

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

SANTANA, I. A “consciência” de cada dança: reverberações de =corpo-rel(ação)-objeto. *Anais POÉTICAS TECNOLÓGICAS. SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE DANÇA, TEATRO E PERFORMANCE*, 3., Salvador, 2010. Salvador: PPGAC/UFba, 2011, pp 77-88.

*Our consciousness frequently does not extend to what is going on in our bodies, our consciousness is enacted by **what we do** with our bodies.*

Alva Noë

Refletir sobre um corpo que dança, o espaço que ocupa, os aprendizados que promove significa perceber e assumir essa arte como uma linguagem própria, que gera um conhecimento específico, tanto para o campo da dança como para esse próprio corpo que dança.

Segundo o físico alemão Albert Einstein¹, cada observador físico pode estar em apenas um local de cada vez, o que, para o Prêmio Nobel de Química Ilya Prigogine² e sua colega filósofa e historiadora da ciência Isabelle Stengers, tal afirmação:

[...] fez desta disciplina uma física humana, [...] uma física submetida a coações intrínsecas que nos identificam como pertencendo ao mundo físico que descrevemos. E é essa física, que supõe um observador situado no mundo, e não a outra teoricamente concebível, a física do absoluto, que a experimentação não cessa de confirmar. **O nosso diálogo com a natureza é bem conduzido do interior dela, e aqui ela não responde positivamente senão aos que, explicitamente, reconhecem que lhe pertencem.** (PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p.167, grifo e tradução nosso).

¹ Albert Einstein (1879 - 1955). Famoso pela postulação da Teoria da Relatividade, a qual se baseava em dois princípios simples e empiricamente bem confirmados: o intrigante comportamento dos corpos ao se moverem em velocidades próximas à da luz, da qual a equação “ $E = mc^2$ ”, e a teoria que usa o espaço-tempo curvo para descrever a gravidade, ou seja, que o espaço(-tempo) é, na realidade, curvo (não exatamente euclidiano) na presença de um campo gravitacional.

² Ilya Prigogine (1917-2003). Físico-químico russo naturalizado belga, ganhador do Prêmio Nobel de Química (1977) por sua contribuição ao estudo do *desequilíbrio termodinâmico* ou *teoria das estruturas dissipativas*.

Esse corpo pertencente e implicado ao contexto específico e sempre mutável apreende as informações do meio a partir do seu agir no mundo (NOË, 2004). É graças a esse corpo específico em configuração (ex.: física, biológica, psicológica, social, cultural etc.), o qual está em constante ação – do simples pestanejar aos intrincados e ágeis movimentos das rendeiras de bilros, do jogo de (des)equilíbrio do simples caminhar aos complexos passos de uma bateria (*batterie*, em francês) do balé com seus *entrechats* (*deux, quatre, six, sept...*) –, que o mundo pode ser percebido, “manipulado”, “guardado” e “elaborado”. E são esses procedimentos que permitem a aquisição de um sistema conceitual, o qual ocorre porque cada um é constituído por um aparato sensório-motor em constante ação.

Os estudos do linguista George Lakoff e do filósofo Mark Johnson (1999) mostram que o sujeito, a partir do corpo que possui, de suas competências sensório-motoras, conhece o mundo e forma assim seu sistema conceitual. O sujeito e seu contexto estão implicados, ou seja, provocam mudanças um ao outro em um processo contínuo e ininterrupto. Desta forma, à luz desses conceitos, pode-se considerar a relação entre o dançarino (sujeito), sua dança (objeto) e o pensamento que a constrói (contexto) como um processo coevolutivo e codependente, responsável também pela elaboração do sistema conceitual desse sujeito. Um trânsito indivíduo-meio/meio-indivíduo no qual as informações disponibilizadas são “*embodied*”³.

Conceitos [são] embodied: Nosso sistema conceitual é fundamentado em, faz uso neural e é crucialmente formado por nosso sistema motor e perceptivo. [...] Mente [é] embodied: Porque os conceitos e a razão derivam e fazem uso do sistema sensoriomotor, a mente não é separada ou independente do corpo. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 555, tradução nossa).

