forma: Hoje eu li Pablo Neruda. Nesse exemplo a obra é substituída pelo autor.

Há também a sinédoque, tipo especial de metonímia baseado na relação quantitativa entre o significado original de algo e o seu conteúdo. Lakoff e Johnson (2002) apontam, entre outros, partes-todo, em que as partes representariam o todo. Um exemplo de utilização das partes pelo todo seria a frase: Precisamos de sangue novo aqui! Com a intenção de dizer; Precisamos de novas pessoas aqui! Contudo é importante salientar que a metonímia partes-todo não substitui aleatoriamente a parte pelo todo. A parte escolhida representa/caracteriza qual definição de todo se quer abordar. Na escolha de sangue novo há a intenção de dizer que se necessita

de pessoas novas que tenham disposição. Assim como a metáfora, a metonímia ultrapassaria a linguagem verbal e estaria no modo como se apreende o mundo.

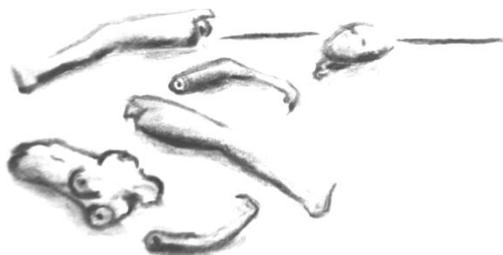
A metonímia tem, pelo menos em parte, o mesmo uso que a metáfora, ela permite-nos focalizar mais especificamente certos aspectos da entidade a que estamos nos referindo. Assemelha-se também à metáfora no sentido de que não é somente um recurso poético ou retórico, nem somente é uma questão de linguagem. Conceitos metonímicos (como PARTE PELO TODO) fazem parte da maneira como agimos, pensamos e falamos no dia-a-dia. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.93)

Essa separação também é atribuída ao corpo. Do mesmo modo como ocorre com a metáfora de demarcação centro-periferia a metonímia partes-todo também não possui uma única definição.

A parte representando o todo estaria mais destinada ao rosto representando todo o corpo, por exemplo, ao ver a foto do rosto de uma pessoa conhecida, normalmente falaríamos que vimos à pessoa em uma foto e não apenas o rosto. Já ao vermos uma foto de um braço, por exemplo, costumeiramente não diríamos que vimos à foto de uma pessoa, mas sim de um braço (LAKOFF E JOHNSON, 2002). Outro sentido estaria no todo representar a soma das partes, uma ideia de aditividade. Pode-se, por exemplo, por meio da junção entre os membros, o tronco e a cabeça ter um todo que seria um corpo (Desenhos 2 e 3).

Desenho 2

Desenho 3



Fonte: Ilustração de Juliano Valffi

Isso acarreta ao corpo um entendimento mecanicista, em que as partes não afetariam umas às outras e a soma delas representaria o todo, assim como uma máquina. Conforme Najmanovich (2009) houve uma intensa tradução de obras clássicas no período renascentista, essas apregoavam um entendimento de mundo racional, fortemente influenciado pela matemática. Tal concepção, aliada às ideias medievais que entendiam o mundo como um plano divino, fez com que o universo começasse a ser imaginado “como uma criação que Deus realizou a imagem e semelhança da geometria dedutiva” (NAJMANOVICH, 2009, p.7, tradução nossa)¹⁷. A partir disso, toda a busca pelo conhecimento começou a ser baseada em matemática.

O corpo também foi submetido a cálculos e coordenadas propostas por Descartes, mas apenas o corpo morto. As dissecações cadavéricas – esquartejavam em quantas partes fosse necessário ao estudo de anatomia – promoviam a possibilidade de saber “o que há dentro do corpo” e apenas subentender como “ele funciona”, pois um cadáver imóvel não expressa, de fato, o funcionamento do corpo. O cadáver então foi submetido a leis matemático-mecânicas que pretendiam explicar o funcionamento do corpo vivo e, “o homem máquina é produto desta imaginação nascida da dissecação cadavérica que se expressa com algoritmos da matemática linear” (NAJMANOVICH, 2009, p.7, tradução nossa)¹⁸.

Para encerrar o capítulo, foi estruturada até então, a partir do entendimento de metáfora proposto por Lakoff e Johnson (1999, 2002), a noção do que seriam as metáforas dualistas que demarcam o corpo. Por meio de uma compreensão dualista do corpo que o aparta da alma/espírito e, a esta era atribuída as faculdades da razão, surgiu o que Churchland (2004) chama de problema ontológico, a separação entre corpo e mente. E, aliando essa compreensão dualista corpo-mente às percepções parciais e às influências culturais o ser humano foi entendendo e podemos afirmar, ainda entende o corpo como tendo um lado de dentro, um de fora, um centro e uma periferia. Já na relação partes-todo – abordada nesta pesquisa – a dicotomia ou as muitas dicotomias que geram concepções fragmentadas, para essa pesquisa tem o enfoque em entender que o todo é apenas a soma das partes.

¹⁷ “[...] como una creación que Dios realizó a imagen y semejanza de la geometría deductiva.”

¹⁸ “El hombre máquina es el producto de esta imaginación nascida de La disección cadavérica que se expresa con algoritmos de La matemática lineal.”

No próximo capítulo é analisado como essas metáforas estão/estiveram presentes na dança como mote expressivo, pois permeou os postulados de Noverre para o balé – a metáfora corpo-espírito - e a criação de movimentos em alguns coreógrafos e estudiosos da dança moderna – metáfora centro-periferia. E, a partir de Domenici (2004) a utilização dessas metáforas como instruções de movimento, pois se compreende que o sentido dado pela autora às metáforas converge com o que essa pesquisa traz como mote expressivo. As auxiliam na criação, quebra de automatismos e permanência da informação de um movimento no corpo.

2 METÁFORAS DUALISTAS COMO MOTE EXPRESSIVO PARA A DANÇA

Este segundo capítulo pretende apontar como as metáforas dualistas podem ser relacionadas à dança como mote expressivo. Por meio de exemplos no balé clássico e na dança moderna propõe como um entendimento de corpo dualista, que influencia na criação de movimentos, pode ser utilizado para requisitar mais expressividade. Noverre propôs o movimento vindo das faculdades do espírito e não apenas do virtuosismo corporal, tal entendimento será relacionado à metáfora corpo-espírito. Já Delsarte afirmava que todo o gesto¹⁹ deveria exprimir uma emoção, desse modo ele acreditava em uma correspondência entre a emoção – experiência interna – e o gesto - manifestação física (MARTIN, 2007). O que será relacionado à metáfora dentro-fora e principalmente à metáfora centro-periferia na dança moderna. Visto que um entendimento a respeito das ideias de Delsarte, de acordo com Shawn (1974), traz a compreensão da ordem das sucessões do movimento, nesta o movimento prossegue de um centro até a periferia, neste caminho ele se propaga como uma onda atingindo cada parte do corpo. Faz-se também necessário investigar qual era o entendimento de expressividade presente em Noverre e em alguns criadores de dança moderna, principalmente daqueles que se apropriaram ou se inspiraram em Delsarte, levando-os para a dança. Pois não cabe um sentido generalizado de expressividade, visto a importância dada a ela e como as metáforas dualistas estão implicadas nesta pesquisa ao serem utilizadas como mote expressivo. Portanto, distinguir o entendimento de expressividade em cada momento histórico em estudo torna-se fundamental.

O termo expressividade, utilizado neste trabalho, não se refere àquela expressividade cotidiana do homem. Especificamente trata dos dançarinos em trabalhos coreográficos que, como veremos adiante, também não é único. A cada período de época os pensamentos a respeito do corpo e da dança foram se modificando e o próprio entendimento de expressividade também alterou o seu significado.

¹⁹ Delsarte usava o termo gesto que englobava a gestualidade das mãos as expressões faciais e os outros movimentos do corpo, alguns bailarinos e coreógrafos se apropriaram de seus estudos e os levaram para a dança moderna.

A busca pela expressividade permanece como uma questão importante da dança ocidental²⁰ (e talvez da dança chamada de oriental) ao longo de toda a sua história. Contudo, essa não ocorreu de forma pacífica como afirma a pesquisadora francesa Michèle Febvre (1995, p.13), pois a dança ocidental colocou com frequência a questão da expressividade, do sentido e da forma, “mesmo (ou, sobretudo) em suas renúncias extremas a uma ou a outra”. E, como lembra Deborah Jowit (apud FEBVRE, 1995), a dança no ocidente, desde o séc. XVII pelo menos oscila entre virtuosidade e expressividade, acentuando uma ou outra dimensão de acordo com a época e com os seus devidos criadores.

Eloísa Domenici (2004) propõe metáforas para auxiliar na criação em dança, visto que essas podem contribuir para a apropriação e criação de movimentos. Ao invés de apenas o bailarino ver uma forma de movimento e tentar imitá-la, por meio da contextualização daquele movimento, que implica a utilização de metáforas como imagens, a compreensão e conseqüentemente a execução do movimento pode ser mais significativa tanto na apropriação e execução quanto na duração daquela informação no corpo.

Mesmo Domenici (2004) não apontando a questão da expressividade, por meio da contextualização que utiliza metáforas para a criação e execução de movimentos, uma das possibilidades que as metáforas trazem, segundo a autora, estaria nos processos de significação dos movimentos, aos quais são vinculados nesta pesquisa à expressividade. Domenici (2004) também não especifica quais seriam os tipos de metáforas – como as categorias propostas por Lakoff e Johnson (2002) – mas as aborda num contexto em que é possível associá-las a imagens que ajudam na criação de movimentos e na permanência da memória deles no corpo. É possível afirmar, portanto, que as metáforas dualistas compreendidas como imagens, podem fazer parte dessas metáforas apontadas pela autora. Por no exemplo, em que um bailarino ao visualizar que o movimento está surgindo no centro, localizado na região da bacia e, desse ponto ele parte para os membros inferiores fazendo com que as pernas se movam, tem-se a metáfora centro-periferia como uma imagem que auxilia na criação de movimentos.

²⁰ Sabe-se que a questão da expressividade também é cara à dança oriental, contudo esta pesquisa analisa a expressividade na dança ocidental.

2.1 EXPRESSIVIDADE EM NOVERRE COM CORPO-ESPÍRITO/ALMA

O balé provém das danças de baile cortesãs italianas no início século XV²¹. No período da Renascença, na França, foi colocado no patamar das outras artes como, por exemplo, pintura, escultura e música. No séc. XVIII o mestre de balé da Ópera de Paris Jean Georges Noverre (1727-1810) afirmou que os bailarinos deveriam se preocupar mais com as suas expressões, ao invés de permanecerem limitados a apenas executar perfeitamente os movimentos.

Jean Georges Noverre, de acordo com Monteiro (1998), iniciou sua formação em dança na adolescência, na Académie Royale de Musique et Danse (futura Ópera de Paris), após alguns anos como bailarino, tornou-se mestre de balé da Ópera de Lyon. Em 1760 publicou sua primeira versão de *Lettres sur la Danse* (Cartas sobre a dança) uma série de cartas em que propunha uma reflexão aos padrões do balé clássico. Em 1776 realizou seu sonho de ser mestre de balé da Ópera de Paris.

De acordo com Hercoles (2005), foi fundamental para as proposições de Noverre a sua insatisfação com os espetáculos cênicos franceses da época, ele desejava que a dança deixasse de representar a vida estática da corte, que tinha como intuito demonstrar prestígio e ostentação. Tal fato possibilitou um novo pensamento acerca da dança. Ele requisitou mais expressividade, dessa forma a dança não seria mais apenas divertimento para a nobreza, Noverre subverteu a técnica e o virtuosismo às necessidades da obra.

Os passos, o desembaraço, o brilhantismo dos encadeamentos, o aprumo, a firmeza, a velocidade, a leveza, a precisão, as posições de braços e de pernas, eis o que chamo de mecanismo da dança; quando todas essas partes não se põem em marcha impulsionadas pelo espírito, quando o engenho deixa de dirigir todos os movimentos, quando o sentimento e a expressão não lhes emprestam as forças capazes de me emocionar e de me interessar, então aplaudo a destreza, admiro o homem máquina, faço justiça à sua força, a sua agilidade; mas ele não me provoca nenhuma agitação, não me entenece [...]. (NOVERRE apud MONTEIRO, 1998, p.197)

Percebe-se então o embate entre expressão – que estava diretamente atrelado a demonstrar sentimentos – e forma – que seria a perfeita execução dos

²¹ O termo Ballet começou a ser usado no século XIII, vem do italiano “Ballare” que significa bailar, dançar.

passos codificados do balé. E, a noção de o bailarino se tornar mais expressivo estava relacionada a “agir” com o espírito ao invés de somente com a carne. Para Noverre (apud MONTEIRO, 1998), existiam duas formas de dança possíveis, uma só oferecia a parte material advinda da exímia execução dos passos e a outra seria a alma da primeira, pois dava expressão aos passos do balé. Isso demonstra que Noverre não pretendia acabar com o virtuosismo em detrimento da expressão. Em *Lettres sur la Danse*²², na Carta 1, Noverre (apud MONTEIRO, 1998, p.187), afirma: “dizer que condeno de modo geral todas as figuras simétricas, pensar que pretendo abolir totalmente seu uso seria atribuir-me um tom de singularidade ou de reforma que quero evitar”. Em acordo, Hercoles (2005, p.58) afirma que a grande inovação que Noverre trouxe para a dança foi o intuito de integrar a forma do movimento à emoção.

Por um período, bem breve, eu também me perguntei qual teria sido vossa real inovação. Contudo, logo me dei conta de que as realizações de vossos antecessores não passavam de meias reformas, razão pela qual o Sr. os combateu ferozmente. Entendo que o equívoco cometido por todos eles residiu no fato de terem pensado em termos da supremacia da expressão sobre a técnica, ou da interpretação sobre a execução. Pensar o balé como um espetáculo integrado, onde forma e sentido coexistissem no movimento e no gesto, era um empreendimento ainda por ser realizado, e este feito revolucionário coube ao Sr.²³.

Noverre reivindicava a virtuosidade a qual a dança chegara sem, no entanto, alcançar o mesmo potencial expressivo, relacionado nessa época ao espírito. Sua intenção era integrar forma e emoção. Conforme Gadelha (2006, p.52), tal entendimento proposto por Noverre advém da estética platônica que vigorava na época e que relacionava o belo ao bem, “[...] pois na beleza do movimento rítmico encontra-se também, e a um só tempo, a beleza moral. [...]. Logo o movimento pelo movimento não fala ao espírito. Cada gesto deve, então, desvendar um estado de espírito”. Isto porque na época de Noverre prevalecia o pensamento que separava

²² Para esta pesquisa foi utilizada a tradução em língua portuguesa da primeira edição das cartas, o livro de Mariana Monteiro intitulado: *Noverre: Cartas sobre a dança* de 1998. Contudo o livro é dividido em duas partes, a primeira é escrita por Monteiro e a segunda parte é composta pelas cartas traduzidas de Noverre. Portanto sempre que forem citados trechos das cartas de Noverre será referenciado Noverre (apud MONTEIRO) e quando for utilizado os escritos da primeira parte do livro, apenas Monteiro será referenciada.

²³ A tese de Rosa Hercoles (2005) intitulada *Formas de comunicação do corpo – novas cartas sobre a dança*, foi escrita em formato de cartas destinadas a determinados pensadores, a citação acima, refere-se a Carta 2 destinada a Noverre. Por isso diferencia-se a forma escrita.

corpo e espírito, sendo que o segundo era mais valorizado em detrimento do primeiro. Como visto no primeiro capítulo, considera-se historicamente que este entendimento surgiu com Platão – separação entre corpo e espírito/alma – em que a mente era relegada as faculdades do espírito. Depois tal compreensão dualística foi reafirmada por Descartes com o dualismo de substância. Noverre propunha aos bailarinos que expressassem as emoções de sua alma.

A preocupação em se expressar ultrapassa a relação do intérprete com seu corpo e seu movimento, ela determina soluções estéticas abarcando aspectos da cena como um todo. Tal compreensão estendeu-se até o século XIX, início da Era romântica da dança, em que o balé introduziu temas fantásticos como os das fadas e das princesas. Em relação aos figurinos, introduziu-se a utilização de sapatilhas que auxiliavam as bailarinas a ficarem nas pontas dos pés – que já vinham sendo utilizada, mas nesse período teve seu uso difundido, ao invés de sapatos de saltos altos e, também, no lugar de vestidos compridos, introduziu-se a utilização de saias leves chamadas *tutus*. Tais propósitos serviam, sobretudo, para demonstrar “o espírito”, no desejo de transparecer leveza e falta de esforço, principalmente através da sustentação do eixo vertical da coluna vertebral. Pois o espírito não sendo físico, era então entendido como etéreo, leve e sublime. Conforme Gadelha (2006, p.40) “A essência do passo do balé clássico ainda hoje é a libertação do peso, a impressão de leveza e o cuidado em disfarçar o esforço. A isto se atribuíam o espírito do bailarino, ou mesmo, e de certa forma, a expressão, designada por Noverre.” Foram criados, neste período, balés como *La Sylphide* – criado por Filippo Taglioni – e *Giselle* – criado por Théophile Gautier – exímios representantes desta época romântica que através de temas fantásticos também proporcionavam a idealização da leveza dos corpos.

A expressão que Noverre reivindicava aos bailarinos estava então atrelada a refletir as paixões da alma, termo este utilizado para descrever as emoções humanas a partir do séc. XVII (RIBOT, 1896). Noverre acreditava que o corpo poderia refletir exteriormente o que estava no interior de sua alma.

Tal pensamento acorda com o Iluminismo²⁴, movimento que surgiu na França do século XVII e defendia o domínio da razão sobre a visão teocêntrica que

²⁴ “Este movimento surgiu na França do século XVII e [...] tinha o propósito de iluminar as trevas em que se encontrava a sociedade. Os pensadores que defendiam estes ideais acreditavam que o pensamento racional deveria ser levado adiante substituindo as crenças religiosas e o misticismo,

dominava a Europa desde a Idade Média. E, possuía como um de seus principais representantes o filósofo e teórico teatral francês Denis Diderot (1713-1784), este influenciou Noverre com suas ideias para o teatro em que requisitava uma atuação menos automatizada. Tal fato pode ser verificado na Carta 15, em que Noverre defende Diderot:

Os grandes comediantes estarão com o Sr. Diderot, os mediócrs serão os únicos que se levantarão contra o gênero indicado por ele. Por quê? É por que esse gênero, sendo tomado da natureza, exige homens e não autômatos para representá-lo. Exige perfeições que não se adquirem sem que já se possua o germe em si mesmo. Trata-se de sentir, de ter alma e não somente de atuar. (NOVERRE apud MONTEIRO, 1998,p. 384)

Denis Diderot escreveu diversos livros, mas é considerada a sua obra prima a edição da *Encyclopédie* (1750-1772), que levou vinte e um anos para ser editada e é composta por vinte e oito volumes. Em sua pesquisa acerca da representação teatral ele criticou a mecanização do ator do teatro clássico francês, pensamento este próximo ao de Noverre, a respeito do excesso de virtuosismo na dança. No que diz respeito à dança, conforme Gadelha (2006, p.55) “Diderot acreditou poder converter a dança à imitação, como um espetáculo autônomo, um poema a ser escrito em separado, um gênero da poesia dramática”, ou seja, ele também acreditava que nenhum bailarino deveria dançar apenas para eximir belos movimentos, pois o balé seria para ele um poema, compactuando assim com a ideia de Noverre, de que a dança deveria se tornar ação dramática, ou como o próprio Noverre denominou; balé de ação.

Ação, para ele, se apresenta sempre como oposto ao *divertissement*, que considerava como um elemento estranho ao drama, sem função no desenrolar da sequências das cenas. Nele, o *divertissement* é uma dança que se assemelha aos “ fogos de artifícios”, que se limitam a “agradar aos olhos”, uma forma vazia, desprovida de qualquer caráter de expressão. Os balés, que se contentam com este efeito menor, o fazem, segundo Noverre, por deficiência dos artistas. Eles ignoram ser a dança, de fato, uma arte de imitação. (GADELHA, 2006, p.55)

que, segundo eles, bloqueavam a evolução do homem. O homem deveria ser o centro e passar a buscar respostas para as questões que, até então, eram justificadas somente pela fé.” (SUA PESQUISA, 2014)

Noverre se referiu pejorativamente aos balés de sua época como *divertissement* (entretenimento, diversão) e propôs um gênero novo, o balé de ação. Neste existe a mimese que seria a imitação da natureza. De acordo com Monteiro (1998, p.100) Noverre entende por imitação da natureza a “imitação das ações humanas”, por isso o balé deveria desvincular-se da ideia de festa e atrelar-se mais ao drama, à imitação. Hercoles (2005, p.56) aponta alguns dos motivos que levaram Noverre a criar o balé de ação:

Mas, ao lutar abertamente pela expressividade, por entender que a dança é um meio de expressão e comunicação e não um simples ornamento decorativo, e rejeitar completamente as declamações líricas, por entender a dança como uma manifestação artística independente, o Sr. cria um campo fértil para a exploração e o desenvolvimento profundo de elementos especificamente coreográficos. Assim, ao compilar em vossas obras uma execução rigorosa, mas sensível dos passos, que deveria se aliar aos gestos pantomímicos e à expressão facial – sendo que estes elementos deveriam estar voltados para a obtenção de uma ação corporal expressiva – , estava criado o vosso *balé de ação*.

Desse modo, percebe-se que a proposta de um balé de ação estava atrelada à busca por mais expressividade e rejeição aos ornamentos.

Os argumentos trazidos até então acerca da expressividade requisitada por Noverre ao balé justificam que a própria noção de expressividade estava relacionada ao espírito, pois o bailarino para ser mais expressivo deveria demonstrar suas emoções que, para Noverre estavam vinculadas ao espírito. Sendo assim, é possível compreender o quanto o pensamento dualista estava presente na época, ou seja, por meio da metáfora que aparta corpo e espírito. Contudo é necessário esclarecer que a intenção de Noverre era a de integrar corpo e espírito para os bailarinos tornarem-se mais expressivos. Noverre queria que o corpo revelasse as paixões da alma e, de acordo com Hercoles (2005), isso indica que ele percebia o corpo como o lugar onde as emoções, vindas da alma/espírito, poderiam ser expressas. Se por um lado, nos dias atuais, a ideia de integração de Noverre demonstra um dualismo ao perceber como distintos o corpo e o espírito, por outro, mantendo uma compreensão histórica para a época em que vigorava um entendimento de corpo mecanicista, mostra como Noverre foi inovador ao propor essa integração.

Também proveniente desta metáfora, como visto no capítulo anterior, há a metáfora corpo-mente, visto que a mente/razão vinha das faculdades do espírito.

Desse modo, o pensamento que influenciou os postulados que Noverre traçou para a dança de sua época também ecoou por muitos séculos seguintes.

2.2 DANÇA MODERNA ²⁵

Através de recorrência de alguns pensamentos em momentos distintos do longo percurso histórico da dança, podemos perceber que esta não segue um percurso contínuo e linear. A noção de expressividade é uma destas ideias que vem atravessando os séculos, com diferentes desdobramentos em cada período histórico.

Antes de abordar a expressividade na dança moderna é necessário contextualizá-la de modo sucinto, para a questão de a expressividade ser mais bem compreendida.

