

variadas pesquisas, observou-se que as investigações atuais sobre tais relações, no tocante às tecnologias digitais, têm se debruçado mais sobre as possíveis utilizações destas últimas em cena. O presente estudo buscou um outro caminho, partindo, então, da tecnologia da dança e não da dança-tecnologia, para chegar ao que aqui se chamou de *movimento tecnologicamente contaminado*.



Ana Carolina de Souza Silva Dantas Mendes, doutoranda em Arte pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em Arte pelo Instituto de Artes dessa Universidade, licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bacharel em Economia pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc), BA. Professora do Instituto Federal de Brasília (IFB). Consultora do MEC, na área de dança, para a elaboração das *Orientações curriculares para o ensino médio*, documento da Secretaria de Educação Básica. Presidente da comissão de elaboração do primeiro curso de licenciatura em Dança do Centro-Oeste, iniciado no IFB. Diretora-geral do *campus* Brasília. Pesquisadora das relações entre dança e tecnologias digitais.



Ministério da
Educação



Ana Carolina Mendes

Dança Contemporânea e o Movimento
Tecnologicamente Contaminado



Série Novos Autores
da Educação Profissional
e Tecnológica

Dança Contemporânea e o Movimento Tecnologicamente Contaminado

Ana Carolina Mendes

A dança contemporânea, em suas relações com as novas tecnologias, tem sido objeto de estudos os mais variados, teóricos e práticos, de forma mais intensa em nosso país nas quatro últimas décadas. De fato, a pesquisa é imprescindível, não apenas pelas possibilidades estéticas que se apresentam, como pelas modificações no próprio pensar e fazer da dança. E os questionamentos se ampliam à medida que o ser humano interage com essas tecnologias, experimenta-as, desenvolve-as, reflete sobre elas, transforma seu agir e pensar nessa interação.

O presente estudo pretende contribuir para a ampliação dessa pesquisa, investigando acerca das influências que a tecnologia – entendida aqui como conjunto de modos de existência e de interligações entre esses modos, especificamente caracterizado pela influência do aparato tecnológico digital – e seus produtos exercem sobre o dançar em si mesmo, sobre seus elementos em composição, independentemente de essa composição ser realizada em função de possíveis relações de ordem prática com as máquinas. Parte-se, então, da hipótese de que a dança contemporânea está transformando-se técnica e esteticamente em função das próprias transformações do ser humano nesse convívio com as mídias digitais. Mais especificamente, acredita-se que a era digital fez nascer uma dança-tecnologia, mas fez, também, desenvolver-se uma nova *tecnologia da dança* – presente na dança-tecnologia mas também fora dela – caracterizada por novos procedimentos e paradigmas técnicos e estéticos. Apesar de as relações da dança com o meio sociocultural serem objeto das mais

DANÇA
CONTEMPORÂNEA
E O MOVIMENTO
TECNOLOGICAMENTE
CONTAMINADO

Presidência da República Federativa do Brasil

Ministério da Educação

Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica

Instituto Federal de Brasília

Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (Setec)

Luiz Augusto Caldas Pereira Ex- Diretor da Diretoria de Formulação de Políticas da Educação Profissional e Tecnológica

Mariângela de Araujo Póvoas Pereira Assessora da Diretoria de Formulação de Políticas da Educação Profissional e Tecnológica

Viviani Pereira A. Guimarães Especialista em Gestão e Planejamento Educacional

Thais Silva Almeida Agente Administrativo

Flávia Caetano Técnica em Assuntos Educacionais

Série Novos Autores da Educação Profissional e Tecnológica

Ana Carolina de Souza Silva Dantas Mendes

**DANÇA
CONTEMPORÂNEA
E O MOVIMENTO
TECNOLOGICAMENTE
CONTAMINADO**

Brasília-DF
2011

Ministério da
Educação



Avaliadores da Série “Novos Autores da Educação Profissional e Tecnológica”

Fabiano Oliveira Antonini
Fátima Lucília Vidal Rodrigues
Francisco de Assis Póvoas Pereira
Glória Marinho
Lilian Páscoa
Marco Antônio Botelho Soares
Mônica Braga Marçal
Nelma Mirim Chagas de Araújo
Otávio Fernandes Lima da Rocha
Patrícia Silva Santiago
Paulo Maria Ferreira
Robson Bastos Roen
Rogério José Câmara
Rossana Barros Silveira

EDITORA



Conselho Editorial

Edilsa Rosa da Silva
Elisa Raquel Gomes de Sousa
Josué de Sousa Mendes
Paulo Henrique de Azevedo Leão
Philippe Tshimanga Kabutakapua
Veruska Ribeiro Machado

Presidente do Conselho Editorial **Paulo Henrique de Azevedo Leão**

Secretária Executiva **Veruska Ribeiro Machado**

Coordenador de Publicações **Paulo Henrique de Azevedo Leão**

Editores **Paulo Henrique de Azevedo Leão** e **Sandra Maria Branchine**

Projeto gráfico e capa **Marcos Hartwich**

Revisão **Jair Santana Moraes**

Diagramação **José Miguel dos Santos**

Tiragem **2.000 exemplares**

O livro *Dança Contemporânea e o Movimento Tecnicamente Contaminado* é uma publicação da Editora IFB e compõe a série “Novos Autores da Educação Profissional e Tecnológica”, da Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (Setec) do Ministério da Educação.

Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M538d

Mendes, Ana Carolina de S. S. D.
Dança contemporânea e o movimento tecnicamente
contaminado / Ana Carolina Mendes – Brasília: Editora IFB, 2010.
132 p.: il. – (Série Novos Autores da Educação Profissional
e Tecnológica)

ISBN 978-85-64124-06-6
Inclui bibliografia.

1. Dança contemporânea 2. Novas tecnologias I. Título.

CDU 792.8.036

*A Carlos Alberto de Azevedo Dantas Mendes e
Maria Nilza de Souza Silva Dantas Mendes, meus pais:
o começo, o caminho, a possibilidade do voo.
Todo o meu amor!*



Agradecimentos

Esta publicação não seria possível sem a colaboração e o esforço de muitos.

Meu muito obrigada:

À psicóloga Rosália Curado, minha primeira leitora, de quem veio o primeiro estímulo a minha escrita.

Aos professores doutores Manoel Rodrigues e Fernando Villar, por me fizeram ver a dança em minhas palavras.

À professora doutora Sharyse do Amaral, amiga historiadora que insistentemente enfatizava a necessidade desta publicação. Obrigada por me cutucar com tanta confiança.

À professora doutora Soraia Silva, pelas importantes contribuições.

À professora doutora Helena Katz, por todas as contribuições e, principalmente, pelas primeiras palavras de incentivo para a concretização desta publicação.

A Lia Rodrigues, por, gentilmente, ter me permitido entrevistá-la.

Aos meus irmãos, Ana Sophia Mendes Lima e André Luiz Silva Lima de Santana Mendes, incentivadores intrépidos e exemplos de vida em seus próprios caminhos.

A Celso, meu companheiro e crítico mais dedicado, e a Gabriel e Lucas, meus filhos, “meninos” que me apoiaram e suportaram, com sua tolerância, privação, domingos presos em casa, insônias, choros e sorrisos, a escrita deste trabalho junto comigo.

De forma muito especial, à professora doutora Maria Beatriz de Medeiros, por ter me apoiado num momento crucial da minha pesquisa, num voto de pura confiança. Obrigada, Bia, pela dedicação, pela minúcia, pelo cuidado e pelo carinho.

Por fim, e não menos especialmente, ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB) e à Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica do Ministério de Educação (Setec/MEC), por acreditar neste trabalho e tornar possível sua publicação.



Sumário

Lista de figuras **13**

Apresentação da Setec/MEC **15**

Apresentação **17**

Introdução **19**

■ **CAPÍTULO I** 23

NA CONTEMPORANEIDADE DO HOMEM 23

1. Dança: a forma rizomática da ação motora **25**

2. Demarcação, significação e comunicação: linguagem **37**

2.1. A linguagem das mídias digitais **41**

3. Corpo vivido **49**

■ **CAPÍTULO II** 55

NA CONTEMPORANEIDADE DA DANÇA 55

1. Do pensar – ou sobre as *jitanjáforas* do movimento **57**

2. Do fazer **68**

2.1. A organização **68**

2.1.1. Espaço, tempo e qualidade de movimento na dança contemporânea **77**

2.2. A dança-tecnologia **81**

2.3. O movimento contaminado **88**

2.4. A técnica **93**

3. Do olhar **97**

■ **CAPÍTULO III 105**

A TECNOLOGIA DA DANÇA EM FORMAS BREVES 107

Marcas de contaminação **108**

CONSIDERAÇÕES FINAIS 119

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 125

*Toda técnica é "técnica do corpo".
Ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne.
Maurice Merleau-Ponty*



Lista de figuras

Figura 1 Entendimentos do corpo: dualidade x totalidade	51
Figura 2 Artes: elementos intrínsecos e meios específicos	71
Figura 3 Interação entre os elementos da dança.....	71
Figura 4 Fatores do movimento.....	75
Figura 5 Espaço, tempo e intensidade.....	75
Figura 6 Dançarino real (ao centro) e seus parceiros virtuais	97
Figura 7 Corpo transformado e expandido	109
Figura 8 Corpo “desarticulado”	110
Figura 9 Duo com carga	112
Figura 10 Extensões corporais.....	114
Figura 11 Corpo desfigurado	115
Figura 12 Movimento executado e descrito verbalmente	117



Apresentação da Setec/MEC

A série de publicações “Novos Autores da EPT” é parte de um conjunto extenso de ações encaminhadas pela Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (Setec/MEC) que demarcam um período de valorização da Educação Profissional e Tecnológica (EPT). A concepção das atuais políticas afirma-se na defesa de uma EPT que não encerre o sentido de qualificação para o trabalho no limite do que é a atividade, mas sim do que se deve explicar pelas suas finalidades e pelos seus valores, ou seja, não no que se circunscreve ao técnico, mas sim à existência humana e à vida.

A extensão e a diversidade das medidas em curso, que se caracterizam por sua natureza sistêmica, são reveladoras da face deliberada de uma política que visa superar a compreensão reducionista e fragmentada de Educação Profissional e Tecnológica, em prol de uma visão em que parte e todo são inseparáveis. Nesse sentido, é fundamental observar que a expansão da oferta, com a criação de novas unidades públicas (Expansão das Redes Federal e Estaduais), e o estabelecimento de novos referenciais legais, normativos e pedagógicos, só se configurarão em

objetivos verdadeiramente alcançados quando o nexos com a prática docente e a “sala de aula” traduzir-se em uma qualificação para o trabalho pautada pelo compromisso com a formação integral e cidadã.

Desse modo, é importante que os processos de formação para o exercício de profissões técnicas e tecnológicas não adotem abordagens que descolem os “conhecimentos específicos” de seus fundamentos científicos e teóricos e não descontextualizem os saberes aplicados ao trabalho negando-lhes os determinantes sociais e humanos associados a sua produção, sob pena de uma formação meramente funcionalista e instrumentalizadora. Assim, nesse contexto – apesar do desenvolvimento das novas tecnologias e de textos digitais, e das contradições e dos debates que o cercam –, é precipitado negar a importância do livro como suporte para o desenvolvimento dos processos de ensino-aprendizagem, sem, contudo, negar as alternativas de que o professor dispõe para o exercício da autonomia e da liberdade no exercício da docência.

Por fim, a série “Novos Autores da EPT” contempla entre seus objetivos a preocupação da Setec/MEC em inventariar e democratizar a reconhecida produção de material destinado ao conteúdo específico dos cursos de formação profissional produzidos por professores da Rede Federal de Educação Profissional Científica e Tecnológica.

Desejo aos professores e alunos proveitoso uso desta publicação.

Eliezer Moreira Pacheco
Secretário da Setec/MEC



Apresentação

Queridos leitores:

Este livro é o resultado de pesquisa de mesmo título realizada em meu curso de mestrado na Universidade de Brasília (UnB). Desde 2004, quando defendi a dissertação, fui instigada por muitos – amigos, leitores, alunos, professores – a transformá-la em livro e assim tornar possível o maior acesso às ideias nela contidas e à consequente reflexão crítica que as faria avançar.

Junto a esse estímulo externo, a vontade pessoal, grande, de deixar registrados alguns pensamentos sobre este fazer que me constitui: a dança.

A oportunidade não vinha. Acho que não por acaso.

Ela chega nesse momento, em que, como professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB) – instituição recém-criada na capital federal e com 100 anos de história! –, tenho a oportunidade de

colaborar com a implantação do primeiro curso de graduação em dança do Distrito Federal: a Licenciatura em Dança do IFB – Campus Brasília.

As confluências são muitas!

Esta publicação reflete sobre as relações entre dança e tecnologia, e o IFB tem como base de sua atuação educacional a integração entre arte, ciência e tecnologia.

Esta publicação também busca subsidiar estudos no campo da dança, sua atividade artística, sua prática de ensino e sua difusão social. Parte-se, aqui, da compreensão do valor e da importância da arte da dança para a construção de um ser humano e de um mundo melhores. O IFB compartilha desse entendimento e abraça o desafio de atender à antiga demanda da sociedade brasiliense, e do Centro-Oeste, por uma licenciatura em dança, capaz de formar disseminadores desse saber, arte-educadores do movimento comprometidos com a educação (est)ética.

Brasília completou 50 anos! Uma jovem senhora que deseja dançar mais e ensinar seus filhos a dançar. Uma cidade que possui tantos profissionais brilhantes da dança, pessoas de fôlego e resistência, insistentes no desejo de ver esta arte se espalhar e se encarnar em nossas crianças, seres plenos de movimento.

Para esse momento esta publicação se guardou, ainda que à revelia de meu desejo. Para que pudesse ser instrumento de celebração; para ser uma voz a mais no coro dos profissionais da dança do Distrito Federal; para estar a serviço da Rede Federal de Educação Profissional e Tecnológica; para ser usada por vocês, leitores, alunos do IFB, amantes da dança.

Que bom que a gente não tem controle sobre tudo, sempre!
Aguardarei os comentários de vocês.

Abraços!

Brasília-DF, 2010

Ana Carolina Mendes
ana.mendes@ifb.edu.br



Introdução

O presente estudo pretende contribuir para a ampliação da investigação acerca das relações entre dança e novas tecnologias num ponto específico, talvez ainda necessitando de aprofundamento teórico. Com certa frequência, no Brasil, as pesquisas a esse respeito têm se dedicado ao estudo de algumas possibilidades de interação entre as linguagens, a saber: as possibilidades de uso, pela dança, do aparato tecnológico atual (seja como ferramenta de apoio à criação, seja na criação de novas ambientações); as adaptações do corpo e do movimento às especificidades da linguagem das mídias digitais utilizadas em

cena; as possíveis correlações entre os processos de criação nas duas linguagens; o desenvolvimento de novos conceitos dentro da teoria da dança, que abarquem os resultados dessa interação dança-novas tecnologias.

Numa mudança de foco, a esta pesquisa interessa a investigação acerca das influências que a tecnocultura – entendida aqui como conjunto de modos de existência e de interligações entre esses modos, especificamente caracterizado pela influência do aparato tecnológico digital – e seus produtos exercem sobre o dançar em si mesmo, sobre seus elementos em composição, independente de essa composição ser feita em função de possíveis relações de ordem prática com as máquinas, pois tais relações aumentam em possibilidades, a cada dia, diante da diversidade de usos das tecnologias (transporte, comunicação, diagnóstico médico, armazenamento e manipulação de dados etc.) e de seu acelerado desenvolvimento.

Parte-se, então, da hipótese de que a dança contemporânea está transformando-se técnica e esteticamente em função das próprias transformações do ser humano nesse convívio com as mídias digitais. É importante salientar que não se tratou aqui do movimento do corpo expandido, do movimento alterado por tecnologias como próteses, órgãos artificiais, *chips*, apesar de se reconhecer nessa área, onde se verificam grandes e constantes modificações técnico-científicas, campos de pesquisa importantes a serem adicionados aos citados anteriormente. Mais especificamente, acredita-se que a nova era digital fez nascer uma dança-tecnologia, mas fez, também, desenvolver-se uma nova *tecnologia da dança* – presente na dança-tecnologia mas também fora dela – caracterizada por novos procedimentos e por paradigmas técnicos e estéticos. Essa *tecnologia da dança* pode ser vista em trabalhos de pesquisa de movimento com elevado nível de investigação das relações deste com as novas mídias, assim como em trabalhos de pesquisa de movimento com elevado nível de investigação das relações deste com o próprio corpo – como é o caso da Lia Rodrigues Cia. de Danças, do Rio de Janeiro, cujo trabalho *Formas breves* é alvo de análise no Capítulo III deste livro. Apesar de as relações da dança com o meio sociocultural serem objeto das mais variadas pesquisas, observou-se que as investigações atuais sobre tais relações, no tocante às tecnologias digitais, têm se debruçado, como já dito, às possíveis utilizações destas últimas em cena. O presente estudo

buscou partir, então, da tecnologia da dança e não da dança-tecnologia, para chegar ao que aqui se chamou de *movimento tecnicamente contaminado*.

Optou-se, para tanto, por uma abordagem que fizesse dialogar a contemporaneidade do pensamento do homem e o contemporâneo na dança, partindo, principalmente – mas não exclusivamente –, de pressupostos filosóficos. Buscou-se fazer uma costura entre conceitos importantes, como o de *rizoma*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995); o de *linguagem*, de Julia Kristeva (1974); o de *corpo como totalidade*, de Maurice Merleau-Ponty (1989, 1999), e teorias sobre as novas tecnologias desenvolvidas por Lev Manovich (2000) e Pierre Lévy (1993, 1996), a prática contemporânea da dança e a ainda pouca teoria existente sobre ela. Nessa seara, foram utilizadas principalmente, mas não exclusivamente, as ideias de Helena Katz (1994, 2002a, 2002b).

Partiu-se, então, do entendimento da dança e das novas tecnologias digitais como formas de linguagem humana, pautadas numa prática e num pensamento específicos, sujeitas à influência recíproca, para se ater às possibilidades de reação da dança a essa influência.

Deve-se salientar que análises importantes sobre a dança baseadas nas teorias semióticas, neurocognitivas e evolucionistas foram anteriormente feitas por pesquisadoras como Ivani Santana (2002, 2003), Maíra Spanghero Ferreira (2001) e a mencionada Helena Katz (1994). Este trabalho, no entanto, buscou contribuir para a análise teórica da dança a partir de uma fundamentação filosófica, ainda que se considerem as limitações desta autora nessa área.

Por fim, como um estudo de caso, analisou-se o espetáculo *Formas breves*, da Lia Rodrigues Cia. de Danças: um exemplo que se mostrou quase didático do que aqui se chamou de movimento tecnicamente contaminado.

É sabido que, em arte, uma análise teórica acadêmica é o exercício de uma aproximação impossível, se é que se pode conceber tal tipo de exercício. Só se “compreende” a dança fruindo-a. No entanto, vale a pena trazer à tona essa questão, com o intuito de esclarecer os métodos deste trabalho. Não se pretende, aqui, estabelecer uma comparação, estreita e rígida, entre a linguagem das tecnologias digitais e a dança, nem uma “tradução” dos produtos da primeira na

forma da segunda, como se fosse pretendida uma “dansintersemiotização”¹ não restrita aos produtos estéticos das referidas tecnologias. A dansintersemiotização só poderia ocorrer com a elaboração de uma obra coreográfica, o que não fez parte dos objetivos da pesquisa. O que se buscou foi perceber pontos de convergência, possibilidades de caminhos de contaminação entre elas e, assim, modificar ou agregar novas ideias ao pensamento contemporâneo da dança, pois esse é o alcance de uma análise teórica acadêmica: o exercício do pensar. E como se acredita que o fazer e o pensar não se isolam em esferas incomunicáveis, mas são partes mesmo um do outro, espera-se poder contribuir, também, para o fazer contemporâneo dessa arte.

¹ O termo “dansintersemiotização” foi cunhado por Soraia Silva (2001), com a colaboração de Ricardo Araújo, para designar a interação da dança com outras linguagens artísticas.

CAPÍTULO I
NA CONTEMPORANEIDADE
DO HOMEM



1. Dança: a forma rizomática da ação motora

O objetivo de pensar as relações da dança com as tecnologias digitais, para além dos usos que esses aparatos possam efetivamente ter na elaboração, *performance* e registro de espetáculos coreográficos, reforçou-se a partir de uma hipótese retirada da observação do cotidiano: as relações do ser humano com a tecnologia (da faca ao *palmtop*) influenciam o seu modo de mover-se, de agir e de pensar – assim como o próprio desenvolvimento de novas tecnologias – e o fazem diferentemente, a partir de modelos distintos. Pode-se utilizar, aqui, como exemplo, o automóvel. Na interação ser humano-máquina, o automóvel, em vários países, é guiado por um motorista situado do lado esquerdo do veículo, e a “contramão” está, por questões de segurança, acredita-se, nesse mesmo lado. A simbiose automóvel-ser humano-cultura originou um sistema de regras de trânsito que estabelecem as condutas permitidas ao motorista. Entre elas, por exemplo, estão as normas para ultrapassagem, que deve ser feita também pela esquerda, e isso faz parte do código estabelecido. Acontece que, observando-se o modo de certas pessoas andarem ou correrem nas calçadas das ruas – e, portanto, sem estarem utilizando o automóvel – pode-se perceber que o fazem

da mesma forma como dirigem seus carros, obedecendo às regras estabelecidas para o trânsito de automóveis: mantêm a “mão” à direita, a “contramão” à esquerda e ultrapassam pela esquerda. O mesmo comportamento pode ser visto em escadarias públicas de grande movimento, onde as pessoas optam pela direita ao se deslocarem, subindo ou descendo.² Obviamente carecendo de uma investigação mais aprofundada, o exemplo do automóvel – como foi chamado ao longo desta pesquisa – é, ao menos, bastante ilustrativo do que se procurou investigar: a relação entre tecnologia e cultura influenciando o movimento humano.

O exemplo acima diz respeito ao movimento, mas a hipótese levantada é mais ampla. Ela considera que o pensamento, as ações, as necessidades e os desejos humanos, em interação, inventam novos conhecimentos³ e novas tecnologias, que por sua vez geram novas ações, necessidades, desejos e pensamentos. Esse encadeamento não é linear, nem cíclico; não possui um início, ponto de origem ou de chegada. Se, para efeito de análise, direção e sentido fossem estabelecidos a esse encadeamento, diversas possibilidades se apresentariam – pensamento gerando ação, gerando tecnologia; ação gerando conhecimento, gerando tecnologia; desejo gerando ação, gerando pensamento – e infinitas alternativas surgiriam a partir do acréscimo de “instâncias” a esse quinteto (pensamento, ação, desejo, necessidade, tecnologia), retirado do que aqui está se considerando como o próprio do homem.⁴

² Não se tem aqui a informação se tal procedimento ocorre também nos países onde o automóvel possui direção no lado direito, como é o caso da Inglaterra. Estímulo a novas pesquisas!

³ A ideia do conhecimento como invenção é de Nietzsche, citado por Michel Foucault (2002, p.13). Vale transcrevê-lo: “Em algum ponto perdido deste universo, cujo clarão se estende a inúmeros sistemas solares, houve, uma vez, um astro sobre o qual animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o instante da maior mentira e da suprema arrogância da história universal”. Foucault aprofunda o pensamento de Nietzsche e mostra como o conhecimento, não tendo origem, mas sendo inventado, não tem nenhuma relação de continuidade natural com as coisas a conhecer. O que há é uma relação de violência, de poder, de força. Uma relação em que o homem assume uma posição estratégica e de lá produz um conhecimento parcial, perspectivo. Da mesma forma, as tecnologias não são isentas dessa parcialidade.

⁴ Sobre o próprio do homem, Jacques Derrida tece alguns comentários em *O animal que logo sou* (2002, p.17). Duvidando de sua existência, ele diz que o que efetivamente há de próprio no homem seria o não ter um próprio. Ainda assim diz: “A lista dos ‘próprios do homem’ forma sempre uma configuração, desde o primeiro instante. Por essa mesma razão, ela não se limita nunca a um só traço e não é nunca completa: estruturalmente, ela pode imantar um número não finito de outros conceitos, a começar pelo conceito de conceito”.

Assim como inúmeras podem ser as possibilidades desses entre cruzamentos, também as alterações em cada uma das “instâncias” se dão em direções, sentidos e intensidades diversas, a partir das características e potencialidades de cada uma delas. Limitando-se, para efeito de uma análise direcionada aos objetivos desta pesquisa, às relações entre pensamento, movimento e tecnologia, pode-se constatar que o ser humano se move a partir de modelos ou de padrões diferentes dos que usa em seu pensamento e parece construir artefatos tecnológicos que mesclam esses padrões. É o caso das tecnologias digitais, abordadas mais adiante.

O ser humano, em sua ação motora, possui limitações funcionais advindas da sua constituição biológica, que determinam as suas possibilidades de movimento. Os padrões motores são padrões mecânicos, baseados em equilíbrio de forças, em eixos e alavancas, em centro de gravidade. A cinesilogia é o ramo da ciência que se dedica ao estudo desses padrões. Por ela sabe-se que a ação do músculo é, de fato, dual: ou ele tensiona-se ou relaxa-se. A variedade e a complexidade dos movimentos humanos decorrem de várias possibilidades combinatórias do funcionamento seletivo de cada unidade motora⁵ individualmente. O aprendizado motor depende de uma estrutura organizada hierarquicamente, de uma assimilação de padrões por repetição. Nesse sentido, habilidades motoras complexas dependem da automatização de outras menos complexas e se baseiam na recombinação dos elementos destas últimas (RASCH; BURKE, 1987, p. 110). Assim é, pois, que, para andar, a criança passa pelas etapas do sentar, do engatinhar, do levantar.

Por certo se tem em conta que o movimento humano é fruto de um encadeamento neuromotor complexo, que envolve tanto os impulsos cerebrais como as ações das unidades motoras. No entanto, interessa, neste momento, evidenciar o modelo de ação destas últimas, modelo que, como foi visto atrás, responde dicotomicamente aos estímulos que recebe (tensão ou relaxamento), mas que, em ação combinatória com outras unidades, é capaz dos mais diversos e complexos movimentos. E mais: essa complexidade de movimentos obedece a padrões mecânicos de ação, com sequencialidade de causa e efeito,

⁵ Nome dado à estrutura de ação no sistema neuromotor. É composta por “um grupo de fibras musculares esqueléticas inervadas por um neurônio motor originado na medula espinhal”. (RASCH; BURKE, 1987, p. 112).

e dependem de um aprendizado hierarquicamente organizado. Dessa estrutura de funcionamento chega-se a uma constatação importante para as ideias a serem desenvolvidas neste trabalho: o movimento humano não se caracteriza por fragmentação e desarticulação, não ao nível de seu funcionamento. O movimento que se efetua no braço, por exemplo, tem “causas e efeitos” em todo o corpo, mesmo que não aparentes. E quanto mais complexo o movimento, mais se percebe esse encadeamento, ou mais se precisa conhecê-lo, como é o caso da dança, para que seja executado.

Já em sua ação cognitiva, em seu pensamento, não se conhecem ainda os limites da potencialidade humana – apesar de todo o avanço da ciência cognitiva –, mas sabe-se que seu padrão de funcionamento não é centralizado, hierarquizado ou contínuo.

Somos a multiplicidade em nós mesmos, em nosso funcionamento!

É importante, então, introduzir aqui o conceito de *rizoma* (DELEUZE; GUATTARI, 1995), retirado da biologia e utilizado para descrever uma forma de pensamento que desconsidera a centralização, a hierarquia e a dicotomia, como prevaletentes, e que, de fato, incorpora o múltiplo, a multiplicidade. Esse conceito vai se mostrar necessário à tentativa de compreensão das formas de ação tanto humanas como das máquinas digitais.

Caracterizado como um sistema acentrado, não hierárquico, um rizoma é um traçar de linhas que conectam bulbos de diferentes naturezas sem, no entanto, definir pontos e posições. Esses bulbos não são unidades, mas dimensões que, ao serem alteradas, mudam a natureza do próprio bulbo; são multiplicidades. Opõe-se à árvore, estruturada, centralizada, enraizada.

Utilizando, então, a imagem da árvore-raiz em oposição ao rizoma-canal, Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que o pensamento não é arborescente e que o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. Apontam que o que se chama de *dendritos*, para eles, equivocadamente, não assegura uma conexão continuada dos neurônios.

A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade

que, no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo *um sistema probabilístico incerto (un certain nervous system)*. Muitas pessoas têm uma árvore plantada na cabeça, mas o próprio cérebro é muito mais uma erva do que uma árvore (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25, grifo dos autores).