³ Colocamos o termo em inglês por não haver uma tradução apropriada para “embodied” e que esteja totalmente de acordo com os conceitos utilizados na teoria de Lakoff e Johnson. O termo que mais se aproxima seria “encarnado”, entretanto, pelas interpretações culturais que essa palavra carrega, não a consideramos pertinente.

Portanto, consciência não é vista aqui como um fenômeno exclusivo de uma mente presa na caixa craniana. Não há consciência, assim como também não pode haver cognição, se não houver um corpo. Esse sujeito “corpomente” é considerado um sistema aberto, que troca informação com o ambiente que habita através das suas ações no mundo a partir do seu aparato sensorio-motor. O fluxo de informação entre esses sistemas, corpo e meio, ocorre de forma mútua e é dessa constante negociação entre sujeito-ambiente que o conhecimento emerge. As informações são *embodied* nesse sujeito, para utilizar o termo técnico atribuído por Lakoff e Johnson, e isso em nada tem a ver com a visão holística do ser ou com o entendimento de um agente influenciando algo ou alguém. O *embodied* não é uma analogia ou uma figura de linguagem, mas uma constatação que as informações que chegam ao corpo efetivamente modificam esse sujeito e não apenas o seu psicológico. Sendo assim, nesse artigo não é aceita a compreensão tradicional do ser como separado do seu mundo e da sua cultura, pois sua mente não é outra “substância” que não corpo, e não está soterrada pela massa cinzenta de um cérebro.

O que nós entendemos que seja o mundo é determinado por muitas coisas: nossos órgãos sensoriais, nossa habilidade para mover e manipular objetos, a estrutura detalhada do nosso cérebro, nossa cultura e nossas interações em nosso meio ambiente, no mínimo. O que nós tomamos como verdade em uma situação depende do nosso entendimento embodied da situação, que, por sua vez, é formado por todos estes fatores. Portanto, para nós, qualquer verdade que podemos ter acesso depende de tal entendimento embodied. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 102, tradução nossa).

É a partir desse sujeito implicado no mundo ao qual pertence que serão introduzidas ideias preliminares sobre a relação de uma consciência construída de acordo com um contexto específico e suas reverberações. Se a consciência do mundo ocorre de acordo com a forma que o sujeito lida com o ambiente, então, se a dança é uma das formas que esse meio é conhecido, logo, essa linguagem artística implicará o conhecimento que esse sujeito tem do mundo. A dança, como um sistema pertencente a um contexto, estará sempre implicada a uma determinada política e cultura, conseqüentemente, provocará no sujeito que a apreende muito mais do que apenas instruções motoras. A complexidade, nesse sentido, será elevada exponencialmente quando verificamos que as artes contemporâneas atuam a partir de proposições artísticas e estéticas, ou seja, o artista cria para além de

qualquer delimitação de escola, técnica, método ou sistema artístico pré-estabelecidos, pois o intuito de cada um é criar de acordo com suas possibilidades, com todos os aparatos e ideias que estiverem ao seu alcance para tratar do seu projeto artístico pessoal. As multiplicidades, as diferenças assumidas e as transgressões aos rótulos estabelecidos são as marcas do mundo contemporâneo.

Apesar das diferentes abordagens e definições, parece certo considerar que a diferença entre o ser humano e os outros seres vivos é a possibilidade de saber que sabe e, a partir disso, ter a competência para elaborar, refletir, prever, planejar etc. de forma bastante complexa. Isso seria a consciência⁴, ou melhor, segundo Damásio (2000) trata-se da Consciência Ampliada, uma vez que algum nível de consciência existe em outros animais. Assumimos aqui que o mecanismo da consciência consiste em um **organismo** (por exemplo: ser humano) estar empenhado em relacionar-se com algum **objeto** (informação), e tal objeto, nessa **relação**, causará uma mudança no organismo. Trata-se, portanto, de uma relação de três termos: o organismo, o objeto e a relação entre eles.

Se para ter consciência dependemos da nossa capacidade de perceber o mundo, então, de acordo com o filósofo Alva Nöe (2004), devemos acrescentar nesse processo de conhecimento à nossa ação, pois sem ela não temos como apreender nosso meio. Conforme ele finaliza o livro “Action in Perception”: “uma descrição da consciência como um fenômeno natural será uma história não do cérebro, mas sobre nossas vidas ativas”. (NÖE, 2004, p. 231, tradução nossa).

