

## APRESENTAÇÃO

Este trabalho consiste numa dissertação de mestrado realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, das Escolas de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia. Encontra-se vinculado a linha de pesquisa “Matrizes culturais na cena contemporânea”, que integra pesquisas de caráter transdisciplinar em artes do espetáculo e suas interfaces com outros campos do saber.

A dissertação é um produto parcial do conjunto de aprendizagens que marcaram a vivência deste curso de mestrado; um esforço de sistematização de meu processo de formação no campo da pesquisa em Artes, mais especificamente no campo da Dança, em articulação com os estudos do corpo. Opto por expor, nesta apresentação, um pouco da história implicada com estas escolhas. Um modo de situar o leitor a respeito de meu lugar de enunciação, ou seja, do *lugar* do qual se fala.

O percurso desta formação foi marcado por muitos questionamentos, inclusive sobre o próprio sentido desta escolha. A princípio, uma escolha movida pelo desejo de voltar a conviver com o ambiente acadêmico, associado ao desejo de reaproximação do campo da arte. Em minha memória, o ambiente acadêmico está associado à qualidade das convivências, com pessoas e idéias, ligadas ao meu crescimento pessoal e profissional. Trocas vividas, sobretudo, em meu percurso de graduação em Psicologia, no ambiente da PUC, em São Paulo, cidade para a qual segui, saindo do *interior* para estudar. Para além da formação acadêmica, esta opção vinculava-se ao desejo, fortemente instalado, de encontrar espaços de formação em dança e teatro, na *cidade grande*.

Vivi então um período bastante movimentado, no qual me alternava entre atividades de ensino de dança para crianças em projetos sociais, os estudos em Psi-

ciologia, uma formação em *teatro do imaginário*, e minhas aulas de dança. Experiências que culminaram nas oportunidades de atuação junto ao grupo de teatro VENTOFORTE e a Cia. de dança BatáKotô<sup>1</sup>, e diversas experiências na área de educação em arte (dança e teatro).

Assim, a opção por esta área de pesquisa está ligada a um trajeto pessoal e profissional, que integra minhas experiências de formação e atuação nos campos da dança, do teatro, da educação em arte e da Psicomotricidade – área em que me especializei após a graduação em Psicologia.

A busca pela articulação entre diferentes formas de conhecimento vem permeando minha trajetória. Um caminho que me levou a atuar profissionalmente, já na *cidade da Bahia*, na área da educação em arte (dança e artes visuais) – e que abriu oportunidades de atuação na área de formação de educadores, sobretudo em relação ao *lugar do corpo na educação* e a inserção da área de *Movimento* como forma de conhecimento na educação infantil. Nos últimos cinco anos também venho construindo meu papel como professora no ensino superior<sup>2</sup>.

Além destes passos, mais recentemente, durante o período deste mestrado, venho participando de processos de criação colaborativos, ligados, sobretudo, ao grupo de pesquisa Poética Tecnológica na Dança (Escola de Dança/UFBA).

Através desta pitada de história, creio contribuir na contextualização do processo de pesquisa apresentado nessa dissertação. Um processo especificamente ligado às transformações dos modos de compreender o corpo, e inevitavelmen-

---

<sup>1</sup> Na formação em teatro e no grupo Ventoforte, tive o prazer de conviver-aprender com Ilo Krugli, Mariana Muniz, Tião Carvalho, e todos os atores, atrizes e músicos com quem compartilhei esta vivência. Na Cia. BataKotô, com Firmino Pitanga, *Cris*, Serginho Batá, entre muitos outros. Figuras especiais, mestres em seus respectivos campos de saber, a quem sou eternamente grata.

<sup>2</sup> Na Faculdade de Fisioterapia do IAENE, Instituto Adventista de Ensino, em Cachoeira, onde, entre 2001 e 2005, assumi a disciplina *Psicomotricidade* e pude propor a inserção da disciplina *Vivências Corporais* no currículo; nos cursos de especialização (*lato sensu*) em Psicomotricidade e Psicopedagogia da UNEB – Universidade do Estado da Bahia (Salvador e Simões Filho); no curso de graduação em Pedagogia (Projeto Salvador/UFBA, Salvador), com a disciplina *Estudos do corpo na educação*, formulada já em articulação com os estudos decorrentes deste processo de pesquisa.

te, a Dança. Um percurso que também significou uma reaproximação deste campo, e que me fez compreender a pesquisa como um processo de criação que inscreve novas informações no corpo.

Como todo processo de conhecimento, esta pesquisa promoveu muitas transformações: no corpo e nas idéias, na vida, nos modos de ver o mundo. Dentre a quantidade de novos conhecimentos, uma perspectiva com gosto de descoberta: o estudo dos trânsitos entre Arte e Ciência, que passou a ser um aspecto fundamental na organização da pesquisa, apresentada a seguir.

## INTRODUÇÃO

A elaboração deste estudo partiu de questionamentos em relação às *concepções de corpo*, que permearam minhas experiências no campo artístico e pedagógico, como dançarina, educadora e psicóloga especializada em Psicomotricidade. A diversidade de entendimentos acerca de como funcionamos, interagimos com o ambiente onde vivemos e produzimos conhecimentos, na *contemporaneidade*, foi o pano de fundo das questões que deram origem ao projeto inicial de investigação, cuja temática abrangia *os entendimentos sobre o corpo*, a partir do campo da dança.

A dança é aqui entendida como forma de conhecimento que sempre evidencia- ou coloca no mundo - modos de compreender o corpo. Concepções que podem se configurar como saberes estabilizados ou como problematizações, que, por sua vez, envolvem a formulação de questões e definem saberes instáveis, em processo de construção.

Como fenômeno que ocorre no corpo, o ambiente mais imediato da dança é o *corpo que dança* (KATZ, 2005). Este entendimento implica na compreensão de que, neste campo, a investigação sobre *concepções de corpo* inclui investigar de que formas as concepções existem *no* corpo. Neste sentido, a organização desta pesquisa conta com um parâmetro básico a ser observado: a existência de discursos *sobre* o corpo e sobre o mundo, *no* corpo que dança - aspectos que podem ser evidenciados em diferentes propostas, ou modos de organização, existentes na dança.

Uma primeira delimitação definiu-se em função do interesse em investigar as transformações de entendimentos sobre o corpo *na contemporaneidade*, em articulação com *o modo como a dança é produzida* neste contexto. Este interesse, desde o início, centrava-se nas possibilidades de transformação das concepções de corpo, tendo em vista a problemática *corpo-mente*.

Partimos da problematização da concepção de *contemporaneidade* a ser utilizada, o que se desdobrou em uma série de reflexões, que nos levaram à associação entre *contemporaneidade* e *complexidade*.

Neste sentido, uma das primeiras conseqüências da pesquisa bibliográfica foi o entendimento de contemporaneidade como *sistema de pensamento*. Esta opção diferencia-se, portanto, de visões cujo elemento central é o aspecto cronológico, que implicam no entendimento daquilo que é contemporâneo somente como “algo que se passa no agora” ou “o que acontece na atualidade”.

Na visão de Edgar Morin<sup>3</sup> (2003), o pensamento contemporâneo pode ser entendido como um *pensamento complexo* – um modo de pensamento e de aproximação à realidade. Este autor aponta que o termo *complexidade* é reconhecidamente ambíguo; pode mudar completamente de sentido ao ser retirado de seu contexto e ser utilizado sem discernimento, havendo uma tendência a associá-lo à complicação ou grau de dificuldade.

Do ponto de vista etimológico, a origem do termo *complexidade* é latina (*complectere*) e envolve o significado de trançar, enlaçar, bem como o sentido da dualidade de elementos opostos que se enlaçam, mas sem anular sua dualidade. Também é destacada a associação entre complexidade e perplexidade, ambigüidade, incerteza. Morin propõe, enfim, ser mais coerente falarmos em *complexidades*.

A relação entre complexidade e contemporaneidade evidencia formas de pensamento implicadas com os processos de instabilidade-estabilidade que permeiam a vida. Um tipo de pensamento que considera sua própria condição de construção permanente, em interação com o contexto ou o ambiente onde se configura – o que inscreve sua própria instabilidade e sua abertura à transformação. Compre-

---

<sup>3</sup> Edgar Morin (Paris, 1921) sociólogo francês, pesquisador e diretor emérito do CNRS – Centro Nacional da Pesquisa Científica. Formado em Direito, História e Geografia, se adentrou na Filosofia, na Sociologia e na Epistemologia. É reconhecido como um dos principais pensadores sobre complexidade na atualidade. Autor de mais de trinta livros, entre eles: *O método*, *Cultura de massas no século XX*, *Para sair do século XX*, *Introdução ao pensamento complexo*, *Ciência com consciência*, *Os sete saberes necessários para a educação do futuro*.

ender as implicações deste modo de ver o mundo, na construção de entendimentos sobre o corpo e sobre o corpo que dança, passou a ser uma de nossas questões norteadoras.

Entre as principais transformações associadas à contemporaneidade, encontra-se a superação do dualismo mente–corpo. O pensamento complexo está atrelado a transformações neste sentido. Os conhecimentos emergentes das *Ciências da Complexidade* inauguram mudanças relativas à compreensão do funcionamento do universo e de nosso próprio funcionamento. Transformações que implicam na necessidade de reformular a própria dinâmica do conhecimento e do entendimento, o que envolve os modos como produzimos conhecimentos, acessamos e consideramos a realidade. Estas transformações inscrevem múltiplas mudanças em relação às concepções dualistas e mecanicistas, comumente destacadas como parâmetros do pensamento moderno.

Embora consideremos a co–existência de diversos modelos de pensamento na atualidade, os modelos dualistas de pensamento são atribuídos ao conjunto de transformações que marcaram o contexto da modernidade. Em tal contexto, em decorrência das proposições de Descartes (1596–1650)<sup>4</sup>, a problemática mente–corpo ganhou destaque. Embora nosso interesse esteja direcionado para a Complexidade, julgamos necessário, na pesquisa teórica, também investigar os principais parâmetros do pensamento moderno, como forma de contextualizar as transformações que tínhamos em vista.

Em nosso levantamento bibliográfico, identificamos abordagens ligadas às transformações nos entendimentos da problemática mente–corpo em estudos recentes no campo das *artes do corpo* [dança, teatro e performance, em suas diversas

---

<sup>4</sup> René Descartes (1596–1650), filósofo, físico e matemático francês. Notabilizou-se sobretudo pelo seu trabalho revolucionário na Filosofia, sendo também o inventor do *sistema de coordenadas cartesianas*, que influenciou o desenvolvimento do cálculo moderno. Muitas vezes chamado de *fundador da filosofia moderna* e o *pai da matemática moderna*, é considerado um dos pensadores mais importantes e influentes da história humana.

inter-relações]. Este levantamento revelou uma perspectiva que passou a nos mobilizar: desenvolver uma investigação com enfoque no *trânsito entre informações científicas e artísticas*, ou seja, nas possibilidades de diálogo entre Arte e Ciência. Os referenciais teóricos que embasaram esta etapa da pesquisa compreenderam as produções das seguintes pesquisadoras: Christine Greiner (1999, 2000, 2003, 2004, 2005), Helena Katz (1998, 2004, 2005), Eloísa Domenici (2004), Ivani Santana (2003), Sandra Meyer Nunes (2003) e Nirvana Marinho (2004).

O contexto desta pesquisa envolve o entendimento de que mudanças de visão de mundo estão implicadas com mudanças nas ciências e nas artes, sem haver um comando inicial de uma das partes, pois a troca de informação é mútua e contínua. Tais alterações envolvem a dança e, inevitavelmente, dizem respeito ao corpo. Assumimos que diferentes sistemas de pensamento configuram diferentes implicações nos modos de entender o corpo, a dança e o corpo que dança, assim como a forma que agem no mundo.

As primeiras questões norteadoras do projeto de investigação foram assim formuladas:

- a) Como se configuram as principais mudanças atreladas ao entendimento da contemporaneidade como sistema de pensamento complexo?
- b) Como se configura a emergência de novas concepções de corpo, tendo em vista a superação do dualismo cartesiano, neste contexto?
- c) Como estas mudanças podem ser investigadas no contexto da dança?

O problema de pesquisa, depois de algumas reformulações, foi assim delimitado: como o pensamento complexo configura parâmetros nas concepções contemporâneas de corpo na dança?

Esta delimitação sofreu um desdobramento, ao longo do próprio processo de pesquisa. Uma segunda formulação do problema de pesquisa foi se configurando, e organizou-se da seguinte forma: quais as implicações do trânsito arte-ciência

nas concepções de corpo que permeiam os processos de criação e os modos de organização da dança, na contemporaneidade?

A primeira e a segunda questões, apresentadas na folha anterior, nortearam a elaboração do primeiro e segundo capítulos, respectivamente. A terceira questão atravessa toda a dissertação, na construção de articulações com nosso objeto específico de estudo no campo da dança, como descrevemos nos trechos seguintes.

## OPÇÕES METODOLÓGICAS

Como opção metodológica, tendo em vista as delimitações apresentadas, optamos por desenvolver uma pesquisa teórica em articulação com um estudo de campo. Este estudo foi pensado inicialmente como *lugar de problematização e verificação* das proposições desenvolvidas no referencial teórico.

Essa opção se deve, em parte, à consideração de que minha própria experiência em dança envolvia pouco contato com o contexto da dança contemporânea – um nível ainda inicial de conhecimento nesta área. Minhas experiências se deram através da participação em aulas e *workshops* (oficinas) cuja abordagem corporal enfocava a pesquisa e a criação de movimentos, visando favorecer a construção de vocabulários próprios na composição coreográfica. Estas vivências foram decisivas na construção de questionamentos e na mobilização de meu interesse em compreender com maior profundidade os conhecimentos *em jogo* nestes processos artísticos.

Na escolha do processo artístico a ser investigado, parti de um levantamento de algumas possibilidades junto a grupos/coreógrafos brasileiros que contassem com um percurso na área de dança, e alguns indicadores que apontassem para as transformações associadas ao contexto da contemporaneidade. Foi realizada uma sondagem inicial, a partir de levantamentos de material informativo e contatos com



os grupos/coreógrafos (as)<sup>5</sup>. Entre estes, se encontrava a *Cia. Nova Dança*, de São Paulo, que tínhamos algum conhecimento prévio por ter assistido alguns espetáculos e participado de aulas e oficinas no *Estúdio Nova Dança*.

Neste processo de delimitação do estudo de campo, identificamos o trabalho desenvolvido por Adriana Grechi como um campo potencialmente coerente com nossos objetivos de pesquisa, em função de sua proposta artística, desenvolvida na *Cia. Nova Dança* (1997–1999), na *Cia2. Nova Dança* (1999–2002) e no *Núcleo Artérias*, que a coreógrafa dirige desde 2003<sup>6</sup>.

Esta escolha também foi decorrente da abertura, disponibilidade e interesse, apresentados por Adriana Grechi frente à proposta deste estudo, o que contribuiu significativamente para sua viabilização. Não significa, portanto, que “esta escolha” seja a única coerente com os objetivos definidos nesta pesquisa, mas a que, no momento, por uma série de razões, mostrou-se a melhor opção. Em meio às possibilidades, o trabalho de Grechi despertou nosso interesse, revelou compatibilidades com a proposta de estudo e ainda – devido aos conteúdos presentes em seus processos de criação – contribuiu significativamente para a definição do recorte que passou a delimitar esta pesquisa – a perspectiva do trânsito Arte–Ciência.

A pesquisa de campo envolveu três etapas de coleta de dados<sup>7</sup>:

1. Realizada em outubro de 2004, esta etapa envolveu um processo de aproximação e inserção no contexto da pesquisa de campo. Foi realizada uma entre-

---

<sup>5</sup> Inicialmente foram contatados Ludmila Pimentel e o grupo Tran Chan em Salvador (BA), em seguida a Cia. Nova Dança, de São Paulo (SP), e a Cia. Cena 11, de Florianópolis (SC). Posteriormente chegamos até Adriana Grechi, uma das coreógrafas fundadoras do Estúdio Nova Dança (SP), cujo trabalho acabou sendo definido como nosso objeto de estudo, como explicamos nesta introdução. Também cogitamos a possibilidade de investigar o trabalho de Lia Rodrigues (RJ), em paralelo com Adriana Grechi. O próprio percurso da pesquisa indicou ser mais viável centrar o estudo de campo em Grechi, já que envolver outra coreógrafa implicaria em mais deslocamentos e disponibilidade de tempo.

<sup>6</sup> Em anexo encontram-se o currículo de Adriana Grechi e a apresentação das propostas das companhias (núcleos de criação) ligadas ao Estúdio Nova Dança.

<sup>7</sup> Refere-se a coleta de dados realizada *in situ*, junto à Adriana Grechi e ao Núcleo Artérias, em São Paulo. Outros dados puderam ser pesquisados através de levantamento de matérias em jornais e revistas, bem como através da internet (revistas eletrônicas, *sites*, e correio eletrônico).

vista inicial com Adriana Grechi, de caráter não-diretivo, com objetivo de levantar dados sobre sua história pessoal na dança, o modo como apresentava seu contexto e a configuração de suas propostas e questões. Além destas ações, considerando este objetivo de contextualização, optei por participar de algumas aulas de *Nova Dança* coordenadas pela coreógrafa<sup>8</sup>. Desde a fase inicial, meu interesse em acessar diversos tipos de informação norteou o processo de pesquisa, o que também motivou a busca por espaços de formação/criação em dança ao longo deste percurso<sup>9</sup>.

2. Realizada em fevereiro de 2005, esta etapa concentrou a realização de várias entrevistas envolvendo Adriana Grechi, e também os dançarinos e co-criadores Eros Valério e Tarina Quelho, do *Núcleo Artérias*. Nas entrevistas com Grechi, investigamos com maior detalhamento os processos de criação desenvolvidos entre 1999 e 2004. Também foi possível acompanhar o *Núcleo Artérias* em duas apresentações do espetáculo *Por que nunca me tornei um (a) dançarino (a)*. Isto oportunizou observações de campo relativas à dinâmica de organização e funcionamento do *Núcleo*, bem como a criação de um ambiente favorável à troca de idéias, percepções e entendimentos, envolvendo também os demais integrantes – Tatiana Melitello (dançarina e co-criadora), Dudu Tsuda (músico/performer) e Rodrigo Gontijo (videasta/performer). Esta etapa também contou com minha participação em aulas, coordenadas por Adriana Grechi e Eros Valério, e em dois encontros de estudos do *Núcleo Artérias* – que na época ocorriam semanalmente. Nesta etapa a coleta de dados já apontava para sua finalização, devido à quantidade de informações levantadas: entrevistas gravadas em vídeo, filmagens dos espetáculos, observações da dinâmica de funcionamento do grupo/espetáculos e reflexões sobre as aulas.

---

<sup>8</sup> Neste período, Grechi realizava suas aulas no *Núcleo Artérias Dança Vila* (SP), espaço que coordenava.

<sup>9</sup> Refiro-me a busca de espaços para vivenciar aulas/oficinas de dança com propostas de investigação e criação. Alguns exemplos são os *workshops* com Cristian Duarte (Escola de Dança /UFBA, 2004), Diane Elshout e Frank Händeler (PPGAC, UFBA, 2004), Sônia Mota (Estúdio Nova Dança, SP, 2004), e Lenira Rengel (Espaço de Dança Ruth Rachou, SP, 2004), bem como a participação como aluna ouvinte em disciplinas na graduação da Escola de Dança da UFBA (2004, 2005).

3. O que chamamos de “terceira etapa” não fez parte do planejamento da coleta de dados, mas surgiu como oportunidade de aprofundamento sobre um dos conteúdos emergentes na análise dos dados coletados: a proposta de investigação de “estados corporais”, denominação utilizada por Grechi – que nos chamava a atenção em função das articulações com os referenciais teóricos que estávamos trabalhando, advindos das Ciências Cognitivas. Neste contexto, optamos por participar/observar a oficina denominada “Estados Corporais”, realizada por Grechi em janeiro de 2006, no *Estúdio MOVE*<sup>10</sup>. Nesta oficina os *estados corporais* são propostos como ferramenta de investigação para a criação em dança.

Esta participação fortaleceu a construção das articulações que tínhamos em vista, que permeiam o segundo e terceiro capítulos desta dissertação. Neste encontro também foi possível apresentar para Grechi os caminhos de leitura que estavam sendo construídos na pesquisa, com objetivo de compartilhar as elaborações e abrir espaço para possíveis críticas e questões – outros *trânsitos* importantes que fizeram parte deste caminho. A seguir, apresentaremos os aspectos fundamentais para a contextualização do trabalho de Adriana Grechi, tendo em vista a justificativa desta escolha na pesquisa.

## UM POUCO DA HISTÓRIA

O *Estúdio Nova Dança* foi criado por Adriana Grechi, Thelma Bonavita, Tica Lemos, e Lu Favoreto, em 1995, na cidade de São Paulo, com a proposta de ser um centro de estudos e de criação em dança. Nas palavras de Grechi:

Além de ser um lugar de estudo era realmente um lugar de criação e investigação (...) um lócus mobilizador. (...) Aconteceu um movimento muito grande neste espaço, de diversidade também. Era um espaço para criadores que estavam investigando, pesquisando (...) Havia

---

<sup>10</sup> Estúdio MOVE, São Paulo. Disponível em <<http://www.estudiomove.com.br>>.

uma carência de um espaço que concentrasse os artistas com este tipo de abordagem [estudo, investigação, criação] (...) montamos um espaço pensando naquilo que queríamos aqui, que buscávamos e não tinha (...) [No início da década de 90] não tínhamos onde estudar estas coisas. Fomos pra fora. (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2004)<sup>11</sup>

Grechi refere-se aos estudos desenvolvidos na S.N.D.O. – *School for New Dance Development*, em Amsterdã (Holanda), onde graduou-se em 1994<sup>12</sup>. A proposta desta escola tinha como foco a investigação e criação, que aproximavam *dança e pesquisa*, e a formação do *dançarino-criador*. Grechi destaca que esta formação e o tipo de experiências que vivenciou, lhe forneceram “instrumentos para trabalhar com o corpo”, e abriram “novas possibilidades de entendimentos sobre a dança”.

A *Cia. Nova Dança* emergiu neste contexto, com uma estrutura que envolvia dois núcleos de criação: um coordenado por Adriana Grechi e outro por Thelma Bonavita. “Não queríamos ficar restritas a um criador. A idéia dos núcleos cumpre a função de estruturar uma continuidade entre sala de aula, espetáculo e público” (BONAVITA, citado em KATZ, 1996).

Como relata Katz:

Vinda de quem vem, a nova companhia não podia mesmo ser um projeto qualquer. Porque as quatro fundadoras (...) partilham não apenas de uma afeição pelas danças dos tempos de hoje, mas, sobretudo, a mesma certeza de que essas técnicas de dança não são alternativas nem marginais: são saberes que formam corpos para o palco. (...) Na verdade, eles são um grupo de estudos com diretores. (...) No meio de tanta efervescência, a companhia acabou surgindo meio como seleção natural de seu processo evolutivo. Uma oportunidade a mais para consolidar um projeto que começa na classe e ambiciona a rua. (KATZ, 1996)

---

<sup>11</sup> Todas as citações referentes às entrevistas realizadas com Adriana Grechi são indicadas com a expressão “pesquisa de campo”. A utilização de “GRECHI, 2006” diz respeito a um texto de autoria da coreógrafa, ainda não publicado, cuja referência completa encontra-se ao final, nas referências bibliográficas.

<sup>12</sup> Além de Grechi, Thelma Bonavita e Tica Lemos também realizaram estudos na S.N.D.O., em Amsterdã, em períodos posteriores a Grechi.

Ao longo de seu processo de evolução – e até o período de finalização desta pesquisa<sup>13</sup> – além da *Cia. Nova Dança* (1995/2000), o Estúdio Nova Dança envolveu a criação de quatro núcleos de criação: *Cia. Nova Dança4* (1996), *Cia2. Nova Dança* (1999/2002), *Cia8. Nova Dança* (2000), e *Cia. Nada Dança* (2001)<sup>14</sup>.

Em outubro de 2004, época do início de nosso estudo de campo, Grechi coordenava o *Estúdio Núcleo Artérias Dança Vila*<sup>15</sup> e dirigia o *Núcleo Artérias*, não mais a *Cia2. Nova Dança*. Em 2005, fundou, em parceria com Cristina Brandini e Daniela Augusto, o *Estúdio MOVE*, onde atualmente desenvolvem aulas, cursos, oficinas e diversos projetos<sup>16</sup>.

No processo de pesquisa de campo, a partir dos diversos conteúdos que emergiram nas entrevistas, elegemos os seguintes processos de criação/espetáculos, dirigidos por Adriana Grechi, para a elaboração das articulações propostas no problema de pesquisa:

- a) *BootstrapSãoPaulo!* (1999) – Cia. Nova Dança.
- b) *Toda Coisa se Desfaz* (2000) – Cia2. Nova Dança.
- c) *Artérias – quando se perde o norte* (2001) – Cia2. Nova Dança, e a versão *Artérias.2* (2003), com o Núcleo Artérias.
- d) *Por que nunca me tornei um (a) dançarino (a)* (2004) – Núcleo Artérias.

---

<sup>13</sup> O mês de junho de 2006.

<sup>14</sup> As datas indicam o ano da criação/encerramento de cada companhia. Em anexo, apresentamos informações mais detalhadas sobre as propostas e espetáculos realizados por cada núcleo. No caso da *Cia.2 Nova Dança*, dirigida por Grechi, *Artérias – quando se perde o norte* foi o último espetáculo criado. Em 2003, este espetáculo foi montado com o *Núcleo Artérias*. O registro em vídeo, que acompanha esta dissertação, é referente a versão da *Cia.2 Nova Dança*, e foi realizado no Sesc Pompéia (SP, 2001).

<sup>15</sup> Uma espécie de filial do Estúdio Nova Dança no bairro da Vila Madalena, em São Paulo.

<sup>16</sup> Um exemplo atual é o projeto *Teorema*, que conta com uma programação anual, envolvendo apresentação de espetáculos/trabalhos em processo, em articulação com leituras e reflexões de pesquisadores do campo da dança. Este projeto foi concebido por Adriana Grechi e Cristian Duarte, no âmbito do Estúdio Nova Dança, onde teve seu início. Foi reformulado com a curadoria/ formatação da pesquisadora e crítica Fabiana Britto, desenvolvido em 2004 no Núcleo Artérias Dança Vila, e a partir de 2005 vem ocorrendo no Estúdio MOVE. Na proposta atual: “a cada programa um profissional com atuação no campo teórico de dança é desafiado a formular uma proposição e demonstrá-la tomando como ponto de partida a apresentação, ao vivo, de uma idéia coreográfica formulada por artistas”. Disponível em <<http://www.estudiomove.com.br>>.

Esta escolha foi norteadada pelas conexões que estes espetáculos indicavam, na direção de nossos interesses de pesquisa: as possibilidades de abordagem do trânsito entre informações artísticas e científicas, centradas nas transformações associadas à Complexidade, que se desdobraram envolvendo o campo das Ciências Cognitivas.

## ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

O primeiro capítulo desta dissertação compreende as reflexões que nos levaram à associação entre *contemporaneidade* e *Complexidade*. As proposições de Edgar Morin (1996,2003) e Ilya Prigogine & Isabelle Stengers<sup>17</sup> (1997) são os referenciais teóricos que nortearam nossa abordagem da Complexidade. A investigação desta perspectiva epistemológica também se encontra atrelada às proposições da epistemóloga Denise Najmanovich (2001) e das pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, no campo da epistemologia da dança.

Aprofundamos alguns conceitos à luz de Prigogine & Stengers (1997) e buscamos construir articulações com as informações artísticas pesquisadas junto à Grechi. Neste primeiro capítulo, apresentamos nossas leituras sobre os processos de criação e os modos de organização dos espetáculos *BootstrapSãoPaulo!* e *Toda coisa de desfaz*, que, no entendimento aqui proposto, evidenciam relações com conceitos advindos das Ciências da Complexidade.

---

<sup>17</sup> Ilya Prigogine (1917–2003), cientista russo, ganhador do Prêmio Nobel de Química de 1977 pelos seus estudos em *Termodinâmica de Processos Irreversíveis* com a formulação da *Teoria das Estruturas Dissipativas*. Foi professor da Universidade Livre de Bruxelas e da Universidade do Texas, Austin. Autor de diversos livros, entre eles: *Entre o tempo e a eternidade*, *O fim das certezas* e *A Nova Aliança*, escrito em parceria com Isabelle Stengers – química belga, doutora em Filosofia da Ciência, professora de Filosofia da Universidade Livre de Bruxelas. Um dos aspectos destacados sobre *A Nova Aliança* é o de reencontrar, a propósito das concepções da natureza e dos processos do seu conhecimento científico, problemas centrais com que se têm debatido as ciências sociais. Esta obra é considerada como uma reflexão profunda sobre a ciência e as suas metamorfoses.

Enquanto um desdobramento das reflexões do primeiro capítulo, a problematização das relações entre *corpo e ambiente* configura o tema central do capítulo seguinte. Abordamos os processos de criação do espetáculo *Artérias – quando se perde o norte*, com enfoque na questão dos *trânsitos entre dentro e fora* do corpo – um recorte em articulação com os referenciais teóricos da Complexidade e das Ciências Cognitivas. Os estudos de Lakoff e Johnson (1999, 2002)<sup>18</sup> – sobre o uso das metáforas e o conceito de *embodied* – bem como a Teoria do Corpomídia (GREINER e KATZ, 2005) foram destacados, pois tiveram importância significativa na direção dos trânsitos “dentro–fora” do corpo. Os conceitos presentes nestas referências teóricas estão atrelados à superação do dualismo cartesiano, e se inscrevem como concepções que possibilitam o entendimento de *como* as informações e pensamentos podem ser entendidos *no* corpo, ou seja, enquanto *metáforas corporificadas* (LAKOFF & JOHNSON, 1999).

O espetáculo *Artérias – quando se perde o norte* destaca o caráter de transitoriedade no corpo, e é norteado por questionamentos das noções de *identidade* e *identidade nacional*. Os entendimentos sobre os modos como a identidade acontece *no* corpo, presentes neste espetáculo, são articulados às noções de trânsito de informações “dentro–fora”, entendidos como condição de configuração do corpo. No contexto desta leitura de mundo, a noção de *estados do corpo* emerge de modo

---

<sup>18</sup> Mark Johnson é professor e coordenador do departamento de Filosofia da Universidade de Oregon (EUA). George Lakoff, lingüista, é professor da Universidade da Califórnia, Berkeley (EUA). O livro ao qual nos referimos – *Metaphors we live by* – foi publicado originalmente nos Estados Unidos em 1980. A tradução brasileira – *Metáforas da vida cotidiana* – foi publicada em 2002. Esta obra é considerada fundamental na consolidação da ruptura paradigmática que ocorreu desde a década de 70 e colocou em crise o *enfoque objetivista* da metáfora, passando a lhe atribuir um *status* epistemológico. Lakoff e Johnson propõem entendimentos que se opõem à visão retórica da metáfora, predominante na cultura ocidental, que a inscreve apenas como fenômeno de linguagem, enquanto um ornamento lingüístico e sem valor cognitivo. Os autores vêem o *objetivismo* como um contexto que engloba correntes da filosofia ocidental – como Racionalismo Cartesiano, Filosofia Kantiana, Positivismo Lógico, entre outros – no qual a metáfora e outras formas de linguagem figurada são indesejáveis, devendo ser evitadas quando se pretende falar *objetivamente*. Estes autores também escreveram em parceria o livro *Philosophy in the Flesh* (1999), que referencia nosso entendimento do conceito de *embodied*, apresentado no capítulo dois.

coerente com o entendimento sobre nosso próprio funcionamento, apontando a transitoriedade como condição de existência.

Optamos por apresentar, logo na abertura do segundo capítulo, uma síntese do levantamento realizado sobre os *trânsitos na história dos estudos do corpo*, que contextualiza a emergência das Ciências Cognitivas no campo dos estudos contemporâneos do corpo, e contribuem para contextualizar a utilização deste referencial teórico nesta dissertação.

No terceiro capítulo enfocamos o processo de criação de *Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)*, em articulação com os estudos do neurocientista António Damásio (1996,2000). A criação deste espetáculo ocorre simultaneamente à inauguração de novas formas de funcionamento no *Núcleo Artérias*; transformações que geraram impactos significativos nos modos de organização dos processos de criação. A proposta de organização do *Núcleo* como um *coletivo inteligente* marca este contexto. Intensifica-se a investigação a partir da interação entre diversas mídias nos processos de criação. *Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)* aborda o tema da *memória no corpo*, em articulação com questões ligadas ao tema da identidade dos dançarinos(as) e às condições de existência da própria dança.

Os modos de investigação e de organização das informações neste espetáculo possibilitaram o diálogo com os estudos de Damásio, no que se refere à *concepção de memória*, sua relação com o processo de construção de *imagens mentais*, e o aprofundamento sobre o trânsito de informações *no corpo* e “dentro-fora” do corpo. Os estudos deste neurocientista evidenciam a complexidade no funcionamento do corpo humano, tendo em vista as relações entre capacidades cognitivas, a “parceria cérebro-corpo” e as interações entre corpo e ambiente. Suas proposições sobre o pensamento e os modos como conhecemos, que envolvem a memória, apresentam-se em estreita ligação com a noção de *estados do corpo*, reafirmando a



compreensão da existência de um *contínuo corpo-mente*, em outros termos, da mente corporificada (*embodied*).

Em nossas considerações finais, buscamos pontuar as principais reflexões que “deram corpo” a esta dissertação; além disto, arriscamos apontar alguns desdobramentos atuais, que nos provocam a seguir trilhando os (des)caminhos abertos por esta pesquisa – um processo de construção de leituras e releituras, atreladas à opção pelo exercício do diálogo Arte-Ciência. Construções que evidenciam possibilidades abertas pelo trânsito no universo da pesquisa em dança, e que se desdobram, agora, em novos questionamentos e interesses de investigação.

No *modo de ler* construído nestes caminhos, o pensamento complexo transita nos processos que constituem o “pensamento de dança” investigado – um dos modos de *fazer-pensar* dança, que, por sua vez, propicia a leitura da complexidade presente no mundo, no corpo, nas relações que nos constituem.

Entre as diversas descobertas, podemos dizer que hoje, vemos a *ação de pesquisar* com outros olhos. Além da importante tarefa de construir e sistematizar conhecimentos, pesquisar inscreveu-se como uma ação cuja riqueza está vinculada à qualidade das interações vivenciadas no processo de pesquisa.

Interações com múltiplas informações, inscritas nos diversos processos e produtos que as fazem circular. Os livros, os espetáculos, as paisagens sonoras, os filmes, os bate-papos, as redes, os corpos e suas falas... mas sobretudo informações que se inscrevem e circulam nos *jeitos de existir* das pessoas e dos encontros.

Há pessoas e encontros que propiciam a circulação e criação de idéias, que apostam no diálogo e no enfrentamento das diferenças. Que nos ajudam a perceber, “na pele”, o valor dos processos, e da persistência necessária para, muitas vezes, não nos deixar cair na tentação de abandoná-los, optando por caminhos que aparentam ser, quem sabe, mais fáceis. Pessoas e encontros que dão sentido à fome de conhecimento, e que nos ajudam a compreender por que conseguir formular per-

guntas, muitas vezes, é tão mais importante que encontrar as respostas. Pessoas e encontros que enfim, certamente, fazem toda a diferença, e que tivemos a “sorte” de encontrar no caminho de nossas buscas nesta pesquisa, que não poderiam estar desconectadas daquilo tudo que nos move, na dança da vida.



## 1.1 CONTEMPORANEIDADE E COMPLEXIDADE

Instabilidade, interação, transitoriedade, crise, caos, acaso, transformação mútua, multirreferencialidade e complexidade são termos que marcam presença em diversos discursos contemporâneos. *Modos de dizer*, atrelados aos modos de perceber e *de experimentar* um contexto.

Em estreita ligação com algumas destas noções, a associação entre contemporaneidade e *desestabilização* nos chamou a atenção na pesquisa bibliográfica, pois aparece em temáticas e abordagens diversas, tais como: a identidade cultural na pós-modernidade (HALL, 2002); a *socialidade* contemporânea (MAFFESOLI, 1995, 2001); os processos de subjetivação contemporâneos (ROLNIK, 1999); concepções de conhecimento e pensamento contemporâneo (NAJMANOVICH, 2001); mudanças epistemológicas nas ciências (MORIN, 1996, 2003; PRIGOGINE & STENGERS, 1997) e mudanças epistemológicas na dança (GREINER, 2005; GREINER e KATZ, 2001; KATZ, 2005).

Essas diversas abordagens convergem na caracterização de um tipo de pensamento “mais alerta à instabilidade das coisas instituídas” (MAFFESOLI, 1995, p.14), ligado a um entendimento do mundo como fluxo de transformações. Um tipo de pensamento sintonizado com o *caráter de mudança*, que se inscreve de modo articulado à instabilidade vivenciada neste contexto.

Um dos principais sentidos associados à *condição contemporânea* está ligado a formas de existir num universo percebido como incerto, instável, um universo em desequilíbrio e em permanente transformação. Isto se articula a mudanças radicais nos modos de compreender nossa própria existência. Tais mudanças envolvem diversos níveis de descrição – como o biológico, físico, social, cultural, psicológico, entre outros – que se encontram em interação, isto é, não existem isolados e se contaminam mutuamente.

Alguns estudos sociais (HALL, 2002; MAFFESOLI, 1995, 2001) apontam a contemporaneidade como processo amplo de mudanças que envolvem deslocamentos nas estruturas e processos centrais das sociedades modernas, desestabilizando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. Esta desestabilização é caracterizada principalmente como uma “queda das grandes verdades” ou das “grandes certezas”.

Na perspectiva sociológica de Maffesoli (2001) destaca-se o *caráter de transformação das estruturas ou das instituições estáveis*, sobre as quais *a modernidade se edificou* – o indivíduo, a identidade, a nação, o Estado. Para este autor, estas mudanças inauguram novas expressões, como a *errância*, que se refere a “uma outra relação com o outro e com o mundo”. Um tipo de relação que repousa “sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos” (MAFFESOLI, 2001, p. 28).

Dentre os estudos culturais, Hall (2002) problematiza a existência de uma *crise de identidade do sujeito*, em articulação com mudanças estruturais que transformam as sociedades modernas no final do século XX. O autor aborda processos de *descentramento* das identidades e da concepção de sujeito, implicados na *perda de um sentido de si estável*. Nesta visão, o conjunto de transformações sociais, culturais e políticas a que o autor se refere, desestabiliza “a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (HALL, 2002, p.9).

Em estreita relação com o tema da identidade, ao abordar a *condição contemporânea*, Rolnik (1999) destaca mudanças na *concepção de subjetividade*, que a inscrevem como *processo* – “algo que se constrói continuamente” – o que difere claramente da noção de uma estrutura estável ou fixa. A autora destaca justamente a dimensão psíquica da *vivência da instabilidade*, que implica na construção de novas configurações subjetivas, associadas às múltiplas possibilidades de identificação no mundo contemporâneo. Para Rolnik, as transformações do mundo implicam em no-

vos modos de construção de “representações acerca do si mesmo”, bem como na emergência de novos sintomas. Estas concepções se diferenciam fortemente da idéia de subjetividade e de identidade como *fixas* ou imutáveis, consideradas de modo independente das transformações do contexto no qual se vive. Por isso a autora indica que na contemporaneidade torna-se mais coerente falarmos em *processos de subjetivação e de identificação*.

No campo da dança, os estudos de Greiner (2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005) e Katz (1998, 2001, 2003, 2005) significaram uma espécie de mola propulsora das articulações que buscamos desenvolver nesta pesquisa, pois já apontavam para as considerações anteriores, dialogando com referências teóricas diversas, como a Semiótica Peirceana<sup>19</sup>, as Ciências Cognitivas<sup>20</sup> e as teorias evolutivas. O percurso que desenvolvemos delineou-se, em grande parte, em função da necessidade de construirmos referências para aprofundar nossa compreensão e poder dialogar, simultaneamente, com os estudos destas autoras e com as referências que nos propusemos investigar, em direção ao trânsito Arte-Ciência.

No âmbito das mudanças epistemológicas nas ciências, as noções de *instabilidade* e de *não-equilíbrio* estão associadas a conhecimentos emergentes das *Ciências da Complexidade*. A contextualização deste campo contribui significativamente para evidenciar o caráter de *trânsito de informações* existente entre a ciência e a cultura contemporâneas, o que referencia a utilização atual das expressões citadas no início deste capítulo, em diversos campos de conhecimento. Destacamos, mais uma vez, as contribuições de Morin (1996, 2003), e também as de Vieira (1999, 2000, 2000.1), bem como os impactos gerados a partir da leitura e das dis-

---

<sup>19</sup> Refere-se a Charles Sanders Peirce (1838-1914), cientista, filósofo e matemático americano. As áreas pelas quais é mais conhecido, e às quais dedicou grande parte de sua vida e estudos, são a Lógica e Filosofia. Foi o fundador da Semiótica, a teoria geral do signos, considerada um sistema de lógica.