É importante perceber, no entanto, que esse mesmo cérebro que funciona rizomaticamente também concebe arborescências e centralizações. Para exemplificar esse funcionamento, Deleuze e Guattari (1995, p. 25) lembram que os neurólogos e os psicofisiólogos distinguem dois tipos de memória, uma longa e outra curta (da ordem de um minuto), mas que a diferença entre elas não é somente quantitativa: a memória curta é de tipo rizomática, diagramática, enquanto a longa é arborescente e centralizada. Importante, então, é ver que elas convivem ou coabitam no ser humano, a arborescência e o rizomático. E isso parece se dar desde as fases iniciais do desenvolvimento humano. Howard Gardner (1994) afirma que no desenvolvimento do sistema nervoso, principalmente nos primeiros anos de vida, mecanismos rigorosamente programados convivem com a flexibilidade do próprio sistema. Essa flexibilidade, ou plasticidade, garante o desenvolvimento do sistema nervoso mesmo diante de privações ou de danos que poderiam, a princípio, causar resultados graves. Ele diz:

A determinação (ou a canalização) ajuda a assegurar que a maioria dos organismos será capaz de desempenhar as funções de sua espécie de maneira normal; a flexibilidade (ou plasticidade) permite capacidade de adaptação às circunstâncias em transformação, inclusive ambientes anômalos ou danos precoces (GARDNER, 1994, p. 32).

Ainda que não se tenha aprofundado uma investigação segundo o viés da ciência cognitiva, pelo exposto, a cognição parece manter essa plasticidade do sistema nervoso em desenvolvimento, uma plasticidade que se assemelha ao conceito filosófico de rizoma aqui abordado.

Tanto os limites motores quanto os “não limites” intelectuais influenciam os artefatos tecnológicos e são por eles alterados. Tem-se, então, corpos redimensionados, redimensionando a tecnologia. Um exemplo deste último processo citado é a crescente pesquisa no campo das interfaces computacionais com o objetivo de buscar níveis possíveis de “humanização” que as torne cada vez mais amigáveis. É o corpo redimensionando a tecnologia. O importante para este trabalho, no entanto, são as influências da tecnologia no corpo, mais

especificamente no movimento artístico do corpo. Ainda aqui é preciso fazer mais um recorte: não foi objetivo desta pesquisa, como já mencionado, investigar as possibilidades estéticas do movimento de um corpo expandido, alterado por tecnologias como próteses, órgãos artificiais, etc. Essa constitui uma linha de pesquisa instigante e desafiadora, que demanda ser feita num “presente” próximo. Pensar em como a dança seria afetada por bailarinos funcionalmente expandidos ou alterados, que possuísem músculos geneticamente modificados, mais alongados ou mais fortes, ou que possuísem *chips* condicionando e ampliando a sua percepção e memória, por exemplo, representa tarefa provocadora, com efeitos sobre a maneira de se pensar, fazer e fruir a dança – processo que de forma semelhante se efetua com as pesquisas que envolvem dançarinos com necessidades especiais. Estas, no entanto, não foram as preocupações da presente investigação. O redimensionamento de que aqui se fala diz respeito às esferas culturais e estéticas do pensamento e do movimento do corpo, modificando-se em interação com as tecnologias. No exemplo do automóvel, dado inicialmente, não é a parte funcional do movimento de correr que se altera com o seu uso – ele pode até ter sido dificultado por um corpo mais sedentário, mas continua funcionalmente o mesmo. O que fica condicionada é a organização desse movimento no espaço da calçada, no espaço interpessoal que envolve os transeuntes. Pierre Lévy (1993, p. 186) lembra que as técnicas não determinam nada, elas apenas condicionam.

O redimensionamento de que se fala, no entanto, parece não se dar de forma homogênea no corpo, uma vez que ação motora e pensamento não funcionam de forma semelhante. Em razão de seu padrão de funcionamento visto antes, a ação motora cotidiana se vale do modelo arborescente, centrado, dual, mesmo que receba informações de multiplicidades, estas sim, rizomáticas (o cérebro e o mundo). É dessa forma que o corpo consegue realizar as atividades da vida diária, como, por exemplo, subir os degraus de uma escada. Isso não significa dizer que o funcionamento do sistema motor seja simples. Gardner (1994, p.164) lembra a complexidade desse funcionamento, que exige “a coordenação de uma estonteante variedade de componentes neurais e musculares de uma maneira altamente diferenciada e integrada”. Nesse movimento, há um encadeamento determinado, hierarquizado, onde todo o corpo se organiza – perceber o degrau e sua altura; transferir o peso do corpo para uma perna, liberando a outra para galgar o degrau; estabilizar o tronco garantindo equilíbrio durante o movimento, etc. Quando fala sobre a

coordenação motora, Merleau-Ponty (1999) afirma que os aspectos visuais, táteis e motores não simplesmente se coordenam, mas se envolvem uns aos outros e dão como equivalentes as opções possíveis de combinação de movimento que resultarão na ação desejada. Esse tipo de ação resulta no automatismo de movimentos, apreendidos por repetição. O pensamento, conforme visto acima, contrariamente, se faz a partir de um modelo rizomático de funcionamento, que, no entanto, pode construir arborescências necessárias – como no caso da memória longa – e mesmo “plantar árvores nas cabeças”. Percebe-se, então, que o corpo age, em sua função motora, diferentemente de como pensa, no que diz respeito aos seus modelos de funcionamento, mas assim o faz simultaneamente, em ações-pensamentos indissociáveis de fato. A partir de um comportamento rizomático do cérebro, o corpo se organiza, na última instância das unidades motoras, de forma dual. Buscar as implicações desse funcionamento do corpo na simbiose entre ação-pensamento e tecnologia, na contemporaneidade, é o caminho inicial adotado aqui para se chegar às implicações dessa simbiose no fazer da dança contemporânea. Implicações estas que são estéticas.

Retomando o que foi dito acima, a ação motora cotidiana desenvolve-se a partir de ações baseadas na repetição, na assimilação de padrões a partir dessa repetição. Estimulada por uma multiplicidade, ela reage de forma a padronizar suas respostas. Assim se aprende a sentar, a levantar, a andar, a correr, a andar de bicicleta, a dirigir automóvel, a digitar num teclado. E o padrão assimilado “encarna-se” no ser humano e passa a fazer parte dele, sendo utilizado em situações distintas das que o originou. Pôde-se perceber os resultados desse processo no exemplo do automóvel dado no início desta seção. Mas o automóvel é uma máquina baseada, predominantemente – até bem pouco tempo –, em princípios da mecânica, com base na física newtoniana, no pensamento cartesiano, e com utilidade específica – o transporte. Haveria relação entre a resposta corporal e o tipo de pensamento que fundamenta e os fins a que se destina a tecnologia utilizada? Acredita-se que sim, mas com diferenciações a serem ressaltadas. A ação motriz corporal cotidiana, baseada na automação por repetição, tende a padronizar o movimento necessário para a utilização da tecnologia, e isso, a princípio, independentemente do tipo de pensamento que a fundamenta. No exemplo do automóvel, a organização espacial do deslocamento ao dirigir é repetida na corrida não por que o carro tem base na mecânica newtoniana, mas por que é assim que ele, movimento do corpo, assimila padrões de movimento: por repetição. A resposta cotidiana motriz

do corpo à sua relação com a tecnologia é, então, sempre uma padronização, independentemente do pensamento que fundamente essa tecnologia. Já ao nível cognitivo, a padronização não é uma única alternativa, mas uma entre muitas possibilidades, e essa resposta, aqui sim, poderá estar condicionada pelo tipo de pensamento por trás das tecnologias. Ao nível da cultura como um todo, Lévy (1993) mostra como determinadas tecnologias intelectuais possibilitam ou condicionam certas evoluções em detrimento de outras.

O pensamento aqui desenvolvido, no entanto, não se contenta com essa análise. Ela deve ser expandida para que se possa incluir aí o fazer artístico do movimento humano: a dança. Na contemporaneidade da dança não há uma padronização única e, assim como a cognição, também ela se vê influenciada pelo pensamento por trás das tecnologias. Essa é a hipótese que norteia esta pesquisa e que serve de bússola para orientar o pensamento sobre as relações entre dança e tecnologia. Pretende-se investigar o pensamento que fundamenta as novas tecnologias digitais e as possíveis relações desse pensamento com as transformações estéticas que vêm ocorrendo na dança.

Voltando a Lévy (1993), ele analisa as relações entre cultura e tecnologia investigando o papel que certas tecnologias da informação exercem na constituição das culturas e da inteligência de grupos sociais. Mostra como tecnologias intelectuais específicas condicionam o pensamento. Nesse momento, far-se-á o percurso contrário, partindo da observação do pensamento (filosófico) contemporâneo, para depois se chegar às tecnologias digitais.

Pode-se dizer, talvez sem muitos equívocos, que o conceito de rizoma reúne e amplia ideias que foram sendo desenvolvidas por outros filósofos ao longo do século passado, e que se contrapunham ao pensamento binário ou mesmo do tipo raiz-fasciculada, do qual se valeu de “bom grado”, segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 14), a modernidade – para eles, a lógica binária da dicotomia e das relações biunívocas é incapaz de compreender a multiplicidade, e o sistema-radícula (ou raiz fasciculada), apesar de ter eliminado a raiz principal e ter introduzido uma multiplicidade imediata, não deixa de manter a unidade da raiz principal “como passada ou por vir, como possível”.

Algumas dessas ideias tornaram-se pertinentes ao presente trabalho e terminaram por conduzir ao conceito de rizoma, a começar pela ideia do

conhecimento como invenção, apresentada por Friedrich Nietzsche e retomada por Michel Foucault (2002, p. 25) como sendo o conhecimento, assim inventado, “obrigatoriamente parcial, oblíquo, perspectivo”. Tal ideia coloca o ser humano numa posição estratégica em relação à construção do conhecimento e assegura a “invenção” de tantos conhecimentos quantos são os homens. Destitui-se a objetividade do conhecimento, atribuindo-lhe uma subjetividade. Mas esta também se reformula no pensamento de Foucault. Ele assegura que inexistente um “sujeito de conhecimento” (2002, p. 27) originário e absoluto, mas sim fruto das condições políticas e econômicas de existência, alterando, portanto, o estatuto da subjetividade, da identidade. Melhor falar em singularidades. Deleuze (1996a, p. 71), contribuindo para a questão, ao falar sobre Foucault, destaca o “pensamento como estratégia”, como “processo de subjetivação”, que não é um retorno ao sujeito, mas à “constituição de modos de existência”.⁶ Singularidades, portanto, mas no sentido de multiplicidades, de dimensões de natureza diversa. Os bulbos do rizoma.

Outra ideia trazida por Nietzsche (2001) é a do caos como caráter geral do mundo, que tem a importância de mostrar o não ordenamento previsível e esperado dos fenômenos. Esse ordenamento, para Nietzsche, é a exceção. Também Norbert Wiener (1954) se refere ao caos do mundo, sintetizando sua característica no conceito de *entropia*⁷. O rizoma, “definido por uma circulação de estados” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33), incorpora esse caos no sentido de que também não concebe ordenamentos previsíveis.

Importantes, ainda, para este trabalho, são as ideias de fragmentação, desterritorialização e desmaterialização, presentes nos conceitos de *virtualidade* e *virtualização*, tão caros hoje às teorias da informação e comunicação. Opondo-se ao atual e não ao real, como comumente é considerado (LÉVY, 1996), o objeto virtual imaginário é para Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998) fragmentado em

⁶ Deleuze (1996a, p. 77) acrescenta: “Um processo de subjectivação, isto é, uma produção de modos de existência, não se pode confundir com um sujeito, a menos que este seja destituído de toda a interioridade, de toda a identidade. A subjectivação nem sequer tem que ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou colectiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, uma aragem, uma vida...)”.

⁷ A entropia é um conceito da física que mede a tendência à desordem de um sistema. Para Wiener (1954, p. 32), o mundo é um sistema em que a entropia geral tende a aumentar, mas em que os organismos vivos, assim como as máquinas, representam “bolsões de entropia decrescente”.

sua constituição e apreensão: o *continuum* de suas imagens é fragmentado, e seu *spattium* é recortado em frações de tempo percorridas por velocidades variadas. Lévy (1996) acrescenta que, no processo de virtualização promovido pelos suportes tecnológicos atuais, os objetos se desterritorializam, ou seja, desconectam-se do espaço físico ordinário e da temporalidade convencionada. De grande importância para este estudo, a ideia de desmaterialização é abordada por Stephen Wilson (2002). Segundo o autor, as tecnologias de realidade virtual prometem aumentar o poder da representação e, com esta, substituir a experiência material. Como resultado, elas trazem uma queda no “*status* das coisas substantivas e organismos” (*status of substantive things and organisms*) (WILSON, 2002, p. 23). Wilson cita a avaliação do declínio da importância do mundo material como uma questão crítica para as artes e a cultura em geral, lembrando que as artes trabalham tanto com o material como com o representacional. Essa questão tem grande importância para a dança, um fazer essencialmente material, substancial, sensual. Situa-la dentro desse processo de diminuição de importância do físico é crucial para a compreensão de seu desenvolvimento, ainda que se acredite, concordando com Wilson, que esse processo está sendo superavaliado.

O pensamento contemporâneo está, pois, constituído por ideias de multiplicidade, fragmentação, descontinuidade, caos, ideias que se opõem a um pensamento binário ou mesmo do tipo raiz-fasciculada, como dito anteriormente.

Poder-se-ia presumir que, nas tecnologias atuais, esse pensamento contemporâneo estaria impregnado. E de fato está, não necessariamente na sua lógica de funcionamento,⁸ mas nos produtos que tais tecnologias criam.

Ao apresentar “certas características aproximativas do rizoma”, Deleuze e Guattari (1995, p.15) abordam, entre outras, a conexão e a heterogeneidade, características que garantem a qualquer ponto do rizoma o poder – e o dever – de ser conectado a qualquer outro, diferentemente da árvore, que fixa um ponto, uma ordem. Nessa conexão, cadeias semióticas de diferentes naturezas

⁸ Os computadores possuem uma lógica binária de funcionamento que não reproduz, a princípio, a ideia da diversidade rizomática. Mas muito ainda está por vir, com pesquisas que investigam lógicas nebulosas, *chips* biológicos, etc.

são conectadas por também diferentes modos de codificação, “colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Transpondo essas ideias para a informática, verifica-se que elementos de naturezas diversas (som, movimento, imagem etc.) são conectados a um mesmo modo de codificação: digital, binário. É a lógica binária em sua aplicação maquínica, estruturada de forma centralizada e hierarquizada.⁹

Constata-se, portanto, que a máquina não pensa como o ser humano, rizomaticamente (e será essa uma pretensão humana?), o que não significa dizer que não está sendo constantemente influenciada por esse pensamento, e nem esteja construindo produtos que em muito se aproximam, ou aproximam os homens, desse mesmo processo rizomático – a tomar como exemplo a internet. A aceleração de processos de virtualização empreendida pelas tecnologias digitais promove descontinuidades e fragmentações nas noções humanas de tempo e espaço, que se refletem nas ações diárias, nos relacionamentos interpessoais. Os produtos das novas mídias partem de princípios específicos e interagem com o pensamento/ação do ser humano de forma também específica. Há, portanto, uma máquina construída sobre um pensamento arcaico, binário, que “age” mediante seus produtos de forma fragmentada e que promove ou provoca, no ser humano, um movimento em direção ao pensamento mais contemporâneo. Essas hipóteses exigem uma investigação mais aprofundada, a ser feita na próxima seção.

O modo de existir do ser humano parece que se dá de forma contrária: um pensamento rizomático – ou um funcionamento cerebral que assim se faz – interagindo com um mundo de multiplicidades, que se limita por ações motoras funcionais hierarquizadas, centralizadas, repetitivas e repetidoras, encadeadas, e que podem resultar numa ação/pensamento também limitada e limitante (há pessoas com árvores na cabeça). Há, no entanto, uma forma de

⁹ “Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas. Acontece que os modelos correspondentes são tais que um elemento só recebe suas informações de uma unidade superior e uma atribuição subjetiva de ligações preestabelecidas. Vê-se bem isso nos problemas atuais de informática e de máquinas eletrônicas, que conservam ainda o mais arcaico pensamento, dado que eles conferem o poder a uma memória ou a um órgão central.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 26).

mover-se que desestabiliza essas limitações, que as redireciona, que as transforma em novas possibilidades, que as expõe, que busca incorporar a multiplicidade. Essa forma de mover-se é a dança.

O dançar depende da mesma estrutura neuromotora do corpo abordada anteriormente, mas parece não querer limitar-se a ela. Diferentemente de uma ação motora automática e repetitiva, dependente de um encadeamento e uma sequencialidade funcionalmente definidos, a dança contemporânea busca novos modos do mover, ainda que partindo dessa mesma repetição e encadeamento. Tentando clarear o que de fato é da ordem da complexidade, pode-se retomar o exemplo da ação de subir uma escada, dado anteriormente, a título de ilustração. Para a dança, o objetivo poderia não ser o sucesso em se galgar os degraus sem desequilíbrios e quedas – o que depende da execução sequencial de cada pequeno movimento – , mas poderia ser o reverter mesmo dessa sequência, explorar as possibilidades de adequação do corpo a essa inversão, instaurar novos percursos. A dança estaria, então, assumindo a plasticidade e não a determinação de que se falou anteriormente, uma plasticidade presente, também, na ideia de rizoma.

Para Helena Katz (1994), a dança é o pensamento do corpo. Em sua tese, a autora detalha o funcionamento do cérebro e sua forma de ação no corpo, identificando a forma de produção do pensamento. Ela afirma que há dança “quando o corpo se aplica a forma plástica que a produção do pensamento circuita no cérebro” (KATZ, 1994, p. 77), podendo-se decifrar o movimento, portanto, como a “matriz cinética do pensamento do corpo” (KATZ, 1994, p. 84). Traçando um caminho de análise distinto, em sua fundamentação, do traçado por Katz, chega-se a um ponto de convergência com a sua ideia, nesta pesquisa. Concorde-se, aqui, com ela e, trazendo para a análise o conceito de rizoma, acredita-se poder afirmar que a dança contemporânea é a *forma rizomática da ação motora*.

Ora, o pensamento contemporâneo, presente nos produtos das tecnologias digitais e influenciado por elas, está impregnado na dança e a impulsiona no sentido de evidenciar essa forma rizomática. O movimento artístico, então, diferentemente da resposta cotidiana motriz do corpo em sua relação com a tecnologia – uma padronização, independentemente do pensamento que fundamenta essa tecnologia – age na direção da diversidade, da multiplicidade que esse pensamento e a tecnologia suscitam.

A dança é a forma rizomática da ação motora, mas é, também, entendida aqui como linguagem, assim como as tecnologias digitais. É enquanto linguagem que elas se relacionam e contaminam. Esses conceitos – rizoma e linguagem – , no entanto, parecem ser, por definição, incompatíveis, o que torna necessário investigá-los mais detalhadamente.

2. Demarcação, significação e comunicação: linguagem

A linguagem parece não ser rizomática. Isso segundo um conceito específico de linguagem.

A linguística, como ciência da linguagem articulada (FERREIRA, A., 1986, p. 1036), entende a linguagem como um sistema fechado de signos. Assim sendo, atribui a todas as formas de comunicação humanas o mesmo modelo de codificação da linguagem das palavras – oral e escrita – , que assume como norma. Estabelece, então, como pressuposto, a existência de unidades de significação que, organizadas hierarquicamente, constituem uma mensagem destinada a transitar entre um emissor e um receptor, ambos conhecedores dos códigos utilizados.

Um rizoma não funciona dessa maneira, como visto anteriormente. Nele, cadeias semióticas de naturezas diversas são conectadas entre si por modos de codificação também diversos, aglomerando atos linguísticos, mas também perceptivos, gestuais, cognitivos (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

A linguagem, dessa maneira compreendida, não corresponde a uma forma rizomática de construção do pensamento, nem tampouco ao que aqui se pretende como forma rizomática da ação motora – a dança. Estabelece-se um impasse: ou se compreende a dança como linguagem, composta de códigos hierarquicamente organizados, passível de uma gramaticalidade, ou como uma forma rizomática da ação.

O impasse, no entanto, assim dicotomicamente estabelecido, afasta possibilidades outras de entendimento do que seja a própria linguagem das palavras, do que seja a linguagem em sentido lato, do que seja a dança, do que seja o próprio rizoma.

Começando pela linguagem das palavras, a linguística, atualmente, já encontra outros caminhos de entendimento. Julia Kristeva (1974) diz que o conceito de escrita como *différance* desenvolvido por Jacques Derrida permite pensar a língua como estrutura e movimento simultaneamente, pondo de lado o conceito clássico de estrutura; o *signo* é substituído pelo *grama*, que “é o jogo sistemático das diferenças, das marcas das diferenças, do espaçamento pelo qual os elementos se relacionam uns com os outros” (DERRIDA apud KRISTEVA, 1974, p. 35). Para Kristeva, esse conceito de grama desloca a dominância do sistema *signo-sentido-conceito* dentro da linguística e permite considerar, na linguagem, o que não se constitui signo-sentido-conceito. Há, aqui, uma ampliação do próprio conceito de linguagem das palavras, o que permite considerar, também, uma ampliação no sentido lato da linguagem.

Não sendo escopo deste trabalho aprofundar a questão da linguística, interessa entender esse sentido ampliado de linguagem, compreendida como “demarcação, significação e comunicação”, que possibilita o entendimento de todas as práticas humanas como tipos de linguagem (KRISTEVA, 1974, p. 17). De fato, mesmo que determinadas práticas humanas não possuam todas as três funções como precípuas, ou objetivo determinado, elas as têm como parte do resultado de sua ação – como é o caso da arte.¹⁰ Acrescentando-se a esse pensamento a ampliação dos próprios conceitos de demarcação, significação e comunicação,¹¹ que as ideias de *différance* e rizoma possibilitam, tem-se um conceito de linguagem também ampliado, o qual norteia o desenvolvimento desta pesquisa. Nele cabem, então, “demarcações, significações e comunicações” não rigidamente codificadas, não universais, com limites e fronteiras ampliados e mutantes.

¹⁰ Para Luiz Tatit (1996, p. 206-207), a forma artística é “um rito de desaceleração da linguagem”. Ela torna mais lenta a transposição do plano da expressão ao plano do conteúdo, valorizando a primeira. É a eficácia nessa transposição que caracteriza as linguagens “utilitárias”, a rápida passagem da expressão ao conteúdo, descartando a matéria da primeira. “Tudo como se as práticas utilitárias precisassem renegar constantemente a fixação das modulações corporais em nome do êxito das articulações intelectivas”. Nas linguagens artísticas, ao contrário, o parâmetro de eficácia está justamente na preservação do plano de expressão, da materialidade. Para Tatit, a forma artística se origina da necessidade de reconstituição e perpetuação do corpo sensível na obra. A obra, então, revela-se, expressa-se, mais do que se comunica.

¹¹ Quanto à demarcação, Deleuze e Guattari (1995, p. 24) dizem: “A demarcação não depende aqui de análises teóricas que impliquem universais, mas de uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidades”. Para significação e comunicação, o conceito de *grama* de Derrida constitui a ampliação do que se fala aqui.

Também o conceito de rizoma deve ser retomado aqui no sentido de se desfazer o impasse anteriormente mencionado. É preciso perceber que o rizoma engloba, também, de certa maneira, o limite. O bulbo é um limite, com a especificidade de que esse bulbo/limite não constitui uma unidade de medida. Não há unidades de medida no rizoma, apenas multiplicidades ou variedades de medidas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). O conceito grego de limite utilizado por Martin Heidegger (1977, p. 70) contribui, também, para essa compreensão quando ele afirma que o limite “não restringe, antes traz somente ao aparecer, o próprio presente enquanto produzido. [...] O limite constituinte é o que repousa – a saber, na plenitude da mobilidade”. Também Derrida (2002), quando apresenta o conceito de limitrofia,¹² fala de sua intenção de não apagar o limite, mas em complicá-lo, em fazê-lo multiplicar-se em suas figuras, em dobrá-lo. O limite, portanto, pode ser entendido como uma demarcação que constitui os múltiplos presentes, mas que não implica unidades de medida ou valor, e que está em permanente mutação.

Rizoma e linguagem admitem o limite, o limite constituinte. Momentos de ordem que compõem o caos, mas que não constituem medidas. Assim é a dança contemporânea, como será visto mais adiante: bulbos que nascem de uma capacidade funcional limitada, mas que parecem não querer restringir-se a ela. No movimento que se desvincula da função utilitária, é o próprio movimento do corpo que aparece, que é produzido e modificado a cada novo presente, complicando o limite, criando múltiplos bulbos e transitando entre eles.

Desfaz-se o impasse, então. A dança pode ser compreendida como forma rizomática da ação e também como linguagem, esta, no entanto, não passível de gramaticalidade, como se verá a seguir.

Kristeva entende a gramática como parte da materialidade da língua. Esta, apesar de ter a significação e a comunicação baseadas numa rede de diferenças, não seria uma pura idealidade, mas se realizaria “por e numa matéria concreta e nas leis objectivas da sua organização” (KRISTEVA, 1974, p. 37). Haveria, pois, uma materialidade dupla que engloba o aspecto fônico, gestual ou gráfico da

¹² “Deixemos a essa palavra um sentido ao mesmo tempo amplo e restrito: o que se avizinha dos limites, mas também o que alimenta, se mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite.” (DERRIDA, 2002, p. 57).

língua, mas também as leis que organizam os vários conjuntos e subconjuntos dela – fonética, gramática, estilística etc. Para Kristeva, essas leis refletem as relações do sujeito com o mundo, assim como as relações que regulam a sociedade, ao mesmo tempo que as sobredeterminam. Aqui começa a se evidenciar a impossibilidade de compreensão da arte e, portanto, da dança como linguagem a partir do modelo linguístico. Obviamente, também fazem parte da materialidade da dança as relações do ser humano com a sociedade, uma vez que essas relações estão impregnadas no e constituem o próprio corpo e seu movimento (há, portanto, mais do que “leis” mecânicas). Esse é o pensamento primeiro que norteia este estudo. No entanto, o modelo de pensamento proposto por uma análise do tipo gramatical não atende às especificidades da arte. Tal modelo se baseia em grupos e subgrupos de palavras, distintos e independentes, que se relacionam de forma hierarquizada, normatizada, regularizada, e que precisam assim ser compreendidos para que se possa chegar a tais relações do ser humano com a sociedade.

A obra de arte não comporta esse tipo de compreensão, em que se efetue uma segmentação e desarticulação do seu ser em estruturas hierarquizadas e normatizadas no momento de sua fruição. Para Heidegger (1977), só se percebe a obra de arte a partir dela mesma, em seu estar-em-si, em sua totalidade. Ela não é constituída de uma materialidade à qual se atribui algo de estético e, talvez assim, dicotomicamente compreendida, ser passível de uma decomposição em subpartes, pois é um acontecimento em que um permanente combate¹³ marca sua essência.

A dança contemporânea, portanto, constitui-se linguagem – segundo o conceito ampliado de linguagem, como vimos –, mas não possui uma gramática, como na língua, apesar de se valer, muitas vezes, de uma terminologia advinda desta última (“vocabulário de movimento”, “frase de movimento”, etc.). A fruição da dança se dá a partir de sua totalidade. Essa afirmação, no entanto, não invalida a existência de uma demarcação, de uma estrutura de construção da obra coreográfica, importante de ser reconhecida por quem a cria e a executa.

¹³ Para Heidegger (1977, p. 33-51), a obra de arte pertence ao campo aberto por ela mesma, à “clareira” que abre e na qual “concede às coisas seu rosto e aos homens a vista de si mesmos”. Ao abrir esse campo, a obra instala um “mundo” – conjunto de significações – e “produz a terra” – fisicalidade da matéria. É no “combate” entre “terra” e “mundo” que consiste o “estar-em-si” da obra, e a forma desta é o “rasgão” do combate.

Essa estrutura não configura uma unidade de medida ou de valor, um modelo. Ela é uma unidade de variedade, ou os modelos são tantos quantos são as próprias estruturas, únicas em suas aparições rizomáticas.¹⁴ Voltando ao rizoma, os bulbos existem e são limitados, mas não constituem modelos, são múltiplos. Células de movimento e estilos coreográficos são estruturas dentro do fazer, mas não se constituem gramática, a não ser que se pense em reconceituar o termo, retirando dele o que possui de normatização e de codificação.