⁴ É preciso ressaltar que nas pesquisas de António Damásio, a consciência, em níveis baixos, anterior ao que ele denomina Consciência Ampliada, existe em outros seres vivos além do ser humano. A Consciência Ampliada é um fenômeno biológico mais complexo, que permite o indivíduo possuir uma atenção com sua própria identidade e de outra pessoa, contendo informações sobre o histórico individual, ciente do passado e com previsão de um futuro, conhecedor do mundo além desse ponto e que tem seu ápice intensificado pela linguagem. Mas a Consciência Ampliada é, de acordo com Damásio, dependente da chamada Consciência Central, ou seja, um fenômeno biológico simples, transitório – é o eterno aqui e agora –, sendo incessantemente recriado e não dependendo, como na Consciência Ampliada, da memória operacional, do raciocínio ou da linguagem. A perda da Consciência Central acarreta a perda da Consciência Ampliada, mas o inverso não é verdadeiro. Tais conclusões foram obtidas a partir de estudos feitos em laboratório analisando indivíduos normais e outros com algum tipo de deficiência.

A consciência começa com um sentimento, aquele que nos diz que somos conscientes⁵. Podemos sentir que somos conscientes de nós mesmos, do mundo, das coisas e dos fenômenos que nos rodeiam, ou seja, temos o sentimento desse sentimento (Damásio, 2000), pois sentimos que separamos dessa relação.

Por objeto pode-se compreender qualquer coisa que chega ao indivíduo, seja de fora do corpo (ex.: uma bola, uma fumaça, um cheiro, uma pessoa) ou de dentro do corpo, neste caso, podendo ser seu próprio estado corporal (ex.: sensação de calor, sede, contração de um músculo) ou algo evocado na memória (ex.: a lembrança de alguém, de um objeto outrora contemplado, de uma sensação de calor já sentida ou de uma paixão experimentada), ou seja, qualquer coisa que venha a ser conhecida no processo da consciência⁶.

O organismo estará consciente do objeto quando ele próprio – o organismo – constrói e exibe um tipo específico de conhecimento sem palavras, assumindo que foi modificado por um objeto. Emerge, então, o sentimento de estar a conhecer. Neste momento, o organismo sabe que está ciente de algo, de si próprio e da mudança que este algo está causando nele mesmo (no próprio organismo), e vários mapas de cada uma dessas informações são criados. E isto tudo ocorre durante o próprio processo de mediação entre o sujeito e seu meio: entre o dançarino e sua dança.

⁵ Quem sente que está sentido é o próprio organismo. Rejeita-se veementemente a possibilidade de existência do Homúnculo, ou seja, a existência no interior do indivíduo de um outro ser responsável em fazer o organismo consciente das informações. Tal concepção levaria a uma redução e a um infinito ao absurdo, pois um outro pequeno ser precisaria estar dentro deste primeiro para lhe fazer consciente, assim como teria em seu interior um outro homúnculo, o qual também carregaria um outro, e assim por diante. A questão, portanto, jamais seria resolvida.

⁶ São vários os mecanismos do processo da consciência, mas não é o intuito desse texto descrevê-los. Para uma aproximação maior do tema de acordo com o recorte e linha teórica assumidos aqui, sugerimos os livros de António Damásio, principalmente *The feelings what happens – Body and emotion in the making of consciousness* (1999), e de Lakoff & Johnson, *Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought* (1999). Ver referências bibliográficas ao final do texto.

As imagens mentais que surgem à mente do sujeito não são estáticas e não devem ser compreendidas como se formassem fotografias ou filmes das informações. As imagens não são apenas visuais, pois elas são construídas pelos sinais vindo de todos trilhos dos sentidos, das modalidades sensoriais: olfativa, visual, auditiva, gustativa e somatossensorial (tato, temperatura, dor e percepção muscular, visceral e vestibular). Um mesmo objeto promoverá várias imagens mentais, as quais são responsáveis por indicar as diversas características do objeto, bem como as sensações provocadas no indivíduo (se confortável ou desagradável, difícil, atenuante etc.). O organismo está nesse processo ininterrupto de conhecer, no qual uma sucessão de imagens cria o fluxo contínuo do que podemos aceitar como sendo o pensamento.

