

A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal

Christine Greiner*

RESUMO

Arte e comunicação não são duas instâncias separadas, por isso é insuficiente reconhecê-las como eventualmente interrelacionadas. Analisando o caso específico da dança, o artigo sugere que esta se organiza como uma possibilidade complexa de especialização do movimento, elaborada como uma solução adaptativa do corpo no decorrer da sua evolução biológico-cultural, tendo como fim último a comunicação e o processamento cognitivo das diversas possibilidades do real. Neste viés, não se pode mais falar em um conceito de corpo como produto, como algo dado e pronto.

Palavras-chave: dança, comunicação, corpo.

ABSTRACT

Art and communication are not separate things, so it's not sufficient to know them as eventually related. Analysing the specific case of dance, this article indicates that dance is organized as a complex possibility of movement specialization, elaborated as a body solution in its biological and cultural evolution with the objective of getting communication and cognitive process. In this way we can't think about a concept of the body as a product, something given.

Keywords: dance, communication, body.

RESUMEN

Arte y comunicación no son apartadas, por eso es insuficiente reconocerlas como eventualmente relacionadas. Analizando el caso específico de la danza, este artículo sugiere que ésta se organiza como una posibilidad compleja de especialización del movimiento, elaborada como una solución adaptativa del cuerpo en la evolución biológico-cultural, teniendo como finalidad la comunicación y el proceso cognitivo de las diversas posibilidades del real. Así, no se puede más hablar de un concepto de cuerpo como producto, como algo pronto.

Palabras clave: danza, comunicación, cuerpo.

Na sua obra antológica *Bandoneon*, a coreógrafa alemã Pina Bausch indagava, com humor e sabedoria, em que o tango poderia ser bom para tudo. Motivos não faltavam, é claro, desde o bem estar promovido pela prática até a proeza de todo fazer artístico que aciona o sistema límbico (nosso centro vital) e modifica, de forma inusitada, estados corporais, como tem explicado em artigos e livros, o neurocientista V.S.Ramachandran.

Quem se interessa pelo tema pode estudar, por exemplo, uma de suas obras recentemente traduzida para o português como *Fantasma no Cérebro, uma investigação dos mistérios da mente humana* (1998). Discutindo membros fantasmas e o sentido de Deus, Ramaschandran começa a indicar um caminho possível para a discussão da necessidade de se entender o corpo como fundamento dos processos de cognição e percepção. Dois anos depois, em uma série de três volumes da publicação *Journal of Consciousness Studies*, o próprio Ramaschandran iniciou uma discussão acerca do sentido da arte e da sua instância neurofisiológica. Além do artigo em co-autoria com W.Hirstein, cientistas como Eric Harth e Semir Zeki apresentaram também suas pesquisas relativas ao tema da construção e da recepção da arte, à luz da neurologia, da etologia e da filosofia da mente.

O debate tem sido bastante acirrado, cheio de polêmicas antigas que giram em torno de oposições fictícias como a célebre dualidade razão e emoção ou a clássica corpo e mente. No entanto, apesar das polêmicas, entre artistas e cientistas, filósofos e críticos de arte, parece haver unanimidade quanto ao fato de que algo muda e muda sempre quando se é exposto ao fenômeno artístico, seja como criador ou como espectador. Isso é evidenciado

em todas as manifestações artísticas e no caso específico da dança tornam-se mais evidentes alguns sinais da precariedade que caracteriza a condição do estar vivo.

Voltando ao processo bauchiano, não é à toa que as anotações da coreógrafa giram sempre em torno do início de uma busca sem fim, de um espaço vazio, do território inseguro, sem meta, nem direção. Mas esse é apenas o começo. Nos momentos seguintes do processo, tudo acaba sendo sistematizado em uma operação analógica, como é próprio a todas as linguagens poéticas. Sem essa sistematização, o pensamento não se organiza e não completa o percurso cognitivo para configurar a ação.