O desafio, então, da análise teórica que aqui se propõe, é identificar, dentro dessa multiplicidade rizomática que é a dança, as possíveis marcas deixadas pelo seu diálogo com as tecnologias digitais, também aqui entendidas como linguagem. Uma tarefa, a princípio, paradoxal, mas que se baseia no exercício efetivo da simultaneidade da estrutura e do movimento, do diverso e do semelhante, da constante mobilidade que, ainda assim, descansa pontualmente. É preciso, para tanto, identificar os elementos que caracterizam as tecnologias digitais, para reconhecer, nelas, o que está contaminando o movimento.

2.1. A linguagem das mídias digitais

O objetivo desta seção é traçar um perfil das mídias digitais que subsidie a discussão acerca das relações da dança com tais mídias – relações essas que não se limitam às possibilidades de utilização das tecnologias pela dança, mas que avançam no sentido da modificação da movimentação em si, em função da interação do ser humano com tais tecnologias, caracterizando o movimento tecnicamente contaminado.

Pode-se começar tentando compreender o que há de novo nas mídias digitais. Lev Manovich (2000) desenvolve um trabalho minucioso nesse sentido.

¹⁴ Ivani Santana (2002, p. 57) defende a compreensão da dança como gramática e não como linguagem, por entender a gramaticalidade como sendo a existência de um conjunto de “elementos propícios para a organização e a estruturação de códigos que seguem uma certa lei”. Para ela, todo sistema possui uma gramaticalidade porque possui um tipo de organização que define sua especificidade. Apesar de se concordar quanto à existência de um certo tipo de estrutura que determina uma especificidade, essa estrutura, na dança contemporânea, não é passível da codificação estrita e normatizada que sugere o conceito de gramática.

Partindo da caracterização do que ele denomina de objetos das novas mídias (*web sites*, mundos virtuais, multimídia, jogos, instalações interativas, animações computacionais, vídeo digital, interfaces homem-máquina), ele busca categorias específicas para a teoria que os fundamenta e procura verificar os efeitos da “revolução computacional” na cultura visual.

Objetivando chegar a esse novo, Manovich traça um caminho de análise das tecnologias que margeia a história dos meios de comunicação de massa e a história do processamento de dados numéricos. Na síntese dessas duas histórias, está o nascimento das novas mídias. A invenção do daguerreótipo, de Louis Daguerre, em 1839, é contemporânea da máquina analítica, de Charles Babbage; a primeira revolucionou o processo de reprodução com um método que permitiu a impressão de fotografias em chapas de metal (HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA, 2004); a segunda possibilitou a execução das quatro operações matemáticas (somar, dividir, subtrair e multiplicar), o armazenamento dos dados em uma memória e a impressão de resultados (HISTÓRIA DO COMPUTADOR, 2004). O desenvolvimento desses dois caminhos aí iniciados conduziu ao que hoje se conhece: as mais diferentes mídias são traduzidas em informação numérica acessível para o computador, sendo, assim, transformados sons, imagens, textos em conjuntos de dados digitais, o que leva Manovich a afirmar: mídia se torna nova mídia.

O encontro entre computador e mídia, segundo Manovich, provoca importantes mudanças em ambos, mas é a mídia que vai passar por transformações mais radicais, uma vez que é a própria natureza da informação que é modificada na sua transformação em *bites*.

Ele apresenta, então, os princípios das novas mídias, princípios esses que as caracterizam e definem, mas que não devem ser entendidos como leis absolutas. São, antes, tendências gerais que, mais que caracterizar tais objetos, caracterizam a própria cultura:

Nem todos os objetos das novas mídias obedecem a esses princípios. Eles não devem ser considerados como leis absolutas, mas como tendências gerais de uma cultura por trás da computadorização. À medida que a computadorização vai afetando mais e mais profundamente as

camadas da cultura, essas tendências irão gradativamente aumentando sua manifestação (MANOVICH, 2000, p. 27, tradução nossa).¹⁵

A apresentação desses princípios, segundo ele, obedece a uma lógica axiomática, sendo os três últimos princípios dependentes dos dois primeiros.

É interessante lembrar que uma lógica axiomática pressupõe o estabelecimento de certos axiomas como ponto de partida para futura comprovação de teoremas a partir deles (MANOVICH, 2000, p. 27). Esse tipo de organização do pensamento se assemelha ao modelo arborescente e tem correspondência com a própria estrutura de funcionamento dos computadores. No entanto, Manovich lembra que esse mesmo computador possui, como formas mais utilizadas atualmente, duas maneiras distintas para organizar as informações: um sistema hierárquico de arquivos – *Graphical User Interface* –, criado pela Macintosh em 1984, e uma rede não hierárquica de *hiperlinks* – a *World Wide Web* –, criada nos anos 1990, e que essas duas maneiras representam modelos particulares de mundo e de subjetividade humana, modelos fundamentalmente opostos.

Um sistema hierárquico de arquivos considera que o mundo pode ser reduzido a uma ordem lógica e hierárquica, onde cada objeto ocupa um lugar distinto e bem definido. O modelo da World Wide Web considera que cada objeto tem a mesma importância que qualquer outro e que todas as coisas estão, ou podem vir a estar, conectadas a todas as outras coisas (MANOVICH, 2000, p. 16, tradução nossa).¹⁶

Essas duas formas de compreender o mundo convivem dentro do computador, são por ele produzidas, assim como parecem também conviver no próprio ser humano, sendo também produzidas por ele. O próprio Manovich utiliza-se de uma lógica axiomática para chegar aos seus princípios, considerando de alguma serventia tal forma de pensamento para o objetivo que pretende alcançar. Pode-se, então, conceber certo grau de ordenamento, sem que isso

¹⁵ "Not every new media object obeys these principles. They should be considered not as absolute laws but rather as general tendencies of a culture undergoing computerization. As computerization affects deeper and deeper layers of culture, these tendencies will increasingly manifest themselves."

¹⁶ "A hierarchical file system assumes that the world can be reduced to a logical and hierarchical order, where every object has a distinct and well-defined place. The World, Wide Web model assumes that every object has the same importance as any other, and that everything is, or can be, connected to everything else."

signifique reduzir todo o mundo a uma ordem lógica hierárquica. Lembrando Wiener (1954, p. 36-37), as circunstâncias do mundo representam “ilhas locais e temporárias de entropia decrescente num mundo em que a entropia tende a aumentar globalmente”. Esse ordenamento pode apenas estar a serviço de determinado fim prático, como é o caso do movimento humano. É preciso voltar aqui a Deleuze e Guattari e a seu conceito de rizoma. Eles afirmam não haver dualismo:

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: uma age como modelo e como decalque transcendente, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 31-32).

Essa afirmação é de grande importância para o pensamento que aqui se quer construir. Não havendo uma dicotomia entre modelos por ser o rizoma não um modelo, mas um processo imanente que atua sobre o modelo, é possível acolher a árvore-raiz e permiti-la “engendrar suas próprias fugas”. A questão talvez seja a de uma correta compreensão das funções e uma apropriada atribuição de valor a cada um – árvore e rizoma. Talvez a grande dificuldade em se aceitar o múltiplo do ser rizomático a que Deleuze e Guattari (1995) se referem esteja no fato de ainda contemporaneamente se entender a árvore como processo mais amplo que um modelo e, assim sendo, não se abrir a possibilidade do múltiplo. Só o rizoma permite o múltiplo – aí contida a própria árvore; aí contidas, também, possibilidades hierárquicas.

É possível, então, retornar aos princípios das novas mídias entendendo-os como demarcações da linguagem, como bulbos por entre os quais a dança contemporânea se desloca, não num caminho que vai de um a outro, ou dela – considerando-a também bulbo – a eles, mas num caminhar por entre¹⁷ esses próprios espaços, arrastando consigo os próprios bulbos, transformando-os e transformando-se nesse ir.

¹⁷ “Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

Os princípios das novas mídias apontados por Manovich são: 1. Representação numérica; 2. Modularidade; 3. Automação; 4. Variabilidade; 5. Transcodificação. É preciso investigá-los detalhadamente.

A *representação numérica* é o essencialmente novo trazido pelas tecnologias digitais. Todos os objetos das referidas mídias, sejam eles criados pelas próprias tecnologias ou convertidos de fontes originariamente analógicas, são compostos de códigos digitais, sendo, portanto, representações numéricas. Daí decorrem duas consequências: os objetos podem ser descritos formalmente, isto é, matematicamente, e tornam-se passíveis de manipulação algorítmica – o que os permite ser programáveis. O processo de digitalização considera que a informação analógica é originalmente contínua e suas etapas consistem, então, em fazer amostras da informação (*sampling*) – quando ela é dividida em unidades distintas – e quantificar essas amostras, ou seja, atribuir-lhes valores numéricos a partir de uma grade definida de valores. O processo de amostragem não é o que caracteriza, de fato, as novas mídias, uma vez que mídias modernas como o cinema, por exemplo, já continham níveis de *discrete representation* (representação discreta), de distinção em unidades. A quantificação, a representação numérica é que é a especificidade trazida pela digitalização.

O *princípio da modularidade*, de caráter fundamental para os princípios seguintes, atesta que os objetos das mídias digitais são compostos de partes independentes entre si, por sua vez também compostas de partes menores e igualmente independentes, até chegar ao nível dos pixels, dos caracteres de texto, etc. Os próprios objetos podem fazer parte de objetos ainda maiores sem, contudo, perderem sua independência. É importante notar que, no que diz respeito à programação e, portanto, ao seu funcionamento, o computador não segue ilimitadamente esse mesmo padrão de modularidade, podendo, por exemplo, não rodar caso determinado módulo seja “deletado”. Na dança contemporânea, como será exemplificado com o espetáculo *Formas breves*, essa modularidade está presente na organização espaço-temporal dos movimentos e sequências de movimentos, mas, como produto artístico que é, não permanece a mesma quando da manipulação desses módulos dentro da obra. No tocante à fruição, a cada mudança, uma nova totalidade se configura.

Os dois princípios anteriores permitem o terceiro, o da *automação*, que envolve muitas operações na criação, manipulação e acesso às novas mídias.

Manovich acredita que, pela automação, a intencionalidade humana pode ser retirada, em parte, do processo criativo. Ele distingue dois tipos de automação: a de “baixo nível” e a de “alto nível”. A primeira diz respeito à possibilidade que o usuário do computador tem de criar ou de modificar objetos a partir de *templates* presentes nos programas, acionados, muitas vezes, automaticamente por estes. Para citar apenas um exemplo, pode-se lembrar dos editores de texto, que automaticamente fazem correções, oferecem ajuda e possibilitam a criação automática do *layout* de um documento. A de “alto nível” se refere à tentativa de entendimento, pelo computador, dos significados envolvidos no objeto que está sendo gerado. Faz parte das pesquisas voltadas para o desenvolvimento da inteligência artificial, e Manovich cita o jogo como produto em que se desenvolvem estudos nessa área. O autor mostra uma percepção interessante sobre a automação, quando fala dos jogos virtuais, ao dizer que os personagens de tais jogos apenas possuem inteligência e habilidades porque o programa impõe rígidos limites às possibilidades de interação do usuário com eles. A inteligência do computador estaria, portanto, dependente da limitação – imposta pela programação – da expressividade humana na interação com ele.

Uma outra forma de automação, demandada pela superabundância de informação, está voltada para o acesso imediato às informações relevantes para o usuário. *Softwares* são desenvolvidos para automaticamente procurar, na internet, as informações desejadas pelo usuário. Para Manovich, não só a criação de novos objetos se torna importante, como o acesso e a reutilização dos objetos existentes assumem preponderância na sociedade atual.

A *variabilidade* ou *mutabilidade* é o quarto princípio, consequência, também, dos dois primeiros. Esse princípio indica que os objetos das mídias digitais não são fixos, mas podem existir em diferentes versões, potencialmente infinitas. A representação numérica, garantindo a estocagem digital dos objetos, e a modularidade, permitindo que seus elementos sejam mantidos independentes entre si, possibilitam a individualização dos objetos. Manovich (2000, p. 30) acredita que a lógica das novas mídias corresponde à lógica pós-industrial, baseada na individualização, em lugar da “padronização de massa”.

Entre os vários exemplos de variabilidade, podem-se destacar: 1) a criação de diferentes interfaces para tratar de um mesmo dado; 2) a utilização, pelo computador, de informações sobre o usuário para a individualização automática

dos objetos ou para a própria criação destes. Essa forma de composição é muito utilizada pela dança-tecnologia, com a captação de movimentos do corpo sendo utilizada para gerar sons, imagens, ou controlar movimentos de personagens digitais; 3) a variedade de caminhos que um objeto de hipermídia oferece, a partir de seus *links*, possibilitando diferentes versões dele; 4) a possibilidade de escalas diversas (*scalability*), mediante as quais diferentes versões de um mesmo objeto podem ser geradas em diferentes tamanhos e níveis de detalhes. Assim como foi dito sobre o princípio da modularidade, também a variabilidade, na dança, está relacionada à criação e à composição dos movimentos, mas não gera diversas versões de um mesmo objeto. Na dança, diferentes versões consubstanciam diferentes objetos coreográficos.

O último princípio é o da *transcodificação*, que, para as mídias atuais, significa traduzir algo em um outro formato. Mediante a transcodificação, as informações são traduzidas para o formato digital. Esse princípio, portanto, é uma outra abordagem do primeiro – a representação numérica – e merece atenção por estar implicado de significações mais amplas.

O computador, ao transcodificar as informações, altera a estrutura organizacional destas, adequando-a à sua própria estrutura. Esta é composta de elementos tradicionais da cultura – ícones largamente reconhecidos, estrutura gramatical nos arquivos de texto, coordenadas cartesianas definindo espaços virtuais – e, ao mesmo tempo, de convenções específicas da organização computacional de dados – diferentes estruturas de dados como classificações, registros, ordens; substituição de constantes por variáveis; algoritmos; modularidade. Para Manovich, portanto, as novas mídias são compostas de duas camadas: uma camada cultural, com categorias como composição e perspectiva, história e trama, mimese e catarse, tragédia e comédia; e uma camada computacional, com categorias como processo e “pacote”, classificação e emparelhamento, função e variável, etc. Como as novas mídias são criadas, distribuídas e guardadas por computadores, pode-se esperar que a lógica computacional influencie cada vez mais a camada cultural dos objetos dessas mídias. Essa “camada computacional”, no entanto, não é estática, ao contrário, muda rapidamente ao longo do tempo, desenvolvendo-se a partir da própria relação com a “camada cultural”. O uso do computador como uma “máquina de mídia” (MANOVICH, 2000, p. 46) tem provocado importantes modificações nos *hardwares* e *softwares* dos computadores, principalmente na área das interfaces

homem-máquina. As camadas se influenciam mutuamente, portanto, compondo o que Manovich (2000, p. 46) chama de uma nova cultura computacional: “[...] uma mistura de significados humanos e computacionais, de modos tradicionais pelos quais a cultura humana modela o mundo e os próprios meios do computador representá-lo” (tradução nossa).¹⁸

O importante a destacar no pensamento de Manovich, e que interessa a esta pesquisa, são os efeitos que a nova cultura computacional, analisada aqui a partir dos princípios apresentados, provoca na cultura humana como um todo. Manovich afirma:

Em linguagem das novas mídias, “transcodificar” alguma coisa significa traduzi-la em outro formato. A computadorização da cultura gradualmente realiza transcodificação similar em relação a todas as categorias e conceitos culturais. Isto é, categorias e conceitos culturais são substituídos, ao nível de significação e/ou linguagem, por outros novos que derivam da ontologia, epistemologia e pragmática do computador (MANOVICH, 2000, p. 47, tradução nossa).¹⁹

De fato, parece ser essa transcodificação, possibilitada pelos princípios da representação numérica e da modularidade, que caracteriza a ontologia, a epistemologia e a pragmática do computador. A possibilidade de descrever matematicamente os objetos e de manipulá-los algoritmamente – o que os torna programáveis – é a responsável por uma proliferação sem precedentes de informação, principalmente sob a forma de imagens; por uma intensa virtualização e desterritorialização; por uma acelerada circulação e mutação dessas informações. Como resultado, as ações se automatizam, o espaço e o tempo se fragmentam, as coisas substantivas perdem valor (WILSON, 2002, p. 23) – tudo isso a uma velocidade estonteante, responsável pelo excesso que parece configurar-se na tônica atual gerada, em última análise, pelos princípios citados das novas mídias.

¹⁸ “[...] a blend of human and computer meanings, of traditional ways in which human culture modeled the world and the computer’s own means of representing it.”

¹⁹ “In new media lingo, to ‘transcode’ something is to translate it into another format. The computerization of culture gradually accomplishes similar transcoding in relation to all cultural categories and concepts. That is, cultural categories and concepts are substituted, on the level of meaning and/or language, by new ones that derive from the computer’s ontology, epistemology, and pragmatics.”

O caminho a ser percorrido no Capítulo II deste livro será o de investigar como a dança tem dialogado com tal excesso, a velocidade, a fragmentação e a virtualização provocados pelas novas mídias, focalizando a gênese do movimento, sua construção estética e sua fruição. São as marcas da contaminação que se pretende desvelar.

3. Corpo vivido

O pensamento de Merleau-Ponty (1999) evidencia aspectos fundamentais para o entendimento sobre o corpo. Para o autor, o corpo é uma simultaneidade de sujeito e objeto existindo num espaço-tempo e servindo de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade destaca o aspecto fenomenológico do corpo, um corpo sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido. É através do corpo que o ser é ser; é através do mundo que esse ser se sabe corpo, e é através deste que o ser toma consciência do mundo. Essa compreensão instaura a “fusão entre a alma e o corpo no ato, a sublimação da existência biológica em existência pessoal, do mundo natural em mundo cultural” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 125). Ainda que Merleau-Ponty fale em existência da alma, uma ideia, hoje, demasiadamente questionada e discutida, o essencial em seu pensamento é bastante contemporâneo. “Fusão entre alma e corpo no ato” difere da concepção de “alma mais corpo”, que parte do pressuposto de um corpo dicotomicamente constituído. São às dicotomias mesmas que ele se opõe – natureza/cultura, fisiologia/psicologia, corpo/mente.

A abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty tem grande importância para o entendimento do corpo por proceder, dentro de um discurso analítico, conceitual – por natureza, discricionário e segmentador –, de forma sintética, procurando aproximar-se dessa simultaneidade característica do ser. Nesse sentido, sua análise se distancia das abordagens puramente fisiológicas ou psicológicas, buscando evidenciar as implicações recíprocas desses dois aspectos na constituição do ser no mundo.

Luiz Tatit (1996), também ancorado no pensamento de Merleau-Ponty, salienta que essa simultaneidade característica do corpo, que impede a

demarcação de limites entre sujeito e objeto, é importante para a compreensão do surgimento da dualidade, entendida como resultante possível do processo de análise da simultaneidade corporal e responsável pela “geração dos desequilíbrios que clamam pela reconquista do elemento uno através dos processos narrativos e aspectuais”²⁰ (TATIT, 1996, p. 202). Nessa dualidade, a mente corresponderia à porção sujeito do ser, enquanto o corpo corresponderia à porção objeto.

Contrariamente a essa dualidade, compreende-se o corpo como a totalidade mente e fisicalidade – para não utilizar mais o termo corpo no sentido restrito à matéria física corporal. Corpo totalidade: um composto de partes que não se iguala à soma dessas partes (KATZ, 1994). Pensamento, cognição, emoções e mente são o corpo, assim como o são sangue, bílis, músculos, movimento, e se interconectam e influenciam (fisiologia e psiquismo), diferindo apenas em sua funcionalidade dentro do complexo dessa totalidade. (Essas possibilidades de entendimento do corpo foram sistematizadas, por essa autora, na Figura 1). Assim posto, é que se considera a expressão “a matriz cinética do pensamento do corpo”, atribuída à dança por Katz (1994, p. 84), como mais apropriada que a expressão “a dança é o pensamento do corpo”. O corpo, entendido como totalidade, já possui seu pensamento, impossibilitando a compreensão da dança como tal. A dança seria, sim, uma forma específica de o corpo movimentar-se que, concordando-se novamente com Katz (1994, p. 77), reproduz “a forma plástica que a produção do pensamento circuita no cérebro”.

Voltando a Merleau-Ponty, essa totalidade que é o corpo possui uma espacialidade específica à qual as relações ordinárias do espaço não se adaptam. Isso se dá porque as partes do corpo se relacionam umas com as outras de forma original – não se desdobram umas ao lado das outras, mas se envolvem umas nas outras. O filósofo acrescenta: “meu corpo inteiro não é uma reunião de órgãos justapostos no espaço. Eu o tenho em uma posse indivisa e sei a posição de cada um de meus membros por um esquema corporal em que eles estão todos envolvidos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 143-144).

²⁰ Antecipa-se, aqui, a importância que Tatit confere ao fazer artístico como forma de reconquista desse elemento uno, discutida na continuidade de seu texto. Compreende-se o uno a que o autor se refere não na perspectiva de uma oposição ao múltiplo deleuziano, mas como oposição à dualidade que desvencilha a mente do corpo.

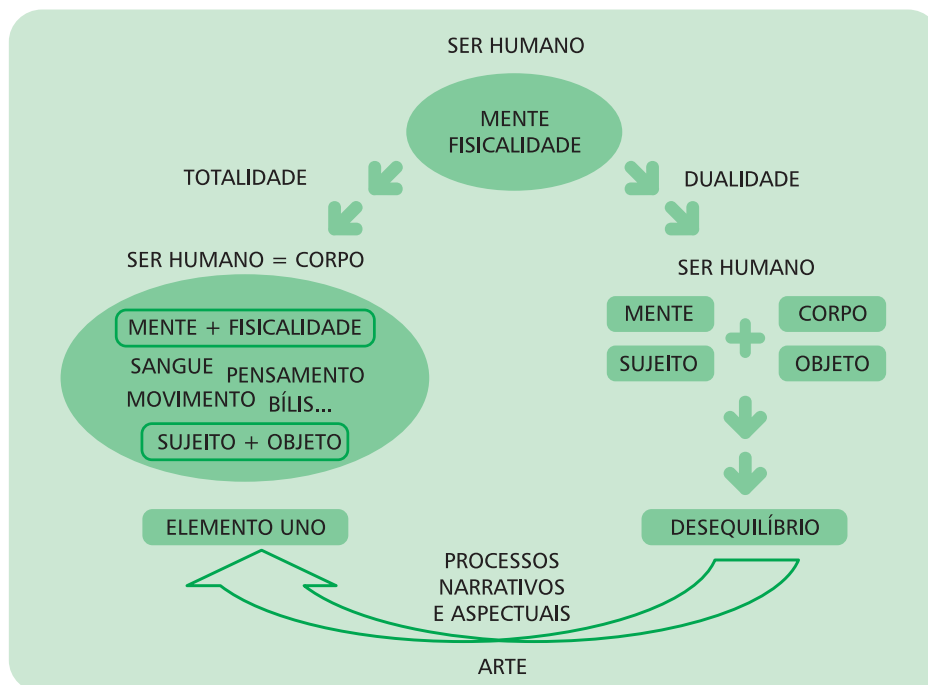


FIGURA 1 – ENTENDIMENTOS DO CORPO: DUALIDADE X TOTALIDADE

Merleau-Ponty diz ainda que essa espacialidade original não é uma *espacialidade de posição*, como a dos objetos exteriores, mas uma *espacialidade de situação*, a espacialidade a partir da qual se constrói o espaço externo. A ideia de situação possibilita duas outras, a de movimento e a de relação. É no movimento que a espacialidade do corpo se realiza e é na relação do espaço corporal – através do movimento – com o exterior que o espaço deste último é construído.²¹

Buscando salientar o aspecto dinâmico e motriz do corpo – base sobre a qual este desenvolve suas funções sensíveis e inteligíveis –, Luiz Tatit cita o poeta francês Valéry (apud TATIT, 1996, p. 204), para o qual “O corpo é um espaço e um tempo – dentro dos quais encena um drama de energias”. Tatit ressalta

²¹ “[...] longe de meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço, para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149).

a dinamização do conceito de corpo, em que a noção de espaço lhe atribui o poder de ações as mais diversas como abrir, fechar, ocupar, criar distâncias, etc. Da mesma forma, enquanto tempo, o corpo é capaz de parar, continuar, prever, antecipar, precipitar, criar durações. É nesse sentido que o corpo encena um “drama de energias”. Concordam, portanto, Tatit e Valéry com o papel do movimento na realização da espacialidade do corpo e na relação deste com o espaço objetivo.

Assim é, pois, o corpo vivido de Merleau-Ponty, caracterizado por uma espacialidade original que é centro de referência do processo perceptível e que constrói, por meio de seu movimento, o espaço objetivo. Esse corpo vivido é concebido inteligivelmente, conceitualmente, por meio das representações que dele se faz. (Vale lembrar a dualidade que resultou de uma forma específica de conceituação da simultaneidade corpo e mente, apontada por Tatit e citada anteriormente). A ideia de corpo, no entanto, não está desconectada da experiência perceptiva, e suas representações são, de fato, o resultado mesmo dessa experiência, desse corpo vivido. Daí ser importante se considerar o tipo de experiência perceptiva advindo da inserção do corpo no mundo de hoje, um mundo de excesso de informação, de alta velocidade e crescente virtualização, provocados pelo meio digital, para se compreender as leituras e as representações atuais do corpo.

As referidas tecnologias, como já visto, têm alterado de forma significativa as noções de tempo e de espaço, as ideias sobre limites e fronteiras e encontram ressonância num pensamento filosófico pautado pela multiplicidade, pela fragmentação, pela desterritorialização. O excesso de informações, a alta velocidade com que estas circulam e a intensificação dos processos de virtualização, provocados por tais tecnologias, são interdependentes e caracterizam a experiência perceptiva com essas mesmas multiplicidades, fragmentação e desterritorialização. O corpo tem sido, então, modificado, tanto em si mesmo como em suas representações e significados. A organicidade que caracterizava o imaginário do físico e a unidade de consciência que pautava a compreensão da mente, na leitura dual do corpo, estão hoje sendo questionadas por tais ideias e tecnologias. A organicidade era responsável por uma demarcação identitária e funcional que já se rompeu: a categorização homem/mulher se desestabiliza; as estruturas química e elétrica do organismo sofrem alterações (drogas, marca-passos, *chips*). A pretensa unidade da consciência, entendida como sede da subjetividade, dá lugar a uma compreensão desta última não mais como essência imutável, mas como dependente de agenciamentos de ordens

diversas (biológica, social, imaginária) (GUATTARI apud VILLAÇA, 1999, p. 20). Nízia Villaça (1999, p. 33) acrescenta:

O que advém de tais ideias para repensar o corpo é que elas relativizam, desestruturando, as noções de unicidade, organicidade, que organizavam o imaginário do corpo, emprestando-lhe uma dimensão de criação intensiva que permite uma leitura não nostálgica das mutações oferecidas nos mais diversos campos da vida contemporânea, possibilitando para além da disciplina e do controle, das identificações narcísicas, a criação de novas relações que, no limite, serão estéticas.

Interessa aqui perceber como esse imaginário do corpo fragmentado, desestruturado, convive com um corpo funcionalmente orgânico e dependente dessa organicidade²² para construir seus espaços. Uma possibilidade de caminho é a ideia da obsolescência do corpo como fruto da *volução*²³ tecnológica, que exacerba a queda no *status* das coisas substantivas e organismos, citada por Wilson (2002, p. 23), ideia com a qual não se comunga aqui. Primeiro, porque, até o momento, ao contrário de um desinteresse típico pelo que está obsoleto, o corpo – lembrando que este é entendido aqui como totalidade – tem sido centro de interesse de inúmeras pesquisas tecnológicas, científicas e artísticas,

²² Deleuze e Guattari (1996, p. 9-29), a partir de um texto radiofônico de Antonin Artaud, desenvolvem a ideia do “Corpo sem Órgãos”, que pretende pensar o corpo como destituído de seu organismo. A ideia de organismo é responsável por uma estratificação do corpo que o impede de ser compreendido, vivido, representado como o fluxo de intensidades que de fato é. Essa construção é paralela à proposta de desubjetivação feita pelos autores e eles completam: “No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação”. Não se aprofundou aqui essa questão do CsO – como registram graficamente os autores, pois se considera que, em última instância, esse CsO é o corpo vivido de Merleau-Ponty: “É sobre ele [CsO] que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados”. Uma certa organicidade, assim como subjetividade, deve ser mantida para que se viva no mundo, e o CsO não é, de fato, esvaziado de seus órgãos, mas é esvaziado da organização que o impede de fazer circular as intensidades. Esta pesquisa trabalha, portanto, sobre essa organicidade a ser mantida. Os autores concluem: “É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema (...); e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante”.