O Modernismo, conforme Everdell (2000) se situa entre a metade final do séc. XIX e todo o séc. XX. É muito abrangente por tratar de um movimento que acometeu a sociedade ocidental em seus diversos aspectos científicos e artísticos como, por exemplo: artes visuais, matemática, sociologia, arquitetura, música, dança, física, literatura, psicologia, teatro, filosofia etc. As mudanças em diversas áreas ocorreram principalmente através da contaminação de ideias imbricadas em cada área.

Veremos, em primeiro lugar, como a química nuclear encontrou eco em outras ciências, na arte e na filosofia. Veremos como a teoria atômica na mecânica levou primeiro os cientistas e depois todos os tipos de pensadores à conclusão de que as visões estatísticas e probabilísticas da realidade RAM mais verdadeiras que a antiga dinâmica determinista.

²⁵ O termo Dança Moderna utilizado nesta pesquisa é referente a uma linhagem de dança surgida a partir do final do século XIX e início do século XX. “Contudo, a pesquisadora francesa Laurence Louppe (2004) não faz distinção abissal entre dança moderna e pós-moderna, denominando como dança contemporânea o movimento que ocorreu em todo o século XX. Louppe (2004) propõe uma leitura do corpo que dança em seus aspectos sensíveis e não somente por meio de uma visão linear e progressiva da história, da separação entre períodos que se anulam ou rompem com o anterior. Louppe (2004) chama a atenção para a forma cronológica com que a história da dança tem sido contada e registrada, em períodos separados, tais como balé clássico, balé romântico, dança moderna e dança contemporânea, a exemplo de compêndios de arte em geral. Não limitada a uma abordagem temporal, ela pensa em “fundamentos da dança contemporânea”, seguindo o termo de Françoise Dupuy, para pensar as transformações da dança no século XX, ou seja, aspectos com a individualização de um corpo e de um gesto sem seguir modelos, exprimindo uma identidade ou um projeto insubstituível; produção (e não reprodução) de um gesto; trabalho sobre a materialidade do corpo e sobre a subjetividade, bem como a importância da gravidade como fonte do movimento” (SIMÃO, 2008). Desse modo, mais do que estabelecer uma cronologia, a intenção aqui é apontar criadores que se opuseram aos padrões do balé clássico e criaram outros modos de pensar a dança. Em consequência disso surgiu outros modos de entender o corpo. Mais do que delimitar um determinado período, pretende-se apontar como a expressividade era compreendida por esses criadores, principalmente por meio da metáfora centro-periferia.

Começando não pela ciência, mas pela literatura e pela pintura, veremos como o pensamento moderno deixou a velha e obstinada convicção de que as coisas poderiam ser vistas “contínua e integralmente”, de um ponto de vista privilegiado, em um momento particular – ou, em outras palavras porque Cézanne pintou o Mont Sainte-Victoire de quase todas as perspectivas possíveis, exceto do cume. Também veremos como, ao mesmo tempo, a crença na objetividade se esfacela de forma que a fenomenologia e o solipsismo começam a dominar não só a filosofia, mas a literatura, a política, a psicologia e, por último a física. (EVERDELL, 2000, p.23)

Tais fatos demonstram o quanto as mudanças em cada área dependiam das outras e que, somente então, conforme Everdell (2000, p.22), “a reunião de várias delas poderia ser chamada de Modernismo”, ou seja, o movimento não trouxe a preponderância ou supremacia no desenvolvimento de uma área em detrimento às outras, os avanços contínuos em muitos segmentos é que o impulsionou. Evidente que essa relação mais estreita foi possibilitada pelos avanços tecnológicos da época como, a ferrovia, o telégrafo, as correspondências e o telefone.

Com relação à dança moderna, ela não estava à parte de todas essas inovações e descobertas, a coreógrafa e dançarina americana Loïe Fuller (1862-1928), por exemplo, foi uma precursora da iluminação cênica elétrica. Segundo Suquet (2008), em 1892 Fuller apresentou em Paris a coreografia intitulada “A dança da serpente”, o que causou surpresa e encanto nos espectadores já que pela primeira vez eles assistiam efeitos que propiciavam ilusão de ótica, feitos através de projetores elétricos móveis com filtros coloridos²⁶. Além dos efeitos elétricos, a coreógrafa também utilizava extensores nos braços e véus coloridos que cobriam todo o corpo. Quando ela dançava, em movimentos espiralados, seu corpo perdia a forma humana e ganhava diversas outras formas que surgiam e desapareciam na forma seguinte. Esses efeitos eram muito valorizados, sobretudo pelo suporte da iluminação e dos véus.

A dançarina aparece, mas sobretudo, desaparece nas volutas borbulhantes de seus véus que, lançados no espaço, voltam a se enrolar em torno de seu corpo, como que aspirados por um vácuo, um vórtex. [...] A onipresença da “linha serpentina”, ondulação em espiral que liga todos os momentos da dança em uma contínua circulação acaba criando a ilusão de um desencadear metamórfico onde cada forma nasce da aniquilação daquela que a precede. (SUQUET, 2008, p.510)

²⁶ Além desses efeitos, Fuller foi, segundo Suquet (2008), a primeira artista a apagar a luz da plateia, o que direcionava ainda mais a atenção do público para a o palco em que luzes coloridas iluminavam a cena.

Para tanto, Fuller estudou além dos movimentos do corpo, os movimentos da luz e principalmente os rastros deixados pelos movimentos do corpo na luz. Com essas inovações ela influenciou não apenas dançarinos, mas, conforme Suquet (2008), o cinema. Visto que dois músicos futuristas, Arnaldo Gina e Bruno Corra, após terem assistido a um espetáculo da dançarina conceberam em 1913 os primeiros filmes abstratos com base na música cromática²⁷.

Assim como Fuller, a americana Isadora Duncan (1878-1927) também trouxe inovações para a dança. Duncan foi uma das primeiras coreógrafas a se opor a técnica do balé clássico. Embora tenha estudado balé quando jovem, logo repudiou seu academicismo, acreditava que não poderia expressar seus sentimentos por meio de uma técnica tão sistematizada. De acordo com Garaudy (1980), aos quatorze anos, por conta própria, tornou-se professora de dança sem ter uma técnica estipulada, apenas com a intenção de encontrar movimentos inspirados na natureza como as ondas do mar, os ventos e a energia da terra.

Duncan também acreditava que somente a libertação dos corpos dos bailarinos poderia gerar uma dança menos mecânica. Essa libertação seria adquirida tanto na mudança dos figurinos (sem os espartilhos e as sapatilhas) quanto na mudança dos movimentos (livres do rigor acadêmico). Mas, sobretudo, no significado dado aos movimentos, cada um deveria ser executado com um significado e com uma emoção. Sobre Duncan, Roger Garaudy (1980, p.69) diz:

²⁷ “Os irmãos futuristas Arnaldo Gina e Bruno Corra conceberam a música cromática enquanto estudavam mosaicos bizantinos de Ravena. Eles declararam sua ideia de Arte em um manifesto de 1910, alegando que as cores criavam uma música harmoniosa. Elas podiam expressar sentimentos e estados de ser, com notas e igualmente compor harmonias, motivos e sinfonias. Acreditavam ser possível criar uma forma nova de arte pictórica, usando uma massa de cores misturadas harmoniosamente, uma em cima da outra, de tal forma a agradar aos olhos sem que isso represente uma figura. Para os músicos isso corresponderia ao que na música é chamado de harmonia e denominaram de harmonia cromática. Afirmavam ainda que assim como a música (uma série de notas ao longo do tempo), a cor pode dar forma a uma arte temporal que é uma variedade de tons cromáticos, sucessivamente. Corra tentou colocar a ideia da música com a cor em prática, ele construiu um piano com 28 teclas que correspondem a 8 cores de diferentes lâmpadas elétricas. Pressionando uma tecla, uma cor seria projetada sobre um fundo. Empurrando muitas chaves, as cores formaria uma luz harmoniosa. Este método logo revelou sua simplicidade: os efeitos foram muito bonitos, mas faltou um núcleo emocional. Insatisfeito com a sua experiência de música e cor, Corra decidiu se aventurar em novos territórios: o cinema abstrato. Desta vez, as cores foram pintadas diretamente sobre o filme na esperança de criar uma sinfonia cromática capaz de reproduzir visualmente sentimentos e emoções com a música que inspirou as composições.” (TANZINI, 2004, tradução nossa)

Libertou o corpo, materialmente, das barbatanas, dos corpetes, dos *tutus*, das sapatilhas de ponta de gesso, dos diademas e dos falbalás. Para que o corpo seja um meio de expressão, ele deve ser despojado de tudo o que o constrange. O nu é o que há de mais nobre na arte, pensava Isadora Duncan. Por concessão, ela se apresentava vestida com uma musselina, o que causava grande escândalo em Viena ou Beirute. Aquele corpo revitalizado, animado, expressivo, não era um objeto, mas um foco de energia.

Além de dançar com túnicas transparentes, Duncan despiu os pés das sapatilhas, dançava descalça. Os pés se tornaram então o ponto de contato com o chão, diferente do balé que tentava ao máximo minimizar esse contato colocando as bailarinas nas pontas para transparecer leveza. Tal mudança demonstra a preocupação da época em fazer uma dança mais próxima da humanidade, sem tantos artificialismos. Ao tirar as sapatilhas de ponta e colocar os pés no chão, Duncan estabelece uma relação mais real com a gravidade, sente-a em seu corpo e não nega a sua existência, pelo contrário, dança a partir dessa sensação, planta seus pés no chão e percebe toda a força gravitacional em seu corpo. Com Isadora Duncan o corpo começa a ser valorizado em seu estado mais natural, livre dos artifícios, tal fato tem correspondência aos novos estudos da época acerca do corpo humano.

Sant'Anna (2005) analisa historicamente o corpo entre séculos XVIII e XIX. Nesse período ele não seria apenas aquilo que se é, mas também, aquilo que se tem, assim como uma mercadoria ou um objeto que pode ser comprado e aperfeiçoado. Já que também nessa época se desenvolve a indústria cosmética e os artefatos capazes de moldar o corpo (como por exemplo, os espartilhos de ferro ou madeira), esses novos elementos diferenciavam o corpo da nobreza daqueles de outras pessoas. Em relação a esse aspecto histórico é interessante pensar que o artificial (perucas, perfumes, maquiagens, espartilhos...) se tornou uma nova forma de distinção social imputando aos nobres a sofrida condição modificar seus corpos ao formato de vestidos e espartilhos. Atrelada a essa modificação do corpo que tinha por objetivo deixar a coluna ereta, temos uma metáfora de possuir um corpo "reto" que significaria para os nobres demonstrar um autocontrole dos sentimentos e um poder de dominar os outros, de acordo com Sant'Anna (2005). Esse pensamento permaneceu até meados do século XIX quando a educação física propôs que os elementos externos fossem substituídos pela prática de exercícios físicos e hábitos saudáveis.

Duncan imbuída dos ideais que acreditava, conforme Suquet (2008) fez parte do movimento americano *dress reform* (reforma do vestuário) na virada do séc. XIX para o XX. Faziam parte desse movimento médicos que afirmavam e demonstravam cientificamente os efeitos nocivos do uso de espartilhos. Segundo eles os espartilhos deformavam o esqueleto, deslocavam os órgãos internos, degeneravam alguns músculos e alteravam a respiração. Enquanto o *dress reform* apontava nos Estados Unidos, promovendo uma libertação para o corpo, na Alemanha surgia *Lebensreform* (reforma da vida), movimento que propunha uma maior liberdade da vida como um todo. E, uma das iniciativas que corroboraram com ele foi um movimento que propunha a nudez dos corpos.

No início do século XX, na Alemanha, despontou-se as camadas menos conservadoras da sociedade um desejo de reformar a vida. A orientação era procurar formas de escapar dos efeitos sufocantes e mecanizados da corrida industrial que permeava toda a Europa. Assim, grupos de familiares e pessoas de várias classes sociais se reuniram em torno do ideal do cultivo do corpo livre, criando praticamente uma contracultura cujo enfoque foi o enriquecimento da existência humana. Tendo como lema a expressão *Nackt und Frei* (Nu e livre), essas iniciativas da sociedade terminaram por legitimar a luta pela *Lebensreform* (reforma da vida), com a formação de vários movimentos comunitários. (SCHAFFNER, 2013, p.25)

Durante o nazismo os movimentos a favor da *Lebensreform* foram proibidos, porém após a 2ª Guerra Mundial retornaram na Alemanha. Um desses movimentos o *Freikörperkultur* (Cultura do Corpo Livre), que de acordo com Schaffner (2013), propunha uma forma de vida mais saudável, próxima a natureza, influenciou a *Ausdruckstanz* (Dança de Expressão). Como, por exemplo, nas proposições artísticas de Laban e Mary Wigman desenvolvidas na Escola de Arte do Monte Verità – fundada por Laban – localizado em Ascona, na Itália.

Outro fator que influenciou fortemente a dança moderna foi a 1ª Grande Guerra Mundial no início do século XX, visto que não seria possível a dança continuar com temas de fadas e de mundos fantásticos após as tragédias advindas da guerra. Marian Horosko (1991), afirma que a dança moderna modifica a expressão do bailarino, embora ainda voltada para os sentimentos, busca em vez da leveza do balé, inspirar-se nas mazelas e confusões emocionais do pós-guerra.

A dança moderna chegou como uma clara e distinta alternativa para o balé. Enquanto o balé se empenhou em libertar a gravidade na expressão do

bailarino, a dança moderna joga o dançarino por terra para expressar o tumulto psíquico e discordar da era - um tempo de mudança e vitalidade artística. Muitas vezes o treinamento de balé baseou-se na perfeição, conservando “sílabas” de movimentos. A dança moderna rejeitou sílabas rigorosas, dizendo que o movimento surgiria naturalmente dos dançarinos. Enquanto o balé impunha movimento no corpo, a dança moderna pretendia revelar o que lá estava efetivamente, para *‘simplesmente redescobrir o que o corpo pode fazer’*. (HOROSKO, 1991, p.1)

O chão, ora utilizado somente como suporte do corpo pelo contato das sapatilhas, recebeu os pés descalços e todo o corpo, nele o bailarino pôde sentar e deitar, sentir o contato com o chão. O entendimento de corpo na dança moderna também privilegiou um centro gerador das emoções e dos movimentos, a relação do corpo com o peso que a gravidade exerce nele e, sobretudo, procurou conferir expressividade e significado a cada movimento.

A dança moderna dirigiu então o seu olhar para a humanidade, para seus dramas e mazelas e, assumiu uma oposição ao balé. As rupturas não foram somente em relação aos temas, mas também por meio de uma crítica aos movimentos da secular técnica, considerados antinaturais. Os criadores repudiavam o excesso de virtuosismo e a valorização dos movimentos das pernas e braços do balé. Ao romper com o academicismo do balé, a dança moderna promoveu uma mudança nos padrões de movimento e nas estruturas dos espetáculos assim como o direcionamento dos temas voltados então para a humanidade. Cada coreógrafo, de acordo com o quê desejava criou seu estilo de movimento, organizou e elaborou elementos como figurinos, luz e música em conformidade com suas propostas.

2.3 EXPRESSIVIDADE POR MEIO DA METACINESE

Entre os anos de 1931 e 1932, John Martin (1893-1985) escreveu sobre a dança moderna²⁸, ou seja, ele tentou entendê-la enquanto ela acontecia. Martin (2007) afirma que embora houvesse uma dificuldade para determinar as bases da dança moderna, por conta das diferenças entre os espetáculos, métodos e sistemas

²⁸ O livro *The modern dance* foi originalmente publicado em 1933 pela Princeton Book Company, reunindo as quatro conferências sobre a dança proferidas por John Martin na *New School for Social Research* em New York em 1931 e 1932. Em 2007 a revista *Pró-posições* traduziu as duas primeiras partes na edição de janeiro/abril e as duas últimas na edição de maio/agosto do mesmo ano.

de dança propostos pelos artistas, ainda assim seria possível pensar em alguns princípios e propósitos comuns a todos.

No que tange ao interesse desta pesquisa – qual era o entendimento de expressividade requisitado pela dança moderna – dentre os princípios abordados por Martin (2007), interessa o que ele denominou de metacinese. Para tanto, faz-se necessário compreender primeiramente a importância atribuída ao movimento na dança moderna, para em seguida compreender o que seria a metacinese.

Segundo Martin (2007, p.232) ao se indispor contra a artificialidade do balé clássico, a dança moderna estabeleceu como principal objetivo a expressão de um impulso interior e, o movimento seria a “verdadeira essência da dança” devendo surgir desse impulso. O movimento seria a manifestação daquilo que não é visível, a expressão mental e emocional.

Não é apenas encontrado no movimento funcional e vital do pulso e em todo o corpo, na tarefa de manter-se vivo, mas é também encontrado na expressão de toda experiência emocional; e é, nesse aspecto, que reside o seu valor para o bailarino. O corpo é o espelho do pensamento. Ao nos assustarmos, o corpo reage com movimentos rápidos, curtos e intensos; quando envergonhados, o sangue vai para o rosto e coramos; se abalados, o sangue foge-nos da face e empalidecemos; e quando estamos tristes, lágrimas vão para nossos olhos e aparece o que chamamos de “um nó na garganta”. Ao sentirmos qualquer uma dessas experiências, os músculos contraem-se ou relaxam-se e todos os membros do corpo são afetados. Estas ilustrações são tão comuns que dispensam maiores comentários. O movimento físico é o primeiro efeito normal de qualquer experiência mental ou emocional. (MARTIN, 2007, p.233)

É observável como o entendimento dualista está presente na separação entre pensamento (incluindo nele a emoção) e corpo. Pois ao afirmar que o corpo é o espelho do pensamento, o autor situa o pensamento em outro lugar que não no corpo. Caberia a este apenas manifestar/expressar por meio de movimento os pensamentos e emoções. É interessante também apontar que diferente do pensamento cartesiano que relegava as emoções aos estados inferiores, ou seja, ao corpo e o pensamento as faculdades superiores, do espírito, para Martin (2007) as emoções e pensamentos estão situadas em um mesmo lugar que, embora o autor não diga que lugar é esse, ele afirma que não seria o corpo.

A expressão mental e emocional por meio do movimento dos bailarinos de dança moderna era comparada por Martin (2007) com o que levava os povos primevos, denominados pelo autor de “selvagens”, a dançar. Os povos primevos

dançavam tudo o que lhes fugia a razão e parecia ser misterioso ou sobrenatural. No período em que a dança moderna se desenvolveu, a ciência já tinha explicado boa parte desses mistérios, mas do mesmo modo como os povos primevos dançavam o que não podiam ou não conseguiam explicar, os bailarinos de dança moderna dançavam o que não podiam explicar racionalmente, a apreensão de experiências emocionais e mentais intangíveis.

Não obstante, é esse o espírito que anima a dança moderna. O bailarino moderno, é claro, não se assombra diante das mesmas coisas que os selvagens. Ele pode conversar racionalmente sobre quase qualquer tópico relacionado às ações da natureza; esta foi totalmente reduzida a um enfadonho tagarelar pseudocientífico que é ensinado nas escolas. A civilização, em grande medida, despiu a vida comum do seu mistério e, conseqüentemente, eliminou a necessidade de expressar, como fazia o homem primitivo, aquilo que a razão não podia apreender. Mas hoje, estamos caminhando cada vez mais profundamente para dentro de regiões desconhecidas do pensamento, o que, apesar de não nos abalar tanto quanto a natureza aos selvagens, é igualmente impossível de ser reduzido a termos racionais. E é sua apreensão dessas experiências mentais e emocionais intangíveis que o bailarino da atualidade se vê obrigado a expressar através do meio irracional do corpo. (MARTIN, 2007, p.234 -235)

A metacinese seria a expressão do que era considerado intangível – o mental e o emocional – por meio do movimento, tanto nos povos primevos como da dança moderna. A respeito da metacinese, Martin (2007, p.236-237) afirmou:

Ninguém inventou esta verdade, ela sempre existiu. Ela existia quando o homem primitivo exprimia seu sentimento do mistério da morte e quando ele incitava toda a tribo a um delírio de guerra, liderando-a em um tipo especial de dança. Existia, e era reconhecida em certo grau, nos grandes dias do teatro grego, quando o movimento era um traço importante do drama. De fato, o coro trágico grego, que nos momentos mais intensos da tragédia procurava obter recursos cantando e dançando músicas de grande fervor, estava habituado, como Gilbert Murray disse em algum lugar, a expressar “o resíduo inexprimível da emoção” que a racionalidade – palavras e pantomima – não poderiam transmitir. Também existia nos dias do balé clássico; sem ela, as plateias teriam tanto prazer em assistir a uma bailarina equilibrar-se nas pontas dos pés desafiando a gravidade, quanto em ver penas flutuando no ar.

Martin (2007) ainda afirma que a utilização artística consciente da metacinese só iniciou na dança moderna e os alemães perceberam seu valor a ponto de criarem uma dança que, por meio do movimento, expressasse os sentimentos do bailarino.

Desse modo, a forma do movimento na Dança de Expressão resultava da expressão mental e emocional.

Essa classe de dança é, com efeito, dança moderna na sua manifestação mais pura. A base de cada criação nesse meio reside na visão de algo na experiência de vida humana que toca o sublime. Sua externalização em alguma forma que pode ser apreendida pelos outros não deriva de um planejamento intelectual, mas do “sentir” com um corpo sensível. O primeiro resultado dessa criação e o surgimento de alguns movimentos totalmente autênticos estão tão ligados à experiência emocional, assim como o recuo instintivo está ligado à experiência do medo. (MARTIN, 2007, p.258)

Por não possuir as formas padronizadas, como as do balé clássico, houve uma dificuldade em definir com exatidão quais as bases da dança moderna. Visto que conforme Martin (2007, p.244) ela surgiu “para expressar apenas o que é próprio da experiência pessoal, transformado e elevado acima do lugar comum e do pessoal pelo processo da criação artística, da forma estética”. Desse modo, expressando as experiências pessoais, não seria possível à dança moderna estabelecer formas padronizadas que seriam utilizadas por todos os artistas. Isto possibilitou aos artistas criarem seus movimentos, o que gerou diversidade entre as obras.

Verifica-se então que a expressividade na dança moderna estava relacionada diretamente a expressar emoções e pensamentos por meio de movimento. Martin (2007) apontou a possibilidade de estabelecer alguns parâmetros gerais e, até aqui, a questão da expressividade foi alargada a todos os criadores de dança moderna do período em que ela surgiu por meio do entendimento de metacinese. Contudo, para a presente pesquisa, verifica-se a necessidade em estudar o entendimento de expressividade naqueles criadores que pesquisavam o centro do corpo, apontando que todo movimento deveria surgir dele para relacioná-la a metáfora centro-periferia. O conceito de metacinese é, de acordo como o referencial empregado neste trabalho, dualista, pois separa do corpo o pensamento e a emoção, apesar disso Martin (2007) não exemplifica como tal entendimento influenciava na criação de movimentos, objetivando torná-los mais expressivos. Até mesmo porque o autor propõe parâmetros gerais para a compreensão da dança moderna, não especificando assim os processos de criação.

Já, por meio dos estudos de artistas como, por exemplo, os que se apropriaram dos estudos de Delsarte, relacionando-os à dança, é possível argumentar a ocorrência da busca pela expressividade à metáfora centro-periferia. Pois localizavam no plexo solar o centro gerador das emoções e, deste modo, o centro do corpo de onde cada movimento deveria surgir. Martin (2007) também fala de um impulso interno, de onde o movimento deveria surgir, mas não explica o que seria esse impulso e nem situa sua localização no corpo. Sendo assim, além dessa expressividade, de acordo com Martin (2007) comum a toda dança moderna, estão apontados abaixo criadores, os quais o entendimento de expressividade pode ser relacionado à metáfora centro-periferia.