<sup>20</sup> No início do capítulo dois, como já citado, apresentamos um breve histórico dos estudos do corpo, que contextualiza a vertente das Ciências Cognitivas a qual nos referimos. Nesta dissertação, utilizaremos como referências teóricas os estudos de Lakoff e Johnson (lingüística cognitiva) e de Antônio Damásio (neurociências).

cussões do livro “A nova Aliança: a metamorfose da ciência”, de Prigogine & Stengers (1997), como referenciais teóricos utilizados, na busca por níveis de descrição mais específicos nos estudos da Complexidade<sup>21</sup>.

A presença dos termos destacados no início deste capítulo – instabilidade, interação, transitoriedade, caos, acaso, complexidade etc. – nestes diversos campos de conhecimento, nos levou a pensar neste conjunto de noções inter-relacionadas como *metáforas da contemporaneidade* – em destaque a noção de *desestabilização*. Encontramos nos estudos de Lakoff e Johnson (2002) uma fundamentação teórica que sustenta o entendimento que buscávamos sobre a associação entre contemporaneidade e desestabilização.

Para estes autores a metáfora é, para além de figura de linguagem, uma *figura de pensamento*. Construir ou utilizar metáforas significa, essencialmente, *compreender e experienciar* uma coisa em termos de outra, processo que também caracteriza o modo de elaboração de nossos pensamentos. Nesta perspectiva, pensamos em grande parte através do uso de metáforas, que se definem, portanto, como *operações cognitivas*.

As proposições de Lakoff e Johnson (2002) afirmam que os *sistemas conceituais* que construímos são em grande parte metafóricos e estruturam tanto nosso *pensamento*, como os modos como *percebemos e agimos*.

Compreender a questão do uso das metáforas, nesta perspectiva, contribui significativamente ao entendimento de *como* nossas possibilidades de pensamento estão atreladas à nossas experiências (e vice-versa). Evidenciam o entrelaçamento existente entre os discursos que permeiam um contexto e os modos como o mesmo é *experenciado* (percebido, vivido). Esta visão aponta claramente para a implicação

---

<sup>21</sup> Estas discussões ocorreram no âmbito do grupo de estudos ligado ao PQI (Plano de Qualificação Institucional desenvolvido pela Escola de Dança/UFBA em parceria com o Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP) em 2004, sob coordenação da profa. Dra. Eloísa Domenici. A experiência de construção coletiva de um artigo científico a partir desta obra, em parceria com Domenici e Fátima Wachowicz (na época também aluna do mestrado no PPGAC/UFBA), foi de fundamental importância na elaboração deste capítulo, que apresenta muitas idéias decorrentes desta experiência.

entre o corpo e os processos de conhecimento, e será retomada, em articulação com o conceito de *embodied*, no segundo capítulo.

Novas metáforas não emergem à toa. Como aponta Katz (2005), a produção de trocas terminológicas demora o tempo necessário para que haja o surgimento das inquietações capazes de produzi-las. Na leitura de Najmanovich (2001), na contemporaneidade, transformações significativas nos *modelos de pensamento* inauguram mudanças em nossa “paisagem cognitiva” – nas formas de pensar–sentir–conhecer–manipular, entre outras ações possíveis de serem associadas.

A contemporaneidade está implicada com a legitimação de *modelos de pensamento não-lineares*, tanto na ciência como na arte. Esta pesquisadora também alerta não ser simples “dar lugar a novas metáforas, que abram espaço a novas narrações”. Destaca a necessidade de uma transformação radical em nosso “espaço cognitivo” para poder ceder lugar ao pensamento não-linear. Entender o que isso significa foi um aspecto mobilizador deste percurso de pesquisa.

Essas visões fortaleceram o entendimento da *desestabilização* como modo de percepção atrelado à contemporaneidade. Isso nos mobilizava em direção à dança e ao corpo. As metáforas associadas à contemporaneidade poderiam ser *lidas* no contexto da dança? O desenvolvimento do estudo de campo logo favoreceu conexões a este respeito.

Na primeira etapa do estudo de campo, pudemos verificar que o entendimento dos conceitos emergentes em nossas leituras sobre contemporaneidade e Complexidade, também circulavam e se inter-relacionavam no discurso de Grechi, ao relatar seu percurso na área da dança. Apareciam notadamente em suas questões, inquietações e interesses de investigação, isto é, naquilo que lhe movia em seus processos de criação artística.

A identificação destas semelhanças apontava para conexões com o referencial teórico da Complexidade. Indicavam *modos de ver* – o mundo, o contexto no



qual se vive, atua, interage – que por sua vez, se mostram implicados nos modos de organizar as informações na dança, articulações que desenvolveremos ao longo desta dissertação.

A opção pela investigação das *instabilidades–estabilidades* no corpo, por exemplo, marca presença no trabalho de Grechi, enquanto estratégia de pesquisa de movimentos que permeia, em graus diferentes, todos os processos de criação analisados. Durante a última entrevista realizada, comentamos essa constatação com a coreógrafa, que a confirmou como uma escolha que está sempre presente, referindo-se aos processos que busca investigar no corpo.

Nos espetáculos, a imagem da *instabilidade* está presente nas *transformações mútuas* que permeiam, sobretudo, *Toda Coisa se Desfaz* e *Artérias*. Como veremos com maior detalhamento, a criação de *BOOTSTRAPSÃO PAULO!* foi mobilizada por questões relativas ao *caráter de interconexão no universo* – um tema complexo, que emerge na Física Moderna. Este espetáculo gerou questões importantes para Grechi, na definição das estratégias de investigação das *relações entre corpo e ambiente* na dança. Tipo de relações que, mais uma vez, aponta para temas emergentes no âmbito das Ciências da Complexidade.

As porosidades existentes nas fronteiras entre informações artísticas e científicas revelaram-se, portanto, desde o início deste processo de investigação. A emergência das constatações citadas, na primeira etapa da pesquisa de campo, orientou a escolha dos referenciais teóricos a serem aprofundados. Neste sentido, nesta pesquisa, o próprio objeto de estudo contribuiu significativamente na definição das opções teóricas a serem utilizadas.

Esta experiência reforça nossa identificação com posicionamentos que afirmam a importância de múltiplas direções na relação pesquisador/ teorias/ objeto de estudo. Dentre estas, há a possibilidade do *objeto* ser agente de transformações no projeto e processo de pesquisa. Numa visão complexa, os dualismos entre sujeito–

objeto, teoria-prática, natureza-cultura, arte-ciência, entre outros, são questionados a partir de parâmetros que fundamentam outras possibilidades de entendimentos.

Este processo abriu os caminhos para a formatação de um estudo com o caráter de diálogo entre Arte e Ciência. Esta escolha, que existia como uma das possibilidades, e era ainda pouco clara para nós, mostrou-se coerente durante o desenvolvimento da pesquisa.

A construção de diálogos entre diferentes áreas do conhecimento aponta para uma superação em destaque na contemporaneidade: a das fronteiras existentes entre as delimitações das disciplinas e as diversas formas de produção de conhecimento, como a Arte e a Ciência. Os estudos de Greiner e Katz, já mencionados, bem como os de Santana (2003), Domenici (2004) e Nunes (2000, 2003), no campo das artes do corpo, são referências neste sentido, pois revelam diferentes possibilidades decorrentes da construção deste tipo de diálogo.

Como modo de organizar os conteúdos investigados a partir destas considerações, apresentaremos de modo sintético, alguns parâmetros que marcam a visão de mundo da modernidade – tendo em vista a concepção de corpo emergente naquele contexto – para confrontá-los com alguns parâmetros da Complexidade. Em seguida, apresentamos nossas leituras dos processos artísticos de Grechi, à luz das Ciências da Complexidade.

## 1.2 PENSAMENTO MODERNO COMO MODELO DUALISTA DE PENSAMENTO

As formas do discurso moderno são decorrentes de um conjunto de pressupostos subjacentes e foram desenvolvidas durante vários séculos desde o Renascimento. A mentalidade moderna envolve uma rede complexa de idéias, conceitos, modos de abordagem, perspectivas conceituais, atitudes valorativas e perceptivas que caracterizaram uma época e uma visão de mundo.

Assim como na configuração da contemporaneidade, não se trata simplesmente de um “jeito de falar”, e sim de modos de pensar, de conhecer, de perceber o mundo. Formas que embora estejam em crise, ainda permeiam e estruturam várias concepções na atualidade.

Os homens modernos acreditaram que era possível “conter” o tempo dentro dos relógios, “capturar” o espaço dentro de um quadro e o movimento em um conjunto de “leis naturais” necessárias e eternas. Os produtos tecnológicos, as teorias científicas, as obras de arte e as concepções filosóficas estão indubitavelmente ligadas entre si e com as práticas sociais, os tipos de sensibilidade e as vivências dos indivíduos (NAJMANOVICH, 2001, p.14).

Como aponta a citação acima, a modernidade é identificada como uma civilização que acreditou nas certezas definitivas, na possibilidade de um conhecimento absoluto, objetivo, verdadeiro e universal. Nesta concepção de conhecimento predomina a idéia de que existe um método que permite eliminar o erro e a confusão e chegar ao *reino da verdade*. Descartes (1596–1650) é o criador dessa visão. Sustentada na possibilidade de “percorrer metodicamente o caminho da dúvida para conduzir, de modo paradoxal, à certeza”, a filosofia cartesiana “instaurou um modo específico de relação do ser humano como sujeito e o mundo como objeto”, noção cujo desenvolvimento teve seu início ainda no Renascimento (NAJMANOVICH, 2001, p. 67).

No campo da Ciência, destaca-se a padronização e reificação dos sistemas de representação matemáticos, a teoria e prática da medição e o estabelecimento da “experiência controlada” como modalidade chave de interrogação da natureza.

A concepção moderna do espaço está ligada à perspectiva linear<sup>22</sup> na pintura e ao espaço cartesiano, que transformam a noção de espaço como dimensão fisicamente significativa (vivencial) em um espaço matemático padronizado através de procedimentos normatizados. Essa *geometrização* possibilitou a crença num espaço independente, na qual predomina sua abstração como infinito, constante e homogêneo.

Um dos grandes problemas do pensamento moderno, neste raciocínio, configura-se na afirmação do espaço matemático como *representação realista do espaço físico*. Essa concepção foi fruto de um longo processo, inaugurado pela perspectiva e desenvolvido numa civilização onde a “matematização” das experiências tornou-se cada vez mais generalizada. Neste contexto, a ciência, a filosofia e a arte foram concebidas como sistemas de representação da natureza segundo uma ótica especular. O *conhecimento*, nessa visão, é uma imagem virtual daquilo que está *fora do sujeito e independente* dele.

Como destacado na citação abaixo, essas concepções são apontadas como parte das condições de possibilidade para a emersão da *concepção mecânica de corpo*, representando um papel central na estruturação de uma teoria do conhecimento objetiva e realista, cuja estabilidade foi ameaçada fortemente nas últimas décadas.

---

<sup>22</sup> A perspectiva linear foi criada em 1425, no âmbito da matemática, por Filippo Brunelleschi e codificada como *perspectiva artificialis* por Leon Battista Alberti, em seu tratado *Della pittura*, publicado em 1435/36, que a compreendia como uma técnica geométrica racional para a representação sistemática dos objetos no espaço. A perspectiva linear tem como objetivo estrutural a representação de formas no espaço, em superfícies planas, respeitando as características visuais resultantes da observação; tem como base as projeções cônicas, assim chamadas porque têm a sua origem num único ponto (do observador, chamado ponto de fuga) e de onde derivam raios visuais, cuja intersecção com um plano de representação permite obter uma imagem plana, ou projeção.

O sentido atribuído à medição na modernidade tem como uma de suas principais referências a concepção da medida como comparação de um objeto com um padrão externo, ou uma unidade fixa. Reencontramos aqui na sistematização e padronização dos processos de medição, os mesmos recortes e as mesmas conseqüências cognitivas relatadas na perspectiva linear: novamente os ‘corpos’ desaparecem do horizonte cognitivo da modernidade, para deixar apenas uma capaça de propriedades mensuráveis. Os objetos passam a ser ‘massas pontuais’ (...) o espaço e o tempo se tornam absolutos. O ‘corpo da modernidade’ é um corpo físico mensurável e estereotipado dentro de um eixo de coordenadas (NAJMANOVICH, 2001, p.18).

Essas considerações referenciam uma concepção “objetiva” do mundo, ou de “um mundo objetivo” governado unicamente por leis matemáticas restritas ao universo das variações lineares, dentro de um pensamento de causa-efeito. Tal universo surge dos modelos ideais, e depois pode ser “confirmado” pela forma de relação com a natureza chamada de método experimental.

René Descartes ocupa um lugar de destaque neste contexto, por ser considerado o “pai” de uma trilogia fundamental: a fundamentação metódico-maquínica, a distinção radical corpo-mente e a geometria analítica (sua contribuição à geometrização do espaço). A idéia de fundamentar o conhecimento em um método – em um procedimento sistemático à imagem das matemáticas – está atrelada às suas proposições.

Descartes posicionava-se contra todo pré-conhecimento, criticava o pensamento acomodado ao senso comum, às idéias sedimentadas no modo habitual de pensar de cada época. Assim, em seu contexto, este pensador pode ser visto como um batalhador por um pensamento aberto à crítica e aos questionamentos, capaz de exercer uma dúvida cética e de resistir à mesma dúvida graças a uma razão aberta ao questionamento de seus próprios princípios. Defendia a idéia de que a razão deveria permear todos os domínios da vida humana, o que entendia como uma

atividade libertadora, pois era voltada contra as diversas formas de dogmatismo (ROSENFELD, 2005)<sup>23</sup>.

O *Discurso do método*, publicado em 1637, é considerada a obra inaugural da filosofia moderna, cuja preocupação central referia-se ao modo como conhecemos e como podemos ter acesso a idéias “verdadeiras”, imunes ao erro, quando perseguidas segundo um procedimento metódico.

A dicotomia corpo-mente, comumente chamada de “dualismo cartesiano” é um produto praticamente inevitável ao considerarmos as premissas metódicas cartesianas, como podemos ver neste trecho do *Discurso do Método*:

(...) examinando com atenção o que eu era, e, vendo que eu podia fingir que não tinha corpo algum e que não havia mundo algum ou lugar onde estivesse, mas nem por isso podia fingir que eu não existia; (...) compreendi assim que era uma substância cuja essência ou natureza consistem apenas em pensar, e que, para ser, não tem necessidade de nenhum lugar nem depende de coisa material alguma. De modo que esse eu, isto é, a alma pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo, sendo inclusive mais fácil de conhecer do que ele, e, ainda que ele não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é. Depois disso, considerei em geral o que é necessário a uma proposição para ser verdadeira e certa; pois, pensei que eu devia também saber em que consiste essa certeza. E, tendo observado que nisto, *penso, logo existo* não há absolutamente nada que me assegure que digo a verdade, a não ser que vejo muito claramente que, para pensar, é preciso ser, julguei que podia tomar como regra geral que as coisas que concebemos de maneira muito clara e distinta são todas verdadeiras (...) (DESCARTES, 2005, p. 70-71).

Ao formular a conclusão “penso, logo existo” em suas meditações, o filósofo faz emergir o sujeito – aquele que pensa. No entanto, se dá conta de que ao fundar a certeza em sua própria atividade pensante, seria muito difícil atribuir entidade ao mundo que percebe. Suas meditações o levam a afirmar que aquilo que percebia de

---

<sup>23</sup> Denis Lerrer Rosenfield é escritor e filósofo; responsável pela Introdução da publicação do *Discurso do Método* (1637), em 2005, pela editora L&PM.

maneira ‘clara e distinta’ devia ser verdadeiro. O passo seguinte o conduz à afirmação dos objetos matemáticos como os únicos que preenchem esses requisitos.

Como conclusão, o universo é compreendido como um grande *mecanismo* regido por leis tão rigorosas quanto as da matemática, e formado unicamente pela *substância extensa* (partículas materiais que ocupam o espaço), pela *substância pensante* (a alma ou psique humana a que chegou sua meditação) e pela *substância divina* (garantia epistemológica da filosofia cartesiana) (NAJMANOVICH, 2001, p.20).

Neste sentido, a chamada *revolução cartesiana* legitima filosoficamente e explicita uma nova forma de ver e relacionar-se com o mundo, conferindo alta prioridade ao *visível* enquanto fonte de representação sistemática, ao *reprodutível* enquanto meio de eliminar incertezas, e ao *mecânico* e *previsível*, o que permite a manipulação. O corpo nessa ótica é um *mecanismo* – substância extensa regida por leis imutáveis, em que cada efeito é produto de uma causa – e a mente é concebida como uma substância independente e unicamente como atividade racional.

O que em filosofia chama-se de *problema corpo-mente* configurou-se sustentado nessa visão. Tal problemática é um produto das premissas dualistas, originadas nos processos de padronização sociais e tecnológicos que permitiram a geração de fenômenos estáveis, normatizados e previsíveis, que sob a ótica do pensamento moderno, podiam ser considerados como independentes dos sujeitos que os realizam.

Muitos outros pensadores e cientistas tiveram grande importância na construção dessa visão de mundo que, como buscamos apresentar, é uma visão também atrelada a muitas descobertas no desenvolvimento do conhecimento humano. As proposições vindas da Mecânica, dentro da Física clássica, foram determinantes neste sentido.

Newton<sup>24</sup> é um dos principais cientistas associados à construção do *modelo mecanicista* de compreensão do mundo, que dominou a ciência ocidental, exclusi-

---

<sup>24</sup> Isaac Newton (1642–1727), cientista inglês, mais conhecido como físico e matemático, e como um dos precursores do Iluminismo; definia como função da ciência descobrir leis universais e enunciá-las de forma precisa e racional. Descobriu várias leis da mecânica, como a Lei Fundamental da Dinâmica e

vamente, por muito tempo<sup>25</sup>. A Física clássica fundamenta a visão determinista ligada à idéia de *fundamento*, à existência de características intrínsecas a cada coisa; um modelo mecanicista, causal e linear, que inscrevia uma concepção de corpo em sintonia com esses parâmetros.

A concepção moderna de conhecimento implica na idéia de que quem conhece não afeta nem é afetado por aquilo que conhece. Dessa perspectiva conceitual, o conhecimento é uma imagem virtual daquilo que está fora e independente do sujeito. Neste contexto, “(...) conhecer era descrever e predizer. O sujeito não entrava no quadro que ele mesmo pintava. Colocava-se sempre imóvel, de fora, seguindo metodicamente as leis eternas da perspectiva” (NAJMANOVICH, 2001, p.22).

As concepções apresentadas evidenciam a dicotomia existente entre natureza e cultura, sujeito e objeto, entre o corpo e o ambiente onde este existe. No discurso da modernidade, o sujeito do enunciado é abstrato e universal, o que dispensa a necessidade de deixar claro quem é que fala, de que lugar se fala, e a partir de qual perspectiva. O corpo é um conjunto de “aparatos”, abstrato e desvitalizado, ou seja, nesta visão de mundo o corpo é separado do conhecimento.

De modo bastante diferenciado, e em oposição a muitas destas premissas, inscrevem-se as mudanças que vêm configurando os modelos complexos de pensamento. Diferentes modos de *experenciar* e *conceitualizar* as percepções, vivências e entendimentos, geram outras metáforas, que buscamos investigar na pesquisa de campo, como apresentamos a seguir.

---

a Teoria da Gravitação Universal, e foi um dos criadores do cálculo diferencial e integral. A Mecânica clássica é a parte da Física que analisa o movimento, as variações de energia e as forças que atuam sobre um corpo.

<sup>25</sup> Ressaltamos que essa afirmação não significa que as leis de Newton não sejam mais utilizadas e que a visão de mundo atrelada a estas proposições tenha deixado de existir. Emergiram outras proposições, leituras e concepções, que desestabilizaram o domínio da visão Newtoniana sobre o funcionamento do Universo. No modo como compreendemos, na atualidade estas diferentes leituras coexistem.



### 1.3 PENSAMENTO COMPLEXO NA DANÇA DE ADRIANA GRECHI

#### 1.3.1 Interconexões num “espaço vivo”: *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*<sup>26</sup>

O processo de criação de *BOOTSTRAPSÃO PAULO!* (1999) teve como aspecto mobilizador da criação o caráter de interconexão existente entre os diversos fenômenos do universo. Esta escolha já evidencia a semelhança com um dos aspectos centrais do pensamento complexo – a noção de inter-relação ou interconexão, associada à noção de rede de eventos simultâneos. Nas Ciências da Complexidade, este caráter de interconexão permeia a problematização das “relações entre o todo e as partes”.



O trabalho de Grechi, nesse período, contava com alguns parâmetros gerais, tais como: a ênfase na pesquisa de movimentos através da improvisação, o objetivo de construção de movimentações próprias de cada dançarino e a investigação das relações entre corpo e espaço – relação em articulação com o ambiente urbano, também presente em *Da sacada tudo passa a ser evento*, espetáculo dirigido por Grechi em 1997, na Cia. Nova Dança. Estabelecendo comparações entre *Da sacada...* e *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*, a coreógrafa comenta:

---

<sup>26</sup> As imagens aqui utilizadas foram, em grande parte, retiradas dos registros em vídeo (DVD) que acompanham esta dissertação, e editadas pela autora. Nestes casos, não constam os créditos, que são apresentados junto a todas as fotografias, cedidas pela coreógrafa ou realizadas pela autora.

As idéias [em “Da Sacada...”] estavam muito mais na *construção do espaço* e na relação do corpo *com o espaço* (...) do que *no corpo* mesmo (...) era muito a relação com a cidade, relação do corpo com o espaço urbano (...) [“ Da sacada”] era bem coreográfico, no sentido da movimentação, bem definida, marcada, e da relação do corpo com o espaço, não tanto as transformações do corpo. (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005)<sup>27</sup>

Em *Da sacada tudo passa a ser evento*, a problematização girou em torno das relações que se estabelecem com o ambiente onde se vive – no caso, o ambiente urbano da cidade de São Paulo. Esta criação envolveu questionamentos sobre as possibilidades de comunicação entre as pessoas, o excesso de informações e os modos de ocupação do espaço no ambiente urbano. O espetáculo foi apresentado num terraço, no Estúdio Nova Dança, em São Paulo. O trabalho foi construído ocupando diferentes locais deste terraço, o que levava o público a se movimentar na parte inicial do espetáculo, para depois acomodarem-se em uma arquibancada. Como relata Grechi, neste trabalho, os dançarinos podiam ser vistos como “personagens físicos”, o que remete à idéia de “dramaturgia física”, apresentada como uma das referências da abordagem da Cia. Nova Dança.

O que nos interessa enfocar neste momento, não são as características descritivas destes dois espetáculos, mas as reflexões que emergiram do levantamento de informações da pesquisa de campo. Destacamos a seguir um trecho das matérias encontradas no levantamento de dados em jornais e revistas, sobre os espetáculos criados por Grechi. A visão da autora apresenta a leitura que nos interessa – o trânsito entre arte e ciência – e contribui significativamente na apresentação das informações que circulavam no espetáculo *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*.

---

<sup>27</sup> Todos os grifos nos relatos de Grechi, referentes às entrevistas realizadas na pesquisa de campo, são nossos.



BOOTSTRAPSÃO PAULO! Cia. Nova Dança [SP, 1999]  
[foto: Gil Grossi]

O ponto de partida de Adriana Grechi são as formulações da física moderna a respeito do caráter inter-relacional dos eventos do universo – que ela traduz coreograficamente instalando, em cena, um *espaço de ocorrências simultâneas* em que a movimentação tem uma dinâmica de *conexão em rede*: os gestos de cada um ganham *ressonância* nos outros corpos. Esta diferença entre ressonância em rede e reação em seqüência é discreta o suficiente para nos confundir – e até a própria coreógrafa, algumas vezes. Desfronteirizando as ações dos corpos, a comunicação se mostra ininterrupta, apesar de qualquer esforço de delimitação territorial entre eles. Para pontuar essa idéia, Adriana Grechi recorre a artifícios como um personagem que sai colando fita crepe pelo chão, para delimitar o espaço de ação de cada bailarino.

O “colorido”, aliás, vale para toda a ambientação cênica, que se destaca como auto-relevo tridimensional. O cenário em jornal na parede do fundo serve de contraponto com a realidade crua daquelas ocorrências sérias, expostas com a leveza e jovialidade de uma brincadeira-em-tarde-de-domingo, embalada ao som de Burt Bacharach. Adriana Grechi assimila a vida cotidiana como uma realidade e ponto. “BootstrapSãoPaulo!” é a incorporação dessa afeição pelas coisas como elas são (BRITTO, 1999). [grifos nossos]

Essa matéria evidencia, no modo de organização deste espetáculo, a presença de assuntos abordados no campo da Física Moderna. Como pudemos constatar na entrevista sobre este processo de criação, entre suas referências neste período, Grechi cita leituras ligadas especificamente às mudanças de entendimentos emergentes na Física, como o livro *O Ponto de Mutação*, de Fritjop Capra<sup>28</sup>. Tais mudanças enfocam este caráter de interconexão ou não-separatividade, de simultaneidade e não-linearidade, que emergiram das teorias quânticas, e estão associados às discussões sobre a relação entre o todo e as partes, aspectos que são abordados neste capítulo.

A noção de *não-linearidade* emerge nos campos da Matemática e da Física, sendo decorrente de transformações que culminaram com a desestabilização dos pilares que embasavam a ciência clássica. Os chamados *modelos não-lineares* eclodiram principalmente nas três últimas décadas do séc. XX, a partir da *Termodinâmica Não Linear de Processos Irreversíveis*, da *Teoria do Caos*, dos *Modelos de Auto-organização* e da *Complexidade* – teorias que tem em comum trabalhar com modelos matemáticos não lineares (NAJMANOVICH, 2001).

As novas formulações que gestaram uma nova leitura de mundo ocorreram, no entanto, desde o início do século XX, com a *Física moderna*<sup>29</sup>. Cientistas como Einstein (1879–1955) com suas *Teorias da Relatividade*, Niels Bohr (1885–1962) com o *Princípio de Complementaridade* e Werner Heisenberg (1901–1976) com o *Princípio da Incerteza*, despontam como exemplos do contexto que modificou a compreensão das ciências físicas. Fazem parte da inauguração de uma *nova ciência*,

---

<sup>28</sup> Fritjop Capra (Áustria, 1939) é PhD em Física Quântica, com pesquisas em Teoria dos Sistemas Complexos. Conhecido mundialmente, sobretudo pelos livros *O Tao da Física* (1975) e *O Ponto de Mutação* (1982), que é apontado como referência para o pensamento sistêmico. Neste livro, Capra compara o pensamento cartesiano, reducionista, e o paradigma emergente do século XX, holista ou sistêmico – que vê o todo como indissociável, de modo que o estudo das partes não permite conhecer o funcionamento do todo – em vários campos da cultura ocidental atual, como a medicina, a biologia, a psicologia e a economia.

<sup>29</sup> O que hoje se denomina Física moderna constitui essencialmente a Física desenvolvida no início do século XX. Mais precisamente, nas três primeiras décadas do século passado. Do ponto de vista teórico todo o conhecimento produzido nesse período pode ser resumido em duas grandes linhas: a teoria da relatividade, proposta por Einstein, e a teoria quântica, iniciada com Max Planck (DOS SANTOS, 2006).

onde as conexões causais e lineares perdem a exclusividade, e o universo passa a poder ser entendido como fluxo de interações e não de essências eternas. “Um esborô nos determinismos”, como aponta Katz (2005, p.35).

Vieira (2000) destaca como contribuições recentes nos estudos de *Sistemas*, as advindas da *Termodinâmica dos Sistemas Abertos Longe do Equilíbrio*, da área dos *Sistemas Dinâmicos Não-lineares em processo de caos determinista*, e as idéias do *Princípio da organização a partir do ruído*. Aponta que “nas últimas décadas muitas idéias e conceitos tem sido propostos, apontando para um clímax que caracteriza o reconhecimento e a necessidade do estudo da complexidade, com uma conseqüente teoria sistêmica da mesma” (VIEIRA, 2000, p.1).

À primeira vista, complexidade é um tecido de elementos heterogêneos inseparavelmente associados, que apresentam a relação paradoxal entre o uno e o múltiplo. A complexidade é efetivamente *rede de eventos, ações, interações, retroações, determinações, acasos que constituem nosso mundo fenomênico*. (...) apresenta-se assim, sob o aspecto perturbador da perplexidade, da desordem, da ambigüidade, da incerteza, de tudo aquilo que é e se encontra do emaranhado, inextricável (MORIN, 2003, p. 44). [grifos nossos]

Ao abordar a *Epistemologia da Complexidade*, Morin (2003), destaca que há um tipo de complexidade proveniente da existência de *fenômenos aleatórios* – aqueles que não podem ser determinados e que, empiricamente, agregam incerteza ao pensamento. Seguindo este raciocínio, torna-se pertinente pontuar que na Teoria Geral de Sistemas<sup>30</sup>, *complexidade* é um dos *parâmetros sistêmicos evolutivos*; dentre os quais é o que apresenta “maior dificuldade de definição”, como esclarece Vieira (2000).

---

<sup>30</sup> A Teoria Geral dos Sistemas foi formulada pelo biólogo Ludwig Von Bertalanffy, em 1940. Nesta dissertação utilizamos como referência a abordagem de Vieira (2000), que segue a proposta do físico argentino Mario Bunge, segundo a qual a Teoria Geral dos Sistemas pode ser considerada uma *Ontologia Científica* – proposta que permitiria uma maior eficiência no tratamento das ciências a partir de suas raízes ontológicas.

Quando falamos em complexidade, a dificuldade é muito maior. Vimos que em todo processo de emergência sistêmica, desde as condições de permanência que irão permitir o sistema a partir de uma composição básica até a organização, a complexidade está sempre presente. Ela não se prende a nenhum parâmetro e comparece com várias faces (VIEIRA, 2000, p. 9).

A complexidade aparece quando há *simultaneamente* dificuldades empíricas e lógicas (MORIN, 1996, p. 275). O fenômeno conhecido como “efeito borboleta” – normalmente ilustrado com a noção de que o bater das asas de uma borboleta num extremo do globo terrestre, pode provocar uma tormenta no outro extremo, no espaço de tempo de semanas – pode ser considerado como exemplo de dificuldade empírica. Esta é uma das formas de evidenciar o que Morin (2003) chama de “primeira complexidade”, a qual indica que nada está realmente isolado no universo, ou seja, *tudo está em relação*<sup>31</sup>.

A dificuldade lógica é exemplificada a partir do momento histórico no campo da microfísica, quando Niels Bohr afirmou que duas proposições contraditórias da partícula (concepção ondulatória e concepção corpuscular) eram de fato complementares, já que empiricamente os dois fenômenos apareciam em condições diferentes, e pela lógica, deviam ser associados dois termos que se excluem mutuamente.

Como estas informações podem ser articuladas na construção de *leituras* sobre os processos artísticos investigados?

O modo de organização das informações em *Da sacada tudo passa a ser evento* (1997) apontava, em nosso entendimento, para uma *transição* entre o predo-

---

<sup>31</sup> *Efeito borboleta* é um termo que se refere às condições iniciais dentro da teoria do caos. Este efeito foi analisado pela primeira vez em 1963 por Edward Lorenz, meteorologista e matemático norte-americano. Segundo a teoria apresentada, o bater de asas de uma simples borboleta poderia influenciar o curso natural das coisas e, assim, talvez provocar um tufão do outro lado do mundo. Seus trabalhos com matemática da meteorologia nos laboratórios do MIT na década de 1960 foram os primeiros estudos do que, na teoria do caos, se entende por atrator estranho.

mínio de uma lógica de pensamento linear e as possibilidades de utilização, na criação em dança, de modos de organização não-lineares.

A proximidade com a linearidade pode ser vista no tipo de movimentação, que estava mais ligado à noção de *reação* do corpo aos estímulos do espaço, bem como de *ação-reação* nas relações entre os corpos. Quando essas relações se complexificam, são estabelecidas *conexões simultâneas*, ou seja, não há *uma* reação a uma ação, e sim um conjunto de ações que se desencadeiam sem que se possa ver exatamente um ponto de origem e um ponto de chegada.

Em *Da sacada...*, como Grechi esclarece, não havia ainda esse *caráter da simultaneidade* muito claro; é no processo de criação de *BOOTSTRAP!*<sup>32</sup> que o mesmo passa a definir parâmetros para o modo de organização das *ocorrências* no espetáculo. Neste sentido *BOOTSTRAP!* inscreve mudanças significativas nas concepções que norteavam Grechi, sendo apontado como um “marco” no percurso da coreógrafa. Estas mudanças dizem respeito, sobretudo, às estratégias de investigação corporal e ao modo de organização (criação de ordem) das informações no espetáculo como um todo, aspectos que estão imbricados.



BOOTSTRAPSÃO PAULO!, Cia2. Nova Dança [SP, 1999]

<sup>32</sup> Utilizamos *BOOTSTRAP!* como forma abreviada de *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*.

O modo de organização das ocorrências neste espetáculo “já tinha mais a ver com a conexão de um corpo com outro (...) com as modificações simultâneas”(GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005); com uma *lógica de rede*, como foi destacado na crítica de Britto (1999). As diferenças existentes entre estes espetáculos podem ser entendidas em suas aproximações de modelos ou *sistemas de pensamento* diferentes, relacionados à citação a seguir:

Dois modelos: o do mundo-máquina e o do mundo acausal: mecânica da previsibilidade linear ou eventos pontuados por trocas e rupturas probabilísticas. Na espessura desse coexistir, o corpo irrompe como um conjunto ativo e ativador de falas. Proliferantes e diversificadas. Cada qual se produzindo como um permanente fazer/desfazer, numa continuidade que não descaracteriza a unidade do corpo que se profere a si mesmo (KATZ, 2005, p. 9).

Embora o modo de organização de *BOOTSTRAP!* já aponte para uma *concepção complexa de espaço*, Grechi relata que alguns aspectos do modo de abordagem *do corpo*, neste período, ainda não atingiam a coerência desejada em relação ao tipo de pensamento que se visava implementar. Segundo a coreógrafa, o modo como a companhia trabalhava acabava levando a uma concepção de “corpo único”, embora se pensasse justamente em trabalhar as diferenças e a diversidade. Em suas palavras:

(...) [em relação às movimentações dos dançarinos] Apesar de fazerem do seu jeito, havia um certo modelo ali (...) Como todo mundo fazia as mesmas aulas, o que saía de material de movimento para que cada um criasse, era muito semelhante. (...) Eu dava aulas duas vezes por semana [de Nova Dança, para a companhia]; era um tipo de movimento que tinha [trabalhava] muito a relação com o espaço. (...) O material que a gente tinha era muito parecido, tinha esse ‘corpo único’, apesar de ter todas essas considerações [acerca de se trabalhar com as diferenças, os jeitos de cada um]. (...) Comecei a sentir muita falta de instrumentos para chegar a um corpo mais próprio, mais pessoal mesmo (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).



Estes trechos apontam para as especificidades do tipo de mudanças que se inscreveram a partir de *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*. Destacaremos aquilo que Grechi aponta como características diferenciais, que inauguram mudanças em seu trabalho como um todo. Tais mudanças dizem respeito, sobretudo, às *estratégias de investigação no corpo que dança*. Porém, como corpo, espaço e tempo estão implicados, essas mudanças também implicam nos modos de organização das informações como um *todo*, na criação de um espetáculo.

Estas noções são elaboradas durante todo o período relatado por Grechi (1996 a 2005). Ou seja, também são processuais, e ganham novos modos de problematização e exploração – novas configurações – a cada processo de criação, bem como os modos de organização das informações em relação ao tempo–espaço e ao tipo de informações (mídias) utilizadas.

“Que tipo de instrumento eu poderia utilizar pra isso...?” Essa era a questão central que mobilizava Grechi nesse período, e se referia a *como* investigar, explorar, nos processos de criação, este “corpo próprio”, suas particularidades (de pensamento e ação, no entendimento que estamos seguindo).

Em nossa análise, logo associamos o que Grechi apontava com a possibilidade de elaborar, ou inscrever, discursos “mais próprios” na dança. Possibilidades que remetem tanto ao *vocabulário* como às *formas de encadeamento das informações*, em outros termos, os critérios de composição. Porém, através das *possibilidades de comunicação do corpo*, que diferem da lógica de organização de um discurso verbal. Pensamento que nos remete novamente a possíveis entendimentos do que seja uma *dramaturgia física*.



Diogo Granato em *BOOTSTRAPSÃO PAULO!* Cia2. Nova Dança [SP, 1999]

Grechi deixou claro, nas entrevistas, que já articulava um entendimento de que essa “movimentação própria” ocorria no “corpo próprio” e *ao mesmo tempo*, ocorria *em relação* – ou seja, era individual, mas não isolada; pessoal e em intercâmbio com seu entorno. Porém, a própria coreógrafa considera – com o “olhar de hoje” – que o “modo de colocar isso no corpo” ainda era bem inicial.

A utilização da proposta chamada de “espaço vivo”, que emerge no processo de criação de *BOOTSTRAP!* nos chamou a atenção, pois evidencia o tipo de mudança que se buscava: uma relação complexa corpo–espaço. O “espaço vivo” é colocado principalmente como um *modo de exploração*, como uma referência ou um estímulo à construção de estratégias de pesquisa de movimentos. Como o nome já diz, propunha uma visão de espaço como *ambiente ativo*. Nas palavras de Grechi:

O que possibilitava o espaço vivo era um exercício... como o foco estava nas modificações que um corpo exercia no espaço, e como esta modificação chegava num outro corpo, então esse outro corpo tinha que reagir de uma maneira não pré–estabelecida, porque aquilo acontecia no momento. Era uma *estratégia de improvisação* para começar a investigar um vocabulário mais individual (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).

Isto implica em um grau acentuado de atenção àquilo que pode estar se modificando no espaço e ao mesmo tempo no próprio corpo, e em como estas ocorrências afetam ambos. Entendemos que essa concepção implica no entendimento de que ambos, *espaço e corpo*, se constituem através dos trânsitos, dos intercâmbios e transformações que ocorrem continuamente.

O caráter de simultaneidade e de imprevisibilidade das modificações no corpo e no espaço, portanto, passou a permear os processos de criação de Grechi desde *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*. À medida que as investigações, através da improvisação, se desenvolvem dentro da proposta do “espaço vivo”, as *ações* de cada um,

neste contexto, vão possibilitando o reconhecimento e a construção de vocabulários próprios de movimentação.

Greiner (2005), em sua abordagem das *dramaturgias do corpo*, destaca alguns aspectos significativos em relação a algumas mudanças em processo no trabalho de Grechi, neste período:

Não há mais figura chave ou imagem motriz singular, mas, sobretudo, fragmentos que fazem mediações. Neste viés, a fase intermediária parece ser sempre a mais importante, o trajeto como experiência ontológica. A noção de ‘vocabulário’ ou padrão de movimento não é mais o começo de todo processo de criação. Muitas vezes, o vocabulário emerge (ou não) durante o processo de criação, mesmo sem estar já formulado no começo da pesquisa (GREINER, 2005, p. 78).

Estas considerações se articulam com os aspectos abaixo, descritos por Grechi:

Em *BOOTSTRAP!* existia uma estrutura de espetáculo fixa, um roteiro, existiam focos, mas não existiam passos. (...) Cada um escolheu um tipo de ambiente diferente na cidade de São Paulo; este era o estímulo para a criação. Neste processo a gente ainda ia nos locais, porque eu achava que você tinha que ir no local, vivenciar o local (...) não bastava o que eu [cada dançarino] já sabia e tinha percepção daquilo; eu tinha que ir lá. (...) Apesar de todo mundo ter ido, foi bem *inventado* [o modo como incorporaram estes aspectos advindos das vivências nos ambientes] (...) isso foi até interessante, porque hoje em dia a gente inventa mesmo! (...) Não tem um fora, a referência externa; tem como eu lido com essas referências, como eu percebo, como eu entendo isso (...) (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).

A proposta do “espaço vivo” envolvia investigações que potencializavam a criação dos *vocabulários individuais*, não como um ponto de partida, mas como algo que emerge no “trajeto” – no processo de criação – em sintonia com o que Greiner aponta. Promovia um tipo de interação voltada à exploração das interferências que *uns tem sobre os outros*, que inscrevem o *caráter de transformação mútua* destacado, o que nos remete também à noção de co-evolução.