²³ Utilizou-se, aqui, o termo *volução*, para retirar do desenvolvimento tecnológico as ideias de avanço, progresso ou melhora incondicionais, como o fez Maria Beatriz de Medeiros (2002, p. 10, nota 2), citando Robert: “‘Volução’: nem evolução, nem involução, mas volução, onde se mantém a raiz da palavra ‘voluta’ – 1545; it. *voluta*, palavra latina de *volutus*, p.p. de *volvere*, ‘rolar’. Continuidade do tempo, ‘volvimento’ do conhecimento científico, filosófico e artístico” (ROBERT, Paul. *Petit Robert*. Paris: Le Robert, p. 2116), traduzido por nós”.

sendo investigado, esquadrinhado, fragmentado, ampliado, potencializado, discutido, reinterpretado, reinventado como nunca antes fora. Verifica-se, assim, uma importante e intensa modificação do corpo, mas a mudança é parte mesma desse ser-corpo-no-mundo, o que atesta sua pertinência, não corroborando com tal obsolescência. Segundo, porque, mesmo considerando como possível a volução das pesquisas científicas e tecnológicas no sentido de uma desconexão das partes que compõem a totalidade do corpo, resultando numa mente sem fisicalidade material, conectada apenas ao mundo das virtualidades, pensa-se que essa não seria uma possibilidade genérica e unanimemente aceita e adotada pela humanidade, pois se acredita no valor, na importância e, sobretudo, no prazer que as experiências sensorial, sensível, cinética e estética da fisicalidade do corpo – e do mundo – proporcionam. Não se está, com isso, desvalorizando a experiência da simulação, que poderia ser uma questão levantada aqui. Pelo contrário, a volução tecnológica em que se acredita não necessita ser excludente quanto às experiências, mas aditiva. Pretende-se, com isso, considerar a simulação como mais uma possibilidade sensorial – e não a única – no leque de experiências que se intenciona cada vez mais amplo.

Uma outra possibilidade, considerando superavaliada essa queda no *status* das coisas substantivas, é a afirmação mesma do corpo, um corpo que, dentro de sua totalidade constituinte, diversifica-se a partir de um imaginário múltiplo. Um corpo que, partindo de uma funcionalidade orgânica, traduz-se em fluxos de intensidades (DELEUZE; GUATTARI, 1996) e, então, cria.

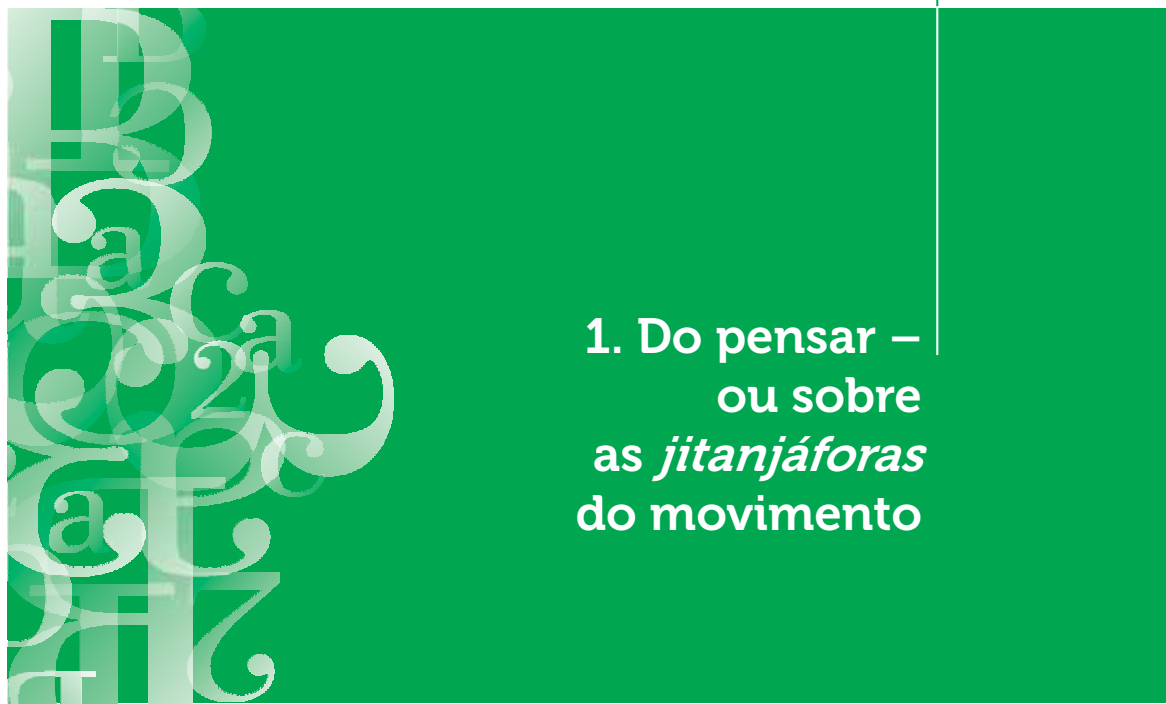
É com esse corpo que se dança hoje. Corpo complexo, sujeito-objeto, repleto de mistérios, dores e delícias, para o qual estar materialmente no mundo é, ainda, condição de ser, impulso primeiro, fonte da paradoxal alegria necessária à vida.²⁴ E importa perceber como essa contemporaneidade do homem, a que se dedicou esta primeira parte, impregna seu dançar.

²⁴ Clemente Rosset (2000) apresenta, de forma instigadora, a ideia da alegria como paradoxo necessário ao exercício da vida e ao conhecimento da realidade. Ela seria essencialmente ilógica, irracional e cruel, e condição necessária da vida humana.

CAPÍTULO II

NA CONTEMPORANEIDADE

DA DANÇA



1. Do pensar – ou sobre as *jitanjáforas* do movimento

O Capítulo II deste livro pretende retomar as questões levantadas anteriormente buscando respondê-las sob a perspectiva, aqui mais aprofundada, da dança contemporânea. Nesse sentido, não será trilhada a trajetória histórica da dança, mas se fará menção a ela, quando necessário, para o entendimento da questão.

Nesta seção serão aprofundadas as ideias sobre a linguagem da dança, evidenciando como a sua conceitualização está imbricada no seu fazer atual, um fazer rizomático que, assim como fazem pensar as novas tecnologias, torna necessária uma conceitualização móvel, não fixada rígida e estavelmente, mas que trata do limite como a possibilidade do aparecer, da própria dança enquanto produzida. Retomar-se-á a questão a partir do corpo.

O corpo vivido de Merleau-Ponty, visto na última seção, é também um corpo que demarca, significa e comunica: é um corpo-linguagem. Deleuze

(1996b), debruçando-se sobre as ideias de Klossowski, investiga as relações entre corpo e linguagem das palavras, de onde se pode retirar ideias importantes para este trabalho. Em sua investigação, Deleuze aponta, como elemento comum ao corpo e à linguagem das palavras, a “flexão” – é por sua essência flexiva que o corpo é linguagem. E diz: “Se a linguagem imita os corpos, isso não é devido às onomatopeias mas à flexão. E se os corpos imitam a linguagem, não é pelos órgãos mas pelas flexões. Há toda uma pantomima interior à linguagem, como há um discurso, uma narrativa, interior aos corpos” (DELEUZE, 1996b, p. 20).

A essência flexiva do corpo se reporta a seu caráter cinético. A flexão é o ato de dobrar-se, de curvar-se, é o gesto, é o movimento. E aqui é preciso distingui-los, gesto e movimento, ainda que sem partições excludentes, resguardando a possibilidade das nuances.

Susanne Langer (1980), ao definir dança, traça distinções importantes a serem observadas. Em sua argumentação, aponta a existência de um “movimento em si, enquanto realidade física” (LANGER, 1980, p. 182), destituído de expressividade, que se distingue do gesto. Este último seria, portanto, o movimento expressivo ou movimento vital. Para ela, todo movimento de dança é gesto, mas nem todo gesto é dança. A gesticulação do comportamento humano cotidiano, ou real, como prefere a autora, não é dança, é movimento vital. Este é sentido por quem o executa como experiência cinética e, pela visão, como um efeito. Para quem vê, ele aparece não como um movimento de coisas, mas é visto e compreendido como movimento vital, ou seja, de seres vivos. Independentemente do grau de codificação desse gesto, desse movimento vital, Langer (1980, p. 183) afirma que ele é sempre expressivo em virtude de sua forma: “é livre e grande, ou nervoso e contido, rápido ou lento, etc., de acordo com a condição psicológica da pessoa que o faz”. Mas para ser dança, há que ser retirado da sua situação de origem, há que ser imaginado e executado fora dela, há que ser transformado e, assim, tornar-se uma “forma simbólica livre” (LANGER, 1980, p. 183). A autora conclui dizendo que o “gesto da dança não é um gesto real, mas virtual” (LANGER, 1980, p. 186), donde compreende-se: o movimento da dança é gesto porque é expressivo; não é real, pois não depende das condições reais originais de elaboração dos gestos (a autora fala em condições emocionais reais; para ela o gesto real brota do sentimento); é virtual, pois nasce de um sentimento imaginado.

A compreensão de Langer, além de opor a realidade à virtualidade – oposição já desfeita por Lévy (1996) –, parece reforçar a ideia dicotômica do corpo, quando aponta a possibilidade da existência de um movimento que não seja expressivo. Contrariamente, compreendendo o corpo como totalidade, em que todo seu movimento o constitui e o revela, não haveria distinção entre movimento e gesto, uma vez que há sempre expressividade.

Eric Landowski (1996, p. 25), entendendo a mobilidade como “categoria fundamental no que concerne à articulação dessa matéria significativa complexa, o corpo”, e lembrando da dificuldade em se sistematizar o que é da ordem do processo, propõe uma certa organização empírica dela em quatro níveis, a saber:

- 1) a plasticidade própria do rosto, ou os jogos da fisionomia, mutantes a cada instante;
- 2) os deslocamentos dos membros periféricos, especialmente dos braços e das mãos – e que remete à linguagem da gestualidade – e do corpo como um todo;
- 3) as atitudes, supostamente reveladoras dos humores do sujeito no momento da comunicação (cólera, medo, impaciência), e as compleições de caráter mais permanente que caracterizam o indivíduo, assim como a *héxis*²⁵ corporal;
- 4) os movimentos do corpo no espaço englobante, em relação ao outro, e as variações da distância entre eles.

Em qualquer desses níveis, o corpo se expressa através do movimento, revelando a si mesmo. Para o autor, é preciso “definir o estatuto exato desse ‘significar’”, “os modos de o corpo fazer sentido” (LANDOWSKI, 1996, p. 26), e ele, então, passa a investigar a questão dentro do viés da semiologia e da semiótica. Aqui, entretanto, interessa retornar ao questionamento, para se tentar

²⁵ “[...] paradigma das disposições aprendidas, inscritas na maneira de se portar e constitutivas de estilos reveladores da origem social (...) (a soltura ‘aristocrática’, a rigidez ‘pequeno-burguesa’...)” (LANDOWSKI, 1996, p. 26).

construir uma outra compreensão do gesto, distinta da apresentada por Langer e por Landowski, e que não perca de vista a ideia das nuances mencionadas.

Entendendo o corpo como a totalidade do ser, é através do movimento que o ser humano constrói sua existência, reconhece-se e identifica-se, comunica-se, interage, identifica o outro. Dentro dessa comunicação, existem códigos pré-definidos culturalmente e de imediata compreensão – o movimento vertical da cabeça para o “sim”, por exemplo –, mas existem, também, outras formas de movimentação, não codificadas, que também “fazem sentido”, não apenas no nível inteligível, mas no nível sensível. É como se um corpo falasse ao outro corpo diretamente pelo sensível, sem a intermediação da cognição. Um bocejo, por exemplo, parece falar diretamente à “memória muscular” do observador, provocando o mesmo movimento como resposta. Talvez por um processo de identificação sensorial, um sujeito-movimento compreende o outro sujeito-movimento, pois ambos se sabem corpo, de igual condição (humana) e possibilidades. No exemplo do “sim”, é determinante a intenção da comunicação de uma mensagem específica, clara, indubitável – mesmo sabendo-se de toda a comunicação não codificada que ocorre simultaneamente. No exemplo do bocejo, há uma expressão desvencilhada de uma intenção, de um desejo de comunicação. Esta parece ser, no entendimento que aqui se está tentando construir, a principal diferenciação entre movimento e gesto – não a expressividade, como quer Langer, mas a intenção de comunicação, independentemente de ela acontecer de fato ou não. A compreensão do gesto não está, nesse contexto, necessariamente atrelada a uma determinada amplitude ou a características espaciais de movimento, conforme a classificação de Abraham Moles e Elisabeth Rohmer,²⁶ ou conceito de Rudolf Laban,²⁷ nem a uma variedade específica de significação do movimento, como sugere a organização apresentada por Landowski vista anteriormente. Segundo a concepção aqui elaborada – lembrando a tônica das nuances –, os gestos podem ser mais ou menos codificados, indo da linguagem dos surdos-mudos à careta mais inusitada de uma resposta infantil; ou ainda, e na forma que lhes é mais comum, serem executados não isoladamente, mas em complexa comunhão com a linguagem verbal.

²⁶ “Moles e Rohmer (1977, p. 72-73) dividem as ações em função de sua grandeza relativa: microação, miniação, ação, maxiação, macroação.

²⁷ “Os gestos são ações das extremidades que não envolvem nem transferência nem suporte de peso. Podem dar-se em direção do corpo, para longe dele, ou ao seu redor e podem também ser executados com ações sucessivas das várias partes de um membro.” (LABAN, 1978, p. 60).

Apesar das possíveis inconsistências desse entendimento do gesto proposto aqui, para os objetivos desta investigação ele parece útil. Foi a partir dele que se buscou ler as concepções de Kristeva (1974) acerca da gestualidade. Sobre esta, Kristeva aponta a dificuldade em se considerar como linguagem tal prática, apesar da evidência de sua condição de sistema de comunicação a transmitir mensagens. Tal dificuldade vem do fato de não ser possível atribuir à linguagem gestual a precisão da demarcação de elementos e de significados estritos, característica da linguagem verbal. Kristeva (1974, p. 424) ressalta que, em meados do século passado, psicólogos trabalharam no sentido de mostrar que as categorias gramaticais, sintáticas e lógicas não são aplicáveis à gestualidade, “porque essas categorias cortam e fragmentam o conjunto significante e, desse modo, não dão conta da especificidade gestual, irreduzível a essa fragmentação”. Verificou-se, a partir desses trabalhos, que, se comparado o gesto à linguagem verbal, a ele se poderia aplicar as modalidades do discurso – ordem, dúvida, pedido – mas não, ou apenas de modo imperfeito, as categorias gramaticais – substantivo, verbo, adjetivo. Contrariamente, Kristeva cita a concepção da cinestésica americana como a predominante no estudo da gestualidade, caracterizando-se essa concepção por uma análise inspirada nos processos fonológicos e morfológicos da linguagem verbal. Entretanto, no lugar de procurar entender a linguagem gestual pelos moldes da verbal, ou, num outro extremo, de excluir as práticas gestuais do conceito de linguagem, Kristeva indica a possibilidade de se renovar a visão geral da linguagem a partir do gesto. (Reafirma-se aqui a ideia de um conceito expandido de linguagem, apresentada no Capítulo I). E completa dizendo que, longe de captarem a complexidade da gestualidade cotidiana, e, mais longe ainda, do “universo complexo da gestualidade ritual ou da dança” (KRISTEVA, 1974 p. 427), esses estudos representam os primeiros passos no caminho da compreensão das práticas complexas como linguagem.

Tatit, conforme mencionado na nota 10, acrescenta ao entendimento dessas práticas complexas, aí incluídas as formas de arte, o fato de elas procederem a uma desaceleração da linguagem. Essa desaceleração torna mais lenta a transposição do plano da expressão para o plano do conteúdo, valorizando o primeiro. É a eficácia nessa transposição que caracteriza as linguagens “utilitárias”, a rápida passagem da expressão ao conteúdo, descartando a matéria da primeira. “Tudo como se as práticas utilitárias precisassem renegar constantemente a fixação das modulações corporais em nome do êxito das articulações intelectivas” (TATIT, 1996, p. 206-207). Já nas linguagens artísticas, o parâmetro de eficácia está

justamente na preservação do plano de expressão, da materialidade, e aqui se acrescenta, plano esse indissociável do conteúdo (essa dissociação é comumente feita em determinados procedimentos de análise das obras de arte, mas, ainda assim, não corresponde ao que de fato se processa na obra). Para Tatit, a forma artística se origina da necessidade de reconstituição e de perpetuação do corpo sensível na obra – o que pode evidenciar a importância da arte em tempos de fragmentação e de desestruturação do corpo. A obra, então, revela-se, expressa-se, mais do que se comunica. Dentro da concepção de linguagem como demarcação, significação e comunicação, a forma artística parece graduar decrescentemente, nessa ordem, a importância dada a essas três esferas, ainda que se considerem as múltiplas combinações possíveis nessa gradação.

E é com a possibilidade dessas gradações que se pode dizer, a partir do conceito de gesto aqui construído, que a dança é feita de movimentos e gestos – sempre demarcações expressivas, com mais ou menos intenções significantes, mais ou menos voltadas para uma possível comunicação. Talvez se possa aplicar aqui, como metáfora, a figura do leque, mas de um leque de infinitas dobras (ou paletas) e de extremidades que apenas designam tendências, marcado, aqui e ali, pela necessidade humana da nomeação. Seriam, pois, dobras desse leque o balé romântico, extremamente gestual, e mesmo pantomímico; a dança expressionista, carregada de intenções de significação; a dança minimalista, querendo não significar; a dança formalista, não querendo não querer, mas preocupada com a demarcação; e tantas outras nomeações, e tantas outras nuances entre essas nomeações...

Contemporaneamente, esse leque transformou-se em rizoma. A conceitualização móvel de que se falou no início desta seção está expressa nele, na possibilidade de bulbos diversos. E o “limite constituinte” da dança é o movimento organizado intencionalmente para expressar a si mesmo, sendo que essa expressão leva consigo as significações do corpo que dança, do espaço e do tempo que ele organiza com o seu dançar.

É, portanto, a partir da compreensão expandida da linguagem e da dança como universo complexo da mobilidade, irreduzível à linguagem verbal, que se vai considerar a dança como linguagem. Uma linguagem sem gramaticalidade ou, pelo menos, sem o sentido linguístico desse termo, ou seja, o sentido prevalentemente atribuído a ele.

É preciso voltar a Kristeva e à gestualidade para se entender a impossibilidade gramatical aqui atribuída à dança. A autora lembra que o gesto, não sendo uma significação, parece ser um esboço primordial da significância, o próprio espaço onde germina a significação (KRISTEVA, 1974, p. 421). Não é, pois, um sistema de comunicação apenas, mas a própria produção desse sistema – do sujeito e do sentido –, “uma prática onde se engendra o sentido que se transmite ao longo da comunicação”, “uma produção de sentido que não chega a fixar-se no produto significado” (KRISTEVA, 1974, p. 424 e 429). A dança leva essa característica às últimas consequências. O movimento na dança contemporânea, querendo ou não *dizer*, ele antes quer *ser* – não se anulando, com isso, o fato de, em *sendo*, ele efetivamente *dizer* algo, um algo que, não codificado, se constitui em uma multiplicidade de “algos”, tantos quantos sejam os fruidores. A dança não é necessariamente para comunicar, ainda que em *sendo*, esse processo possa se dar. Essa afirmação, por mais óbvia que pareça, tem consequências importantes para a compreensão do movimento da dança, dos métodos de análise e da construção desse movimento. Um código que não tenha em sua formulação a intenção estrita de comunicar reverte o próprio conceito de código. Assim se dá com a dança contemporânea. A natureza da sua materialidade – o movimento do corpo expressivo dele mesmo em sua relação com o mundo, desvinculado de fins funcionais e utilitários – não concebe leis gramaticais codificantes que estructurem sua criação, voltadas para uma estrita decodificação por parte do receptor. Isso não quer dizer que não haja elementos identificáveis no seu fazer, que não haja categorias com as quais os movimentos se deparem e possibilidade de análise deles. As demarcações existem e especificam a linguagem. A questão é que esses elementos e categorias constituem muito mais planos de abrangência que unidades de medida identificáveis e aplicáveis e que, na construção dos movimentos, resultam em formas específicas para cada obra. Essas formas não se desvinculam dela – obra – e não servem para serem aplicadas a outras obras. Mesmo o balé clássico, talvez a mais codificada e estruturada forma de criação de movimento na dança ocidental, contemporaneamente, não se limita à combinação estrita dos passos disponíveis em seu repertório. A forma final de uma obra coreográfica contemporânea é o resultado da interação de uma funcionalidade corporal limitada com uma construção específica dos elementos que compõem o movimento, em menor escala, e a própria obra, em escala maior. São eles: tempo, espaço e intensidade, organizados a partir de uma intencionalidade singular. Não há uma gramaticalidade ou, se se insiste nessa ideia, haveria tantas gramáticas quantas são as obras coreográficas.

É interessante perceber que a própria tradição da dança lança mão da terminologia linguística em seu fazer: fala-se em “vocabulário de movimento”, associando-se determinado grupo recorrente de movimentos em um dançarino, em uma companhia ou em uma escola à ideia de palavra; aplica-se a ideia de “frase” ao movimento – também influenciada pela “frase musical” –, na intenção de determinar-lhe um começo e um fim. Essa prática, no entanto – assim como, lembra Kristeva (1974, p. 440), a semiótica faz para analisar a linguagem cinematográfica – “trata-se menos de um emprego de noções linguísticas do que de métodos linguísticos”. Não é possível atribuir a esse “vocabulário de movimento”, nem tampouco a essa “frase”, a ideia de unidade mínima de sentido. Não há como desarticular os elementos da dança na intenção de estabelecer unidades de sentido – a dança é “onde espaço e tempo se ligam como modos de realizar um no outro” (KATZ, 2005, p. 53). Essa distinção é feita para o estudo da construção do movimento, para o estudo técnico da sua execução, mas não em termos de significação da obra coreográfica.

Outra possibilidade de interação entre a linguística e a dança é proposta por Michel Serres (1995), que, pela beleza poética, não se pode deixar de mencionar aqui. Para Serres, há uma gramática que decifra a dança, mas também a dança a decifra. Na sua análise da sintaxe gramatical, ao estabelecer as relações entre verbos, substantivos e preposições na frase, é na dança que ele se inspira. As preposições seriam as dançarinas das palavras. Elas, invariáveis que são, não mudam, mas transformam tudo a sua volta. Pela voz de sua personagem, Pia, em diálogo com a sobrinha, Serres (1995, p. 140) diz:

– Você não diz: “Pia oferecer bolo Angélica”, mas: “ela o dá à sobrinha”. Tudo ficaria absolutamente rígido sem essas pequenas ferramentas que amaciam.

– Como quando se amassa a massa da torta?

– Sim. Essa modelagem dá o sentido, fala às coisas claramente. Abra bem os olhos, minha linda: veja o bolo, o creme e as frutas; observe a sua tia, com uma blusa branca; preste atenção no gesto de oferecimento: percebe, agora, as palavras que voam entre o volume das coisas e fazem estender nossas mãos, passar esta torta das minhas às suas, fazer reverência e dançar, para receber e oferecer?

– Então há grandes palavras, visíveis, e outras invisíveis, como fadas, anões ou duendes?

– Todo mundo e até os grandes filósofos ocupam-se apenas das grandes: verbos, que agem ou fazem tortas, e substantivos cheios de substâncias, mas só as crianças sabem rir dos saltos e cambalhotas das pequenas!

Os verbos são aqui vistos como movimentos contínuos; já as preposições como a mudança – de tempo, de espaço, de forma, do próprio movimento: eis, de fato, a dança. “Quando nem entendimento nem voz podem dizer ou precisar, o corpo avança para exprimir o que os primeiros não dominam: entra em transe ou dança. Transparente, ela indica, designa e descreve; significa os mesmos universais precedendo o sentido” (SERRES, 1995, p. 126). Assim como Kristeva, Serres evidencia uma significância anterior à significação, presente na linguagem da dança.

O dançarino, por sua vez, imitaria as preposições. Em sua análise poética, Serres (1995, p. 127 e 129) afirma:

O dançarino, desarticulável, precede os artigos; próprio a todas as posições, imita as pré-posições. Tão diferenciado quanto uma mão ou um dedo exercitados, habituados ao teclado, ele indica para, à, em, sobre, por, com, fora, além, diante, ao lado de, sob, entre, durante, após, antes, apesar, contra, exceto... todo o espaço e todo o tempo, todas as circunstâncias, as informações e as relações, mediador universal. [...] A dança mostra-nos um corpo preposto, como a música exprime sentidos prepostos, [...] corpo-música antes de corpo-palavra, situado no espaço e em movimento no tempo, no mundo e fora dele, precedendo o sentido, preposto, cercado de preposições e brincando com elas ou zombando delas, como fitas brancas, flutuantes, luminosas, em torno de sua virgindade.

É essa a complexidade da dança, tão poeticamente relatada: sentidos que precedem sentidos; universais prepostos num corpo desarticulável – mas não desarticulado – que os consubstancia na plasticidade e na poética do seu movimento. E estas não são gramaticáveis, a não ser em forma de poesia, como a que Serres, encantadoramente, constrói.

É preciso fazer aqui um esclarecimento conceitual. Ao se abordar o conceito ampliado de linguagem, falou-se na sua possibilidade de abarcar “demarcações, significações e comunicações” não rigidamente codificadas, não universais. O termo universal estava, então, sendo usado, numa função adjetiva, para atribuir a tais demarcações a incapacidade de serem igualmente

compreendidas por diferentes culturas. Serres também adota o termo, mas numa função substantiva, referindo-se ao que Katz (2002b, p. 34) chamou de “características que independem da distinção entre as culturas [...], pois estão presentes em todas”. Nos dois usos, a ideia de algo comum a todos os seres humanos.

A questão dos universais certamente exige um aprofundamento ao qual não se poderá dedicar este estudo. No entanto, a simples distinção funcional na utilização do termo, anteriormente apresentada, talvez possa servir de atalho ao entendimento que aqui se tem dele. A impossibilidade de caracterizar determinados domínios como universais não inviabiliza a existência de outros que de fato o sejam. Gardner (1994, p. 20) afirma:

Determinados domínios, como o lógico-matemático estudado por Piaget, são *universais*. Eles devem ser (e são) confrontados e dominados por indivíduos no mundo inteiro, simplesmente em virtude de pertencerem à mesma espécie e à resultante necessidade de fazer frente ao ambiente social e físico desta espécie. Outros domínios são restritos a *determinadas culturas*. Por exemplo, a capacidade de ler é importante em muitas culturas, mas desconhecida (ou minimamente valorizada) em outras. A menos que se viva numa cultura onde esse domínio é característico, se fará pouco ou nenhum progresso nele (grifos do autor).

Pode-se restringir ainda mais esses domínios se se pensar nas diferenças individuais. O que parece evidenciar-se, então, é uma universalidade garantida por DNAs, convivendo com singularidades individual ou grupalmente conquistadas. Voltando à função do termo, a dificuldade talvez resida na tentação de utilizá-lo adjetivando domínios irrefletidamente, o que, acredita-se, não se fez aqui. Neste estudo, os usos feitos do termo não são contraditórios, entendendo-se que os “universais” de Serres de fato o são – o corpo e sua dança. Não no que se pretenda “entender” dela como código, nem num algo que a transcenda, mas na sua percepção cinestésica primeira, presente em todo corpo humano.

Assim, pois, entende-se a linguagem da dança: significâncias anteriores a significados, “universais” anteriores a sentidos, que emergem, dialogando aqui com Langer, dos centros de força vital – ou “poderes” – virtualizados no dançar e, se alguma semelhança há entre a dança e a linguagem verbal – arriscando salpicar este texto com mais algumas doses de poesia – , esta se encontraria,

na contemporaneidade da dança, não na gramática, mas, por comparação, na figura da *jitanjáfora*. O termo foi retirado, por Alfonso Reyes (1972, p. 178-218), de um poema de Mariano Brull, entre outros termos criados aleatoriamente por ele, que compunham versos extremamente rítmicos, mas desprovidos de sentido. Reyes, então, deu a esse termo a designação daquela forma verbal ou gênero de poema. Classificando as *jitanjáforas* quanto ao seu maior ou menor grau de inconsciência, dividiu-as em “candorosa” e “conscientemente alocada”. A primeira é pura: de caráter popular, muitas vezes infantil, coletiva, social, folclórica mesmo; pode ser uma explosão individual, mas não aspira à autoria, ao mérito da criação individual. Caracteriza-se, em geral, “por sua maior emancipação dos moldes lógicos e linguísticos”²⁸ (REYES, 1972, p. 189, tradução nossa), sendo difícil a sua tradução pela escrita sem que perca muito de sua essência. Estariam aqui inseridas as onomatopeias; os signos orais que não chegam a constituir palavra (como o “psssiu”, que impõe silêncio); o canto dos pássaros (o “*bichofeo*” argentino, que o brasileiro chama de “bem-te-vi”); exercícios de dicção e memória e os traválguas; canções populares que desdenham da lógica ou da gramática, entre outros exemplos.