2.4 DELSARTE, CENTRO-PERIFERIA E DENTRO-FORA NA DANÇA MODERNA

Assim como Fuller e Duncan, o francês François Delsarte (1811-1871) teve um papel importante como um dos precursores do pensamento que originou a dança moderna nos Estados Unidos²⁹. Delsarte não publicou nenhum escrito, entretanto alguns de seus alunos escreveram livros a respeito do sistema criado por ele. Isso trouxe interpretações distintas a respeito de seu sistema. Em uma das suas conferências³⁰ transcritas, ele afirma que suas experiências como cantor no Conservatório de Música foram péssimas, os professores eram contraditórios, arbitrários e levaram-no a perder o grande potencial que sua voz já demonstrava aos quatorze anos de idade. Após a triste experiência da perda da voz, Delsarte (1865) dedica-se então ao estudo da Arte. E justifica porque nunca escreveu um livro:

Embora isso me custasse ter de esperar assim a velhice e de adiar até esse termo incerto uma publicação que solicitações incessantes me convidavam a produzir, quis acabar tranquilamente a minha obra, quis assentar as minhas teorias no critério de uma experimentação longa e paciente, quis que a doutrina pela qual vivo e combato, mais maduramente estudada, tivesse a seu favor a sanção do tempo, e fosse, enfim, na minha própria visão, digna dos meus ouvintes e de mim. (DELSARTE, 1865, p.160)

²⁹ Os estudos de Delsarte também influenciaram a dança moderna alemã, ou Dança de Expressão. Contudo, como o foco deste trabalho está nas metáforas dualistas, a apropriação dos estudos de Delsarte por alguns coreógrafos da dança moderna americana originou um entendimento de corpo dualista. Por isso a ênfase na dança moderna americana.

³⁰(DELSARTE, 1865).

Entretanto, Delsarte faleceu antes de publicar os resultados da pesquisa de toda a sua vida. De acordo com Madureira (2002), fragmentos de suas propostas espalharam-se pelo mundo. Alguns de seus discípulos ou filhos destes publicaram o que cada um entendia como o Sistema de Delsarte. Por conta disso, é difícil trazer definições exatas das teorias de Delsarte, ainda mais com o foco direcionado para esta pesquisa. Para tanto foram utilizados materiais como a tradução de conferências, artigos e dissertações que além de outras fontes, utilizam também essas conferências e cartas trocadas por Delsarte e Steele MacKaye, um ator americano considerado como o mais fiel discípulo de Delsarte. Contudo, de acordo com Madureira (2002), vale salientar que o próprio MacKaye acabou direcionando o aprendizado que teve para um treinamento físico de atores, reduzindo excessivamente a complexidade das teorias de Delsarte. E, infelizmente, essa foi uma das compreensões que mais se propagou pelos Estados Unidos. Também foi utilizado o livro que Ted Shawn escreveu em 1954³¹, a respeito do que entendia como o Sistema de Delsarte, visto que Shawn foi um dos coreógrafos americanos que se apropriou das propostas de Delsarte levando-as para a dança moderna.

A partir do que aprendeu com MacKaye e com outro discípulo de Delsarte chamado Delaumosne, a americana Geneviève Stebbins abriu uma escola e direcionou suas pesquisas para o ensino de mulheres. Segundo Madureira (2002) foram influenciadas por Stebbins as dançarinas Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Loïe Fuller. A mãe de St. Denis estudou com Stebbins e transmitiu à filha estes ensinamentos que depois seriam passados aos alunos da escola (*Denishawn School*) que St. criou com Ted Shawn, ecoando assim na dança moderna.

As ideias de Delsarte não foram desenvolvidas especialmente para a dança. Alguns coreógrafos, entretanto, se apropriaram delas, como Ted Shawn (1891-1972)³² e Ruth St. Denis³³ (1878-1968). Na *Denishawn School* ambos ministraram

³¹ Para essa pesquisa foi utilizada uma edição mais recente: SHAWN, Ted. **Every little movement: a book about Francaise Delsart**. 2nd ed. Princeton: Dance Horizons, 1974.

³² Bailarino e coreógrafo americano que quando jovem pretendia ser pastor e começou a dançar por indicações médicas (tratar as sequelas de uma difteria). Mas, ao assistir Ruth St. Denis percebeu que poderia unir sua vocação religiosa à dança. A principal contribuição que trouxe para a dança foi a valorização do bailarino (que por muitos anos, esteve sublimado pela figura da bailarina clássica, servindo apenas para suspendê-la). Ele criou coreografias para serem dançadas apenas por homens. (SIMÃO, 2008, p.33)

³³ Atriz e bailarina americana que no início de sua carreira dançava balé, porém ao poucos formulou uma dança religiosa em que não deveria haver a dissociação entre a alma e o corpo. Denis buscou na civilização oriental a influência cultural e religiosa para a elaboração de seus movimentos. (SIMÃO, 2008, p.32)

vários cursos, palestras e criaram diversas coreografias inspirados nos pressupostos de Delsarte. Madureira (2002) aponta Shawn como o principal responsável pela aproximação das ideias delsartianas à dança.

A teoria da expressividade humana, ou a arte da expressão dramática, foi denominada por Delsarte de “Estética Aplicada” que engloba dois eixos principais, a “Lei da Trindade” e a “Lei da Correspondência” e ainda outros princípios do movimento. Segundo Andrade (2012) Delsarte era um homem religioso e sua filosofia da arte sempre esteve revestida de um caráter religioso. Sendo assim, Delsarte se baseou na santíssima trindade cristã para refletir sobre a arte e a ciência.

A trindade, base de todos os seres e coisas, é reflexo da majestade divina em sua obra. Ela é uma reverberação sobre nós, de sua própria luz. A trindade surge nos menores compartimentos da vida divina e deve ser considerada, como nós já dissemos, como o meio mais fértil de investigação científica. A trindade é o nosso guia nas ciências de aplicação sendo, ao mesmo tempo, luz e enigma. Causa, princípio e fim de toda a ciência, ela é o critério infalível e é preciso partir dela como um axioma inabalável. Toda verdade é triangular e nenhuma demonstração responde ao seu objeto a não ser por uma forma triplamente tripla. (DELSARTE apud MADUREIRA, 2002, p. 50)

Na Lei da Trindade o homem é compreendido como a unidade trinitária vida-espírito-alma. Até o momento espírito e alma foram tratados como sinônimos nesta pesquisa, contudo para Delsarte havia uma distinção na qual o espírito estaria mais relacionado ao intelecto e a alma à emoção vinda da vontade de Deus. Por conta desta distinção, atualmente alguns autores traduzem as três instâncias da “Lei da Trindade” em corpo-mente-espírito³⁴. Essas instâncias se expressariam por meio da palavra, da voz e do gesto.

A LEI DA TRINDADE estabelece o equilíbrio entre as três partes constitutivas do ser humano criado à imagem de Deus: a VIDA, traduzida pela fisicalidade, pelas sensações corpóreas; o ESPÍRITO, representado pela intelectualidade, pelo pensamento, pelas ideias; e a ALMA, síntese da emoção, do psiquismo e da vontade (de Deus). É a TRINDADE o princípio regulador de cada coisa e do homem em particular. O homem participa da tríplice natureza divina: vida, alma e espírito. Uma natureza que possui um triplo aparato orgânico: voz-palavra-gesto. A vida indica os estados sensíveis, as sensações corpóreas que podem ser expressas através da VOZ. O espírito está relacionado ao pensamento, expresso através da PALAVRA. A alma se relaciona a condição moral, aos sentimentos,

³⁴ Como o americano Joe Williams em The Delsarte Project. Cf. WILLIAMS, 2015.

expressos pelo GESTO. (MADUREIRA, 2002, p.55)

E, para entender essa expressão, Delsarte apontava a Arte como o único meio, visto que “a ARTE é ao mesmo tempo o CONHECIMENTO, POSSE e a LIVRE DIREÇÃO dos agentes em virtude dos quais se revelam a VIDA, o ESPÍRITO e a ALMA” (DELSARTE, 1865, p.164). Desse modo não era o corpo o principal agente, nele a Arte se expressava mostrando o que era visível e o não visível. Mas principalmente a Arte estava na relação entre visível e não visível, ou entre instâncias físicas e divinas, (ANDRADE, 2012). Neste ponto temos a Lei da Correspondência que tem como base o princípio da correspondência entre os impulsos internos ou movimentos internos, de natureza espiritual e os movimentos externos, físicos e observáveis. Visto que para Delsarte (1865, p.165), “cada *função espiritual* responde uma *função do corpo*. A cada *grande função do corpo* corresponde um *ato espiritual*”.

Delsarte investigou as relações entre gesto e emoção, entre alma e corpo. Por anos observou a gestualidade das pessoas nas praças, ruas, em hospitais e relacionou a intensidade do sentimento à intensidade do gesto.

Para ele, o crime dos crimes era um gesto sem significado. A fim de averiguar como o significado se exteriorizava fisicamente no gesto e na postura, estudou os seres humanos em cada estado provável de tensão física e emocional, e registrou minuciosamente a posição das mãos, a inclinação da boca, a elevação das sobrancelhas etc.. Foi a hospitais, a necrotérios e a asilos de loucos. Como um exemplo de sua paciência, diz-se que ele foi, dia após dia, a um parque onde babás do interior levavam os filhos dos patrões para passeios diários. Ele observava cada detalhe da relação que existia entre as babás e as crianças a seus cuidados quando as primeiras eram novas no emprego, e as mudanças que ocorriam à medida que a afeição entre elas e as crianças aumentava. Acompanhou a diferença que se verificava no polegar quando a babá segurava uma criança estranha e quando segurava uma por quem tinha uma ligação. (MARTIN, 2007, p.243)

A respeito do gesto, Delsarte investigou o significado que cada um poderia gerar, acreditava que todo gesto deveria ter necessariamente um significado sendo que os gestos influenciariam o espírito e vice-versa. Desse modo um gesto sem significado seria falso.

A Lei da Trindade e a Lei da Correspondência são os dois eixos que suportam toda a Estética Aplicada. Todos os fenômenos estariam sujeitos a essas leis e, de

acordo com Ted Shawn (1974) haveria um ordenador universal que qualificaria qualquer fenômeno segundo os critérios: Excêntrico-Normal-Concêntrico. Isso significa que existe um centro para qualquer coisa/fenômeno e duas forças que se deslocam para fora (Excêntrico) ou para dentro (Concêntrico). Um exemplo seria a mão relaxada-Normal, esticada-Excêntrico e fechada-Concêntrico. Cada unidade da trindade pode ser dividida em outras três, formando um quadro de nove possibilidades (Quadro 1).

Quadro 1 – *Accord du Neuvième*

| | | |
|---------------------------|-----------------------|----------------------------|
| EXCÊNTRICO Excêntrico | NORMAL Excêntrico | CONCÊNTRICO Excêntrico |
| EXCÊNTRICO Normal | NORMAL Normal | CONCÊNTRICO Normal |
| EXCÊNTRICO Concêntrico | NORMAL Concêntrico | CONCÊNTRICO Concêntrico |

Fonte: Shawn (1974)

A esse quadro fundamental Shawn (1974) afirma que Delsarte deu o nome de “Accord du Neuvième”, Os movimentos mais refinados e intelectuais seriam Concêntricos, voltados para dentro, já aqueles mais emocionais seriam Excêntricos, voltados para fora. No quadro as maiúsculas representariam a grande divisão, ou seja, aquelas que geram maior influência. Já as minúsculas representam a subdivisão, com menor influência. Cada quadrado exprime um sentimento relacionado a um elemento da Lei da Trindade Vida-Espírito-Alma (Quadro 2). Assim, os elementos da primeira coluna estariam relacionados à Vida e seriam:

juízo, sentimento e sensação. Os elementos da segunda coluna estariam relacionados ao Espírito: consciência, contemplação e simpatia. E os elementos da terceira coluna, a da Alma: indução, intuição e instinto. Para Shawn (1974) a partir desse quadro, Delsarte elaborou outros quadros relativos às posições das várias partes do corpo, como por exemplo, nove posições para a cabeça, cada uma correspondendo a um sentimento.

Quadro 2 – Os sentimentos de acordo com o *Accord du Neuvième*

| 1ª coluna Vida | 2ª coluna Espírito | 3ª coluna. Alma |
|-------------------|-----------------------|--------------------|
| Julgamento | Consciência | Indução |
| Sentimento | Contemplação | Intuição |
| Sensação | Simpatia | Instinto |

Fonte: Madureira (2002).

Ao comparar as duas colunas, percebe-se que a coluna da Vida é mais Excêntrica, voltada para o exterior, pois na grande divisão aparece EXCÊNTRICA com maior influência. Do mesmo modo que a coluna do Espírito é Normal, com equilíbrio entre o interior e o exterior e a coluna da Alma é mais Concêntrica, dirigida ao interior. Aqui já é possível perceber que a proposta de movimentação do centro para a periferia e vice-versa já traz indícios da metáfora centro-periferia tão cara a muitos coreógrafos da dança moderna, sobretudo porque esse quadro apresentado por Shawn (1974) foi repassado aos alunos que estudavam em sua escola. Contudo

não se esclarece ainda o motivo dos movimentos Excêntricos, aqueles surgidos do centro em direção à periferia, terem sido mais valorizados em detrimento dos movimentos Concêntricos e Normais.

Shawn (1974) ainda traz uma divisão em zonas do corpo proposta por Delsarte, nela a zona intelectual estaria na cabeça e seria mais Concêntrica e mental. A zona espiritual seria a do tronco, mais Normal, moral, emocional e espiritual. E os membros estariam na zona física, mais Excêntrica e vital. Aqui cabe um esclarecimento, pois como Delsarte diferencia alma e espírito, sendo que o espírito estava mais relacionado ao intelecto, podemos ter um problema de tradução ou mesmo de interpretação por parte de Shawn (1974). O que nos parece é que a Zona intelectual – cabeça – estava relacionada as faculdade da mente, ou seja, ao que Delsarte atribuía o nome de espírito. Já a zona espiritual, tronco, estava relacionada ao que Delsarte chamava de alma, as faculdades dividas. Por último a zona física – membros – estava relacionada ao que Delsarte denominava de vida.

Shawn (1974) afirma que Delsarte situava no tronco o lugar das emoções, trazendo a primazia deste em relação às pernas e os braços. O tronco era considerado mais expressivo que os membros, contudo estas partes teriam a sua importância, visto que “os braços e as pernas são o nosso contato com o mundo exterior” (SHAWN, 1974, p.39 tradução nossa)³⁵, ou seja, as partes mais periféricas que expressariam as emoções do tronco. Assim, a valorização do tronco inspirou Ted Shawn e outros coreógrafos da dança moderna.

Aqui aparece um grande eixo que será amplamente desenvolvido e explorado na dança do século XX: a expressividade do tronco. A redescoberta do tronco como fonte da expressão impulsiona a reconstrução de uma retórica do corpo nos métodos ginásticos e técnicas de dança: contrações e expansões, mobilidade do externo, torções e espirais com o tronco. (MADUREIRA, 2002, p. 66).

Inspirado por Delsarte, Shawn (1974) ensinava a seus alunos que o tronco devia ser o ponto de partida de qualquer movimento, pois é nele que está o plexo solar onde ele acreditava que se concentrava todo o centro emotivo. As emoções nascidas de movimentos no centro deveriam ser conduzidas até as extremidades para se tornarem mais visíveis ao público. Desse modo, se exemplifica como um

³⁵ The arms and legs are our contact with outer world.

entendimento dualista do corpo, em específico, por meio da metáfora que prioriza o centro em detrimento da periferia, foi apropriada por Shawn para a dança.

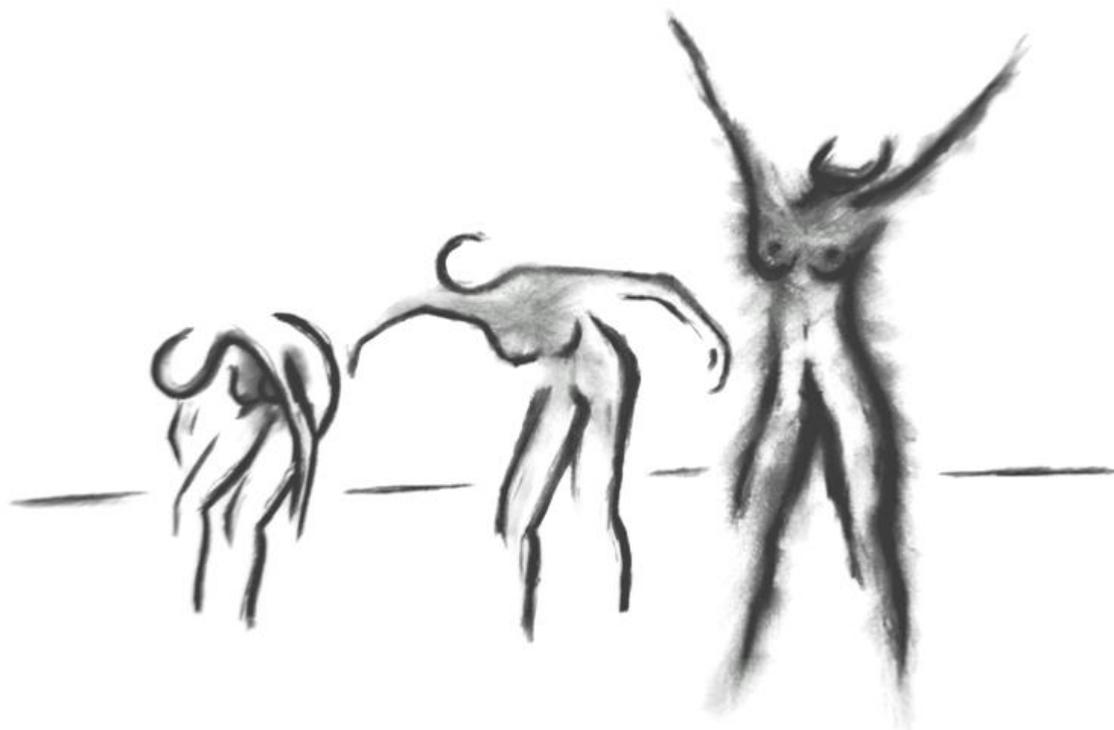
Evidencia-se que existia a supremacia do centro em relação à periferia quando Shawn propõe que o movimento só teria força expressiva se surgisse do centro. Entretanto cabe salientar uma dúvida frequente em relação aos movimentos periféricos na dança moderna; eles não existiam? Pois há apenas escritos sobre importância dos movimentos surgidos no centro do corpo. Alguns autores afirmam que as emoções nascidas de movimentos no centro deveriam ser conduzidas até as extremidades do corpo para se tornarem mais visíveis ao público. Existia a supremacia do centro em relação à periferia, pois a maioria dos coreógrafos modernos era categórica ao afirmar que um movimento só teria uma força expressiva se iniciasse no centro. Entretanto não devemos confundir isso com os movimentos ficarem restritos somente ao centro. Se os movimentos deveriam ser conduzidos do interior para as extremidades, percebe-se então um entendimento de corpo que privilegia centro, mas que estabelece um tipo de relação hierárquica com a periferia.

Essa questão hierárquica já é possível de ser notada nos primeiros estudos de Delsarte, ao investigar a relação entre gesto – que seria a revelação de um estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo – e emoção, por meio da observação da gestualidade das pessoas nas praças. Delsarte chegou à conclusão que a intensidade do sentimento (vindo de dentro) comanda a intensidade do gesto (exteriorizada na periferia do corpo) como exposto na Lei de Correspondência, desse modo todo o gesto deveria ser originário de um sentimento que estaria localizado no centro. Sendo assim, aponta essa relação hierárquica entre centro e periferia e também entre um dentro do corpo (a parte interna onde se localiza o plexo) e um fora (em que o sentimento poderia ser percebido pelo público), a metáfora dentro-fora.

Delsarte classificou ainda os movimentos em oposições, paralelismos e sucessões. Entretanto os movimentos em sucessões foram os mais apreciados pela dança moderna. Ted Shawn (1974) apontava o tronco como o ponto de partida de qualquer movimento. Reforça-se aqui a expressão “ponto de partida” que exhibe o pensamento de que os movimentos não deveriam se limitar ao tronco, mas partirem dele para outros pontos do corpo, como pernas e braços. As sucessões de Delsarte trazem essa lógica, de movimento em expansão que surge em uma parte e em

progressão vai atingindo todo o corpo (Desenho 4). As sucessões ainda seriam para Delsarte, segundo Shawn (1974, p. 34) os movimentos mais relevantes para a exprimir as emoções.

Desenho 4



Fonte: Ilustração Juliano Valffi

Contudo em Delsarte as sucessões podem ser do centro para a periferia e também da periferia para o centro. Então por que os movimentos partindo do centro foram mais valorizados? Justamente por conta do que significavam. De acordo com Shawn (1974) os movimentos surgidos do centro – localizado no peito –, lugar onde Delsarte apontava as emoções, expressavam a verdade e o divino. Já os movimentos que partiam da periferia – braços e pernas – eram expressões da falsidade e até mesmo do diabólico.

O movimento partindo do centro em direção à periferia não foi o único ponto de todo o sistema criado por Delsarte apropriado pela dança moderna. Como dito anteriormente, Delsarte influenciou muitos coreógrafos e dançarinos. E, alguns destes fizeram estudos minuciosos de suas propostas, levando-as para suas práticas artísticas e pedagógicas. O que se deve destacar, contudo, é o quanto a compreensão de corpo pautada em uma relação hierárquica entre centro e periferia

foi extremamente importante para a dança moderna como um mote expressivo. Pois a intenção principal era expressar emoções.

Outro ponto relevante é a dificuldade em averiguar a fidelidade dos escritos de Shawn (1974). Sendo que Ted Shawn nunca estudou com Delsarte e afirma que além do que aprendeu com MacKaye e dos fragmentos encontrados de rascunhos de Delsarte, reuniu informações de outros discípulos. Mas, independente da verificação da veracidade dessa afirmação, o livro e as aulas ministradas por Shawn influenciaram muitos coreógrafos da dança moderna.

É importante considerar que Delsarte – assim como Noverre apontado anteriormente – embora hoje nos pareça dualista, pretendia integrar o que estava posto como separado. Delsarte entendia o homem como uma unidade trinitária. O termo unidade merece atenção, pois revela o pensamento de Delsarte no qual vida-espírito-alma ou corpo-mente-espírito seriam apenas a três instâncias do ser e não três partes dele.

Este é um ponto central na doutrina trinitária de Delsarte. A unicidade da estrutura ternária na qual convivem forma, conteúdo e similitudes é interpretada como uma figura que contém três mundos: o natural, o intelectual e o sobrenatural. Três “modos de visão” permitem o conhecimento da forma mediante um contato direto com a dimensão natural; a interpretação do conteúdo interior mediante a esfera intelectual; e a revelação das similitudes superiores por intermédio do contato sobrenatural (ANDRADE, 2012, p.141).

Ao entender o homem como esta unidade triádica Delsarte, de acordo com Andrade (2012), procura preencher o abismo que existia entre a alma e o corpo. Contudo os dualismos investigados nesta pesquisa em relação à Delsarte vêm da apropriação que a alguns coreógrafos, principalmente Shawn, fizeram de sua divisão do corpo em zonas. Nela o tronco seria o lugar das emoções de onde deveriam surgir os movimentos para serem mais expressivos. E também da classificação dos movimentos, em específico, das sucessões. Ao aliar ambos, temos o que mais influenciou Shawn em sua prática artística e pedagógica. Ou seja, o movimento deveria surgir na parte superior do peito, no plexo solar e como uma onda que atravessa todo o corpo ser conduzido até os braços e pernas. Isso traz a localização das emoções em uma parte específica do corpo e, principalmente uma relação hierárquica entre centro e periferia.