“Como o espaço chegava *no* corpo e transformava o corpo ?” Ou ainda: “Como cada um processa este estímulo que vem do corpo do outro, e compõe também o espaço?” (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005) Estas questões revelam o interesse de Grechi em trabalhar com a simultaneidade de transformações, que ocorrem tanto no corpo como no ambiente, em várias direções, num modo de funcionamento ou organização não-linear.

Bootstrap foi uma ruptura (...) quebrou esta estrutura de passos, no sentido da pré-organização do movimento muito focada no espaço. (...) Já não tinha mais um foco *aqui e depois ali* [como em “Da sacada...”]. Existiam vários focos. (...) Em “Da sacada...” também existiam alguns momentos mais simultâneos, mas era bem ‘organizadinho’, não era de fato simultâneo, dando a possibilidade a quem está assistindo, de escolher. Era bem direcionado o olhar de quem estava assistindo. (...) No fim deste trabalho [Bootstrap] eu comecei a entender as coisas de uma outra maneira. (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005)

Todos estes aspectos podem ser conectados com as mudanças que destacamos, tendo como contraponto o âmbito da ciência moderna. Podemos refletir sobre o uso do termo *bootstrap*<sup>33</sup> enquanto um conceito metafórico, segundo a visão de Lakoff e Johnson (2002). Seu significado exato deixa de ter importância central, e o que ganha importância são os *pensamentos-ações* articulados no processo de criação, que configuram os entendimentos deste conceito *nos corpos e ao mesmo tempo no pensamento* dos dançarinos, co-criadores do modo de organização deste espetáculo.

Esta leitura exemplifica o impacto das proposições destes autores para a compreensão de *como* se dá a elaboração de pensamentos na dança. Em *BOOTSTRAP!*, o carácter de interconexão presente no universo é *metaforizado* nos

---

<sup>33</sup> *Bootstrap* traduz-se como “alça de bota”, e no contexto da física é entendido como uma das correntes da física quântica, ligada diretamente à noção de que todos os eventos do universo têm algum tipo de ligação. Como já comentado, a utilização deste termo por Grechi tem relação com a leitura de livros do físico Fritjof Capra.

modos de investigação corporal (“espaço vivo”: conexões em rede, simultaneidades, transformações mútuas), nas questões que norteiam o processo de criação (percepções ligadas à urbanidade, co-existência de diversos tipos de informação, desfron-teirização) e no modo de organização das informações no espetáculo.

As associações até aqui apresentadas, entre as mudanças de visão de mun-do, e mudanças nas ciências, assim começam a ser conectadas ao contexto da dan-ça, o que inevitavelmente diz respeito ao corpo. Um corpo que começa a se revelar, em nosso entendimento, em sua implicação com as informações que transitam no mundo; corpo que assim se define como trânsito permanente entre natureza e cul-tura, como nos esclarece Katz (2005):

Nesse corpo, as perguntas permanentes do homem sobre o mundo constituem a massa com a qual ele se molda. Perguntas/respostas da filogênese (estudo científico da evolução das espécies). Corpo-vitrine dos entendimentos que estabelecemos com a natureza. Cardápios onde a natureza se oferece culturalizada numa teia de traduções físicas (KATZ, 2005, p. 16).



BOOTSTRAPSÃO PAULO!



Cia2 Nova Dança | SP. 1999 |

As articulações e reflexões apresentadas envolvem uma das problemáticas que referenciam o pensamento complexo: *a relação entre o todo e as partes*. Se-gundo Morin (2003), o pensamento complexo implica na consideração inicial de dois princípios que envolvem a relação entre o todo e as partes: o princípio *sistêmi-co-organizacional* e o princípio *hologramático*. O primeiro é o que permite religar o conhecimento das partes com o todo e vice-versa: afirma que é impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, assim como o todo sem conhecer as partes. Do ponto de vista sistêmico, no entanto, o *todo* pode ser considerado tanto “mais que”, como “menos que” a soma das partes. O “mais” refere-se a fenômenos qualitativa-mente novos denominados de *emergências*; são efeitos organizacionais, produto da disposição das partes da unidade sistêmica. O “menos” refere-se às qualidades res-

tringidas e inibidas pelo efeito de retroação organizacional do todo sobre as partes (MORIN, 2003, p.33).

VIEIRA (2000), ao esclarecer a definição de *sistema*, proposta pelo filósofo e lógico Avenir Uyemov, comenta alguns aspectos neste mesmo sentido:

(...) a transição de um agregado de elementos ou mesmo de sistemas para um sistema de nível mais alto é obtida a partir da emergência de propriedades que desaparecem se o novo sistema for decomposto ou reduzido aos seus componentes disassociados. Ou seja, essa adoção ontológica opõe-se à idéia do reducionismo ou a crença de que leis naturais vigentes em níveis elevados de complexidade possam ser reduzidas às leis dos níveis inferiores, o que acarretaria nessa regressão que as leis da Física terminassem por ser as únicas básicas e todas as demais sendo derivadas. Pela definição de UYEMOV, não é possível “baixar de nível” sem perder algo, no caso as propriedades partilhadas em um certo nível sistêmico, o que é coerente com uma tese holista, a que diz que “o todo é sempre maior que a reunião das partes” (VIEIRA, 2000, p. 4).

O princípio hologramático (MORIN, 2003) propõe que em qualquer organização complexa, não só a parte está no todo, mas também o todo está na parte, pois cada parte contém praticamente a totalidade da informação do objeto representado<sup>34</sup>. Esse princípio pode ser exemplificado a partir da relação entre a célula e o corpo humano bem como através da relação indivíduo-sociedade<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Trata-se da metáfora do *holograma* – fotografia obtida pelo processo holográfico. Nesse tipo de imagem, cada ponto contém praticamente a totalidade do objeto reproduzido – as partes estão contidas no todo, mas o todo também está contido em cada uma das partes que o constituem. O rompimento de uma imagem hologramática não apresenta imagens mutiladas ou fragmentadas, mas imagens completas multiplicadas.

<sup>35</sup> Cada célula é uma parte que está no todo do organismo, e cada célula contém o patrimônio genético do conjunto do corpo. Cada indivíduo numa sociedade é uma parte de um todo, que é a sociedade; ao mesmo tempo trazemos em nós a presença da sociedade que fazemos parte, por meio da linguagem, da cultura, de suas regras e normas, seu saber. Com efeito, “tudo está em tudo e reciprocamente”. (...) Somos uma parte no todo cósmico. As partículas que nasceram nos primeiros instantes do Universo se encontram em nossos átomos. A totalidade do cosmos está em nós, que somos apenas uma pequena parte deste todo. O princípio “o todo está na parte” não significa que a parte seja um reflexo puro e simples do todo. Cada parte conserva sua singularidade e sua individualidade, mas, de algum modo contém o todo (MORIN, 1996, p. 275).

As relações entre o todo e as partes conformam uma ampla problemática. Nossa dificuldade para enfrentá-la, de acordo com a visão de Morin (1996, 2003), está relacionada aos modos como aprendemos a pensar, que configuram ainda um pensamento predominantemente disjuntivo e redutor.

Aprendemos muito bem a separar. Separamos um objeto de seu ambiente, isolamos um objeto em relação ao observador que o observa. (...) Buscamos a explicação de um todo através da constituição de suas partes. Queremos eliminar o problema da complexidade (MORIN, 1996, p. 275).

Este modelo de pensamento – característico da mentalidade moderna – é visto como um obstáculo profundo ao pensamento complexo, pois se estrutura desde a infância através da fixação dos sistemas de ensino escolar, estendendo-se às universidades e ainda mais nas especializações. Na ótica de Morin, tal formato se sustenta porque ainda predomina em nós como um paradigma profundo. Neste sentido, cremos ver a realidade, mas somente vemos o que o paradigma nos possibilita ver e ocultamos o que o paradigma nos impõe a não ver.

Um problema apontado como emergente na contemporaneidade diz respeito ao questionamento acerca do início de uma *revolução paradigmática*, orientada na direção da complexidade. Dentro do raciocínio que estamos construindo, o termo *paradigma* poderia ser substituído por *sistema de pensamento* ou *de conhecimento*. Outro modo de formular esta problemática à qual Morin se refere, num entendimento coerente com a Teoria dos Sistemas, é apresentado por Vieira:

Conhecimento é função vital, uma característica de sistemas abertos sofrendo crises não lineares, como é o caso dos sistemas vivos. É na classe dos sistemas vivos que a *função conhecimento* apresenta seu ápice de complexidade, função essa que depende diretamente dos embates evolutivos entre sistema e seus ambientes mediato e imediato. (...) o sistema “vê” o mundo de uma certa maneira; percebe um

Universo que não é o real, mas que é permitido por sua complexidade, produzido na interação com a realidade (VIEIRA, 1999, p. 18).

As considerações anteriores nos conduzem à *concepção sistêmica da realidade e do conhecimento*. A noção de *sistema* é aqui aplicada tanto ao conhecimento, como ao corpo e à dança. Isto implica em considerar que estas relações entre o todo e as partes, presentes em todo sistema, estão também no corpo que dança, e na dança, como buscamos enfocar através do diálogo com Grechi.

A abordagem complexa da relação entre as partes e o todo gera um amplo campo de mudanças, pois abre espaço para novas configurações dos dualismos presentes no pensamento moderno, em destaque a relação natureza-cultura, que implica nos modos de compreender a relação entre o homem e seu ambiente.

Como destaca Najmanovich (2001) o ponto de partida para a transformação de nossa *paisagem cognitiva* (ou de nossos sistemas de conhecimento) tem forte relação com o modo como entendemos nossa interação com o ambiente onde existimos. A definição de *ambiente* apresentada por Vieira (2000), baseado em autores como Uyemov e Mário Bunge, nos ajuda a esclarecer estas considerações:

A realidade é formada por sistemas abertos, tal que a conectividade entre seus subsistemas, com o conseqüente transporte de informação, gera a condição em que cada subsistema é mediado ou vem a mediar outros (...) Os sistemas, em escala universal, são sempre abertos em algum nível, o que implica que sejam envolvidos por algum outro sistema, que em Teoria Geral de Sistemas é o chamado *Ambiente* (VIEIRA, 2000, p. 4).

Vale lembrar que tanto o corpo como a dança são aqui entendidos como *sistemas abertos*<sup>36</sup>. O entendimento de *ambiente*, como esse tipo de *sistema envol-*

---

<sup>36</sup> Como afirma Vieira (2000), todos os sistemas, em escala universal, são sempre abertos em algum nível – trocam matéria, energia e informação com outros. Os sistemas fechados só existem como hipótese teórica. Portanto, quando utilizamos a expressão *sistema aberto* não estamos dizendo que um



*tório*, também facilita a compreensão de sua utilização em estudos recentes no campo da dança, onde a abordagem das *relações corpo-ambiente* marca presença. Relações que se caracterizam por intercâmbios, negociações, trocas; sobretudo quando se tem em vista temas ligados ao entendimento de *como a cultura encarna no corpo*, e como novos padrões de movimento são gerados a partir de diálogos culturais, o que acentua a compreensão de que a noção de cultura está articulada com este entendimento de ambiente.

Estas problematizações estão presentes em todos os processos de criação abordados nesta pesquisa. Consideramos que no espetáculo *Toda Coisa se Desfaz* (2000), criado após *BOOTSTRAPSÃO PAULO!* (1999), essas questões aparecem mais elaboradas, sendo evidenciadas na dança com maior grau de complexidade. Entendemos que isto é decorrente da própria evolução do pensamento de Grechi, que formula novas questões, e implementa mudanças nas estratégias de investigação no corpo, e na organização das informações que compõem *Toda Coisa se Desfaz*.



Imagens projetadas em *BOOTSTRAPSÃO PAULO!* [slides: Gil Grossi]

---

sistema seja “totalmente aberto” e sim que somos sistemas “semi-abertos”, reforçando o entendimento de que esta é uma condição para a existência do próprio sistema.

### 1.3.2 Transformações mútuas em jogo:

#### *Toda Coisa se Desfaz...*

Neste espetáculo, o modo de investigação no corpo continuou acontecendo através da proposta do “espaço vivo”; o caráter de interconexão de eventos, na relação corpo–ambiente, é outro aspecto que permanece como uma tônica no processo de criação. Porém, a relação *dentro–fora* do corpo ganha novas elaborações, e adquire entendimentos diferentes de *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*.

O tema central de *Toda coisa se desfaz* é o caráter de transitoriedade. A relação com o ambiente urbano segue como uma referência para a investigação no corpo. Porém, já não há utilização da estratégia de deslocamento até algum ambiente específico (bairro, local da cidade), como estímulo central para a investigação, como ocorreu em *BOOTSTRAP!*.

Grechi interessa–se pelas modificações que ocorrem em cada corpo, no *ambiente* que é *construído* pelas próprias interações entre os dançarinos. Passa a articular este pensamento aos “estados de presença” em cena, ou seja, no momento em que o espetáculo ocorre. Uma idéia norteadora desta proposta é a de que “estar no palco é uma forma de se situar no mundo, perceptível a tudo”. (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).

A *escuta*, a *conexão* e a *integração* entre os bailarinos é o que baseia o modo de organização deste espetáculo. Neste sentido, aquilo que é próprio de cada um (as possibilidades motoras, os repertórios/vocabulários de movimento individuais) está o tempo todo em conexão com o que acontece no ambiente, que é constituído pelas diversas ocorrências nos diversos corpos em cena.



Toda Coisa se Desfaz  
Cia2. Nova Dança,  
[SP, 2000]

Cada dançarino pode ser visto tanto como um *sistema* (corpo) em relação com outros sistemas (outros corpos), quanto um *subsistema* do *ambiente* (sistema mais amplo) gerado nas interações e interconexões de informações que circulam em cena. Cada corpo *promove e sofre* interferências a todo tempo, instalando um funcionamento com a dinâmica de jogo, onde o grau de previsibilidade é baixo, pois são muitas as possibilidades geradas nestas interconexões.

A transitoriedade está no próprio corpo (em seus modos de funcionar e de se organizar), bem como neste ambiente gerado pelas interações – um jogo no qual vários *eventos* acontecem. Do ponto de vista do público, é possível focar a observação em alguma interação específica, na qual pode até parecer visível uma relação do tipo ação–reação. No entanto, esta percepção não ganha estabilidade, pois a todo tempo outras interações ocorrem, e as modificações se desencadeiam e desenham o ambiente, sem o predomínio de uma direção, de alguma hierarquia, e sem haver uma ordem seqüencial entre os acontecimentos.

Em *Toda coisa...*, foram criados espécies de “mapas de movimentos”, específicos de cada intérprete – os “repertórios pessoais de movimento”. Havia um conjunto de movimentos, um “vocabulário próprio” que definia o mapa de cada um. Segundo Grechi, o “corpo próprio” já aparecia melhor trabalhado do que em *BOOTSTRAP!*. No modo de utilizar os *mapas* havia momentos livres, espaços para improvisações. Isto permitia a emergência de movimentações que interferiam na totalidade. A *atenção* a tudo o que acontecia em cena era fundamental. Como diz Grechi, “o foco era no estar ali, fazendo aquilo (...) uma condição para o jogo acontecer” (Pesquisa de Campo, 2005).

A abertura para que interferências modificassem o sistema em funcionamento em cena, gerando modificações em todos, ou seja, interferindo no *jogo*, é um aspecto que marca este espetáculo.

Relatar estes detalhes é algo que não nos parece fácil, no entanto, a associação entre o que se vê, de fato, no espetáculo<sup>37</sup>, sobretudo no tipo de interações que predominam, e os esclarecimentos decorrentes da entrevista, apontam claramente para os aspectos discutidos em relação à dinâmica existente entre *o todo e as partes* de qualquer fenômeno complexo. Dança e Complexidade, neste sentido, dialogam muito bem em *Toda Coisa se Desfaz*.

Os processos que permeiam a organização de sistemas complexos, em suas taxas de instabilidade e estabilidade, podem ser associados ao jogo que se estabelece em cena. A característica que se destaca é a transitoriedade vivida tanto no corpo de cada dançarino como no *todo* – sistema (ambiente) mais amplo, gerado pelas interações estabelecidas, onde predomina a não-linearidade. A citação abaixo contribui para o entendimento dos tipos de fenômenos que *estão em jogo* nas interações que permeiam os sistemas vivos, e que a nosso ver, apresentam-se de modo metafórico neste espetáculo. A citação refere-se às proposições de Ilya Prigogine, referencial teórico com o qual dialogaremos a seguir.

Segundo Ilya Prigogine, a vida nasce de um sistema aberto, num processo termodinâmico de evolução. Há duas rotas básicas regendo a evolução. Alguns elementos se agregam, em um processo comandado pela permanência, e resultam em um sistema. Percorrem toda uma hierarquia e atingem a organização. A partir daí, tomam a direção contrária, degradando-se até a morte. O ciclo recomeça pelo elemento ainda não organizado, que percorrerá novamente todos os graus de organização do sistema até iniciar a degradação que conduzirá o sistema de volta ao elemento. (...) As flutuações modificam o estado de um sistema. (...) Novos estados dinâmicos da matéria podem originar estados que refletem a interação de um determinado sistema com o que o cerca. Aqui os processos dissipativos desempenham um papel construtivo. Algo dispara no espaço e no tempo (portanto no localizado), e modifica as condições de permanência de um determinado sistema (KATZ, 2005, p. 180).

---

<sup>37</sup> Ver o registro em vídeo (DVD), anexo à dissertação.

Produções teóricas recentes, como as de Katz (2005), Greiner (2005) e Santana (2003), já citadas, situadas do campo que articula estudos do corpo e da dança, citam a contribuição da obra de Prigogine como fonte fundamental ao entendimento dos temas complexos que estamos abordando.

Na obra *A Nova Aliança – a metamorfose da ciência*, Prigogine & Stengers discutem as principais mudanças epistemológicas na ciência nos últimos três séculos. A análise dos autores convida o leitor a observar de que maneira determinadas idéias na sociedade e nas ciências se contaminam mutuamente, enfatizando que a ciência não se faz apartada da cultura e dos valores da sociedade no seio da qual ela se desenvolve. A “nova aliança” a que os autores se referem entrelaça ciência e cultura: trata-se da aliança do homem com a natureza que ele descreve<sup>38</sup>.

Prigogine & Stengers descrevem o homem dos séculos XVII e XVIII como homem idealizado, separado da natureza, que se coloca à parte do seu ambiente. A ciência clássica é vista como uma “ciência que desencanta o mundo”, pois reduz o funcionamento da natureza a um pequeno número de leis matemáticas. Neste contexto, destaca-se o pensamento newtoniano, que se baseia no mito de uma natureza exata e descritível, absolutamente previsível e constituída por *fenômenos reversíveis*. Em nome de uma *racionalidade universal*, a ciência clássica pratica a negação de toda particularidade cultural, difundindo a idéia de que o conhecimento científico se dá alheio às preocupações e interrogações das sociedades dentro das quais se desenvolve.

Essa visão pode ser identificada na ciência com o conceito do *universo das trajetórias* descrito pela Dinâmica clássica, o qual consolida “a idéia de que no Tem-

---

<sup>38</sup> As articulações com as idéias de Prigogine & Stengers, nesta dissertação, são em grande parte decorrentes de minha participação no grupo de estudos do PQI (Escola de Dança/UFBA), em 2004. Neste grupo refletimos a respeito de como o contínuo epistemológico citado, se estende às artes e a toda criação humana, na medida em que uma obra de arte, como produto cultural, sempre instancia uma visão de mundo, sendo possível reconhecer na dança a presença de diversos temas que Prigogine discute.

plo da Ciência se busca nada mais nada menos do que a ‘fórmula’ do Universo”. (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p.13).

Podem ser articulados a essa noção clássica do universo, os entendimentos de dança enquanto uma “linguagem universal”, bem como a visão de que o balé clássico é uma técnica que representa “a base da dança”, espécie de “fórmula” generalizada, o que corrobora para a falsa crença do *balé clássico* como dança universal. Esse tipo de visão, voltada à construção de verdades absolutas, aponta um dos parâmetros do modelo dualista de pensamento, como abordamos anteriormente.

Novas concepções sobre a *criação de ordem*, que ressignificam a relação entre *caos* e *acaso*, configuram uma das características dos modelos não-lineares de pensamento. Há muita “confusão” em torno do uso destes termos, alerta Edgar Morin, pois os estudos pertencentes ao campo da Física e da Matemática buscam estudar “fenômenos muito difíceis de ser formulados matematicamente dentro de um âmbito determinista” (2003, p. 46). Esses estudos apresentam uma conotação diferente das que associam *caos* à *desordem* e vêem o acaso como algo que ocorre sem ter relação alguma com seu ambiente ou contexto. A obra de Prigogine & Stengers aprofunda esses esclarecimentos.

O surgimento da *Termodinâmica longe do equilíbrio* traz uma mudança fundamental em relação à Física Newtoniana, no que concerne às explicações para a *criação de ordem*, ou seja, como a matéria se organiza em um sistema. Há muito tempo os estudos dos sistemas vivos vinham mostrando dados incompatíveis com a visão Newtoniana<sup>39</sup>, pois os processos da vida não são conservativos. Nas palavras de Prigogine & Stengers:

---

<sup>39</sup> Na física newtoniana os sistemas caminham para o equilíbrio, sendo possível definir leis aplicáveis a todos os sistemas.

O ser vivo funciona longe do equilíbrio (...) funciona num domínio onde os processos produtores de entropia, os processos que dissipam energia, desempenham um papel construtivo, são fonte de ordem. Nesse domínio, a idéia de lei universal cede lugar à de exploração de estabilidade e instabilidade singulares, a oposição entre o acaso das configurações iniciais particulares e a generalidade previsível da evolução que elas determinam dá lugar à coexistência de zonas de bifurcação e de zonas de estabilidade, à dialética das flutuações incontrolláveis e das leis médias deterministas (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 143).

Nas proposições da *Termodinâmica longe do equilíbrio*, um sistema pode ser *auto-organizado*, o que implica no entendimento de que a *ordem* se cria a partir de processos que emergem da sua própria dinâmica, os quais não se pode prever<sup>40</sup>. As suas descrições se aproximam dos sistemas vivos. O conceito de *estruturas dissipativas* está relacionado com estas questões:

(...) cujo nome traduz a associação entre a idéia de ordem e a de desperdício, tendo sido escolhido de propósito para exprimir o fato fundamental novo: a dissipação de energia e de matéria – geralmente associada às idéias de perda de rendimento e de evolução para a desordem – torna-se, longe do equilíbrio, fonte de ordem; a dissipação está na origem do que se pode muito bem chamar de novos estados da matéria (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 114).

A estrutura dissipativa, ou os processos dissipativos, envolvem ordem e degradação. Um tipo de estrutura que permanece apenas se se dissipar, refletindo o não-equilíbrio global que lhe originou. As *flutuações* que modificam o estado de um sistema são entendidas por Prigogine como essenciais na mudança dos estados macroscópicos dos sistemas, como nos esclarece Katz (2005).

---

<sup>40</sup> Vieira (2000) nos alerta que a noção de *ordem* utilizada por Prigogine & Stengers corresponde ao que na Teoria Geral de Sistemas é definido como *organização*. O conceito de auto-organização é também abordado por Morin (2003, 2005) – como um dos princípios metodológicos associados ao pensamento complexo.

No final do século XIX, época da publicação de “A Origem das Espécies” (1859)<sup>41</sup>, Darwin (1809–1882), a comunidade científica povoou o imaginário da sociedade com diversos exemplos onde mudanças pontuais, tais como o aparecimento de uma mutação importante, eram capazes de mudar o rumo da evolução. Esses exemplos evidenciavam a *instabilidade* e a *flutuação* criando ordem, mostrando que os sistemas vivos funcionam longe do equilíbrio.

Como já afirmamos, na visão aqui adotada a dança sempre envolve sistemas de pensamento, sendo possível considerar, neste campo, as mesmas mudanças de paradigma abordadas pelos autores. A questão da *criação de ordem* pode ser associada às concepções de coreografia, que estão atreladas às escolhas ou estratégias utilizadas nos processos de criação.

Na história da dança no ocidente, o pensamento *predominante* na dança moderna compreende que a organização da coreografia se dá obedecendo a leis definidas pelo coreógrafo. Este, como organizador dos processos, atua sugerindo lógicas definidas *a priori*, as quais definem o que é coerente. Já nas propostas de dança sintonizadas com parâmetros da Complexidade, a *criação de ordem* se dá por outras vias, que diferem do predomínio de uma lógica linear.

O espetáculo *Toda Coisa se desfaz* pode servir como um exemplo desta outra possibilidade de *criação de ordem*. A criação é *mediada* por Grechi, que deixa de assumir o papel de coreógrafa como entendido, predominantemente, na dança moderna. Em *Toda Coisa se Desfaz*, o que caracteriza a dança é o campo das possibilidades, o caráter de jogo. Na exploração de possibilidades de interação, não se tem como objetivo o controle do “resultado” exato, pois este emerge da qualidade das interações. O que caracteriza a *cena*, portanto, é um tipo de dinâmica que pode ser associada à noção de *ordem por flutuação*, e não à idéia de um percurso (trajetória)

---

<sup>41</sup>“Sobre a origem das espécies através da seleção natural, ou a preservação de raças favorecidas na luta pela vida”, tradução de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. Charles Darwin (1809–1882), biólogo inglês, o formulador da teoria da Evolução.



para chegar a um resultado esperado. Tipo de escolha que se conecta com modos de entender o mundo e seus eventos. Entre eles, o *fenômeno* dança, que ocorre no corpo. Este, por sua vez, também pode ser visto como um *evento*. Sistemas abertos, singulares e em interação com as informações que circulam nos ambientes onde existem.

A questão do *tempo* e a *irreversibilidade* configuram uma temática de destaque nos estudos de Prigogine & Stengers. Na física newtoniana, o tempo é reversível. A descrição dos fenômenos utiliza a noção de trajetória, onde uma equação torna possível calcular a posição exata de um ponto:

A lei dinâmica é uma lei reversível, descrevendo tão bem a passagem de um estado para o imediatamente precedente como para o imediatamente seguinte. O futuro e o passado desempenham, em dinâmica, exatamente o mesmo papel, ou seja, nenhum. A definição de um estado instantâneo em termos das posições das partículas que o constituem e das velocidades dessas partículas, contém o passado e o futuro do sistema; cada estado poderia ser um estado inicial ou, igualmente, o estado resultante de uma longa evolução (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 149).

Quando a Termodinâmica mostra que na dinâmica de um sistema ocorrem perdas irrecuperáveis de energia, emerge a idéia de uma “flecha no tempo”: não é possível reverter um processo e voltar ao “estado inicial”. A irreversibilidade surge como principal fonte de ordem, criadora de organização. Assim, enquanto a ciência clássica se interessa pelas leis de funcionamento (estabilidade), o interesse da ciência no séc. XX se volta não só ao que é estável, mas também àquilo que se transforma: as *mudanças de estado*.

Estas considerações nos remetem à noção de transitoriedade no corpo e na dança, que marcam diferenças significativas em relação às lógicas de pensamento e organização seqüencial neste contexto. Em Grechi, pudemos perceber mudanças ligadas à “passagem” do predomínio da organização *seqüencial* para a ênfase na

exploração de *possibilidades* (inclusive em cena), com a incorporação das ocorrências simultâneas, vinculadas às interações experimentadas nos processos de criação e em cena.



Toda Coisa se Desfaz...Cia2. Nova Dança [SP, 2000]

Os processos evidenciados pela *Termodinâmica longe do equilíbrio* incidem diretamente nos modos de compreensão do tempo, da criação de ordem, das possibilidades de organização e criação dos sistemas. Em dança, este pensamento desestabiliza a noção de seqüência (com pontos iniciais e finais bem definidos). Ao invés de trabalhar com um “ponto zero”, torna-se mais coerente pensarmos em “estados” do sistema. Assim, o que existe é um *estado anterior*, e não um ponto de partida que define o início exato de um processo (seja no corpo que dança, na criação em dança, bem como nos diversos processos de conhecimento).

Christine Greiner aponta impactos destes conhecimentos em seu próprio pensamento:

Tais pesquisas [referentes às ciências da complexidade] têm suscitado mudanças não apenas de modo de pensar, mas também de vocabulário. Tornou-se cada vez mais difícil, por exemplo, falar em começo, raiz, matriz ou origem. Tendo em vista o estudo de Prigogine, passei a trabalhar com a idéia de ‘estado anterior’. Isso porque, tudo está o tempo todo se transformando e o começo de um processo é dificilmente identificado de forma unívoca. Parece mais prudente falar em estado anterior. Assim como, ao invés de falar em “coisas que são” e “coisas que mudam”, torna-se mais adequado falar em taxas

de instabilidade e estabilidade, sobretudo para os chamados fenômenos complexos (GREINER, 2005, p. 39).

Estas noções podem ser identificadas na proposta de trabalho de Grechi, e aparecem significativamente nos processos de criação do espetáculo *Artérias-quando se perde o norte*. A noção de “estados do corpo”, ou estados corporais, está presente em seu trabalho desde *Toda coisa...*, bem como seu interesse pelas *instabilidades* no corpo, que marca seu modo de investigação corporal. Porém, a partir da criação de *Artérias* e de *Por que nunca me tornei um (a) dançarino (a)?*, a utilização dos “estados corporais” passa a ter um papel semelhante ao “espaço vivo”. A nosso ver, instaura uma espécie de parâmetro das estratégias de investigação corporal. Assim, os processos de criação desses últimos espetáculos, estão atrelados à proposta de exploração de processos de estabilização–desestabilização de “estados corporais”, como abordaremos com mais detalhes nos capítulos seguintes.

A oportunidade de participar de uma oficina coordenada por Grechi, voltada especificamente para a exploração de *estados corporais na dança*, além de enriquecer o processo de pesquisa, contribuiu para uma melhor compreensão desta proposta. O *Núcleo Artérias* parte dos “estudos dos sistemas físicos do corpo” – tais como sistema articular, ósseo, glandular, arterial, etc. A proposta de investigação corporal que envolve os “estados do corpo” está associada a estes sistemas, e busca promover “estados de presença” – nos quais o sistema eleito é explorado no corpo como um todo. São utilizadas algumas consignas, ou *mediações*, que vão estimulando cada um a encontrar este “estado de presença” no próprio corpo, nas pesquisas de movimentos. Este estado (de presença) corporal envolve fluxos de movimentos, qualidades que “tomam” o corpo como um todo, não havendo uma parte principal ou “de referência”.

Os *estados do corpo* são explorados a partir das diferentes possibilidades de cada corpo e em cada situação. Por exemplo: nesta oficina, a proposta foi traba-

lhar inicialmente com o “estado articular” e depois com o “estado arterial”. Depois de explorar intensamente as qualidades emergentes da experimentação/exploração destas propostas, a exploração poderia envolver *um* dos estados investigados, desestabilizar-se, passar a outro, e buscar “diálogos” a partir dos vocabulários que começavam a emergir nas improvisações.

Os diversos processos comentados nos sugerem que o caráter de *instabilidade* dos eventos/fenômenos de modo geral, se inscreve cada vez mais na *dança-pensamento* de Grechi.

*Pensamento artístico*, em nosso posicionamento, não existe separado de pensamento *geral* sobre o mundo, sobre si mesmo. Grechi evidencia em suas criações, pensamentos “de dança”, que se inscrevem como um *modo de olhar-pensar-fazer* dança, posicionado em sintonia com os entendimentos de *seu modo de ver* o mundo: em sua característica processual, explorando as estabilidades e instabilidades que permeiam os sistemas vivos.



Mara Guerrero  
em *Toda Coisa...*  
[ SP, 2000]

Experimentar, observar, deduzir: operações incessantes do corpo que combinam dinâmica com termodinâmica. Não se volta no tempo da dança, não se recupera um movimento já executado. O movimento jamais se entrega em nudez. Está sempre incorporado – ou seja, tem sempre uma feição. E o corporal é sempre particular, temporalizado. (...) As leis da termodinâmica nos ajudam a compreender como a entropia e a ordem se acomodam no corpo que dança. O corpo que dança: permanente trânsito entre precisão do aparato bio-mecânico (o corpo e suas leis) e a imprecisão dos acionamentos em fluxo. Um passo de dança, mesmo o mais simples, jamais acaba ou começa em matematicamente reproduzível



Letícia Sekito em *Toda Coisa...*  
[Cia2 Nova Dança, SP, 2000]

Aspectos da complexidade na dança podem ser evidenciados em abordagens que, como as de Grechi, configuram *desierarquizações*: do *espaço* – onde todos os pontos do espaço cênico são potencialmente importantes; do *tempo* – quando vá-

rios eventos ocorrem simultaneamente em cena; e do *corpo* – o movimento pode ser protagonizado por qualquer parte do corpo e a dança é potencialmente viável em diferentes corpos.

Outra evidência do pensamento complexo na dança pode ser apontada através de uma analogia aos espaços utilizados no processo linear-analógico em contraposição ao digital. O digital apresenta pontos, partes dispostas no espaço não organizadas de forma linear com pontos subseqüentes como o analógico. A *previsibilidade* da forma linear não é mais observada nas danças que se organizam em sintonia com este tipo de pensamento, cujos parâmetros nos ajudam a *ler* o que está em jogo em diversas abordagens contemporâneas em dança.

Em nossa leitura de Prigogine & Stengers (1997), compreendemos que quanto menos um comportamento é determinado *a priori*, está mais implicado com processos de *auto-organização*, permitindo maiores possibilidades de liberdade do sistema, aumentando assim a complexidade do conhecimento. As possibilidades de incorporação do acaso estão associadas aos processos de auto-organização, que por sua vez, remetem à problemática das relações entre o todo e as partes – a noção de auto-organização implica que a organização da parte influencia a organização do todo e vice-versa. Do comportamento imprevisível das partes emergem novas direções.

Estas considerações estão também ligadas às noções de *ordem por flutuação* e *bifurcações sucessivas*, presentes na citação abaixo:

(...) justamente porque a definição do estado onde se encontram já não pode ser meramente instantânea, mas deve evocar as bifurcações sucessivas atravessadas, não é mais possível afirmar que em cada instante “tudo é dado”. O determinismo dinâmico dá lugar à dialética complexa entre acaso e necessidade, à distinção entre as regiões de instabilidade e as regiões entre duas bifurcações, onde as leis médias, deterministas dominam. A ordem por flutuação opõe ao universo estático da dinâmica um mundo aberto, cuja atividade pro-

duz a novidade, cuja evolução é inovação, criação e destruição, nascimento e morte (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 150).

Consideramos que algumas destas noções permeiam a evolução do pensamento de Grechi, e podem ser associadas às articulações apresentadas. Para exemplificar, nos processos de criação investigados, podemos apontar o modo como as *ocorrências* tornam-se elementos incorporados – no processo de criação e na própria *cena* – o que foi destacado em relação a *Toda Coisa se Desfaz*. O foco de interesse nas transformações no corpo e simultaneamente no ambiente, a partir das qualidades de interações já destacadas, pode ser associado à noção de *auto-organização* e de *ordem por flutuação*, decorrentes do referencial teórico apresentado.

As possibilidades diversas de modos do corpo se organizar, também podem ser lidas à luz da noção de *dramaturgias do corpo*, como proposta por Greiner (2000). Esta pesquisadora aborda a dramaturgia do corpo como um *estado de existência* de determinado corpo, que por sua vez é entendido como *mídia do seu tempo e do ambiente onde sobrevive*. Esta concepção vem sendo desenvolvida, por Christine Greiner e Helena Katz, na *Teoria do Corpomídia* – um dos referenciais apresentados no segundo capítulo desta dissertação. A concepção de “corpomídia” evidencia as mudanças de estado que caracterizam o funcionamento do corpo, em sua relação de intercâmbio com o ambiente onde existe. Nesta visão, o *corpo que dança* se auto-organiza a cada nova situação que emerge, e atua criando dramaturgias em arranjos variáveis, propostos nos movimentos de dança.

Outra associação, com os conteúdos destacados em Prigogine & Stengers, se dá em relação às concepções de coreografia e do lugar do coreógrafo no contexto contemporâneo. A visão de coreografia como um sistema organizado a partir de elementos determinados *a priori* vem se transformando desde a década de 50, na direção de uma outra visão, onde os processos de criação muitas vezes têm como

objetivo promover a emergência de novos padrões de movimentação, de possibilidades do corpo se organizar (GREINER, 2000).

Aspectos da contemporaneidade como a simultaneidade, a pluralidade de linguagens, a fragmentação, as diferentes formulações de espaço-tempo e, sobretudo, a participação criativa dos intérpretes, têm transformado o conceito tradicional de coreografia. Na dança contemporânea, para alguns artistas, como Alain Platel, Jérôme Bel, Xavier Le Roy e Maria La Ribot, entre outros, a noção de *autoria* vem sendo questionada, e a idéia de um único coreógrafo dirigir um espetáculo parece começar a entrar em vias de extinção (GREINER, 2004).

Estes questionamentos também podem ser vistos nos núcleos de criação que surgiram no contexto do *Estúdio Nova Dança*, ambiente onde Grechi desenvolveu diversos trabalhos. Sua proposta atual, junto ao *Núcleo Artérias* também aponta para estes questionamentos, já que o trabalho se organiza cada vez mais centrado na proposta de um *coletivo inteligente*, aspecto que abordaremos no terceiro capítulo.

As diversas articulações e exemplos apresentados revelam como o pensamento da Complexidade, aplicado à dança, pode iluminá-la enquanto objeto de estudo, abrindo novas possibilidades de análise e de construção de conhecimentos neste campo. Ao mesmo tempo, reforçam nossa compreensão de que diferentes modos de organização do conhecimento em dança, necessitam de teorias também diferentes, visão que já apontamos como um parâmetro norteador desta pesquisa.

Uma decorrência central das referências teóricas abordadas neste capítulo é a implicação do homem com o ambiente onde existe e com tudo o que se propõe a conhecer. O entendimento de *como* os processos que permeiam a natureza (os fenômenos físicos, por exemplo) estão implicados com os processos que constituem a cultura (os sistemas de pensamento na dança, por exemplo), tem forte relação com

os entendimentos sobre nosso próprio “funcionamento” – os modos de organização que nos configuram enquanto humanos.

Prigogine nos mobiliza a entender o aspecto instável e não-linear do universo, que ecoa em nós mesmos, no corpo, e naquilo que produzimos ao buscar conhecer o mundo, como a dança.

A dança e o corpo, numa abordagem complexa, são sistemas inter-relacionados e em permanente intercâmbio com o ambiente onde existem. Corpo e ambiente se desenvolvem em co-dependência, configurando processos de co-evolução – termos que se referem aos aspectos que buscamos *ler* nos processos de criação de Grechi.

Neste contexto, o artista e o pesquisador também são instâncias que se aproximam. Todo processo de criação pode ser visto como um processo de construção de conhecimento que elabora altos níveis de complexidade. Arte e Ciência podem dialogar e entrelaçar-se, deixando de ser consideradas como universos distintos.

Os impactos destas transformações são tão significativos que podem instaurar o que vimos tratando como *novos sistemas de pensamento e conhecimento*. Estes impactos atingem os modos como compreendemos *o que é dança* (sua ontologia) e os aspectos que caracterizam sua especificidade; atingem basicamente, o modo como entendemos/*experenciamos* o corpo e o movimento humano.

A dança ocorre no corpo. Elabora conhecimentos *sobre* o corpo e *no* corpo simultaneamente. O nível de complexidade presente na dança tem relação direta com as concepções de corpo que estão em jogo nesta *ocorrência*. A relação entre corpo e conhecimento é altamente potencializada nesta ótica.

Os trânsitos nos estudos do corpo, que refletem e promovem modificações nas *concepções de corpo*, configuraram parte desta pesquisa, e permeiam a segunda parte desta dissertação, na continuidade dos diálogos que buscamos construir.



Prigogine afirma que a ciência é um diálogo com a natureza. Nos ensina a olhar o universo como uma mistura de eventos e regularidades. *Longe do equilíbrio*, a vida acontece, em suas complexas interações, bifurcações, condições de possibilidade. Estabilidade e instabilidade inscrevem seus diálogos, nos corpos, nas idéias, na *natureza*. Pelo mundo afora. A Arte e a Ciência, em seus processos de criação, fazem parte destes movimentos. Só existem e sobrevivem através dos trânsitos pelos quais as informações circulam, como todas as formas de conhecimento. Podem se espalhar, contaminar outros ambientes, “colar” ou não. Estagnando o movimento, a tendência é de isolamento e morte.

Frente à complexidade e a grandiosa qualidade dos ensinamentos de Prigogine, temos consciência de que nosso movimento ainda é de aproximação. No entanto, possível e geradora de transformações significativas.