Os jogos bauchianos, como muitas outras manifestações artístico-comunicacionais, flertam com a vertigem simbólica e cruzam linguagens artísticas e não artísticas que se movem com habilidades específicas, partindo do cotidiano para a cena. Importa não apenas o movimento que se vê, mas os modos de organização do pensamento. É nesse sentido que a pesquisa elucida uma polêmica que assola atualmente a área de comunicação e indaga até onde vão os limites entre arte e comunicação e até que ponto podemos ousar cruzando domínios e “transdisciplinando” conhecimentos, sem cometer impropriedades epistemológicas, mas sim, trabalhando a fertilidade do terreno da entropia e não só o das certezas e das codificações. À princípio, e sem mudar o aparente estado das coisas, a questão poderia ser desmembrada dessa forma:

- 1- Como as teorias da comunicação ajudam a pesquisa e a criação em arte?
- 2- Como os estudos da arte redimensionam as teorias da comunicação em um fluxo ininterrupto de troca de informações?

Embora esses pontos já incitem muita discussão, o objetivo deste artigo é chamar a atenção para um problema importante que nasce antes de tudo isso, já no começo do dilema ou do eventual diálogo entre arte e comunicação. Ou seja, nos movimentos que não se vê.

Para seguir adiante na discussão, o problema pode ser formulado assim: arte e comunicação não são duas instâncias separadas e, por isso, é insuficiente reconhecê-las como interrelacionadas.

Explorando o universo da dança, entre tantas outras manifestações artísticas, este artigo sugere que a dança se organiza como uma possibilidade de especialização do movimento corporal, elaborada como uma solução adaptativa do corpo, como tem ocorrido no decorrer da sua evolução biológico-cultural, a exemplo de tantas outras habilidades sensório-motoras (caçar, elaborar artefatos, tecer etc). A diferença é que devido à alta taxa de complexidade organizada através do tempo, a dança presentifica-se como uma possibilidade eficiente de elaboração de conhecimento e do processamento de nexos de sentido. Isso decorre do fato de trabalhar a partir da matriz primária da comunicação: o corpo em movimento. Ou seja, a dança nada mais é do que um processo de comunicação altamente complexo e especializado que emergiu no corpo quando este se mostrou apto a elaborar processos simbólicos nascidos de caldos culturais. Não se trata portanto de estabelecer um diálogo ou uma relação interdisciplinar entre dança e comunicação, simplesmente porque não são dois campos estrangeiros, nascidos de territórios distintos. É importante destacar ainda que há evidências no processo evolutivo da arte de que a dança é comunicação, *assim*

como todas as outras manifestações artísticas. Ao que tudo indica, a grande dificuldade que tem impedido essa constatação parece ser o fato dos estudos da comunicação continuarem enredados na busca de objetos, tomando por garantido que estes só podem ser reconhecidos externamente ao corpo, como artefatos, produtos ou extensões. Paradoxalmente, a primeira e mais importante mídia da cultura é o corpo e a sua descrição como mero instrumento de algo ou alguém, não se sustenta mais.

O movimento como matriz da comunicação

Em 1987, o americano Mark Johnson lançou uma hipótese que começou a discutir a relação entre corpo em movimento e cognição. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason* mostrava como se dá a incorporação de esquemas de imagens cinéticas, ou seja, explica como algo que existe como movimento corporal origina processos de cognição. Johnson explica o exemplo do esquema de recipiente que está ligado à idéia de que existe um dentro e um fora e um fluxo de movimento entre eles. Talvez as nossas ações mais básicas sejam as de ingerir e excretar, inspirar e expirar. Ações que, evidentemente, dizem respeito a algo que entra e a algo que sai. A partir daí, o entendimento do corpo como um recipiente está em quase todas as ações e pensamentos que permeiam essa idéia no dia a dia. A maioria das ações tem a ver com o entrar e sair de lugares, recipientes, situações, sonhos, pesadelos e assim por diante. A comunicação também nasce dessa possibilidade de entradas e saídas, de espaços, de tempos, de situações, de si mesmo e do outro, do grupo e assim por diante.

