

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

DANIELE PIRES DE CASTRO

**O BAILARINO “SEM ALMA” E O CORPO RELACIONAL:
SUBJETIVIDADES E TECNOLOGIAS NA
DANÇA CÊNICA CONTEMPORÂNEA**

Niterói, RJ.

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

DANIELE PIRES DE CASTRO

**O BAILARINO “SEM ALMA” E O CORPO RELACIONAL:
SUBJETIVIDADES E TECNOLOGIAS NA
DANÇA CÊNICA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de mestre. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e da Informação.

Orientação: Profa. Dra. Maria Paula Sibilia

Niterói, RJ.

2012

DANIELE PIRES DE CASTRO

O BAILARINO “SEM ALMA” E O CORPO RELACIONAL: SUBJETIVIDADES E TECNOLOGIAS NA DANÇA CÊNICA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de mestre. Área de concentração: Tecnologias da Comunicação e da Informação.

Niterói, de fevereiro de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria Paula Sibilía - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Franco Ferraz
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Ieda Tucherman
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Agradecimentos

À minha orientadora, Maria Paula Sibilia, pela confiança depositada no meu trabalho, pela leitura sempre minuciosa e pelas constantes palavras de incentivo. Agradeço ainda pelo exemplo de dedicação à pesquisa e à docência, que levarei comigo.

À professora Maria Cristina Franco Ferraz, por um semestre de aulas enriquecedoras e por mostrar que ainda pode haver graça em nossos corpos.

À Ieda Tucherman, pelas contribuições à dissertação e por confiar na minha defesa-promessa, aderindo com entusiasmo e carinho a este projeto.

Ao meu pai, por me apresentar *The age of aquarius* e sua dança encantadora, sem sequer imaginar a semente que plantava.

À minha mãe e à minha avó, por serem lembranças sempre vivas, alegres e calorosas.

Ao meu amado, André, por saber incorporar, como ninguém, o sentido de companheiro.

Aos meus eternos parceiros de dança Amanda Correa, Luisa Sabino, Rodrigo Rivera, Alexandre Mendes, por me mostrarem um corpo que eu não conhecia. É da relação com eles que se originam as apostas otimistas desta pesquisa.

À minha amiga Shirlene Paixão, por seu amor à dança e pelas longas conversas cheias de dúvidas, discordâncias, entendimentos, ousadias, mas, acima de tudo, respeito e parceria.

À minha irmã e ao Eric, por me mostrarem que o amor imenso ainda pode se multiplicar.

E a todos aqueles que, presente ou não, me fizeram perceber que lugares e ofícios não nos definem, ao contrário, nos transformam.

*Precário, provisório, perecível;
Falível, transitório, transitivo;
Efêmero, fugaz e passageiro
Eis aqui um vivo, eis aqui um vivo!*

*Impuro, imperfeito, impermanente;
Incerto, incompleto, inconstante;
Instável, variável, defectivo
Eis aqui um vivo, eis aqui...*

Lenine, Vivo

Sumário

Sumário	p. 06
Introdução - Corpos múltiplos: a alma da dança em ebulição	p. 11
Capítulo I – Liberdade para o corpo e para a alma: revoluções da dança moderna	p. 17
1.1 - A dança dos fluxos vitais e o corpo livre	p. 18
1.2 - A dança da interioridade e o corpo expressivo	p. 24
Capítulo II – Tecnologias para a dança contemporânea	p. 32
2.1 - Tecnologias para a compreensão: o corpo neurológico	p. 48
2.2 - Tecnologias para a criação: o corpo dispensado	p. 65
2.3 - Tecnologias para a superação: o corpo espetacular	p. 78
Capítulo III – Subjetividades contemporâneas: o bailarino “sem alma”	p. 88
3.1 - A dança esvaziada e o corpo experimentado	p. 89
3.2 - O indivíduo esvaziado e o corpo relacional	p. 101
Inconclusões de um proto-conceito: o corpo relacional em (infinita) construção	p. 113
Referências bibliográficas	p. 118

Lista de imagens

- Figura 1 *Undivided*, de Patrícia Piccinini
- Figura 2 *Alba*, de Eduardo Kac
- Figura 3 *The Cactus Project*, de Laura Cinti
- Figura 4 *RMBCity*, de Cão Fei
- Figura 5 *Serpentine Dance*, de Loie Fuller
- Figura 6 *Imago*, de Alwin Nikolais
- Figura 7 Tela do programa *Danceforms*
- Figura 8 *Five open mouths*, de Lisa Bufano
- Figura 9 *In'perfeito*, do Grupo Cena 11
- Figura 10 *Self Unfinished*, Xavier Le roy
- Figura 11 *Essence*, da Focus Cia de Dança