Com um pensamento similar a respeito dos movimentos partindo de um

centro, temos Martha Graham (1894-1991). Após anos de estudos na *Denishawn School*, saiu da escola, montou sua própria companhia e sistematizou sua técnica de dança. Afirmava que não queria mais dançar os deuses do oriente, como fazia St. Denis e também não concordava com as ideias de Duncan, rejeitava sua dança representativa da natureza. Para Graham o foco da dança deveria ser o homem, suas paixões, seus medos e seus problemas (SIMÃO, 2008). Graham queria uma dança que exprimisse as emoções humanas, para isso os bailarinos tinham que ser mais expressivos e seus movimentos deveriam tornar-se representações de suas emoções. O que para a coreógrafa se traduzia em movimentos vindos do centro do corpo. Segundo Leal (2006), nas proposições de Graham, o movimento deveria surgir de seu centro motor que integraria todas as partes do corpo.

Este caminho do movimento nos parece decisivo para a concepção de expressividade desta coreógrafa. O movimento tem como ponto de partida ou origem, um centro energético, o centro motor do corpo, [...] que integra o corpo inteiro. (LEAL, 2006, p. 32)

O que nos faz pensar que essa integração poderia ser uma forma de condução do movimento do centro para outras partes do corpo, principalmente ao se referir ao “caminho do movimento” e ao “ponto de partida” do movimento. Graham observou o movimento do corpo durante a respiração, onde as costelas são dilatadas e depois contraídas e, levou esse princípio a todo o corpo, os músculos contraem e em seguida relaxam, elaborando assim sua técnica a partir da contração e do relaxamento do corpo. Neste sentido, segundo Horosko (1991, p.39) “a profunda qualidade dramática vem da exalação do ar ou da contração; a qualidade lírica e aberta da inalação do ar ou release”. Aqui é possível repensar a metáfora dentro-fora que entende o corpo como um contêiner hermeticamente fechado. Pois se para Graham a qualidade dramática estava relacionada à inspiração e exalação do ar, isto demonstra uma ressignificação da metáfora dentro-fora, por meio da entrada e saída do ar.

Graham integra emoção, respiração e movimento em um mesmo lugar, a pelve, o que difere de Shawn que o localizava mais acima, no plexo solar. Conforme Suquet (2008, p.514) a pelve para Graham “é o centro de gravidade, isto é, o ponto de mobilização de toda a massa corporal e de seu transporte pelo movimento. [...] Aos olhos da coreógrafa, aquela era a parte do corpo onde a emoção se torna

visível [...]”.

Assim como Delsarte, Rudolf Laban (1879-1958) teve seu método utilizado por muitos coreógrafos e bailarinos. Ele estudou na escola de Belas Artes de Paris. Considera-se, por vários estudiosos, que a partir de 1910, Laban começa a formular a sua *Arte do Movimento*. Laban (1978) afirma que os impulsos internos originariam os movimentos externos, aqueles possíveis de serem vistos pelo espectador, a isso é possível relacionar um entendimento de corpo dualista que separa dentro e fora, embora o autor (1978) estivesse buscando uma integração entre o dentro e o fora.

Laban (1978) afirmava que todo movimento deveria ser a manifestação de um sentimento interno e que a composição dos movimentos humanos seria sempre a mesma, tanto no trabalho quanto nas artes.

O movimento também é um meio essencial de expressão artística no drama e na ópera, sendo igualmente um modo de satisfação e de conforto em situações de trabalho, posto que o movimento, quando cientificamente determinado, constitui o denominador comum à arte e à indústria (LABAN,1978, p.12)

Para Laban (1978) a origem de todos os movimentos adveio das liturgias, nas relações entre os homens e os deuses, passou para as cortes, em suas cerimônias chegando então às relações de trabalho e as artes, sobretudo a dança, em que os movimentos do trabalho podiam ser usados como exercícios para a dança e os movimentos da dança podiam ajudar o trabalhador a expressar suas emoções. A partir dessa relação entre a liturgia, o trabalho e a dança, Laban estudou os movimentos, suas leis e formas.

Nesse estudo analisou o corpo ao realizar determinados movimentos e as relações desse corpo com o espaço. Laban (1978) conclui que as diferenças nas qualidades de movimentos surgem em decorrência dos seguintes fatores de movimentos: peso, espaço, tempo e fluência.

Diferente de Delsarte, Laban não situou de onde viriam esses impulsos internos, que por vezes são denominados de “vida interior”. O autor apenas afirma que “a premência interior do ser humano para o movimento tem que ser assimilada na aquisição da habilidade externa para o movimento” (1978, p.11). Ou seja, o interior deveria ser externado, para ser perceptível ao público. Mas, exatamente o que era esse interior? Por vezes o autor (1978) o relaciona com o espírito, ou com

os pensamentos, as emoções, estados psicológicos... Sendo assim, à luz dos termos utilizados atualmente, Laban não define o que seria esse interior que deveria ser externado, ou o define como sendo todos as possibilidades mencionadas acima, como uma integração entre espírito, corpo, emoção e pensamento. O que faz dele um vanguardista de sua época, visto que, por vezes apontando corpo e espírito separadamente – o que seguia o pensamento vigente – ele propõe uma integração até então inovadora.

O modo como Laban (1978) identifica esse interior é por meio do que denomina “Esforço” que seria os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento:

A fim de discernirmos a mecânica motora intrínseca ao movimento vivo, no qual opera o controle intencional do acontecimento físico, é útil denominarmos a função interior que da origem a todo movimento. A palavra empregada aqui com esse sentido é *esforço*. Todos os movimentos humanos estão indissolivelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é o seu ponto de origem e aspecto interior. (LABAN, 1978, p.51)

Entretanto, não fica claro de onde vem ou o que seria esse esforço e, o que se verifica é que, de fato Laban não associou esse interior a uma parte específica do corpo, a um centro, por exemplo. Isso impossibilita relacionar o pensamento de Laban a metáfora dualista centro-periferia, que localiza um lugar do corpo para ser o centro e opõe este a uma periferia, como era a intenção inicial desta pesquisa.

A partir de alguns dos exemplos descritos acima podemos perceber o quanto a noção de os movimentos surgirem no centro e serem conduzidos até a periferia foi utilizada por alguns criadores da dança moderna. De acordo com Siqueira (2006, p.101) “no lugar da graça e da elasticidade de pernas e braços explorados amiúde no balé, a dança moderna pôs todo o corpo a trabalhar, privilegiando não apenas os membros, mas principalmente o tronco [...]”. Não se estabelece ainda uma relação, propriamente dita, entre centro e periferia, como um diálogo entre ambas as partes. Mas surge, como explicado anteriormente, uma relação hierárquica direcional em que os movimentos devem surgir no centro e então irem para a periferia.

Com base no que foi apontado até o momento, verifica-se que a dança moderna requisitava uma expressividade aos bailarinos voltada a temas da humanidade, influenciados pelo pós-guerra e pelos avanços científicos e tecnológicos da época. Para tanto, alguns coreógrafos requisitaram movimentos

surgidos na parte interna do corpo, o centro localizado no tronco ou na pelve – como Martha Graham – em detrimento dos membros periféricos até onde os movimentos seriam apenas conduzidos para externar ao público seus sentimentos. Tal característica diferia do balé que, tendo sua expressividade requisitada por Noverre, esta estava mais atrelada à face, aos gestos e, principalmente vinha do espírito como visto anteriormente. A dança moderna levou a expressividade para o corpo, internalizou e centralizou-a, reportou aos movimentos uma expressividade relacionada ao entendimento de metacinese e, para isso os modificou, dando-lhes como ponto de partida o que acreditava ser o centro gerador das emoções. Ou seja, situou no corpo e não mais no espírito as emoções. Passou da compreensão metafórica que apartava corpo e espírito, para um entendimento de corpo que podemos relacionar a metáfora centro-periferia, compreendendo também que esta vem de uma compreensão anterior, a metáfora dentro-fora que distingue dentro e fora do corpo. Sendo assim, de modo geral, a dança moderna teve um olhar mais voltado para o corpo real, ou seja, de fato como este operava em suas instâncias e no mundo. Aquele que sofria com a guerra e que sentia na carne todas as suas emoções.

2.5 METÁFORAS COMO INSTRUÇÕES DE MOVIMENTOS

Eloísa Domenici (2004) traz o uso de metáforas em aulas de dança como “instruções de movimentos”. Como já mencionado no início deste capítulo, será incluso as metáforas dualistas³⁶ nesta noção de metáforas trazidas por Domenici (2004). Acredita-se que como a autora, a partir dos estudos de Lakoff e Johnson (1999, 2002), aborda as metáforas de forma ampla, é possível incluir as metáforas dualistas nas metáforas como instrução de movimento. Domenici (2004) aponta a utilização de metáforas no que denomina de “textos da cultura popular”, especificamente, aponta o estudo dos movimentos de brincantes de Bumba-boi e do Fandango de Esporas em uma rede ampla de metáforas que podem ser levadas a outros ambientes, por exemplo, para a universidade. Domenici (2004) traz apenas metáforas primárias e metáforas mais complexas, ambas emergem do sistema

³⁶ Como explicado no primeiro capítulo as metáforas dualistas de demarcação seriam uma forma equivocada de compreender o corpo e o ambiente, pois não refletem os complexos processos cognitivos do corpo. Cf primeiro capítulo.

sensorio-motor e da forma como apreendemos o mundo. No primeiro capítulo foi especificado o entendimento de metáforas abordado nesta dissertação e verifica-se que acorda com os escritos de Domenici (2004), pois também foi pensado a partir de Lakoff e Johson (1999, 2002).

Para Domenici (2004) as metáforas provocam mudanças na organização do movimento e nas suas qualidades, o “[...] movimento corporal sendo deflagrado pela metáfora e a metáfora ‘nascendo’ do movimento corporal, sugerindo que a organização do movimento e os processos de significação partilham os mesmos mecanismos”, (DOMENICI, 2004, p.12). A autora propõe que o modo como as metáforas “encarnam” no corpo alteram a percepção deste e de seus movimentos.

A utilização de metáforas na dança ativa a memória e modifica o estado do corpo. Desse modo a percepção de como o corpo se configura a partir de uma metáfora reativa experiências, cria outras metáforas e influencia na organização sensorio-motora. Visto que, de acordo com Domenici (2004, p.99) “o sistema nervoso é um sistema de reconhecimento, sempre buscamos referências em experiências anteriores para qualificar as novas experiências”. Desse modo, por meio de uma metáfora acontece a reorganização do organismo o que gera determinada postura, movimento e padrão de movimentos em dança.

As imagens metafóricas parecem conectar muitas informações em centros de integração, criando imagens que modificam os estados corporais e a função tônica, e evocam objetos da memória autobiográfica. O resultado é um grande fluxo de informação da memória justapostas com as informações sobre os estados *atuais* do corpo. (DOMENICI, 2004, p.83)

Então o procedimento metafórico de uma metáfora específica para a criação em dança seria não a simples importação de um modelo pronto, mas os processos de auto-organização deste corpo decorrente da apropriação desta metáfora por meio de recategorização. Sendo assim, é possível compreender que as metáforas como instruções de movimentos são imagens, as quais os bailarinos utilizam nesse processo de criação.

Vale salientar que o termo imagem, utilizado por Domenici (2004), pode ser empregado no sentido atribuído a ele por Damásio (2000, p.43), que não o restringe apenas a imagens visuais e sim a:

[...] padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego *soma*, que significa “corpo”) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, muscular, visceral e vestibular.

Assim, as metáforas estimulam a criação dessas imagens, que modificam os estados do corpo, o que inclui os estados emocionais. Este é um fluxo contínuo, pois essas alterações corporais ativam memórias e criam outras metáforas que afetam e alteram novamente os estados corporais. A partir disso Domenici (2004) destaca algumas possibilidades de emprego das metáforas em dança como instruções de movimento. Elas podem romper com alguns automatismos e aumentar a permanência de um informação/movimento no corpo.

Em relação à apropriação de metáforas como instruções de movimento, esta poderia facilitar ao professor – ou diretor, coreógrafo – na explicação ou requisição de determinadas qualidades movimentos, as metáforas serviriam como instruções para o aluno entender essas qualidades que são, de modo geral, subjetivas.

No momento em que o professor de dança precisa decidir quais instruções de movimento utilizar para se comunicar com os seus alunos, ele se depara com um fato que talvez não tenha percebido até então: o movimento corporal é uma experiência *subjetiva*. Como falar do corpo? Que metáforas possibilitam compartilhar a subjetividade dessa experiência? Os mapas anatômicos do corpo são úteis até certo ponto, mas encontram a sua limitação no momento em que precisamos falar sobre as qualidades de movimento, que envolvem sutilezas de coordenação e estados tônicos. (DOMENICI, 2004, p.73)

As metáforas podem contribuir para a apropriação de sutis qualidades de movimento, diferindo das instruções de movimento que empregam apenas referências anatômicas. Domenici (2004) também questiona quais seriam as possibilidades para a modificação de movimentos automatizados, visto que os bailarinos não possuem a completa consciência deles.

Para modificar quaisquer movimentos automatizados é necessário trazê-los para o centro da consciência, voltando a atenção para eles. [...] São necessários artifícios para acessá-los indiretamente. Que comandos voluntários seriam capazes de produzir as mudanças desejadas nessas rotinas anti-gravitacionais? Que situações pedagógicas poderiam facilitar essas mudanças? Que imagens sugeridas poderiam ajudar nesse processo? Como orientar o indivíduo para uma ação mais eficiente da

musculatura voluntária no sentido de criar essas forças no seu corpo?
(DOMENICI, 2004, p.80)

A proposta de Domenici (2004) seria criar parâmetros para que o bailarino percebesse os movimentos, o que inclui os movimentos automatizados, superando esta dificuldade e, a partir desses parâmetros, ele poderia ativar comandos para modificar o movimento enquanto o executa. Esses novos parâmetros são criados a partir de metáforas como instruções de movimento e, essas ganham estabilidade na memória. Desse modo as modificações de movimentos automatizados não seriam apenas eventuais, ou seja, enquanto o bailarino, por meio de metáforas, cria e modifica seus movimentos. Essas modificações permaneceriam por algum tempo, pois estariam na memória do corpo (no entendimento de que a memória não estaria no cérebro, mas em todo o corpo), podendo ser reativada em outras ocasiões.

Vale salientar que a permanência de uma informação motora não está restrita apenas aos movimentos que foram modificados, os automatizados, ela está também em qualquer informação motora nova. Pois a associação de um movimento a uma metáfora amplia as conexões neuronais, o que aumenta a permanência da informação daquele movimento no corpo.

Outra hipótese é de que as associações metafóricas poderiam atuar aumentando as chances de sobrevivência de uma informação motora na memória. Sabemos que a estabilidade de uma informação na memória depende das conexões que aquela informação faz na rede neuronal. Assim, conectar-se com uma associação forte (amplamente reforçada na rede neuronal), seria uma estratégia de sobrevivência de uma informação. Neste caso, é possível que a associação com uma metáfora amplie a estabilidade de uma nova informação motora na memória. (DOMENICI, 2004, p.85)

Um exemplo que poderia contribuir seria de um bailarino que cria determinado movimento a partir de uma metáfora, por exemplo, a de um redemoinho de vento com movimentos espiralados incessantes (Desenho 5). A partir dessa metáfora, ele criaria outras, que seriam associadas a sua memória, as suas vivências, sentimentos etc. Assim que ele criou o movimento, o ensaio termina e só voltaria a ensaiar dali a três dias. Quando tentar retomar aquele movimento, todas aquelas informações motoras advindas deste, seriam mais facilmente lembradas por meio da metáfora utilizada para a criação do movimento, a do redemoinho de vento em todos os detalhes acrescentados pelo bailarino.

Desenho 5



Fonte: Ilustração Juliano Valffi

Isto não sugere que ele tenha retomado o movimento exatamente como foi feito no primeiro dia, como se fosse possível uma reprodução exata. Cada movimento é único no exato momento em que acontece. Conforme Rocha (2009) a memória é sempre atual, ou seja, está sempre se reconfigurando no momento presente. A autora também diferencia memória de lembrança, a lembrança seria uma representação do passado, algo que de alguma forma guardamos, mas que de modo algum é estanque.

Pois a memória, segundo a nossa perspectiva, é no corpo motor – um motor de presente – sempre pronta a atualizar a lembrança, tornando-a atual, fazendo dela uma outra, uma outra, uma outra e assim sucessivamente. A memória da à vida sempre uma nova chance. Do ponto de vista da memória, o passado nunca passou; o passado está sempre a passar, a se modificar. (ROCHA, 2009, p.50)

Sendo assim, a lembrança que o bailarino tem do movimento que criou a partir da metáfora do redemoinho, não condiz fielmente com o movimento criado naquele ensaio. Visto que esta lembrança foi atualizada no momento em que ele tentou retomar aquele movimento. Desse modo, o esquecer também faz parte da dança.

Cada ideia de dança inaugura no corpo uma técnica: um modo específico de esquecer. É exatamente porque e quando esquece que o corpo transita entre o *já-criado* e o *por-criar* próprios da tensão composicional comum a qualquer obra de arte. Mais uma vez, nos pequenos acordos que realiza sequencialmente em seus movimentos o intérprete maneja o lembrar/esquecer como um jogo de fidelidade/infidelidade [...]. (ROCHA, 2009, p.69)

E a permanência então daquela informação motora – redemoinho – é parcial, mas conforme se amplia o contexto que gerou aquele movimento, mais informações parciais se tem dele. Sendo assim as metáforas criam um contexto que auxilia na aproximação e não na reprodução daquele movimento criado no ensaio anterior.

A partir desse ponto de vista, pode-se pensar em como as metáforas dualistas puderam auxiliar para a criação em dança. Tanto para os postulados de Noverre, como para a apropriação dos estudos de Delsarte por coreógrafos da dança moderna. Por exemplo, um bailarino é instruído a criar um movimento com grande força expressiva (no caso, relacionada a expressar sentimentos) e para isso o movimento deve surgir em seu centro emotivo, localizado no interior de seu peito e então ser conduzido até as extremidades (braços e pernas) para ser visualizado pelo público. Assim a dança moderna, ou melhor, muitos coreógrafos de dança moderna, estavam se apropriando de um entendimento metafórico que demarca o corpo, a metáfora centro-periferia, como instrução para a criação de um movimento e também como mote expressivo, ambas as possibilidades em uma única metáfora dualística. Ao entender que sentimentos também são corpo (DAMÁSIO, 2000), no sentido de surgirem nele e não na alma (como era compreendido na época de Noverre), as metáforas proporcionam ajustes corporais. Visto que, segundo Domenici (2004), podem ativar memórias e provocar mudanças em estados emocionais, o que viria ao encontro do pensamento recorrente na dança moderna, no que diz respeito ao intuito de expressar os sentimentos humanos.

Isso não quer dizer que a apropriação de metáforas dualistas para a criação em dança seja então o único ou o melhor caminho. Pois de acordo com Nunes (2009, p.83):

Enquanto metáforas de ignição poética e de atos do corpo, estas imagens do dentro e do fora, do centro e da periferia, da parte e do todo têm sua eficácia. Todavia, talvez não reflitam, de fato, os complexos processos cognitivos e as relações entre os aspectos ditos físicos e mentais do organismo.

Destarte como atos de ignição para a criação de movimento as metáforas dualistas foram e podem ser úteis. Entretanto, isso não significa que sejam as únicas possibilidades para requisitar mais expressividade à dança, mesmo porque, segundo pesquisas *in loco* sabe-se que expressividade não é apenas “expressividade”, no que tange a expressar emoções. Podemos ampliar a noção de expressividade pois expressamos ideias também. Visto que o embate entre emoção e razão, de acordo com Lakoff e Johnson (2002), no qual a pessoa é classificada como racional ou emotiva deve ser revisto. Para isso um exemplo que os autores trazem é a metáfora, posto que nela há razão e emoção.

A metáfora é um dos mais importantes instrumentos para tentar compreender parcialmente o que não pode ser compreendido em sua totalidade: nossos sentimentos, nossas experiências estéticas, nossas práticas morais[...]. Esses esforços da imaginação não são destituídos de racionalidade; como se utilizam da metáfora, empregam uma racionalidade imaginativa. (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p.303)

As emoções não estão separadas dos pensamentos e nem deveriam ser propostas e/ou ensinadas como se fossem de tal modo, pois de acordo com Damásio (2004) emoções e sentimentos desempenham um papel benéfico no raciocínio, podem contribuir para a tomada de decisões com base no que se viveu/sentiu no passado e na possibilidade de antever consequências futuras.

Também há implicações políticas e sociais do uso dessas metáforas que estão além da criação de movimentos e agem diretamente na vida, como apontado no terceiro capítulo. Tampouco se pode afirmar que as metáforas dualistas representam o modo como o corpo opera. Os estudos de António Damásio (1996, 2000, 2004, 2011) são referenciais no terceiro capítulo para questionar o

pensamento dualista dado ao corpo. O autor refuta a separação entre corpo e mente, dentro e fora e a centralização das emoções em uma determinada localização no corpo.

3 REPENSAR AS METÁFORAS DUALISTAS

O terceiro capítulo aponta possibilidades de repensar e/ou questionar as cinco metáforas dualistas trazidas no primeiro capítulo; corpo-espírito, corpo-mente, dentro-fora, centro-periferia e partes-todo. O objetivo principal é entender como a dança pode contribuir para esses questionamentos. Contudo, não serão contestadas essas metáforas na dança, partindo do entendimento de que os modos dualistas de compreender o corpo são muito antigos e estão arraigados em crenças fortes, como as religiosas, entende-se que neste momento, perceber que o corpo e, conseqüentemente o corpo que dança, não opera de forma dual, já parece ser extremamente importante. Por meio de determinados estudos, principalmente os de Damásio (1996, 2000, 2004, 2011) é possível refutar os dualismos. Entretanto, no que tange à dança, a intenção é trazer indagações sobre as metáforas dualistas que demarcam o corpo e vislumbrar outros modos de compreendê-lo que, se ainda são dualistas, apontam uma vontade de modificar essa dicotomia .

Para tanto são analisados alguns exemplos de como a compreensão de corpo se diversificou na dança a partir de 1950 em que foi dada maior atenção ao movimento e isso trouxe novas possibilidades para o corpo, fugindo dos moldes dualistas. Na sequência são analisados dois trabalhos da coreógrafa Dani Lima, a performance *Dentro-fora* (2002) e o espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003), visto que eles questionam alguns entendimentos dualistas. Por último os estudos nas áreas de neurociências e ciências cognitivas os quais também estruturam outros entendimentos de corpo, o que nos impele a repensar não apenas as metáforas questionadas nas obras de Dani Lima como também as outras metáforas estudadas ao longo desta pesquisa.

Dessa forma a escolha, no primeiro capítulo, de apontar cinco metáforas dualistas se justifica, pois além de essas serem comumente utilizadas no cotidiano, ou seja, fazem parte do ideário das pessoas, também estão presentes na dança, interferindo em seus modos de pesquisa e de criação. Seja como um princípio indicador, por exemplo, a metáfora corpo-espírito a partir da qual Noverre estabeleceu seus pressupostos ou a separação entre centro e periferia que influenciou boa parte dos artistas da dança moderna. Ou para indagar aspectos mais amplos da vida como propôs Dani Lima em suas duas obras.