O processo de codificação dos pensamentos tem, portanto, aptidão para acionar o cruzamento de estruturas de ocorrência coerentes, ou seja, de processos de comunicação que, não por acaso, também acontecem na interface entre o sistema interno e o externo e, num sentido amplo, representam um tipo de relação em uma homologia de probabilidades de transições espaço-temporais. Quando o destinatário recebe uma mensagem codificada, por causa da entropia, ela nunca é idêntica à mensagem formulada pela fonte; várias transformações acontecem antes da mensagem ser interpretada. A reconversão chave é chamada decodificação. A mensagem é dita codificada quando a fonte e a destinação estão em acordo com uma série de regras de transformação (estruturas coerentes) usadas através da troca de informações.

Muitos têm discutido essa questão, mas o semioticista Thomas Sebeok (1991) chamou a atenção para o fato de que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida, admite influências sob a sua interpretação; nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Isso é facilmente reconhecido mas o que ainda não se sabe exatamente é como o organismo leva em conta o ambiente ou como são internalizadas as informações processadas fora do corpo. Mais uma vez, para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance, não há como ignorar algumas similaridades. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o corpo artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos experimentos

cênicos. Em vez de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual.

A noção de contexto também varia muito. Sebeok define contexto como o reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens. Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação mas já existem como possibilidade. Nestas antecipações, há também uma questão bastante discutida que é a do instinto (PINKER, 1997 e 2000), a pré-disposição comportamental apta a operar antes de qualquer experiência. Processos co-evolutivos entre corpo e ambiente produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Nada é um bloco monolítico imutável. Memória envolve necessariamente esquecimento. Corpo envolve espaço de dentro e espaço de fora. Ambiente é *Umwelt*, o termo que se refere à idéia de mundo vivido ou universo subjetivo, como propôs Jacob Von Uexkull há mais de oitenta anos.

Este conceito de *Umwelt* parece pertinente à discussão uma vez que rompe definitivamente com a idéia de um dentro e um fora do corpo independentes. Se *Umwelt* é mundo vivido, tece um imbricamento de informações vindas de dentro e de fora, mantendo especificidades, mas modificando a visão da pele como um limite para transformá-la em uma passagem. Assim, evidentemente, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos, de cada ser vivo, mas a sua implicação no meio é inevitável e fundamental.

As chamadas Teorias Evolutivas da Cultura (DAWKINS, 1986, DENNETT, 1991) sugerem ainda que a trama entre o dentro e o fora é co-evolutiva, significa dizer que não é unidirecional. Corpo e ambiente são contaminados mutuamente e um não influencia o outro em uma relação do tipo ativo-passivo. Se parece importante deslocar a clausura desta dualidade dentro-fora focando, sobretudo, nos processos de intermediação, é igualmente necessário romper com outras conclusões estereotipadas pelo senso comum.

Assim, voltando à pesquisa de Johnson, conceitos não são apenas matéria do intelecto. Estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, e também como nos comunicamos. Nosso sistema conceitual ocupa um papel central definindo as realidades cotidianas. Mas de acordo com Johnson, o modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano é sempre matéria metafórica, tanto na arte como no cotidiano. Este é um ponto muito importante. Como a comunicação é baseada no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal é uma fonte importante de evidência para mostrar como é o sistema. Mas não é a única.

Para retornar ao objetivo deste artigo, é importante conhecer mais de perto as pesquisas recentes sobre metáfora que, de certa forma, são um desdobramento dos estudos citados anteriormente (LAKOFF, JOHNSON, 1998 e 1999).

Em termos cognitivos, a metáfora configura-se como um conceito e pode ajudar a entender o processo evolutivo da comunicação. Ao comunicar algo, há sempre

deslocamentos: de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante.