Desta forma, o corpo está recebendo sensações das mais variadas o tempo todo, tanto as que detêm atenção, como aquelas que não são percebidas. Essas últimas são denominadas “inconsciente cognitivo” por Lakoff e Johnson (1999). Todos esses objetos que chegam ao indivíduo, sejam eles provenientes de fora ou de dentro do próprio corpo, são transformados em padrões neurais e, possivelmente, em imagens mentais. Portanto, pode-se concluir que não há livre arbítrio da forma tradicionalmente aceita, na qual a cultura não está implicada às ações desse sujeito no mundo. O indivíduo não tem controle absoluto sobre o que conhece e o que não quer conhecer. O corpo é poroso e as informações, em grande maioria, simplesmente adentram.

Quando uma informação chega a alguém, poderá ser transformada em uma imagem mental que carrega as características do referido objeto. Não se trata de uma relação ponto-a-ponto com o objeto, o que acarreta em uma infidelidade para com o mesmo. Não há uma cópia exata do objeto, mas algo que está no lugar de outro algo, fazendo referência a esse e não sendo sua transposição absoluta.

O conteúdo da percepção não é como o conteúdo de uma pintura. O mundo detalhado não é dado para a consciência todo de uma vez como na forma detalhada de uma pintura. Tanto na visão como no toque, nós ganhamos conteúdo perceptivo por inferência e exploração ativa [do corpo, dos olhos, das mãos]. Quando nós vemos, por exemplo, nós não estamos atentos da cena completa em todos os seus detalhes de uma só vez. Nós sentimos uma sensação de presença. [...] Nosso sentido de presença dos detalhes é para ser entendido em termos do nosso acesso aos detalhes graças a nossa pose de habilidades sensório-motoras. (NOË, 2004, p. 73, tradução nossa).

De qualquer forma, a ação do sujeito no mundo ajuda a “construir” esse objeto na consciência, mas o que chega do objeto no organismo não é “o” objeto inteiro, como uma cópia fiel, mas parte do que o organismo pode apreender dele, de acordo com a movimentação que produz (ao piscar sucessivamente os olhos, ou tocando com as mãos, movendo o objeto ou a si mesmo para ver por outro ponto de vista etc.). Esta parcialidade ocorre, pois vários são os fatores a contaminar esse trânsito entre o corpo e a informação (ex.: as condições do organismo naquele exato instante, as condições do ambiente, as condições do objeto) permitindo que algo inesperado possa acontecer. Não há como saber até que ponto a ideia formada do objeto é precisa, mas pode-se afirmar com certeza que não é possível obtê-lo em sua completude.

Se duas pessoas são solicitadas para descrever o mesmo objeto em detalhes, podem ser dados vários aspectos similares, mas dificilmente serão completamente os mesmos. Elas conseguirão estabelecer vários pontos semelhantes – as convenções que nos permite viver em sociedade – mas, tais descrições comparadas, jamais serão idênticas; e quanto mais complexo esse algo observado, maiores os distanciamentos dessas descrições. A lista de cada uma dessas pessoas poderá ser imensa e, ainda assim, não seriam atribuídos todos os valores e características do objeto em questão. Resumindo: a aquisição de conhecimento é totalmente individual; a consciência que eu tenho de algo jamais será a mesma que de outra pessoa em relação ao mesmo objeto; e tudo que esse organismo conhece do objeto é a partir da sua possibilidade individual que nunca se esgotará, pois tudo se modifica o tempo todo.

Tais afirmações não estão relacionadas com a ideia de repertório individual apenas, a questão é mais ampla e não se refere exclusivamente à subjetividade de cada um. O posicionamento assumido nesse artigo afirma que subjetividade e objetividade estão sempre entrelaçadas.