O tempo é um assunto polêmico, às vezes parece mesmo complicado. Aos poucos vamos entendendo que não se trata de *complicação*, mas de *complexidade*. Não é à toa que Prigogine tenha se dedicado justamente a este tema, e que o mesmo nos gere tanto descompasso.

A lição do princípio de complementaridade não é uma lição de resignação, não se tratando de renunciar pela razão a uma descrição demasiado completa ou precisa; Bohr dizia que não poderia pensar no significado da mecânica quântica sem sentir vertigens; é realmente um arrancar vertiginoso dos hábitos do bom senso compreender que toda a propriedade macroscópica é inseparável da “iluminação” que decidimos projetar sobre a realidade, e que esta é demasiado rica, que seus relevos são excessivamente complexos para que um só projetor possa iluminá-la em sua totalidade. A verdadeira lição do princípio de complementaridade, aquela que pode ser traduzida noutros campos do conhecimento (...), é sem dúvida essa riqueza do real que transborda de cada linguagem, de cada estrutura lógica, de cada iluminação conceptual; cada uma pode somente exprimir uma parte dela – mas consegue exprimi-la; assim, a música não é esgotada por nenhuma de suas estilizações, o mundo dos sons é mais rico do que todas as linguagens musicais podem exprimir, seja a da música esquimó, de Bach ou de Schonberg; mas cada uma constitui uma esco-

Iha, uma exploração eletiva e, como tal, a possibilidade de uma plenitude (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 175).



[foto:Gil Grossi]

*Toda Coisa se Desfaz...*  
Cia2 Nova Dança [SP, 2000]



Sheila Arêas



Thiago Granato



Ramiro Murilo e Renato Consorte

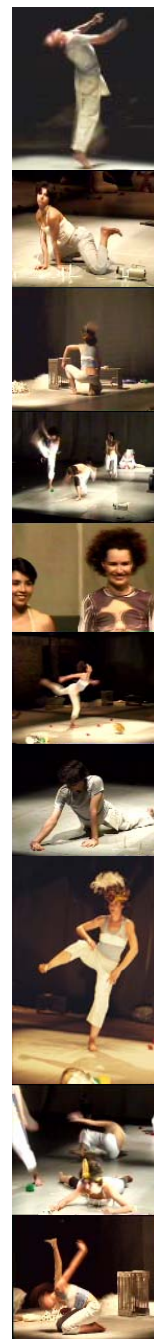
## CAPÍTULO DOIS – O CORPO EM TRÂNSITO

como uma agulha cabe  
 numa caixa de fósforos  
 ou num caixão  
 num palheiro, num jardim  
 no bolso de uma pessoa  
 na multidão  
 caminhão, montanha  
 tudo cabe em seu tamanho  
 tudo no chão  
 hoje eu caibo nesse mesmo  
 corpo que já coube  
 na minha mãe

minha mãe, minha avó  
 e antes delas minha tataravó  
 e antes delas um milhão  
 de gerações distantes  
 dentro de mim  
 (...)

como um átomo num grão  
 uma estrela na galáxia  
 como a bala de revólver  
 cabe no revólver  
 cabe também  
 numa caixa, num buraco  
 bem no centro do alvo  
 ou em alguém  
 onde cabem coração  
 cabeça tronco e membros  
 soltos no ar  
 como cada gesto cabe  
 no seu movimento  
 muscular  
 (...)

*Cabimento*  
 [Arnaldo Antunes/ Luiz Tatit]



## 2.1 TRÂNSITOS NA HISTÓRIA DOS ESTUDOS DO CORPO

Podemos comparar o papel desempenhado pela física no início do século XX – a partir da teoria da relatividade e da física quântica – ao papel das neurociências na atualidade. As novas noções de espaço e tempo e de estrutura da matéria, advindas da física, alteraram a compreensão do mundo. Atualmente, uma transformação semelhante parece ocorrer na configuração de um movimento que chegou a ser chamado de *revolução neurológica* por Jean-Pierre Changeux<sup>42</sup> (1989, citado em KATZ, 2005).

A natureza do pensamento, a linguagem, o conhecimento. A revolução neurológica da qual Changeux fala favorece ângulos inéditos para questões filosóficas que pareciam consolidadas. E modifica não apenas nosso modo de pensar como também a nossa forma de viver. Enquanto um saber do tempo presente, que é também trânsito entre saberes, as teorias de dança se tornam conhecimento de melhor cepa quando não se mostram surdas a estas novas vozes, a esta luz íntima que desveste a neblina e a sombra (KATZ, 2005, p. 93).

A aproximação gradual que vem acontecendo entre a neurobiologia e a psicologia cognitiva delinea a construção de um novo campo de conhecimentos, que inclui a convergência entre áreas como a filosofia, a antropologia, a biologia molecular, parte da física, da química e da matemática, além da lingüística e a teoria da computação. Este campo do conhecimento, ainda recente, é chamado de ciências cognitivas.

Este campo vem ganhando destaque nas produções acadêmicas brasileiras que enfocam os estudos do corpo em interlocução com a dança. Essa constatação

---

<sup>42</sup> Jean-Pierre Changeux (1936), neurobiólogo francês, mundialmente conhecido por seus estudos no campo das ciências cognitivas. Diretor do laboratório de neurobiologia molecular do Instituto Pasteur, titular da cadeira de Comunicações Celulares no Collège de France e membro da Academia de Ciências. Foi também presidente do Comité Nacional de Ética, de 1992 a 1999. É o autor do livro “O homem neuronal” (1998).

foi fundamental para a definição de parte do referencial teórico que buscamos articular nesta pesquisa.

No entanto, abordar diretamente esta perspectiva pareceu-nos algo incoerente em relação ao próprio fluxo de pensamentos que sustentou esse percurso de investigação. Buscamos então acessar uma visão mais panorâmica, sobre as principais mudanças nos estudos do corpo no séc. XX, tendo como foco de interesse os modos de entender *a relação corpo e ambiente*, que aqui compreendemos como o *trânsito* entre as dimensões de *dentro e fora do corpo*.

Estas mudanças permeiam a emergência de novas metáforas ligadas ao corpo, em diferentes vertentes teóricas. Pontuaremos as principais concepções neste sentido, já que não utilizamos todos os referenciais teóricos apresentados neste panorama em nossas próprias leituras – que, como já citado, situam-se no âmbito das Ciências Cognitivas contemporâneas.

Buscamos retomar contribuições históricas, visando um olhar complexo, focado nas relações citadas, o que nos conduziu a novas formas de *ver* alguns aspectos que já tínhamos alguma proximidade<sup>43</sup>. As relações entre *dentro e fora do corpo* incluem a relação entre corpo e cultura, o que fica evidente nas mudanças históricas relativas às concepções sobre o corpo.

A síntese aqui apresentada é baseada nos estudos de Greiner (2003, 2005). Esta pesquisadora propõe reflexões fundamentais para uma ampla compreensão dos processos de mudança ligados aos *estudos do corpo*. Apresenta as principais obras de referência neste vasto campo e contextualiza o leitor em relação às mudanças de entendimento e de modos de descrição que, sobretudo a partir do séc.

---

<sup>43</sup> Sobretudo no campo de estudos da Psicomotricidade, que articula conhecimentos advindos da Psicologia, Neurologia, bem como do campo dos estudos do corpo, decorrentes de esforços interdisciplinares. Neste sentido, muitos temas de interesse das Ciências Cognitivas estão presentes neste campo. O que julgamos como *diferente* são os modos de abordagem dos mesmos, ou seja, as leituras existentes. Este *olhar* para os *trânsitos entre dentro e fora do corpo* emerge como algo novo dentro de nossas referências, indicando contribuições significativas ao campo da Psicomotricidade.

XX, marcam rompimentos e sustentam a construção de novas abordagens, pautadas na superação dos dualismos já citados<sup>44</sup>.

Em nosso entendimento, a autora propõe novas leituras e articulações das proposições de autores como Artaud, Nietzsche, Merleau-Ponty, Freud, Foucault, entre outros, reconhecidos na história das leituras sobre o corpo. Um exemplo atual é a retomada de aspectos da obra de filósofos como Espinosa (1632-1677), por autores como António Damásio (2004), neurologista que se dedica ao estudo de temas como a relação entre emoção e razão, memória, consciência. Este autor é uma das referências identificadas no campo dos estudos do corpo articulados à dança na contemporaneidade.

Diversos estudos são apontados por Greiner como responsáveis, direta ou indiretamente, pela **gênese** de algumas das mais importantes **teorias contemporâneas do corpo**. Essa síntese da retrospectiva das teorias do corpo revela um contexto criado historicamente, e contribui para uma leitura mais atenta do que a autora propõe, e nos interessa especificamente: a análise da tendência que marca as décadas de 80 e 90 nos estudos do corpo, através da busca por “pontes transdisciplinares”. Este recorte epistemológico desloca a discussão tradicional por não se sustentar no critério de disciplinas isoladas, nem em classificações fixas do corpo, supostas como definitivas. As produções destacadas por Greiner, são “justamente aquelas com tendência à ‘indisciplina radical’”<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Ver Greiner (2005), cap.1: “Gênese e migração das principais teorias do corpo”.

<sup>45</sup> Greiner destaca a produção dos filósofos Paul e Patrícia Churchland, a partir da qual se pode dizer que “o exercício de ‘redução interteórica’ também chamado de ‘materialismo eliminativo’, ajuda a perceber questões que antes não pareciam pertinentes ou vagavam totalmente desconhecidas e alheias à nossa atenção. A idéia parte do princípio de que quando aplicamos uma teoria que normalmente não é usada para observar determinados fenômenos, iluminamos de modo inusitado a discussão (...) É assim que os deslocamentos conceituais parecem se transformar no trunfo das novas descobertas, não no sentido de explicar os fenômenos do mundo, mas de reformulá-los” (2005:18). Como exemplos de construção de pontes teóricas, Greiner aborda as obras de Michel Ferrer, Amos Hetz, e Shigehisa Kuriyama.

As possibilidades de leituras do corpo na história da humanidade são inúmeras. As marcas de diferentes possibilidades de estudo estão ligadas aos modos de descrição do corpo, às possíveis relações com o ambiente, bem como às teorias utilizadas para abordar ou dar luz ao objeto.

O entendimento do corpo como *processo*, e não como *produto*, marca posicionamentos importantes em relação aos modos de abordar o tema. Em vez de um suposto “corpo generalizado”, torna-se mais coerente a abordagem de *estados do corpo*, considerando suas taxas de estabilidade e instabilidade e seu caráter transitório. Estas leituras sustentam o entendimento do corpo como processo e trânsito de informações.

Considerando o objeto de estudo desta dissertação, e o volume das contribuições dos autores destacados por Greiner, buscamos pontuar algumas das principais contribuições atreladas às mudanças na história das teorias do corpo no ocidente. Este levantamento contribui para enriquecer a contextualização da emergência de concepções que apontam para a superação da dicotomia mente-corpo, temática que representa um dos eixos de nossa investigação.

Durante os séc. XVI, XVII e XVIII, a investigação sobre o “lado de dentro” do corpo marca boa parte dos estudos nessa área. Exemplos deste tipo de descrições podem ser localizados na obra de anatomistas como Vesalius e nas investigações de filósofos como Descartes. Já no séc. XIX a descrição do corpo esteve ligada à possibilidade de classificá-lo a partir de significados, envolvendo a produção de mapeamentos de um *corpo de fora*, “passível de observação no sentido de suas ações no mundo e não apenas à visualização de órgãos e de humores internos” (GREINER, 2003, p. 139).

Como já comentado, as concepções emergentes no séc.XX evidenciaram o caráter de instabilidade, transitoriedade e indeterminação dos sistemas vivos. O universo das relações e interações entre os mais diversos fenômenos ganha desta-

que. Neste contexto, *estar vivo* passa a poder ser entendido como um *estado* marcado pelo acordo ou negociação permanente entre organismos e ambientes. Os modos de descrição do corpo passam a apresentar a tentativa explícita de relacionar as esferas *de dentro* e *de fora*, em outros termos, seus *fluxos de comunicação* (GREINER, 2005).

Esta visão dos *fluxos* e relações entre dentro–fora do corpo foi um conteúdo que nos chamou atenção nos processos ligados ao espetáculo *Artérias*. O mesmo aborda a temática da identidade em sintonia com essa noção de fluxo de comunicação *dentro–fora*. Associado com este entendimento, o modo de investigação corporal teve como foco a exploração das articulações e as desestabilizações–estabilizações que permeiam a construção de identidades, nos sistemas físicos do corpo, enfatizando os processos de negociação corpo–ambiente. Esta visão dos fluxos de comunicação também está presente nos modos de organização que compõem o espetáculo *Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)*, que aborda a memória como trânsito de informações, como apresentaremos no terceiro capítulo.

Voltando aos aspectos históricos, no Ocidente o pensamento fenomenológico, a partir de Husserl (1859–1938) e Merleau–Ponty (1908–1961), disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo, significando um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas. Merleau–Ponty<sup>46</sup> destacou a compreensão destas dimensões sem se tratar de aspectos opostos. Em sua noção de *corporeidade* é possível observar um sentido duplo, indicando a percepção da necessidade de um estudo da *corporeidade do conhecimento*, da cognição e da experiência vivida para poder compreender o fluxo entre essas qualidades de informação.

---

<sup>46</sup> Ver Merleau–Ponty (1994). A Fenomenologia da percepção.



A abordagem de Merleau-Ponty já mostrava uma aproximação do que compreendemos como *relação corpo-ambiente*. Uma análise possível, neste sentido, é a de que a fenomenologia propôs a noção de *corporalidade*, ao invés de *corpo*, na tentativa de afirmar a plasticidade do fluxo de informações e negar a metáfora do organismo como aquilo que é inato e comum a todos (GREINER & KATZ, 2004).

Na passagem do séc.XIX para o XX, são destacadas as contribuições do pensamento de Nietzsche (1844-1948), em sintonia com Antonin Artaud (1896-1948). As obras destes pensadores são retomadas por diversos autores na contemporaneidade, que propõem às mesmas, novos nexos de sentido. Dentre eles, Jacques Derrida (1930/2004), que identificou pontos em comum para o que seria a proposição de um “novo corpo” – anarquista, não-orgânico e vital – e Gilles Deleuze (1925-1995), que retomou a proposta do *corpo-sem-órgãos* de Artaud.

Começava uma mudança radical cujo foco cognitivo estaria sempre na fissura, nas fendas, nos entremeios e não nas partes organizadas de um todo monolítico. Esta possibilidade de pesquisa nascia da experiência corporal e tinha parentesco evidente com uma lista de questões exploradas por pensadores e artistas, geniais e malditos, como Kafka, Van Gogh, Beckett, Sade, Bataille, Lautréamont, etc. Surgem aos poucos, novas metáforas para descrever o corpo (GREINER, 2005, p. 24).

O *corpo-sem-órgãos* é um exemplo destas mudanças. Proposta por Artaud, tal noção contrapunha a visão cartesiana e também se diferenciava da discussão fenomenológica do séc. XX. Essa concepção estava ligado ao abandono dos automatismos; não configuraria um conceito e sim um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência-limite. A percepção de que o corpo pode ser vivo, mas não necessariamente em seu aspecto orgânico é o que o distingue radicalmente da metáfora cartesiana do corpo-organismo (GREINER, 2005, p. 25).

Novas metáforas também são identificadas no pensamento de Deleuze (1996) em conexão com Artaud: a noção de que o corpo humano funciona como

uma *rede móvel e instável de forças*; o sentido da *unidade das coisas* ligado a um sentido de *multiplicidade* e de *anarquia*. Estas metáforas apontam questionamentos da visão mecanicista e linear, sustentadora da noção de organismo enquanto um *corpo estratificado e hierarquizado*.

Considerar a existência de diversos *discursos acerca do corpo* configura outro aspecto importante neste processo. Enfatiza a possibilidade de o corpo ser interrogado a partir de diferentes *formas de enunciação*, e em algumas circunstâncias, encontrar-se restrito às amarras do próprio discurso. A obra de Michel Foucault (1926–1984) é destacada em relação a esta questão. Sua produção é referência de muitos estudos e análises envolvendo a temática do corpo e suas complexas relações contextuais. Como autor que se debruçou sobre o estudo do caráter político do corpo, um dos temas de maior destaque em sua obra é o da *disciplinarização do corpo* em instituições (como escolas, hospitais, prisões, fábricas, etc.), ligada à noção de *corpo adestrado*. Estes enfoques caracterizam Foucault como autor que evidenciou as relações entre o *corpo*, as *estruturas de poder* e os *discursos do corpo*.

Quando se tem em vista compreender a gênese dos pensamentos contemporâneos, o *caráter migratório destas teorias* é um aspecto apontado como fundamental, por produzir conexões e reformulações que merecem atenção. Greiner cita como exemplo as produções advindas das *relações de intercâmbio* entre a produção francesa e a norte-americana, que abrange mais de setenta anos e está ligado à emergência de alguns dos mais importantes estudos do corpo. Tais considerações nos interessam particularmente por estarem associadas ao surgimento das chamadas *Ciências Cognitivas*.

Era grande a diversidade e o volume de informações que circulavam nos Estados Unidos entre as décadas de 40 e 60, a partir do êxodo de intelectuais e artistas europeus e do estreitamento de vínculos entre instituições de educação superior. A questão em destaque é *como* essa rede de informações filosóficas e políticas

foi organizada. De forma fragmentada e descontínua, “toda uma rede de informações foi sendo absorvida pelos norte-americanos e reinventada inúmeras vezes pela diáspora de seus escritores e leitores através do mundo” (GREINER, 2005, p. 30).

Na França, produções de Roland Barthes, Lacan e Foucault marcam 1966 como “o ano luz do estruturalismo”. Neste mesmo ano é realizado, nos Estados Unidos, um encontro internacional com a presença de Derrida, Lacan, Barthes, René Girard, Jean-Pierre Vernant, entre outros, contando também com o envio de textos de Deleuze e Jakobson. Tal momento é entendido por Cusset<sup>47</sup> – autor que relata esta história – como uma reinvenção da teoria francesa. Já no Brasil, as reinvenções em diversas áreas emergem a partir da década de 70, época em que também são realizadas as traduções de pensadores como Foucault, Derrida e Artaud. Os impactos ou decorrências destas novas pontes teóricas começaram a se difundir.

O surgimento das *Ciências Cognitivas* ou *Ciências da Cognição*, está associado a um ciclo de conferências, realizadas por cientistas de orientação cognitiva durante as décadas de 40 e 50 nos Estados Unidos. O *Simpósio Hixon* e as chamadas *Conferências Macy* representam os marcos fundamentais em sua fundação. Engenheiros, matemáticos, antropólogos, psicólogos, economistas e neurofisiologistas reuniram-se durante esse período com o intuito de elaborar uma ciência geral do funcionamento da mente.

Uma primeira síntese das idéias neste campo deu origem à *Cibernética*, a partir das formulações do matemático Norbert Wiener<sup>48</sup>, Gardner (2003) apresenta

---

<sup>47</sup> François Cusset é um dos autores cuja produção é destacada por Greiner em relação ao caráter migratório das teorias relativas à gênese dos pensamentos contemporâneos sobre o corpo. *French Theory*, lançada em 2003, é citada como a obra deste autor que aborda todo este movimento, mapeando mais de setenta anos de relações entre a produção francesa e a norte-americana.

<sup>48</sup> “A Cibernética foi definida por Wiener como a ‘ciência do controle e da comunicação no animal e na máquina’ (Ross Ashby,1970:01). Segundo Gardner (2003), Wiener foi mais longe do que todos os seus contemporâneos em sua convicção de que os diversos avanços científicos e tecnológicos daquele contexto eram coerentes entre si. “Na verdade, em sua mente eles constituíam uma nova ciência – baseada nas questões de controle e comunicação, que ele considerava centrais na metade do séc. XX” (GARDNER,2003, p. 35).

um panorama das condições e das diversas linhas de pensamento que marcaram esse contexto.

A primeira geração das ciências cognitivas caracterizou-se pela associação do funcionamento do cérebro humano ao de um computador. Assim, as primeiras hipóteses sobre as *operações cognitivas* relacionavam a inteligência ao *funcionamento computacional*. Neste contexto, o entendimento do comportamento inteligente era atrelado à capacidade de representar o mundo de certas maneiras. Nossa *capacidade de manipular símbolos* foi considerada semelhante à execução de programas, e a memória, considerada como conjunto de informações armazenadas, arquivadas como se fossem em “gavetas”.

A partir de 1956, novos encontros entre cientistas de diversos lugares avançaram nas discussões das Conferências Macy, desenvolvendo os fios condutores das ciências cognitivas modernas. A associação desta data (1956) ao reconhecimento oficial da ciência cognitiva está ligada ao *Simpósio sobre Teoria da Informação* realizado no MIT<sup>49</sup> em setembro deste ano, onde compareceram muitas figuras de destaque das ciências humanas e da comunicação (GARDNER, 2003).

Na perspectiva de Gardner, ao compreender este contexto torna-se difícil conceber as Ciências Cognitivas contemporâneas sem considerar os *problemas filosóficos clássicos*, que são seus “ingredientes fundamentais”. Como afirma o autor, “os debates dos filósofos gregos, assim como os de seus sucessores do Iluminismo, sobressaem em muitas páginas de obras científicas cognitivistas”, o que indica que questões tradicionais funcionam como um ponto de partida lógico para as investigações deste campo (GARDNER, 2003, p. 58).

Entre estas questões encontra-se a *problemática mente-corpo*, que como vimos, sustenta todo um sistema de pensamento dualista presente nas polaridades entre sujeito/objeto, pensamento/sentimento, teoria/prática e natureza/cultura,

---

<sup>49</sup> M.I.T.: Massachusetts Institute of Technology

entre outras. No campo das Ciências Cognitivas contemporâneas encontram-se diversas perspectivas de superação desta visão dualista.

Entre os estudiosos que se dedicam a estas questões, encontram-se George Lakoff, Mark Johnson e António Damásio, que como já citado, compõem nosso quadro teórico relativo aos estudos do corpo, que também conta com a *Teoria do Corpomídia* (GREINER e KATZ, 2004, 2005).

Como abordaremos neste capítulo, estes referenciais teóricos, aliados aos já apresentados, sustentaram a construção de leituras referentes aos trabalhos mais recentes de Grechi. Por outro lado, o que sustentou nossa opção por estes referenciais foram os aspectos emergentes do estudo de campo, que nos mobilizaram a aprofundar estes conhecimentos sobre *os modos de ler/compreender* o corpo e seus complexos processos de funcionamento. Em meio às diversas direções que o processo de pesquisa vai desenhando, retornamos à nossa questão norteadora principal, voltada à investigação de concepções emergentes de corpo, na contemporaneidade.

Uma etapa a mais no exercício que atravessa esta pesquisa. Olhar a dança com novas lentes, que emergem das elaborações entre conhecimentos recentes em nosso percurso: a *complexidade no corpo*, em seu entrelaçamento ao ambiente e as questões sobre *identidade, memória*, sobre os trânsitos que possibilitam sua existência. Corpos que se perguntam sobre o tempo e suas possibilidades de fazer história. E que ao construírem dança, convidam outros a perceberem sua semelhança com o caráter complexo de irreversibilidade da vida.

## 2.2 DE ONDE VEM A DANÇA ?

Uma idéia ainda presente nos diversos ambientes onde a dança existe é a de que *dançar* é um fenômeno para ser vivido e sentido, não para ser pensado ou investigado. Na linguagem do senso comum transitam discursos que evidenciam esse pensamento.



*Artérias*  
Cia2 Nova Dança [SP, 2002]

Por exemplo, quando se afirma que, na dança, *“se pensar demais, estraga”*. Ou ainda pior, a noção de que *“quem faz dança não precisa de muito cérebro.”* Discursos que revelam uma *concepção de dança* como *experiência não-pensante*, ligada prioritariamente ao sentimento, que é entendido como separado da razão, diferindo da abordagem aqui proposta.

Algumas definições de dança nos ajudam a explicitar este tipo de leitura: “Dança é a incorporação de experiências emocionais em movimento de arte expressiva sob a qual os princípios de composição são conscientemente impostos pela personalidade”, afirmava Margaret H’Doubler, em 1940 (Greiner, 2004). A filósofa Susanne Langer define a arte como “coisa criada e não real, ilusória, embora existente na imaginação e nos sentidos”. Propõe alguns conceitos sobre a arte, que se estendem às diversas linguagens, entre as quais está a dança.

O que a arte exprime é o curso da sensibilidade, do sentimento, da emoção (...) a arte é visualização do sentimento e a expressão em arte é uma expressão simbólica da emoção (...) o reconhecimento do símbolo artístico ocorre através da intuição (LANGER, 1980, citada em DANTAS, 1999, p. 18).

Estes exemplos demonstram um entendimento de que as complexas relações entre corpo, tempo, espaço, cultura e ambiente, que permeiam a dança, compõem um tipo de fenômeno *puramente* emocional. A oposição entre emoção/razão

e sentimento/pensamento é claramente apresentada nestes discursos. Tal modo de compreender estas relações refere-se a um entendimento sobre *como funcionamos*, e alicerça concepções de dança ainda conectadas a um pensamento dualista, marcado pela cisão que separa corpo e mente.

Desta perspectiva, “pensar a dança” geralmente é algo visto como incoerente, já que de acordo com estes parâmetros a dança “vem de dentro” e sua natureza é algo da ordem do indizível e da intuição. Dimensões distantes da *mente*, decorrentes de modelos de pensamento – ou *sistemas conceituais* – que remetem aos aspectos já apresentados em relação ao dualismo cartesiano. A citação abaixo acentua este pensamento:

A distinção qualitativa entre as duas *res* cartesianas patrocina os que falam da dança como sendo aquilo que vem de dentro mas que vai além da *res extensa*, pois que é meio diáfano, quase indescritível. Acontece no corpo material, na *res extensa*, mas não se restringe a ele. O dualismo cartesiano impregna muitos discursos, inclusive alguns que não se dão conta da infiltração da sua presença poderosa (KATZ, 2005, p. 105).

Ao desconectar a dança deste domínio de uma *instância interior* – que indica ser dada a priori em cada corpo – abre-se um leque de questões e novas perspectivas de entendimento da própria Dança, enquanto *atividade* humana, forma de *conhecimento* e campo de *pesquisa*.

A presença dos termos “corpo pensante” e “mente corporificada”, em textos sobre dança, apontam de imediato para novas possibilidades de compreensão do corpo e dos processos de conhecimento presentes na dança. Essas possibilidades, a nosso ver, ficavam mais claras em modos de organização identificados na dança contemporânea<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Em relação à dança contemporânea, refiro-me ao contato com produções (em vídeo) de alguns grupos ou artistas, como: Meg Stuart, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot, Gilles Jobin, Wagner Schartz, Ivani Santana, Cena 11, Cia Nova Dança, Cristian Duarte, bem como produções ligadas ao contexto da

A opção por investigar o *pensamento complexo na dança* implicou no entendimento da dança e do corpo enquanto *sistemas complexos inter-relacionados*. Sistemas que se configuram no trânsito de informações entre corpo e ambiente, e que implicam nas *relações entre dentro e fora do corpo*. Estas relações – entendidas enquanto *trânsitos de informação* – nos ajudam a compreender o caráter de *simultaneidade das modificações* que ocorrem tanto *no corpo* como *no ambiente*, num processo de co-evolução.

Essas modificações podem ser pensadas desde as implicações do uso de ferramentas no desenvolvimento das habilidades humanas, aqui entendidas como psicomotoras (motoras e cognitivas simultaneamente), como a motricidade fina, as capacidades simbólicas e a organização tônica, ligadas às formas de comunicação humanas (por exemplo, a escrita, o desenho, a gestualidade, a linguagem verbal, etc.). Este tipo de desenvolvimento de habilidades modifica os modos de interação com o ambiente. Estas modificações ocorrem fisicamente e implicam tanto em novas possibilidades de ação, como de cognição. Isto é, instauram formas de pensamento.

Se pensarmos nas implicações do uso dos diversos computadores, que permeiam nosso ambiente atualmente, estas modificações envolvem uma rede de dimensões: a relação com as “novas tecnologias” instaura habilidades psicomotoras (em especial a coordenação viso-motora), que são *cognitivas*; instaura novos modos de acessar, manipular e processar informações, que aqui entendemos como formas de funcionamento cognitivo. Na dimensão social, implicam em novos modos de interação e de construção de laços sociais. Além disso, as modificações no corpo humano também geram novos problemas, como as lesões por esforço repetitivo, pro-

---

UFBA, como o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (GDC). Referimo-nos aqui aos processos de conhecimento vividos durante o mestrado: discussões de textos vídeos de dança nas aulas, discussões de projetos de pesquisa, e as experiências nos grupos em que participei – Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança e grupo de estudos do PQI/Escola de Dança. Conjunto de experiências que possibilitaram identificar muitas questões, contribuindo nas definições da pesquisa.



blemas de postura, síndromes ligadas ao *stress*, etc. O *tipo de informações* e o *modo como se dá o trânsito* de informações se modificam, além das inúmeras consequências ambientais no sentido ecológico.

A qualidade das transformações que ocorrem no corpo, pode levar à confusões, como as que afirmam a noção de “influência do ambiente *sobre* o corpo”. Neste tipo de leitura, o corpo aparece como uma instância passiva que o “ambiente” molda ou preenche (um “corpo–recipiente”). Este capítulo tem o objetivo de destacar e aprofundar compreensões que se diferenciam radicalmente deste pensamento. Modos de *ver/ler* que, ao circularem no campo da dança, implicam em mudanças significativas em relação àquilo que se considera sua especificidade. A citação a seguir é um exemplo neste sentido:

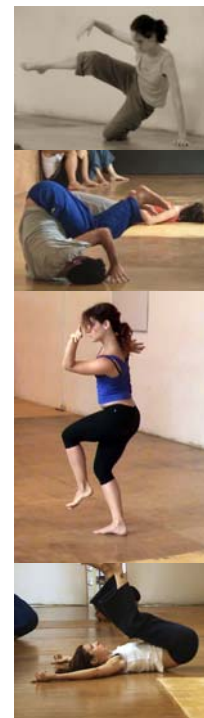
As relações entre corpo e ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. (...) Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento 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 do sempre–presente, o que impede a noção do corpo recipiente (GREINER E KATZ, 2005:130).

Em sintonia com estas concepções, outros modos de compreender a dança são formulados. Proposições que, a princípio, podem até parecer “complicadas”. Engendram articulações interteóricas complexas e, ousadas que são, ao invés de buscar “facilitar as coisas” – e oferecer respostas mais rapidamente assimiláveis –, a nosso ver, apostam mais nas desestabilizações e nas possibilidades abertas pelos questionamentos. Se por um lado isso, em geral, incomoda, pois nos tira da “zona de conforto” (que vai se ampliando à medida que nossos próprios pensamentos po-

dem perder o movimento, fugindo dos trânsitos...), por outros diversos lados (caminhos possíveis), a desestabilização de nossos *saberes* nos levam (ou nos trazem de volta?), ao desejo de conhecer. Incômodo que gera movimento, e abre maiores possibilidades de criação.

Do ponto de vista da complexidade, o conhecimento implica interação, transformação mútua, co-dependência e co-evolução<sup>51</sup>. Esta noção se aplica a qualquer processo de conhecimento, portanto, inclui a dança. Muito sinteticamente, julgamos pertinente pontuar, como exemplos destes “outros” entendimentos sobre a dança, algumas proposições de Helena Katz, cujos estudos se inscreveram em nosso percurso como desestabilizações “bem-vindas”, geradoras de novos *movimentos-pensamentos*.

A mais complexa possibilidade de movimento em um corpo, aquela a que se pode identificar com o nome de pensamento do corpo, essa é a dança. Todos os outros movimentos são quase-pensamentos nas mais variadas gradações. Quanto mais próximos da dança, mais quase-pensamentos do corpo. [...] Lembrete indispensável: os pensamentos não representam um feudo exclusivo da consciência [...] E também se referem aqui ao que habitualmente o leigo chama de pensamento [...] Não se trata de um corpo que pratica uma atividade chamada pensamento (pensar sobre algo). Há que se entender que quando a dança acontece num corpo, o tipo de ação que a faz acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento aparecer. O pensamento que se pensa e o pensamento que se organiza motoramente como dança se ressoam (KATZ, 2005, p. 39).



Oficina *Estados Corporais* [Estúdio Move, SP, 2006]  
[Fotos: Luciana Dias]

O trecho anterior indica o modo como a autora propõe *a dança como pensamento do corpo*, tema de sua tese de doutorado – que é uma referência funda-

<sup>51</sup> Co-evolução ocorre quando existem processos que evoluem em interdependência com outros processos (DOMENICI, 2004, p. 92).

mental no campo dos estudos que visam o trânsito Arte–Ciência<sup>52</sup>. Essa proposição está inter-relacionada a referenciais teóricos da Semiótica (de Charles Sanders Peirce), da Semiótica da Cultura e das Ciências Cognitivas (KATZ, 2005).

Buscar compreender a questão que esta proposição provoca – afinal, *como* a dança e o pensamento estão implicados? – constitui uma tarefa complexa, daquelas que às vezes assustam, só de imaginar o caminho que se tem pela frente.

A aproximação de estudos como os de Katz, a nosso ver, abre muitos caminhos. Justamente porque não resolvem “a” questão e pronto, como já comentamos; contribuem para que as idéias, questões, incômodos e alívios, sejam mobilizados, e assim, impulsionem modos possíveis de elaboração, desta e de outras questões, pois os desdobramentos são muitos. A diferença entre *complicação* e *complexidade*, entre estes caminhos, vai se tornando bem mais clara.

Entender a dança como semiose, isto é, como a ação ininterrupta de uma cadeia sígnica infinita de mediações, da natureza da continuidade. Onde imprecisão e indeterminação constituem o próprio arcabouço da sua lógica. Uma lógica que governa o processo de atualização de particularidades que aqui focamos como dança. Olhar as condições neuroniais do movimento e a sua correspondência muscular. Pois que quando a dança lá está, ela está sendo dançada no e pelo corpo. A dança é sempre uma solista de si mesmo. [...] Uma dança que se entende como um fenômeno peninsular, nunca insular. Que jamais prescinde da ligação com o continente ao qual pertence. [...] Dança que respira a polissemia de um ambiente que é permanente produção de semiose: o corpo humano que dança. E que, tal como todas as criaturas que misturam chão com estrelas, precisa fabricar semânticas. [...] A dança é o que impede o movimento de morrer de clichê (KATZ, 2005, p. 31)<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> “*Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*” – tese de doutoramento defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, em 1994. O livro, com o mesmo título, foi publicado em 2005. Informações completas nas Referências Bibliográficas.

<sup>53</sup> Ao se referir ao conceito de *semiose*, citado neste trecho, a autora apresenta a referência CP:5.473. Os grifos nas citações são nossos.

### 2.3 ARTÉRIAS–QUANDO SE PERDE O NORTE: TRANSITORIEDADE E IDENTIDADE NO CORPO QUE DANÇA

Artérias, Cia2 Nova Dança [SP, 2002]  
[Foto: Gil Grossi]



Pelos caminhos que ando  
um dia vai ser  
só não sei quando.  
Leminski

A noção de *transitoriedade* é bastante presente em todo o trabalho de Adriana Grechi, nas questões/concepções que mobilizam a criação, na construção de estratégias de investigação corporal, e nos modos de organização de cada espetáculo.

Nos relatos sobre os processos de criação dos espetáculos *Bootstrap!* e *Toda coisa se desfaz*, foi possível identificar o interesse crescente de Grechi pela investigação de um “*corpo próprio*” na dança (o que a coreógrafa chama às vezes de “*personalidade*” do corpo). A concepção de corpo que permeia suas opções e modos de criação envolve este caráter das *trocias contínuas* existentes entre os corpos e seu *entorno* – compreendendo simultaneamente as relações estabelecidas com o espaço, com outros corpos e as informações que transitam no ambiente gerado pelas diversas interações entre estes aspectos.

A idéia de *trânsito de informações que modificam ao mesmo tempo corpo e ambiente* pode ser identificada no tipo de interações estabelecidas em cena em *Toda coisa se desfaz*. Como destacamos, estas interações se caracterizavam pela simultaneidade de ocorrências (nos corpos e no ambiente/cena), em consonância com a noção de jogo. Já em *Artérias – quando se perde o norte*, este trânsito está associado aos *processos de construção de identidades*. Em coerência com as concepções de dança apresentadas, os entendimentos sobre esta construção ocorrem *no corpo*<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> O espetáculo *Artérias* foi realizado em duas versões. A primeira ocorreu na *Cia2 Nova Dança* (2001) e a segunda, em 2003, com o *Núcleo Artérias*. A gravação que acompanha esta dissertação foi realiza-

O foco de interesse de investigação de Grechi no período do processo de criação de *Artérias* era: “como se dá a construção da dança no corpo?”. A ênfase na investigação de possibilidades próprias (de cada dançarino), presente em seu trabalho como um todo, se acentua nesta criação. A noção *de trânsito de informações*, a nosso ver, se complexifica, considerando as múltiplas relações que este espetáculo estabelece, em coerência com a complexidade da temática escolhida.

Assim, podemos dizer que, em articulação com a questão mais ampla citada acima, em *Artérias* havia um “assunto comum”: a *construção da identidade no corpo*. A companhia começou a trabalhar com “a idéia dessa construção, mas *uma construção que não permanece*, que está sempre em transformação, onde o que existe é sempre um *projeto*, não exatamente “*uma*” identidade” (AG). Uma das referências comentadas por Grechi, em relação ao entendimento de *identidade como projeto no corpo*, refere-se a leituras dos livros do neurocientista António Damásio<sup>55</sup>.

A proposta de Grechi se constrói envolvendo questionamentos que se desdobram: um sobre o conceito e a existência de *uma identidade* única, e o desdobramento desta questão, em torno da noção de *identidade cultural brasileira*. Como o próprio título do espetáculo sugere, ao abordar a identidade na contemporaneidade, não há a possibilidade de definir *uma só direção* específica e bem delimitada. A imagem arterial remete a conexões de outra ordem, ligadas aos processos não-lineares existentes no corpo.

---

da em 2002, com a Cia.2 Nova Dança, que na época era composta pelos dançarinos (as): Letícia Sequito, Mara Guerrero, Sheila Arêas e Thiago Granato.

<sup>55</sup> Os estudos de Damásio configuram uma referência teórica comum entre esta pesquisa e parte do trabalho da coreógrafa. Na definição do estudo de campo não contávamos com essas informações, descoberta que, obviamente, contribuiu na construção de nosso diálogo.

A concepção de identidade apresentada, pautada pelas noções de *construção permanente, processo e trânsito*, e a opção por investigar estas noções no corpo que dança, logo nos chamaram a atenção, definindo categorias a serem aprofundadas nas articulações teóricas. Estas concepções apresentam muitas possibilidades de articulações com a temática da *relação corpo-ambiente*, como abordaremos a seguir.



Artérias, Cia2 Nova Dança [SP, 2002]

As transformações dos sistemas de pensamento/conhecimento – ou “mudanças nas paisagens cognitivas” (NAJMANOVICH, 2001) – evidenciadas no primeiro capítulo, sob a ótica da complexidade, estão intrinsecamente ligadas ao modo como se configuram, neste contexto, as *relações entre corpo e ambiente*. Compreendem entendimentos das qualidades de nossa interação com o ambiente, o que implica diretamente no reconhecimento da importância do corpo nos processos de conhecimento.

Como todos os sistemas vivos, nossa condição de sobrevivência é a interação e o intercâmbio contínuo com o ambiente onde vivemos. As qualidades e possibilidades dessa interação configuram uma grande diversidade de formas de comunicação, de aprendizagem e de construção de conhecimento. Porém, a princípio, nossa capacidade de perceber e conhecer se define em função das características próprias da organização corporal de nossa espécie.

Nós humanos, apresentamos uma enorme dificuldade em reconhecer nosso corpo enquanto construção material, em percebê-lo como concretude. O seu desenvolvimento, no entanto, prescinde de interpretações *ad hoc*. Um corpo que enxerga apenas certos comprimen-

tos de ondas, ouve um conjunto limitado de frequências e possui um olfato muito mais empobrecido que o da maior parte dos mamíferos, pede uma leitura sem travestimentos (KATZ, 2005, p. 112).

Em relação aos processos de conhecimento tal consideração refere-se, portanto, também às nossas limitações<sup>56</sup>, relativas à estrutura e funcionamento biológicos e fisiológicos do corpo. Como já afirmamos anteriormente, isto implica que, mesmo considerando a diversidade de enfoques possíveis, só podemos conhecer o que somos capazes de perceber e processar com nosso corpo. Esta é uma das considerações presentes quando afirmamos que estamos *implicados naquilo que conhecemos*. Greiner, na citação abaixo, acentua estes aspectos:

As experiências são fruto de nossos corpos, (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de se mover, manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Nesta perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação (GREINER, 2005, p. 132).