Antes, porém cabe uma breve reflexão de como as metáforas dualistas de demarcação interferem diretamente na vida das pessoas. Por meio de um exemplo, a metáfora corpo-mente, será analisado quais implicações que esta metáfora e suas reverberações em outras trazem para a vida.

3.1 IMPLICAÇÕES DO PROBLEMA CORPO-MENTE

O dualismo corpo-mente além de fazer parte do ideário da grande maioria das pessoas, desmembra outros pensamentos dualistas a respeito do corpo assim como algumas situações político-sociais, seja na vida bem como na arte, proveniente destes.

Podemos então partir da indagação:

De que modo um olhar que privilegia a mente, associando essa a algo imaterial como o espírito, em detrimento do corpo, pode refletir subjugações do/no corpo?

Apenas para exemplificar, se pensarmos nas grandes guerras mundiais e nas inúmeras guerras civis que aconteceram e estão acontecendo pelo mundo, e tentarmos imaginar os milhares de vidas perdidas sobre um parco índice que não as contabiliza, mas que conta apenas corpos, podemos perceber o quão perigosa pode ser essa separação entre corpo, mente e espírito. Pois quando convém, as pessoas podem facilmente ser ressignificadas a corpos perdidos, porém com suas almas intactas. De fato há uma desvalorização da vida ao separar o corpo e espírito, sendo este considerado o guardião da mente. Podemos também pensar, a partir desse duro e triste exemplo, quantas outras formas de manipulação da vida podem estar embasadas no antigo problema ontológico.

O filósofo Roberto Esposito (2010) traz uma possibilidade de repensar a política através da biopolítica, “que se caracteriza por um conjunto de ações e estratégias políticas que tem por objetivo a promoção e proteção da vida e da subjetividade”, (2010, p. 65). Contudo Esposito se preocupa em decifrar o enigma de como a biopolítica pode decair em uma tanatopolítica, ou seja, na adoção de medidas que suprimem formas de vida tomadas como dispensáveis e perigosas à comunidade.

Qual o *efeito* da biopolítica? Chegado a este ponto a resposta do autor [isto é, Foucault] parece bifurcar-se em direções divergentes que levam em conta outras duas noções, desde o início implicadas no conceito de *bios*, mas situada nos extremos de sua extensão semântica: aquela de subjetivação e aquela de morte. Ambas – no que diz respeito à vida – constituem mais do que duas possibilidades. São ao mesmo tempo sua forma e seu fundo, sua origem e seu destino. Mas em cada caso, segundo uma divergência que parece não admitir mediação: ou uma ou outra. Ou a biopolítica produz subjetividade ou produz morte. Ou torna sujeito o próprio objeto ou o objetiva definitivamente. Ou é política da vida ou sobre a vida. (ESPOSITO, 2010, p. 54)

Não seria então possível estabelecer uma relação entre a tanatopolítica e o exemplificado anteriormente, sobre as implicações que o problema corpo-mente pode trazer à vida social, artística e afetiva das pessoas, utilizando discursos para justificar o genocídio? Não seria favorável a separação entre mente e corpo a esse discurso em que aquilo que precisa ser eliminado, de fato o é, retirando dele primeiro sua característica fundamental – ser humano, ser vivente – para em seguida massacrá-lo?

Com esses apontamentos apresentados, o intuito é argumentar que existe alguma relação entre o dualismo corpo-mente e a política que está inserida na vida. Do mesmo modo perceber outras implicações e dualismos desse problema em outras esferas, como a arte, e no caso específico, a dança.

A pesquisadora e professora Christine Greiner (2011) exemplifica alguns dualismos oriundos da separação corpo-mente: cognição/emoção, fato/valor, conhecimento/imaginação, pensamento/sentimento. E também aborda outros advindos da separação entre teoria-prática: teoria-política; opressor-oprimido; centro-periferia; imagem positiva-negativa, contudo afirma que mesmos esses, decorrentes da teoria X prática vêm do dualismo corpo-mente.

Gostaria de propor, para aprofundar um pouco mais essas noções de mediação e processos de tradução entre teoria e prática, palavra e ação, que será preciso enfrentar outro tipo de binarismo formulado antes de todos. Trata-se do binarismo corpo/mente e que está absolutamente relacionado a um problema característico da existência humana: as pessoas querem que sua vida seja significativa, e esta é uma vontade e uma necessidade que permeia toda e qualquer ação política. O filósofo Mark Johnson (2008) explica que esse desejo de significar é tão forte que é possível que se arrisque a própria vida buscando dar um sentido às experiências, testemunhar a nossa existência. A questão que nos interessa neste momento é que o significado é sempre corporal. Ou seja, discutir sua natureza corpórea pode ser uma forma de romper o binômio corpo/mente que, por sua vez, fundamenta as relações hierárquicas entre teoria e prática. (GREINER, 2011, p.6-7)

Greiner justifica nesse texto que se o problema corpo-mente acarreta outros problemas dualistas que reverberam na vida social e política (acrescento artística) das pessoas, então repensando corpo-mente poderemos promover mudanças efetivas.

Em outro texto Greiner (2003a, p.12) também questiona corpo-mente ao afirmar que:

[...] alguns cânones da filosofia precisam ser repensados com urgência, como, por exemplo, o imbatível dualismo cartesiano que entende a mente na perspectiva de uma natureza distinta do corpo. [...] No primeiro momento, este parece um problema que só diz respeito a questões filosóficas e análises do discurso. Porém, é muito mais do que isso. As novas investigações referem-se aos estudos da cultura, da arte, da história, da política, do acesso às novas tecnologias e assim por diante. [...] Uma tarefa importante é discutir o entendimento do corpo como instrumento. Muitas pesquisas das chamadas décadas do corpo chamam a atenção para a sua existência no mundo contemporâneo, mas são quase sempre apenas nova roupagem para antigos pensamentos e convicções como a de que o corpo é apenas uma máquina habitada por alguma substância hierarquicamente mais importante, e menos perecível do que a carne. [...] (GREINER, 2003a, P.12)

Denise Najmanovich (2009) também aponta a necessidade de repensarmos os dualismos que operam sobre o corpo e reverberam em várias instâncias da sociedade. A autora afirma que o homem isolou o corpo de seu meio, de sua comunidade e ainda o fragmentou em diversas áreas separadas de estudo. No entanto, criticar o dualismo e tentar unir essas separações não seria o melhor caminho, pois o que precisamos, conforme Najmanovich (2009), é elaborar outras metáforas e cartografias para criar um lugar em que as diversas formas de corporalidade coabitem.

Para a autora um primeiro passo seria nos abriremos para a multidimensionalidade de nossa experiência corporal e compreender suas relações com os discursos sobre o corpo. Contudo, segundo Najmanovich (2009, p.6, tradução minha), “as dimensões da corporalidade não são ‘partes’ do corpo, são modos de focalizar a experiência que temos como seres corpóreos. E, essa experiência nos afeta globalmente [...]”³⁷.

³⁷ “Las dimensiones de la corporalidad no son ‘partes’ del cuerpo, son modos de focalizar la experiencia que tenemos como seres corpóreos. Esa experiencia nos afecta globalmente [...]”

E, em contraponto ao dualismo, Najmanovich (2009) afirma que nas últimas décadas está começando a surgir uma estética de redes fluidas que permite experimentarmos-nos como partes indissociáveis do universo, entendido como uma infinita estrutura vital. Najmanovich (2009) traz o filósofo Baruch Spinoza como um dos primeiros a propor esse modo de pensar, já no Século XVII. Diferente de Descartes que concebeu um mundo mecânico rigidamente estruturado em coordenadas cartesianas, Spinoza nos oferece um universo todo enredado e ativo. A natureza seria, “[...] uma rede infinita de intercâmbios em que nada está isolado e, que cada entidade precisa das demais para existir” (NAJMANOVICH, 2009, p.9, tradução nossa)³⁸. Todas as partes se afetam mutuamente e se transformam. Para a autora, se seguirmos as pegadas de Spinoza, poderemos começar a ter uma visão não dualista.

3.2 DANÇAS CONTEMPORÂNEAS : CONTRIBUTOS PARA OS NÃO DUALISMOS DO CORPO

Como visto no segundo capítulo, por ter havido relação entre o despontar da dança moderna, os experimentos científicos e debates críticos às teorias clássicas no início do século XX, a pessoa foi valorizada como parte integrante e fundamental de toda uma sociedade, na dança o corpo foi mais conectado ao seu tempo, pautado no real, diferente do balé que o estimava como algo quase inalcançável, etéreo. Esse impulso surgido com a dança moderna também foi utilizado para questioná-la, visto que o corpo passara a ser concebido além dos sentimentos que poderia expressar. Sendo assim o foco do desenvolvimento artístico no final dos anos de 1950 nos EUA, de início, se voltou para o movimento. Nessa época o movimento passa a ser pesquisado não mais como o resultado ou expressão de um sentimento e sim como o gerador de diferentes interpretações. Segundo Silva (2005, p.21) “a não-representação de conflitos era então premissa *sine qua non* nas composições onde a celebração ao movimento constituía a intenção coreográfica”. Desse modo a pesquisa acerca do movimento se instalou de forma ampla, as limitações dramáticas foram diminuídas e não havia mais a condição de o movimento ter que surgir no centro emotivo do corpo – premissa na dança moderna.

³⁸ “[...] una red infinita de intercambios en la que nada está aislado y en la que toda entidad singular precisa de las demás para existir.”

A dança moderna, entre outros aspectos, rompeu com o academicismo do balé ao passo que a dança contemporânea diminuiu, entre outras características, em muitas de suas manifestações, o excesso de enfoque sobre a emotividade da dança moderna. Muito frequentemente na dança contemporânea há um pensamento cuja abordagem técnica e composição coreográfica podem surgir da experimentação do bailarino e o corpo assume algumas características que podemos observar em muitas obras; ele é múltiplo, fragmentado, não linear e híbrido, redefinido conforme cada inquietação, cada espetáculo e cada pesquisa de movimentos. Essa multiplicidade corporal convive com elementos tecnológicos em cenários, figurinos, projeções de vídeos, robôs, dentre outros. Há também representações mais teatralizadas e outras mais abstratas. Assim, a dança retrata muito das características da sociedade urbana atual, permeada pela multiplicidade de informações ao mesmo tempo em que essas informações são oferecidas de forma fragmentada.

Devido a essa multiplicidade, podemos, conforme Silva (2005) **entender** que a dança contemporânea aceita a estética da liberdade para intensa experimentação. A liberdade de experimentar que propicia a diversidade criativa aliada à constante pesquisa caracteriza parte dos trabalhos coreográficos atuais. Neles não há necessidades prévias de determinados movimentos, estes podem ser criados conforme as características e necessidades da obra.

3.2.1 Cunningham e as improvisações de Paxton e Halprin

Na década de 1940, o americano Merce Cunningham (1919-2009), solista da companhia de Martha Graham por seis anos, começou a pesquisar movimentos sem um fundo psicológico. Pois os temas psicológicos da dança moderna com seus excessos de dramatizações lhe impunham certas limitações estéticas, de acordo com Silva (2005). Cunningham propôs várias mudanças, entre elas: a utilização de cenas fragmentadas em vez da narrativa única; a experimentação e a improvisação nas criações; o uso de espaços alternativos.

Essencialmente ele fez as seguintes afirmações: 1) qualquer movimento pode ser material para uma dança; 2) qualquer procedimento pode ser um método válido de composição; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas as limitações naturais); 4) música, figurino,

cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente; 5) qualquer dançarino da companhia pode ser solista; 6) qualquer área do espaço cênico poder ser utilizado; 7) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar. (BANES apud SILVA, 2005, p.105)

Cunningham também trouxe às suas coreografias o acaso. Com base em sorteios como, por exemplo, os do *I Ching*³⁹, propôs sorteamentos para decidir como determinadas frases coreográficas, já elaboradas, deveriam ir à cena. Os sorteios decidiam a ordem das frases coreográficas, quais bailarinos as iriam dançar, a duração de cada uma e o ritmo. O acaso determinou a decomposição dos movimentos que perderam a ordenação apreendida pelos bailarinos.

Um de seus métodos consistia em criar e fazer os dançarinos aprenderem um certo número de sequências de movimentos cuja ordem de execução numa noite poderia ser inteiramente diferente daquela da noite anterior. A escolha poderia ser feita através do cara-e-coroa, de um diagrama do *I Ching* ou de sorteios aleatórios. (SILVA, 2005, p.107)

Esse mesmo princípio também foi usado com relação à música em parceria com o músico John Cage (1912-1992). Cage também utilizava o acaso em seus procedimentos, assim ele evitava determinados hábitos musicais. Ele compunha independente da coreografia. Em algumas ocasiões os bailarinos só ouviam a música na estreia do espetáculo. Assim era impossível fazer uma conexão direta entre a música e a coreografia. Conforme Gadelha (2006) a introdução do acaso também na música, modifica a relação existente entre esta e a coreografia. A música deixa de dar indicações de movimentos, de mudanças espaciais e de ritmos aos bailarinos. Em decorrência dessas modificações, através do acaso, os movimentos também foram modificados.

A quebra da linearidade coreográfica e a impossibilidade de guiar-se pela música contribuíram para questionar um centro fixo gerador de emoções e de movimentos da dança moderna. Com Cunningham deixou de haver a supremacia dos movimentos do tronco, pois ele não requisitava uma expressividade advinda do

³⁹ Também conhecido como *Livro das Mutações*, foi escrito há cerca de 3.000 anos na China. É considerado um poderoso oráculo que usa as imagens do Céu, da Terra, dos elementos e da natureza para prever as mudanças do tempo na vida dos humanos (WIKIPÉDIA, 2014).

centro emotivo localizado nessa região. Cunningham acreditava que todo movimento é por si expressivo e não necessita de uma atribuição emocional.

Dançar é criar a imanência graças aos movimentos: é por isso que não há sentido fora do plano, fora da ação do bailarino. Como realizar certa coreografia, como transformar certa coreografia em movimentos dançados, como fazer surgir certa emoção expressiva num movimento? Em todos os casos, é Cunningham quem tem razão: “basta simplesmente aderir-lhe e fazê-lo”. Porque só o gesto dançado dá o sentido; a emoção nasce do movimento, e não o contrário. Cunningham quer a imanência: para ele o sentido não é transcendente ao movimento e à vida. O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido. É por isso que, como ele afirma: “de qualquer maneira, todo movimento é por si só expressivo”. (GIL, 2004, p.44)

Para o coreógrafo, a dança deve libertar-se de todas as cargas emocionais, o movimento ao ser dançado já é expressivo e possui sua própria lógica no momento exato de sua execução. Podemos considerar então que, com Cunningham, passa a não estar necessariamente ligada a noção de centro no plexo solar com a noção de capacidade expressiva.

Merce Cunningham foi um pioneiro ao romper com um tipo pré-determinado de relação centro-periferia do movimento, estipulado fortemente na dança moderna. Quando pôs de lado os conflitos dramáticos da cena propôs novas formas de pensar os movimentos. Um exemplo disso, de acordo com Itacarambi (2006), seriam os movimentos das pernas dos bailarinos coreografados separados dos movimentos dos braços e do tronco, sendo inclusive, anotados em folhas de papéis diferentes. Cunningham começou a trabalhar com um software como ferramenta de criação, nele conseguiu inserir o acaso na movimentação.

A figura no computador é configurada usando o acaso no que se refere à posição da perna, do torso ou do braço, o que, na minha percepção, me dá a possibilidade de ver o movimento de forma diferente daquela que eu via antes (CUNNINGHAM, 2006, p.43)⁴⁰.

O sistema criado por Cunningham logo sofreu um repúdio por parte dos próprios bailarinos de sua companhia. Segundo cita José Gil (2004, p.147) “Cunningham mal acabara de transformar radicalmente a dança moderna – nos anos 50 – e já todo um grupo de jovens que tinham aprendido a sua técnica se

⁴⁰ Em entrevista cedida à Alexandra Itacarambi (2006).

afastava dos seus métodos (...).” Esses artistas se reuniram para formar uma cooperativa, a *Judson Church Dance Theater* que realizava seus encontros em um auditório de uma igreja⁴¹ protestante assim chamada. Lá se encontravam semanalmente para mostrar seus trabalhos, discutirem suas ideias e investigarem novas possibilidades corpóreas.

Embora concordassem com Cunningham a respeito do excesso de emoção da dança moderna, foram contra o virtuosismo presente nas obras do coreógrafo. Eles ainda conferiam a dança de Cunningham uma beleza e um esforço físico irreais se comparados aos da vida cotidiana. Conforme Gil (2004) para esses artistas a dança deveria transcrever mais a vida e seus movimentos poderiam ser executados com naturalidade, sem grandes esforços – diferente do balé e da dança moderna. Alguns coreógrafos chegaram a optar por trabalhar com leigos em vez de bailarinos reforçando assim a ideia do movimento cotidiano.

Entre os anos de 1961 e 1964 foram realizadas inúmeras apresentações na *Judson Church Dance Theater*. A importância dessas apresentações se deu não pela defesa de uma única forma de pensar e de fazer dança, ao contrário, apresentou-se grande diversidade de propostas e uma forte oposição aos princípios da dança moderna e do balé.

Uniram-se nesse projeto tendo como base apenas o afastamento de convenções institucionalizadas, do simbolismo codificado e das estruturas elaboradas do paradigma da dança moderna, que segundo eles obstruíram a fruição do movimento puro. (SILVA, 2005, p.113)

Com base em trabalhos coreográficos distintos, pode-se observar que esses artistas pouco tinham em comum, a não ser o desejo de ruptura com a dança moderna e com o balé por meio da valorização do movimento cotidiano. Contudo, essa valorização em torno do movimento foi mais efetiva enquanto pesquisa. A década de 1960 foi marcada mais pela intensa pesquisa do que pela valorização do espetáculo. Esse fato não se sustentou na década seguinte.

O espetáculo readquiriu destaque na década de 1970. E a valorização dele acarretou novas mudanças na dança e, conseqüentemente novos modos de compreender o corpo. Nesse período, alguns coreógrafos formaram um grupo

⁴¹ “A Judson Memorial Church tinha tradição em apoiar projetos artísticos: concertos de música, peças e exposições de pintura, eram freqüentemente produzidas nela. Parecia uma boa alternativa: bastante espaço, custos modestos e nenhuma censura” (STUART, 1999, p.200).

chamado *The Grand Union*. Esse grupo era formado por Trisha Brown, Douglas Dunn, David Gordon, Steve Paxton dentre outros. Segundo Silva (2005), cada um ao seu modo realizava improvisações e criava cenas com uso de texto. Em 1972 Paxton (1939-) dirigiu uma improvisação intitulada *Magnesium* em que os bailarinos tinham como principal objetivo a colisão entre seus corpos, após a colisão os dois corpos deveriam ir unidos em direção ao chão. Foi a partir dessa experiência que Paxton direcionou seu trabalho para a improvisação entre dois ou mais corpos intitulada posteriormente de Improvisação de Contato. Segundo Muniz (2004), a Improvisação de Contato ocorre quando dois ou mais corpos, com pontos de contato entre eles, propõem-se a uma movimentação com experimentações que alternam encaixe, peso e equilíbrio.

De maneira geral, alguns dos princípios trabalhados na improvisação de contato são: dar e receber peso usando *momentum* e gravidade; e gerar movimentos a partir da mudança de pontos entre corpos – sem planejamento prévio – num estado de alerta total no momento da improvisação. A interação entre esses corpos se dá através do peso. O movimento é direcionado pela sensação de manter o contato e continuar mudando o apoio, buscando afinar a habilidade do corpo de responder a situações de improvisação com rapidez e inteligência. (MUNIZ, 2004, p.33)

Inicialmente de caráter performático a Improvisação de Contato foi ao longo dos anos adquirindo, além do caráter de pesquisa corporal, a participação em processos coreográficos. Partindo da improvisação apresentou-se uma nova forma de pesquisar os movimentos. Esta técnica possibilitou maior autonomia ao bailarino e foi muito importante para a dança do século XX.

No mesmo período que Cunningham desenvolveu seus estudos em Nova York, Anna Halprin (1920-) o fez em São Francisco. Halprin foi discípula de Dóris Humphrey por muitos anos. Contudo, aos poucos, distanciou-se dos princípios de sua mestra. E, entre as décadas de 1950 e 1960 pesquisou uma nova relação entre os bailarinos e o processo coreográfico. Os bailarinos, através de exercícios de Improvisação Estruturada⁴² criaram movimentos que seriam usados nas coreografias. Com isso, deu vazão ao desenvolvimento individual, distanciando-se das técnicas pré-existentes. O bailarino passou a fazer parte da criação coreográfica

⁴² Conforme Muniz (2004), é a improvisação que o bailarino, através de uma estrutura pré-existente (como ações a serem criadas) cria movimentos que reunidos formam uma “partitura” de movimentos.

antes restrita aos coreógrafos e, como veremos adiante, surge a figura do criador-intérprete.

Além de utilizar a improvisação em dança, no formato de exercícios e tarefas, Halprin tinha como objetivo desenvolver material coreográfico e criar repertório, ao invés de se manter confinado a um vocabulário codificado. Para ela a improvisação funciona como uma ferramenta na busca por um novo sentido de fazer dança, amplia a noção de subjetividade do modernismo, criando corpos responsivos e inteligentes. No ato de improvisar, cada dançarino explora e investiga sua própria subjetividade, isto é, antes a improvisação se restringia ao criador, agora todos os dançarinos participam da criação por meio da improvisação numa abordagem da lição do jogo para gerar movimentos. (MUNÍZ, 2004, p.21)

Assim como a Improvisação de Contato criada por Steve Paxton, a Improvisação Estruturada proposta por Halprin promoveu um estudo mais abrangente do movimento. A relação entre centro e periferia perdeu a condição fixa de um único centro e da supremacia deste em relação às outras partes do corpo como na dança moderna. Ao improvisar o bailarino começa a ter noção de quantos modos ele pode se mover, com quantas partes do corpo, em quais níveis espaciais e em quantos ritmos diversos. A improvisação seja através do contato com outro bailarino ou feita somente com um bailarino possibilitou um entendimento mais abrangente do corpo. O bailarino ao improvisar obtém essas respostas de seu corpo e percebe que elas estarão sempre em processos de modificação a cada nova improvisação realizada.

Merce Cunningham Anna Halprin e Steve Paxton foram grandes pioneiros que proporcionaram novos modos de pensar a dança, o movimento e conseqüentemente o corpo. Embora muito diferentes em suas concepções, os três tinham em comum a quebra com os padrões estabelecidos pela dança moderna. Nos três casos, um centro fixo emotivo de onde o movimento deveria surgir perdeu sua hegemonia para a multiplicidade e a experimentação. Desse modo Cunningham, Halprin e Paxton já insinuavam um modo de entender o corpo não dualista, visto que o compreendiam por meio da integração ou relação entre suas partes, assim não existia a supremacia de uma parte em relação à outra ou uma localização específica para as emoções – como na dança moderna – e também não requisitavam mais uma expressividade atribuída às faculdades do espírito – como no balé clássico.

Nesta pesquisa, o foco em relação à Cunningham, Halprin e Paxton está voltado para uma diferenciação no modo de pensar e propor movimentos que diferiam da dança moderna, em específico, da dualidade entre centro e periferia. A intenção é começar a diagnosticar um entendimento de corpo e, por consequência de movimento, diferente dos dualismos presentes no balé e na dança moderna. Importante ressaltar que os três grandes artistas trouxeram mais contribuições para a dança contemporânea do que foi argumentado aqui, já que não são o foco desta pesquisa.