Um exemplo para tratar não apenas dessa infidelidade da imagem gerada pelo organismo, mas também para verificar a relação entre os três termos (organismo, objeto e a relação entre eles), é a questão da cor. A cor é refletida por um objeto visto por alguém de acordo com a luz existente naquele ambiente. As condições de cada termo implicarão o objetivo final: a cor. Na ausência de iluminação (condição do ambiente), não há nada que o objeto possa refletir e nada que possa alcançar nossos olhos. Mas, com a retina danificada (condição do organismo), nada pode ser sentido e colocado à consciência sobre a cor daquele objeto. Com o objeto inexistente, não há nada para a luz atingir e ser refletida. Se esse olho tem miopia, se a luz for difusa, se o objeto for metálico, a cor percebida sofrerá as consequências desses fatores, dessas condições de cada um dos termos envolvidos nesse processo de conhecer: corpo-relação/mediação-objeto. Sendo assim, subjetividade e objetividade estão implicadas.

Quando um movimento tem que migrar do corpo do coreógrafo que o criou para o corpo do elenco, o processo desencadeado é o descrito acima. Cada um do grupo entenderá o movimento de uma forma, apreenderá no corpo de acordo com as condições de cada um, do meio, e de como a informação foi transmitida e alcançou cada sujeito ali presente. Cada corpo criará suas imagens mentais a partir do que está apreendendo. Apesar de o balé primar pela sincronia e igualdade nas formas entre todos os bailarinos, cada corpo atua de forma própria, singular. A igualdade conquistada deve-se ao padrão claro e específico do movimento, de forma a tentar eliminar qualquer ruído que interfira nessa comunicação entre coreógrafo e bailarino. A informação transmitida é minuciosamente direcionada (qual ângulo, qual abertura, qual altura, como fica o resto do corpo etc.). O corpo de baile é escolhido pelos biotipos similares com o intuito de eliminar a idiosincrasia.

Não há liberdade para a expressão de cada bailarino, destacam-se apenas os postos da alta hierarquia (os solistas, o “Primeiro” e a “Primeira” bailarina), como pretendido nos pressupostos do balé, respaldado pelo contexto político ao qual pertence.

De forma diversa, a improvisação é realizada não pelo aprender de passos, mas pela compreensão de qualidades de movimento, estados corporais que são escolhidos no instante daquela ocorrência de dança. Essas duas formas de construção distintas da dança – a do balé e a da improvisação – provocam não apenas movimentos diferentes, mas compreensões de mundo distintas, pois cada uma carrega no seu fazer um entendimento do contexto que habita. Vale ressaltar os procedimentos de aprendizado dessas expressões: enquanto o balé a informação é fechada, circunscrita em cada detalhe (provavelmente por querer amenizar a subjetividade de cada dançarino), as “instruções” (estímulos) na improvisação são abertas, disponibilizam um grande leque de leituras e enfatiza o individual quanto agente autônomo para tomar decisões. A improvisação é construída a partir das decisões tomadas por cada um desses sujeitos dançantes a cada instante e de acordo com o contexto que se encontram. Dessa forma, essas organizações provocam sistemas conceituais diferenciados entre si.

A relação organismo-objeto-meio torna-se mais complexa via esse entendimento. Com isso, é imprescindível rever algumas das teorias de comunicação, de troca de informação, baseadas em *input/output* ou emissor-mensagem-receptor, pois estas funções são unidirecionais, enquanto o processo de conhecimento, como definido aqui, é pluri e retrodirecional. Trata-se de um processo em rede, havendo implicação simultânea de todos os elementos envolvidos, inclusive do próprio meio. Tal complexidade deveria ser melhor explorada por aqueles que discutem obra e recepção, procurando assim perceber que não basta analisar espetáculo e público como se fossem dois locais distintos e estanques.

Quando um coreógrafo, professor ou diretor indica um movimento ao dançarino, seja por uma frase de movimento criada por ele, seja por passos codificados de alguma técnica, ou mesmo instruções, como ocorre na improvisação, essa informação formará padrões neuronais e, então, imagens mentais se formarão para a realização daquele movimento pelo indivíduo. O que é assimilado pelo dançarino não são apenas as informações que ele estava concentrado em aprender; junto com o movimento ensinado, ele apreende uma série de outros valores

agregados sem se dar conta do fato. Esse inconsciente cognitivo também fará parte da proposição artística e da estética daquele criador.