A *jitanjáfora* “conscientemente alocada” aparece em dois graus. O primeiro, culto, obediente à gramática, só é absurdo quanto aos anacronismos e às relações intelectuais inverossímeis; fazem pensar no letrado. O segundo, leva a fantasia ao extremo, modifica a língua e ainda a inventa, joga com os valores acústicos sem sentido, chega aos fantasmas de palavras, que são as *jitanjáforas* heróicas: fazem pensar no poeta.

Assim, também, é a dança contemporânea uma espécie de *jitanjáfora* do movimento, permanentemente a reinventá-lo em ritmos e sentidos, desconectados de uma pretendida codificação gestual. Não apenas uma negação da gramática, mas a possibilidade de negar – inclusivamente e não exclusivamente – a própria metáfora.

– Acúsame, Padre, de escribir jitanjáforas.

– Hijo mío, como pecado, es un horrible pecado. Mas come combinazione é meraviglioso! (REYES, 1972, p. 218)²⁹.

²⁸ “Se caracteriza en general por su mayor emancipación de los moldes lógicos y lingüísticos.”

²⁹ “– Acusam-me, Padre, de escrever *jitanjáforas*. / – Meu filho, como pecado, é horrível. Mas como combinação é maravilhoso!” (REYES, 1972, p. 218, tradução nossa).

2. Do fazer

2.1. A organização

A dança foi aqui compreendida como a forma rizomática da ação motora: um movimento que reproduz a plasticidade da circuitação do pensamento no cérebro (KATZ, 1994), que não é utilitariamente direcionado ou moldado por uma funcionalidade, mas que traça mapas diversos, possibilidades múltiplas; que não é universalmente codificado, mas que, expressando a si mesmo, significa. Esse movimento rizomático, no entanto, ao longo da história da dança, foi sempre alvo de tentativas de modelização em estruturas de organização coreográfica que demarcavam rigidamente seus limites e que acompanhavam, ou procuravam acompanhar, o pensamento e as inovações tecnológicas de cada época. É assim que o balé clássico se constrói com uma codificação rígida de passos, uma temática etérea, uma organização hierárquica e linear do movimento, do espaço e do tempo; é assim que a dança moderna vem a ele se contrapor, abandonando as fadas do balé romântico, recodificando a técnica, reorganizando espaço e tempo; é assim que a dança pós-moderna analítica (CANTON, 1994) ou a nova dança (GARAUDY, 1980), por sua vez, questionam a dança moderna.

Contemporaneamente, a dança parece assumir, de fato, o caráter rizomático de seu movimento. Caminhando junto a um pensamento filosófico que confere à multiplicidade um valor e uma importância sem precedentes, e a uma realidade tecnológica que não prima necessariamente pela originalidade das informações veiculadas, mas pela prática da seleção e composição (*cut and paste*), em meio a uma superabundância de informações, a dança contemporânea pode ser feita de múltiplos, de bulbos que, como os pontos de organização dentro do caos, estruturam-se singularmente, navegando entre as nuances do que foi anteriormente posto em termos de modelos dicotomizados – balé clássico/dança moderna, dança moderna/dança analítica, dança expressionista/dança formalista, dança/teatro, etc. É por isso que se pode ter Pina Bausch e sua dança-teatro; o *Butoh* japonês; o grupo Corpo e sua unidade entre movimento, música, cenário e figurino; Débora Colker e sua dança de extremo rigor físico – para citar apenas alguns grupos – e os que se intitulam fazedores de dança-tecnologia (que merecerá tratamento em seção específica). Todos coexistindo no espaço-tempo do hoje. Se algo pode ser identificado como marca da dança, contemporaneamente, esse algo é a diversidade, é a possibilidade de

tudo incluir, de tudo falar, de a nada se opor e assim se opor a tudo, pois nessa abertura a todos os modelos e padrões inscreve-se o próprio questionamento do modelar e do padronizar, transformando-os, portanto.

O movimento, no entanto, não sendo uma idealidade – apesar de toda virtualidade que gera –, constrói-se, como foi visto, com base em uma estrutura corporal específica que o determina, e que ainda se faz urgente (a dança dos corpos de silício não substitui a dos corpos de carbono – a reinventa, a transforma). Essa estrutura-movimento corporal, semelhante entre os seres humanos (novamente um “universal”), permite identificar elementos que servem como categorias de análise do movimento: tempo, espaço, peso e fluência, organizados conjuntamente a partir de uma estrutura anatômico-funcional específica, constroem o movimento.

Rudolf Laban é, até hoje, referência imprescindível quando se aborda o estudo do movimento, seja na esfera artística, seja nos diferentes ramos da ciência. A partir de sua prática como bailarino e coreógrafo, Laban dedicou-se ao desenvolvimento de um método de análise do movimento que é hoje utilizado e desenvolvido em todo o mundo. Partindo da compreensão de que todo movimento tem sua origem num impulso interno, ao qual denominou *esforço*, Laban (1978) identificou o que chamou de fatores do movimento, os quais qualificavam o esforço e a ação – movimento – dele resultantes. Foram citados antes: peso, espaço, tempo e fluência, as variações de qualidades desses fatores representando, portanto, não apenas diferentes movimentos, mas, também, atitudes internas distintas.

Independentemente das críticas feitas ao seu método – nas quais não se pretende deter esta pesquisa³⁰ –, é inegável a importância de sua análise para a compreensão e o domínio das qualidades do movimento, ações imprescindíveis para o fazer da dança. Observando os elementos espaciais do movimento (direções, planos, extensões, caminho realizado), sua velocidade (tempos *presto*, *moderato*, *lento*), a energia usada na resistência ao peso (graus de tensão) e a fluência (graus de controle do movimento), é possível não apenas o perceber

³⁰ Em geral, as críticas a Laban dizem respeito às relações que ele estabelece entre as ações motoras e os aspectos emocionais. Langer (1980, p. 195) diz: “ele tem ideias muito claras sobre o que é criado na dança, mas a relação das ‘tensões’ criadas com a física do mundo real envolve-o em uma metafísica mística que é, no melhor dos casos, fantasiosa e, no pior, arrebataadamente sentimental”.

estruturalmente e qualitativamente como também se exercitar na experimentação criativa de suas variações. É importante lembrar que todo movimento é uma combinação dos quatro fatores, podendo haver ênfase em um ou mais fatores.

A obra coreográfica como um todo se constrói a partir desses mesmos elementos: tempo, espaço e qualidade do movimento (termo aqui utilizado para designar os fatores espaço, tempo, peso e fluência de cada movimento, individualmente, distinguindo-os do tempo, do espaço e da dinâmica da obra em sua totalidade), organizados em torno de uma ideia (motora, conceitual, emocional...). Daí ser possível a utilização dos instrumentos de análise de Laban para o estudo, a descrição e a criação de obras coreográficas completas.³¹ A partir, portanto, da compreensão dos fatores do movimento, o estudo dos elementos da dança sofreu modificações.

Diferentes classificações e entendimentos sobre os elementos da dança foram feitos ao longo de sua história. Aqui será abordada a análise de Lia Robatto (1994), em função de a clareza – ainda que talvez excessivamente rígida – de seu pensamento permitir uma formulação, na medida do possível, também clara, das relações desses elementos com os produtos das tecnologias digitais, e por estar ela baseada nos estudos de Laban. Para Robatto, há uma classificação um tanto simplista dos elementos da dança, que considera, num mesmo grau de atuação, os fatores tempo, espaço, forma e movimento, a qual é “uma visão departamentada do fenômeno que não reflete a interação desses Elementos na Dança” (ROBATTO, 1994, p. 96). No entendimento da autora, as linguagens artísticas se caracterizam por possuírem uma “natureza básica”, ou elementos intrínsecos universais, e meios expressivos específicos que as diferenciam. Esses elementos universais são o espaço e o tempo, recriados em suas relações pela organização estética que deles faz o artista (Figura 2). A dança teria uma natureza dupla – temporal e espacial –, sendo tais elementos fatores intrínsecos da sua composição, uma vez que o movimento cria, tanto ritmicamente como espacialmente, novas relações corporais e cênicas. Os meios expressivos dizem respeito aos recursos materiais de cada linguagem – na dança, “o movimento (e a imobilidade), que pode ocorrer com diferentes intensidades

³¹ A obra coreográfica de Soraia Silva, *Profetas em movimento* (2001), com registro de seu processo de criação em livro homônimo, e as análises feitas por Ciane Fernandes, em seu livro *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* (2002) são exemplos da aplicabilidade do método de Laban.

Elementos intrínsecos universais	Meios específicos básicos	Linguagens cênicas
Tempo	Som	Música
	Palavra	Teatro, Poesia
	Movimento	Dança
Espaço	Volume	Arquitetura (Palco, Cenário)
	Luz, Cor, Imagens	Artes Plásticas, Cinema, Vídeo
	Movimento	Dança

Obs.: Essas linguagens não são estanques e costumam integrar-se como na ópera, nos musicais da Broadway, na dança-teatro atual da Alemanha, nas artes performáticas de vanguarda, etc.

FIGURA 2 – ARTES: ELEMENTOS INTRÍNSECOS E MEIOS ESPECÍFICOS

Fonte: ROBATTO, 1994, p. 95.

no tempo e no espaço, numa combinação de valores formais e significativos dos gestos, elaborados com uma combinação de técnica corporal e de expressividade” (ROBATTO, 1994, p. 95). A forma, segundo a autora, seria, portanto, não um elemento, mas o resultado da composição estética dos elementos tempo e espaço, que, em interação, criam uma determinada dinâmica de movimento (Figura 3).

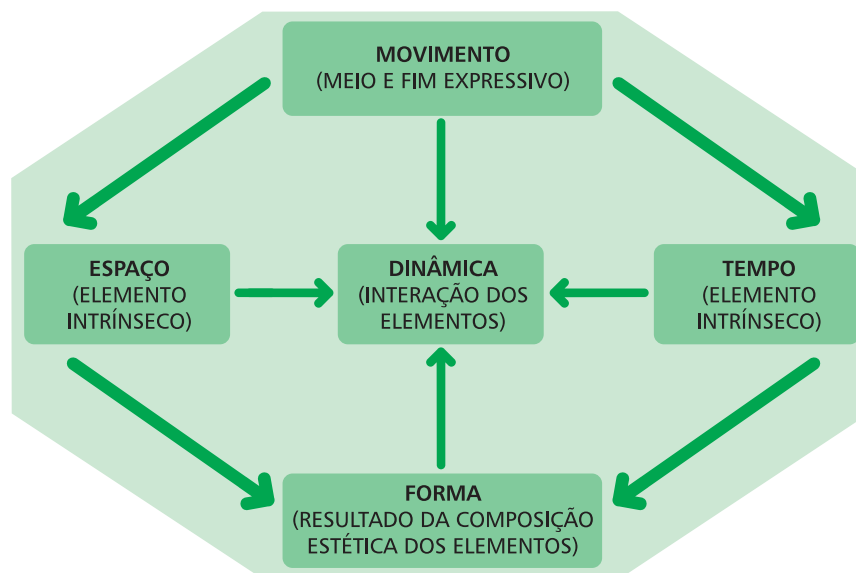


FIGURA 3 – INTERAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS DA DANÇA

Fonte: ROBATTO, 1994, p. 96.

Contemporaneamente, muitas críticas podem ser feitas a essa categorização das artes feita por Robatto (Figura 2); no entanto, e por isso mesmo, ela é útil para fomentar o pensamento atual sobre, no caso desta pesquisa, o fazer da dança.

A física moderna já anunciara: espaço e tempo não são esferas isoladas, mas categorias, de fato, indissociáveis, relativas, organizadas pela atividade humana. As artes, contemporaneamente, se reorganizam em função dessa compreensão e buscam, transgredindo antigos limites, possibilidades estéticas que a expressem. Voltando à classificação de Robatto, os meios específicos de cada linguagem não se limitam mais a ser compreendidos temporalmente ou espacialmente – a palavra buscou a concretude espacial, seja do papel ou do corpo, e as artes das imagens (cinema e vídeo) nunca foram, de fato, unicamente espaciais, para citar apenas dois exemplos. Para a dança, tempo e espaço nunca se dissociaram, e a interação com outros meios artísticos esteve desde sempre presente em seu fazer.

A análise que Robatto faz dos elementos da dança, partindo dos estudos de Laban, será, ainda que com as ressalvas feitas anteriormente, o instrumental utilizado como ponto de partida para a análise do movimento na suas relações com as tecnologias, considerando-se possíveis atualizações desse instrumental às demandas desta pesquisa.

Em seu método de análise, Robatto busca identificar, no movimento, os seguintes aspectos: a) o seu desenho formal; b) a sua organização rítmica; c) o seu tipo de esforço, com o objetivo de compreender a inter-relação dos fatores tempo, espaço e intensidade (aqui incluídos o peso e a fluência, da análise de Laban) e a dinâmica de movimento dela resultante. A autora comenta:

Acredito que no processo coreográfico seria um equívoco me ater a uma dissecação detalhada de cada movimento, em prejuízo da captação de sua função expressiva, como acredito, também, que seria igualmente um equívoco me embrenhar numa excessiva análise psicológica de cada gesto e das considerações relativas ao seu conteúdo técnico formal. *O ideal é trabalhar tanto com a consciência quanto com a sensibilidade em cada movimento*, ou seja, carregar cada gesto da dança com uma intenção expressiva através de uma imagem definida formalmente (ROBATTO, 1994, p. 103-104, grifo nosso).

Aqui se acredita que a opção sugerida pela autora como ideal seja a de fato possível quando se entende o corpo como totalidade, a arte como a instalação de mundos (HEIDEGGER, 1977) e a dança como a forma rizomática da ação motora; suas palavras, no entanto, são importantes no sentido de que evidenciam o caminho dessa opção.

Robatto segue, então, sistematizando os fatores do movimento e suas respectivas grandezas a serem analisadas. Começando pelo espaço, este pode ser percebido a partir de duas referências: o espaço individual do dançarino, sua cinesfera, que, tendo como referência seu centro e eixo corporal, engloba seu espaço interno e externo (sem deslocamentos); e o espaço cênico, que extrapola a cinesfera do dançarino e se referencia em pontos determinados. O espaço é organizado a partir dos seguintes fatores:

1. Desenho do movimento ou fluxograma, que pode ser direto ou flexível, a depender da linha de seu percurso: reta ou curva, angular ou em volutas, simétrica ou assimétrica, e pode também ser esquemático (econômico) ou prolixo (abundante).
2. Formas plásticas ou corporais: convencionais ou inusitadas, podem ser geométricas, abstratas ou orgânicas figurativas.
3. Dimensão do movimento, que o relaciona aos seus três planos intrínsecos: altura, que enfatiza a verticalidade; largura, que enfatiza a horizontalidade; e plano transversal, que enfatiza a profundidade.
4. Proporção, que se refere aos graus de grandeza, em termos comparativos, entre o tamanho do físico do dançarino e a dimensão do espaço cênico onde ocorrem os movimentos. Estes, então, podem ser amplos ou restritos, largos ou estreitos, grandes, exagerados ou mínimos e sutis.
5. Direção e nível referem-se ao percurso do movimento. Partindo-se do centro do corpo do dançarino, e relacionando-o aos três planos vistos antes, pode-se determinar onde teve início o movimento, para onde ele vai e por onde ele passa. As direções básicas seriam: frente

e trás (plano transversal), lado direito e esquerdo (plano da largura), cima e baixo (plano da altura) e todas as diagonais intermediárias. Os conjuntos de movimentos podem apresentar direções convergentes ou divergentes entre si.

O fator tempo, segundo Robatto, pode ser percebido por sua:

1. Velocidade: tempo variável gasto para executar o movimento em relação a uma referência inercial – acelerando ou retardando. Vai do padrão mais lento ao mais rápido, com todas as nuances intermediárias.
2. Duração: tempo decorrido entre o início e o fim de cada movimento ou de suas pausas, mensurável por qualquer medida predeterminada – minutos, compassos, etc.
3. Acentuação: relevo que incide no percurso do movimento, podendo ser identificado por marcações rítmicas.
5. Periodicidade: refere-se à incidência dos fatores temporais anteriores no conjunto da obra, possibilitando subdividi-la em frases e sequências estruturadas, de forma contínua ou interrompida, transformada ou variada, regular ou irregular, etc.

Esses elementos estruturam o ritmo de cada segmento coreográfico, assim como da obra como um todo.

A intensidade, segundo a autora, pode ser percebida pelos seguintes fatores:

1. Peso: grau de evidência da resistência à força da gravidade; resulta em movimentos que vão do leve ao pesado, do estado ativo ao passivo e suas gradações.
2. Esforço: refere-se ao grau de energia despendida na realização de cada movimento e às partes do corpo mais empenhadas nesse esforço; os movimentos podem ser fortes ou fracos, tensos ou relaxados e seus diferentes graus.
3. Fluxo: diz respeito à natureza do curso do movimento que depende do tipo de empuxo dado pelo dançarino para desempenhá-lo; pode

ser contínuo ou descontínuo, solto, livre ou conduzido, dirigido, descontrolado.

4. Impulso: refere-se ao ponto, no corpo, em que se aplica a força que dá início ao movimento; pode ser total, parcial ou múltiplo, central ou periférico.

Essas informações acima se encontram sistematizadas nas Figuras 4 e 5.

FATORES DO MOVIMENTO		
Espaço	Tempo	Intensidade
Desenho	Velocidade	Peso
Dimensão	Duração	Esforço
Proporção	Acentuação	Fluxo
Direção/Nível	Periodicidade	Impulso
E suas múltiplas inter-relações que resultam na <i>forma dinâmica</i> coreográfica		
Obs.: A departamentalização apresentada nessa tabela analítica na prática não existe, pois é impossível isolar fisicamente qualquer um dos fatores do movimento. Considerando os elementos espaciais e temporais assim como os intensivos separadamente, apenas para efeito de estudar sua “gramática”, sem esquecer sua relação intrínseca.		

FIGURA 4 – FATORES DO MOVIMENTO

Fonte: ROBATTO, 1994, p. 107. Tabela de um sistema de análise (a partir de LABAN, Rudolf. Princípios do movimento. *Modern educacional danse*. London: Macdonald & Evans, 1963).

(continua)

ESPAÇO			
Desenho	Dimensão	Proporção	Direção/Nível
Fluxograma e forma plástica:	Três planos:	Graus de grandeza:	Percursos:
* direto/flexível * unívoco/variado * simétrico/assimétrico * esquemático/abundante	* altura – vertical * largura – horizontal * profundidade – transversal	* amplo/restrito * largo/estrito * grande/pequeno * distância: perto/longe	* de onde * para onde * por onde * convergente / divergente
Referência: A – centro-eixo e tamanho do corpo, B – pontos no espaço. Esses fatores organizam a composição <i>formal</i> da coreografia.			

FIGURA 5 – ESPAÇO, TEMPO E INTENSIDADE

Fonte: ROBATTO, 1994, p. 108.

(conclusão)

TEMPO			
Velocidade	Duração	Acentuação	Periodicidade
Variável: * acelerando/estável/ retardando * rápida/moderada/ lenta	Tempo mensurável durante o início e o término dos movimentos: * minutos * compassos * batidas do coração, etc	Destaque em um dos movimentos em sequência: * binário * ternário * compostos	Incidência destes fatores: * regula /irregular * constante/ interrompida * repetida/ transformada/ variada
Referência: pulsação-padrão de uma série de movimentos sucessivos. A organização desses fatores gera o ritmo dos movimentos e da coreografia.			
INTENSIDADE			
Peso	Esforço	Fluxo	Impulso
Grau de resistência à força da gravidade: * leve/pesado * ativo/passivo	Grau de energia empenhado no movimento: * forte/fraco * tenso/relaxado	Natureza de curso de movimento: * solto/conduzido * contínuo/descontínuo	Ponto do corpo que ativa o movimento: * central/periférico * total/parcial/múltiplo
OBS.: Esses fatores enfatizam a <i>expressividade</i> do intérprete e da coreografia.			

FIGURA 5 – ESPAÇO, TEMPO E INTENSIDADE

Fonte: ROBATTO, 1994, p. 108.

Complementando seu pensamento, Robatto (1994) define o ato de coreografar como a organização objetiva do tempo e do espaço cênicos através dos movimentos corporais. O resultado dessa organização é sempre uma composição formal concreta dos dois fatores, independentemente da consciência ou da opção estética do coreógrafo. A intensidade de cada movimento e a forma dinâmica coreográfica são o resultado da relação entre o tempo e o espaço. E mais adiante: “Cada cultura e cada coreógrafo cria, na sua Dança, uma relação própria com o fator tempo, que revelará a sua relação com o mundo” (ROBATTO, 1994, p. 114).

Na organização espaço-temporal da dança, o ser humano, conscientemente ou não, revela sua relação com o mundo, nela contidas todas as suas contaminações, aqui se destacando a contaminação com as novas tecnologias.

A organização desses elementos compõe a estética da obra e variou ao longo da história da dança, por vezes caracterizando escolas, por vezes desconstruindo essas caracterizações. É nessa esfera que a presente pesquisa busca o entendimento da contaminação com as tecnologias digitais. Estas modificam o ser humano, que modifica seu dançar: princípios das novas mídias dialogando com novas formas de apropriação dos elementos da dança. Espaço-tempo, intensidade e dinâmica da obra sendo moldados por um viver cada vez mais imerso no mar das tecnologias digitais e da tônica do excesso que delas advém, a nadar conforme as correntezas, ainda que nem sempre a favor delas. Não se pretende uma tradução ou uma intersemiotização entre as linguagens – mídias digitais e dança. Esta só seria tentada com uma criação coreográfica, uma dansintersemiótica, portanto. Busca-se, a partir de um referencial – no caso, o dos princípios das novas mídias – entre outros tantos possíveis, uma forma de transcrever em palavras as experiências estéticas proporcionadas por determinadas obras coreográficas que conduziram ao questionamento sobre suas possíveis relações com as tecnologias.

2.1.1. Espaço, tempo e qualidade de movimento na dança contemporânea

Cada fase na história da dança foi marcada por determinadas características de organização dos seus elementos, resultando em estéticas, técnicas e expectativas de fruição específicas por parte do público. Não sendo escopo deste trabalho uma análise histórica da dança, vale a pena destacar alguns aspectos importantes de suas fases, ainda que de forma pontual.

Espaço e tempo no balé romântico, por exemplo, eram estruturados a partir de uma hierarquização e de uma linearidade – características do pensamento e da estrutura sociais da época – facilmente observáveis em seus movimentos e composições cênicas. O palco italiano³² era dividido em zonas hierarquicamente

³² O palco italiano, espaço destinado a uma dança em fase de profissionalização, elevava-se sobre a plateia e colocava os dançarinos de frente para o público, não mais no meio dele como anteriormente. A verticalidade e a lateralidade dos movimentos passaram a ser mais importantes que a organização geométrica do espaço, o que resultou numa modificação técnica definidora do estilo clássico, a rotação das pernas para fora, dando origem a outros movimentos que foram codificados em cinco posições básicas de pernas e braços. Novas possibilidades de movimentos surgem dessas modificações, mas ainda bastante limitados por um vestuário pesado (MENDES, 1985).

distribuídas entre os dançarinos solistas e figurantes, assim como delimitava uma única frente e um único posicionamento do público, restringindo suas possibilidades de pontos de vista. A movimentação priorizava a posição frontal do dançarino em relação ao público, assim como explorava exaustivamente a verticalidade e o nível alto dos movimentos. A simetria das composições também era uma das marcas, assim como o encadeamento dos passos, numa reação linear de causa e efeito. O tempo das coreografias era longo – os espetáculos duravam mais de duas horas – e os temas – sempre narrativas no campo do etéreo, da fantasia – se desenrolavam lentamente, com começo, clímax e fim. Quanto à relação da dança com as demais linguagens (música, literatura), Ivani Santana lembra que:

A organização [do balé] é estruturada pela dependência à similaridade e à subordinação. Isso não desqualifica o balé; ao contrário, trata-se apenas de observar o tipo de pensamento e, conseqüentemente, a organização que se estabelece. [...] o balé foi regido pelas leis de sua época (SANTANA, 2002, p. 70).

Muitas dessas características são rejeitadas pela dança moderna. “A reação contra o academicismo, a afetação e a artificialidade do balé clássico foi o ponto de partida para uma revisão total de valores, de técnicas corporais e de regras de composição” (RODRIGUES, 2000a, p. 124). A movimentação desfaz a ênfase na verticalidade e no nível alto; volta-se para o centro do corpo, para o chão; enriquece-se de torções, contrações, quedas, flexões. Há uma certa perspectiva dicotômica marcando as técnicas corporais, como, por exemplo, nos estudos de queda e recuperação, de Doris Humphrey e de contração e relaxamento de Martha Graham. Tempo e espaço preenchem-se de dramaticidade para falar, agora, da condição humana – não mais das fadas e ninfas tão caras ao balé. Dançam-se os horrores da guerra (*The green table*, de Kurt Jooss), a psicologia humana retratada nos conflitos mitológicos (*Clytemnestra*, de Martha Graham), histórias de pioneiros e desbravadores ou o misticismo oriental (Doris Humphrey e Ruth St. Dennis) (RODRIGUES, 2000b). A hierarquia entre os dançarinos é modificada: priorizam-se coreografias grupais em oposição aos solos; espacialmente, organizações assimétricas substituem a simetria das composições (ROBATTO, 1994).

Considerado o precursor da dança pós-moderna por muitos autores, Merce Cunningham instaura nova forma de pensar a dança e de fazer dança. Sintonizado com as descobertas científicas de seu tempo, reformula os modos de

criação e de composição do movimento. “A lógica de pensamento nas obras de Cunningham não se organizava mais por leis da mecânica clássica” (SANTANA, 2002, p. 80). Considerando o movimento expressivo em si mesmo, o coreógrafo explora a própria movimentação como tema de suas danças. Utiliza o acaso em suas criações, lançando mão de métodos aleatórios para a composição dos movimentos. Subordinação, linearidade, hierarquia são descartados. O tempo e o espaço da obra coreográfica se adaptam a isso: não há começo, clímax e fim; os momentos são sucessivos; os eventos, de igual valor; não há hierarquia entre os bailarinos, nem codificação de causa e efeito no encadeamento dos movimentos.

Cunningham influenciou significativamente os caminhos da dança nos Estados Unidos e no mundo, inaugurando a possibilidade de ela falar de si mesma, ou seja, falar pura e exclusivamente de movimento, sem temas, histórias, motivos psicológicos ou sentimentais. Depois de sua dança, surgiram outras, com diversos nomes – dança analítica, dança formal, *minimal dance*, dança pura... Em comum entre elas, o falar do próprio movimento.

Contemporaneamente, já não basta um único caminho, seja ele o proposto por Cunningham, pelo balé clássico ou pela dança moderna. A expressividade como intenção pode ser retomada, assim como a narrativa – inclusive de contos de fada³³ –, e o aprimoramento técnico-corporal se sofisticaliza.

A colaboração com outras artes, o redescobrimento da expressividade intrínseca ao movimento, a utilização das estruturas de composição da escola moderna, a pesquisa do movimento mais sofisticado tecnicamente, a fragmentação de imagens ou movimentos, a liberdade de escolha e manipulação temática e a tolerância à inventividade são aspectos que podemos já identificar na dança contemporânea (RODRIGUES, 2000a, p. 127).

³³ Kátia Canton (1994, p. 224) defende a importância e a atualidade das releituras contemporâneas, em dança, dos contos de fada: “Ora, quando a raça humana enfrenta o final de um século devastada por novas guerras, ruína econômica generalizada e a crise da Aids, a narrativa de histórias parece ressurgir como uma âncora para a autopreservação e a legitimação da humanidade. Assim, em vez de criar obras abstratas, os artistas, cada vez mais, contam histórias. O campo da arte testemunha uma volta à narrativa e ao figurativismo [...]. Similarmente à moda do século 17, agora nos defrontamos com um inegável fanatismo pelos contos de fadas. É de se esperar que, no presente, no momento em que o mundo acadêmico acorda para as questões de multiculturalismo e interdisciplinaridade para enfrentar o discurso institucionalizado, os contos de fadas sejam reexaminados e recriados em formas mais representativas de nosso mundo heterogêneo e híbrido”.