A sistematicidade que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro (a chave da metáfora) vai necessariamente esconder outros aspectos do conceito e da experiência. Idéias são objetos, expressões lingüísticas são também recipientes e a comunicação identifica-se com a ação de enviar das informações. Mas o “envio de informações” não pode mais ser restrito ao modelo proposto pela Teoria da Informação de Shannon e Weaver que apostava na relação emissor-receptor, sem o estudo das contaminações processadas pelo meio. Quando se diz que um conceito é estruturado por uma metáfora, significa que é parcialmente estruturado e que pode ser estendido de alguns modos e não de outros. As metáforas estruturais são portanto aquelas em que um conceito é metaforicamente estruturado em termos de outros. Não há fidelidade à fonte.

O conceito metafórico é, portanto, um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos da outra. A pergunta é o que faz parte do domínio básico de uma experiência? As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de mover, manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Dançar é, em termos gerais, estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, estabelecendo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação.

A filósofa Maxime Sheets-Johnstone, desde a década de 60 vem desenvolvendo estudos sobre a dança, propondo primeiramente uma análise fenomenológica e, após os 80, uma ponte com alguns cientistas cognitivos. Em sua obra *The roots of thinking*, explica que na linguagem primordial a representação corporal é produzida de modo a significar. Tem, portanto, um valor semântico e se coloca num contexto evolutivo. Há uma transferência analógica de sentido que é metacorporal, a iconicidade é processada entre gestos (tátil-cinético) da fala e o caráter cinético espacial dos processos ou eventos a que se referem. Na representação corporal simbólica define-se uma semântica evolutiva que coloca os sistemas animais comunicativos dentro de um espectro mais amplo: modos biológicos de significação. Sugere que formas humanas e não humanas de comunicação sejam entendidas dentro de uma estrutura de referência não abstrata e que, de modo algum, pode ser compreendida como ahistórica.

Os estudos da representação corporal simbólica já foram analisados por autores como Sigmund Freud, no que se refere ao estudo dos sonhos; Susanne Langer, quanto à estética dos objetos de arte; e Leroi-Gourhan, acerca de muitos temas diferentes, incluindo a arqueologia dos artefatos pré-históricos. Em todos esses casos o que ocorre é uma incorporação de um pensamento original. O que Sheets-Johnstone insiste o tempo todo é que a semanticidade e a iconicidade vêm juntas desde o começo de todos os processos representacionais e são fundamentais para a comunicação.

A dinâmica cinética da atividade corporal trabalha, em suma, seja qual for o contexto particular, com símbolos cinético-táteis espontaneamente formados

e analogamente ancorados na percepção viva das diversas criaturas e espécies. Os símbolos são estruturados em experiências pré-corpóreas não apenas pela percepção da fala mas, analogamente, por um tipo de percepção de sonho. Descobrir essas relações icônicas, ou seja, as que operam por similaridade, é que seria o grande desafio. Sheets-Johnstone está particularmente interessada nos padrões semânticos desenvolvidos a partir da sexualidade e a relação disso com os primórdios da linguagem e da comunicação.

O corpo dança, conhece e se comunica

No final de junho, o coreógrafo William Forsythe esteve conversando com o público no Instituto Goethe de São Paulo, durante a temporada do Ballet de Frankfurt no Brasil, e duas de suas afirmações devem ser escutadas com bastante atenção porque vão ao encontro de discussões bastante atuais, inclusive as que norteiam este artigo. A primeira diz que a dança é um campo epistemológico, ou seja, refere-se ao processamento de conhecimento e não pode de forma alguma ser entendida como mero entretenimento ou adereço estético. A segunda afirma que, para dançar, o artista precisa entender o que é e como se categoriza o mundo. Por isso, em sua companhia, trabalha com uma filósofa, professora da universidade de Frankfurt, que não dita regras para os seus bailarinos, mas ajuda a formá-los, o que significa ajustar a organização das idéias. É o que Forsythe parece buscar ao “ler os corpos de seus bailarinos”, durante os ensaios e apresentações. Esse coreógrafo - assim como Pina Bausch e muitos outros - chama

nossa atenção para o fato de que não se pode falar de dança sem falar do corpo, lá de onde brotam os processos comunicativos.