Exemplificando: quando se aprende uma sequência de “*battements tandus en croix*” do balé, é muito diferente da mesma seqüência dada na técnica de Cunningham⁷. O conhecimento pretendido é o “*battements tandu*”, mas os valores agregados a esse objeto serão muito diferentes em cada uma das técnicas indicadas. Não apenas diferem na sua execução motora, mas no pensamento que estrutura e que fundamenta cada uma delas. Todo o trabalho corporal do método desse coreógrafo americano utiliza o espaço de forma muito diferente da assumida no balé. Enquanto esta mantém uma organização estruturada nos parâmetros da perspectiva renascentista⁸, o espaço, para Cunningham, articula-se com outros paradigmas⁹ e é constituído por vários pontos, todos eles com igual valor, nos quais eventos simultâneos podem ocorrer. O “*battement tandus*” no balé determina quatro direções: frente, lados e trás, descrevendo desta forma um gráfico cartesiano.

⁷ Considero o coreógrafo americano Merce Cunningham (1919 - 2009) um dos grandes responsáveis pela mudança de paradigma na dança. Em meados da década de 40, este coreógrafo, em parceria com músico e pensador John Cage (1912-1992), transformou a forma de pensar e criar dança com postulados, tais como: todas as artes que compõe o espetáculo possuem o mesmo valor, são autônomas, não devem estar subordinadas e figurar uma à outra, pois se tratam de sistemas que existem e compartilham o mesmo espaço e tempo; o acaso é uma lei da natureza, portanto a dança também pode se utilizar desse mecanismo durante seu processo de criação; destitui-se a hierarquia vigente, pois qualquer movimento pode ser dançado e em todos os pontos do espaço (e em qualquer local); não há bailarino solista, pois vários eventos podem acontecer ao mesmo tempo, ou seja, qualquer parte do corpo, espaço e qualquer bailarino têm o mesmo valor. Cunningham explica que existiram quatro momentos importantes em sua carreira: o primeiro quando separou a dança e a música (anos 40), a segunda quando iniciou o processo do acaso em suas criações (anos 50), o terceiro quando começou a utilizar o vídeo (anos 70) e o último evento refere-se ao uso das novas tecnologias digitais (no final dos anos 80).

⁸ O centro – ponto de fuga – detém a superioridade, a maior importância, em relação à periferia, esta é destinada aos figurantes, ao prolongamento das linhas de fuga que compõem a imagem.

⁹ Merce Cunningham afirma que sua ideia de espaço é baseada nas teorias de Einstein.

Já o mesmo movimento, em Cunningham, utiliza os pontos intermediários das diagonais e complexifica a ação corporal, fragmentando a estrutura do corpo: enquanto a perna indica uma direção, o tronco estará sinalizando outra. Tal movimentação, em coerência com os postulados do coreógrafo, assume a ocorrência de vários acontecimentos simultâneos (perna para um lado, tronco para outro) e a não valorização de uma parte do corpo em detrimento de outra. Todos os pontos do espaço têm o mesmo valor e todas as partes do corpo têm a mesma importância para Cunningham. No balé, a organização corporal tende para uma condução linear das ações, as quais ocorrem principalmente nas extremidades: braços e pernas, sendo o tronco o centro do equilíbrio, acionado apenas como consequência das outras partes. Por esse prisma, verifica-se, portanto, que não se trata apenas de uma execução diferente do movimento, pois a ele está agregado um tipo de leitura de mundo e, conseqüentemente, uma forma específica de compreensão de espaço. Tanto o conhecimento da motricidade do “*battement tendu*” como o pensamento que carrega fará parte das possibilidades de mapeamento neuronal, podendo ser acionados sempre que forem requisitados. Considerando que, então, ao apreender esse movimento, várias representações neuronais e várias imagens mentais serão formadas, ficando a disposição para serem acionadas sempre que necessário; logo, a parte agregada inconsciente para o bailarino, ou seja, aquela informação pertencente ao pensamento fundante, que é ligado à cultura daquela sociedade, daquele local e daquele tempo, estará realmente pertencendo à configuração global daquele indivíduo, tal como o próprio movimento corporal aprendido. O conhecimento adquirido no aprendizado de um movimento de dança não se restringe, portanto, apenas ao passo em si, mas abarca todo o pensamento no qual essa ação motora está fundamentada.