As afirmações de Katz e Greiner referem-se à materialidade do corpo e à compreensão de que nosso modo de existir não compreende uma separação entre o corpo e o pensamento. Uma consideração fundamental, do ponto de vista da complexidade, é de que conhecemos a partir das *possibilidades de interação* inscritas em nossa organização corporal.

---

<sup>56</sup> O uso do termo “limitações” se refere à organização do corpo humano, enquanto espécie. O fato de sermos bípedes, por exemplo, implica em possibilidades e limitações nas interações com o ambiente. Se por um lado os braços/mãos ficam livres para múltiplas explorações, por outro a conquista do equilíbrio é um desafio no desenvolvimento humano, implica tempo, dependência de outras pessoas, e mesmo depois de conquistada a postura ereta, os problemas ligados ao equilíbrio e à postura continuam existindo. A citação de Katz, nesta página, traz exemplos bem claros sobre o tipo de limitações que estamos nos referindo. O termo, portanto, não se refere a um característica “negativa”, mas às condições inerentes à constituição física do corpo humano.

Nossa forma de existência é “encarnada”, portanto a *mente* está no corpo e não em algum outro lócus misterioso e inacessível. A utilização do termo “encarnada” refere-se a uma das possibilidades de tradução de *embodied* (LAKOFF e JOHNSON, 1999). Este conceito tem estreita relação com a abordagem das *metáforas* como operações cognitivas, apontadas no primeiro capítulo.

### 2.3.1 O conceito de *embodied*

O conceito de *embodied* ocupa lugar importante na bibliografia recente voltada ao estudo da importância da imaginação e da experiência humana nos processos cognitivos. “Cognição encarnada”, “mente encarnada”, “cognição corporificada” e “mente corporificada” representam possibilidades de tradução para *embodied*, e apontam claramente para a busca de um entendimento de nossa capacidade racional – ou *razão* – não mais separada ou diferenciada de nossa organização corporal sensório-motora, perceptiva, fisiológica, etc. Uma razão encarnada, ou ainda, uma mente corpórea<sup>57</sup>.

A expressão “corpo pensante” – presente em diversos textos recentes da área de dança – está articulada a estas proposições, já que enfatiza a existência da razão (ou de nossa competência para pensar) *no* corpo, opondo-se à visão que a entende como uma matéria exclusiva de um intelecto, cuja existência poderia ser independente de nosso funcionamento como um todo.

A noção de *embodied* norteou, a partir da década de 80, toda uma vertente de pesquisadores e investigações das ciências cognitivas. Os estudos de Mark Johnson e George Lakoff (1999, 2002) sobre este aspecto corporificado das informações

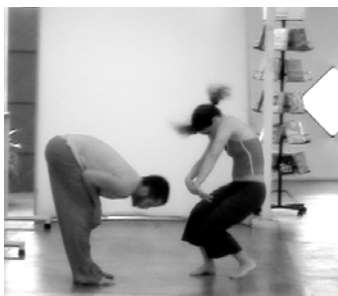
---

<sup>57</sup> Este conceito está presente nos estudos de Katz e Greiner (2001), Domenici (2004), Greiner (2005) e Santana (2003).



no trânsito indivíduo–ambiente, tem sido destacados em relação às mudanças de entendimento do que é *ler um corpo*.

Detalhamentos em relação aos modos como o corpo e os processos de pensamento estão implicados são apresentadas no livro *Philosophy in the flesh* (Lakoff e Johnson, 1999). Destacamos a afirmação de que os *mecanismos neurais e cognitivos* que nos permitem *perceber e mover são os mesmos* que criam nossos *sistemas conceituais* e nossos modos de pensar. Outra consideração é de que a razão constrói e usa formas de inferência perceptiva e motora também presentes em outras espécies animais. Tais considerações evidenciam que a construção de conceitos e a razão derivam e fazem uso do sistema sensório–motor, fundamentando o entendimento de que nossos conceitos são *encarnados*.



Oficina *Estados Corporais*  
Estúdio Move [SP, 2006]  
Foto: Luciana Dias

A mente é corporificada (embodied) e não um fenômeno ou faculdade de outra natureza, de uma outra espécie de substância. A cognição e a percepção são compreendidas não apenas como resultado de uma representação, mas como um fenômeno dependente das capacidades corporificadas para resultar em uma ação, ou seja, de uma idéia de ‘*bodymind*’ ou ‘*embedded mind*’ (SANTANA, 2003, p. 38)<sup>58</sup>.

Esta visão de *mente*, considerada por diversos filósofos cognitivistas, redimensiona o conceito de *razão*, faculdade comumente entendida enquanto aquilo

---

<sup>58</sup> A autora esclarece que *bodymind* e *embedded mind* são termos técnicos das Ciências Cognitivas, que devem ser compreendidos como “a mente pertencendo e estando situada no corpo, ou seja, a mente encarnada”; literalmente a tradução dos mesmos seria “corpomente” e “mente embutida”. “O contexto social, físico e ambiental da cognição ganha relevância maior nesta proposição, batizada por Lucy Suchman, em 1987, como *situatedness* (qualidade de situado, localizável) ou *embeddedness* (qualidade de embutido ou de encaixado)” (2003, p.38). Santana também destaca a contribuição de William Clancey, formulador da proposta batizada de *Situated Cognition* – ou seja, cognição situada ou localizada – que reafirma a importância do entendimento da cognição sempre de forma contextualizada. Este autor considera cada pensamento e ação humana, como *adaptações ao ambiente*, ou seja, situados. Há um desenvolvimento conjunto, entre *o que percebemos, como concebemos e o que fazemos fisicamente*, em outras palavras, nosso conhecimento se faz por um acordo do desenvolvimento conjunto entre perceber, conceber e fazer (2003, p. 38). [grifo nosso]

que guia o ser humano, o define e o diferencia de outros animais. Na perspectiva apresentada, a razão, sendo entendida como encarnada, é emocionalmente engajada. O “controle consciente” que nos diferenciaria é questionado, e a razão também pode ser considerada presente em outras espécies animais; o que nos diferencia, nesta visão, está atrelado aos graus de complexidade das conexões elaboradas.

Em *Philosophy in the flesh*, Lakoff e Johnson também salientam que a razão é em grande parte inconsciente, o que denominam como *inconsciente cognitivo*. Algo cuja operação se dá abaixo do nível da consciência cognitiva, e que pode trabalhar com um alto grau de rapidez, de tal modo que não pode ser reconhecido durante uma ação. Sustentado por estas considerações, o termo “cognitivo” é utilizado inclusive para as operações localizadas *neste* inconsciente – dimensão cognitiva que nós não temos acesso, porém sempre atuante em nossas operações.

A questão da tradução de *embodied* é polêmica porque a *metáfora da encarnação* contém o risco de continuarmos pensando na mente como algo que não estava situado no corpo (estava “fora”) e passou a pertencer a este *lugar* (dentro). O entendimento de *embodied* não é relativo a uma “en-carnação” da mente, e sim a “uma mente corpórea, que é e está (e sempre esteve) no corpo” (SANTANA, 2003, p.38).

As teorias proposta por Lakoff e Johnson sobre a metáfora como operação cognitiva e sobre a “mente encarnada” (*embodied*) fundamentam o entendimento de que, em dança, os movimentos são *metafóricos*. Um tipo de leitura que acessamos através dos estudos de Greiner e Katz, que propõem a dança como *processo de metaforização* de experiências através de movimentos.

Oficina Estados Corporais  
Estúdio Move [SP, 2006]  
Fotos: Luciana Dias



Assim, ao construir metáforas, o homem age (aciona o sistema sensorio-motor) e ao agir, abre a possibilidade de fazer ou desfazer o que foi conceituado antes, instaurando novas possibilidades de pensar e mover: corpo, idéias e mundo. (...) O reconhecimento deste papel primordial do corpo nos processos de cognição e percepção está longe de ser uma unanimidade (GREINER, 2003, p. 143).

Assim, as concepções de corpo e de dança, de acordo com o escopo teórico aqui utilizado, estão implicadas com o modo como compreendemos o funcionamento do corpo, o que está atrelado à abordagem da *relação corpo-ambiente*. Esta temática pode ser entendida como uma das formas de articulação das relações entre “o todo e as partes” na dança, numa perspectiva complexa.

Abordar o *trânsito entre dentro e fora do corpo*, nos processos artísticos de Grechi, configurou-se como um recorte decorrente destas implicações; esta formulação já envolve uma concepção sobre o *modo de funcionamento* do corpo, identificado tanto nestas proposições teóricas como no contexto da pesquisa de campo: o corpo se constrói *nos trânsitos contínuos* (entre dentro e fora) – que possibilitam nossa existência e toda a gama de conhecimentos emergentes dessa qualidade de interação entre corpo e ambiente.

Voltando aos processos de criação de *Artérias*, podemos identificar o trânsito dessas idéias na evolução do pensamento de Grechi. Como as questões norteadoras de *Artérias* foram investigadas – e, portanto, metaforizadas – no corpo que dança?

Comecei a trabalhar com um foco corporal mais específico: com as articulações (...) que tinha tudo a ver com projeto de construção de identidade, porque a partir deste trabalho com as articulações, [os dançarinos] buscavam construir breves estruturas estáveis no corpo, e desesta-

bilizar com outros focos. Toda movimentação foi desenvolvida com essa idéia de organização do corpo e desorganizações (...) de possibilidades de organizações (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).

Identidade vista como *projeto*, como *possibilidades de organização* no corpo. Questões que, como vimos, em Lakoff e Johnson, advém das experiências, das interações com o mundo, com a cultura da qual se faz parte, e do modo como as mesmas implicam na organização de sistemas conceituais particulares. Sistemas que, na dança, organizam novas ocorrências, metaforizadas no *corpo que dança*.

Grechi relata que, em seu trabalho como coreógrafa, as questões norteadoras da criação inicialmente “não eram muito compartilhadas” [com os dançarinos, em períodos anteriores, até *Bootstrap!*]. Não fazia parte do processo de criação apresentar e compartilhar os questionamentos que lhe mobilizavam. Deste modo o “projeto” era “da coreógrafa”, embora todos participassem da criação. Nos processos seguintes este aspecto passa a ganhar importância, em associação com o interesse pela investigação da “pessoalidade no corpo”.

Com a escolha deste enfoque emerge uma modificação. Investigar o *corpo próprio na dança* implica em trabalhar com os *modos de pensar de cada um*, isto é, também, “próprios”. Implica em considerar *como o pensamento* (e as formulações de questões) *se organiza no corpo* de cada dançarino.

A investigação de vocabulários individuais de movimento faz parte da proposta, mais geral, de Grechi, que tem relação com sua formação. Como apresentado anteriormente, a concepção que a norteia compreende o (a) dançarino(a) como *co-criador*, ou, nos termos mais utilizados atualmente, como intérprete/criador<sup>59</sup>. As considerações a partir da criação do *Núcleo Artérias*, implicam num fortalecimento

---

<sup>59</sup> Nas entrevistas Grechi não utiliza esta terminologia, porém deixa claros os parâmetros que a norteiam, em diversos conteúdos emergentes na entrevista, voltados justamente à questão da co-criação, que é uma das características estáveis de sua proposta. Nas fichas técnicas dos espetáculos, às vezes o termo intérprete-criador é utilizado, como em *Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)*.

da noção de co-criação e de criação coletiva, pois não se referem apenas à criação de vocabulários próprios, como apresentamos abaixo.

Grechi relata que, no *Núcleo Artérias*, o modo como todo o processo de criação ocorre, parte de reflexões e questionamentos “compartilhados”. Ocorre uma mudança que aponta para um rompimento com o tipo de hierarquia mais comum nas companhias e grupos de dança. Neste sentido, as questões norteadoras não brotam somente de quem ocupa o lugar de coreógrafa(o) e/ou diretor(a) do processo artístico. A nosso ver, modifica-se o *modo de organização do sistema*. Tipo de mudança que pode ser associada aos processos de auto-organização que permeiam os sistemas não-lineares. Sistemas com graus menores de previsibilidade, que se afinam ao *não-equilíbrio* como uma metáfora de seu próprio modo de *viver-entender-fazer* dança.

A criação no Núcleo Artérias geralmente começa com a idéia de *algo a ser investigado*, com o interesse de pensar sobre determinados assuntos. *Pensar experimentando possibilidades*. O que interessa nessa pesquisa é o que cada um pode contribuir com os seus *depoimentos pessoais* sobre os assuntos investigados. Cada integrante do Núcleo Artérias seleciona material que associa aos assuntos, como textos, imagens, músicas. *Fazemos perguntas, elaboramos questões. Trocamos* dúvidas, descobertas, experiências e lembranças. Tudo isso vai construindo imaginários individuais compartilhados. (...) *Cada um traz no seu corpo pensamentos*, entendimentos, pontos de vista, e o que cada um traz de mais particular é o que realmente interessa. *Um jeito de se mover, de perceber o mundo, de se relacionar com o outro*. Algo construído em uma história de vida e atitudes incorporadas, únicas, extremamente pessoais, que fazem a gente por um momento olhar as coisas de outra maneira, não prevista (GRECHI, 2006)<sup>60</sup>.

A visão de que “cada um traz no seu corpo pensamentos, entendimentos, pontos de vista (...) Um jeito de se mover, de perceber o mundo, de se relacionar com o

---

<sup>60</sup> A criação do *Núcleo Artérias* – coletivo de dança e outras mídias, envolve, portanto, uma mudança de vocabulário conectada a essas outras mudanças, que indicam transformações num sistema de pensamento.

outro”, articula-se ao conceito de “mente encarnada” (*embodied*), que implica nas considerações já apresentadas, situadas no referencial teórico de Lakoff e Johnson.

No período da criação de *Toda coisa se desfaz* havia um forte questionamento sobre a necessidade de *representação* na dança; os “estados de presença em cena” foram potencializados com a lógica de *jogo* instaurada no espetáculo. A organização das diversas informações, e das ocorrências em cena, criava um ambiente portador de múltiplas possibilidades de leituras e de focos de atenção. Em *Artérias*, a movimentação de cada dançarino, a nosso ver, dá visibilidade à idéia de *corpo próprio*, de particularidades de cada *corpo-pensamento*, que parecem fazer um jogo de *montagens e desmontagens possíveis no corpo*, tipo de movimentação desenvolvida a partir do trabalho com o “sistema articular”, e a exploração de *estados do corpo*.

Grechi trabalha com “estados corporais” como “estados de presença”, com fluxos de movimentos que são explorados no corpo como um todo. Neste sentido, podemos entender que este espetáculo enfocou principalmente a investigação do “estado arterial” e do “estado articular” no corpo de cada integrante, ou seja, nos modos de investigação construídos por Mara, Sheila, Letícia e Thiago.

A opção por focar o modo como cada dançarino (a) *metamorfoseia* as questões, seus interesses de investigação e suas associações, *no corpo*, desestabiliza a possibilidade de um entendimento de *identidade* como algo fixo, ou como um *produto*. Isso implica também na impossibilidade de configuração de *uma* identidade brasileira, ou “um jeito de ser brasileiro” – assunto polêmico, que permanece *em alta* na atualidade.

Alguns traços aparecem com alguma estabilidade, o que identifica a particularidade de cada corpo, porém logo se desencadeiam modificações, que parecem desmontar, e, às vezes, “reorganizar” certos *estados* – que continuam se modificando, estabelecendo uma rede de modificações *de estados dos corpos* em cena.

Cada corpo é um infinito–parte de um ambiente a ser explorado e constantemente reinventado. Quanto mais peculiar o depoimento–dança de cada um, mais podemos nos distanciar dos nossos limites corporais e olhar o mundo de outro ponto de vista. Mas nada é original. Porque tudo está conectado. (...) Estar em cena é estar no mundo. O que motiva meu movimento? (GRECHI, 2006, p. 6).

O registro em vídeo, que acompanha esta dissertação, traz informações fundamentais neste sentido, pois permite a observação das qualidades de movimento a que nos referimos. Em *Artérias*, todos os dançarinos exploram movimentos com ênfase nas possibilidades das articulações do corpo. Em cada um, no entanto, o “estado articular” se inscreve de modo particular, ou “próprio”, o que fica evidente ao focarmos o olhar nos diferentes modos de organização do corpo em cada solo; em *como* algumas qualidades de movimento se mostram recorrentes – traços de identidade no corpo, que produzem “marcas” de cada dançarino(a) neste processo de criação. Isto também aparece no modo (propositalmente apresentado) como cada corpo se apropria das movimentações “marcadas”; como na primeira cena onde há um trio de dançarinas que executam uma mesma seqüência de movimentos – aparecem diferenças no tempo de cada execução, bem como diferenças nas qualidades de movimentação.

Estas escolhas, questões e posicionamentos se articulam com as reflexões sobre a complexidade das relações entre o todo e as partes, na dimensão do corpo que dança. Estes “depoimentos–dança” também demonstram as explorações dos processos de instabilidade–estabilidade, nos fluxos de movimentos emergentes das investigações dos sistemas e estados do corpo. Escolhas conectadas à percepção dos trânsitos dentro–fora do corpo, na problematização sobre a identidade. Modos de investigação e de apresentação que revelam possibilidades de metaforizar estas questões–pensamentos no corpo que dança.

A nosso ver, em *Artérias*, o uso de alguns objetos [por exemplo, os adereços de cabeça], associados às *desarticulações* no corpo, gera uma espécie de estranheza, como uma “mistura” de informações que “não dão muito certo”, “parecem

não se encaixar ou combinar"... Uma corporeidade que às vezes beira o cômico, e que pode remeter à noção de sátira, mas que não se define; os modos de organização dos corpos e do espetáculo não permitem. Tudo vai mudando, se transformando, os corpos, os focos no palco, as *paisagens sonoras* – que têm um papel importante nas sobreposições que são criadas, pois indicam algumas referências mais facilmente identificáveis como “brasileiras”. Algo como *resquícios*, que são *reinventados* mudando o sentido que tinham anteriormente.

Um trio dança uma marchinha de carnaval, por exemplo. Ninguém faz muitos movimentos daqueles que geralmente *se espera* quando se ouve carnaval. Aparecem alguns resquícios, “quase-brincadeiras” de cada corpo, que compõem uma nova ambiência no espetáculo. Neste trecho, aparecem alguns movimentos explosivos, como as chicotadas; alguns movimentos evidenciam reflexos, múltiplos, em vários pontos do corpo. Emergem, explodem, e ao mesmo tempo são rapidamente contidos, controlados...

*No que vai dar aquilo?* – pensamos nós, assistindo e “entrando” na cena. Algo semelhante, de alguma forma, a nós mesmos? Ao modo como entendemos nossos corpos e movimentos? Movimento inevitável: *o que há, mesmo, de brasileiro, ali?*

Obviamente, lançamos provocações, na tentativa de desdobrar nossas reflexões ao ver este espetáculo. As explosões podem dizer tanta coisa! As chicotadas, as contenções, as “exibições-oferecimentos” de partes do corpo daquelas dançarinas... São muitas as metáforas que nos invadem, e também as possibilidades de leituras. Voltemos à Grechi:





Artérias, Cia2 Nova Dança  
[SP, 2002 ]

O espetáculo era quase todo feito de solos, duos, sempre com esse enfoque nas articulações, nos apoios, nas mudanças de foco de atenção no corpo (...) vários focos de atenção e a mudança rápida que provocava uma instabilidade no corpo. (...) [em relação às investigações corporais] a gente fez umas coisas completamente diversas, o que foi interessante (...)

[Grechi comenta que o grupo todo fez aulas de danças brasileiras]

Só que a gente fez questão de não aprender nada assim “direito”, exatamente para trabalhar com essa idéia de que as coisas estão sempre em transformação (...) de que identidade não é estável (...) e que vai acontecer de uma maneira diferente no corpo de cada um. (...) mas a gente ia fundo [nas aulas] com nosso entendimento daquilo. (...) O trabalho do Nova Dança sempre foi considerado muito “europeu” no boca-a-boca. Daí pensar em fazer um trabalho “super brasileiro”! [Pensamos:] Vamos falar de como a gente entende o Brasil. Vamos colocar “toda” a cultura brasileira neste trabalho! Claro que isso não existe. Existem infinitas culturas brasileiras. (...) A gente sabia que estava inventando tudo aquilo. O principal contato que a gente tinha com a “cultura popular brasileira” era através da televisão. Então não era uma busca “ali”, da cultura tradicional exatamente, porque estávamos trabalhando com essa idéia de que a ‘cultura popular’ também está em transformação (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).

Na contemporaneidade o conceito de identidade passa por uma espécie de revisão, sofre uma desestabilização, como propõe Hall (2001). A idéia de “típico” é questionada neste contexto. Abordar a identidade no corpo, incluindo a problematização das visões que giram em torno de uma suposta *identidade brasileira* – existente de modo marcante em relação às “expressões corporais” ou aos “jeitos de corpo” *tipicamente* brasileiros – a nosso ver, implica em trabalhar de modo evidente com uma dimensão política *do* corpo e *no* corpo.

Essa *politicidade*, entrelaçada com a cultura, se destaca em função do modo de abordagem *no* corpo que dança (tipo de investigação corporal proposto) e, claro,

também em função do modo de organização das informações no espetáculo como um todo (corpo, espaço-tempo, música, figurino, utilização de elementos cênicos, modos de interação, modo de utilização de outras mídias etc.).

Um aspecto que *está em jogo* – ou que é problematizado – em *Artérias* refere-se a modos possíveis de compreender nossa *condição* de *hibridação* cultural. Tema bastante destacado nos últimos anos, que continua gerando polêmicas sobre os entendimentos e posicionamentos – com suas diversas conseqüências – acerca dos discursos sobre as *raízes* e matrizes de nossa constituição, como brasileiros.

Por um lado, tais raízes (em destaque a conhecida tríade afro-indo-européia) nos tornam reconhecidos e valorizados por portarmos certo *exotismo* – que é visto como traço característico dessa mistura de matrizes, ou seja, de nossa condição híbrida. Por outro lado, estas *características típicas*, ao mesmo tempo, nos aprisionam. Quando as mesmas não se apresentam conforme “esperado” (as matrizes não se revelam claramente), corre-se o risco do *não-pertencimento*. Isto é evidente nas análises – radicais, mas que permanecem existindo – de tipo excludente que caracterizam essa “*falta de brasilidade*” com o carimbo da classificação que define “os de fora” – ou seja, os que configuram *outros traços* –, “sem muita identidade” (leia-se também, muitas vezes, “sem graça”), nos termos que este tipo de pensamento instaura.

Neste sentido, atualmente mudanças de leituras começam a ocorrer em nosso próprio contexto de estudo. A circulação dos pensamentos de autores como Homi Bahba<sup>61</sup>, Zigmunt Bauman<sup>62</sup>, Stuart Hall, entre outros, tornam mais complexas as problematizações que incluem a questão das identidades culturais – ao abordar o

---

<sup>61</sup> Crítico indo-britânico, conhecido por suas análises originais e polêmicas, de temas como hibridismo, pós-colonialismo, identidade e nação. Ensina Teoria da Cultura e Teoria da Literatura na Universidade de Chicago. É autor do livro *O local da cultura* (2003).

<sup>62</sup> Sociólogo polonês. Atualmente é professor emérito de Sociologia das Universidade de Varsóvia e da Universidade de Leeds. Responsável por prodigiosa produção intelectual, é autor dos livros *O mal-estar na pós-modernidade*, *Modernidade e ambivalência*, *Modernidade Líquida*, entre outros.

tema do hibridismo, as relações *local-global*, *centro-periferia*, *regional-nacional*, por exemplo.

No campo da dança, porém, ainda é comum a leitura da dança contemporânea brasileira como algo “muito europeu”, desconectado das *coisas daqui*, ou seja, das *coisas da terra*: visão perigosa que corre o risco de, ao objetivar uma suposta independência, ou reação, ao caráter de dominação na relação colonizador-colonizado, acabar por potencializar ainda mais esta ameaçadora condição de submissão ao *olhar-domínio do outro*. Ou seja, reforçar os estereótipos inscritos há muito tempo em nossa história, marcada, de fato, pela colonização.

Temos clareza de que essa questão exige uma análise muito mais cuidadosa. Obviamente não é nosso propósito aprofundar esta problemática (embora seja sempre pertinente quando se pretende pensar a *dança brasileira*), pois a mesma exige um grau de complexidade que nos desviaria dos objetivos centrais desta pesquisa. No entanto, são reflexões decorrentes da configuração de nosso objeto de estudo, que apontam para possibilidades de investigação futuras, dentro dos modos complexos de ver o corpo, na dança.

### 2.3.2 O conceito de corpomídia

As concepções emergentes [no séc.XX] evidenciaram justamente o caráter de instabilidade, transitoriedade e indeterminação dos sistemas vivos. O universo das relações, das interações entre os mais diversos fenômenos ganha destaque. *Estar vivo* passa a poder ser entendido como um *estado* marcado pelo acordo ou negociação permanente entre organismos e ambientes. Neste contexto, os modos de descrição do corpo passam a apresentar a tentativa explícita de relacionar as esferas *de dentro* e *de fora*, ou seja, seus fluxos de comunicação (GREINER, 2005).



Mara Guerrero em *Artérias*, Cia2 Nova Dança, 2003

Novos entendimentos das relações entre *corpo-cognição* e *movimento-pensamento* tem como referência fundamental o conceito de *embodied*. Estas relações estão vinculadas aos trânsitos existentes entre corpo e ambiente, que neste capítulo, foram destacados em relação ao *corpo que dança*, através dos processos de criação presentes em *Artérias*.

Estes processos artísticos estão atrelados à compreensão/vivência do corpo – e do corpo que dança – como um *sistema aberto* que troca informação com o ambiente no qual existe. Nesta visão os dois sistemas, corpo e meio, contaminam-se de forma mútua, e o conhecimento emerge deste processo, entendido como permanente negociação indivíduo-ambiente. A idéia de trânsito reforça a compreensão de que o corpo só existe a partir das interações (“negociações”), em co-evolução com o ambiente onde existe – espaço, objetos, pessoas, cultura, etc. O “dentro” e o “fora” do corpo são conceitos que deixam de ter uma delimitação rígida.

A *Teoria do Corpomídia*, que vem sendo desenvolvida por Helena Katz e Christine Greiner, articula e aprofunda estes entendimentos, dialogando com o pensamento de Lakoff e Johnson (1999, 2002). Estas pesquisadoras consideram, em sintonia com o conceito de *embodied*, que, ao se relacionar com o mundo e consigo mesmo, a partir da operação cognitiva presente na construção de metáforas, o corpo estabelece diversos *processos de comunicação*, o que também inscreve o corpo como *modelo de comunicação*.

De modo esquemático, os postulados apresentados na Teoria do Corpomídia (KATZ E GREINER, 2004, 2005) podem ser organizados segundo os tópicos abaixo:

1. A dança é um tipo de experiência humana, portanto ocorre no corpo;
2. O corpo funciona em interação com o ambiente;
3. Corpo e ambiente estão envolvidos em *fluxos permanentes de comunicação* – o corpo vive no *estado do sempre-presente*; de negociação com o ambiente;
4. Nosso processo perceptivo captura *informações do ambiente* e as reconstrói; (com as perdas habituais de qualquer processo de comunicação);
5. Algumas informações do mundo são selecionadas para *se organizar na forma de corpo*; tais informações passam a *fazer parte* do corpo, ou seja, são *transformadas em corpo*.
6. O corpo é o *resultado desses cruzamentos de informações*, entendido como *mídia de si mesmo*, ou seja, *mídia* de seu próprio funcionamento.

O pensamento esquematizado acima implica nos seguintes esclarecimentos, apresentados por Greiner e Katz (2005, p. 130):

1. O corpo não é um lugar aonde as informações que vêm do mundo são processadas *para depois* serem devolvidas ao mundo.
2. O corpo não é um *meio* por onde a informação simplesmente passa, pois *toda informação que chega entra em negociação* com as que estão.
3. O corpo é *o resultado destes cruzamentos*, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas; o corpo é sempre um *estado provisório*.

Nas palavras das autoras:



É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER E KATZ, 2005, p. 131).

Assim a Teoria do Corpomídia propõe o entendimento do corpo como um *modelo de comunicação*. Comunicação e cognição têm o traço comum de serem *processuais*. A comunicação, como processo, não pode ser restrita somente a *significados*, pois não se trata de uma série estática de representações, e nem é totalmente consciente (inconsciente cognitivo). Nosso próprio funcionamento é de outra ordem: dinâmica, processual. É, portanto, um funcionamento da ordem *dos trânsitos*.

Nem tudo que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação dos estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos (modificações) têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir: no ambiente, no sistema sensorio-motor e no sistema nervoso. Quem dá início ao processo é o sentido do movimento. “É o movimento que faz do corpo um corpomídia” (GREINER E KATZ, 2005, p. 133).

O ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o ‘onde’

deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual (GREINER e KATZ, 2005:129).

Em articulação com todas as considerações teóricas apresentadas, torna-se mais coerente passar da idéia de *corpo*, para os *estados do corpo*, que revelam esta condição de existência em contínua transformação. A dança, em seus processos de conhecimento, processa esse trânsito de informações construindo metáforas, fenômeno que pôde ser investigado junto a Grechi. Por outro lado, pudemos perceber, nas metáforas criadas em *Artérias*, o modo como estes referenciais teóricos podem transitar no campo da dança, passando a permear a construção das metáforas em jogo nos processos de criação.

A partir destas leituras – *do corpo, no corpo, na dança, da dança* – a imagem de *trânsito* passou a ser um parâmetro na construção das articulações que nortearam esta pesquisa. Assim, podemos jogar com as palavras afirmando que “o corpo é trânsito” [de informações], assim como a dança. Todo processo de conhecimento implica na consideração deste *movimento* dos diversos tipos de informação, que entram em negociação nos acordos contínuos entre corpo-ambiente. Diversidade de Informações que, ao serem metaforizadas, produzem novos conhecimentos, num processo contínuo, que caracteriza nosso modo de existir.

*Mente encarnada, corpo pensante, movimento-pensamento, corpomídia, corpo em trânsito.* Novas metáforas que transitam na dança, e revelam possibilidades de diálogo entre arte e ciência. “ Neste campo de enfrentamentos, o fluxo é inestancável, a comunicação inevitável, e o pensamento, nada além do que os movimentos internalizados do corpo” (GREINER & KATZ, 2004, p. 19).

Para fechar este capítulo, compartilhamos um texto que, a nosso ver, apresenta belas metáforas sobre os trânsitos e o caráter de contínua transformação que

permeia a relação corpo–ambiente, conectando–se com os pensamentos circulantes neste percurso de pesquisa.

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.

*Desobjeto* (Manoel de Barros, 2003)



Sheila Arêas, em *Artérias* [Cia2 Nova Dança, SP, 2002]



## CAPÍTULO TRÊS – METÁFORAS DA MEMÓRIA EM MOVIMENTO

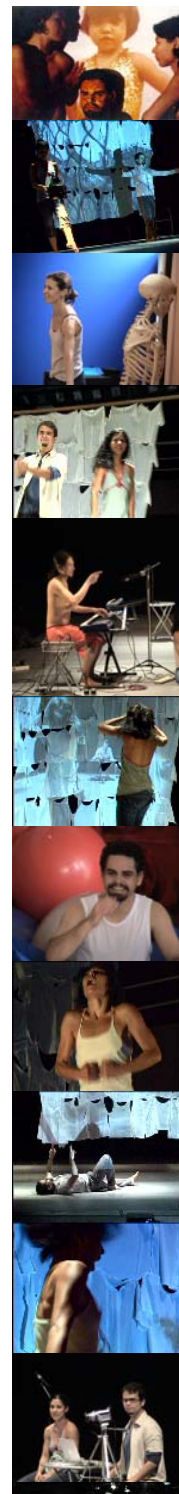
Em mim  
 eu vejo o outro  
 e o outro  
 e o outro  
 em fim dezenas  
 trens passando  
 vagões cheios de gente  
 centenas

o outro  
 que existe em mim  
 é você  
 você  
 e você

assim como  
 estou em vc  
 estou nele  
 e só quando  
 estamos em nós  
 estamos em paz  
 mesmo que estejamos a sós

Vezes sem conta  
 Tenho vontade que nada mude  
 Volta e meia vou ver  
 Mudar foi tudo que pude.

[ *Contranarciso*, Itamar Assumpção]



### 3.1 PORQUE *ME* TORNEI UM (A) DANÇARINO (A) – UNIVERSO DE QUESTÕES SOBRE A MEMÓRIA, NO CORPO QUE DANÇA.



Por que nunca me tornei um/a dançarino/a  
Núcleo Artérias, SP, 2004. [foto: Gil Grossi]

A criação de *Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)* teve como referência o vídeo *Why I Never Became a Dancer* (1995), da artista britânica Tracey Emin, e foi selecionado no 8º *Cultura Inglesa Festival*, em São Paulo.

Conhecida por seus trabalhos em tom confessional, nesta obra Emin uniu imagens da pequena cidade onde nasceu e depoimentos repletos de reminiscências pessoais, como a participação num traumático concurso de dança. O vídeo é encerrado com a artista, adulta, dançando, como se celebrasse a sua vitória sobre as limitações do passado. A experiência de Emin é a matéria prima do espetáculo do *Núcleo Artérias*<sup>63</sup>.

*Por que nunca me tornei um (a) dançarino (a)* é composto de três solos criados a partir de “características pessoais de movimento” dos dançarinos.



Something's Wrong,  
[Tracey Emin, 2002]

<sup>63</sup> Desde 2003, o grupo denomina-se *Núcleo Artérias\_ coletivo de dança e outras mídias*, e é composto pelos intérpretes criadores Eros Valério, Tarina Quelho e Tatiana Melitelo; o videasta-performer Rodrigo Gontijo; o músico-performer Dudu Tsuda. O *Núcleo Artérias* conta também com o iluminador Décio Filho e com a produtora Dora Leão. A ficha técnica de todos os espetáculos abordados encontra-se nos anexos.

O trabalho inclui imagens de vídeo de suas cidades de origem, imagens fotográficas e áudio com seus *depoimentos*. A trilha sonora original é executada ao vivo e o uso do vídeo conta com edições em tempo real. Os três elementos – som, imagem e dança – são “embaralhados”: o solo de um dançarino, por exemplo, se desenrola tendo como fundo o depoimento sonoro e as imagens da cidade dos outros dois solistas.

Desde 2003 o Núcleo Artérias passou a contar com um músico e um *videasta*<sup>64</sup>. O grupo já vinha trabalhando junto há um ano quando iniciaram a criação deste espetáculo. A idéia de *coletivo de criação*<sup>65</sup>, associada às reflexões que o *Núcleo* já vinha elaborando, resultou em transformações importantes, que a nosso ver, geraram modificações em todo o sistema de organização anteriormente existente. Neste período, os integrantes estavam “revendo” a estrutura do grupo. Como diz Grechi:



Dudu Tsuda e Tarina Quelho  
*Por que...* [ensaio, Sorocaba, 2005]  
[foto: Luciana Dias]

Pensando na nossa realidade, o que significa essa idéia de companhia? Onde todos fazem as mesmas aulas (...) que modo de organização seria mais coerente com as idéias, propostas e condições [do grupo; da dança]? Aí fomos organizando este grupo, com muito mais *autonomia*, onde cada um tem a possibilidade de fazer suas aulas, suas investigações, e a gente se reúne para compartilhar esta diversidade (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).

<sup>64</sup> O Dicionário Houaiss atesta a forma *videasta* com os seguintes significados: 1. autor ou diretor de obras em vídeo (esp. quando tem teor artístico); 2. indivíduo que participa da realização de vídeos, como diretor e/ou operador de câmara.

<sup>65</sup> Grechi comenta o funcionamento do grupo como o de um “coletivo inteligente”, ou “coletivo pensante”, termos que aparecem nas páginas seguintes. Esta opção aponta o modo como o *Núcleo* compreende seus próprios processos de construção de conhecimento. O termo refere-se, portanto, ao reconhecimento de inteligibilidades que emergem da qualidade não-hierarquizada nos processos de criação, o que está ligado à valorização da participação de todos como criadores, trazendo suas questões, leituras, informações; busca-se construir leituras e problematizações coletivas, como procedimento intrínseco às possibilidades de criação do *Núcleo*.

Durante o primeiro ano com essa configuração, o Núcleo investigou possibilidades referentes às questões: como integrar as imagens de vídeo com o corpo? Como dialogar?

Refletiram sobre “os tipos de suportes” e “o porquê do uso da imagem e da música” [nas criações deste Núcleo, em dança]. Processos de investigação e de reflexão marcaram esta etapa, como Grechi comenta:

Assim se construiu um trabalho de *grupo mesmo*; existia um entendimento ali (...) *possibilidades de jogar*, de lidar, existia uma intimidade que só [acontece] depois de um tempo; havia muitos *entendimentos comuns*. (...) bem diferente de quando o formato é só *um* coordenando (...) No prêmio da Cultura Inglesa tinha que ter um artista britânico contemporâneo [como referência]. Lembrei do vídeo da Tracey Emin. Tinha tudo a ver com o que a gente estava fazendo (...) Seria muito interessante trabalhar com biografias de cada um, e era um momento que também estávamos questionando “por que me tornei um dançarino?” (...) Difícil né... Quanto mais reflexão, questionamento vai existindo no trabalho, mais difícil de vender e pôr neste mercado praticamente inexistente (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).

Interação entre mídias, autobiografias, questionamentos sobre a opção pela dança, e o investimento na proposta de funcionamento do *Núcleo* como um “coletivo inteligente”, marcaram a criação deste espetáculo. As reflexões do grupo envolveram pensar as *condições* em que se faz dança em seu contexto. Na elaboração da proposta do espetáculo, o recorte feito em relação à obra de Tracey Emin definiu um interesse central: trabalhar com a *memória autobiográfica* ligada às experiências em dança. Como relata Grechi, em contraponto à questão formulada por Emin, uma questão ganhou atenção neste processo: afinal, por que nos tornamos dançarinos (as)?

A nosso ver, o espetáculo cria uma tensão entre os pólos das duas questões: tornar-se, ou não, um(a) dançarino(a). Que lugar é esse? Por que optamos pela dança?

Em articulação com estas questões, o processo de criação envolveu uma série de investigações sobre o funcionamento do corpo e de seus processos cognitivos. Se em *Artérias* a questão central envolvia *as identidades*, neste espetáculo, além das identidades, *estão em jogo* os processos que constituem a *memória*.

Nós estávamos questionando ‘que profissão é essa?’ Que papel a gente tem no mundo? E se a gente não tivesse se tornado [dançarinos]? A idéia foi trabalhar com *o que é realidade, ficção; o que é memória; como a memória funciona*; como ela é construída também no momento presente; como ela também não é só individual, *como ela se coletiviza (...)* entendimentos diferentes de memória e de *como é este fluxo* da criação da memória no *tempo presente* (GRECHI, Pesquisa de Campo, 2005).

Tendo em vista as investigações sobre a memória e seus processos de funcionamento, o processo de criação envolveu estudos teóricos<sup>66</sup> e a construção de estratégias de investigação da memória no corpo que dança. A concepção com a qual o *Núcleo* trabalhou compreende a *memória como fluxo que se cria e se atualiza*; isto é, como *construção* do tempo presente. Como um dos desdobramentos, esta concepção envolveu considerar a relação individual/coletivo nos processos de constituição/funcionamento da memória.

O processo de criação de *Por que...* envolveu registros de áudio com depoimentos das histórias pessoais dos dançarinos, ligadas à dança, e captação de imagens em suas cidades de origem. Como esclarece Grechi, esses registros não tinham um caráter documental. Não havia um roteiro previamente estabelecido sobre o quê deveria constar nos registros em vídeo. O videasta coletava as imagens a partir de suas próprias associações.

---

<sup>66</sup> Refere-se à leitura de autores como o neurocientista António Damásio e o neurobiólogo Gerald Edelman, do campo das Ciências Cognitivas. Os estudos destes autores concentram-se na complexidade dos modos de funcionamento do corpo humano, como a neurobiologia da consciência, suas relações com a memória, a relação entre movimento e pensamento, entre outros.

O modo como ocorreu a captação das imagens pode ser exemplificado com os tipos de *recortes* feitos pelo videasta. Como relata Grechi, frente a uma igreja de uma das cidades visitadas, o mesmo poderia se interessar “pela luz do chão da Igreja e não ‘a igreja’ – o *espaço real* da referência apresentada pelo outro”. O *olhar* do videasta participa do processo de criação, elaborando *recortes-associações* com a temática e os demais aspectos emergentes no processo de criação: depoimentos dos dançarinos, reflexões, estudos teóricos, idéias de composição musical e corporal, entre outros.