3.2.2 Modos de pensar o corpo a partir do BMC

Outro fator importante de ressaltar, por volta dos anos 1950, foi a ruptura com a premissa de haver uma técnica específica que possibilitava ao bailarino dançar qualquer espetáculo. Conforme Hercoles (2011, p.13) “as produções artísticas promoveram uma revolução nos entendimentos consolidados que pressupunham que há um tipo de preparação corporal que antecede todo e qualquer processo de criação”.

Outra característica surgida nesse período foi o da arte processual em que os espetáculos se caracterizaram por não mostrarem soluções acabadas:

Deste modo, o espectador foi forçado a se engajar aos aspectos temporais da obra, presenciando sua reconstrução em tempo real, ao invés de simplesmente assistir a repetição de soluções definitivas, ou seja, algo já pronto que não se sujeita à ação do tempo. (HERCOLES, 2011, p.14)

Tais mudanças possibilitaram importante alteração nos processos perceptivos pois contribuíram para promover mudanças em que o ambiente cênico - representado por uma obra pronta – tornou-se um ambiente perceptivo – que desestabiliza os padrões conhecidos do corpo que dança e de como a obra se organiza. Conforme a mesma autora ao desestabilizar a importância de uma mesma técnica, propor uma arte processual e um ambiente cênico perceptivo a dança se aproximou das educações somáticas surgidas nos anos 40.

Esses métodos, entre eles: a *Eutonia*, a *Técnica de Alexander* e o *Método Feldenkrais* investem na construção de sistemas pedagógicos não diretivos

e não modelares, um conceito elaborado pela contaminação dos movimentos pedagógicos progressistas, e suas raízes darwinistas, ocorridos no início do século 20, em vários países da Europa. (HERCOLES, 2011, p.15)

Esses métodos propõem um rompimento com o pensamento dualista que separa corpo e mente onde o corpo é entendido como um recipiente em que as informações são acondicionadas. Conforme Queiroz (2009), nos processos da Educação Somática BMC, fundado por Bonnie B. Cohen em 1973 todo o estudo é permeado pela perspectiva de corpo e mente integrados, opondo-se assim ao dualismo corpo-mente. Entretanto, cabe aqui um questionamento, visto que se a proposta é integrar, há um pressuposto de que corpo e mente são coisas distintas e que a integração daria uma “unidade” ou “completude”. Um modo de compreender a pessoa em sua integração corpo-mente. O que difere do pensamento que compreende a mente como corpo, abordado mais adiante.

Por meio de estudos de anatomia do movimento e de fisiologia clínica dos sistemas corporais, o BMC analisa o desenvolvimento evolutivo dos movimentos no corpo em sua relação com o meio, de trocas constantes com o meio, ou seja, sem uma delimitação fixa entre dentro e fora. Para isso, um dos estudos do método é a relação entre vários princípios de movimentos vindos de outras espécies e da espécie humana.

Como parte de sua metodologia, ecossistemas-chaves são estudados como fontes para a categorização dinâmica de movimentos, desde a sua embriogênese. Princípios operadores de movimento pré-vertebrados, herdados de espécies marinhas, têm evolução na direção de movimentos vertebrados de espécies aquáticas e terrestres. (QUEIROZ, 2013, p.70)

Para os de origem invertebrada, o método analisa suas escalas vibracionais e pulsações através de movimentos de absorção. Já para os movimentos de origem vertebrada, utiliza ignições de movimentos e princípios ativos de deslocamento. E, conforme Queiroz (2013, p.71) “[...] auto-organizam a formação embrionária, a interligação de arranjos neuroanatômicos no embate pela vida, e fluxos de energia em regulação permanente pela busca do organismo em alcançar estabilidade”. Isso significa que os mecanismos de movimento do embrião ocorrem por sua herança filogenética, ou seja, por sua história evolutiva.

As informações genéticas já presentes na avó e na mãe passam a irrigar a embriogênese. Na natureza, não basta existir um exemplar cujo gene perambule no caldo genético com potencialidade de chegar ao humano. É preciso que elas sejam efetivamente selecionadas durante a embriogênese e passem a constituir-se como um elemento ativo deste processo de vir-a-ser. Elas elencam princípios que se auto-organizam neurologicamente e refletem a ontogenia do organismo em sua integração embriológica, e vão compor os padrões neurológicos basais. (QUEIROZ, 2013, p.71)

Para este estudo é somente analisado o movimento da estrela do mar pela possibilidade de relacioná-lo com o centro e a periferia do corpo humano. A estrela do mar é um vertebrado da classe dos Equinodermos. Também conhecida como arteroidea, possui simetria radiada em que o corpo é organizado em partes em volta de um centro. No centro, na superfície inferior está localizada sua boca e na superfície superior o ânus. A isto podemos fazer relação com a anatomia do feto humano, lembrando que este possui sua fonte de alimentação no umbigo através do cordão umbilical. A estrela do mar se desloca a partir de movimentos alternados de extensão e retração estabelecendo uma relação entre seu centro e suas partes periféricas. E, esse tipo de movimentação nos foi herdado, conforme Queiroz (2013), como um padrão de irradiação umbilical, ou seja, os movimentos são irradiados do centro – o umbigo – para a periferia que novamente se aproxima do centro num processo contínuo.

Aqui podemos detectar outra informação sobre a metáfora centro-periferia. Situado próximo ao centro gravitacional, o centro umbilical – também conhecido como centro vital – pode ser confundido como igual ao gravitacional. Porém o centro gravitacional é uma força peso resultante da ação atrativa da terra sobre o corpo, essa força situa-se em direção ao centro da terra e age no corpo de cima para baixo, puxando o corpo para o centro da terra. O centro vital estabelece uma irradiação diametralmente, nele a força irradia do centro para a periferia e da periferia para o centro.

Com isso se pode perceber também que, o corpo no eixo gravitacional, estabelece uma relação com verticalidade por conta da força atratora da terra, já no eixo umbilical o corpo estabelece uma relação de movimento delineada do centro para a periferia e vice e versa. Este é um exemplo do BMC que absorvido pela dança contemporânea pode trazer novas possibilidades para pensar a metáfora centro-periferia. Principalmente por meio de uma relação menos hierárquica entre o centro e a periferia, por irradiação e alcance, na alternância entre retração e

extensão. Desse modo o BMC contribui ao romper com a hierarquia do centro, contudo ainda permanece um entendimento metafórico de corpo pautado na divisão centro-periferia.

3.2.3 Centros na dança.

De acordo com Nunes (2002), nos dias atuais é muito frequente o criador-intérprete na dança contemporânea. Este possui uma característica investigativa de diferentes movimentos em seu corpo – o que lhe proporciona novos registros corporais – e em como o próprio corpo funciona ao realizar tais movimentos

Reafirma-se hoje a figura do ‘criador-intérprete’ – nomenclatura que referencia um percurso de pesquisa do profissional em seu próprio corpo em busca de uma espécie de resolução investigativa. Este formula novas perguntas com o seu corpo para que possam caminhar em algum tipo de procedimento técnico e metodológico. (NUNES, 2002, p.84)

E, enquanto investigador de si mesmo, o criador-intérprete se desatrelou dos antigos modelos de pensar a dança, dentre eles a concepção de movimento surgido em um único e fixo centro:

Há na dança contemporânea um certo anarquismo corporal, quando partes do corpo trabalham como se possuíssem existência própria. Já os criadores da modernidade, na primeira metade do século, buscavam o movimento chave “interior”, de onde originariam outros movimentos. (NUNES, 2002, p. 84-85)

Desse modo se percebe esse anarquismo corporal, onde partes do corpo independem de um único centro propulsor. Assim surge a possibilidade do centro não ser mais fixo. Isso não aniquila o centro, mas o retira de seu lugar padrão, aquele estipulado pela dança moderna. O centro deixa de ser relacionado à emoção. Ele pode ser relacionado com a anatomia, ou seja, com o centro gravitacional presente em todo corpo. Por vezes o movimento pode surgir dele e por vezes também desestabilizá-lo. O bailarino pode experimentar a desconstrução de padrões de movimento a partir da desestabilização do centro, por exemplo, através de um deslocamento do corpo em uma posição de desequilíbrio em que a bacia não esteja

alinhada ao tronco. Ou movimentos que surgem da bacia e fazem oposição com outras partes do corpo como, por exemplo, a bacia se desloca para a direita enquanto os braços e pernas vão para a esquerda.

O centro pode também ser deslocado como, por exemplo, em uma improvisação em que bailarino improvisa a partir de um centro, por exemplo, o ombro. Então os movimentos devem surgir no ombro e estabelecerem uma relação com a sua periferia que, neste caso, seria o braço, o antebraço e a mão. Essa relação pode ser como de oposição, ou seja, a periferia sempre se posiciona oposta ao centro, ou pelo contrário, a periferia sempre segue o centro e se posiciona a partir de onde o centro está. Em seguida o centro muda, pode ser o pescoço e a periferia a cabeça ou o tronco. Ou ainda o centro pode ser o joelho e a periferia a perna, os pés e a coxa. Dentre outras tantas possibilidades metafóricas de centro e suas respectivas periferias.

E outra possibilidade é a da multiplicação metafórica do centro. Também em uma improvisação o bailarino pode estipular, por exemplo, dois centros. Os movimentos devem surgir ao mesmo tempo destes dois centros, ou sempre primeiro em um e depois em outro, ou ainda em um de forma lenta e em outro muito rápido etc. Os centros podem aumentar, de dois passam para três, quatro...

Há também a possibilidade de surgir movimento na periferia. Pois da mesma forma que os movimentos podem surgir do centro em direção à periferia, eles podem da periferia partirem para o centro. Como, por exemplo, ao realizarmos movimentos que surgem dos braços em direção ao umbigo, ou dos pés em direção ao tronco.

Essas são apenas algumas possibilidades pensadas para exemplificar, no que tange à criação de movimentos, a ampliação da noção do centro e de suas respectivas periferias. Existem ainda outras que dependem das necessidades de cada obra e/ou das pesquisas corporais dos bailarinos. Contudo, essas possibilidades podem demonstrar também que a relação entre centro e periferia na dança contemporânea se instaura de forma mais ampla e dinâmica que na dança moderna. Nos exemplos acima podemos observar que a relação centro-periferia acontece mais como um diálogo entre as partes do que como uma relação hierárquica, onde o centro predomina, como ocorreu quando proposto na dança moderna.

Entretanto, não necessariamente tem que existir essa relação, mesmo que menos hierárquica, entre centro e periferia. Criadores de dança contemporânea

podem trazer e de fato trazem questões/movimentos em suas criações nas quais nem é cogitada alguma relação entre centro e periferia. Alargaram-se as possibilidades de criação a tal modo que um pensamento acerca do centro na dança contemporânea – tão caro à dança moderna – em muitas ocasiões sequer é considerado.

3.3 DENTRO-FORA E PARTES-TODO EM DANI LIMA

A coreógrafa Dani Lima foi fundadora e integrante da Intrépida Trupe, companhia carioca surgida em 1986, com elementos do circo, da dança e do teatro. De acordo com Soter (2003)⁴³, a Intrépida Trupe tinha, na época em que Dani Lima participava, como principal característica uma dança aérea que dialogava com elementos do universo *pop* e do feminino.

Em 1997 criou a sua companhia de dança a Cia. de Dança Dani Lima. Desde então a Cia. realizou diversos espetáculos, residências e oficinas no Brasil e na Europa. A Companhia integrou o Programa de Subvenção à Dança Carioca (RioArte/Prefeitura do Rio de Janeiro) entre 2002 e 2005 e o Programa Petrobras Cultural de Manutenção de grupos e companhias de dança entre 2010 e 2012.

De acordo com o sítio web da Cia. Dani Lima:

O trabalho de Dani à frente de seu grupo investiga as formas de expressão de um corpo mergulhado em questões de identidade-alteridade, memória e percepção, investe em experiências transdisciplinares e no desenvolvimento de uma 'poética cotidiana do corpo'.⁴⁴

Para esta pesquisa dois trabalhos são estudados, visto que neles é possível reconhecer questionamentos a respeito de algumas dualidades costumeiramente atribuídas ao corpo. A performance *Dentro-fora* (2002) criada especialmente para a instalação *Espaço em branco entre 4 paredes* da artista plástica Tatiana Grinberg e apresentada na abertura do 11º Panorama de Dança do Rio Janeiro. Com criação e execução de Dani Lima, Clarice Silva, Mônica Burity e Vivian Miller a performance questiona a percepção de dentro e de fora. Em um espaço branco fechado por quatro paredes somente é possível visualizar o que existe dentro dele através das

⁴³ Crítica do espetáculo *Falam as partes do todo?* publicada no Jornal O Globo em 30 de agosto de 2003.

⁴⁴ Informações obtidas em: <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/trajetoria/>

fendas criadas pela artista plástica, nelas os bailarinos colocam diferentes partes de seus corpos (Fig. 1, 2, 3 e 4).

Figura 1 – Parte externa da escultura de Tatiana Grinberg utilizada na performance *Dentro-fora*

Figura 2 – Parte externa da escultura de Tatiana Grinberg utilizada na performance *Dentro-fora*



Fonte: Frames extraídos do vídeo *Espaço em branco entre 4 paredes* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9L3H5Tgnxq4>

Figura 3 – Parte interna da escultura de Tatiana Grinberg utilizada na performance *Dentro-fora*

Figura 4 – Parte interna da escultura de Tatiana Grinberg utilizada na performance *Dentro-fora*



Fonte: Frames extraídos do vídeo *Espaço em branco entre 4 paredes* disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=9L3H5Tgnxq4>

Desse modo a plateia pode observar os bailarinos pelas fendas. De acordo com Dani Lima⁴⁵ a proposta da performance é falar do corpo ao mostrar os espaços que ele poderia ocupar. Propõe uma relação com o espaço, deste não ser apenas um lugar a ser ocupado, uma realidade física. Dani Lima⁴⁶ aponta que “assim como interferimos no espaço, ele também interfere em nossa forma de percebê-lo”. As

⁴⁵ No texto *Resumo de questões*, não publicado, fornecido à autora por Dani Lima.

⁴⁶ *Idem*.

frestas da escultura⁴⁷ de Tatiana Grinberg, ao serem ocupadas interferem nos corpos dos bailarinos, que interferem nessas frestas, ou seja, um processo recíproco. Assim se modifica a noção do espaço deixando de ser um lugar pronto, acabado, o espaço existe na relação entre aquele lugar, os corpos dos bailarinos e a plateia. Essa relação com o espaço é levada a uma instância de possibilidades de relações com o mundo, “os espaços numa relação, estar dentro de um grupo ou fora dele, estar frente a frente, estar na frente de alguém, falar pelas costas...”⁴⁸

A performance questiona também a separação supostamente explícita entre o que está dentro e o que está fora do corpo, como se existisse um contorno nele. Ou se fosse possível pensar apenas no que estaria dentro ou fora dele. Dani Lima questiona o entre, entre o dentro e o fora e suas ambiguidades. Também mostra um corpo fragmentado, visto que em várias situações apenas é possível perceber um parte dele (Fig. 5). Ao olhar através de uma fenda, alguém da plateia pode observar apenas uma língua ou alguns dedos, isso nos faz considerar que indagações acerca da relação entre partes e todo já iniciava na performance *Dentro-fora* e posteriormente foi explicitada no espetáculo *Falam as partes do todo?*.

Figura 5 – Performance *Dentro-fora* (2002).



Fonte: <http://www.ciadanilima.com.br>

Falam as partes do todo? estreou em 2003 com direção de Dani Lima e criação de Alex Cassal, Clarice Silva, Dani Lima, Edney D' Conti, Monica Burity, Rodrigo Maia, Vinicius Salles, Vivian Miller e André Masseno. Dani Lima em seu blog⁴⁹ explica como surgiu a ideia para o espetáculo e seu título. Inicialmente tinha um sentido mais geral, ou seja, não tratava especificamente da relação entre as

⁴⁷ Será mantida denominação que Tatiana Grinberg deu aos seus trabalhos: esculturas, em *Dentro-fora* e *Falam as partes do todo?*.

⁴⁸ Texto de Tatiana Grinberg extraído de <http://danielima-ciadanilimaperformances.blogspot.com.br>

⁴⁹ <http://danielima-ciadanilimaperformances.blogspot.com.br/>

partes e o todo do corpo. Abordava a necessidade de certezas, de perceber o mundo de uma forma bidimensional e/ou dicotômica.

Esta pergunta me veio à cabeça quando um professor me falou sobre duas formas possíveis de ver a vida - pela perspectiva da floresta ou pela perspectiva da árvore. Acho que durante boa parte da minha vida eu enxerguei pela perspectiva da floresta, perseguia a ideia de unidade, de leis com garantia universal. De uns tempos prá cá o mundo foi acabando com as florestas e acho que fui perdendo minhas garantias. Não sem desconforto, quase todos os dias me confronto com o desejo de saber o que é certo ou errado para guiar meus atos. Viver sem certezas é viver na insegurança, em movimento constante de reaprendizagem. Um dia me chegou às mãos uma reportagem do dia 23 de novembro de 2001, onde o presidente Bush fazia um ultimato à população mundial: “ou estão do nosso lado ou do lado dos terroristas”. Me pareceu ainda mais urgente refletir sobre esta forma fundamentalista de ver o mundo como uma realidade bidimensional. Esta forma de ver que estabelece uma perspectiva parcial como a melhor, senão a única; que pretende encerrar o significado das coisas; que vê as versões como fatos, as partes como todo. Esta forma de ver que nos tenta com suas certezas, generalizações, explicações definitivas e fórmulas infalíveis.⁵⁰

Aos poucos a pesquisa foi se direcionando também para o corpo. O título em forma de pergunta caracteriza as relações traçadas durante as apresentações, mais do que definir um ponto de vista, o espetáculo questiona alguns entendimentos dualistas.

Não é por acaso que o título do último trabalho da Cia de Dança Dani Lima, em cartaz no Espaço Sérgio Porto até o próximo domingo, se organiza como uma pergunta . “Falam as partes do todo?” tem o cuidado de não ser uma afirmação para poder abrir a cada espectador uma possibilidade de reflexão, uma experiência interessante e delicada, alimentada pela dança, pelas obras da artista plástica Tatiana Grinberg e pela ambientação sonora de Felipe Rocha. (SOTER, 2003).

Além de indagar sobre a delimitação entre dentro e fora, reflete até que ponto uma parte pode representar o corpo num todo, investiga o que dá um sentido de unidade a ele, se apenas a soma das partes poderia representá-lo.

Braço, pedaço, reflexo, fragmento, palavra, pé, rosto... falam as partes do todo? É possível apreender o todo? Em que medida o ponto de vista altera o que é visto? Falam as partes do todo? O todo não é nunca a soma das partes, é mais que isso. As partes podem ser tudo. A palavra e o corpo são sempre parte e são sempre o todo. Um torso de Apolo é uma parte ou é um todo? Como se passa do movimento para a dança? Onde termina o corpo e começa o espaço? A escultura e a dança inventam o corpo. A escultura e a dança inventam o espaço. Deslocar. Pesar. Atravessar. Separar. Juntar.

⁵⁰ Extraído de <http://danielima-ciadanilimaperformances.blogspot.com.br/>

Distanciar. Aproximar. Tocar. Andar. O espaço não está lá fora, diante de nós, ele não nasce como figura geométrica. Ele se desenha cotidianamente a partir do movimento do nosso corpo e da vivência de nossos gestos.⁵¹

Há uma fragmentação dos corpos através da interação com as esculturas criadas por Tatiana Grinberg e pelos movimentos dos bailarinos. As esculturas possibilitam⁵² ao espectador observar apenas algumas partes dos corpos dos bailarinos. (Fig. 6 e 7).

Figura 6 – Espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003)

Figura 7 – Espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003)



Fonte: <http://www.ciadanilima.com.br>

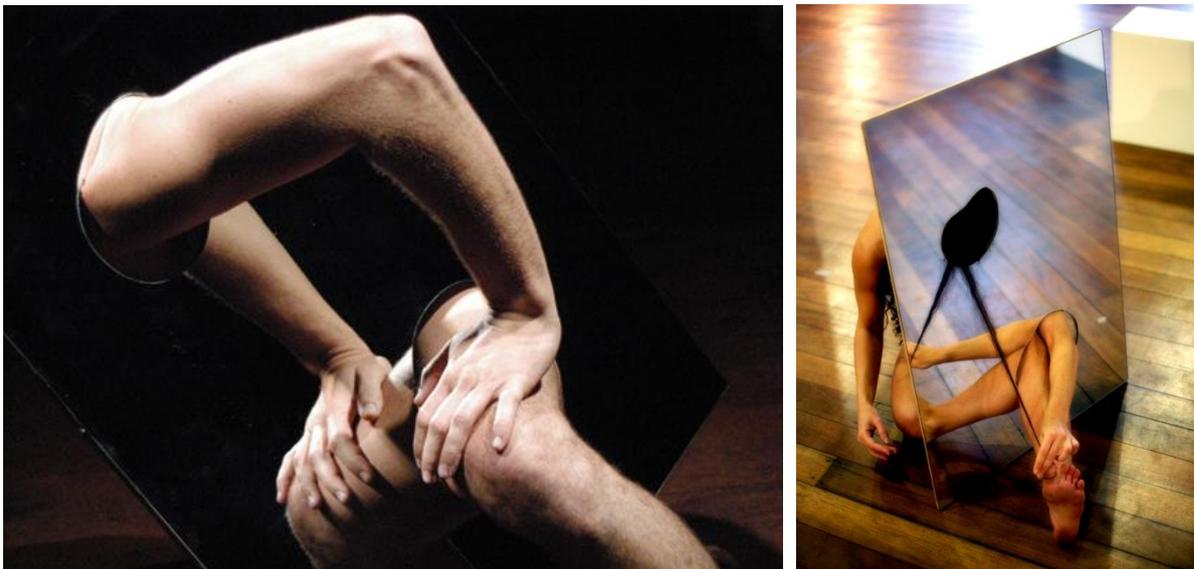
Os bailarinos também dançam com peças espelhadas, com elas as partes dos corpos se duplicam gerando uma ilusão de ótica interessante, (Fig. 8 e 9).

⁵¹ Texto de Luiz Camillo Osório, extraído de <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2003-falam-as-partes-do-todo/>

⁵² Na descrição e análise das obras de Dani Lima o tempo verbal utilizado é o presente histórico mesmo que elas não estejam sendo apresentadas.

Figura 8 – Espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003)

Figura 9 – Espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003)



Fonte: <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2003-falam-as-partes-do-todo/>

Tatiana Grinberg explicou como ocorreu a parceria com Dani Lima para a criação das esculturas do espetáculo, reforçando a ideia da fragmentação do corpo, a relação com o espectador e com o espaço.