Os vários projetos do coreógrafo americano radicado na Alemanha William Forsythe colocam a tecnologia como um elemento complementar nesse aprendizado de dança. No CD-Rom interativo *Improvisation Technologies* (1999), Forsythe apresenta seus conceitos sobre a dança que realiza, um balé reestruturado a partir dos paradigmas do mundo contemporâneo. Quando ele desenvolve o projeto *Synchronous Object*¹⁰ em parceria com o *Advanced Computing Center for the Arts and Design* da *Ohio State University*, uma plataforma digital que “disseca” o filme de dança *One Flat Thing, Reproduced* (2000), criado com o videasta Thierry de Mey, aquela forma de analisar a dança também está implicada à forma como aqueles

¹⁰ Disponível em: <<http://synchronousobjects.osu.edu>>.

artistas (coreógrafo, videasta, dançarinos etc.) pensam e atuam com a dança. A plataforma permite visualizar gráficos das topografias da obra, ilustrações que revelam as relações entre os dançarinos, os jogos de improvisação criados, a trajetória do movimento e outras propostas interdisciplinares. Se compreendermos de que se trata de um novo contexto, que carrega formas específicas de se tratar a dança, e se admitirmos como verdadeira a relação indivíduo-meio/meio-indivíduo, então perceberemos que o projeto *Synchronous Object* é mais do que uma ilustração daquela dança. Pode-se comparar essa “dissecação” da dança com a tomografia computadorizada ou com a ressonância magnética de uma pessoa. Esses exames médicos não são o sujeito, mas revelam outros aspectos, condições daquele ser e, portanto, novos horizontes se apresentam diante desses dados sobre aquela pessoa. O mesmo ocorre nesses projetos de Forsythe, que são possíveis apenas por meio das tecnologias digitais. Os dispositivos possibilitam formas inéditas de acessar as informações do mundo, podendo complementar (ou modificar) a forma que o compreendemos. Nos projetos de Forsythe, a mediação tecnológica é também passível de alterar a forma de pensar e fazer dança. Na página do projeto consta: “*Synchronous Object, visualizing choreographic structure from dance to data to objects*”.

Outra questão importante sobre a relação corpo-meio refere-se às portas do organismo para detectar o objeto. Os padrões mentais são construídos por sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais, ou seja, olfativa, visual, auditiva, gustativa e somatossensorial (tato, temperatura, dor, muscular, visceral e vestibular). Estas são disposições decorrentes do tipo de organismo que o ser humano possui. A possibilidade de conhecer está relacionada ao aparato sensório-motor que possuímos, de acordo com o tipo de corpo que evolutivamente foi estruturado. Isto significa literalmente que a forma como somos determina a relação que temos com os objetos do mundo e com este. O fato de sermos bípedes, em desenvolvimento vertical, termos olhos frontalizados e toda a constituição física como ela é promove uma maneira específica de adentrarmos ao mundo e conhecê-lo. Se hoje utilizamos essas mediações tecnológicas que possibilitam outras formas de acessar o meio que habitamos, então o processo de *embodied* estará implicado às inter-relações do dançarino com as novas tecnologias.

Nos projetos de telemática desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas¹¹, o dançarino atua não com um outro corpo presencial, mas com a imagem, sons e dados do seu parceiro. O interesse desses projetos não está apenas em utilizar a Internet como meio de transmissão, mas verificar como a viabilização do encontro em indivíduos distantes pode acarretar em uma dança remota, distribuída. Como é possível dançar com um corpo não mais de carne e osso? Para isso, o aparato sensório-motor é requisitado de forma muito diferente dos contextos presenciais. O dançarino observa sua própria imagem mover, para ter como referência sua relação com o parceiro e, então, poder dançar. Ele faz sua imagem dançar para dançar com o outro. No espetáculo *e_Pormundos Afeto* (2009, 2010), realizado em parceria com o grupo catalão Konic Thtr, a dançarina brasileira acionava um robô localizado em Natal, o qual, por sua vez, indicava o ponto de vista do ambiente virtual. O público da Internet podia participar do espetáculo entrando nesse espaço através de um avatar. Essa imagem virtual (ambiente e avatar) era projetada na tela ao fundo do palco, vindo da Espanha. No Brasil, a imagem recebida da dançarina na frente do ambiente virtual projetado era o estímulo para a parceira local realizar suas ações, sendo essas as acionadoras do robô. Essa composição em tempo real, que articula corpos remotos exige do dançarino outras competências sensório-motoras e outras percepções são desenvolvidas. Se concordamos com Alva Noë sobre a ação ser um dos aspectos importantes que possibilita nossa percepção do mundo, então a forma que esses dançarinos começam a ser requisitados nesse contexto também contribuirá com a percepção desse entorno.