Ao destacar este aspecto não-documental, Grechi reafirma uma visão presente nas criações anteriores, relativa à compreensão sobre a relação *realidade – ficção*: “[todos] sabiam que aquilo tudo também estava sendo inventado de alguma forma (...) e que cada um tinha a liberdade de poder construir suas associações, já que é mesmo isso que a gente faz” [na vida, de modo geral, ao conhecer algo].

Com esta proposta, os integrantes do Núcleo Artérias elaboraram diversos recortes, compondo e “reinventado” as memórias de cada dançarino, “o que inevitavelmente contaminava a memória e os processos perceptivos dos outros (...) que vão também construir suas associações” (Grechi, pesquisa de campo, 2005). A imagem deste processo pode ser a de uma *rede de associações* entre imagens, olhares, pensamentos, lembranças e *invenções* sobre a própria história e a história dos outros.



Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a), Núcleo Artérias [SP, 2004]

Um aspecto fundamental que permeia a concepção de memória utilizada pelo Núcleo Artérias em *Por que...* é seu caráter processual: algo continuamente em construção, que não existe “pronto” em algum lugar do cérebro – como um lócus que, supostamente, às vezes, teríamos acesso. Isso fica evidente quando Grechi esclarece que trabalhou com as informações de cada dançarino, buscando lembranças, associações, imagens ligadas à dança na história pessoal, com o objetivo de investigar essa memória “como ela aparece hoje”, no momento atual, no contexto deste processo de criação.

A coreógrafa explica que não estava preocupada em acessar exatamente o que se viveu, mas trabalhar a partir das *imagens, sensações, impressões e sentimentos*, em associação, ou entrelaçados, a “estados corporais”.

A investigação dos “estados corporais” constituiu o foco da investigação *no* corpo, ou seja, configurou a estratégia a ser usada na construção das “movimentações próprias” de cada dançarino. As implicações desta escolha, nos modos de investigação, serão abordadas ao longo deste capítulo.

As considerações apresentadas até aqui apontam articulações evidentes com conteúdos investigados nas Ciências Cognitivas contemporâneas. Situados neste contexto, elegemos alguns aspectos dos estudos de António Damásio (1996, 2000) como referenciais teóricos na construção das leituras dos *trânsitos dentro-fora do corpo*, que a nosso ver, marcam os modos de organização deste espetáculo.

O volume de informações vindas das neurociências, e possíveis de serem articuladas a este espetáculo, é grande. O tipo de informações, muitas vezes exige explicações paralelas, considerando o grau de especificidade existente. Julgamos ser importante contextualizar o leitor sobre estes aspectos, para que o uso deste grau de especificidade, nesta dissertação, não seja lido como um possível distanciamento da arte, ou ainda, como “cientifização da arte”, já que o entendimento que

nos norteia é justamente a existência dos trânsitos entre Arte e Ciência, enquanto formas de conhecimento.

A contextualização sobre a Complexidade, apresentada no primeiro capítulo, deve ser lembrada como um parâmetro da dissertação como um todo. O *pensamento complexo*, neste sentido, está presente tanto nos processos artísticos de Grechi, como nos conceitos de *embodied*, *corpomídia*, e nas proposições de Damásio, que serão apresentadas a seguir.

A opção por investigar o trânsito Arte–Ciência pôde ser implementada na elaboração de articulações que evidenciam semelhanças e contaminações, entre as informações artísticas e científicas investigadas. Algumas vezes, estas conexões se mostram explicitamente. Em outras, a explicitação do trânsito é justamente o desafio a ser enfrentado. Foi justamente este *exercício* de elaboração (arte–ciência) que emergiu como parâmetro norteador do tipo de produção de conhecimentos que, no processo de pesquisa, optamos por exercitar.

Buscaremos agora apresentar nossas leituras em relação a *como* as questões sobre a memória, apresentadas no início deste capítulo, foram implementadas, pelo Núcleo Artérias, nos *modos de organização* do espetáculo *Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)*. Consideramos as estratégias elaboradas pelo *Núcleo* como processos de construção de metáforas associadas às concepções já apresentadas – a memória como processo que envolve uma rede de imagens, e as transformações no funcionamento do *Núcleo*, que passa a trabalhar com a noção de “coletivo pensante”. Estas concepções, por sua vez, estão atreladas a reflexões e questionamentos sobre modos de organização da dança e os sentidos do *fazer arte* no contexto da contemporaneidade.





Por que nunca me tornei um/a dançarino/a. Núcleo Artérias [SP, 2004]

### 3.1.1 Interação entre as diversas mídias

A memória é uma ilha de edição.  
Wally Salomão

*Por que nunca me tornei um/a) dançarino(a)* é uma criação que se refere à *interação entre imagens* visuais, sonoras e corporais na abordagem das questões norteadoras deste espetáculo. A formação e a proposta do *coletivo de criação* já implicam num *olhar* que aproxima *dança e outras mídias*. O modo como esta interação ocorre é resultante do modo como o *coletivo* elaborou *estratégias* para tratar os interesses e questões que os nortearam.

Ao possibilitar um novo “jeito de trabalhar”, decorrente da proposta de “coletivo inteligente”, os processos de criação contaram com novos modos de organização. Estas formas de organização revelam as possibilidades investigadas no *diálogo* com outros tipos de informação, vindas tanto do campo científico – como as neurociências – como de outras áreas artísticas que, neste espetáculo, foram criadas *em interação* com a dança: a música e os efeitos sonoros (imagens sonoras) e o vídeo (imagens visuais e sonoras).

Grechi comenta que, ao final do processo de criação, todos dispunham de seus “repertórios”. No caso deste espetáculo, os “repertórios” referem-se tanto à criação dos repertórios pessoais de movimento como aos repertórios (também “pessoais”) de vídeo e música. Em outras palavras, podemos dizer que Grechi se refere

aos *repertórios de imagens diversas*: corporais e de movimentos (no corpo dos dançarinos em ação), imagens visuais (vídeo e projeção de fotografias) e sonoras.

“No espetáculo tudo se conectava em tempo real”, relata Grechi (pesquisa de campo, 2005). Os dançarinos tinham “repertórios bem investigados”, que poderiam ser utilizados de modos diferentes em cada espetáculo. O videasta tinha seu repertório de imagens, a serem editadas em tempo real, bem como o músico tinha seu repertório sonoro<sup>67</sup>.

Os processos de *edição* se davam, sobretudo em relação às imagens de vídeo, e envolviam o diálogo com as informações sonoras e as informações emergentes no corpo de cada dançarino. Porém, podemos pensar as conexões que se estabelecem em cena como um *processo de edição* mais amplo, no qual as ocorrências no corpo dos dançarinos podem interagir, de diversas formas, com as imagens visuais e sonoras (algumas originadas de seus próprios corpos), num processo de interação (não hierárquico) entre estes diversos repertórios.

Todos conheciam bem os repertórios de cada integrante, “mas tudo vai se conectar ali no tempo real. *Tem um diálogo ali de tempo. As atmosferas* são pensadas e definem a organização mais geral do espetáculo. *Como* elas vão ser formadas, construídas, envolve estas conexões, diálogos, escolhas (...) envolve percepções diversas entre os cinco [integrantes] e possibilidades do diálogo acontecer. Por isso a qualidade muda... sempre muda (GRECHI, pesquisa de campo, 2005).

---

<sup>67</sup> A edição em tempo real se refere às possibilidades de escolha de modos de utilização das imagens pré-gravadas, captadas em tempo real e processadas durante o espetáculo. As imagens são projetadas numa tela formada por várias peças de roupa branca, numa espécie de “varal”. Também há momentos em que se utiliza a projeção de slides diretamente nos corpos, ou seja, na pele dos dançarinos. Essas opções promovem associações com as demais informações que circulam em cena, utilizando-se de sobreposições e mixagens, por exemplo. A presença do videasta é, portanto, fundamental no modo como se organiza este espetáculo. Além disto, o mesmo se encontra em cena, e o tipo de participação concebida o inscreve como *performer*. Estas considerações se estendem à concepção da participação do músico. No entanto, Grechi esclarece que, no processo de criação o músico compôs uma trilha de fato, envolvendo as diversas referências dos dançarinos e suas próprias associações. Os diversos trechos e efeitos sonoros poderiam ter algumas variações, em função das próprias ocorrências durante o espetáculo, das variações de tempo, e das associações promovidas pelas imagens.

A imagem de *rede* nos parece evidente, tanto nessas escolhas como em relação ao funcionamento do corpo. A rede, como um modo de organização, implica em maior grau de complexidade dos sistemas (seja o corpo, a dança ou outro fenômeno), ao envolver as noções de simultaneidade de eventos, interação, co-dependência, descentralização, desierarquização; além disso, evidencia que a noção de *organização* não está atrelada à idéia de *ordem*, aspecto que nos remete ao pensamento de Prigogine.

Numa proposta deste tipo, as possibilidades de relação entre as informações oportunizam a emergência de elementos novos a cada vez que o espetáculo ocorre. Isso caracteriza sua abertura à transformações, ligadas às possibilidades do *tempo presente*, e nos remete à idéia de auto-organização. Tema que interessa Grechi, como vimos, ao longo de suas criações.

O que motiva meu movimento? De que maneira meu corpo interage com o outro, com o espaço cênico, com a platéia? O quanto essas interações transformam a minha presença? (...) Como expandir minha percepção? Com quantas informações consigo lidar ao mesmo tempo? (...) O modo de pensar a cena é o modo de pensar o mundo. Pensamento encarnado. Em cena estou em um espaço real, onde cada um que assiste verá uma realidade diferente, ou realidades simultâneas diferentes. Não estou ali para impor significados, estou presente e disponível para compartilhar vivências. (...) O que interessa é a qualidade dos acontecimentos-diálogos que podemos estabelecer ali. A possibilidade da exposição e superação de limites nesses diálogos internos, diálogos entre os *performers*, diálogos entre cada *performer* e cada pessoa da platéia. Estou ali para me expor, para desenvolver novas capacidades, estou ali para comunicar (GRECHI, 2006).

*Por que...* [Núcleo Artérias, SP, 2004]



[foto: Gil Grossi]



Tarina Quelho e Rodrigo Gontijo

[foto: Luciana Dias]

Para tratar do tipo de interações propostas em *Por que...*, a expressão *poética tecnológica na dança*<sup>68</sup> nos parece coerente, pois indica a inserção do uso das tecnologias na construção de um modo de organização, ou um tipo de pensamento em dança, o que difere do uso de novas tecnologias como “um recurso a mais” (por exemplo, cenográfico).

A questão da presença de *tecnologias na dança*, obviamente, não é um aspecto central que mobiliza esta criação. No entanto, reflexões acerca da coerência em incluir diferentes mídias no processo de criação em dança, em conexão com a idéia de “mediação tecnológica”, permeavam as investigações do grupo, suas escolhas, conectadas às concepções em processo contínuo de construção.

No espetáculo, a dança de “um” dialogava com imagens e músicas “dos outros”, utilizando sobreposições, mixagens, camadas de informação. A opção pela edição em tempo real acentuou este caráter de interação, pois o videasta podia propor associações diferentes a cada espetáculo, bem como trabalhar com imagens do próprio espetáculo durante sua realização.

A composição da trilha, e a opção por sua execução ao vivo, também seguiu este pensamento, embora com um grau menor de variações. Os dançarinos trouxeram várias referências musicais pessoais, com as quais o músico trabalhou, dentro dessa mesma lógica de construção de associações próprias entre as músicas, os

---

<sup>68</sup> O uso desta expressão está ligado ao Grupo de pesquisa *Poética Tecnológica na Dança*, sob coordenação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ivani Santana, na Escola de Dança da UFBA. Este ambiente possibilitou a aproximação das reflexões ligadas à mediação tecnológica na dança. No âmbito deste grupo de pesquisa, mais especificamente no Projeto CORPOMÍDIA LAB, participei da equipe de criação das instalações performáticas/telemáticas *LimiAR I e II*, minhas primeiras experiências neste campo, que também “alimentaram” os processos de reflexão durante o processo de pesquisa. O objetivo do CORPOMÍDIA LAB é difundir e fomentar a pesquisa criativa em dança no universo da Cultura Digital, o que se dá com a construção de parcerias e grupos de trabalho, promovendo processos coletivos de criação. A equipe de criação de LIMiAR I (2004) envolveu: Maria Fernanda Azevedo e Roberto Basílio (dançarinos e estudantes de graduação em Dança). Em LIMiAR II (2005) a equipe envolveu Maria Fernanda Azevedo, Carol Diniz (dançarina, graduação/Dança/UFBA) e Igor Souza (ilustrador, cenógrafo e estudante de arquitetura/UFBA). A concepção da proposta é vinculada ao projeto de iniciação científica de Maria Fernando Azevedo. Para maiores informações sobre o *GP Poética*, ver: <<http://www.poeticatecnologica.ufba.br>>.

depoimentos, o modo como percebeu as várias informações trabalhadas, inclusive, é claro, as do corpo.

A gente estava compartilhando idéias e discutindo idéias o tempo todo. Foi um trabalho onde a reflexão esteve presente do começo ao fim(...) diferente do modo como a gente trabalhava antes(...) [no qual] a gente não compartilhava tanto os *entendimentos*; tínhamos uma proposta, mas não muito tempo de reflexão. (...) No Núcleo Artérias [estavam] o tempo inteiro questionando e pensando juntos, não concordando muitas vezes, e se respeitando (GRECHI, pesquisa de campo, 2005).

No espetáculo esse jogo de interações entre informações vindas de “um” e de “outro” é constante, acentuando a idéia de que a realidade e a ficção de uma pessoa contaminam e transformam as de outras. Isto se dá, por exemplo, nas associações entre o solo de um dançarino, com imagens de outro, ou de “todos”, sendo editadas. Ou através do modo como dialogam os depoimentos verbais em diversos momentos dos diferentes solos (que sempre contam com a projeção de imagens).

Através do uso de microfones, os dançarinos, vez por outra, relatam algo. Os depoimentos de “um” acontecem na *fala* do outro (ou seja, não se referem necessariamente às histórias pessoais de quem narra, mas são feitos sempre em primeira pessoa).

Conteúdos que, em outra situação/cena, aparecem na forma do depoimento gravado (o registro *original*). Estas ocorrências não seguem um padrão fixo, uma ordem pré-estabelecida. Fazem parte dos repertórios de informações (imagens) que compõem as possibilidades do espetáculo.

Durante o espetáculo, a estratégia do uso de falas-depoimentos “ao vivo” e depoimentos gravados exigia uma espécie de *timing*, e mudava em cada espetáculo, o que exigia também muita atenção a todas as conexões que se articulavam em cena – movimentos, falas, gravações e projeções de imagens, em interação. Do *ponto de vista de quem assiste*, estas estratégias por vezes pareciam causar certa “confu-

são”<sup>69</sup>. Ao ter a informação de que o espetáculo trabalhou com *autobiografias*, tentamos a buscar “o *quê* é da história de *quem*”. À medida que o trânsito das informações se complexifica, esse tipo de associação torna-se inviável. Por outro lado, se potencializa a percepção de que os eventos, imagens, relatos, se misturam também na “vida real” (“uns” e “outros” no “um”).

A nosso ver, neste espetáculo há muito “espaço” para a construção de associações próprias por parte de quem assiste. São muitas as possibilidades de escolhas. Isto está atrelado aos diversos tipos de informações presentes, ao caráter não-linear de suas interações, e aos modos como as mesmas “deixam em aberto” a possibilidade de alguma *conclusão*, sobretudo em relação às referências autobiográficas.

O modo de organização de *Por que...* é coerente com o entendimento de *memória* que o norteia. Como possibilidade contínua de construção de *imagens* das experiências vividas – e não como algo que se guarda *exatamente como se viveu* – esta concepção coloca a ênfase nas possibilidades geradas pelas associações, tanto dos próprios integrantes (no processo de criação e em cena), como do público. A fronteira entre realidade e ficção se mostra bem mais *flexível, porosa*, ou mesmo *borrada*.

Segundo Grechi, o modo de organização das interações entre as informações, por vezes buscava “criar atmosferas”, também relativas à construção de “texturas emocionais”. Uma espécie de ambiência – que também pode ser entendida como *construção* de *imagens* – na qual já não há possibilidade de hierarquizar qual tipo de informação determina o modo de organizar os pensamentos que estão em jogo; um tipo de construção que se diferencia claramente dos modos de organização em que o uso destas diferentes mídias compõe um “pano de fundo”, como uma cenografia, ou a música *sobre a qual* os dançarinos dançam.

---

<sup>69</sup> Em relação a este espetáculo a investigação se deu com um grau maior de proximidade, devido a oportunidade de acompanhar o *Núcleo Artérias* em duas apresentações, assistir um encontro-ensaio, bem como participar de dois encontros de estudos. A dinâmica de funcionamento do grupo pôde ser melhor percebida, o que complementou e evidenciou conteúdos das entrevistas. Essas observações, “do ponto de vista de quem assiste”, referem-se obviamente aos aspectos que me chamaram atenção no período em que assisti ao espetáculo; assim, são destacadas enquanto possibilidades, dentre muitas outras.

As coisas estão sempre acontecendo ali, simultâneas, mas de alguma maneira, naquele momento, todo mundo [o grupo] vai ligar com o tipo de associação que remete a uma atmosfera, a uma emoção, a um tipo de qualidade. Cada um [dos dançarinos/ performers] vai entender aquilo de uma maneira, mas você pode perceber que tem ali algo em comum, porque um sabe um pouco o que é a idéia do outro naquele momento (...) Então vão se estabelecendo algumas *atmosferas* comuns, mas elas também vão se transformando e se estabelece uma outra atmosfera, onde pode ser que a movimentação de um contraste com a do outro. A gente estudou isso (...) *Como as imagens contribuem nessa criação de atmosferas*, como a música entra, e quando fica demais (...), às vezes a música redundava (...) [pesquisaram na criação] como pensar todos os elementos juntos na composição de atmosferas (GRECHI, pesquisa de campo, 2005).

As opções apresentadas neste tópico nos remetem novamente à questão do trânsito de informações (dentro–fora do corpo; corpo–ambiente). Este trânsito pôde ser destacado nas propostas de interações entre as diversas informações, tanto no processo de criação como no modo de organização do espetáculo. Também está em jogo o trânsito de informações na concepção de memória: um *processo complexo* que envolve *ativar* informações nos corpos e ambientes, dos diferentes estados vividos nas interações, bem como reinventar aquilo que se viveu.



Tarina Quelho, Tatiana Melitello e Eros Valério  
[fotos: Rodrigo Gontijo]

### 3.2 NA REDE DOS CONCEITOS:

#### IMAGENS MENTAIS, MEMÓRIA E ESTADOS CORPORAIS

Tudo o que não invento é falso.

[Manoel de Barros, Memórias Inventadas, 2003]

Destacaremos inicialmente dois conteúdos nos estudos de Damásio (1996,2002), que a nosso ver, são os que apresentam conexões mais imediatas com a *concepção de memória* que norteia o trabalho do *Núcleo Artérias*: os processos envolvidos na *construção de imagens mentais*, e a noção de *estados corporais*.

Um entendimento central nos estudos deste neurocientista é a afirmação de que o cérebro trabalha através de *imagens mentais*, que por sua vez, são formadas a partir da percepção dos *estados do corpo*.

Nossos processos cognitivos envolvem a formação de diversos *tipos de imagens*: auditivas ou sonoras, visuais, somatossensoriais, a imagem de um estado de bem estar etc. (DAMÁSIO, 2000). A *imagem*, portanto, designa um *padrão mental* em qualquer *modalidade sensorial* – sonora, tátil, visual, olfativa, cinestésica<sup>70</sup>, etc. – e não deve ser aqui entendida como uma espécie de fotografia.

Por *estado do corpo* Damásio (2000) compreende um *padrão de organização* que o sistema nervoso adquire tendo em vista a exposição que o corpo (e os órgãos sensórios) sofre ao interagir com os contextos onde existe.

O corpo funciona por meio de interconexões, circuitos, sinais e troca de informações. Organismos complexos, como os humanos, fazem mais do que interagir e gerar respostas externas; geram também *respostas internas*, e dentre estas, algumas constituem *imagens* (de diversos tipos). As imagens são postuladas por Da-

---

<sup>70</sup> Cinestesia: relativo às sensações de movimento; também se define como “sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição de corpo, provocado por estímulos do próprio organismo” (Dicionário Houaiss. Disponível em <<http://www.uol.com.br/houaiss>>).



másio como *a base para a mente* (1996, p. 114); sua existência é fundamental para entender como se dão nossos processos de conhecimento.

Na visão deste neurocientista, a construção das imagens parece ser engendrada por uma maquinaria neural complexa de *percepção, memória e raciocínio*. Tal construção por vezes é regulada pelo “mundo exterior ao cérebro” – processos dentro do nosso corpo ou em torno dele – com “alguma ajuda da memória do passado”. Isso acontece na geração de *imagens perceptivas*. Estas são formadas quando percebemos algo no mundo exterior (como uma paisagem, uma música, um texto) ou no corpo (como uma dor muscular, uma emoção, percepções de alterações do estado do corpo em geral). Ou seja, são formadas a partir das diversas modalidades sensoriais (DAMÁSIO, 1996).

O pensamento implicado na recordação ou com algo que ainda não aconteceu também é constituído por imagens. Quando um processo de planificação se desenvolve, formamos imagens de objetos e de movimentos e consolidamos a memorização dessa *ficção* em nossa mente.

As *imagens evocadas* são as imagens ligadas a algo que já aconteceu e também as imagens daquilo que ainda não aconteceu – e pode nunca vir a acontecer. Estas imagens têm a mesma natureza. Sua construção é totalmente dirigida pelo interior do cérebro, através do *processo de pensamento*. É o que acontece quando recordamos ou evocamos cenas visuais com os olhos fechados, ou nossas músicas preferidas, sejam ligadas a acontecimentos ou frutos de nossa *imaginação*. Neste entendimento, os processos imaginativos, que envolvem invenção e criação, fazem parte desta categoria de imagens (DAMÁSIO, 1996).

Estas primeiras considerações já apontam para a proximidade existente entre os processos ligados à evocação de aspectos de experiências vividas, e os processos ligados às nossas capacidades de invenção e criação. As imagens geradas por ambos processos são *evocadas*. Estas proposições se conectam diretamente

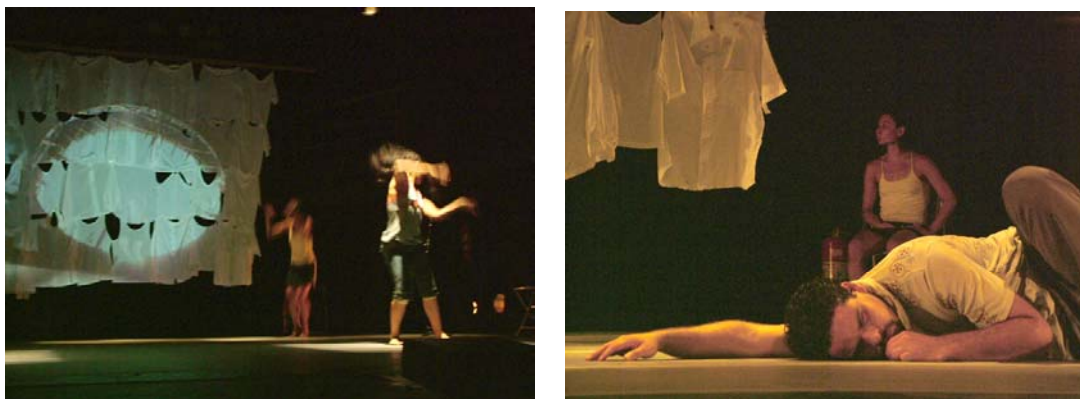
com os comentários de Grechi sobre a relação realidade–ficção, ligada à sua abordagem da memória, que também foi destacada em seu aspecto de “invenção” do presente.

No livro *O erro de Descartes*, o autor aborda detalhadamente a diferença entre *armazenar imagens* e *formar imagens por evocação*, como destacado no trecho a seguir:

As imagens não são armazenadas sob a forma de fotografias fac-similares de coisas, de acontecimentos, de palavras ou de frases. O cérebro não arquiva fotografias Polaroid de pessoas, objetos paisagens; nem armazena fitas magnéticas com música e fala; não armazena filmes de cenas de nossa vida (...) Em resumo, não parece existir imagens de qualquer coisa que seja permanentemente retida (...) O armazenamento fac-similar coloca também problemas difíceis de eficiência do acesso à informação. Todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma *interpretação*, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e a experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem (DAMÁSIO, 1996, p. 128).

O fato de não existirem registros ou “fotos permanentes”, do que quer que seja, no cérebro, segundo este autor, deve ser reconciliado com a sensação, que todos nós partilhamos, de que *podemos*, de fato, evocar imagens aproximadas das experiências vividas. Seguem mais alguns esclarecimentos do autor:

Uma das tentativas de resposta a esse problema sugere que as imagens mentais são construções momentâneas, *tentativas de réplica*, de padrões que já foram experienciados, nas quais a probabilidade de se obter uma réplica exata é baixa, mas a de ocorrer uma reprodução substancial pode ser alta ou baixa, dependendo das circunstâncias em que as imagens foram assimiladas e estão sendo lembradas (DAMÁSIO, 1996, p. 128).



Por que... Núcleo Artérias, SP, 2004 [fotos: Gil Grossi]

As imagens evocadas tendem a ser retidas na consciência apenas de forma passageira, sendo geralmente imprecisas ou incompletas. A hipótese de Damásio afirma que as imagens mentais explícitas que evocamos surgem da *ativação sincrônica e transitória de padrões de disparo neural* que ocorrem, em grande parte, nos mesmos “locais” (os mesmos córtices sensoriais iniciais) nos quais se formaram as *imagens perceptivas* correspondentes. Neste raciocínio, portanto, nossa capacidade de *memória* está ligada à *ativação de circuitações neuronais* semelhantes às constituídas na situação vivenciada no passado – os padrões de disparo neural, que ocorreram nos mesmos córtices sensoriais, na formação das imagens perceptivas. Esta *ativação* resulta numa representação topograficamente organizada, também chamada de *representação dispositiva*. Como o autor explica a formação das representações dispositivas, necessárias para experienciar imagens evocadas?

Creio que essas representações são momentaneamente construídas sob o comando de padrões neurais dispositivos adquiridos em outros locais do cérebro. Utilizo o termo dispositivo porque o que eles fazem é dar ordens a outros padrões neurais, tornar possível que a atividade neural ocorra em outro local, em circuitos que fazem parte do mesmo sistema e com os quais se estabeleceu uma forte interconexão neuronal. As representações dispositivas existem como padrões potenciais de atividade neuronal em pequenos grupos de neurônios a que chamo de “zonas de convergência” (DAMÁSIO, 2000, p. 129).

As representações dispositivas são construídas como forma de *relacionar* os dados vindos dos órgãos sensoriais com *estados no corpo*, suscitados por determinada experiência ou raciocínio. Esse mecanismo ocorre por duas vias: de um lado as experiências sensoriais acumulam estados do corpo que são recobrados por outras experiências equivalentes, e por outro lado instituem a operação do mecanismo “como se”<sup>71</sup>, que dá *suporte* ao *raciocínio, abstração e criatividade*.

Estas proposições têm relação com a constatação, através de pesquisas atuais no campo das neurociências, de que *o que imaginamos está conectado com aquilo que podemos conhecer* – em outros termos, com algo que provocou mudanças em nossos estados corporais, nas *conexões neuronais*, e passou a fazer parte de nossas experiências. Como destacamos no segundo capítulo, e aqui reafirmamos com outras “lentes”, nossas aprendizagens são sempre “corporificadas” – o conhecimento é *embodied*. Na abordagem de Damásio, a *imaginação* se constitui através de complexas interconexões com os conhecimentos decorrentes das experiências vividas, elaborados no corpo, envolvendo as diversas modalidades sensoriais.

A condição para a existência da *mente*, para Damásio (1996, 2000), é um organismo poder ter a capacidade de *exibir imagens internamente* e de *encadear essas imagens*, num processo que define seu entendimento do que configura a *atividade de pensamento*.

O autor pontua que nem todos os organismos capazes de produzir *respostas externas* têm cognição. No entanto, nos alerta: nenhum organismo parece ter *mente* e não ter *ações*. Essa consideração, desde já, indica a importância das ações e do movimento enquanto elementos essenciais à existência de nossas capacidades

---

<sup>71</sup> O “como se” refere-se à capacidade ou o exercício *simbólicos*, aspectos bastante destacados nos estudos sobre desenvolvimento humano, geralmente em associação com o “faz-de-conta” (o brincar imaginativo). A emergência do “brincar de faz-de-conta”, por exemplo, é visto como uma transição fundamental no desenvolvimento infantil, que indica que a capacidade simbólica – de representação do objeto em sua ausência – está ocorrendo, o que pode ser lido como um indicador do desenvolvimento do pensamento simbólico. Além desta abordagem do desenvolvimento do pensamento simbólico (que neste exemplo se sustenta nas teorias psicogenéticas como as de Piaget e Vigotski), o “como se” é a operação cognitiva atrelada à construção de metáforas, como vimos a partir de Lakoff & Johnson.

cognitivas, numa visão radicalmente oposta às proposições cartesianas, apresentadas no primeiro capítulo.

No campo dos estudos do corpo ligados à dança, Greiner (2005) aponta para essa questão, ao afirmar a importância do aspecto da criação de imagens para estudar a relação entre “movimento e processos de cognição”. Trata-se de um assunto que muito nos interessa: a relação de implicação entre o corpo/movimento e os processos de conhecimento. A autora destaca a abordagem de Damásio sobre as *imagens do corpo* e sobre a relação entre o *fluxo da construção de imagens* e a *organização dos diferentes estados corporais*; propõe uma ponte entre estes estudos e o debate sobre as *dramaturgias do corpo*. Em suas palavras:

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações (GREINER, 2005, p. 81).

A articulação entre os *estados do corpo* e a *construção de imagens*, nos estudos de Damásio e de Greiner, nos remete às estratégias utilizadas pelo *Núcleo Artérias* no processo de criação de *Por que nunca me tornei um(a) dançarino(a)*.

Os modos de investigação corporal se inscrevem como “investigação de estados corporais” na dança. Estes “estados” são explorados por meio de associações com imagens evocadas – memórias visuais, musicais, cinestésicas, entre outras, ligadas às histórias pessoais na dança. Este é o procedimento/estratégia que configura a investigação da *memória no corpo que dança*. O objetivo é justamente provocar e explorar *mudanças de estado no corpo*, instabilidades e estabilidades, que podem vir a compor movimentações específicas, presentes nos solos de cada um.

Como comenta Greiner (2005), baseando-se em Damásio, existem dados que indicam que as representações dispositivas ativam tanto os movimentos do corpo como as *imagens internas* destes movimentos. Portanto, o movimento tem como base esse tipo de representações. Isso nos leva a considerar que qualquer processo de exploração ou de “pesquisa de movimentos” envolve a ativação deste tipo de representações.

Um dos aspectos que o espetáculo *Por que...* busca problematizar, em articulação com o tema da memória, refere-se aos modos como compreendemos a relação realidade/ficção. Grechi pontua algumas vezes as mudanças em seu modo de compreender *como* trabalhar com as referências “externas” – como o espaço urbano, por exemplo. De modo diferente do realizado em *BOOTSTRAP!*, não se considera mais a ação de “ir até o local”, “real”, como algo pertinente para acessar as informações desejadas na criação. Grechi passa a trabalhar com os “entendimentos” – ou *evocações* (imagens evocadas) – que cada um tem das “percepções do objeto no corpo”, sabendo que “tudo vai ser sempre um pouco inventado” (GRECHI, pesquisa de campo, 2005)<sup>72</sup>.

Isso não quer dizer que a opção de “ir até o local” (incluir no processo de criação a observação de um contexto, por exemplo) não possa ser coerente com outras propostas, como foi em *BOOTSTRAP!*. O que buscamos destacar é a implicação das escolhas (estratégias) que permeiam os processos de criação, com as leituras de mundo, ou concepções existentes – sobre o corpo, a dança, os processos de conhecimento em dança, etc. A nosso ver, a observação cuidadosa das transformações inscritas na evolução do pensamento de Grechi, destacadas nesta dissertação, ilustram bem estas relações na dança.

---

<sup>72</sup> Em *O erro de Descartes* (1996), Damásio afirma que “tudo o que podemos saber ao certo” é que as construções do cérebro denominadas imagens (perceptivas e evocadas) “são reais para nós mesmos”. Em *O Mistério da Consciência* (2000), o autor fundamenta hipóteses acerca dos processos neurológicos pelos quais nos tornamos conscientes de nossas próprias imagens. A parceria cérebro-corpo é enfatizada, e nossa especificidade corpórea é relacionada aos modos como podemos conhecer e conceber o mundo.

Os estudos de Damásio nos esclarecem que toda investigação no corpo faz uso de imagens, mesmo que o tipo de exploração vise reforçar imagens já existentes, ou busque criar *novas imagens*. Em *Por que...* o trabalho envolveu diversas possibilidades de “imagens–referências”. Porém, a utilização desses diversos registros não tomou essas imagens como literais, documentais. Não buscou reforçá-las e sim trabalhar com seu caráter processual, considerando as associações com o tempo presente.

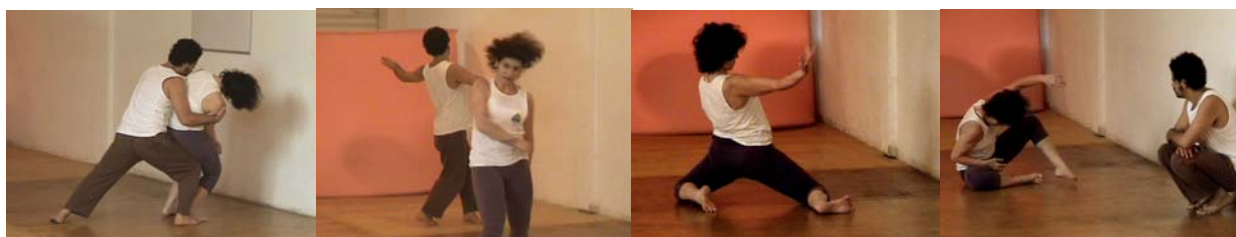
No processo de criação de *Por que...*, como relata Grechi, a investigação corporal contou com muitas horas de trabalho de olhos fechados. Uma proposta realizada em duplas, de modo que enquanto um dançarino realiza suas explorações de movimentos, seu parceiro na atividade o observa e “cuida” para que o mesmo possa se mover e explorar o espaço sem o apoio da visão. Esta proposta traz algumas semelhanças com uma técnica chamada *authentic movement*<sup>73</sup>. No entanto, Grechi deixa claro que não havia uma preocupação em “aplicar” esta técnica de fato, e sim utilizar algumas estratégias – sobretudo a movimentação de olhos fechados – para potencializar a emergência de *fluxos de imagens* no corpo.

A opção de Grechi é voltada ao trabalho com os *estados corporais* – proposta aqui entendida como estratégia de investigação corporal em dança, emergente das associações e construções decorrentes das leituras de Grechi sobre Damásio. Nesta opção, Grechi relata que pedia “para que cada um buscasse lembrar de momentos marcantes, de prazer, fortes, em relação ao corpo e ao movimento (...) momentos que estimularam estar hoje dançando” (GRECHI, pesquisa de campo, 2005).

---

<sup>73</sup> *Authentic Movement* (AM) é uma *prática de movimento* desenvolvida pela relação entre *witnesses* (testemunhas) e *movers* (os que se movem, ou realizadores). Os participantes em AM estão comprometidos em um processo experiencial para aprofundar percepções sobre seus padrões de movimento. O objetivo principal desta prática é desenvolver na pessoa que move a capacidade de auto-observação e reflexão sobre o seu próprio processo em movimento (INGUAGGIATO, 2005). Sobre sua utilização na dança, Ciane Fernandes (2001) comenta: “(...) os dançarinos exploram movimentos além de hábitos técnicos e cotidianos, expandindo suas possibilidades expressivas”.

Eram realizadas longuíssimas improvisações de olhos fechados(...) quando começava a surgir algum tipo de padrão, de repertório de movimento, eu pedia pra repetir, repetir... Aí, conforme a gente achava que iria ficar interessante, ia transformando esses padrões (...) padrões de qualidades de movimento(...)Esses padrões foram sendo organizados no espaço, para criar atmosferas, criar texturas emocionais diferentes (GRECHI, pesquisa de campo, 2005).



Eros Valério e Patrícia Noronha na Oficina *Estados Corporais*, Estúdio Move [SP, 2006].  
[fotos: Luciana Dias]

A proposta de investigação dos estados corporais envolve considerar a existência de sentimentos e pensamentos, de modo entrelaçado, no corpo, o que nos remete à questão da superação do dualismo razão/emoção, nos estudos do corpo.

A oposição em relação à cisão entre razão/emoção, que foi destacada como “superação do dualismo cartesiano”, marca presença em estudos recentes na área da neurologia, como os de Damásio. Nestas abordagens, os processos da emoção e dos sentimentos são integrantes da maquinaria neural ligada à regulação biológica. Nas proposições deste autor, os *estados do corpo* constituem as emoções. A *percepção dos estados do corpo* – ou seja, das *modificações* no corpo – que constituem as *emoções*, tem um papel primordial no processo de elaboração de pensamentos e de tomada de decisões.

Nos processos de investigação corporal que acompanhamos, esta relação entre pensamento e sentimento, a nosso ver, ocorria de modo bem articulado e espontâneo, ou seja, sem haver uma cisão. A mediação realizada por Grechi englobava momentos de grande atenção no próprio corpo – suas possibilidades de exploração



de modos de se organizar – permeados por pontuações ou sugestões sutis, voltadas à utilização dos sentimentos e emoções emergentes, como materiais de investigação no corpo.

Pensamento e sentimento, portanto, apareciam totalmente implicados. Na visão de Grechi, os “jeitos do corpo pensar”, explorando suas próprias possibilidades de organização, engloba as emoções e sentimentos que constituem seus modos de existência – seus modos de funcionamento e suas possibilidades de conhecimento, que estão atreladas aos intercâmbios corpo–ambiente.

Na oportunidade de vivenciar a oficina “Estados Corporais”, nos chamou atenção a utilização, pó Grechi, das expressões “assuntos do corpo” e “jeitos de conversar” de cada corpo. Essas metáforas se aplicam às possibilidades de pesquisa de movimentos e de criação coreográfica, a partir de diferentes diálogos (possibilidades de “ter assunto”), com diferentes pessoas/corpos, no contexto das improvisações dialogadas. Corpos que se organizam de modos diversos, e assim revelam seus “jeitos de conversar”; que trazem nas histórias de sua própria construção, “assuntos” diversos. Diálogos corporais que se constroem nos intercâmbios, a partir de semelhanças, afinidades e diferenças. Metáforas simples e diretas, que provocaram muitas possibilidades de experimentação ao grupo que compartilhou as experiências nesta oficina, dentro da proposta das investigações de estados corporais na dança.

### 3.2.1 O trânsito de informações no corpo: um funcionamento complexo



*Por que...* Núcleo Artérias [SP, 2004]  
[Foto: Gil Grossi]

Pensar a dança fora de um contexto irrigado por informações plurais deixa escorrer pelo ralo a oportunidade de promover novas percepções para velhos problemas. (...) uma vez que é o cérebro que comanda quase todas as ações de um corpo, se a dança acompanhar as descobertas sobre o funcionamento do cérebro, pode conseguir melhores dados para tratar do funcionamento do corpo (KATZ, 1998, p. 12).

O processo de estudo e sistematização de algumas das principais proposições do neurocientista António Damásio nos possibilitou aprofundar o entendimento de aspectos específicos que configuram o *trânsito de informações entre dentro e fora do corpo*. A hipótese de Damásio (2000) sobre o surgimento da consciência aprofunda a compreensão da relação entre os *estados do corpo* e as *capacidades cognitivas* de modo geral. Esta hipótese está articulada ao conceito de “sentido do self” – “sentido ou noção de si mesmo”. Os estudos aqui destacados reafirmam a existência de um contínuo corpo-mente, ou da mente corporificada (*embodied*), como buscamos apresentar neste tópico.

O processo pelo qual “*nos tornamos conscientes acerca da existência de nossas próprias imagens*” é uma questão importante para o entendimento da cognição humana. Introduzida por Damásio em *O Erro de Descartes*, essa questão foi posteriormente aprofundada no livro *O Mistério da Consciência*, que aborda o tema do *sentido do self*, apontado desde o primeiro livro como um *elemento chave* para o surgimento da consciência.