Quando a Dani me convidou para um projeto em conjunto, foi sugerida a criação de uma obra especialmente para o espetáculo, sendo este baseado na discussão de certas ideias ligadas à minha pesquisa - experiência sensorial, reflexividade, espacialidades ambíguas, troca de lugar entre observador e observado; e em temas como identidade e autoria, de interesse de sua cia; além das questões comuns a nós duas - como o uso sentido da propriocepção, a fragmentação dos corpos, a preocupação com presença de um espectador-participante no espaço em cena, a requisição da sua memória/esquecimento, movimentação/interação deste espectador, o uso de textos, etc. O mais interessante desta mistura é o fato do espetáculo apresentar alguns objetos que partiram de temas e demandas específicos dos bailarinos e com os quais eles interagem numa dança sutil, assim como movimentos sem quaisquer objetos que nasceram de conceitos ligados ao meu trabalho de artes plásticas.⁵³

O dualismo partes-todo também é questionado na relação entre espectador, bailarinos/esculturas/espetáculo e espaço. Não há um lugar delimitado para a plateia, o espetáculo é apresentado em espaços fechados, sem a separação entre palco e plateia. A plateia transita pelo espaço a fim de observar as cenas, deste modo um espectador pode ter uma visão diferente de outro, devido a sua

⁵³ Texto de Tatiana Grinberg extraído de <http://danilima-ciadanilimaperformances.blogspot.com.br/>

localização, como mostrado anteriormente na figura 6. Assim, se perde a costumeira delimitação do espaço de apresentação, reservado aos bailarinos e também do espaço destinado à plateia. Dentro e fora se confundem assim como as partes que compõe o espetáculo, essas são transitórias, visto que plateia, bailarinos e esculturas se deslocam e por diversos momentos a configuração espacial do espetáculo é alterada e a noção do que seria o todo (do espetáculo) se perde.

Os bailarinos levam as peças daqui para lá e, tanto nos aquís quanto nos lás, vedam ou desobstruem alguns campos de visão. Nesse ato voluntário de recortar o espaço, como que aumentam a dimensão do que vinha sendo proposto desde o início, quando a companhia se dedicava a explorar as formas das esculturas preenchendo seus vazios com as partes de seus corpos. Ou seja, durante todo o tempo, há como que uma insistência em sublinhar que o ato de ver não é inocente, pois depende do ponto de onde se vê. Isto é, o que se vê é somente o que se pode ver, é sempre parcial, fresta ou janela - o que significa dizer: vê-se sempre um pedaço, aquilo que se dá a ver a quem está olhando daquele lugar. O que Dani Lima e sua companhia mostram, todavia, vai mais fundo do que somente deixar claro que nunca se vê a totalidade. Felizmente, embora pareça se deter na relação das partes com o todo (como a pergunta do título falsamente indica), o que o espetáculo propõe é a própria inexistência disso que se chama de todo. A obra demonstra, com soluções cênicas exemplares, que a totalidade não passa de uma convenção ontológica. (KATZ, 2004).⁵⁴

Qual seria então o papel do espectador neste espetáculo? Por vezes é apenas de observador, mas um observador ativo, que escolhe o que olhar e em outros momentos é participante, como nas cenas em que os bailarinos gravam textos em pequenos gravadores e oferecem aos espectadores, que se quiserem, podem ouvir. E, principalmente na última cena, nela corpos dos bailarinos se confundem com os da plateia. Na cena uma bailarina atravessa todo o espaço sem tocar o chão, por meio de encaixes e transferência de seu peso para os corpos dos bailarinos, aos poucos a cena vai se aproximando da plateia e a bailarina começa a suportar seu peso em cima dos espectadores que aos poucos também interagem com ela, oferecendo partes de seus corpos. (Fig. 10 e 11).⁵⁵

⁵⁴ Crítica do espetáculo *Falam as partes do todo?* publicada no portal Idança em 16 de agosto de 2004.

⁵⁵ Descrição do que a autora assistiu durante uma apresentação em Florianópolis em 2004 e observou em gravações do espetáculo em outras cidades, contudo a reação da plateia pode ter variado em cada apresentação.

Figura 10 – Espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003)

Figura 11 – Espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003)



Fonte: <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2003-falam-as-partes-do-todo/>

Pode se afirmar que Dani Lima une em um mesmo espetáculo as duas possibilidades pensadas na metade do século XX para modificar a passividade do espectador trazidas por Rancière (2012) em sua busca por compreender o que seria o espectador emancipado.

A fim de não delimitar uma linguagem apenas, Rancière (2012, p.8) traz o termo espetáculo teatral “para incluir todas as formas de espetáculo – ação dramática, dança, performance, mímica e outras – que ponham corpos em ação diante de um público reunido”. A passividade atribuída ao espectador vinha de ele ficar imóvel apenas assistindo a um espetáculo que não conhecia a realidade de sua execução.

Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE, 2012, p.8).

Para modificar essa realidade foi pensado então em um espetáculo sem espectadores, não sem ninguém para assisti-lo, mas sim com outra relação entre plateia e obra. Na qual não haveria mais essa passividade do público, este seria um participante ativo. Para resolver esse problema, de acordo com Rancière (2012) foi elaborada em duas fórmulas, a primeira estaria mais em acordo com o teatro épico de Bertold Brecht (1898 - 1956).

Segundo a primeira, é preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas. (RANCIÈRE, 2012, p.10)

A essa primeira fórmula se pode relacionar as questões trazidas em *Falam as partes do todo?* à plateia, visto que o espetáculo não traz uma versão exata da relação entre partes-todo e dentro-fora, tampouco afirma o que seria o corpo, ao contrário, o indaga. Faz inúmeras perguntas à plateia, sem apontar uma única resposta como, por exemplo, na cena dos gravadores.

A outra fórmula estaria mais de acordo com o teatro da crueldade de Antonin Artaud (1896 - 1948). Nela o espectador deve ser retirado de sua posição passiva ao ser eliminado o lugar reservado a ele. A plateia deveria ser levada à cena.

De acordo com a segunda fórmula, é essa própria distância reflexiva que deve ser abolida. O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais. (RANCIÈRE, 2012, p.10).

A essa segunda se pode exemplificar a última cena, em que a plateia se mistura aos bailarinos e com eles cria uma cena improvisada em que por meio de transferência de peso e deslocamentos uma bailarina é conduzida pelo espaço (Fig.15 e 16).

Contudo Rancière (2012) esclarece que a emancipação do espectador não necessita necessariamente seguir essas duas fórmulas. Mesmo o público que permanece sentado, assistindo algo apresentado em um palco, sem muitos questionamentos destinados a ele, pode sim ser emancipado. No sentido de que o público não absorve passivamente o que os artistas e diretores pretendem. Ele interpreta, filtra, reavalia as informações que lhes são transmitidas. Essas informações vindas do palco negociam com aqueles presentes já no espectador, visto que este, assim como qualquer pessoa não é uma tábula rasa⁵⁶ ou um contêiner vazio.

⁵⁶ Cf. PINKER, 2004.

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionamos a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. (RANCIÈRE, 2012, p.21).

Destarte, não necessariamente o espectador precisa ser retirado de sua confortável cadeira para assumir uma posição mais emancipada. Contudo as relações criadas entre espetáculo e plateia em *Falam as partes do todo?* deslocam o espectador de seu lugar de conforto, levam-no a outras percepções e indagações. Há um imbricamento tão forte entre plateia e espetáculo que ao imaginar uma organização espacial diferente, por exemplo, na qual haveria um espaço para a plateia separado do espaço de apresentação dos bailarinos, *Falam as partes do todo?* seria outro espetáculo.

O espectador não é de fato *voyeur* ou intruso. É a ele que a pergunta se destina já que se trata de investigar a dança a partir da recepção, daquilo que cada espectador pode (ou não) captar. Sem o espectador, “Falam as partes do todo?” não existiria. (SOTER, 2003)

O questionamento acerca do todo e das partes também é levado para o corpo, de acordo com Feitosa (2005)⁵⁷ costuma-se compreender o corpo como um todo composto por partes. Se algum órgão, membro ou parte funcionar de forma inadequada ou parar de funcionar isso afeta todo o corpo. Contudo, Feitosa (2005) afirma que o espetáculo de Dani Lima desconstrói radicalmente essa ideia de todo:

Na interação dos dançarinos com as obras de Tatiana Grinberg, o espectador, circulando por entre corpos e objetos através do palco, vê de cada vez e sob ângulos diferentes, membros destacados, pendentes e autônomos, seja uma língua sem a boca correspondente, uma mão sem o braço que a suporta, uma perna isolada de seu tronco. Essa visão das partes sem o todo causa às vezes um efeito cômico, outras vezes uma sensação de profundo estranhamento, mas não deixa ninguém indiferente. Os órgãos sem o corpo são estranhos porque agredem a organização usual da natureza que há em nós, um todo constituído de partes.

⁵⁷ Crítica do espetáculo *Falam as partes do todo?* publicada no portal Idança em 20 de outubro de 2005

Ao invés de apontar uma nova compreensão acerca do que é o corpo, o espetáculo indaga se ele realmente é o que se costuma pensar a seu respeito, em que a soma das partes constitui um todo com um lado de dentro e um de fora. Visto que por meio da movimentação, da interação com as esculturas e da relação com o espaço, na maioria das vezes apenas é possível ver partes dos corpos dos bailarinos ao invés do corpo inteiro. Como se em cada parte observada existisse um todo.

Por meio desta análise de tais obras coreográficas, podemos perceber que Dani Lima questiona a demarcação dualista atribuída ao corpo e a outras instâncias ao interrogar as metáforas de dentro-fora e de partes-todo.

Falam as partes do todo? nasceu das inquietações levantadas no encontro com a obra da artista plástica carioca Tatiana Grinberg. Seu trabalho solicita o corpo (do observador) a interagir com as esculturas, criando espacialidades ambíguas neste encontro, onde as noções de dentro e fora são postas em tensão e redimensionadas. Nos ajudou a perceber como o espaço, ideia tão cara ao mundo da dança, não é uma realidade fixa e estável, como um grande vazio, esperando ser ocupado.⁵⁸

Mesmo Dani Lima não abordando o entendimento de metáforas - com base nos escritos de Lakoff e Johnson (1999, 2002) – é possível traçar similitudes entre suas questões e propostas estabelecidas para *Falam as partes do todo* e *Dentro-fora* e essa compreensão acerca das metáforas. Visto que para Dani Lima esses entendimentos de dentro e fora e de partes e todo são noções corporalizadas, de acordo com ela “são todas categorias espaciais, mas que estão literalmente incorporadas nas nossas relações com o mundo”⁵⁹.

A proposta de uma não definição exata do que é o corpo, juntamente com a afirmação de que ele não é o que se costuma pensar, talvez seja uma das questões ou a questão fundante desses dois trabalhos de Dani Lima, pois como afirma Boaventura de Sousa Santos (2010) estamos em um tempo de perguntas fortes e respostas fracas. Quando algumas “verdades” são questionadas abrem-se possibilidades para compreensões distintas. Os questionamentos abordados por

⁵⁸ Extraído do texto *Poética cotidiana do corpo*, não publicado, fornecido à autora por Dani Lima.

⁵⁹ *Idem*.

Dani Lima coadunam com alguns estudos dos últimos anos, principalmente nas áreas das ciências cognitivas e neurociências.⁶⁰

3.4 OUTRAS POSSIBILIDADES PARA REPENSAR OS DUALIMOS

Com base em pesquisas mais recentes em ciências cognitivas o entendimento de corpo pode ser repensado. E, a partir delas podemos reavaliar também as metáforas dualistas. Greiner (2003a) traz a necessidade de buscarmos entender como o corpo realmente funciona:

Qualquer referência ao corpo como sujeito de si mesmo e mídia do conhecimento é considerada como perigosa porque propõe analisar seu funcionamento genético e neurofisiológico. Esta é a armadilha mais saborosa das novas pesquisas porque é só estudando mais de perto este “como o corpo funciona” que parece possível compreender como as informações do mundo são internalizadas no organismo e, então, modificadas. (GREINER, 2003a, p.12)

A partir dessa compreensão pode-se então questionar muitos modos dualistas atribuídos ao corpo. As páginas que seguem trazem estudos nos quais o entendimento costumeiro a respeito do corpo pode ser debatido. O objetivo é discutir cada metáfora dualista estudada ao longo desta pesquisa.

3.4.1 Separação entre corpo e mente?

Para Churchland (2004), um dos pontos importantes a ser repensado em relação ao dualismo de substância que separa corpo e mente está justamente na ideia de que ambos (corpo e mente) possuem substâncias distintas. Tendo como base o dualismo de substância, o autor questiona qual seria a matéria espiritual da mente. Por meio de estudos científicos, tem-se hoje um conhecimento vasto sobre como é e como funciona o corpo humano. Entretanto nenhum estudo ainda foi capaz de provar como seria a matéria espiritual da mente, do que é feita e como funciona. Então a crença em uma matéria espiritual para a mente não poderia ser provada.

⁶⁰ Como, por exemplo, Paul Churchland (2004), Denise Najnamovich (2009), Helena Katz e Christine Greiner (2005), Christine Greiner (2003 e 2011) e António Damásio (1996, 2000, 2004, 2011).

Em resumo, o neurocientista pode nos dizer muita coisa sobre o cérebro, sobre a constituição e sobre as leis físicas que o governam; ele já pode explicar boa parte do nosso comportamento em termos das propriedades elétricas, químicas e físicas do cérebro; e ele tem disponíveis recursos teóricos para explicar muito mais, à medida que nossas explorações forem avançando [...]. Comparemos agora o que o neurocientista pode nos dizer sobre o cérebro, e o que ele pode fazer com esse conhecimento, com o que o dualista pode nos dizer sobre a substância espiritual, e o que ele pode fazer com essas suposições. O dualista pode nos dizer algo sobre a constituição interna da coisa-mente? Sobre os elementos não materiais que a constituem? [...] O fato é que o dualista não pode fazer nada disso, porque jamais foi formulada uma teoria detalhada sobre a coisa-mente. Em comparação com o êxito em termos de explicação e aos amplos recursos do materialismo atual, o dualismo é menos uma teoria da mente do que um espaço vazio à espera de uma genuína teoria da mente que possa ser nele colocada. (CHURCHLAND, 2004, p.44)

E, para reforçar essa questão, o autor exemplifica através da utilização de substâncias físicas, como entorpecentes, que afetam as capacidades não físicas destinadas à mente, como a razão, a emoção e a consciência, isso por sua vez poderia ser evidência de que se essas capacidades sofrem influências desse tipo de substância física é porque também são físicas e ativadas no cérebro, sendo então a mente física, ou seja, corpo.

Sobre um prisma parecido temos o neurocientista Damásio (1996). Quanto à mente, o autor formula uma ideia contrária a mais vigente de que a mente seria algo etéreo, de uma substância única e distinta que se localiza ao redor do cérebro. Para Damásio (1996) a mente surge das atividades neurais enquanto essas estão sempre sendo reconfiguradas pelo corpo, ou seja, a mente também é corpo. Para explicar que a mente também é corpo, o autor traz uma compreensão ampliada da antiga relação corpo vs. cérebro. Ele aponta que cada nova informação obtida se processa tanto no cérebro quanto no resto do corpo e ambos sofrem alterações mútuas decorrentes dessas modificações. Ou seja, ao captar uma informação nova é necessário que sinais venham do cérebro para o corpo e que sinais do corpo vão para o cérebro. Não apenas o cérebro participa da atividade de, por exemplo, captar uma imagem, mas também todo o corpo faz parte do processo.

Mais cedo ou mais tarde, as vísceras são levadas a reagir às imagens que você está vendo e àquelas que a memória está criando internamente, relativas ao que vê. Por fim, quando se formar a memória da paisagem agora observada, essa memória será um registro neural das muitas

alterações do organismo [...] algumas das quais tiveram lugar no cérebro (a imagem construída para o mundo exterior, juntamente com as imagens constituídas a partir da memória), enquanto outras ocorreram no próprio corpo. (DAMÁSIO, 1996, p. 256)

Com base na proposição acima, a todo instante nosso cérebro cria e recria representações dele e do restante do corpo (digo “restante”, pois cérebro também é corpo) com base nas representações dadas por esse próprio corpo, sendo elas, segundo Damásio (1996), em parte inconscientes. Contudo, as representações alteradas pelo cérebro também alteram as representações do restante corpo. Estabelece-se assim um constante e contínuo processo que a todo instante se modifica.

O corpo seria então um sistema em que todas as suas partes relacionam-se objetivando a sua sobrevivência. E a mente surge desse corpo (que obviamente inclui o cérebro) que a todo instante está se reconstituindo. Esse pensamento é contrário ao dualismo de propriedade, pois não diferencia as propriedades do cérebro em físicas e não físicas (mentais), sendo a mente corpo, ela não pode ser nada além de física. Em contraponto ao dualismo de propriedade, Churchland (2004, p.47) é radical ao afirmar que “somos criaturas de matéria. E deveríamos aprender a conviver com esse fato”. Damásio (1996) propõe a existência de um “eu” único para cada um de nós. Um estado biológico que sempre se reconstitui. Este “eu” seria o self (DAMÁSIO, 2011), responsável pela mente consciente.

A meu ver a mente consciente surge quando um processo do self é adicionado a um processo mental básico. Quando não ocorre um self na mente, essa mente não é consciente, no sentido próprio do termo. Essa é a situação dos seres humanos cujo processo de self é suspenso pelo sono sem sonhos, a anestesia ou doença cerebral. (DAMÁSIO, 2011, p.20-21)

Para tanto, é fundamental uma constante troca de informações entre os sistemas neurais e corporais, pois alguma parte bloqueada poderia impedir o pleno funcionamento do self. Amplia-se assim a noção corpo vs. cérebro para corpo-cérebro-mente como interdependentes já que, segundo o autor (DAMÁSIO, 1996, p. 259), “[...] os sinais vindos do corpo são necessários para um cérebro com mente normal”, um afeta e altera o outro .

Percebe-se então que a metáfora dualista que separa o corpo da mente pode ser repensada. E também, sendo a mente corpo, isso diverge do pensamento de Platão, reforçado por Descartes, de que a mente seria uma faculdade do espírito. Pensamento que influenciou os postulados de Noverre para o balé clássico. Desse modo, não se pretende discutir a separação entre corpo e espírito, mas sim o que foi apregoado ao espírito nessa separação, a mente. Sendo esta corpo, , na perspectiva aqui apresentada, não faria sentido requisitar ao espírito as suas funções.

Outro fator primordial para a sobrevivência do corpo vem das representações que a mente fez e faz do próprio corpo.

Desenvolver uma mente, o que realmente quer dizer desenvolver representações das quais se pode tomar consciência como imagens, conferiu aos organismos uma nova forma de se adaptar a circunstâncias do meio ambiente que não podiam ter sido previstas no genoma. A base para essa adaptabilidade terá provavelmente começado pela construção de imagens do corpo em funcionamento, a saber, imagens do corpo enquanto ia reagindo ao ambiente de forma externa (digamos, usando um membro) e interna (regulando o estado das vísceras). (DAMÁSIO, 1996, p. 260)

O que significa:

[...] representar o mundo exterior em termos das modificações que produz no corpo, propriamente dito, ou seja, representar o meio ambiente por meio da modificação das representações primordiais do corpo sempre que tiver uma interação entre o organismo e o meio ambiente. (DAMÁSIO, 1996, p. 261)

Na relação entre corpo e meio ambiente estipulada a partir das representações e modificações que produzem no corpo, podemos perceber então que o corpo não funciona apenas nas trocas constantes de informações entre todas as suas partes, mas também nas contínuas trocas com o meio ambiente. Katz e Greiner (2005) escreveram sobre como as informações do meio chegam ao corpo:

Capturadas pelo nosso processo perceptivo, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo [...] Processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo

co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado de sempre-presente, o que impede a noção de corpo como recipiente [...]. O corpo não é o meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (KATZ; GREINER, 2005, p.130-131)

Deste mesmo modo a metáfora dentro-fora também pode ser revista, já que um corpo para sobreviver precisa efetuar trocas constantes com o meio e um contêiner lacrado não poderia fazer isso. Em analogia, a performance *Dentro-fora* (2002) e algumas cenas do espetáculo *Falam as partes do todo?* (2003) questionam a separação entre dentro-fora como visto anteriormente.

3.4.2 Membrana como possibilidade à divisão dentro-fora

Será que a metáfora de um contêiner seria a melhor para explicitar a separação dentro-fora mais comumente pensada? A menos que não seja um contêiner hermeticamente fechado. Ao invés de um recipiente apartado do mundo, a ideia mais habitualmente concebida que se tem do corpo não seria de um recipiente que efetua *algumas* trocas com o ambiente? Aqui vale retornar que a intenção é compreender como o pensamento dualista acontece na dança, mas para isso é importante lembrar o entendimento acerca das percepções parciais descritas no primeiro capítulo. Se de um lado não se percebe as infinitas trocas de informações entre o corpo e o meio, por outro, também não se entende o corpo completamente separado do ambiente. Temos uma consciência parcial das informações que trocamos com o meio como, por exemplo, o alimento que entra pela sua boca, ou o ar que entra pelas narinas, do mesmo modo percebemos a saída dos excrementos como fezes e urina, a expiração do ar e a exalação do suor. Então não seria a metáfora do contêiner a mais adequada. Talvez alguma metáfora que compreendesse o fato do corpo perceber em si um lado de dentro e outro de fora, mas também a existência de entradas e saídas em sua relação com o meio. Contudo a percepção dessas entradas e saídas é parcial, apenas uma pequena parcela delas é apreendida. Outro fator relevante é que as informações que o corpo troca com o meio, agem em uma espécie de negociação entre aquelas que já

existem no corpo e as que estão no meio, existe uma relação entre essas informações que as transformam.

A metáfora do recipiente ou contêiner se fragiliza, se pensarmos que o corpo não é um lugar onde as informações se acondicionam, mas um fluxo inestancável que faz com que corpo e ambiente formem uma rede de conexões em vários níveis, envolvendo aspectos sensório-motores, emocionais, racionais, dentre outros. Estas operações entre o dentro e o fora têm particularidades, pois a cada vez que o corpo percebe algo de si mesmo ou do ambiente, consciente ou inconscientemente, ele se reorganiza. O corpo não é um meio onde uma informação entra impunemente, sem estabelecer quaisquer relações com as demais informações que lá já estão. (NUNES, 2009, p.107)

E, em acordo, Damásio (2004, p.204) alega que não existe uma fronteira tão definida entre o que está dentro e o que está fora do corpo, para tanto utiliza como exemplo o funcionamento da atividade cerebral que possui a função de “ajudar a regulação dos processos de vida do organismo, tanto através da coordenação interna das operações do corpo como pela coordenação das interações entre o organismo no seu todo e os aspectos físicos e sociais do ambiente”. Damásio (2011) ainda traz uma equivalência entre o corpo humano e o de um ser unicelular:

Em muitos aspectos, um organismo unicelular é uma amostra do que um organismo independente como o nosso viria a ser. Podemos vê-lo como uma espécie de abstração caricaturesca daquilo que somos. O citoesqueleto é a armação que sustenta o corpo propriamente dito, assim como o esqueleto ósseo é a nossa. O citoplasma corresponde ao interior do corpo, com todos os órgãos. O núcleo é o equivalente do cérebro. A membrana é o equivalente da pele. Algumas dessas células possuem inclusive o equivalente dos membros: os cílios, cujos movimentos combinados permitem que elas nadem. (DAMÁSIO, 2011, p.51).

Dessa comparação, o que mais interessa neste momento é a membrana ser equivalente a pele, órgão que reveste o corpo e é, em toda a sua extensão, sensível ao meio externo e não um invólucro impermeável. E, Katz (2010) se apropria do conceito de membrana para explicar a relação entre corpo e meio.