Essas palavras dão algumas pistas sobre o que se pode perceber como algo recorrente nos diferentes bulbos do rizoma dança contemporânea, no que concerne à sua organização espaço-temporal e dinâmica. Começando pela fragmentação. A continuidade linear e progressiva do espaço-tempo e da dinâmica das coreografias contemporaneamente é fragmentada. Uma continuidade fragmentada, obviamente, passa a ser descontinuidade, existindo num tempo real, este sim, infinitamente contínuo. Os movimentos, dessa forma, parecem sempre interrompidos, seja no espaço que iniciam a percorrer e terminam apenas por sugerir um caminho possível (nos quatro termos citados por Robatto na Figura 5), seja no tempo que acompanha essa interrupção e parece impossível de ser enquadrado em qualquer padrão rítmico identificável. Também em sua dinâmica, os movimentos recortam intensidades, mesclam peso e leveza, tensão e relaxamento, em fluxos descontínuos. Mesmo as obras que retomam a narrativa literária não se desvinculam da fragmentação. Kátia Canton (1994, p. 210) exemplifica com as danças do Kinematic (EUA.), nas quais roteiros fragmentados se misturam aos movimentos em “relacionamentos instáveis, onde o sentido se desloca entre estímulos visuais e auditivos”.

As expressões “liberdade de escolhas” e “tolerância”, mencionadas por Rodrigues, apontam para a possibilidade do múltiplo – ainda que o termo “tolerância” não seja dos mais “felizes”, pois implica, por oposição, uma certa dose de rejeição às diferenças. Essa multiplicidade está dentro de cada coreografia-bulbo e na dança-rizoma como um todo, e caracteriza seus tempos-espacos. Desde Cunningham, a diversidade e a multiplicidade fomentadas pelo acaso já faziam parte da composição coreográfica, com, por exemplo, cada bailarino desenvolvendo sua frase de movimento.

Essa diversidade, que é a do ser humano, está hoje na dança, não apenas dentro de uma única obra, mas na possibilidade de muitas únicas obras.

Tais ideias desdobram uma outra, abordada aqui anteriormente: a do limite como demarcação constituinte e em permanente mutação, e não como unidade de medida ou valor. E esse limite não está mais atrelado àquela classificação apontada por Robatto (Figura 2), muito menos a escolas ou estilos. Esse limite talvez seja, hoje, a coerência coreográfica, uma coerência não visualizada *a priori*, mas construída na medida em que se faz; que organiza o caos por fazer parte dele; que permite a espaço e tempo, de fato, se ligarem “como modos de realizar um no outro”, modos esses que constituem a própria dança (KATZ,

2005, p. 53); uma coerência difícil de ser generalizada em palavras – talvez nem deva sê-lo –, pois que feita de diversidade, efemeridade e de mutação em forma de movimento.

Canton (1994, p. 158) lembra que Pina Baush tem por lema não o *como as pessoas se movem*, que interessava à corrente formalista da dança norte americana pós-moderna, mas o *que move as pessoas*. Fugindo desse dualismo e acatando essas diferenças como de ênfase, talvez se possa dizer que o que interessa hoje à dança contemporânea *seja o como as pessoas se movem a partir do que as move*. É a ideia do movimento como intrinsecamente e inexoravelmente expressivo, impossível de ser dicotomicamente seccionado em forma e expressão. A clarificação dessa ideia na obra constitui a sua coerência, estabelece seus limites e deve estar presente em qualquer estilo de coreografia. É preciso ter claro o como se está dançando o que se pretende dançar.

A falta dessa clareza não passa impune: a obra se mostra ingênua e desconexa – sem que sejam intencionais tais efeitos. É o caso de alguns trabalhos de dança-tecnologia atuais, em que essa coerência é desafiada e dificultada pela utilização dos recursos tecnológicos em cena. Voltar-se-á a esta questão na próxima seção.

2.2. A dança-tecnologia

As inovações tecnológicas e toda sorte de máquinas mecânicas e eletroeletrônicas sempre estiveram presentes na obra coreográfica como instrumentos para criação de ambientação como cenário, luz, som e, a cada nova invenção, a dança expandia seus recursos cênicos, mas também seus recursos técnicos. Foi assim com o palco italiano, com as engrenagens para fazer voar os dançarinos,³⁴ com a sapatilha de ponta.³⁵ Não tem sido diferente

³⁴ Limitados por um vestuário longo e pesado, os dançarinos eram içados, na busca da exploração da verticalidade, por alavancas e roldanas. “A máquina substituiu o esforço físico”. (MENDES, 1985. p. 33).

³⁵ Por volta da Revolução Francesa, nascia a sapatilha de cetim, que vinha substituir os pesados sapatos com saltos e dar maior agilidade e suavidade aos movimentos. O auge da evolução dessa tecnologia (a sapatilha) se deu durante o Romantismo com a fabricação da sapatilha de ponta. Esta conferiria à dançarina o máximo de leveza e suavidade há muito almejado (MENDES, 1985).

com as tecnologias digitais, cada vez mais amplamente utilizadas em diferentes etapas da criação, da montagem coreográfica, do registro, e como elementos de cena. Câmeras de vídeo e *softwares* fazem parte, hoje, do cotidiano da dança contemporânea e parecem estar exigindo dela modificações em sua técnica, como se mencionará mais adiante. De fato, desde a década de 1980 se tem notícia de programas especialmente criados para atender às necessidades de sua notação. Joseph Deken (1983) cita o trabalho pioneiro de Alan Zenuk, um programa que transformava os movimentos dos dançarinos, capturados por sensores eletrônicos, em dados digitais apresentados na tela do computador na forma de gráficos (representações corporais), permitindo ao coreógrafo e ao dançarino a análise, a alteração e/ou o registro dos movimentos. Depois desse, outros programas surgiram, como o *Laban Writer*, específico para a notação da dança, e o *Dance Codes*, criado pelo Programa de Pós-Graduação em Dança e Tecnologia da Universidade de Ohio (EUA.). Este último se constitui um instrumento de registro e de divulgação de trabalhos de dança. É um instrumento pré-programado de fácil utilização (elaborado dentro do aplicativo *Director*), que suporta arquivos de imagem em movimento, de fotografias, de som e de texto. A partir de uma interface única que se repete para cinco categorias, o programa apresenta uma espécie de gabarito para o qual se transferem os arquivos previamente selecionados e tratados segundo as especificações do programa.

Outro *software* importante de ser citado é o *Life Forms*, desenvolvido em 1986 pelo Departamento de Dança e Ciências da Universidade Simon Fraser, British Columbia, em parceria com Merce Cunningham, e que permite a animação da figura humana em três dimensões. A principal utilidade deste *software*, para Cunningham, está na descoberta, na possibilidade de captar o movimento “em uma forma que o nosso olhar jamais havia visto” (apud SANTANA, 2002, p. 63). Ainda que determinadas formas sejam inviáveis para o ser humano, para Cunningham, a tentativa de experimentá-las, mesmo reconhecendo sua impossibilidade, pode fazer surgir soluções de movimento impensadas pelo dançarino. O *Life Forms* foi utilizado por Ivani Santana em seus trabalhos coreográficos *Gedaken* (2000) e *Corpo aberto* (2001) e faz parte, hoje, de estudos desenvolvidos pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

No Brasil, os primeiros estudos relacionando dança e tecnologia computacional foram desenvolvidos por Analívia Cordeiro. Ainda em 1973,

baseando-se no método Laban de análise do movimento, ela inicia pesquisa sobre possibilidades de notação e registro de movimentos em meio digital, culminando, em 1998, com a elaboração de um *software*.

Diversos outros programas estão sendo desenvolvidos atualmente, não sendo, no entanto, escopo desta investigação abarcá-los.

Buscando delimitar um campo específico de pesquisa em dança voltado para as relações estéticas entre a dança e os instrumentos tecnológicos atuais, a dança-tecnologia não quer apenas usar novas tecnologias como ferramentas de memória ou de criação, mas quer dialogar com elas, falar delas e com elas, investigar as suas possibilidades mesmo de interação, explorar o espaço e o tempo da virtualidade digital, suas conexões e redes e as provocações, desafios, dificuldades, desejos e prazeres estéticos que desperta no ser humano. Incluindo, mas não se restringindo à busca de novos ambientes (BIRINGER, 2002), a dança-tecnologia, como a entende Ivani Santana (2003, p. 18), não é “uma inovação estilística de uma dança que utiliza dispositivos tecnológicos de forma indiscriminada e ingênua, na forma de ferramentas facilitadoras ou decorativas”, mas um fenômeno resultante da implicação mútua que se estabelece na relação entre ambiente/indivíduo: “Uma implicação que consolida a presença do computador no cotidiano e, portanto, modifica o corpo que lida com ele ao longo do tempo desse convívio” (SANTANA, 2003, p. 18). E completa:

Assim, a dança-tecnologia não existe porque as máquinas existem, mas, sim, como fenômeno coevolutivo da proliferação das máquinas na sociedade. Deveria ser tratada como mais um dos sintomas das transformações do nosso corpo e do corpo das máquinas (SANTANA, 2003, p. 24).

Interessa aqui ressaltar a ideia de que o ser humano (corpo como totalidade do ser) modifica-se na sua relação com o mundo, e essa modificação, seja ela física, perceptiva, estética, etc., deve estar presente na sua dança, independentemente da utilização da tecnologia em cena.

Observam-se, atualmente, dois direcionamentos nas produções de dança-tecnologia: o da introdução do movimento no computador e o da utilização de recursos tecnológicos na cena, ambos buscando novas possibilidades estéticas,

seja no campo da dança digital,³⁶ seja nas possibilidades de diálogo entre as novas linguagens computacionais e o movimento orgânico, respectivamente. Verifica-se, tanto na utilização da tecnologia como registro quanto na pesquisa estética da dança digital, um processo de “imagnetização” da dança (que teve seu início com outras tecnologias de reprodução da imagem, como é o caso do vídeo), enquanto, nas experimentações de utilização da tecnologia na cena, a dança se apresenta em seu caráter fenomenológico. A distinção dos caminhos de utilização da tecnologia pela dança aqui feita tem somente caráter didático e não esgota as possibilidades de combinação entre os vários usos citados.

Diversos são os grupos, companhias e dançarinos que se dedicam a essas pesquisas, atualmente, no Brasil e no mundo. Muitos já foram citados e/ou estudados nas pesquisas aqui mencionadas: Cunningham, William Forsythe, Palindrome, Meg Stuart, Riverbed Group, Philippe Decouflé, Compagnie Mulleras, entre outros, por exemplo, citados por Ivani Santana (2002, 2003), ela mesma um dos principais nomes da pesquisa em dança-tecnologia do Brasil, hoje. Há também Troika Ranch, Isabelle Choinière, Cathy Weis, citados por Ludmila Pimentel (2000), também ela uma importante representante da ciberdança brasileira. Thierry De Mey, entre outros nomes internacionais, Evelin Moreira, Lali Krotoszynski, Regina Miranda, Cia. Atores Bailarinos e grupo Cena 11, citados por Maíra Spanghero Ferreira (2001). Como não se pretende abordar grupos de dança-tecnologia em específico, serão abordados, mais adiante, apenas alguns artistas, na intenção de exemplificar e ilustrar a argumentação e a hipótese levantadas.

O fenômeno da dança-tecnologia é relativamente novo e ainda bastante atrasado em relação aos aparatos utilizados, se comparados aos avanços mais recentes nas chamadas tecnologias de ponta. Apesar de ter seu início com Cunningham, em meados do século passado, apenas nas últimas três décadas, principalmente no Brasil, esse tipo de dança vem se desenvolvendo de forma significativa. Isso explica parte das dificuldades iniciais e também os desafios e as provocações para se continuar pesquisando.

³⁶ Utilizou-se, aqui, a expressão “dança digital” para especificar a dança de corpos virtuais executada dentro da imagética do meio digital, distinguindo-a, assim, da expressão “dança-tecnologia”, mais abrangente.

A principal dificuldade observada diz respeito à coerência da qual se falou anteriormente e parece residir na própria criação e organização do movimento. Em vários trabalhos – em sua totalidade ou em partes deles –, parece haver uma justaposição de linguagens e não uma recíproca contaminação, em que a dança se transforme e se recrie em seu fazer, nem tampouco uma independência das linguagens, ao modo de Cunningham.³⁷ A sensação para o observador, ou para alguns, entre os quais esta autora, é a de um descompasso – não pretendido, intencionado, desejado – entre recursos tecnológicos e movimento, em que este último parece posicionar-se secundariamente, desconectado do espetáculo de imagens, sons e informações que a tecnologia proporciona.³⁸

Santana afirma que o artista da dança-tecnologia deve ter clareza dos meios que está utilizando, o objetivo, a função e a razão de estar usando tais recursos. Para ela, “Os caminhos podem ser diversos, mas a relação tem que ser real e efetiva, senão essa tecnologia passa a ser uma máscara, um enfeite a apoiar a obra” (SANTANA, 2002, p. 49). Pode-se acrescentar: um enfeite que muitas vezes se torna preponderante, que anula o movimento ou que evidencia sua falta de importância na obra.

Há, também, obviamente, momentos bastantes “felizes”, nos quais se pode perceber um movimento modificado pela interação com a tecnologia. Nesses casos, percebe-se que o movimento não seria tal se não fosse criado na interação com ela. Não há justaposição, há uma implicação das especificidades dos recursos na especificidade da dança, seus elementos dialogam e ajustam-se, como nos exemplos citados a seguir. Tem-se, de fato, uma dança-tecnologia.

³⁷ “A ruptura proposta por Cunningham, designios adquiridos do mestre John Cage, orientava para a coexistência e a não dependência entre as artes” (SANTANA, 2002, p. 45). “Coreografia, música, figurino, cenário e iluminação são criados de forma independente – este é o princípio de autonomia existente na sua criação. Apenas no dia da estreia, ou no ensaio geral, a obra é realizada em seu conjunto. As áreas passam a coexistir.” (SANTANA, 2002, p. 68).

³⁸ A projeção de imagens em cena é um grande desafio para a dança. Ao falar sobre o trabalho de Cathy Weis, C. Carr chega a considerar tal desafio quase intransponível. Ele diz: “Live performers cannot compete with moving images. It’s like witchcraft: Put a screen on a stage and an audience is soon glued to it, no matter what else is happening. Weis, however, keeps us watching the whole scene” (*Performers* ao vivo não conseguem competir com imagens em movimento. É como um encantamento: coloque uma tela no palco e a plateia fica imediatamente ligada a ela, não importa o que mais está acontecendo nele. Weis, entretanto, consegue nos manter atentos a toda a cena) (CARR, 2002, tradução nossa).

Dois espetáculos, em seus trechos mais representativos, ilustram a argumentação aqui levantada e valem ser apontados a título de exemplos: o espetáculo *Electric haiku*, da artista americana Cathy Weis, e *Corpo aberto*, da paulista Ivani Santana. Em ambos, uma necessária relação entre recursos tecnológicos utilizados, imagens projetadas e movimento.

Electric haiku foi apresentado em 2002, no Dance Theater Workshop, em New York. É composto de sete peças breves. A peça intitulada *Haiku #3, with a shadow of turning* merece destaque. A dançarina Ksenia Vidyaykina, posicionada lateralmente em relação à plateia, no lado esquerdo do palco, de frente para uma câmera, tem seus olhos projetados no fundo do palco, de modo a cobrir toda a tela. À medida que vai se afastando da câmera, em direção ao centro do palco, a imagem de seus olhos vai diminuindo e vai dando lugar à imagem de todo o seu corpo. Ela caminha até que sua imagem projetada apareça inteira na tela e se posiciona de frente a ela, lateralmente ao público. Outra câmera, em posição oposta, começa a captar uma segunda imagem da dançarina, que é projetada simultaneamente à primeira. As imagens projetadas fundem-se, movem-se uma por dentro da outra. A possibilidade de fusão das imagens é um recurso específico dos aparatos tecnológicos utilizados (câmeras, projetores, tela) e, na interação com o movimento, desencadeia uma movimentação também específica. O resultado imagético obtido a partir dessa possibilidade de fusão das imagens é de total controle da dançarina, mediante seus movimentos que, no exemplo de Weis, deliberadamente restringem-se à cinesfera. Obtêm-se, então, corpos imagéticos que se afastam e se olham, mas ligados pelos quadris; cinesferas que se fundem; espaços internos que se invadem; pernas que se multiplicam.

Corpo aberto, de Santana, foi uma adaptação para solo do espetáculo *Gedanken*, realizado pela dançarina em sua pesquisa de mestrado, sendo selecionado pelo programa *Rumos Dança – Itaú Cultural 2000/2001*. Todo o espetáculo buscou investigar as relações da dança com as mídias digitais. Será destacado apenas um trecho, bastante significativo, para a argumentação aqui construída. Nele, a dançarina encontra-se deitada no canto direito do palco e tem sua imagem captada por uma câmera localizada no urdimento, exatamente acima dela. Essa imagem é projetada no fundo do palco, e a dançarina é, então, vista deitada, no chão, e em pé, na imagem projetada. Quando a dançarina começa a movimentar-se, percebe-se uma outra imagem dela, imóvel, na posição em que se encontrava inicialmente, presente tanto na projeção como no

chão. O corpo, ao se mover, parece descolar-se da imagem fixa. Esse resultado é obtido através da projeção de slides no mesmo ponto em que a dançarina se encontra deitada, de onde sairão as imagens captadas pela câmera e projetadas no fundo do palco. A possibilidade de inversão de planos e de um certo “drible” à gravidade, vistos nessa parte do trabalho, são recursos específicos dos aparatos tecnológicos utilizados (câmeras, projetores, *slides*, tela) e, assim, como no exemplo do *Haiku #3*, de Weis, na interação com o movimento, desencadeia-se uma movimentação também específica. O resultado imagético obtido a partir dessas possibilidades proporcionadas pelos recursos tecnológicos é controlado pela dançarina por meio de movimentos específicos e necessários, que exploram o jogo entre a verticalidade e a horizontalidade, entre peso e leveza. Obtém-se, então, um corpo imagético que, suspenso no ar, flutua, explora zonas espaciais inusitadas, mostra-se em pontos de vista incomuns.

Os dois exemplos mostram uma relação necessária entre o movimento do corpo e o da imagem, os quais perderiam seu sentido poético se acontecessem isoladamente. É a coerência intrínseca ao trabalho que se vê exemplificada aqui.

O importante, portanto, no que diz respeito ao uso da tecnologia na dança, é que essa movimentação não aconteça desconectada das especificidades das tecnologias utilizadas, sob pena de perder a sua força, a sua importância. Em outras palavras: como espaço, tempo e qualidades de movimento do corpo humano dialogam com as possibilidades espaço-temporais e imagéticas proporcionadas pelas tecnologias é crucial para um trabalho coerente. Em *Haiku #3*, percebe-se um movimento circunscrito à cinesfera, com velocidade predominantemente moderada, mas com acentuações e periodicidades irregulares; com alternância de fluxos (contínuo e descontínuo) e predomínio da leveza, características que evidenciavam, no diálogo com a imagem projetada, a ideia de fusão dos corpos, de imersão no espaço interno, a ideia do outro e do mesmo. Na cena citada de *Corpo aberto*, o movimento é enfaticamente explorado em suas dimensões e níveis; tem velocidades de moderada a lenta, mas com acentuações rítmicas irregulares; predominantemente, o fluxo é conduzido; o esforço, relaxado; o movimento, leve. Tais características valorizam as possibilidades de inversão de planos e a eliminação da gravidade, proporcionadas pela imagem projetada.

O incômodo gerado pelo “descompasso” entre movimento e tecnologia mencionado anteriormente levou à busca do movimento que de fato estivesse

contaminado por ela. Constatou-se que tal contaminação existe no ser humano (ver Capítulo I) e pode ser percebida em seu dançar, em trabalhos que coerentemente conseguem fazer dialogar as linguagens (como os que acabaram de ser citados aqui), como também, e a isso se dedicará o Capítulo III desta obra, em obras coreográficas que não necessariamente dialogam expressamente com os meios tecnológicos.

Santana alerta para a possibilidade dos diferentes caminhos na dança contemporânea. Para ela, as relações de troca do ser humano com o ambiente produziram “tanto uma dança que não utiliza os aparatos tecnológicos em suas atuações quanto criadores interessados em utilizar a tecnologia despontada nas últimas décadas em relação com a dança” (SANTANA, 2003, p. 52, sublinhado da autora). No entanto, ela acredita que ambas resultam em danças diferentes, argumentando que as danças não se contaminam apenas pelo mundo tecnológico, mas por todo o contexto socioeconômico que caracteriza o momento atual.

Acredita-se, nesta pesquisa, haver semelhanças entre essas “danças diferentes” – obviamente observando-se as implicações que a real utilização da tecnologia em cena impõe ao movimento –, por se entender que todo o contexto socioeconômico-cultural atual está impregnado de tecnologia. Esta não atinge apenas os programadores, os analistas de sistema, os internautas assíduos ou os fazedores de dança-tecnologia. Ela atinge todos os indivíduos. A superabundância de informações e sua altíssima velocidade de circulação, a desterritorialização e a virtualização intensas, a fragmentação e a descontinuidade nas percepções espaço-temporais, ocasionadas pelo intenso processo de imagnetização digital da realidade que as tecnologias digitais proporcionam, atingem todos os seres humanos – com diferentes graus de intensidade, obviamente –, dos mais expostos a ela ao ditos excluídos tecnologicamente. Apenas, talvez, os desafios pela busca da coerência na dança-tecnologia sejam maiores, ou mais numerosos, em razão mesmo do uso de mais elementos em cena. Nos dois caminhos, contudo, a presença do movimento tecnologicamente contaminado.

2.3. O movimento contaminado

A realidade contemporânea pode ser analisada pelo viés das suas relações com os princípios constituintes das novas mídias digitais vistos no Capítulo I.

Excesso de informação, velocidade, virtualização, descontinuidade são possibilitados por uma mídia que traz, como essencialmente novo, a representação numérica, que, aliada ao princípio da modularidade, baseia os demais princípios – automação, variabilidade, transcodificação – apresentados por Manovich. É pela possibilidade de descrever matematicamente os objetos e de manipulá-los algoritmamente – o que os torna programáveis – que a informação virtualiza-se, circula velozmente, automatiza-se, fragmenta-se, transcodifica-se.

O ser humano contamina e é contaminado por sua produção tecnológica e, como foi visto antes, contemporaneamente isso tem significado alimentar-se do excesso: excesso de informação, excesso de rapidez (extrema velocidade de circulação e de modificação da informação), excesso de automação das ações, excesso de fragmentação imagética e espaço-temporal, excesso de *trans*-formação, de *trans*-codificação, de *trans*-mutação. *Trans*: movimento para além de, através de; também, intensidade (FERREIRA, A. 1986, p. 1699).

Verifica-se, nesse contexto, uma ênfase na transição – mais um *trans* a caracterizar a contemporaneidade – , na mobilidade, e não na fixação, na estabilidade. Ciane Fernandes (2003), citando Hogrebe, diz que:

[...] transições são enfatizadas do rígido ao elástico, do simples ao complexo, do mecânico ao orgânico, do construtivo ao processual, do estável ao frágil, do sólido ao fluido, do opressor ao suavizador, do local ao global, do fechado ao final aberto, do sistema às projeções de múltiplas raízes das plantas, da rede à inter-rede.

Essa mobilidade enfatizada na transição é caracterizada pelos excessos citados, pela intensidade, pela rapidez, pela compressão e fragmentação espaço-temporal, pela automação. Ocorre que o ser humano, entendido a partir da consubstanciação de um corpo complexo compreendido como a totalidade do ser, possui mecanismos de funcionamento que só em parte se adaptam de forma compatível a esses excessos. Foi visto anteriormente como ação motora e pensamento funcionam de formas distintas – e complementares, daí a complexidade do ser humano. O corpo não é fragmentado, interrompido, modulado, puramente autômato em seu funcionamento. O tempo, o espaço e a intensidade de suas ações, sejam estas motoras ou não, não podem ser sempre caracterizados pelo excesso. É em termos relativos, metafóricos ou virtuais que o corpo pode ir para além de si mesmo ou através de si mesmo, de forma intensa,

como querem os *trans* contemporâneos. A incompatibilidade na adequação do ser humano a esses excessos pode gerar estresse, angústia, estranhamento, desconforto.³⁹ As tecnologias digitais estimulam esse estresse, propiciam um corpo rompido e corrompido, que se debate entre eventos excessivos e leis (físicas) econômicas.⁴⁰

O estresse, para Fernandes (2003), não constitui doença ou sintoma, mas condição da contemporaneidade, “resultante da crescente compressão espaço-temporal advinda da tecnologia, da internet, do irreversível aumento da complexidade de relações, diferenças e multiplicidade em todos os níveis simultaneamente – biológico, cultural, social, etc”. E cita *Stress*, de Bruce Mau, como exemplo de trabalhos que incluem “a tecnologia no corpo/texto em mutação”, transformando-o em questionamento sobre a função social da arte. *Stress* é uma instalação multimídia de vídeos, fotos e textos que expõem mortes precoces em função do excesso de trabalho.

Para o próprio artista, o estresse cria uma ecologia nova, baseada na informação, resultante da fusão do capital tecnológico e do sistema nervoso. “O sistema tecnoneuronal produzido por esta ecologia do estresse concede à contemporaneidade um novo vocabulário gestual ao corpo humano” (MAU apud FERNANDES, 2003). E Fernandes completa: “Os corpos desta cena contemporânea são comprimidos e espalhados, meticulosamente investigados/conhecidos e multiculturalmente expostos e difusos”. Fernandes, aqui, dá pistas desse novo vocabulário gestual mencionado por Mau, assim como também o faz quando apresenta o trabalho *Splayed mind out*, de Meg Stuart, no qual partes do corpo de um dançarino são projetadas em uma tela enquanto realizam movimentos “mínimos distorcendo a imagem do corpo como um todo e provocando um estranhamento no espectador. Enquanto isso, dançarinos movem-se de forma fragmentada pelo chão, quase em surtos epiléticos de partes isoladas do corpo” (FERNANDES, 2003).

³⁹ Um fenômeno empiricamente observado por esta autora em diversas crianças, atualmente, diz respeito a essa incompatibilidade. Tem sido cada vez mais comum um desenvolvimento potencializado das capacidades perceptivas, lógicas e cognitivas das crianças, que caminha em descompasso com seu desenvolvimento emocional, motor, social, gerando nelas ansiedade, estresse e insegurança.

⁴⁰ Adaptou-se, aqui, para o corpo, o entendimento que Katz (1994, p.10) tem sobre a dança: “Uma dança que vive na e pela tensão da dualidade lei/evento. Lei enquanto continuidade, inteligibilidade como código. E evento porque tudo que acontece traz um elemento de arbitrariedade, com descontinuidades e probabilidades”.

Começam a ser evidenciadas características de movimento, recorrentes na contemporaneidade do corpo e que estão na dança que ele produz, descortinando o movimento tecnicamente contaminado do qual estamos tratando: movimentos mínimos distorcendo a imagem do corpo; movimentos fragmentados, à semelhança de surtos epiléticos; movimentos de exposição e difusão dos corpos. Em outros relatos, fala-se em movimentação “quebrada”, não fluida, aparentemente esquizofrênica (VICENTE, 2003). Maíra Spanghero Ferreira (2001), ao analisar os trabalhos do grupo Cena 11, recorre frequentemente a expressões como “desconforto”, “incômodo”, “corpo deformado ou irregular”, “movimentos de tirar o fôlego”, “impressionante e assustador”, referindo-se não apenas à movimentação, mas ao todo da obra – música, projeção de imagens, artefatos utilizados em cena. Esses tipos de movimento, certamente, enfatizam as transições, os excessos, o estranhamento, o estresse e o desconforto deles advindos.

Esse corpo corrompido organiza esteticamente seus movimentos de forma a denunciar essa contaminação. O movimento tecnicamente contaminado é, então, interrompido, fragmentado, modular, variável, espasmódico. Essas características podem ser vistas nos elementos que o constituem.

Utilizando a sistematização dos elementos da dança elaborada por Robatto, em termos espaciais, podem ser destacadas algumas características: o desenho do movimento e suas formas plásticas são marcados pelo excesso de variedade de linhas (curvas, retas, angulares); não há um desenho predominante, mas o predomínio da multiplicidade; na relação com os planos do espaço, a horizontalidade termina sendo evidenciada, uma vez que não são enfatizados os outros planos: a verticalidade – nem a altura do clássico, nem o chão do moderno – e a profundidade. Isso não significa que não sejam explorados, principalmente, no nível da cinesfera. Esta, observa-se, é prioritariamente explorada em detrimento de grandes deslocamentos; quanto à proporção, observa-se também uma variedade de graus de grandeza, sendo priorizada, mais uma vez, a cinesfera; os percursos dos movimentos são, preferencialmente, divergentes entre si, não se busca unidade de percurso nem de foco.