O autor apresenta a complexidade das relações de trânsito no corpo, e entre dentro–fora do corpo, de modo simplificado, a partir das considerações abaixo<sup>74</sup>:

a) Praticamente todas as partes do corpo (músculos, articulações ou órgãos internos) podem enviar *sinais* para o cérebro; estes chegam até o cérebro através dos nervos periféricos e são transportados para seu interior até os córtices somatossensoriais<sup>75</sup>.

b) Substâncias químicas que surgem da atividade do corpo podem alcançar o cérebro através da corrente sanguínea e modificar seu funcionamento.

c) Na direção inversa, o cérebro pode atuar por intermédio dos nervos, em todas as partes do corpo. O sistema nervoso autônomo (visceral) e o sistema nervoso músculo–esquelético (voluntário) são os agentes dessas ações.

d) O cérebro também atua, (dentro e fora) por meio da produção de substâncias químicas liberadas na corrente sanguínea, como hormônios, neurotransmissores e neuromoduladores.

Nos termos propostos por Damásio, a “parceria cérebro–corpo”, que “constitui o organismo”, interage com o ambiente como um conjunto, ou seja, não há interação *só do corpo* ou *só do cérebro*. Neste processo contínuo de interconexões, o cérebro recebe sinais não apenas do corpo propriamente dito, mas também de partes de sua própria estrutura, as quais também recebem sinais do corpo.

Considerando a perspectiva do funcionamento do *contínuo corpo–mente*, estes estudos sustentam a afirmação de que a função global do cérebro é totalmente implicada com o trânsito de informações entre corpo e ambiente. O cérebro precisa estar “bem informado” sobre o que se passa no corpo, sobre o que se passa em si próprio e sobre o meio ambiente que rodeia o organismo (seu entorno); assim são obtidas acomodações de sobrevivência adequadas entre o organismo e o ambiente.

---

<sup>74</sup> O detalhamento destes tópicos é encontrado no quinto capítulo do livro *O erro de Descartes*, ver bibliografia completa ao final.

<sup>75</sup> Referentes às sensações corporais.

Corpo e cérebro interagem entre si tão intensamente quanto a interação entre *o organismo que eles formam*<sup>76</sup> e o ambiente onde o mesmo existe. O *movimento e os aparelhos sensoriais* do organismo são responsáveis pela mediação destas relações. A complexidade dos padrões de conexão é enorme. O autor questiona: de que nos serve toda essa complexidade?

(...) Com base nessas imagens (...) podemos interpretar os sinais apresentados aos córtices sensoriais iniciais de modo a organizá-los sob a forma de conceitos e classificá-los. Podemos adquirir estratégias para raciocinar e tomar decisões; e podemos selecionar uma resposta motora a partir do elenco disponível no cérebro ou formular uma *reposta motora nova* (...). O conhecimento é utilizado para *desdobrar e manipular sinais de saída motores e mentais*, que são as imagens constituintes de nossos pensamentos (DAMÁSIO, 1996, p. 120). [grifos nossos]

Nosso pensamento, portanto, é constituído por *fluxos de imagens*, que por sua vez, são geradas a partir do processamento (ou interpretações) dos sinais (informações) na interação corpo-ambiente. O *conhecimento*, para Damásio, está atrelado à capacidade de *manipulação destas informações*, o que envolve a construção de estratégias de raciocínio, seleção de respostas, bem como a criação de respostas novas. Todos estes aspectos estão em jogo nos processos de criação em dança, aqui entendidos como processos de conhecimento.

Nossos conceitos e nossa capacidade de raciocínio se baseiam na formação das imagens. *Conceitos* podem ser entendidos como modos de organização das informações processadas em imagens. Estas “informações” são decorrentes das nossas possibilidades de interação, que por sua vez, se sustentam no sistema sen-

---

<sup>76</sup> Nesses trechos, optamos por manter a utilização de “organismo”, pois é o termo utilizado por Damásio, que enfatiza que se trata da parceria cérebro-corpo, que compõem o “corpo propriamente dito”. Na linguagem que vimos utilizando (a relação corpo-ambiente), poderíamos substituir “organismo” por “corpo”, no entanto, isso poderia gerar confusão em relação à utilização destes termos pelo autor. Obviamente o autor considera que o cérebro faz parte do corpo, mas como um de seus temas é justamente *como* o cérebro se relaciona e interage com todo o corpo (a parceria cérebro-corpo), faz-se necessário estas especificações.

sório-motor, ou seja, em nossas *possibilidades de ação, de movimento e de percepção*, e ainda resultantes do inconsciente cognitivo, no sentido atribuído por Lakoff e Johnson.

A concepção das *metáforas corporificadas* – apresentadas em articulação com a noção de *embodied*, no segundo capítulo – como *formadoras de nossos conceitos e de nossa visão de mundo*, relaciona-se claramente com este modo de descrição de nosso funcionamento. Ou seja, as explicações de Damásio também fundamentam a idéia de que a formação de nossas competências cognitivas está atrelada à existência de uma mente corporificada (*embodied*) – ao modo como se dá o trânsito de informações entre dentro e fora do corpo, o que por sua vez, está atrelado à *formação das imagens*, processo que sustenta a construção das *metáforas*. O *lugar do corpo nos processos de conhecimento* torna-se evidente à medida que avançamos no entendimento destes estudos.

Continuamente precisamos estar “informados” sobre as mudanças que ocorrem no corpo em função da interação contínua com o ambiente. São as modificações nos *estados corporais* que possibilitam a construção de *mapas neurais*, que se tornam *imagens*. Assim, todas as imagens mentais têm como referência os sinais advindos dos estados corporais – ou, como propõe Domenici (2004), são “indexadas” nas informações sobre os estados do corpo. No entanto, ainda não foi possível à neurociência esclarecer *como* padrões neurais chegam a se tornar imagens mentais.

O entendimento de *imagem* como padrão mental que pode ser sonoro, tátil, sensorial, e não somente visual abre possibilidades de articulação com o modo como, cada vez mais na arte, as várias linguagens se interpenetram. As interações entre diversos tipos de informações (visual, sonora, sensorial etc.), ligadas ao uso de diferentes mídias, podem ser associadas ao modo como a “parceria cérebro-corpo” funciona, ou seja, ao modo complexo como nós funcionamos ao conhecer.

Damásio considera o *problema da consciência* como uma combinação de dois problemas intimamente relacionados. O primeiro diz respeito à compreensão de como o cérebro humano engendra os *padrões mentais* denominados como *as imagens* de um *objeto*<sup>77</sup> – o que implica em descobrir como o cérebro produz *padrões neurais* e como consegue converter esses padrões neurais em *padrões mentais explícitos*. Diante de tal problema, a explicação neurobiológica existente até o presente ainda é incompleta. Para ilustrar este problema, Damásio utiliza a metáfora do “*filme no cérebro*”<sup>78</sup>.

O segundo problema consiste em entender *como, paralelamente* ao engendramento de padrões mentais (imagens) para um objeto, o cérebro também engendra um *sentido do self no ato de conhecer*. A solução deste segundo problema requer o entendimento de como se configura um senso de si mesmo, ou “sentido do self”: o modo como nos damos conta que o conhecimento particular que contemplamos em nossa mente é moldado de uma perspectiva específica, e não uma perspectiva de tipo único para todos.



*Por que nunca me tornei um/a dançarino/a*, Núcleo Artérias [SP, 2004]

Para Damásio (2000), possuir um *sentido de self* não só é necessário para *conhecer*, no sentido próprio, mas pode influenciar o processamento de tudo o que vem a ser conhecido. O sentido do *self* inclui um *estado de presença* que é sutil, um

<sup>77</sup> *Objeto* designa entidades tão diversas quanto uma pessoa, um lugar, uma melodia, um estado de êxtase, uma dor de dente.

<sup>78</sup> Esse “tipo de filme” é uma metáfora utilizada para ilustrar as imagens diversas (padrões explícitos) existentes em decorrência dos padrões neurais gerados. “(...) devendo-se entender nessa metáfora tosca, que o filme tem tantas trilhas sensoriais quantos são os portais sensoriais de nosso sistema nervoso – visão, audição, paladar, olfato, tato, sensações viscerais, etc.” (DAMÁSIO, 2000, p. 25).

“sinal vagamente pressentido”. A forma mais simples dessa presença é também uma imagem; o tipo de imagem que constitui um *sentimento*. Essa presença é um sentimento do que acontece quando *somos modificados pelas ações de apreender alguma coisa*. Estas formulações indicam claramente que consciência, emoção e sentimento são inseparáveis.

Tradicionalmente, a solução proposta, e considerada incorreta, para o segundo problema é a existência de um *homúnculo*<sup>79</sup> incumbido de conhecer. Damásio esclarece que não existe tal homúnculo, metafísico ou no cérebro, “sentado no teatro cartesiano como um expectador único à espera de que os objetos saiam à luz” (DAMÁSIO, 2000, p. 27).

Nesta perspectiva, o problema da consciência consiste, portanto, em descobrir os alicerces biológicos da capacidade que possuímos de construir não só os padrões mentais de um *objeto* – imagens mentais integradas no tempo e no espaço, de algo a ser conhecido – mas também os *padrões mentais* que transmitem, de modo automático, um “sentido de um *self* no ato de conhecer”, o que está vinculado à capacidade de processar emoções e poder reconhecer sentimentos relativos às interações que vivenciamos.

Voltando à “metáfora do filme”, proposta por Damásio, os dois problemas destacados no âmbito da neurobiologia da consciência dizem respeito a *como* este “filme” é gerado no cérebro e como o cérebro também gera o senso de que existe alguém que é proprietário e observador desse filme. Para Damásio, este segundo aspecto está ligado ao *modo como construímos imagens sobre as transformações ou mudanças* que vivenciamos ao interagir com os mais diversos objetos, ou seja, as *imagens dos estados corporais*. Problemas estreitamente relacionados, cuja separação é apenas um meio para viabilizar a investigação global da consciência.

---

<sup>79</sup> Homúnculo refere-se à imagem de um “pequeno homem” dentro do cérebro.

A formação das *imagens dos estados corporais*, que é decorrente da interação contínua corpo-ambiente, é, portanto, uma condição à constituição da *noção de si mesmo*. Esta fundamentação teórica se liga diretamente à proposta de investigação dos estados corporais na dança. Como apresentamos, esta opção emergiu das questões de Grechi sobre “como a dança ocorre no corpo”, no processo de criação de *Artérias*, sendo aprofundada em *Por que nunca me tornei um/a dançarino/a*. Podemos analisar que, ao “mergulhar” no universo do funcionamento memória, a investigação dos estados corporais foi associada com aos processos de formação das imagens mentais, em estreita relação com as proposições de Damásio.

O modo como ocorrem as interações entre as diversas mídias, em “*Por que...*”, pode ser lido como metaforização dos complexos processos de formação e interação entre os diversos tipos de imagens mentais. Como vimos, as imagens são “a base da mente” (*mente corporificada*, ou *embodied*), e é a partir da formação de *imagens evocadas* que, em estreita relação com a imaginação, a memória se configura. O que Damásio acrescenta a essas explicações, e que nos chama a atenção, é a implicação entre as *imagens dos estados do corpo* e a construção de um *sentido de si mesmo*, que está atrelado ao surgimento da consciência e às nossas possibilidades cognitivas complexas.

Os processos de conhecimento em jogo nas investigações dos estados corporais na dança, assim, potencializam justamente a formação das imagens corporais, o que, em Grechi, está ligado ao objetivo de criação de movimentações próprias, com a opção por trabalhar com um “corpo próprio” na dança, o que a coreógrafa também denomina “pessoalidade” no corpo. Algo que remete à história da construção de cada corpo, o que, por sua vez, implica na *memória inscrita no corpo que dança*.

Voltando aos estudos de Damásio, no livro *O Mistério da Consciência* são apresentados vários fatos, revelados por observações neurológicas e experimentos



neuropsicológicos, como pontos de partida de sua abordagem da consciência. Um dos fatos questionados, diz respeito à *consciência ser geralmente explicada simplesmente a partir de outras funções cognitivas* – linguagem, razão, atenção, memória, por exemplo. As decorrências do questionamento do autor, a nosso ver, trazem contribuições sobre o “lugar” do corpo nos processos de conhecimento, tema que também diz respeito à dança.

Para o autor, uma teoria da consciência não deve se voltar *somente* para o modo como a memória, o raciocínio e a linguagem ajudam na construção (tradicionalmente hierarquizada de cima para baixo) de uma *interpretação* do que se passa no cérebro e na mente.

Estes aspectos são fundamentais para gerar o “self autobiográfico” e o processo da “consciência ampliada”, que podem ser entendidos como *condições* da elaboração de interpretações parciais de fenômenos ocorridos *no* organismo. Alguns esclarecimentos tornam-se necessários à compreensão destas complexas relações.

A noção de *self* está ligada à idéia de identidade, que numa visão tradicional, corresponde a um conjunto não-transitório de *modos de ser* que caracterizariam uma pessoa<sup>80</sup>. Para Damásio, a noção que se aproxima da noção de identidade é a de *self autobiográfico*, instância que emerge do *self central* – sentido do self que emerge, por sua vez, da *consciência central*. Os dois tipos de self são inter-relacionados<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> De modo significativamente diferente desta perspectiva “tradicional”, diversos conhecimentos nos estudos contemporâneos sobre identidade apontam justamente para o *caráter transitório e contextual* da identidade. Uma discussão inicial, porém bastante esclarecedora, sobre concepções de identidade se encontra em Hall (1997). Também consideramos significativas as reflexões propostas por Rolnik (1997, 1999) sobre as mudanças nos modos de compreender os processos de subjetivação, estreitamente relacionados com a temática da identidade na contemporaneidade.

<sup>81</sup> Todos estes conceitos são articulados de forma complexa, envolvendo uma série de descrições específicas sobre o funcionamento da “parceria cérebro-corpo”. Temos clareza de que, nesta dissertação, apenas *pontuaremos* suas definições, tendo em vista a contextualização das articulações existentes entre memória autobiográfica, imagens mentais e estados corporais, processos que, por sua vez, estão atrelados ao surgimento da consciência.

Damásio propõe três “níveis” de self inter-relacionados: o “proto-self”, o “self central” e o “self autobiográfico”. O proto-self é entendido como precedente biológico pré-consciente do *sentido do self*; consiste num “conjunto coerente de padrões neurais (que não temos consciência) que mapeiam a cada instante, o estado da estrutura física do organismo, em suas numerosas dimensões”, ou seja, em vários níveis do cérebro (2000, p. 201).

O *self central* é entendido como *entidade transitória* que é incessantemente recriada a partir das interações entre o cérebro e cada *objeto*. Damásio recorre a mais uma metáfora para explicar o *self central transitório*: a afirmação de T.S. Elliot, poeta americano, de que “você é a música enquanto ela dura”. Este tipo de *self* está ligado ao “nascimento da consciência”, e pode ser entendido como uma espécie de “relato” gerado no cérebro, sobre aquilo que está ocorrendo quando o corpo interage com um “objeto”: quer este seja realmente percebido, quer seja evocado, esteja dentro das fronteiras do corpo (como uma dor, por exemplo), ou fora dessas fronteiras (uma paisagem ou uma música). Nas palavras do autor:

Esse relato é uma narrativa simples e sem palavras. Ele possui personagens (o organismo, o objeto). Desenvolve-se no tempo. E tem começo, meio e fim. (...) O fim compõe-se de reações que resultam em um *estado modificado do organismo*. Assim, tornamo-nos conscientes quando internamente nosso organismo constrói e exhibe um tipo específico de *conhecimento sem palavras* – o conhecimento de que nosso organismo foi mudado por um objeto [pela interação com o objeto] (...) A forma mais simples na qual esse conhecimento emerge é o *sentimento de conhecer* (2000, p. 219). [grifos nossos]

Assim, a primeira premissa decorrente destas considerações é a de que a consciência *depende* da construção e da exibição interna de um novo conhecimento, referente a uma *interação* entre o organismo e um objeto. Nos termos que vimos utilizando nesta dissertação, este novo conhecimento refere-se à interação contínua entre corpo e ambiente.

Retomando o início desta problemática, para o autor, a consciência não começa naqueles “níveis tão elevados na hierarquia dos processos cognitivos”, o que tem relação com as “narrativas não-verbais” geradas no cérebro, ou o “conhecimento sem palavras”, como o autor propõe.

*A narrativa não-verbal e imagética é o alicerce da consciência. (...) A narrativa da alteração de estado do proto-self pela interação com um objeto tem de ocorrer primeiro em sua forma não lingüística para que possa vir a ser traduzida em palavras apropriadas (DAMÁSIO, 2000, p. 240). [grifos nossos]*

Dando continuidade a seu raciocínio, Damásio apresenta o conceito de *self autobiográfico*, em relação com as seguintes considerações:

Mas alguma coisa perdura depois que a música acaba; algum resíduo permanece após muitos surgimentos efêmeros do self central. Em organismos complexos como o nosso, equipado com vastas capacidades de memória, os momentos fugazes de conhecimento em que descobrimos nossa existência são fatos que podem ser registrados na memória, apropriadamente categorizados e relacionados a outras memórias que concernem tanto ao passado como ao futuro antevisito. A consequência dessa *complexa operação de aprendizado* é o desenvolvimento da *memória autobiográfica*, um agregado de *registros dispositivos* sobre *quem temos sido fisicamente* e quem em geral temos sido na esfera comportamental, juntamente com os registros sobre *o que planejamos ser* no futuro (DAMÁSIO, 2000, p. 224). [grifos nossos]

O *self autobiográfico* baseia-se na *memória autobiográfica*, cuja *base* é formada pelos aspectos mais estáveis da vida de um organismo: quem o gerou, onde, quando, seu nome, seus gostos e aversões, o modo como habitualmente se reage a um conflito, etc. A *memória autobiográfica* cresce continuamente com as experiências de vida. Está baseada em registros permanentes mas *dispositivos*<sup>82</sup>, de experi-

---

<sup>82</sup> Refere-se também ao o conceito de *representações dispositivas*, apresentado anteriormente.

ências ligadas ao self central. Esses registros podem ser *ativados* como padrões neurais e serem transformados e explicitarem-se como imagens. Tais registros, ou “conjuntos de memórias que descrevem a identidade” (2000, p. 225), são *parcialmente modificáveis* por experiências adicionais. Cada memória reativada opera como “um algo a ser conhecido” e o resultado desse processo, ligado às *reativações*, é o *self autobiográfico*, do qual somos conscientes. É portanto, um tipo de *self* que depende do *self* central, e está relacionado às lembranças de situações em que a *consciência central*<sup>83</sup> participou do processo de conhecer, bem como às capacidades de elaboração de projeções futuras.

Estas considerações sobre os tipos de *self* “em jogo” nos processos de conhecimento reafirmam a importância das *representações* relativas aos *estados do corpo* para o desenvolvimento da consciência: representações que se dão ainda num nível não verbal, e que já envolvem a construção de imagens – *as imagens do corpo*.

Como foi visto, a atividade da consciência é destacada enquanto “atividade de relacionar”: um tipo de atividade fundamental para o processamento das informações que configuram o trânsito entre corpo (ou organismo) e ambiente. A concepção de consciência apresentada por Damásio não se refere à noção de controle, ou à existência de uma “torre central” que observa e comanda comportamentos, como se estivesse “de fora”. Está totalmente implicada com o funcionamento do organismo como um todo, com os estados do corpo, com as interações vividas e as mudanças decorrentes das mesmas, que envolvem as emoções e os sentimentos. Está fortemente ligada à idéia de *gestão* e de *comunicação* entre processos, que po-

---

<sup>83</sup> “Em suma, a *consciência central* é um fenômeno biológico simples; possui somente um nível de organização, é estável no decorrer da vida do organismo, não é exclusivamente humana e não depende da memória convencional, da memória operacional, do raciocínio ou da linguagem. Por outro lado, a *consciência ampliada* é um fenômeno biológico complexo, conta com vários níveis de organização e evolui no decorrer da vida do organismo. (...) só atinge um nível mais elevado nos seres humanos. Ela depende da memória convencional e da operacional. Quando atinge seu ápice humano, também é intensificada pela linguagem” (DAMASIO, 2000, p. 34).

dem ser associados com a noção que vimos enfocando desde o segundo capítulo: o trânsito de informações entre *dentro e fora do corpo*.

Retomando uma afirmação central atrelada a estes vários aspectos, para Damásio a consciência humana está totalmente implicada aos processos de construção de conhecimentos, que por sua vez, estão atrelados à existência de um *sentido de self*, entendido como condição do *sentimento de conhecer*.

*Conhecer* é uma atividade vinculada à possibilidade de *vivenciar ou experienciar mudanças de estado*, defrontar-se com diferenças e assim produzir continuamente *novas organizações de si mesmo*, a partir das interações com os diversos “objetos” percebidos no ambiente. São inúmeras as possibilidades de configuração de *objetos* na perspectiva apresentada, noção que também reafirma o entendimento de que o *ambiente*, como sistema amplo, inclui a *cultura*, sem separá-la daquilo que configura a *natureza*.

A construção de respostas para o questionamento de *como o sentido do self emerge na mente no ato de conhecer*,<sup>84</sup> está relacionada ao fato de Damásio começar a ver este problema em termos das *relações que o organismo e o objeto mantêm durante suas interações*<sup>84</sup> Desta perspectiva, a consciência consiste em construir um conhecimento a partir de dois fatos: há um organismo empenhado em relacionar-se com algum *objeto*; além disso, nessa relação o objeto causa alguma mudança no organismo.

Toda a construção do conhecimento, do simples ao complexo, do imagético não-verbal ao literário verbal, *depende da capacidade de mapear o que ocorre ao longo do tempo*, dentro de nosso organismo, ao redor de nosso organismo, *para e com* o nosso organismo, uma coisa seguindo-se a outra, causando uma outra, infinitamente. (...) Os filósofos vivem enredados no problema da chamada ‘intencionalidade’, o intrigante fato de que os conteúdos mentais “se rela-

---

<sup>84</sup> O organismo em questão é aquele no qual a consciência ocorre; o objeto em questão é qualquer objeto que vem a ser conhecido no processo de consciência; e as relações entre organismo e objeto são os conteúdos do *conhecimento que denominamos consciência* (DAMÁSIO, 2000, p. 38).

cionam” a coisas externas à mente. A meu ver, esse aspecto dominante da “relatividade externa” da mente está alicerçado na *atitude narrativa do cérebro*. Ele inerentemente *representa as estruturas e os estados do organismo* e, enquanto regula o organismo como é sua incumbência, naturalmente *compõe histórias* sem palavras sobre o que acontece a um organismo imerso em um meio (DAMÁSIO, 2000, p. 243, 244).

A nova perspectiva proposta por Damásio torna a realização biológica da consciência um problema passível de abordagem. Os padrões neurais e as imagens necessárias para a ocorrência da consciência são aqueles que constituem *representantes* para *o organismo*, para o *objeto* e para a *relação* entre os dois. Assim, o *processo de construção do conhecimento* requer tanto um cérebro, como as propriedades sinalizadoras necessárias à montagem de padrões neurais e formações de imagens pelo *self*. Entender a biologia da consciência implica em descobrir como *o cérebro é capaz de mapear* tanto os dois “atores” (organismo e objeto – ou “ambiente”) como *as relações* que mantêm entre si (DAMÁSIO, 2000, p. 38).

O autor contextualiza este tipo de investigação, explicando que a neurociência tem dedicado a maior parte de seus esforços à compreensão das bases neurais daquilo que denomina “a representação do objeto”. Os estudos abrangentes sobre percepção, aprendizagem, memória e linguagem promoveram entendimentos de *como o cérebro processa um objeto, em termos sensoriais e motores*, e como o conhecimento sobre um objeto é armazenado na memória, categorizada em termos conceituais, e recuperado na forma de evocação ou reconhecimento. Porém, *a respeito do organismo (corpo)*, como destaca o autor, a situação é bem diferente.

A diferença fundamental refere-se a uma curiosa assimetria existente entre os mapeamentos relativos aos objetos e os que representam aspectos diversos do funcionamento do corpo<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Como exemplo o autor sugere que se pense na variedade de mapas cerebrais construídos quando, ao ler um texto, em alguns momentos voltamos nossa atenção aos objetos que compõem o espaço

Em suma, o organismo, na operação de relacionar da consciência, é toda a unidade de nosso ser vivo – nosso corpo, por assim dizer – e, no entanto, a parte do organismo chamado cérebro contém dentro de si uma espécie de modelo do todo (...) (DAMÁSIO, 2000, p. 42).

Este “modelo do corpo no cérebro”, segundo Damásio, nada tem a ver com a “rígida criatura-homúnculo” dos livros mais antigos de neurologia.

*As imagens do corpo*, portanto, tem em primeiro lugar um importante papel na manutenção da vida, mas também desempenham a função que dá sustentação ao desenvolvimento da consciência. Na “atividade de relacionar da consciência”, o que está sendo mapeado é relativo à condição de interação entre organismo e ambiente.

É importantíssimo o fato de que nem os mecanismos reguladores da vida nem seus mapas corporais são os geradores da consciência, embora sua presença seja indispensável para os mecanismos que realmente realizam a consciência central. Essa é a questão crucial. (...) Na atividade de relacionar da consciência, o organismo é representado no cérebro, de maneira abundante e variada, e essa representação está vinculada à manutenção do processo da vida. (...) Se essa idéia for correta, a vida e a consciência, especificamente o aspecto do self da consciência, estão inextricavelmente entrelaçados (DAMÁSIO, 2000, p. 42).

Assim, a capacidade de mapear este funcionamento, ou seja, de *representar o trânsito corpo e ambiente*, é entendida como a questão crucial para a construção da consciência. Estas considerações reafirmam o quanto nossa *capacidade de conhecer*, nossa *cognição*, está atrelada às *modificações em nossos estados*, decor-

---

onde estamos, e logo em seguida voltamos a atenção à leitura. Nessa situação numerosas estações do sistema visual rapidamente deixaram de mapear a página do texto, passaram a mapear a configuração do espaço, e voltaram a mapear a página. Em uma rápida sucessão as mesmas regiões do cérebro construíram vários mapas diferentes, em virtude das diferentes posições motoras assumidas e das diferentes entradas sensoriais que o organismo coligiu. Ou seja, “a imagem construída nas *telas multiplex* do cérebro sofreu mudanças notáveis” (DAMÁSIO, 2000, p. 40).

rentes de processos de intercâmbio/interação que são condições à nossa sobrevivência.

A abordagem das diversas configurações dos *trânsitos de informações*, ao longo deste processo de pesquisa, nos levou a perceber a centralidade dessa temática nos referenciais teóricos e nas informações artísticas analisadas, marcando presença significativa na construção de nossas reflexões e articulações. A utilização desta terminologia era algo que, anteriormente, não fazia parte de meu “universo de palavras”, ou seja, de meu sistema conceitual. Neste sentido, as transformações nos modos de elaboração dos discursos, na visão que fundamentou a pesquisa, revelam também as transformações que ocorreram nos modos de perceber/ver/ler o corpo, a dança e os processos de conhecimento.

Terminar esta dissertação abordando o tema da memória e da consciência, não nos pareceria algo muito cabível, há algum tempo atrás. Porém, como entendemos que *o caminho se faz ao caminhar*, adotamos uma postura de abertura às *emergências* – imprevisíveis, que permeiam qualquer processo de criação/conhecimento – e assim, muitos “outros caminhos” foram se abrindo. Sabíamos que não teríamos o “controle” do que poderia ocorrer no percurso. Partimos de questões bastante amplas, e os recortes foram elaborados no percurso, como buscamos apresentar ao longo da dissertação.

Também tivemos consciência da alta probabilidade de não correspondência às exigências dos prazos, que necessariamente também delimitam o processo de pesquisa. Isso estava ligado à qualidade de envolvimento e às nossas próprias demandas de tempo/dedicação necessários à organização dos pensamentos e à elaboração escrita, ao optar pela construção de negociações com informações ainda pouco conhecidas em nossos percursos.

Assim, este percurso também nos ensina muito sobre o *tempo das coisas*: o tempo de projetar, o tempo de decidir e fazer opções, o tempo de resistir a outros



apelos e encontrar os ritmos possíveis; o tempo “das fichas caírem”... e o tempo de se perceber que já não há mais tempo. Enfim, o tempo de parar. E aprender a não descartar os anseios de agora, que já são “donos do corpo” e merecem espaço em novos projetos. Que neles, o trânsito arte–ciência continue gerando movimentos e novas aprendizagens.

Onde chegamos, então?

*Não há saídas, só ruas  
viadutos e avenidas.*

Itamar Assumpção



BOOTSTRAP ...! Slide: Gil Grossi

[Pausa. Café. O Ministério adverte que o cigarro faz mal à saúde. Olho na tela. Olho cansado. Cabeça–tronco–e–membros precisando de silêncio. Pra continuar a achar os lugares pra tanto pensamento correndo pelo corpo. Inspiração, expiração. Vai. Pra onde? Sei não, mas tem que ir pra algum lugar. Nesse ponto não dá pra ficar parado. Caminho é o que não falta. Um filme vai rodando no pensamento. Lembranças do estado inicial, e das transformações sofridas, ainda em processo. Não tem mesmo um ponto final, mas certamente, outros *estados* em nossos pensamentos–movimentos. Novas possibilidades, de caminhos e de olhares.]

## CONSIDERAÇÕES FINAIS.1

O modo de pensar a cena é o modo de pensar o mundo.

Adriana Grechi

### (RE) ORGANIZAÇÃO DA ESTÓRIA VIVIDA<sup>86</sup>

Minha opção pela pesquisa acadêmica no campo da dança, esteve atrelada ao interesse em aprofundar entendimentos relativos aos *processos de conhecimento* “sobre o” corpo e “no” corpo, aspectos que nortearam a elaboração inicial do projeto de pesquisa. Como decorrência das opções metodológicas, a estruturação da pesquisa passou a envolver um estudo de campo, focado na investigação dos processos de criação desenvolvidos pela coreógrafa Adriana Grechi. Uma primeira elaboração, decorrente da primeira etapa da pesquisa, definiu o recorte que norteou as elaborações apresentadas nessa dissertação: a opção pela abordagem dos trânsitos entre informações artísticas e científicas nos processos de criação investigados.

A consideração de que as *mudanças de visão de mundo* (ou dos sistemas de pensamento) estão implicadas com mudanças nas ciências e nas artes, configurou-se como um parâmetro a ser observado em todo o desenvolvimento da pesquisa. Neste sentido, constituiu um pressuposto que norteou as problematizações da pesquisa, que pôde ser apresentado da seguinte forma: diferentes sistemas de pensamento configuram diferentes implicações nos modos de entender *o corpo, a dança e o corpo que dança*, assim como a forma que agem no mundo.

As mudanças abordadas no campo da Arte foram focadas em relação às concepções (ou sistemas de pensamento) de corpo e de dança, entendidas como

---

<sup>86</sup> Na elaboração destas considerações finais, tomo a liberdade de utilizar, na maior parte do texto, o discurso em primeira pessoa, que julgo ser mais coerente à exposição destas reflexões, ligadas aos modos como vivi e pude perceber meu próprio processo de aprendizagem nesta pesquisa.

implicadas; no campo das Ciências, os recortes envolveram conhecimentos produzidos no âmbito das Ciências da Complexidade e das Ciências Cognitivas.

Nosso problema de pesquisa, depois de alguns desdobramentos, passou a problematizar o modo como o trânsito Arte–Ciência se configurava nas concepções que permeavam os processos de criação de Adriana Grechi. As diversas articulações apresentadas nesta dissertação revelaram o modo como esta problematização se desdobrou e como pôde ser elaborada. Outra decorrência é a reafirmação, ou “confirmação”, da pressuposição que norteou o processo de pesquisa.

No primeiro capítulo da dissertação, apresentamos a problematização que nos levou a associar a contemporaneidade, entendida como sistema de pensamento, à Complexidade. A *metáfora da desestabilização* foi destacada como indicadora dos modos de *experenciar* este contexto, em estreita relação com seus *sistemas conceituais*. A concepção de *metáfora como operação cognitiva*, desde esta etapa, passou a compor nosso “modo de ver” a organização dos sistemas de pensamento – nos termos de Lakoff e Jhonson; metáforas como “compositoras” dos *sistemas conceituais*, presentes nas diversas formas de conhecimento, o que inclui a dança.

Tendo em vista a emergência da *problemática mente–corpo*, também conhecida como dualismo cartesiano, no primeiro capítulo também buscamos compreender as principais diferenças que, na pesquisa bibliográfica, inscreviam a contemporaneidade em oposição aos *modelos dualistas de pensamento*.

Partindo destas contextualizações, as articulações entre a pesquisa teórica e a pesquisa de campo começaram a ser evidenciadas.

A dinâmica de pesquisa instaurou uma rede de processos de conhecimento. Os referenciais teóricos emergentes na pesquisa bibliográfica inicial contribuíram na construção de um primeiro “olhar” na pesquisa de campo. As referências da Complexidade possibilitaram a identificação de semelhanças existentes entre este referencial e alguns parâmetros presentes nos relatos iniciais de Grechi, sobre sua tra-

jetória na dança. Esta “escuta” fortaleceu nossa “aposta” nestes referenciais. Ou seja, os conteúdos emergentes do relato da trajetória de Grechi, no campo da dança, apontaram para a coerência em relação às teorias a serem utilizadas na “análise dos dados” – aqui entendidas como a *construção de leituras* sobre os processos artísticos investigados.

Estas leituras foram desenvolvidas, principalmente, em articulação com as questões mobilizadoras de cada criação e a construção das estratégias de investigação corporal, além de outros aspectos emergentes, também implicados com o modo de organização das informações em cada espetáculo.

O *estado inicial* em que me encontrava, frente às descobertas da pesquisa bibliográfica, e na primeira etapa da pesquisa de campo, continha várias possibilidades de escolha de referenciais teóricos. À medida que “entrei” na pesquisa de campo (ou seja, no “campo artístico de Adriana Grechi”), consegui definir o quadro teórico que sustentaria este estudo. Foi o desenvolvimento deste *processo* – espécie de *negociação* com o “objeto de estudo” – que configurou a opção por investigar o *trânsito Arte-Ciência* nos processos de criação de Grechi.

A delimitação destas opções, *em processo* (envolvendo estas negociações), a meu ver, foi de fundamental importância na construção de uma visão crítica sobre a forma como, de fato, ocorre um *processo de pesquisa*. Neste sentido, pude compreender melhor por que o “objeto de estudo” é também *ativo* no processo pesquisa, posição contrária à visão dualista da relação sujeito-objeto na pesquisa acadêmica. A relação que se instalou foi, portanto, de *interação*, desde sua construção, e não de “ação de um sujeito ativo, *sobre* um objeto, supostamente passivo”.

O contato com novos campos de conhecimento – referentes tanto às teorias como aos conhecimentos específicos do campo da dança – mobilizou a necessidade e o desejo de maior “dedicação” ao estudo dos referenciais teóricos, cuja presença eu começava a *ver* na organização dos sistemas de pensamento na dança. Este *mo-*

*vimento* inscreveu a possibilidade de, não só *reconhecer/identificar* algumas informações, no trânsito entre os dois campos, mas também começar a arriscar a *ler* as informações que circulavam na pesquisa, numa perspectiva “mais própria”. Processo que exigiu tempo para ser assumido, implicado com a construção de meus próprios discursos, que considero ainda em “fase de iniciação”. Como num ritual, onde o tempo é outro, pois se refere aos conteúdos simbólicos que estão em jogo nas transformações que se vive.

A opção pelo campo da Complexidade e das Ciências Cognitivas se desdobrou em universos de possibilidades. A quantidade de “questões interessantes” provocou, muitas vezes, a sensação de caos. No entanto, os próprios conhecimentos destes campos apontavam que, do caos, podem emergir novas formas de organização.

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos  
dentro de si para poder dar luz à uma  
estrela dançante. Eu vos digo:  
ainda há caos dentro de vós<sup>87</sup>

#### O LUGAR DO CORPO NOS PROCESSOS DE CONHECIMENTO E OS MODOS COMO OCORREM OS CONHECIMENTO NO CORPO

O interesse pela investigação dos “modos como o corpo conhece” nos levou a refletir sobre as estratégias de investigação *no* corpo que dança. Simultaneamente, também aos modos como o corpo é concebido/construído em cada processo de criação. As reflexões sobre a implicação entre estes aspectos, nos levaram ao entendimento de que, na dança, as concepções de corpo *ocorrem* (ou são elaboradas) *no* corpo que dança.

No caso de Grechi, cada processo de criação estava implicado com uma ou mais *questões*, que se tornavam norteadoras na construção das estratégias de in-

---

<sup>87</sup> Do livro *Assim Falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, citado em *Zona Autônoma Temporária*, de Hakim Bey.

investigação corporal. Podemos perceber como, em cada criação, instala-se um *processo de construção* relativo ao corpo, e aos *corpos que dançam*. Estas escolhas revelam a concepção de corpo (mais geral) atrelada à própria concepção de dança em questão.

O interesse de Grechi em trabalhar com o “*corpo próprio*”, com a criação de *repertórios individuais/pessoais* de movimento, com as *modificações e instabilidades no corpo*, por exemplo, foram entendidos como parâmetros que configuram suas concepções de corpo e de dança, e que permeiam a construção de suas estratégias de investigação. Nos processos artísticos analisados, os corpos que dançam evidenciam a condição de *transitoriedade* e de *transformação permanente* do corpo. Esta visão está atrelada com um modo de compreender o *funcionamento do corpo* – que, como vimos, considera os trânsitos contínuos corpo-ambiente, e os processos de estabilização/desestabilização de estados corporais.

Na elaboração desta dissertação, a noção de *trânsito de informações corpo-ambiente* emergiu como aspecto fundamental – uma percepção conectada à observação e problematização deste processo, tanto nas teorias utilizadas, como nas concepções de corpo e de dança que “atravessam” os processos de criação de Grechi.

A presença dos *trânsitos*, em meus próprios discursos na elaboração dessa dissertação, foi tão forte, que a expressão *corpo-em-trânsito* começou a se tornar uma marca simbólica do processo vivido. Uma metáfora bem vinda, que dizia das descobertas, corporificadas, do processo de pesquisa. Passamos um período *enxergando trânsitos* em quase tudo.

Modos do corpo processar/metaforizar a quantidade de informações em trânsito, neste processo? E por que, na construção das articulações na escrita, “algumas fichas demoravam tanto a cair”? Aos poucos pude perceber o volume de *novas informações* que me propus “dar conta” neste processo.

## CORPORIFICANDO O ENTENDIMENTO DA MENTE CORPORIFICADA

As Ciências Cognitivas esclarecem muitas questões sobre os processos que nos definem como *seres pensantes* cuja mente é *corporificada*. As considerações apresentada nesta dissertação, entre diversos aspectos, evidenciaram *como* nossas capacidades cognitivas estão ligadas à nossa organização corpórea, que em seu *funcionamento*, envolve o contínuo intercâmbio entre corpo e ambiente – entre corpo e cultura, corpo e mundo, entre diversos modos de ler os trânsitos, no corpo e no mundo, simultaneamente.

Os referenciais teóricos abordados no segundo capítulo, em articulação com o processo de criação de *Artérias*, apontaram a construção de nosso entendimento, de como nossos pensamentos são *encarnados*, ou de como compreendemos a “mente corporificada” (*embodied*).

Os pensamentos são “encarnados”, não somente “na dança”, mas em qualquer forma de conhecimento; a todo momento em que o pensamento ocorre. Ou seja, em todas as situações em que formamos *imagens mentais*; sejam ligadas à situação atual da interação corpo–ambiente, ou às evocações (memória, imaginação, projeções futuras), aspectos específicos da complexidade de nosso funcionamento, abordados no terceiro capítulo, através dos estudos de Damásio, e em articulação com o modo de organização do espetáculo *Por que nunca me tornei um/a dançarino/a?*

Ao propor a investigação de *estados corporais* na dança, Grechi configura uma estratégia coerente com estas considerações. Sua proposta pode ser tomada como um exemplo que “ilumina” vários aspectos que nortearam este estudo. Referimo-nos aos modos de organização de *processos de construção de conhecimento* sintonizados com uma concepção complexa do corpo na dança.

Nos processos artísticos analisados, destacamos a importância dada à qualidade de *transformação mútua*, na *interação entre corpo-ambiente* (aspecto apontado primeiramente em *Toda Coisa se Desfaz*); também à vivência/consciência das alterações, das modificações (estabilizações–desestabilizações) dos *estados corporais* (apontados em *Artérias* e “*Por que...*”). Estas observações foram decorrentes das leituras ligadas aos parâmetros da Complexidade, destacados ao longo da dissertação, e também, mais especificamente, com os estudos emergentes nas Ciências Cognitivas contemporâneas.