A membrana plasmática cumpre uma vasta gama de funções. A primeira, do ponto de vista da própria célula, é que ela dá individualidade, definindo meios intra e extra celular. Ela forma ambientes únicos e especializados, cuja composição e concentração molecular são consequência de sua permeabilidade seletiva e dos diversos meios de comunicação com o meio

extracelular. Além de delimitar o ambiente celular, compartimentalizando moléculas, a membrana plasmática representa o primeiro elo de contato entre os meios intra e extracelular, traduzindo informações para o interior da célula e permitindo que ela responda a estímulos externos que podem, inclusive, influenciar no cumprimento de suas funções biológicas. (DUTRA apud KATZ, 2010, p. 17)

Por analogia, compreendida como uma membrana resistente mais ao mesmo tempo flexível, a pele possui uma porosidade que possibilita a troca de informações como meio. Desse modo, deixa de ser pensada como um contorno impermeável do corpo. Ela também é corpo e faz parte de todo o processo de trocas com o meio, nessas trocas corpo e meio são modificados.

Os corpos vivos, porém não operam como máquinas processadoras, pois se transformam de acordo com as informações que trocam com o ambiente, que também se modifica. As mudanças passam a fazer parte constitutiva do corpo e do ambiente, e como não estacam, não param de transformar a coleção de informações que constituem cada corpo – uma coleção, portanto sempre transitória. (KATZ, 2010, p.19)

A pele também é afetada por essas trocas, entretanto essas modificações sempre mantêm certo grau de estabilidade nela e no restante do corpo, visto que as constantes alterações poderiam ameaçar a permanência deste. Sendo assim, ao passo que a pele possibilita uma troca de informações com o meio, ela protege o corpo contra a entrada de agentes nocivos, bem como a saída de elementos importantes para sua sobrevivência⁶¹. Vale lembrar também que além da pele o corpo humano possui outros modos de se relacionar com o meio, por meio do sentido do movimento e também através do que Damásio (2011) denomina de portais sensoriais, as regiões que contém os olhos, a boca, o nariz e os ouvidos. Podemos então pensar que a noção de dentro e fora do corpo possa ser relativizada e compreendida dentro de um viés de codependência, com trocas e mudanças constantes visto que não apenas o corpo se modifica como também o ambiente é modificado nesta troca de informações.

⁶¹ Algumas dessas funções que a pele realiza para manter a sobrevivência do corpo são: “termorregulação, vigilância imunológica, sensibilidade e proteção do indivíduo contra agressões exógenas, de natureza química, física ou biológica, e contra a perda de água e de proteínas para o exterior” (CÂMARA, 2009).

3.4.3 Centro-periferia das emoções

Como visto anteriormente, boa parte dos artistas da dança moderna localizavam o centro gerador das emoções na região peitoral e, para os movimentos serem mais expressivos deveriam então surgir desse centro. Contudo, com o auxílio de pesquisas advindas das neurociências e das ciências cognitivas, podemos repensar essa metáfora de demarcação do corpo, de modo que este não possa mais ser compreendido com um centro emotivo fixo (o plexo solar) e sua hierarquia perante as partes periféricas (membros). Nesse sentido, ao invés da demarcação de um centro expressivo emocional surge outra possibilidade de entendimento, a de que as emoções estão em todo o corpo.

António Damásio (2000) aponta que a emoção humana difere das dos outros animais, pois está vinculada a ideias, valores, juízos e princípios que somente os seres humanos possuem. Na mesma obra o autor diferencia emoção de sentimento, sentimento seria a experiência mental e a emoção o conjunto de reações, sendo algumas observáveis, ou seja, para o autor, os sentimentos são privados e as emoções são públicas.

Na prática, isso significa que não se pode observar um sentimento em outra pessoa, embora se possa observar um sentimento em si mesmo quando, como ser consciente, seus próprios estados emocionais são percebidos. Analogamente, ninguém pode observar os sentimentos que um outro vivencia, mas alguns aspectos das emoções que originam esses sentimentos serão patentemente observáveis por outras pessoas. (DAMÁSIO, 2000, p.64)

Sendo as emoções as reações observáveis, Damásio (2000) resume em cinco pontos principais como os fenômenos das emoções ocorrem:

1. Emoções são conjuntos complexos de reações químicas e neurais, formando um padrão; todas as emoções têm algum tipo de papel regulador a desempenhar, levando, de um modo ou de outro, à criação de circunstâncias vantajosas para o organismo [...]
2. Mesmo sendo verdade que o aprendizado e a cultura alteram a expressão das emoções e lhes conferem novos significados, as emoções são processos determinados biologicamente [...]
3. Os mecanismos produtores de emoções ocupam um grupo razoavelmente restrito de regiões subcorticais, começando no nível do tronco cerebral e chegando até regiões localizadas em uma região superior do cérebro; os mecanismos são parte de um conjunto de estruturas

que regulam e representam estados corporais [...]. 4. Todos os mecanismos podem ser acionados automaticamente, sem uma reflexão consciente [...]. 5. Todas as emoções usam o corpo como teatro (meio interno, sistema visceral, vestibular e músculo-esquelético), mas as emoções também afetam o modo de operação de inúmeros circuitos cerebrais: a variedade de reações emocionais é responsável por mudanças profundas na paisagem do corpo e do cérebro. (DAMÁSIO, 2000, p.75)

De acordo com o item 2 da citação recém apresentada, embora cultura e aprendizado interfiram no modo como as emoções são expressas, os muitos ajustes evolutivos são responsáveis pela maioria das reações emocionais. Entretanto, Damásio (2000, p.82) afirma que “os estímulos que causam emoções não se restringem, de modo algum, àqueles que ajudaram a moldar nosso cérebro emocional durante a evolução e que são capazes de induzir emoções em nosso cérebro [...]”, já que ao relacionarem-se com diversos objetos e situações do meio os corpos ganham experiência factual e emocional e, podem relacionar esses objetos e situações a outros que lhes causam reações emocionais.

Quanto à localização delas, Damásio (1996) afirma que estão em todo o corpo:

Em conclusão, a emoção é a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigidas ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, mas também dirigidas ao próprio cérebro (núcleos neurotransmissores no tronco cerebral), resultando em alterações mentais adicionais. (DAMÁSIO, 1996, p.169)

O que vem ao encontro com o item 5 da citação anterior, pois ao afirmar que as emoções usam o corpo como teatro, o autor parte da compreensão que não divide mais corpo, cérebro e mente, entende e situa as emoções em todo o corpo.

Se pensarmos como Damásio (1996), que a emoção está em todo o corpo, então a ideia de um centro emotivo fixo, adotada pela dança moderna, pode ser repensada. O entendimento de um corpo integrado (corpo-cérebro-mente) amplia a noção de corpo compartimentado e traz a disposição de funcionamento em rede como proposta. Desse modo o corpo funciona através da relação entre todas as suas partes e é nessa relação que estão as emoções, mesmo tendo seus aspectos

observáveis em determinadas regiões, os sentimentos que a originaram e as manifestações não observáveis ocorrem em todo o corpo.

3.4.4 O todo é apenas a soma das partes?

Para repensar essa última metáfora uma consideração, a respeito das outras metáforas estudadas até esse momento, pode contribuir. A citação abaixo resume de modo apropriado como vem sendo abordado o entendimento de mente por Damásio. A partir dela é possível questionar algumas metáforas dualistas de demarcação comumente atribuídas ao corpo. Damásio (2011) expõe que a mente é corpo e que não há uma demarcação tão definida entre dentro e fora, pois agem em co-dependência.

A mente surge quando a atividade de pequenos circuitos organiza-se em grandes redes de modo a compor padrões momentâneos. Os padrões representam objetos e fenômenos situados fora do cérebro, no corpo ou no mundo exterior, mas alguns padrões também representam o processamento cerebral de outros padrões. O termo “mapa” aplica-se a todos esses padrões representativos, alguns dos quais são toscos enquanto outros são refinadíssimos; uns são concretos, outros, abstratos. Em suma, o cérebro mapeia o mundo ao redor e mapeia seu próprio funcionamento. (DAMÁSIO, 2011, p.33)

Essa compreensão da mente organizada por grandes redes de pequenos circuitos pode ser estendida a todo o corpo, ou seja, o funcionamento do corpo em rede, na qual todas as suas partes estão conectadas e relacionam-se entre si e com o meio objetivando a sobrevivência e permanência do todo (corpo). Em acordo Nunes (2009) também traz a ideia de rede como uma metáfora apropriada para a concepção de corpo não dualista (corpo-mente), não centralizado (centro-periferia) e não fechado (dentro-fora).

[...] o conhecimento sobre a relação corpo e mente, na atualidade, aponta para um sistema dinâmico disposto em rede, com exímia plasticidade e menos centralidade. Há um papel cooperativo e interativo do corpo, nos processos cognitivos, de forma que a ideia de um ponto centralizador e irradiador, enquanto emissor e receptor de informações que vêm do cérebro e da mente, tende a se esvaziar. Da mesma forma, perde adeptos a ideia

de interior resguardado e desvinculado do meio no qual está inserido.
(NUNES, 2007, p.144)

Esse sistema dinâmico disposto em rede proposto pela autora ocorre por conta do fluxo contínuo de informações vindas do ambiente e do próprio corpo, que circulam por todo ele que se auto-organiza. Como para esse estudo a compreensão da metáfora partes-todo abordada é aquela em que a soma das partes representaria o todo, a partir da compreensão de rede essa metáfora pode ser repensada, pois o todo não seria mais a soma das partes, como um quebra-cabeça no qual é possível visualizar uma figura ao encaixar corretamente todas as suas peças. O todo (corpo) estaria mais próximo das inúmeras relações existentes entre essas peças, visto que, de acordo com Nunes (2009, p.110) surge no “trânsito de informações entre os processos internos e externos, e entre as partes e o todo”.

Destarte as metáforas dualistas de demarcação do corpo podem ser reavaliadas e outras metáforas mais apropriadas, como a da rede, podem e devem surgir abarcando o que Najmanovich (2009) denomina de multidimensionalidade das experiências corporais. Nesta é possível averiguar o quanto a dança pode contribuir, visto que as mudanças quanto à compreensão do que é e como funciona o corpo influencia a dança, mas ao mesmo tempo é influenciada por ela, como fizeram Cunningham, Paxton, Halprin e Dani Lima.

CONSIDERAÇÕES

A construção de uma mente capaz de abranger o passado que já vivemos e o futuro que antevemos, com a vida de outros indivíduos adicionada a essa urdidura e, ainda por cima, dotada de capacidade de reflexão, é algo que lembra a execução de uma sinfonia de proporções mahlerianas. Mas a maravilha, a que aludí há pouco, é que a partitura e o maestro só se tornam realidade à medida que a vida acontece. (DAMÁSIO, 2011, p.40).

O percurso desta pesquisa fora previamente bem determinado, o que significa: explicar as metáforas dualistas, relacioná-las à dança e contestá-las. Entretanto como todo percurso, este acontece no agora e no vir a ser. Como se existisse um rascunho inicial, ou, para não fugir das metáforas, um esqueleto que sustenta e dá uma forma parcial à pesquisa. No desenvolver dela órgãos, músculos, nervos, veias etc. foram criados. Alguns se desenvolveram de modo inesperado, como a percepção de que Noverre, Delsarte e Laban almejavam a pessoa – e conseqüentemente o bailarino – com mente, corpo e alma integrados, embora os dispositivos de que dispunham em suas épocas fossem dualistas à luz do que temos a possibilidade de conhecer atualmente. Desse modo verificou-se a necessidade de considerar historicamente as proposições de cada um e então entender o quão foram inovadores em seus períodos.

Outra boa surpresa foi o encontro com Domenici (2004) no segundo capítulo, o que tornou possível diminuir uma rejeição prévia às metáforas dualistas do corpo na dança. Isso não modificou totalmente os rumos da pesquisa, visto que no terceiro capítulo, Dani Lima em duas obras coreográficas questiona se o corpo realmente é o que se costuma pensar a seu respeito, um invólucro fechado, com um lado de dentro e outro de fora em que as suas partes somadas compõem o todo. A expansão dos estudos de Domenici (2004) às metáforas dualistas possibilitou entendê-las enquanto atos de ignição que podem contribuir para a criação em dança. Contudo, não se pode ter a ingenuidade de não perceber os desdobramentos políticos, sociais e artísticos que essas metáforas acarretam.

Greiner (2011) afirma que se quisermos repensar as dicotomias do corpo devemos antes de tudo questionar mente-corpo, pois ela desmembra outras. Por isso logo no início do terceiro capítulo foi discutido as implicações de corpo-mente

por meio de Esposito (2010), com o conceito de biopolítica e seu declínio em tanatopolítica e Najmanovich (2009) que propõe a necessidade de criarmos novas metáforas nas quais as diversas dimensões da corporalidade coabitem.

Hercoles (2005) diz que a partir de Noverre o corpo deixou de ser pensado como um ornamento e isso “abriu caminho” para hoje o entendermos como ativo e processual e não mais uma máquina animada. Everdell (2000) explica como inovações em várias áreas e a influência mútua entre elas gerou o modernismo. Assim a dança é afetada pelo que ocorre em sua volta, como as duas grandes guerras mundiais que contribuíram para o desenvolvimento da dança moderna posto que era urgente falar de suas mazelas. Mas também afeta ou contribui com questionamentos acerca de aspectos da vida. No caso particular dessa pesquisa o aspecto discutido é a compreensão do que seria o corpo – comumente compreendido por meio de metáforas dualistas de demarcação –, sendo a dança extremamente apropriada para falar dele.

Averigua-se também que os estudos nas áreas de neurociências e ciências cognitivas são profícuos para a compreensão do corpo e do corpo que dança, conseqüentemente, como demonstrado no terceiro capítulo, principalmente por meio dos estudos de Damásio (1996, 2000, 2004, 2011). Contudo o caminho inverso também é notável, ou seja, o quanto a dança também pode contribuir para compreender o corpo.

Mesmo criticando os dualismos e dicotomias, percebe-se o quanto estão presentes em nossos cotidianos, como demonstrado nesta pesquisa. Mas, seguindo o princípio proposto neste trabalho, o primeiro passo foi dado: perceber o quanto as metáforas dualistas estão presentes na dança assim como na vida. A partir disso é possível repensá-las. E com certa urgência, posto que para Rengel (2007, p.6) “longe de demonstrar a coemergência evolutiva natureza/cultura, as más metáforas vêm produzindo um alarmante fenômeno cultural em relação ao corpo”. Sendo este fenômeno tão imbricado em nosso dia-a-dia, percebê-lo já se torna um importante passo.

Uma possibilidade é a metáfora da rede que se estende do singular, um corpo, ao plural que seria todo o meio ambiente e o universo. De acordo com Najmanovich (2009, p.9, tradução nossa), Spinoza nos oferece um universo todo enredado e ativo, “[...] uma rede infinita de intercâmbios em que nada está isolado e

em que toda entidade singular precisa das demais para existir.”⁶² Também lembrando o que levou Dani Lima a criar *Falam as partes do todo ?*(2003), olhar do ponto de vista da árvore é extremamente diferente do que olhar do ponto de vista da floresta. Talvez ter o ponto de vista de ambas seja o melhor caminho, pois assim se mantém as individualidades sem deixar de compreender que elas coabitam em um universo organizado em rede.

⁶² [...] una red infinita de intercambios en la que nada está aislado y en la que toda entidad singular precisa de las demás para existir (Najmanovich, 2009, p.9)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. Usos e abusos dos estudos de caso. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo: [s.n.]. v.36, n.129, Dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742006000300007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 7 Jun. 2014.
- ANDRADE, Milton de. Arte, ciência e religião no pensamento de François Delsarte. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas. v.2, n.19, dez/2012, p.137-144.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. 14. ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 2012.
- CHURCHLAND, Paul. **Matéria e consciência**: uma introdução contemporânea à filosofia da mente. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DANI LIMA. Desenvolvido por: Horta – Projetos Gráficos, 2014. Página oficial que apresenta informações sobre os trabalhos da Cia. Dani Lima. Disponível em: <<http://www.ciadanilima.com.br>> Acesso em: 7 jun. 2014. Site.
- DANI LIMA. Desenvolvido por: Cia. Dani Lima, 2014. Blog que apresenta informações sobre os trabalhos da Cia. Dani Lima. Disponível em: <<http://danilima-ciadanilimaperformances.blogspot.com.br>> Acesso em: 07 jun. 2014. Blog.
- DELSARTE, M. François. Esthétique appliquée. Des sources de l'art [Estética aplicada. Sobre as fontes da arte]. In: BATAILLE, PRIVAT-DESCHANEL, FÉVAL, DELSARTE. Conférences de l'Association Philotechnique. Année 1865. Paris: Victor Masson et Fils, 1866. p.89-139. – Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro publicada em: **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas. v.2, n.19, dez/2012, p.145-165.
- DESCARTES, René. **Discurso do Método**. 2. ed. São Paulo: Ed. Escala, 2009.
- DESCARTES, René. **O mundo ou tratado da luz**. São Paulo: Hedra, 2008.
- DOMENICI, Eloísa Leite. **Experiência Corpórea como Fundamento da Comunicação**. 2004. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.
- ESPOSITO, Roberto. **Bios** - Biopolítica e Filosofia. Lisboa: Editora 70, 2010.

EVERDELL, William Romeyn. **Os primeiros modernos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris, Editions Chiron, 1995. **Tradução não publicada de: Lucrecia Silk**.

FEITOSA, Charles. Para além das partes. **Idança**, [S.l.], 20 out. 2005. Não paginado. Disponível em: < <http://idanca.net/para-alem-das-partes> > Acesso em: 03 nov. 2014

GADELHA, Rosa Cristina Primo. **A dança possível: as ligações do corpo numa cena**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. Introdução. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs.). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Anna Blume, 2003a. p.11-14.

_____. Apresentação da parte III. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs.). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003b. p.139-146.

_____. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. **Do corpo: ciências e artes**. Caxias do Sul: [s.n.], v.1, n.1, jul./dez. 2011.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. **Figuras de linguagem**. São Paulo: Atual, 1998.

HERCOLES, Rosa Maria. **A não representação do movimento**. São Paulo: Anadarco, 2011. (Coleção Corpo em Cena, v.2)

_____. **Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança**. 2005. 138 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

HOROSKO, Marian. **Martha Graham : the evolution of her dance theory and training 1926-1991**. Tradução de Gaby Imparato. Chicago: Review Press Incorporated. 1991.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. v. 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

ITACARAMBI, Alexandra. **Merce Cunningham, por acaso**. Na Dança. 2006

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpo-Mídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. p.125-133.

KATZ, Helena. **Corpomídia não tem interface**: o exemplo do corpo bomba. São Paulo: Anadarco, 2010. (Coleção Corpo em Cena. v.1)

KATZ, Helena. Idéias e corpos inteligentes. Idança, [S.l.], 16 ago. 2004. Não paginado. Disponível em: <<http://idanca.net/ideias-e-corpos-inteligentes>> Acesso em: 01 mar. 2015

LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC, 2002.

_____. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

LEAL, Patrícia. **Respiração e expressividade**: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. 1. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2006.

LEMOS, L. F. C.; TEIXEIRA, C. S.; MOTA, C.B. Uma revisão sobre centro de gravidade e equilíbrio corporal. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**. Brasília: Ed. Universa, v.17, n.4, p.83-90, 2009. Disponível em: <<http://portalrevistas.ucb.br/index.php/RBCM/article/view/798/1432>> Acesso em: 7 jun. 2014.

LIMA, Dani. **Resumo de questões**. [200-] Não paginado. Não publicado.

LIMA, Dani. **Poética cotidiana do corpo**. [200-] Não paginado. Não publicado.

MACHADO, Ângelo. **Neuroanatomia Funcional**. Rio de Janeiro: Atheneu, 1986.

MADUREIRA, José Rafael. **François Delsarte**: personagem de uma dança (re)descoberta.2002. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2002.

MARTIN, John. A dança moderna. Tradução de Rogério Migliorini. **Pro-Posições**: dossiê epistemologia e teorias de educação no Brasil - balanço e perspectivas. Campinas: [s.n.], v.18, n.1(52), jan./abr. 2007.

MONTEIRO, Mariana. **Noverre**: Cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp, 1998.

MUNIZ, Zilé. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**.2004. 80 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2004.

NAJMANOVICH, Denise. El cuerpo del conocimiento, el conocimiento del cuerpo. **Cuadernos de Campo**. Buenos Aires: Campo Grupal, ano II, n.7, p.6-13, mayo 2009.

NUNES, Sandra Meyer. As metáforas de demarcação do corpo cênico. **Humus**. Caxias do Sul: Lorigraf, n.3, 2007.

_____. **As metáforas do corpo em cena**. Florianópolis: UDESC; Annablume, 2009.

_____. O Criador-intérprete na Dança Contemporânea. **Revista Nupeart**. Florianópolis: UDESC, v.1, n.1, set. 2002.

PAULO, Margarida Nichele. **Indagação sobre a imortalidade da alma em Platão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

PINKER, SATEVEN. **A Tábula Rasa: A Negação Contemporânea da Natureza Humana**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004

QUEIROZ, Lela. Em contato a não execução. **Conchinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ-DEART, n.15, 2009.

_____. **Corpo, Mente, Movimento, Contato: BMC e Dança, Arte e Ciência**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade**: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5263> Acesso em: 7 jun. 2014.

RIBOT, Théodule. **La Psychologie des sentiments**. 1. Ed. Paris: Alcan Presses Universitaires de Paris, 1896. Tradução não publicada de: Juarez Nunes.

ROCHA, Thereza. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. In: WOSNIAK, Cristiane, MEYER, Sandra, NORA, Singrid (Orgs.). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?**. Joinville: Letradágua, n.2, 2009.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Horizontes do corpo. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia (Orgs.). **Corpo, território da cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do Pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **Da dança expressionista ao teatro coreográfico**: Alemanha – Bahia. Salvador: EDUFBA, 2013.

SHAWN, Ted. **Every little movement**: a book about Francaise Delsart. 2nd ed. Princeton: Dance Horizons, 1974

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. 4.ed. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Bahia: EDUFBA, 2005.

SIMÃO, Charlene. **A cena da dança contemporânea em Florianópolis, 1972 a 2008**: vestígios e reverberações. 2008. 168 f. Trabalho de conclusão de curso (Ed. Artística – Habilitação em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOTER, Sílvia. Em busca do movimento do corpo. **O Globo**, São Paulo, 30 ago. 2003. Segundo Caderno, p. 3.

STUART, Isabel. A experiência do Judson Dance Theater. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, n.1, 1999.

SUA PESQUISA. **Iluminismo**. [S.l.: s.n.], 2014. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/historia/iluminismo>>. Acesso em: 7 jun. 2014.

SUQUET, Annie. Cenas: o corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (Orgs.). **História do corpo**: as mutações do olhar - o século XX. Petrópolis: Vozes, v. 3, 2008.

TANZINI, Luca. **Painted music**. [S.l.: s.n.], 2004. Disponível em: <<http://pyramidbeach.com/2011/03/29/painted-music>> Acesso em: 7 jun. 2014.

YOUTUBE. **Espaço em branco entre 4 paredes**. Vídeo (2min30seg). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9L3H5Tgnxq4>> Acesso em: 03 nov. 2014.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=I_Ching&oldid=38602872> Acesso em: 7 jun. 2014.

CÂMARA, Vivianne Lira da. **Anatomia e fisiologia da pele**. [S.l.: s.n.], 2009. Disponível em: <http://www.medicinanet.com.br/m/conteudos/revisoes/2054/anatomia_e_fisiologia_da_pele.htm> Acesso em: 07 fev. 2015.

WILLIAMS, Joe. **What is Delsarte?** [S.l.: s.n.], 2015 Disponível em: <http://www.delsarteproject.com/?What_is_Delsarte%3F> Acesso em: 07 fev. 2015.