Aprendemos o conhecimento da dança por meio do corpo, a qual, por sua vez, carrega os valores agregados de uma cultura e de um tempo, ou seja, um conhecimento é *embodied*, como afirmado por Lakoff e Johnson (1999), logo a dança promove reconfigurações na organização corporal já existente. A dança é um conhecimento que desestabiliza os mapas neuronais e as imagens mentais já organizadas, promovendo novas possibilidades desse corpo se relacionar com o mundo. O objeto dança – construído pelo

¹¹ Cf. sítio eletrônico: <www.poeticatecnologica.ufba.br/>. Desde 2005, o grupo cria espetáculos de telemática, interligando tanto cidades brasileiras como localidades internacionais. Em 2001, o GP Poética desenvolve o Projeto Laboratorium MapaD2, interligando Salvador, Fortaleza, Rio de Janeiro e João Pessoa e articulando várias linguagens artísticas; Ecotelemedia, projeto entre Brasil (Salvador e Rio de Janeiro), Dinamarca, China e EUA. Em 2012 será realizada uma experiência entre Brasil, Espanha, Coreia, Filipinas e Austrália através da APAN (the Asia Pacific Advanced Network) promovendo assim uma ampla articulação intercontinental.

sistema sensório-motor, porta de entrada das informações do meio ambiente – gera, portanto, um acordo entre as informações de fora do corpo com as do seu interior. É dessa fronteira, então, o cultural e o biológico, que ela irrompe. De acordo com a autora Christine Greiner (2005, p.87): “Por ser uma experiência estética de características singulares no trato do movimento, a dança pode contribuir no desvendamento da disruptura dos modos habituais de fiscalizar informação no corpo”.

Caso não houvesse nenhum limite, nenhuma margem definidora, entre organismo, objeto e ambiente, nada haveria a ser trocado, pois não haveria com quem e o que trocar. Não haveria comunicação. Mas é nessa zona de troca – na fronteira – que a vida é definida. Em qualquer organismo vivo, do mais simples ao mais complexo, há uma constante luta para regular as condições internas com as externas ao organismo. Todos os seres, de alguma forma, possuem mecanismos que regulam estas disposições entre os dois lados da margem. Damásio (1996, 2000) diz que a vida é definida justamente pela manutenção dos estados internos do organismo à fronteira com o meio. Tal tarefa é delegada aos dispositivos desenvolvidos durante o processo evolutivo da espécie, mecanismos reguladores do organismo. A complexidade do ser humano, seu processo de aquisição de conhecimento, sua consciência e, conseqüentemente, sua busca pela compreensão de tudo isso são justamente parte integrante desses dispositivos.

Se as afirmações sobre a ação implicada na percepção e o processo de *embodiment* conforme colocados neste artigo estiverem certos, deveremos concluir que o contexto da Cultura Digital e as mediações tecnológicas existentes em projetos de dança são responsáveis por reconfigurações no sistema conceitual e do inconsciente cognitivo desses artistas envolvidos e, em outro nível, nos fruidores dessas obras, que são impelidos a outras demandas sensório-motoras.

A relação desse organismo (dançarino) com esse objeto (proposição em dança) reverbera nesse “corpomente” que dança um reflexo de mundo. Pode-se dizer, portanto, que essa é a “consciência” de cada dança: reverberações de corpo-rel(ação)-objeto.

REFERÊNCIAS

DAMÁSIO, A. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

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

NOË, A. *Action in perception*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

PRIGOGINE, I, STANGERS, I. *The End of Certainty: Time, Chaos and the New Laws of Nature*, Free Press, 1997.