As análises ligadas aos modos de organização e os processos de criação do *Núcleo Artérias*, buscaram demonstrar as possibilidades de metaforização destes pensamentos no contexto da dança. Em outra direção, também enfatizam o modo como, neste campo, são elaborados conhecimentos conectados às informações em trânsito no mundo, através de processos de contaminação presentes no trânsito contínuo entre corpo e cultura.

As propostas de investigação corporal de Grechi estão implicadas com uma espécie de *conscientização* dos modos particulares de movimentação, bem como com a possibilidade de criação de novos padrões de movimento. À valorização das singularidades de cada integrante, em suas características *corporais-mentais*, suas memórias e invenções. Ao reconhecimento das possibilidades individuais e coletivas de entendimentos e de criação em dança.

O conjunto de processos de criação abordados pôde evidenciar a concepção de dança como *criação de novos rearranjos de informações no corpo e sobre o corpo*. Modos de organização que não são outra coisa senão *pensamentos, encarnados e inscritos nos trânsitos entre dentro e fora do corpo*.

Retornamos assim, a uma proposição fundamental nesta dissertação: *a dança ocorre no corpo* (KATZ, 2005), ou seja, no próprio *ambiente* que, nesta dissertação, é problematizado pela via do discurso verbal. Aqui não há dança, mas pensa-



mentos discursivos sobre a dança. *Pensamentos metafóricos*, organizados no enca-  
deamento dos discursos. Já na dança, *são os movimentos que se organizam como*  
*pensamento metafórico*. Pensamentos–movimentos, *no* corpo e *sobre* o corpo, si-  
multaneamente. Modos de perceber/ver/pensar *como* o corpo, e o corpo que dança,  
se constroem, nos intercâmbios que possibilitam sua existência.

Também pudemos compreender que, a dança “sempre” é o “pensamento do  
corpo” (KATZ, 2005). O que diferencia os modos como a dança é produzida, de a-  
cordo com os parâmetros que fundamentaram esta pesquisa, são as metáforas que  
estão jogo, ou os modos de metaforização, no corpo e na dança, das vivên-  
cias/questões a que cada criação se refere.

Voltamos a algumas frases e metáforas de Grechi (2006), como um fecha-  
mento–abertura deste momento, em que optamos por expor, com grau um pouco  
maior de liberdade na escrita, nosso modo de compreender as *considerações finais*:

Como estou presente no mundo?

O modo de pensar a cena é o modo de pensar o mundo.

O que motiva meu movimento? Cada corpo é um infinito–parte de um am-  
biente a ser explorado e constantemente reinventado. (...) Mas nada é ori-  
ginal. Porque tudo está conectado.

Não estou ali para impor significados, estou presente e disponível para ex-  
por e compartilhar vivências. (...) Acontecimentos simultâneos formam redes  
transitórias de comunicação. O que nos interessa é a qualidade dos aconte-  
cimentos–diálogos que podemos estabelecer. A possibilidade de exposição  
e superação de limites nesses diálogos internos, diálogos entre os perfor-  
mers, diálogos entre cada performer e cada pessoa na platéia. Estou ali para  
me expor, estou ali para desenvolver novas capacidades, estou ali para co-  
municar.

Neste jogo de composição, cada um tem um roteiro de possibilidades. O que realmente importa é estar totalmente presente e pronto para criar novos significados, associações não previsíveis, provocando outras maneiras de ver e sentir.

Dança contemporânea, aquela que tem como procedimento pesquisa de linguagem, não tem mercado. Não tem mercado (entre outros fatores) porque o principal não é criar produtos. Processos não são rápidos. Nem facilmente descartáveis. Quem quer comprar processos? Além do mais não criamos nada completamente novo (sabemos que não é possível). **Reciclamos idéias.** Copiamos e queremos ser copiados. **Queremos ser remixados.** Quem sabe assim outros significados possam surgir? Quem sabe assim existiremos um pouco mais? **Queremos espalhar idéias...** Idéias incorporadas. Se não há mercado não tenho o quê proteger. Estratégia de sobrevivência em ambiente desfavorável: ser copiado, ser remixado<sup>88</sup>.



Adriana Grechi  
Oficina Estados Corporais  
Estúdio MOVE [SP, 2006]  
[fotos: Luciana Dias]

<sup>88</sup> Registro de um comentário de Adriana Grechi no blog *CORPO\_RASTREADO*, durante a Mostra “Memória da Dança no Olhar” (SP, 2006). Todas as outras citações são do texto “Núcleo Artérias: procedimentos de criação um coletivo diverso” (GRECHI, 2006).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS.2

*Por que que eu não pensei nisso antes?*<sup>89</sup>

Uma das possibilidades de aprendizagem significativas no mestrado refere-se ao desenvolvimento das capacidades de cada pesquisador (a) sistematizar, e *compartilhar*, os conhecimentos elaborados no *processo de sua pesquisa* – um *percurso* que, a princípio, sempre será “maior” do que nossa capacidade de sistematizá-lo. Por outro lado, o próprio *exercício da escrita* nos faz ver aspectos que “passaram despercebidos” em nossas ações investigativas. Construimos novos *modos de ver*. Assim, o exercício da escrita também se inscreve como *experiência* e como *aprendizagem* dentro da própria pesquisa.

Em meu percurso, esta experiência – do processo da escrita da dissertação – foi descortinando uma série de impressões, o que me fez sofrer aquela sensação típica: “justo quando o prazo está acabando” (e para os que estavam num ritmo mais “próprio”, é justo quando se impõe uma aceleração do *processo*), passamos a *sentir* que, de fato, estamos começando!

Nesta etapa, uma questão inevitável me vinha à tona, repetidamente: *por cargas d'água, por que que eu não pensei nisso antes?*

Como nos explica Ilya Prigogine, o “afastamento do equilíbrio” nos revela surpresas. *Longe do equilíbrio* a matéria apresenta propriedades e comportamentos novos. São descobertas novas situações, às vezes mais organizadas do que na situação de equilíbrio, o que está ligado aos *pontos de bifurcação* – soluções a equações não-lineares, que frequentemente admitem várias soluções, ou seja, abrem possibilidades diversas. Essas afirmações são referentes a fenômenos nos campos

---

<sup>89</sup> Frase e título de uma música de Itamar Assumpção – parte das imagens sonoras que me acompanharam durante o período da escrita.

da matemática, da química e da física. No entanto, podem metaforizar o que ocorre em diversos sistemas, como nossos próprios sistemas de conhecimento.

Muitas vezes precisamos nos afastar do *equilíbrio* para poder “ver” algumas correlações que, em outros estados, não podíamos perceber. O *equilíbrio* aqui, pode ser associado aos sistemas de pensamento, de valores, às visões de mundo, bem como a um “sistema-ambiente” em que estejamos imersos. *Sistemas* que podem estar estabilizados e podem se “desarrumar” nos processos de troca de informações, que estão sempre em curso. Às vezes, esta “desarrumação”, que tira as coisas dos seus lugares conhecidos, pode ser justamente uma opção: buscar o contato (intercâmbio) com outras informações que promovam alguma instabilidade no modo de organização atual das coisas.

A visão de Prigogine e Stengers, sobre os fenômenos complexos, o conhecimento e a ciência, representou um tipo de informação “dessas que causam desarumação”. Conhecimentos que, em associação com os estudos do corpo na dança (em destaque os de GREINER e KATZ), desestabilizaram meu próprio sistema de pensamento – sobre a ciência, a dança, e as possibilidades do trânsito Arte-Ciência.

A opção pela pesquisa apresenta semelhanças com este movimento de desestabilização, gerado pela troca de informações e pela emergência de novas informações/conhecimentos num dado sistema. O *trânsito de informações*, como abordamos, modifica nossos *estados*, que são sempre corporais; uma condição à sobrevivência do sistema, e também aquilo que está em jogo em toda ação de conhecer algo. *Conhecer*, portanto, é nossa condição, e implica em sofrer mudanças de estado, como Damásio explica detalhadamente em seus estudos sobre a consciência.

O tipo de modificações que cada um vivencia num processo de pesquisa tem a ver com o tipo de informações que estão em jogo, e com o modo como cada “sistema” negocia e sofre novas organizações nestes trânsitos, intercâmbios ou “processos de negociação”.

Assim, hoje podemos compreender melhor por que toda pesquisa, mesmo que seja fundamentalmente “teórica”, é também, prática. Este parece um dos *dualismos* cuja superação é das mais difíceis. Em sintonia com os estudos de Damásio, bem como com o conceito de *embodied* de Lakoff e Jhonson, podemos dizer que o *processo de conhecimento* (por exemplo, uma “pesquisa teórica”) é sempre teórico-prático, pois a elaboração de conhecimentos é uma *ação*: uma *ocorrência* que envolve, sempre, alguma *transformação* nos estados do corpo. Mais ainda, é também um *processo de criação* e de reinvenção: de idéias, de sistemas conceituais e de si mesmo.

Assim, aquilo que foi possível sistematizar, em meu próprio processo de criação, compõe esta dissertação. Esta por sua vez, para *ganhar vida*, também necessita de movimento. Por isso espera ser lida, questionada e provocada a se repensar. Quem sabe possa, assim, ao transitar, reverberar outros movimentos de criação.

## REFERÊNCIAS

- ASHBY, W. Ross. *Uma introdução à Cibernética*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BARROS, Manoel de. *Memórias Inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003.
- BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2004.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRITTO, Fabiana Dultra. Cotidiano em Movimento. *Revista Palavra*, jul./1999, p.32-35.
- CENTRO DE ESTUDOS DO CORPO. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cec>>. Acesso em: jul. 2004.
- CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio eletrônico*. São Paulo: Conrad, 2001.
- DAMÁSIO, Antonio R. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Cia.das Letras, 2004.
- DAMÁSIO, Antonio R. *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- DAMÁSIO, Antonio R. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.
- DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. Ed. 34, 1996.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método* (1637). São Paulo: L&PM, 2005.
- DEUS, Jorge Dias. Viagens no espaço-tempo. Coleção Ciência Aberta. Portugal: Gradiva, 1998. Disponível em: <<http://www.gradiva.pt/capitulo.asp?L=2101>>. Acesso em nov. 2005.
- DICIONÁRIO HOAUSS. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/houaiss>>. Acesso em nov.2005.

DIAS, Luciana M. DOMENICI, Eloísa; WACHOWICZ, Fátima. Diálogos possíveis entre a dança e a ciência: reflexões sobre 'A Nova Aliança – a metamorfose da ciência', de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. Salvador: PQI/Escola de Dança/UFBA, 2005 (mimeo).

DOMENICI, Eloisa. A comunicação do corpo e os processos de vinculação simbólica. NORA, Sigrid (org.) *Húmus*, v. 1, Caxias do Sul, RS: S. Nora, 2004, p. 89–101.

DOMINGUES, Diana (Org). *A arte no século XXI. A humanização das tecnologias*. Fundação Editora da UNESP, 1997.

DOS SANTOS, C. A. Física Moderna. Disponível em: <[www.if.ufrgs.br/tex/fis142/fismod](http://www.if.ufrgs.br/tex/fis142/fismod)>. Acesso em: jan. 2006.

ENCICLOPÉDIA VIRTUAL WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org>>. Acesso em: jul. 2004.

ESTÚDIO MOVE. Disponível em <<http://www.estudiomove.com.br>>. Acesso em: fev. 2005.

ESTÚDIO NOVA DANÇA. Disponível em: <<http://www.estudionovadanca.com.br>>. Acesso em: out. 2004.

FERNANDES, Ciane. Esculturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna. *Cadernos CEDES*, ano XXI, nº53, abril/2001.

FRITJOF CAPRA. Disponível em: <<http://br.geocities.com/carlos.guimaraes/Capra.html>>. Acesso em: jun. 2006.

FRITJOF CAPRA. Disponível em: <<http://www.fritjofcapra.net>>. Acesso em: jun. 2006

GARDNER, Howard. *A Nova Ciência da Mente: uma história da revolução cognitiva*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GRECHI, Adriana. Núcleo Artérias: Procedimentos de criação em um coletivo diverso. São Paulo, 2006. (mimeo)

GREINER, Christine, KATZ, Helena. A natureza cultural do corpo. *Lições de dança* n. 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 77–102.

GREINER, Christine, KATZ, Helena. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto de comunicação In: NORA, Sigrid (Org.) *Húmus*, vol. 1. Caxias do Sul, RS: S. Nora, 2004. p. 13–20.

GREINER, Christine, KATZ, Helena. Por uma Teoria do Corpomídia In: GREINER, C. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125–133.

GREINER, Christine. A dança e seus novos corpos. *Revista Repertório Teatro & Dança*, Ano 7, nº7, Salvador: PPGAC–UFBA, 2004, p.54–63.

GREINER, Christine. Apresentação da parte III – Corpo e Paisagem. In: GREINER & AMORIM (org.) *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. p.139–146.

GREINER, Christine. Corpos em crise, uma Intra–dução. *Revista Repertório Teatro & Dança*, Ano 2, nº2, Salvador: PPGAC–UFBA, 1999.2, p.7–11.

GREINER, Christine. O corpo do artista. *Revista Repertório Teatro & Dança*, Ano 4, nº5, Salvador: PPGAC–UFBA, 2001, p.91–94.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. O registro da dança como pensamento que dança. *Revista D'art*. São Paulo, número especial, nov. 2002, p.38–43.

GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In: BIÃO, A. (org) *Temas em contemporaneidade – Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 353–364.

Grupo de Pesquisa Poética tecnológica na dança. Disponível em: <<http://www.poeticatecnologica.ufba.br>>. Acesso em nov. 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

IDANÇA. Disponível em: <<http://www.idanca.net>>. Acesso em: nov. 2005.

INGUAGGIATO, Maria Luisa. Prática reflexiva pelo movimento: o ‘corpo próprio’ como fonte de aprendizado pessoal–prático. *Revista Iberoamericana de Psicomotricidad e Técnicas Corporales*, nº21, vol6(1), p.61–76, 2005.



KATZ, Helena. Apresentação da parte II: Corpo e Movimento. In GREINER & AMORIM (org.) *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003, p.79–87.

KATZ, Helena. Dançar no Brasil: vistos de entrada, mestiçagem e controle de passaportes. Conferência realizada no Centro Nacional de La Danse, em Paris, em 05.10.2005. (mimeo)

KATZ, Helena. Nova dança estréia com duas coreografias. *O Estado de S. Paulo*, 21.03.1996, Caderno 2.

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In: *Lições de Dança*, n. 1. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p.11–24.

KATZ, Helena. *Um, dois, três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz; FID Editorial, 2005.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas–SP: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LAKOFF, G. e JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought*. NY: Basic Books, 1999.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LINS, Daniel (Org); GADELHA, Sylvio (Org). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza – CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

MACEDO, Roberto Sidnei. *A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. Salvador: EDUFBA, 2000.

MAFFESOLI, Michel. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n°. 8, julho 1995.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARINHO, Nirvana. Sampliando mídias através do corpo. In: NORA, Sigrid (org.) *Húmus*, vol.1. Caxias do Sul, RS: S. Nora, 2004. p. 23–30.

MARIOTTI, Humberto. Os operadores cognitivos do pensamento complexo. (2005) Disponível em: <<http://www.geocities.com/pluriversu/operadores.html>>. Acesso em: jun. 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In SCHNITMAN, Dora F. (org) *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 274-289.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar; ALMEIDA, Maria da Conceição; CARVALHO, Edgar de Assis (orgs). *Educação e Complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 2002.

MORIN, Edgar; CIURANDA, Emilio-Roger; MOTTA, Raul D. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana*. São Paulo: Cortez. Brasília, DF: UNESCO, 2003.

NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo do ator em ação. In: GREINER, C. & AMORIM, C. *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo e suas emoções. *Revista Repertório Teatro & Dança*, Ano 3, nº4, 2000.1, p.28-37.

PRIGOGINE, Ilya & STENGERS Isabelle. *A Nova Aliança: a metamorfose da ciência*. 3. ed. Brasília: Editora UNB, 1997.

PRIGOGINE, Ilya. El desorden creador. Disponível em: <<http://www.inisoc.org/prigo.htm>>. Acesso em: dez. 2005.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo, Ed. Unesp: 1996.

ROLNIK, Suely. Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea. In: *Caos e Ordem na filosofia e nas Ciências*. São Paulo: Face e Fapesp, 1999.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. In: LINS, D. e GADELHA, S. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. p. 269–279.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização In: LINS, Daniel (Org) *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas-SP: Papirus, 1997, p.19–34.

SANTANA, Ivani. (Sopa de) carne, osso e silício. As metáforas (ocultas) na dança-tecnologia. São Paulo: Tese de doutoramento, Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2003.

VIDEOTECA CORPO RASTREADO: Disponível em <<http://www.corpo-rastreado.blogspot.com>>. Acesso em: jul. 2006.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Formas de conhecimento: arte e ciência. *Revista Repertório Teatro & Dança*, Ano 3, nº 4, Salvador: PPGAC-UFBA, 2000.1, p.91–94.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Organização e Sistemas. In: *Informática na Educação: teoria e prática*. Porto Alegre: PGIE – UFRGS, v.3, n.1, setembro, 2000.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Rudolf Laban e as modernas idéias científicas da complexidade. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n.2, p.17–30. fev.1999.

## ANEXOS

## ANEXO A – Currículo Adriana Grechi

Entre 1980 e 1985, em São Paulo, sua formação foi em Dança Moderna e Clássica com especial interesse em composição coreográfica. Entre outros, estudou com Phillippe Decouflé e Carolyn Carlson.



Adriana Grechi  
Estúdio MOVE [SP, 2006]  
Foto: Luciana Dias

Seu interesse pela dança enquanto integração mente–corpo e expressão da singularidade de cada dançarino teve início após o contato com AIKIDO e *Alexander Technique*, e desenvolveu-se no período

de estudos na Faculdade S.N.D.O (School for New Dance Development) – Amsterdam/Holanda, onde graduou-se em 1994.

De volta ao Brasil em 1995, foi uma das fundadoras e diretoras do Estúdio Nova Dança (espaço voltado à pesquisa, criação e ensino), do evento Terças de Dança e Teorema (Prêmio Mambembe 95 e APCA 96).

Coreografou o espetáculo *Lembranças na Queda* com a Cia Nova Dança, premiado pelo “Movimento de Dança 95”, promovido pelo SESC, apresentado na Capital de São Paulo e também no interior do estado.

Em 1996, como integrante da C.P.B.C (Cooperativa de Bailarinos e Coreógrafos), participou da 1ª Mostra da CPBC realizada no Centro Cultural São Paulo com o espetáculo *Iluminura nº1* ao lado de Wilson Aguiar.

Em 1997 coreografou com a Cia Nova Dança *Diálogos* para o evento “Babel” – Temporada SESC de outono 97, *Eu é um outro* – premiado pelo “Movimentos da Dança 97 – SESC.

Recebeu *bolsa Vitae* de Artes 97 para pesquisa de linguagem e Prêmio Flavio Rangel para a realização do espetáculo *Da Sacada Tudo Passa a Ser Evento* com a Cia. Nova Dança, com estréia e temporada na cobertura do Estúdio Nova Dança (Novembro e Dezembro de 1997). Em 1998 o espetáculo foi apresentado em diversos SESCs da capital paulistana e interior do estado.

Em 1998 coreografou *ÉONOÉ*, direção de Chico Medeiros com o grupo *Pia Fraus* Teatro com estréia no VII Festival de Teatro de Curitiba. Participou do Movimento SESC Dança 98 realizando workshops com David Zambrano, Karen Nelson e John Jasperse – Improvisação.

Em 1999 dirigiu o espetáculo *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*, criado com a Cia Nova Dança, no Teatro SESC Vila Mariana (abril/99) realizando temporada no evento Semanas de Dança, no Centro Cultural São Paulo (23/06 à 04/07), além de participar de diversos festivais. Criou em 1999 com jovens bailarinos do Estúdio Nova Dança a Cia 2 Nova Dança.

Ainda em 1999 coreografou e dirigiu *Onde Nada Para* para a Cia Rua das Flores, de Curitiba. Em outubro participou do “Dançar o que é nosso” no Festival Danças da Cidade, em Lisboa/Portugal.

Recebeu junto a Cia. 4 do Nova Dança o grande prêmio da crítica APCA 99 pelos trabalhos: *Estudos Coreográficos*, da Cia. 2 Nova Dança e *BOOTSRAPSÃO PAULO!* Da Cia. Nova Dança.

Em maio de 2000 estréia com a Cia. 2 Nova Dança o espetáculo *Toda Coisa se Desfaz*, no Centro Cultural São Paulo, dentro da Mostra do repertório de 5 anos da Cia Nova Dança. Em julho de 2000 estréia *Instável Sonata*, em Curitiba, peça criada para o Balé Guairá 2.

Em 2001 desenvolveu pesquisa junto a Cia 2 Nova Dança com apoio do Prêmio Funarte para criação do espetáculo *Artérias*. *Artérias* foi apresentado no SESC Pompéia, SESC Consolação, Centro Cultural Monte Azul e SESC Piracicaba.

Em 2002 coreografou a peça *Trace.Trails* para Northem Youth Dance Company (Inglaterra) e um solo para o bailarino J.C.Violla.

Apresenta, ainda em 2002, o espetáculo *Toda Coisa se Desfaz* no Festival Rencontres Coreographique Internatonal de Seine, Saint Denis (França).

Em 2003 o Núcleo Artérias ganhou Prêmio de Circulação/Prefeitura Municipal de São Paulo, e em 2004, o prêmio para montagem da Cultura Inglesa.

Dirigiu o Estúdio N.A.Dança Vila. Atualmente é um das sócias e coordenadoras do Estúdio MOVE, e dirige o Núcleo Artérias – coletivo de dança e outras mídias.

## PRÊMIOS

---

- Movimentos SESC de Dança 95 / *Lembranças na Queda*
- Movimentos SESC de Dança 97 / *Eu é Um Outro*
- Flavio Rangel / Funarte 97 / *Da Sacada Tudo Passa a Ser Evento*
- APCA 99 – Grande prêmio da crítica – *Estudo Coreográfico* (Cia 2 Nova Dança) e *Bo-otstrapsãopaulo!* (Cia Nova Dança)
- EnCENA BRASIL/ Funarte 2001 / *Artérias*
- Estímulo 2003 – Prefeitura de São Paulo
- Montagem Cultura Inglesa 2004
- APCA (2004) – Pesquisa em Dança – *Por que nunca me tornei um(a) dançarino (a)*
- APCA (2004) – Projeto Teorema (Concepção de Adriana Grechi; Curadoria e formatação de Fabiana D.Britto)

## BOLSAS

---

- Bolsa Vitae de artes 97

## CRIAÇÕES COREOGRÁFICAS

---

- *COUP DE DES*/ 1989 (duração 30' ; Estréia Teatro Perron 2, Amsterdam)
- *SAILOR*/1989 (duração 20'; Estréia Teatro Perron 2, Amsterdam)
- *NUAGES SUR L'ECRAN*/1990 (duração 30'; Estréia Teatro Danslab, Amsterdam)

- *DESASSOSSEGO*/ 1993 (duração 35'; Estréia Teatro Melkweg, Amsterdam)
- *PRESTISSIMO POSSIBLE*/ 1994 (duração 25'; Estréia Teatro da S.N.D.O Amsterdam)
- *LEMBRANÇAS NA QUEDA*/ 1996 - Cia Nova Dança (duração 24'; Estréia SESC Consolação, São Paulo)
- *ILUMINURA n°1*/ 1996 (duração 30'; Estréia Centro Cultural São Paulo)
- *DIÁLOGOS*/ 1997 - Cia Nova Dança (duração 35'; Estréia Evento Babel - SESC, São Paulo)
- *EU É UM OUTRO*/ 1997 - Cia Nova Dança (duração 25'; Estréia - SESC Consolação, São Paulo)
- *DA SACADA TUDO PASSA A SER EVENTO*/ 1997 - Cia Nova Dança (duração 50'; Estréia Estúdio Nova Dança, São Paulo)
- *ÉONOÉ*/ 1998 - Pia Fraus Teatro, direção Francisco Medeiros (duração 60'; Estréia Festival de Teatro de Curitiba)
- *BOOTSTRAPSÃO PAULO!*/ 1999 - Cia Nova Dança (duração 50'; Estréia - SESC Vila Mariana, São Paulo)
- *ONDE NADA PARA*/ 1999 - Cia Rua das Flores (duração 55'; Estréia Teatro Casa Vermelha, Curitiba)
- *ESTUDO COREOGRÁFICO*/ 1999 - Cia 2 Nova Dança (duração 25'; Estréia Estúdio Nova Dança, São Paulo)
- *TODA COISA SE DESFAZ*/ 2000 - Cia 2 Nova Dança (duração 45'; Estréia Centro Cultural São Paulo, São Paulo )
- *ARTÉRIAS - quando se perde o norte*/ 2001 Cia 2 Nova Dança (duração 50'; Estréia SESC Pompéia, São Paulo)
- *SOLO PARA J.C. VIOLLA*/ 2002 (duração 5'; Estréia SESC Consolação, São Paulo)
- *TRACES.TRAILS*/ 2002 - N.Y.D.C (duração 15'; Estréia outubro 2002, Inglaterra)
- *PROJETO TRANSE*/ 2003 - Núcleo Artérias e Chillout Co.
- *ARTÉRIAS.2*/ 2003 - Núcleo Artérias
- *PORQUE NUNCA ME TORNEI UM(A) DANÇARINO(A)*/ 2004 - Núcleo Artérias

ANEXO B – FICHAS TÉCNICAS<sup>90</sup>1. *BOOTSTRAPSAOPAULO!* [Cia. Nova Dança, 1999]

---

Concepção e Direção: **Adriana Grechi**

Assistência de Direção: **Cristian Duarte**

Dançarinos Criadores:

**Cristian Duarte; Cristiano Karnas; Diogo Granato; Geórgia Lengos;**

**Lú Favoretto; Patrícia Werneck**

Fotografia e Slides: **Gil Grossi**

Desenho de Luz: **André Boll**

Cenografia e Figurino (orientação): **Fábio Namatame**

Concepção Musical: **João de Bruçó**

Design Musical: **Ricardo Spetto e João de Bruçó**

Arranjo da Música Rain Drops: **Sérgio J. Oliveira**

Apoio de Produção Musical: **Orbital produções**

Projeto Gráfico: **Cristian Duarte**

Produção: **Dora Leão**

2. *TODA COISA SE DESFAZ* [Cia2. Nova Dança, 2000]

---

Direção/Concepção: **Adriana Grechi**

Intérpretes Criadores:

**Letícia Sekito; Mara Guerrero; Ramiro Murilo; Sheila Arêas; Tiago Granato**

Participaram da montagem original (2000): **Fabíola Ultraman e Mariana Caron**

Performance e Música: **Renato Consorte**

Músico convidado: **Cláudio Faria**

Criação em Vídeo e cenografia: **Wilson Aguiar**

Figurino: **Cia2 Nova Dança**

Desenho de Luz: **Décio filho**

Fotos: **Gil Grossi**

Produção: **Marcelo Zamora e Sandro Amaral**

---

<sup>90</sup> O registro destes espetáculos acompanha esta dissertação, em DVD.



### 3. ARTÉRIAS – quando se perde o norte [Cia2. Nova Dança, 2002]

---

Concepção e Direção: **Adriana Grechi**

Assistente de Direção: **Sandro Amaral**

Intérpretes Criadores: **Letícia Sekito; Mara Guerrero; Sheila Áreas; Tiago Granato**

Trilha Musical: **Eder “ O Rocha”** – Participação Especial: **Masinho Lima, “ Afetos” e “O-Iho da Rua”**

Gravação: Estúdio SESC Vila Mariana e Emerson Boy Estúdio

Preparação Corporal:

**Ângela Nolf** (Clássico); **Vera de Oliveira** (Danças Brasileiras);

**Cris Brandini** (Eutonia); **Adriana Grechi** (Nova Dança) e **Gícia Amorim** (Pilates)

Produção: **Sandro Amaral**

Assessoria de Produção: **Marcelo Zamo**

Assessoria de Imprensa: **Caminho Vinhas**

Apoio: **Estúdio Nova dança**

Prêmio: Encena Brasil – FUNARTE

### 4. POR QUE NUNCA ME TORNEI UM/A DANÇARINO/A [Núcleo Artérias, 2004]

---

Concepção/Direção: **Adriana Grechi**

Intérpretes/ Criadores: **Eros Valério, Tarina Quelho, Tatiana Melitello**

Performance/ Criação Musical: **Dudu Tsuda**

Performance/ Criação em Vídeo: **Rodrigo Gontijo**

Iluminação: **Décio Filho**

Cenografia/Figurino: **Núcleo Artérias**

Produção: **Dora Leão**

## ANEXO C – ESTÚDIO NOVA DANÇA

### Histórico do Estúdio Nova Dança<sup>91</sup>

---

Desde maio de 1995 o último andar do edifício número 240, Rua 13 de maio, no bairro do Bixiga (Bela Vista), abriga o Nova Dança – Estúdio de Pesquisa e Criação em Dança e Teatro. Foi fundado por Adriana Grechi, Lu favoreto, Tica Lemos e Thelma Bonavita, e atualmente é dirigido por Cristiane Paoli Quito, Lu favoreto e Tica Lemos. Nasceu da iniciativa de artistas envolvidos com o ensino e a encenação, que buscaram construir suas próprias alternativas de trabalho unindo investigação artística e aprendizagem. A iniciativa introduziu o termo *nova dança* no cenário artístico brasileiro, porém, muito mais que um estúdio de dança, o *Estúdio Nova Dança* definiu-se como um dos pontos de referência na preparação do artista cênico, dançarino e/ou ator contemporâneo. Em 1999, as Cias. do Nova Dança recebem o grande prêmio da crítica APCA pelo conjunto da obra.

O Estúdio Nova Dança caracteriza-se pela proposta estética multidisciplinar, por vezes híbrida, e, tão diversa quanto forem seus criadores. Sediou, ao longo de sua história os seguintes núcleos de criação: Cia. Nova Dança (1995), Cia4 Nova Dança (1996), Cia2 Nova Dança (1999), Cia8 Nova Dança (2000) e o Nada Dança (2003).

Atualmente (2006), sedia três companhias: Cia4 Nova Dança, Cia. 8 Nova Dança, e a Cia. Nada Dança. Todas elas propõem construir “uma corporalidade cênica à luz de princípios anatômicos–fisiológicos e pedagógicos, que têm como aporte científico técnicas somáticas”.

O *Estúdio Nova Dança*, fundado por Tica Lemos, Adriana Grechi – ambas graduadas na School for New Dance Development – Lu Favoreto e Thelma Bonavita, é a referência brasileira dos princípios técnicos e coreográficos desenvolvidos na escola holandesa. Há 5 anos vem promovendo atividades de ensino, criação e difusão de dança, contribuindo significativamente para a complexificação do nosso ambiente cultural. Sua proposta estética, baseada nos princípios da new dance e da improvisação por contato, é especialmente instigante: tenta conjugar numa mesma experiência, as idéias de valorização da individualidade e de ajuste adaptativo. Isso é testado em escalas diferentes, por cada uma das suas três companhias de dança [na época]: *Cia. Nova Dança*, *Cia. 2 Nova Dança* e *Cia. Nova Dança 4*. Os resultados variam conforme as condições ambientais disponibilizadas pelas companhias para promover aquela conjugação proposta.

Fabiana Dultra Britto<sup>92</sup>  
[Tanz Aktuell: Abril/ 2000]

---

<sup>91</sup> Dados disponíveis no site <<http://www.estudionovadanca.com.br>>. Acesso em jun. 2006.

<sup>92</sup> Disponível em <<http://sampa3.prodam.sp.gov.br/ccsp/danca/estudio.asp#>>; Acesso em set. 2005.

## Dados das companhias atuais<sup>93</sup>

### *Cia. 4 Nova Dança*

---

A **Cia. Nova Dança 4** nasceu no Estúdio Nova Dança como núcleo de improvisação dança-teatro, fruto da parceria entre Cristiane Paoli Quito (direção) e Tica Lemos (preparação corporal). Desde o início de sua trajetória, a **Cia.** manteve como base de criação e materialização da obra a improvisação cênica. O treinamento e a preparação corporal caracterizam-se pela interdisciplinaridade. A Cia. vem aprofundando o processo colaborativo, que pressupõe um intérprete-autor, capaz de criar inúmeras possibilidades de movimentos, sons e textos em performance. “Possibilismo”.

A Cia. Nova Dança 4 caracteriza-se pela utilização do diálogo entre diferentes linguagens, como dança, teatro, música, palavra e performance. O diálogo se dá através de estruturas narrativas não lineares e da improvisação como linguagem cênica. Resoluções de encenação em *tempo real*. O espetáculo vai se construindo no *aqui-agora* das interações entre os intérpretes (bailarinos, músicos e atores) e entre estes e o público. A cada apresentação surge um espetáculo diferente, propondo uma criação viva e mutante. A Cia. utiliza edifícios e espaços urbanos como lugar de cena, articulando uma ruptura entre palco e platéia, na qual a definição entre um e outro papel não está nas delimitações espaciais, mas no “estado cênico” propondo cumplicidade com o espectador. Textos filosóficos, sociológicos, teatrais e criações instantâneas são utilizados/manipulados.

A trajetória da Cia. se compõe de diversos espetáculos, entre eles:

- \* **Acordei Pensando em Bombas** (1999), Prêmio APCA;
- \* **Palavra, a Poética do Movimento** (2002), resultado de pesquisa agraciada pela Bolsa Vitae; Prêmio APCA–Concepção de Dança;
- \* **Projeto EntreMeios–Vias Expressas** (2004), contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo – Lei 13.279/02 – Secretaria Municipal da Cultura – Prefeitura de São Paulo.

#### EQUIPE/2006

Direção geral: Cristiane Paoli Quito / Assistência de direção: Maurício Paoli

Intérpretes-criadores: Alex Rattón Sanchez, Celso Nascimento, Claudio Faria, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Erika Moura, Gisele Calazans, Lelena Anhaia, Livia Seixas, Tata Fernandes, Tica Lemos

Dramaturgia: Rubens Rewald

Som: Natalia Mallo

Luz: Marisa Bentivegna

Produção: Dora Leao

---

<sup>93</sup> As informações apresentadas baseiam-se nos dados disponíveis no site do estúdio [<http://www.novadanca.com.br>] e em dados fornecidos pelo Estúdio e pela produtora Dora Leão [Cia4], por correio eletrônico, em 2006.

## Repertório

2005	“Experimentações Inevitáveis”
2004	“Vias Expressas”
2002/2003	“Palavra, a poética do movimento “
2002	“corpopalavra”
2001	“Experimentações ...”
2001	Projeto “Danças na 24”
2001	“O Homem Cordial” – Projeto “Não Lugar”
2001/2002	Projeto “Brincadeiras de papel” – Intervenções Cênicas
2000/2001	“Tempo Real”
2000	“Performance de Improvisação” com Steve Paxton, Lisa Nelson e Renné Gumiel
1999/2001	“Acordei Pensando em Bombas... “
1999	“Ares do Rio”
1999	“Arcadas”
1999/2003	“Passeios...”
1999/2001	“As 10 +”
1999/2003	“Poetas ao Pé D’ Ouvido” [Projeto: Coração dos outros, Saravá Mário de Andrade – SESC/SP ]
1999	“Águas de Março Sobre Lina Bo Bardi” [Projeto: Palco Aberto – Área de Convivência do Sesc – Pompéia/SP
1998/1999	“Sincronicidade” [Evento: Mundão – Inauguração do Sesc – Santo Amaro/SP]
1998/1999	“Miragens”
1998	"Um Passeio Ao Jardim"

*Cia Nova Dança 4 – Material de Divulgação*  
*Todos os Direitos Reservados. © Cia Nova Dança 4/2006*

## *Cia. 8 Nova Dança*

---

Criada e dirigida por Lu Favoreto em 2000, a Cia. OITO tem como elemento primordial de investigação a relação entre estrutura corporal, movimento vivenciado e obra cênica. Para processar tal investigação a Cia. adota uma abordagem corporal que tem como princípio técnicas somáticas fundamentadas principalmente nos métodos de Klaus Vianna e da fisio-terapeuta francesa Marie Madeleine Béziers. Essa abordagem corporal permite uma síntese associativa entre o estudo da coordenação motora, comum a todos nós, e o potencial poético de cada intérprete-criador. O maior interesse da Cia. OITO é desenvolver uma dança como forma de reflexão estética do *nosso* tempo, e a partir daí, propor uma noção de corpo cênico e de dramaturgia na dança.

Em 2000 a **Cia. OITO** com o trabalho solo de Lu Favoreto **folhas secas flores prateadas** foi selecionada no Projeto Rumos Dança Itaú Cultural e também premiada com a Bolsa de Pesquisa Rede Stagium. Com o projeto coreográfico **modos de ver a Cia. OITO** recebeu o Prêmio Estímulo de Dança 2000 de auxílio montagem para projetos inéditos da Secretaria Esta-

dual de Cultura Governo do Estado de São Paulo e o Prêmio APCA/2001 categoria Pesquisa de Linguagem. Em 2002 **modos de ver** recebeu Prêmio EnCena – Funarte. Em 2003 a Cia. foi selecionada pelo Programa Petrobrás Artes Cênicas para montagem do **trapiche**, parte integrante do **Projeto Marujá**. Recebeu Prêmio Estímulo em Dança do CCSP/2004 com o Projeto Coreográfico **compêndio para velhice**, peça solo de Lu Favoreto. Ainda em 2004 com trabalho solo de Marina Caron **TU-TALL** sob direção de Lu Favoreto, participou da Mostra de Dança Contemporânea pelo Prêmio Estímulo à Dança – 2003/2004/Prefeitura Municipal de São Paulo.

O último trabalho realizado dentro da Cia. **Trio de dois, três de quatro** é uma criação coletiva de seus intérpretes-criadores, Anderson Gouvêa, José Romero e Marina Caron. Esse trabalho estreou no Centro Cultural São Paulo no evento Semanas de Dança / 2005.

Os integrantes da Cia4, atualmente [2006], são: **Lu Favoreto, José Romero, Marina Caron, Georgia Lengos e Anderson Gouvêa.**

### Algumas premiações

- Premio Funarte Klauss Vianna – 2006
- Prêmio Estímulo em Dança do CCSP/2004 – Projeto Coreográfico compêndio para velhice peça solo de Lu Favoreto.
- Prêmio Programa Petrobrás Artes Cênicas/2003 – *Projeto Marujá* envolvendo ações sócio-culturais e montagem do espetáculo trapiche, estreado em Novembro/2003.
- Prêmio EnCena/2002 – Funarte
- Prêmio APCA/2001 categoria Pesquisa de Linguagem.
- Prêmio Estímulo/2000
- Prêmio Bolsa de Pesquisa Rede Stagium/2000

### Repertório

- **Trio de dois, três de quatro** [Prêmio Sesi Dança/2006]
- **compêndio para velhice** [2004]
- **Trapiche** [2003/2004]
- **outros modos de ver**[2002/2003]
- **folhas secas, flores prateadas** [2000/2003]
- **modos de ver** [2001/2002]

## *Cia. Nada Dança*

---

O **Nada Dança**, criado em 2000, é um núcleo que se dispõe a pesquisar a fusão das linguagens da dança e do palhaço. Sediado no Estúdio Nova Dança, em São Paulo, o núcleo realizou entre outros trabalhos os espetáculos “Nada Dança Clássica Plus Advanced” (2001) e “Opus 7: Bailado Febril” (2003), ganhador do Prêmio Estímulo à Dança, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Com o espetáculo “Opus 7: Bailado Febril”, começamos a dialogar mais especificamente com o público infantil e também experimentamos espaços cênicos alternativos ao palco tradicional com performances, como no evento “Rua da Surpresa”, SESC Pompéia (2006).

Dessas experiências surgiu o projeto **Que dança é essa?**, onde a estrutura tradicional do espetáculo dá lugar a um jogo performático mais direto e interativo com as crianças. Pensado para espaços alternativos, **Que dança é essa?** é um jogo de improvisação que mistura dança e palhaço, onde as dançarinas / intérpretes, brincando com a criação de imagens e situações corporais “estranhas”/ não convencionais, estimulam outras percepções e questionamentos da criança em relação ao seu próprio corpo e aos corpos dos outros.

### **Ficha técnica**

Dançarinos Criadores: **Adriana Macul, Érika Moura, Gisele Calazans, Laura Bruno, Letícia Sekito, Mara Guerrero, Mauricio Paoli Vieira, Tarina Quelho**

Concepção, criação e figurino: **Nada Dança**

Produção: **PLATÔproduções – Dora Leão**

Apoio: Estúdio Nova Dança, Cooperativa Paulista de Teatro