A relação do movimento com o tempo é bastante significativa. Para Laban (1978, p. 196), “A atitude do homem frente ao tempo é caracterizada, de um lado, pela luta contra ele nos movimentos rápidos e súbitos e, de outro,

por uma condescendência em relação a ele, através de movimentos lentos e sustentados”. Entendendo que o tempo, para o ser humano, é um tempo relativo, é um tempo vivenciado, a simbiose com as tecnologias digitais fez mudar a própria noção humana de tempo, o que faz com que essa atitude do ser humano diante dele seja, talvez, exatamente contrária à proposta por Laban. A luta contra o tempo, contemporaneamente, se faz com movimentos lentos e sustentados, num ato de resistência ao excesso de velocidade, às curtas durações; a condescendência em relação a ele se faz com movimentos rápidos e súbitos, corroborando a fragmentação que o caracteriza. Em geral, percebe-se, no movimento tecnologicamente contaminado, o predomínio das curtas durações; da aceleração dos movimentos, frequentemente interrompidos bruscamente; de ritmos compostos ou da acentuação irregular, muitas vezes de difícil identificação; da periodicidade imprevisível, irregular, interrompida. A extrema lentidão por vezes é utilizada, num contraponto ao excesso de velocidade.

A intensidade é marcada pela variação. O grau de resistência à gravidade (peso) e o grau de energia empenhado no movimento (esforço) são caracteristicamente variados: movimentos leves e pesados, ativos e passivos, fortes e fracos, tensos e relaxados e se alternam num ritmo não regular. O fluxo tende ao descontínuo. No impulso predomina a parcialidade e a multiplicidade de pontos a partir dos quais o movimento é ativado.

Essas qualidades de movimento, aqui analisadas isoladamente, não se dissociam de fato, e o resultado é um movimento marcado pela fragmentação, pela interrupção, pela aceleração – pontuada aqui e ali por pausas que a enfatizam –, pela multiplicidade e pela descontinuidade. Essas características, muitas vezes, dão um tom frenético ao movimento, às vezes espasmódico, às vezes depressivo ou melancólico, outras vezes convulsivo, esquizofrênico. O resultado cênico da obra coreográfica contemporânea, no entanto, não é marcado apenas por esses “tons”. Isso descartaria a multiplicidade que de fato se observa hoje na dança. Outros elementos entram em jogo e determinam as diferenças: as opções temáticas de cada coreógrafo, o aprendizado técnico dos dançarinos, os comprometimentos estéticos e políticos individuais, o próprio entendimento do papel, da importância e das influências da tecnologia sobre o ser humano, o meio social e o fazer artístico. Santana (2003) lembra, lançando mão da metáfora de Frankenstein, que a tecnologia é, muito comumente, entendida, de modo impreciso, como sendo, de um lado, responsável pela deterioração da sociedade e, por outro, a solução para os mistérios da humanidade.

O que esta investigação pretende mostrar é que algumas características da organização estética do movimento se transformam na contaminação com as tecnologias digitais, independentemente dos juízos e dos valores a elas atribuídos. Estes estarão presentes como marcas a diferenciar as diversas obras coreográficas. As possibilidades, portanto, são tantas quantas são os próprios indivíduos.

O movimento tecnicamente contaminado é fruto e simultaneamente faz surgir um novo entendimento e uma nova prática do treinamento técnico necessário à sua execução. A essas questões se dedicará a próxima seção.

2.4. A técnica

A técnica em dança corresponde à preparação corporal utilizada, ao treino corporal que dará domínio de movimento e habilidade criativa ao dançarino. Não é mais entendida como dissociada da expressão, entendimento esse que tinha seu correspondente numa compreensão também dicotômica do corpo. A técnica são os modos do fazer. É por ela que se forma um corpo dançante, eloquente (mais uma aplicação de termos da linguagem verbal à dança).

A contemporaneidade da dança traz essa característica, mas não foi sempre assim. Etapas da história da dança, em que vigoraram padrões estéticos mais ou menos rígidos, presenciaram uma respectiva padronização da técnica.

A dança, hoje, assumindo todos os modelos e suas infinitas possibilidades de entrecruzamento, releituras e nuances, está, de fato, rejeitando não a ideia de modelo em si, mas a da sua universalização. Modelos existem, tantos quantos são os corpos criadores e, dessa forma, há uma técnica específica para cada dança, pois, em relação à dança contemporânea, é preciso rever a frase escrita atrás: não é pela técnica que se forma um corpo dançante, eloquente, mas é dançando que se constrói a técnica necessária para o próprio fazer.

É assim que a forma rizomática da ação motora – a dança – se processa no corpo. Proporcionando ao movimento a possibilidade da plasticidade do pensamento (KATZ, 1994), é, ela mesma, feita do acionamento de múltiplos circuitos neuronais, ao mesmo tempo que depende de padrões biomecânicos

de funcionamento. Katz (1994, p. 127) lembra que “o que acontece no músculo raramente pode ser localizado exclusivamente nele. Aprender ou re-aprender a dançar envolve alguns estágios neuronais/representacionais complexos”, envolve mapas cerebrais. Assim, o tipo de treinamento adotado implicará um determinado tipo de mapa cortical, atrelando, a cada manual técnico, um determinado repertório de movimentos. Esses mapas, no entanto, não são fixos e se alteram a cada novo treinamento.⁴¹ A autora acrescenta que se deve conectar o mais estreitamente possível a ambição estética do movimento ao treinamento técnico corporal. Quanto mais estrutural esse treinamento, maior a gama de estéticas de movimento possibilitadas ao corpo.

A questão que se coloca, hoje, à dança, da preparação de um dançarino “tecnicamente disponível”, se constitui, então, da seguinte maneira: como desenvolver um treinamento técnico, o mais estrutural possível, que dê conta de ambições estéticas ainda impensadas, ainda inexistentes, ainda sendo criadas? Pois é isso que almeja a dança contemporânea – não reproduzir padrões, mas recriá-los, misturá-los, desconstruí-los e buscar diferenças, novos caminhos, múltiplos caminhos.

Katz⁴² lembra que essa questão está, atualmente, no centro das discussões em diversas universidades no mundo, preocupadas em criar grades curriculares para graduação em dança que atendam a essa necessidade contemporânea. A questão não é de fácil solução – se é que, de fato, existe uma –, uma vez que o aprendizado motor do corpo se dá por repetição. O desafio é, então, conciliar repetição e diversificação de movimentos.

Alguns caminhos, entretanto, vêm sendo trilhados e apontam na direção desse treinamento “mais estrutural”.

Há um conjunto de conhecimentos que são específicos do fazer rizomático da ação motora – a dança – e que deve estar presente em todas as técnicas:

⁴¹ A descoberta dessa alteração dos mapas corticais, segundo Katz (1994, p.109), se deu na década de 1980, quando pesquisadores, entre os quais Michael Merzenich, Jon Kaas e Randy Nelson, “provaram que os mapas corticais somato-sensórios se constroem a cada novo dia”.

⁴² Em palestra-debate proferida na III Mostra de Intérpretes Criadores, em 15 de outubro de 2003, às 20h, na Sala Martins Penna, Teatro Nacional, Brasília-DF.

- a) conhecimento do corpo e de suas habilidades, potencialidades e limites (consciência das partes, do todo, do peso, da flexibilidade e da força musculares, etc.);
- b) conhecimento dos elementos do movimento (espaço, tempo, intensidade);
- c) sensibilização do olhar para categorias estéticas⁴³ do movimento como expressividade, equilíbrio, harmonia, etc.;
- d) capacidade de transformação e de criação de movimentos.

É a partir desses conhecimentos que as técnicas se diferenciam e não antes deles. É na forma de abordá-los e trabalhá-los que elas se distinguem. Mesmo outras técnicas corporais que não as tradicionalmente conceituadas como de dança, para serem utilizadas por dançarinos, precisam ser abordadas de forma a construir esse conjunto de conhecimentos. E esse é um dos caminhos já mencionados: cada vez mais dançarinos buscam treinamento em técnicas as mais diversas (lutas marciais, capoeira, técnicas circenses, etc.), ampliando suas possibilidades de mapas cerebrais. O problema da repetição, no entanto, não se resolve apenas com a diversificação das técnicas. Em cada uma delas, é necessário repetir para aprender.

Pode-se, talvez, complexificando as ideias e a prática, pensar na possibilidade da repetição como transformação. “Repetir, repetir – até ficar diferente”, diz Manoel de Barros (apud KATZ, 1994, p. 36). E essa diferença talvez seja a apropriação, o próprio domínio do movimento, que liberta e impulsiona para outras possibilidades. Repetir, repetir, até deixar de ser repetição.

Outros caminhos também podem ser citados, como a improvisação por contato, criada pelo dançarino americano Steve Paxton, na década de 1970. Em entrevista a Maíra Spanghero Ferreira (2003), Paxton lembra que o contato refere-se ao tocar, e é a sensação do toque no chão ou no outro que é examinada.

⁴³ Mario Costa (1995) advoga a extinção de categorias estéticas tradicionais com o desenvolvimento das novas tecnologias. Ainda que não se tenha aprofundado a questão, acredita-se, aqui, que elas continuam existindo, ao menos em relação ao movimento.

Por ela a gravidade, o peso, o equilíbrio, o alinhamento dos ossos, a força centrífuga passam a ter um significado especial. Ele explica que, inicialmente, o treinamento se dedica a capacitar a mente para receber os reflexos vindos do movimento. “Isto é cuidadosamente feito, de forma que o estudante possa mover-se na ‘velocidade do medo’: quer dizer, de forma que a cada momento se sinta seguro, porque se mover de modo não programado pode criar medo do desconhecido” (PAXTON apud FERREIRA, M., 2003). Para Katz, contato-improvisação surgiu como a técnica capaz de abrigar a “dança do seu tempo”,⁴⁴ rompendo com a ideia do corpo treinado sozinho e inserindo a liberdade criativa na própria construção do corpo. De fato, a apropriação dos elementos do funcionamento motor – peso, equilíbrio de forças, anatomia corporal – que a improvisação por contato promove aponta para o treinamento mais estrutural referido anteriormente, assim como se mover de modo não programado intensifica um estado de alerta corporal imprescindível a essa liberdade criativa que se busca incansavelmente, hoje, na dança.

A dança-tecnologia vem propor novos desafios ao treino técnico. Pimentel (2000, p. 124) lembra que parece ser necessária, hoje, uma nova percepção corporal que não se restrinja ao corpo físico, “cabendo ao dançarino incorporar suas extensões digitais, sua amplificação virtual, seus parceiros sintéticos”. A autora afirma que, muitas vezes, a falta de referências físicas trazida pela imersão em cenários digitais provoca tontura nos dançarinos, dificultando equilíbrio e velocidade dos movimentos. Entendendo, como foi dito, que a liberdade criativa deve fazer parte do treino técnico, talvez seja necessária, aos que buscam a criação em ambiente de dança-tecnologia, a introdução dos recursos desse ambiente ainda na fase de preparação corporal, numa construção do que se poderia imaginar como uma improvisação por contato virtual entre corpos de carbono e de silício. Ideias a pensar.

⁴⁴ Katz, em palestra-debate proferida na III Mostra de Intérpretes Criadores, em 15 de outubro de 2003, às 20h, na Sala Martins Penna, Teatro Nacional, Brasília-DF.

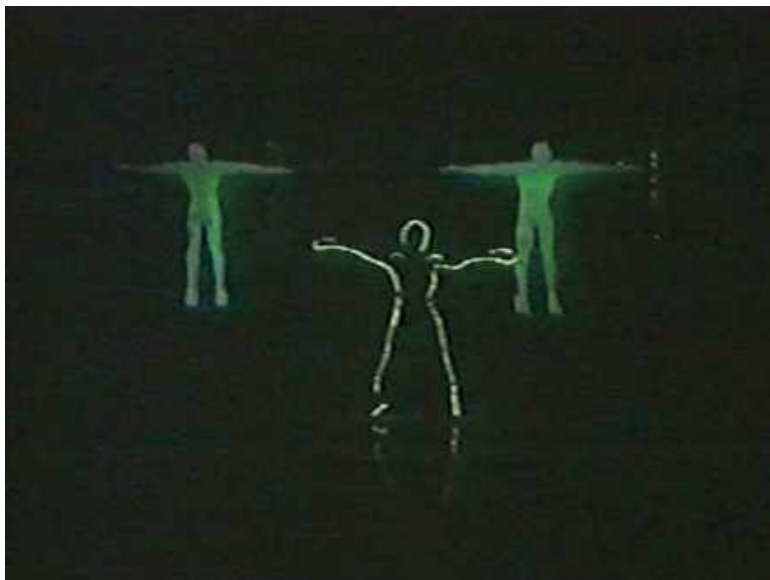


FIGURA 6 – DANÇARINO REAL (AO CENTRO) E SEUS PARCEIROS VIRTUAIS

Fonte: PIMENTEL, Ludmila. *Corpo elétrico*. Salvador, 2000. Registro do espetáculo em vídeo.

O que importa aqui é perceber que o movimento tecnologicamente contaminado parece necessitar, para acontecer, de corpos treinados a partir dos referenciais citados anteriormente: diversidade de experimentações, repetição alcançando a transformação, manuais técnicos os mais estruturais possíveis, inclusão da liberdade criativa na construção do corpo. Modelos técnicos por demais formatados também formatam o movimento e dificultam o diálogo do corpo, na sua expressão estética motriz, com a multiplicidade de contaminações a que está sujeito.

3. Do olhar

A contaminação vista no movimento pela estética do excesso, provocada pelas tecnologias digitais, também está presente no olhar que contemporaneamente recai sobre a dança. À multiplicidade de caminhos coreográficos observados hoje corresponde uma multiplicidade de olhares que, dentro da diversidade, também são contaminados tecnologicamente.

A ecologia do estresse, de Mau (apud FERNANDES, 2003), vem provocando uma aceleração e intensificação na ação sincrética do olhar, impelindo-o a um movimento de pouso rápido e múltiplo. Cada vez menos se pratica o olhar de longa duração, a contemplação, num frenético movimento de salto, enfatizando a transição e não os pontos de partida e de chegada.

Alguns artistas da dança-tecnologia se queixam de resquícios de um “olhar renascentista” (SANTANA, 2002, p. 131) que recai sobre seus trabalhos, um olhar que deixa o espectador incomodado com a visão de muitos eventos simultâneos, ou que não consegue se retirar das imagens projetadas. No entanto, acredita-se que esse olhar seja cada vez mais raro, uma vez que a simbiose com as tecnologias digitais tem provocado, ao contrário, um processo de multiplicação focal e de diminuição da tolerância à duração.

O movimento tecnologicamente contaminado, apesar de comungar com o olhar doses de fragmentação, aceleração e descontinuidade, muitas vezes causa desconforto, estranhamento e incômodo em quem o vê. É que o olhado olha de volta o vidente e o provoca.

Georges Didi-Huberman inicia o seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998, p. 29) dizendo: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. É à construção desse ver e à sua inelutável cisão que o autor se dedica para mostrar uma nova forma de ver a obra de arte.

O ato de ver é, para Merleau-Ponty (1989, p. 70), o meio de ausentar-se de si mesmo para, de dentro, assistir à “fissão do Ser”. Esses dois autores concordam, portanto, sobre a fenda que se abre no ser pelo ato de ver, ato esse que “nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31, grifo do autor). Algo no que é visto olha de volta o ser, e o faz a partir desse vazio, constitui mesmo esse vazio aberto no ato de ver. O vidente, então, pensa preenchê-lo, o vazio, com o que vê, mas isso não se dá. “Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 50).

Ver, pois, é uma obra de perda, e esse seria um segundo aspecto da análise didi-hubermaniana. Para ele, toda coisa a ver, por mais neutra que seja

sua aparência, torna-se inelutável quando uma perda a suporta, mesmo que essa perda se dê por uma simples associação de ideias ou jogo de linguagem, e desse ponto olha o vidente. Aqui se encontra um elemento importante na análise dessa perda: o que olha o vidente, no olhado, o toca em seu ser como um todo, atinge sua cognição, sua emoção, sua memória e, nesse sentido, se configura numa obra de perda, pois o reporta não ao ter, mas ao ser.

Essa perda, entretanto, parece estar, para Didi-Huberman, univocamente, associada à morte e à ausência, desconsiderando que haja, talvez, uma diferença entre elas. A ideia dessa diferença encontra ressonância no pensamento de José Saramago: “A ausência é também uma morte, a única e importante diferença é a esperança” (apud CRESÇA, 2003). Poderia, então, o ver ser uma obra também de esperança? A esperança seria, talvez, a perda futura, ainda não vista? Poderia uma mesma imagem abrir uma fenda que dialetizasse no ser o luto e a esperança, sem que isso significasse uma fuga para além da cisão?

Essas questões tornam-se importantes quando o objeto olhado é um corpo dançante. Como foi dito, talvez por um processo de identificação sensorial, um sujeito-movimento compreende o outro sujeito-movimento, pois ambos se sabem corpo, de igual condição (humana) e possibilidades. Esse corpo, então, dança, sente a sua dança e vê quem o vê; seu movimento é visto e sentido, curiosamente – com diferentes gradações –, tanto por quem dança como por quem vê. Essa estrutura relacional da dança estabelece, inevitavelmente, um nível de comunicação, de interação obra-espectador calcada no fenômeno do “dançarino como aparição” (LANGER, 1980, p. 205) – e, daí, da humanidade como aparição – que ressoa no espectador como presença.⁴⁵

Cinestesia e visibilidade, portanto, caracterizam a dança. A primeira diz respeito ao sentido pelo qual são percebidos os movimentos musculares, a relação

⁴⁵ Katz (1994) chama a atenção para a noção, errônea, de que todo corpo entende a dança do outro corpo, uma vez que todos os corpos dançam. E diz: “Certeza fugaz. Que sabemos nós do corpo do Kabuki ou da dança dos orixás se não deciframos a bula de seus códigos antes?” (KATZ, 1994, p. 28). Mais uma vez vem à tona a questão dos universais, abordada anteriormente. É importante relembrar que a comunicação que se aborda aqui é anterior a esse entendimento sugerido por Katz, para o qual – concorda-se com ela – é necessário o conhecimento prévio dos códigos gestuais. Aqui se está tratando da percepção cinestésica primeira, com a qual Katz parece também concordar quando diz: “E, no corpo de quem vê, se reproduz o mesmo percurso de reconhecimento [do movimento], sem a obrigatoriedade da sua execução”. (1994, p. 169).

com a gravidade (peso), a posição das partes do corpo, a ação das articulações. A segunda fala da qualidade do visível. A dança é um acontecimento visual, que se distingue por ser cinestésico e não apenas cinético.

Investigando o que olha de volta o ser quando vê uma dança, precisa-se aprofundar essa distinção entre cinestésico e cinético. O movimento, em seu sentido amplo, está presente fisicamente, indicialmente ou virtualmente em toda imagem de arte, faz parte dela, como elemento estrutural, e está, também, presente na cisão que se configura no vidente (nessa cisão, Didi-Huberman insere o movimento *anadiômeno*,⁴⁶ que faz o ser retornar ao seu fundo-superfície, ao seu passado-futuro, à ausência-presença). O caráter cinético diz respeito à fisicalidade do movimento, seja ele de fonte mecânica ou de outra fonte motriz, e também pode estar presente em objetos-imagens da arte, com objetivos expressivos próprios. Sobre o movimento mecânico em esculturas cinéticas, por exemplo, Rosalind Krauss (1998, p. 263) lembra:

No âmbito da intensa produção de esculturas cinéticas que se deu nos anos 1960, a mecanização interna foi utilizada a fim de permitir que o objeto em atuação se colocasse em diferentes pontos do espectro da emoção.

A cinestesia, entretanto, é específica do movimento humano, de quem o executa. É o sentido pelo qual o ser humano percebe seus movimentos: peso, posição no espaço, relação com o mundo em torno. A cinestesia só se dá no ato de mover, daí ser mais estimulada em algumas pessoas (os dançarinos, por exemplo) que em outras. No entanto, pode-se pensá-la do ponto de vista do observador. Este não sente, no sentido cinestésico, o movimento do outro, uma vez que não o está executando, mas o reconhece em si mesmo, reproduz internamente seus caminhos, mesmo sem executá-los, visto constituir-se da mesma materialidade – corpo movente – também capaz desse sentido cinestésico.

A dança é, pois, visível, mas diferenciada nessa visibilidade, uma vez que feita da matéria movimento humano. Do mais ao menos codificado, os movimentos olham de volta o vidente. Retomando o que foi dito anteriormente, Langer (1980, p. 183) fala do gesto como movimento vital e diz:

⁴⁶ “Conforme o atributo dado a Vênus, *anadiômena*, que significa ‘saída das águas.’” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33, em nota do tradutor).

Para quem o executa, ele é conhecido de modo muito preciso como uma experiência cinética, isto é, como ação e, de maneira algo mais vaga, pela visão, como um efeito. Para outros, ele aparece como um movimento visível, mas não como um movimento de coisas, deslizando, oscilando ou revolvendo-se – ele é *visto e compreendido* como movimento vital. Assim, é sempre, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido (grifo da autora).

Um aspecto importante Langer levanta nesse texto: quem vê o movimento humano não o vê como um movimento de coisas, mas um movimento vital, um movimento de vida, a mesma vida que anima o movente e a ele mesmo. Onde ela diz “experiência cinética”, acrescenta-se: “cinestésica”, acrescentando, assim, ao movimento, a percepção de seu próprio funcionamento. Há mais um desdobramento. O termo vital, além de relativo à vida, refere-se, também, à sua preservação, algo essencial para mantê-la. A ausência do vital leva à morte.

O movimento da dança é cinestésico, visível, vital. Mas é mais. O movimento-imagem da dança – se assim se pode transpor o objeto-imagem de Didi-Huberman – é um movimento-imagem que propõe imagens dialéticas e críticas a partir de um movimento visto, percebido em seus fatores (peso, espaço, tempo, fluência), expressivo neles e expressivo do sujeito-corpo que dança. Desvinculando-se dos movimentos utilitários (ações da vida diária, sinais de comunicação, etc.), não necessariamente pela forma ou pelo significado, mas pelo aspecto relacional, funcional,⁴⁷ o movimento da dança propõe, inquieta, instiga, emociona... Como uma imagem de arte que é.

O que olha de volta o vidente na dança que ele vê, no entanto, o atinge diferentemente de outras imagens de arte. O movimento da dança toca-o em sua própria humanidade; ela de fato está nele (movimento), não por ausência, como no exemplo do minimalista *Cubo negro* de Tony Smith, na análise de Didi-Huberman (1998),⁴⁸ mas pela presença mesma, pela total semelhança; é a si mesmo que vê o vidente. E o tocar perpassa todo o seu corpo. A cisão se dá,

⁴⁷ Na dança, ao se usar os movimentos cotidianos fora de seu espaço-tempo funcional, modifica-se sua estrutura relacional, atribuindo-lhe nova significação e funcionalidade.

⁴⁸ Para Didi-Huberman (1998), a falta de antropomorfismo do cubo lhe confere uma humanidade por ausência.

não apenas nas esferas cognitivas, emocionais, simbólicas, mas também em sua carne mesma, em seu próprio movimento. Dialectiza-se o próprio movimento, a mobilidade-imobilidade do ser integral. E o exercício dessa dialética convida a um novo mover-se, seja internamente ou externamente. É o movimento que permite a compreensão do movimento. E nesse processo de identificação de um corpo com outro corpo que se expressa motoramente reside a magia da dança, aquela atração imediata, aquele interesse e curiosidade, aquela vontade de também dançar.⁴⁹ Corpos se comunicam sensivelmente.

Retomando a questão da vitalidade, esta parece ser o diferencial entre a imagem da dança e a das demais linguagens artísticas. Ao se associar o termo vital ao movimento, o ver como obra de perda sofre algumas transformações, se assim se pode dizer. A imagem dialética do movimento mantém-se no jogo anadiômeno das oposições – ausência-presença, passado-futuro, morte-vida –, mas o faz a partir da presença e não da ausência, a partir do presente e não do passado ou do futuro, a partir do vital e não do letal. O ver a dança é uma obra de perda, mas não, necessariamente, uma obra de luto. Certamente uma obra de esperança! Não a esperança da crença que evita as evidências do visível em nome de um além, de um alhures desejado, idealizado, mas a esperança do impulso, que já nasce com a expectativa sobre o que virá a originar. A esperança impulsiona, é corajosa e movente. Nasce de uma perda e é a gênese de perdas futuras. A ausência não tem ao seu lado o luto, como o faz a morte, mas sim a esperança, a espera que se lança ao que deseja, a espera em movimento, a espera que dança.

“Trabalhar a matéria-prima do movimento é mexer em algumas feridas da humanidade” (GREINER, [199-], p. 34). E mesmo quando o movimento intenciona tornar agudas essas feridas, a coragem de mexer nelas é, em si, um ato de esper(d)ança.

Dependendo do entendimento que se tenha sobre o papel e a importância das tecnologias digitais no mundo, o movimento tecnologicamente contaminado

⁴⁹ Gardner (1994, p. 174-175) afirma: “são tipicamente os aspectos concreto e físico da dança, o uso do corpo em todos os tipos de usos incomuns mas satisfatórios, que servem inicialmente para atrair um indivíduo para a dança”.

pode ser visto como um incômodo, por estar mexendo em feridas, ou como um prazer, por sua contaminação visível. Entre esses extremos, diversas nuances, múltiplas possibilidades. Em todos os casos, o olhar, também ele contaminado, se abre perante a visão da sua própria contaminação e é convidado a mover-se junto, num ato de humana esperança.

CAPÍTULO III
A TECNOLOGIA DA DANÇA EM
FORMAS BREVES

A tecnologia
da dança em
Formas breves

“O corpo é alta tecnologia!”,⁵⁰ diz a diretora e coreógrafa que dá nome à companhia. É com essa tecnologia que Lia Rodrigues investe em seu trabalho. Investe em gente. Em sua pesquisa, busca investigar o que esses corpos podem falar com poucos recursos. Ou com todos os recursos que estão neles mesmos. E nesse conjunto de recursos, a contaminação com o mundo. Nessa fala, a marca do movimento tecnologicamente contaminado, retirado dos corpos que se encontram abertos ao mundo e à investigação, que são “lugar de reflexão a partir da sua materialidade” (KATZ, 2002a).

⁵⁰ Lia Rodrigues, em entrevista concedida a esta autora, no Rio de Janeiro, em 1º. de julho de 2004.

Essa natureza da pesquisa da companhia tornou seu trabalho – especificamente aqui representado pelo espetáculo *Formas breves* – importante fonte de análise e de confirmação das hipóteses levantadas nesta investigação.

Marcas de contaminação

Formas breves é um espetáculo que nasceu de duas homenagens. A primeira parte homenageia Oskar Schlemmer⁵¹ e estreou em Lisboa, em janeiro de 2002, a convite da Culturgest, instituição cultural portuguesa, com o título: *Buscou-se, então, falar a partir dele e não sobre ele*. A segunda parte homenageia Italo Calvino,⁵² a partir de seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, que foi tema da mostra Dança Brasil, em 2002, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil. A união dos dois trabalhos ganhou o título de *Formas breves* – segundo Lia Rodrigues, “um trabalho sobre as afinidades e as diferenças entre Schlemmer, Calvino e nós”:

O espetáculo compõe-se de 20 cenas nas quais a funcionalidade marca o tom. Em todas elas, os dançarinos entram no palco caminhando, se posicionam, e então dão início à sua sequência de movimentos. Ao terminarem, retomam a posição neutra inicial e se retiram do palco. Para Lia Rodrigues, o espetáculo é

– [...] completamente funcional. Eu o vejo assim: a pessoa entra, faz o que tem que fazer, faz aquilo funcionar rapidamente, em formas breves, que vem de *short stories*, que é uma forma de literatura, [...] como um haicai, como um poema pequeno, está encerrada em si essa funcionalidade, e o significado do que a gente quer mostrar se encerra naquele curto período de tempo (entrevista à autora).

Os movimentos trazem as propostas de Calvino em sua composição e execução: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência.⁵³

⁵¹ Oskar Schlemmer (1888-1943), nascido na Alemanha, foi *designer*, compositor, artista plástico, coreógrafo e um dos fundadores do movimento de *design* e arquitetura Bauhaus.

⁵² Italo Calvino (Santiago de las Vegas, Cuba, 15 de outubro de 1923 – Siena, Itália, 19 de setembro de 1985), um dos mais importantes escritores italianos do século 20 e um dos grandes nomes da literatura mundial.

⁵³ Calvino não chegou a concluir o texto referente a essa última proposta.