Antes de dar continuidade ao texto, é preciso deixar claro que, evidentemente, cognição e comunicação não são sinônimos, nem há uma relação de causa e efeito entre ambas. A partir dos recentes estudos da Dinâmica (VEN GELDER, PORT, 1991; THELEN, SMITH, 1997), há um traço comum que é o fato de ambas serem processuais (apud SHEETS-JONHSTONE, 1998, p.266-267). Não se trata de uma série estática de representações e, nesse sentido, no que se refere à comunicação, esta não pode ser restrita a significados dados a priori. Nem tudo o que comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensorio-motor e nervoso. O sentido do movimento dá início ao processo.

Este parece um caminho interessante para dar prosseguimento a uma pesquisa - da qual este artigo é uma tentativa preliminar de levantar algumas hipóteses que devem ser estudadas no decorrer de uma investigação mais longa - tendo em vista entender o corpo em movimento como matriz da comunicação e da cognição e a dança como uma especialização ocorrida durante o processo evolutivo do homem e que trabalha basicamente com o movimento metafórico. O pensamento metafórico que se organiza a partir de sucessivas e incessantes representações do real, desloca a ação cotidiana para os domínios do

simbólico. Em termos de estudos da comunicação, tais reflexões são interessantes no sentido de chamar a atenção para os modos como se dão os processos de comunicação referentes ao real, uma tessitura de mapeamentos que se cruzam dentro e fora do corpo organizando espaços de estado.

É neste sentido que uma dança comunica não apenas o que pode ser sintetizado em significados dados a priori. A dança comunica o que um corpo especializado tece como processo cognitivo em tempo-espço e anuncia como possibilidade futura.

Como sistema aberto e complexo, refaz sentidos que, a despeito da vontade do sujeito, vivem para comunicar e, por conseguinte, para transformar os ambientes onde ganham estabilidade suficiente para sobreviver.

Referências bibliográficas

BLACKMORE, Susan *The meme machine*. New York: Oxford University Press, 1999.

DAWKINS, R. *The extended phenotype*. Oxford: Freeman, 1982.

DEACON, T. *The symbolic species: the co-evolution of language and the human brain*. London: Penguin, 1997.

DONALD, M. *Origins of the modern mind: three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

DURHAM, W.H. *Coevolution: genes, culture and human diversity*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

GABORA, L. *The origin and evolution of culture and creativity*. Journal of Memetics, 1, http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/1997/vol1/gabora_1.html.

HUTCHINS, Edwin. *Cognition in the wild*. New York: MIT Press, 1997.

LAKOFF G., JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 2000

PINKER, S. *Como a mente funciona*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WALDMAN, Berta. *Passos e Rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMASCHANDRAN, V.S., BLAKESLEE, Sandra. *Phantoms in the Brain*. Nova York: William Morrow and Company, 1998.

RAMASCHANDRAN, V.S., HIRSTEIN, William. "The science of art: a neurological theory of aesthetic experience". In: *Art and the Brain*, Journal of Consicousness Studies, controversies in science & the humanities, v.6 (1999), junho/julho. Tucson: University of Arizona Press.

SHEETS-JOHNSTONE, M "Consciousness: A Natural History". *Journal of Consicousness Studies, controversies in science and humanities*. Richmond: Imprint Academic, v. 5, n.3, 1998, p. 260-293.

SHEETS-JOHNSTONE, M. *The roots of thinking*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

THELEN E., SMITH, Linda. *A Dynamic Systems Approach to the Development of Cognition and Action*. Massachussets: MIT Press, 1997.

Christine Greiner é professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e do curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP). Coordenadora do Centro de Estudos Orientais. Autora dos livros *Butô, pensamento em evolução* e *Teatro Nô e o Ocidente*. Pós-doutora pela Universidade de Tóquio.