De Schlemmer, a ideia da transformação do corpo, não com bastões ou figurinos, como fazia o coreógrafo, mas com a própria carne, com o próprio movimento; também a investigação do espaço e das extensões do corpo nele. A Figura 7 mostra a cena final do espetáculo, no qual o corpo tem suas formas modificadas pelo uso de fitas adesivas e é “expandido” nesse espaço por elas.



FIGURA 7 – CORPO TRANSFORMADO E EXPANDIDO

Fontes: RODRIGUES, Lia. *Formas breves*. Vídeo. Imagens e edição: Lúcia Helena Zaremba.

As cenas alternam-se: cenas de formas estáticas com pequenos deslocamentos; cenas de reiterada repetição de movimentos em alta velocidade; sequências de múltiplos movimentos rápidos e precisamente executados; cenas compostas de movimentos extremamente lentos, desfazendo limites e imagem dos corpos nus que os executam; um duo com carregas; uma cena que explora a “desarticulação” do corpo (Figura 8). Em meio a essas cenas, uma música cantada por uma dançarina, uma sequência de movimento narrada verbalmente enquanto é executada e uma pergunta que faz o público parecer incomodado com sua poltrona: “Até aqui, tudo bem?” Três momentos que marcam e pontuam ritmicamente o espetáculo.



FIGURA 8 – CORPO “DESARTICULADO”

Fonte: RODRIGUES, Lia. *Formas breves*. Vídeo. Imagens e edição: Lúcia Helena Zaremba.

O figurino, como possibilidade a mais de significação cênica, inexistente. E a intenção é essa mesma, que fale apenas o corpo. Daí a opção pelo básico – *short* e camiseta – e pelo nu. O silêncio preenche o espaço na maioria das cenas, servindo como canal de foco para o movimento. Em apenas quatro cenas a música é utilizada e dá ênfase às repetições de movimento. A luz não pretende ambientar. Está lá, simples e objetivamente, para que se veja o movimento. Apenas nas cenas de movimentação muito lenta ela participa de forma a se mostrar, emoldurando e acentuando a difusão dos limites dos corpos que se movem.

A Companhia, em *folder* de divulgação, assim fala do trabalho:

Em *Formas breves* o tecido coreográfico se constrói, como ensina Calvino, numa estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros, uma sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual podem se traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas.

Uma estrutura, no todo, facetada, porém rizomática a cada momento. Nela, marcas da contaminação com o pensamento filosófico contemporâneo e com a estética dos produtos das mídias digitais: multiplicidade, modularidade, variabilidade. Mas não apenas aí. Cada “texto curto” é, em si, feito de movimentos que denunciam essa contaminação.

A quase total ausência de recursos cênicos – tecnológicos digitais ou não⁵⁴ – do espetáculo evidencia o recurso tecnológico que é o próprio corpo. É da pesquisa do movimento que o corpo de hoje é capaz de produzir que o *Formas breves* nasce e, nas escolhas entre as diversas opções da produção, o corpo se mostra em toda sua atualidade, em sua contaminação e em seu posicionamento diante dessa mesma atualidade e contaminação. Um corpo que faz e que vê o que faz, contaminado tanto em seu fazer quanto em seu olhar, e que pensa e se posiciona diante dessa contaminação.

Especialmente, as sequências de movimento apresentam algumas características citadas na seção sobre o movimento contaminado: a cinesfera é priorizada, assim como a horizontalidade – com maior ênfase no nível médio

⁵⁴ Em algumas cenas, é utilizado um disco giratório manual sobre o qual o dançarino deve se equilibrar enquanto outros o fazem girar.

– e há uma multiplicidade de linhas e formas plásticas, contudo, com menor utilização da sinuosidade.

O tempo recebe um tratamento especial. Na maioria das cenas, a sequência é composta de movimentos de curta duração, que se repetem várias vezes, ou que, sem se repetirem, se conectam uns aos outros por meio de mínimas interrupções que freiam sua aceleração. O ritmo é enfaticamente marcado nas cenas de repetição dos movimentos ou é composto e/ou irregular nas demais. Dois momentos devem ser destacados: a cena de duo com carrega (Figura 9), na qual o dançarino, partindo de um balanço impulsionador, gira no palco mudando a posição em que carrega a dançarina, sendo as duas ações executadas com rapidez, e depois para o giro e a mudança da posição da dançarina, fazendo uma lenta torção no tronco, como que expondo o corpo carregado. Esse contraste rítmico permanece na segunda parte da cena, quando, em pé sobre um disco giratório, o dançarino torce o tronco lentamente até seu limite de possibilidade e, nesse ponto, faz girar o disco com seu próprio impulso, de forma brusca, repetindo essa sequência rítmica várias vezes até completar três giros, enquanto a dançarina se move lenta e continuamente sobre ele. Num segundo momento, numa ausência de marcações rítmicas, dançarinas nuas se movem muito lentamente, dificultando a percepção inicial do movimento e o reconhecimento do próprio corpo.



FIGURA 9 – DUO COM CARREGA

Fonte: RODRIGUES, Lia. *Formas breves*. Vídeo. Imagens e edição: Lúcia Helena Zaremba.

A intensidade dos movimentos, assim como o tempo, é cuidadosamente elaborada e caracteriza o espetáculo: a leveza, a força, o fluxo controlado são predominantes. O peso é destacado em uma cena em que a dançarina, em pé, de frente para a plateia, executa uma flexão brusca dos joelhos, cedendo à gravidade, e depois retoma a posição inicial – repete essa ação sete vezes. Numa outra, o fluxo descontrolado é enfatizado: a dançarina, com os pés fixos no chão, executa movimentos de cabeça, braços e joelhos de forma rápida, solta, sem precisão espacial, algo frenético ou mesmo catártico.

Reunindo esses elementos que, de fato, não se dissociam no momento da execução, obtêm-se movimentos rápidos, fortes, precisos, por vezes repetitivos – criando a ilusão de extensões corporais mediante a repetição (Figura 10) –, por vezes descontínuos – fragmentando a imagem corporal; ou movimentos muito lentos, contínuos, contidos, não fragmentando, mas desfigurando a imagem corporal mediante a dissolução, a difusão de seus limites e formas (Figura 11). Esses movimentos tanto dialogam com as propostas de Calvino – multiplicidade, visibilidade, rapidez, leveza, exatidão e consistência – como dão provas do novo vocabulário gestual produzido pela ecologia do estresse de que falava Mau. Estresse esse que já foi aqui atribuído à prática do excesso – de informação, de velocidade, de transformação. Como *Splayed mind out*, de Meg Stuart, também *Formas breves* mescla movimentos mínimos e lentos, que distorcem a imagem corporal, com movimentos fragmentados, porém sem semelhança com surtos epiléticos. Aqui entra a diversidade que caracteriza a multiplicidade da dança contemporânea: os corpos em *Formas breves* são comprimidos e espalhados, investigados, expostos e difusos, marcas de sua contaminação, mas, em seu movimento, falam a partir dessa contaminação e não sobre ela.⁵⁵ Seus movimentos não reforçam o excesso, mas falam a partir dele.

⁵⁵ Parafraseando o título do espetáculo que homenageava Oscar Schlemmer, *Buscou-se, portanto, falar a partir dele e não sobre ele*, da Companhia.

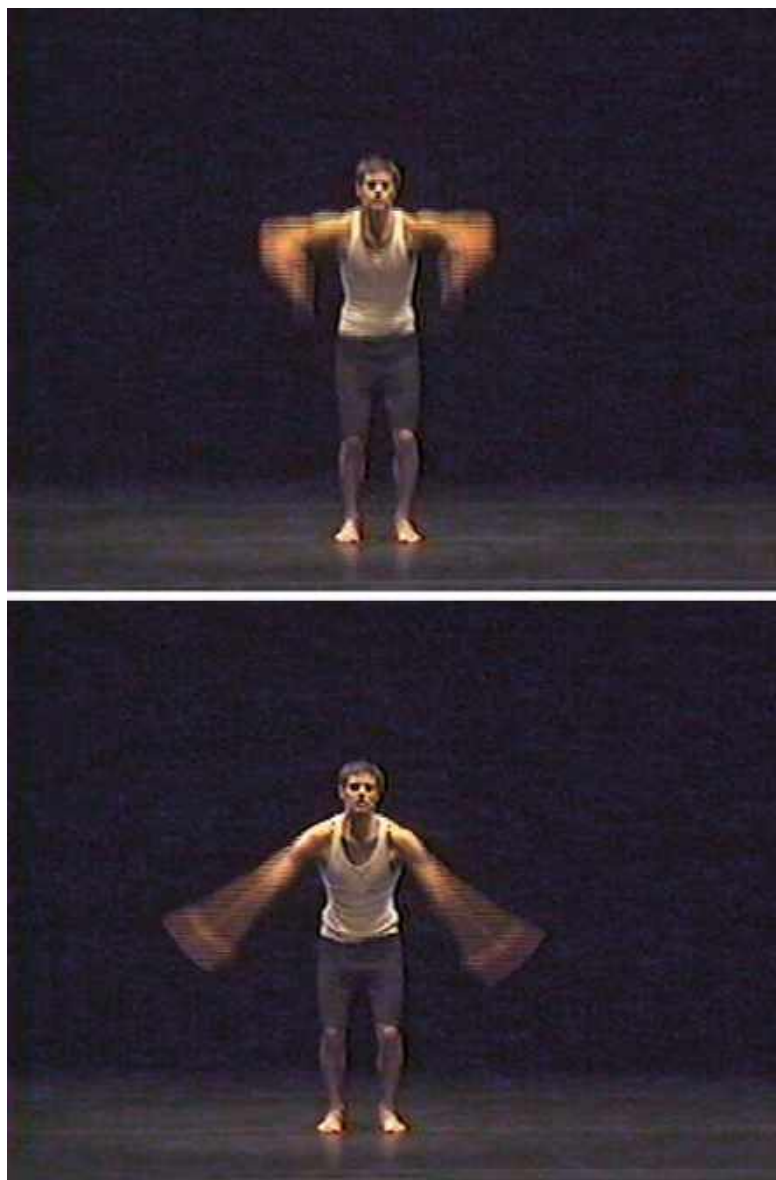


FIGURA 10 – EXTENSÕES CORPORAIS

Fonte: RODRIGUES, Lia. *Formas breves*. Vídeo. Imagens e edição: Lúcia Helena Zaremba.

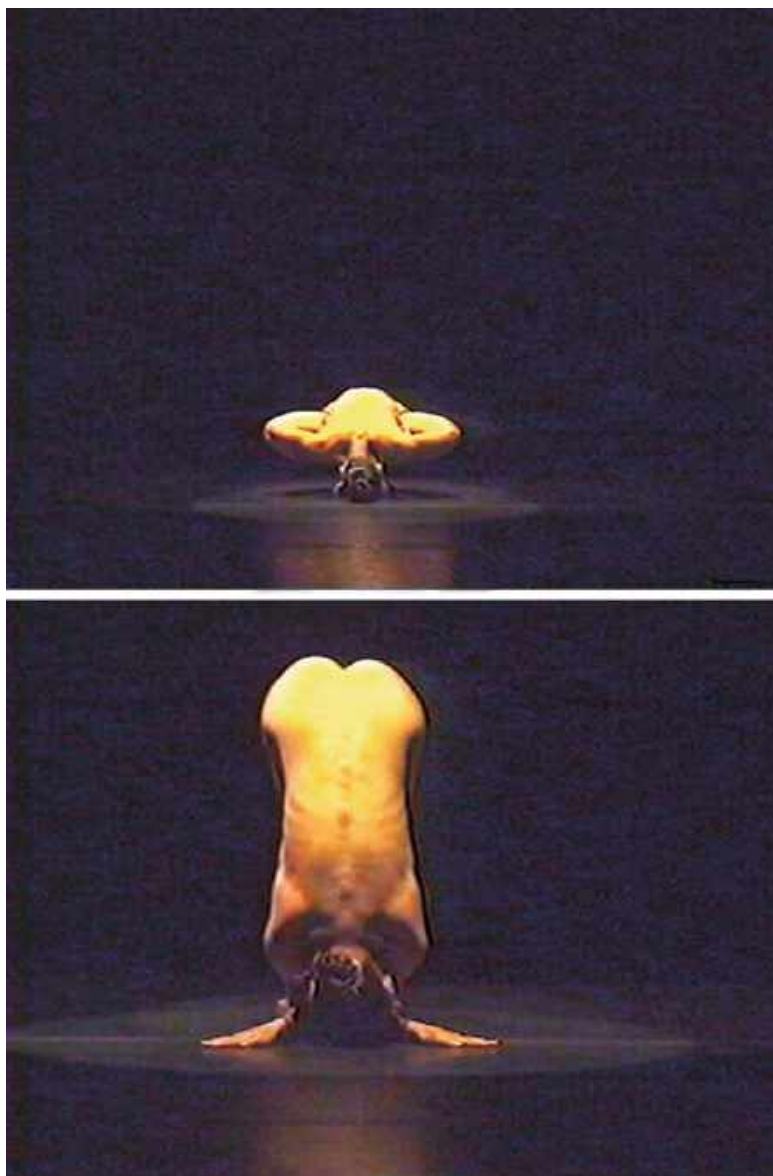


FIGURA 11 – CORPO DESFIGURADO

Fonte: RODRIGUES, Lia. *Formas breves*. Vídeo. Imagens e edição: Lúcia Helena Zaremba.

É importante reafirmar que o excesso é possibilitado pela capacidade da transcodificação, esta viabilizada pelo princípio da representação numérica que caracteriza os produtos das mídias digitais. A transcodificação, no corpo, enfatiza

a transição, e, lembrando Wilson, o *Formas breves* trabalha essa transição desnudando, revelando, reforçando o “*status* das coisas substantivas”, essa coisa substantiva que é o corpo e que possui especificidades de funcionamento, abordadas no Capítulo I, seção 3.

As mídias digitais, ao transcodificarem as informações, alteram a estrutura organizacional destas, adequando-a à sua própria estrutura.

Formas breves age assim, transcodificando a própria contaminação, adequando-a a suas opções estéticas e políticas. Seus movimentos transformam a imagem corporal, fragmentam-na, ampliam-na, desfazem-na, mas nesse processo reafirmam o próprio corpo, sua especificidade, presença e importância.

Uma cena do espetáculo, mencionada anteriormente, é bastante ilustrativa desse processo (Figura 12). A dançarina, localizada no centro/frente do palco, inicia lentamente uma sequência de movimentos ao mesmo tempo em que vai descrevendo-o verbalmente: seu percurso, a parte do corpo que está sendo acionada, como fica a parte que está imóvel: “Estou dobrando meu cotovelo, meu pé está tremendo...”; fala também do que vê ao se movimentar: “Estou vendo o chão, estou vendo meu pé esquerdo, minha perna esquerda...” A descrição do movimento é feita com muita rapidez, na tentativa de abarcar todos os seus aspectos, mas o próprio movimento é executado de forma lenta e continuada, buscando facilitar a descrição. A falta de pausas do movimento, no entanto, é uma dificuldade a mais para sua descrição, uma vez que se choca com a necessidade de pausas na fala para a respiração. Os movimentos se ligam continuamente, o fluxo é conduzido, o esforço, controlado. Com a respiração bastante ofegante, a dançarina diz “Estou quase acabando” (o público ri); cruzando os braços à frente do tronco, já sem falar, posiciona-os ao lado do tronco e, depois de uma pausa, diz “Acabei”. Vai, então, ao fundo/centro do palco e refaz a sequência, agora sem a fala e sem a lentidão. A velocidade aumentada torna necessárias pequenas pausas para mudança de percurso ou de parte do corpo visualmente ativa na execução do movimento, o que resulta numa movimentação fragmentada e descontínua. A precisão permanece, pois a velocidade não impede a clareza, na execução, das qualidades de movimento escolhidas. (A sequência narrada dura 2 minutos e 30 segundos, enquanto a execução sem a fala, 25 segundos).



FIGURA 12 – MOVIMENTO EXECUTADO E DESCRITO VERBALMENTE

Fonte: RODRIGUES, Lia. *Formas breves*. Vídeo. Imagens e edição: Lúcia Helena Zaremba.

A cena mostra a mudança que ocorre no movimento ao se tentar codificá-lo em linguagem verbal, simultaneamente à sua execução. A qualidade do movimento se altera, ao mesmo tempo que se evidencia a ineficácia da verbalização em abarcar toda a movimentação. O corpo, ao transcodificar o movimento, altera a estrutura organizacional deste – a partir da mudança de tempo. A velocidade que caracteriza o movimento, no segundo momento da cena, fragmenta a imagem resultante que, anteriormente, na cena do movimento narrado, era marcada pela continuidade.

O espetáculo *Formas breves* é, portanto, aquela estrutura facetada de textos curtos de que falava Calvino, esteticamente contaminados, estrutura e textos, pela estética das mídias digitais. E é politicamente posicionado de forma a não simplesmente reproduzir a contaminação, mas transformá-la conforme as especificidades do corpo. Um corpo que não está obsoleto, ao contrário, é alta tecnologia a retroalimentar o processo sempre dinâmico da simbiose ser humano/novas tecnologias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Considerações finais

Este trabalho procurou construir o conceito de movimento tecnologicamente contaminado, o movimento que se contamina, assim como o corpo, por um vírus. A palavra contaminação, em sua acepção comum, traz uma carga de peso e rejeição: a contaminação provoca doenças, alastra epidemias, polui, causa morte. E o vírus, quando não debelado, transforma-se nessa contaminação, modifica-se, fortalece-se, saindo do processo ainda mais agressivo.

Contaminar, no entanto, tem no sinônimo contagiar uma expressão de uso comum mais abrangente. As doenças são contagiosas, mas também o são a alegria, o sorriso, também eles saindo fortalecidos do processo de contágio, quando não abortados a princípio.

Fica evidente que o termo *contaminar* foi utilizado, aqui, no sentido, que também lhe pertence, de “transmitir-se ou comunicar-se” (FERREIRA, A. 1986, p. 462), sendo enfatizada a ideia de interação, de simbiose, de mútua transformação. No entanto, vale a pena reportar-se a esses sentidos comuns da

palavra, para que não restem dúvidas quanto ao entendimento que aqui se fez do movimento tecnologicamente contaminado e da própria tecnologia.

Assim é a tecnologia: um vírus indestrutível, irreversível, a contaminar o ser humano. Mas um vírus que contagia, não apenas contamina – voltando ao uso comum dessas palavras. Um vírus que, na multiplicidade de possibilidades entre a alegria e a doença, se transforma e, entre os que sobrevivem, se fortalece nessa contaminação. A única diferença com o vírus biológico é a incapacidade de autogeração, pelo menos por enquanto.

Posicionada equidistantemente entre os “eufóricos” e os “disfóricos” (SANTAELLA, , 2002, p.134) da tecnologia, esta pesquisa nasceu da aposta no ser humano como referência e sentido para o desenvolvimento tecnológico, crença essa que talvez seja uma questão mais ética que técnica. Ao longo da história da tecnologia, provavelmente todos os instrumentos e criações humanas tiveram a possibilidade de ser utilizados em prol do ser humano ou contra ele, ou, mais realisticamente falando, em prol de alguns seres humanos e contra outros tantos. Essa questão perdura nos tempos atuais. O uso pró-humano, ou não, das tecnologias é uma questão de escolhas, uma questão de poder.

Partiu-se, então, dessa confiança no ser humano, para a compreensão das suas relações com as tecnologias contemporâneas, especificamente as tecnologias digitais. Constatou-se um pensamento filosófico pautado na multiplicidade, na diversidade. Junto a ele, uma tecnologia que desterritorializa, que fragmenta espaço e tempo, que imagetiza a realidade, que imprime alta velocidade à produção e à circulação de informações, que se desenvolve em redes. Em meio a tudo isso, um corpo humano de funcionamento complexo, com “rizomas na cabeça” e ações motoras repetitivas e sequenciadas, que produz e se contamina com o pensamento e a tecnologia, de forma a reconfigurar seus próprios pensamentos e movimentos, estes últimos ainda dentro de padrões de automação.

A dança apresenta-se, então, como um fazer motor diferenciado, que necessita da repetição, mas não se limita a ela, e que sobrepõe múltiplos circuitos e complexifica a ação motora num fazer rizomático. Nesse fazer, seus movimentos também se contaminam com as tecnologias digitais, com o pensamento impregnado nos produtos destas, com as consequências geradas pelo seu uso:

a dança digere o excesso e o estresse que dele advém. Essa contaminação, no entanto, não ocorre no sentido da automação, como se dá com a ação motora cotidiana. A automação, como execução involuntária, aliás, é o princípio, entre os adotados por Manovich para a caracterização dos produtos das mídias digitais, que não se pode relacionar à dança contemporânea, uma vez que até em seu treino técnico ela procura transformar a repetição em liberdade de caminhos, por mais paradoxal que isso pareça. Modificando esteticamente seus elementos – tempo, espaço e intensidade –, o movimento tecnicamente contaminado expõe sua contaminação, mas o faz de forma crítica, não simplesmente a reproduz e, nessa exposição, posiciona-se estética e politicamente. E assim se dá, pois se constitui numa ação rizomática que se caracteriza, entre outras coisas, pela busca da diversidade, da multiplicidade.

O conceito de rizoma foi de fundamental importância para o pensamento construído nesta pesquisa. Serviu para articular pensamento contemporâneo, tecnologias e dança. Melhor dizendo, como processo que é, serviu de mapa a ser traçado, porém não sem desafios. O maior deles talvez tenha sido conciliar essa multiplicidade com um corpo entendido como totalidade, uma totalidade que não se iguala, porém, à soma de suas partes, mas que pressupõe uma certa estrutura. Deleuze e Guattari (1995, p. 14) lembram: “Toda vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação”. Inevitável. Mas essas leis podem ser temporárias e mutantes, e essas estruturas, móveis, flexíveis, pontuais.

Assim é a dança: ideias que se organizam cineticamente, dentro de um fazer que trafega entre a estrutura e a diversidade. Estrutura (coreográfica) dentro do rizoma (dança) da estrutura (corpo). Plasticidade dentro da canalização. Rendas dentro da rede.

É essa plasticidade de que é feita a dança, mobilizando diversos circuitos neuronais e reafirmando a totalidade do corpo no seu fazer, que a torna sensível e denunciadora das relações deste com as novas tecnologias, as quais contaminam o ser humano de forma também integral.

O espetáculo *Formas breves* foi tomado como exemplo dessas rendas, a confirmar a hipótese inicial. É um trabalho que não se encaixa na classificação dança-tecnologia, mas que traz uma organização dos elementos do movimento

que dá sinais da contaminação do ser humano com o pensamento e as tecnologias contemporâneos. Obviamente, esses sinais não estão didaticamente demonstrados ou determinados, como estão no exemplo do automóvel influenciando o caminhar. Na dança, como em toda arte, as leituras são construídas interpretativamente – os conhecimentos são inventados, diria Nietzsche –, não são consenso nem lei. Mas estão lá as marcas. Foi o que pretendeu mostrar esta pesquisa, a partir, sem dúvida, de um olhar-interpretação particular, mas que nem por isso se fez desprovido de rigor no exercício do seu pensar.

E esse olhar é pleno de esperança, da espera que se move e que é capaz de construir um corpo dançante (não cabe mais se falar em corpo eloquente ou pensante) que celebre o “*status* das coisas substantivas e organismos”, que saiba acolher do mundo digital de hoje o que ele tem de multiplicidade e que saiba refutar dele a impossibilidade do gregário, do coletivo, de certos “universais” que a dança tão bem personifica.

O movimento desste corpo é tecnologicamente contaminado. E o espetáculo *Formas breves* comprova que é quando ele, corpo, se despe de todas as tecnologias que elas aparecem mais nitidamente em seu movimento. Basta que ele dance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1994.

BIRINGER, Johannes. New environments: interactive dance. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002. p. 172-179.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...* O conto de fadas: da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.

CARR, C. The vídeo/choreography of Cathy Weis. In: *The Village Voice*, p. 20-26, Nov. 2002.

CORPOS INFORMÁTICOS. *Atualizações do homem*. Disponível em: <<http://www.corpos.org/papers/atualizações.html>>. Acesso em: 31 maio 2004.

COSTA, Mario. Corpo e redes. In: DOMINGUES, Diana (Org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 303-314.

_____. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

CRESÇA, Escola. *Agenda escolar*. Brasília, 2003.

DEKEN, Joseph. *Computer images*. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1983.

DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: _____. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996a. p. 69-81.

_____. Klossowski ou o corpo-linguagem. In: _____. _____. Lisboa: Vega, 1996b. p. 9-47.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, v. 1, 1995. p. 11-37.

_____. 28 de novembro de 1947: Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. _____. Rio de Janeiro: Ed. 34, v.3, 1996.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. O atual e o virtual. In: _____. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. p. 173-179.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. *Tecnologia e(m)di-fusão: a compre(em)ssão do tempo-espaço e o corpo performático*. Disponível em: <www.funesc.com.br/engenh/textos/midi_t02.htm>. Acesso em: 3 fev. 2003.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

FERREIRA, Máira S. *Dança, hipermídia e videogame: os corpos de fronteira do Grupo Cena 11*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

FERREIRA, Maíra S. Dançando na velocidade do medo. In: *Anexo*. Disponível em: <www.an.com.br/2000/fev/05/0ane.htm>. Acesso em: 3 fev. 2003.

FOUCAULT, Michel. Conferência 1. In: _____. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU, 2002. p. 7-28.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARDNER, Howard. *Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GREINER, Christine. Um festival que fez pensar a dança. *Revista Dançar Especial*. Carlton Dance Festival. São Paulo: Dançar, [199-], p. 33-34.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: 70, 1977.

HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA. Disponível em: <www.fujifilm.com.br/comunidade/historia.asp>. Acesso em: 8 mar. 2004.

HISTÓRIA DO COMPUTADOR. Disponível em: <www.widesoft.com.br/users/virtual/parte1.htm>. Acesso em: 8 mar. 2004.

KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. O corpo e o meme Laban: uma trajetória evolutiva. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 2005. p. 51 a 59.

_____. Curiosidade e zelo são matéria de coreografia. *O Estado de S. Paulo*. Internet. Caderno 2, 6 jul. 2002a.

_____. Entre a razão e a carne. *Gesto*. Rio de Janeiro, n.1, p. 31-35, dez. 2002b.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: [s.n.], 1974.

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

_____. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LANDOWSKI, Eric. Viagem às nascentes do sentido. In: SILVA, I. Assis (Org). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Ed. Unesp, 1996. p. 21-43.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: 34, 1993.

_____. *O que é o virtual*. São Paulo: 34, 1996.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. London: The MIT Press, 2000.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Introdução. In: _____. (Org). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002. p. 9-16.

MENDES, Miriam Garcia. *A dança*. São Paulo: Ática, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. O olho e o espírito. In: _____. *Textos selecionados*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p. 47-73. (Os pensadores)

MOLES, Abraham A; ROHMER, Elisabeth. *Théorie des actes: vers une écologie des actions*. Tournai: Casterman, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich W. Livro III. In: _____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras. 2001. p. 135-186.

OLIVETO, Paloma. Excluídos do mundo digital. Revista D, n. 30, *Correio Brasiliense*, Brasília, 26 out. 2003. p. 4-9.

PIMENTEL, Ludmila C. Martinez. *Corpos e bits: linhas de hibridização entre dança e novas tecnologias*. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

RASCH, Philip J; BURKE, Roger K. *Cinesiologia e anatomia aplicada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

REYES, Alfonso. *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. p. 178-218.

ROBATTO, Lia. *Dança em processo: a linguagem do indizível*. Salvador: UFBA, 1994.

RODRIGUES, Eliana. Dança e pós-modernidade. In: BIÃO, Armindo. et al (Org.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000a. p. 121-128.

RODRIGUES, Eliana. *Grupo Tran Chan: princípios da pós-modernidade coreográfica na dança contemporânea*. 2000. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000b.

ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. (Conexões)

SANTAELLA, Lucia. O corpo biocibernético e o advento do pós-humano. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002. p. 123-135.

SANTANA, Ivani. *Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias*. São Paulo: Educ, 2002.

_____. *(Sopa de) Carne, osso e silício: as metáforas (ocultas) na dança-tecnologia*. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

SERRES, Michel. *A lenda dos anjos*. São Paulo: Aleph, 1995.

SILVA, Soraia Maria. *Profetas em movimento*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

TATIT, Luiz. Corpo na semiótica e nas artes. In: SILVA, I. Assis (Org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Ed. Unesp, 1996. p.195-208.

VICENTE, Ana Valéria. *Dança & pós-modernidade*. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/cultvox/revistas/pistache/pistache/valeriacente1.htm>>. Acesso em: 3 fev. 2003.

VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1954.

WILSON, Stephen. *Information arts: intersections of art, science, and technology*. London: The MIT Press, 2002.