Resumo

Os revolucionários precursores da dança moderna buscaram, através de uma viagem ao interior do corpo orgânico, a origem de uma dança que fosse a genuína expressão de suas almas. Encontraram-na nos fluxos vitais e daí desenvolveram os ideais de uma arte que libertaria os indivíduos dos gestos disciplinados que oprimiam seus corpos. No entanto, a dança expressiva moderna, de forte cunho representacional, não tardou a ser questionada por movimentos artísticos que buscavam uma arte esvaziada de significados profundos. Paralelamente, o modelo de um corpo orgânico também entrou em declínio frente à crescente tecnologização da vida no decorrer do século XX. Estudos neurocientíficos e do campo da genética elaboram novas explicações acerca de aspectos subjetivos do humano e tecnologias de matriz digital tornam-se cada vez mais recorrentes tanto no cotidiano quanto nas criações artísticas. Assim, a noção do que é possível fazer com o corpo passa por reformulações, bem como é deslocado o eixo sobre o qual se constroem as identidades contemporâneas — do interior da alma para a superfície da pele ou para a constituição biológica. Tendo em vista tais transformações, esta pesquisa aborda algumas tematizações do corpo na dança cênica contemporânea, levando em conta dois aspectos principais de sua condição atual: a tecnologização e o declínio da função expressiva do gesto. O bailarino “sem alma” surge como uma resistência e um questionamento à maneira tipicamente moderna de se fazer dança, que esteve centrada na figura do coreógrafo-criador e no movimento como uma manifestação da interioridade psicologicamente constituída. No entanto, no lugar de provocar o esgotamento da noção de alma, muitos artistas de dança contemporâneos sugerem sua transformação — de uma entidade abstrata e incapturável para um sistema composto de transmissões neurofisiológicas e predisposições genéticas — ou seu deslocamento — do interior do corpo para a superfície da pele, onde se dão as relações com os outros e com o mundo. O resultado são novos corpos e novas danças que transbordam experiências inesperadas, sugerindo outros modos de se pensar e vivenciar a condição humana.

Palavras-chave: corpo, dança contemporânea, interioridade, subjetividade, tecnologia.

Abstract

The modern dance forerunners revolutionary sought, through a journey to the depth of the organic body, the root of a dance that was the genuine expression of their souls. They found it in the vital flows and, from there, developed the ideals of an art that would set the individuals free of the disciplined movements that oppressed their bodies. However, the expressive modern dance, of strong representational nature, didn't take long to be questioned for artistic movements that sought for an evasive from deep meanings art. At the same time, the model of an organic body also declined due to the growing technologization of life during the 20th century. Neuroscientific and genetic studies elaborate new explanations about the subjective aspects of the human and digital matrix technology become more and more recurrent as both in everyday life and in the artistic creations. This way, the idea of what's possible to do with the body goes through reformulations, as well as the axis on which contemporary identities are built is shifted — from inner self to the skin surface or to the biological constitution. Considering such transformations, this research approaches some thematizations of the body in contemporary scenic dance, considering two main aspects of their current condition: the technologization and the decline of the expressive function of the gesture. “Soulless” dancer arises as a resistance and a questioning to the typically modern way of making dance, which has been centered in the choreographer-creator figure and in the movement as a manifestation from the psychologically constructed inner self. Nevertheless, instead of causing the exhaustion of the notion of soul, many contemporary dancing artists suggest its transformation – from an abstract and uncatchable entity to a method made of neurophysiological and genetic predispositions — or its dislocations — from from inside the body to the skin surface, where the connection to the world happens. The result are new bodies and new dances that overflow unexpected experiences, suggesting other ways of thinking and living de human condition.

Keywords: body, contemporary dance, inner self, subjectivity, technology.

Resumé

Les précurseurs révolutionnaires de la danse moderne ont cherchés, par le biais d'une analyse de l'intérieur du corps organique, l'origine d'une danse qui pourrait être l'expression authentique de leurs âmes. Ils la trouvèrent dans les flux vitaux et ont donc mis au point un art idéal qui libèreraient les individus opprimés par les gestes disciplinés de leur corps. Cependant, la danse moderne expressive, de la forte représentation, a été rapidement contesté par les mouvements artistiques qui cherchaient un art dénué de significations profondes. En outre, le modèle d'un corps organique a également diminué face à la technologisation croissante du XXe siècle. Maintenant, des recherches neuroscientifiques et du champs de la génétique ont élaborés des nouvelles explications au sujet des aspects subjectifs de l'être humain et des technologies numériques sont de plus en plus récurrente tant dans la vie quotidienne que dans les créations artistiques. Ainsi, la notion de ce qui peut être fait avec le corps passe par des reformulations et est aussi décalée de l'axe sur lequel sont construites les identités contemporaines - à l'intérieur de l'âme à la surface de la peau ou à la constitution biologique. Compte tenu de ces changements, cette recherche traite certaines thématisations du corps dans la danse contemporaine, en tenant compte de deux aspects principaux de son état actuel: la technologisation et le déclin de la fonction expressive du geste. Le "danseur sans âme" apparaît comme une résistance et un défi à la manière typiquement moderne de faire la danse, qui a été centrée sur la figure du créateur-chorégraphe et le mouvement comme une manifestation de l'intériorité psychologique constitué. Cependant, au lieu de provoquer l'appauvrissement de la notion de l'âme, de nombreux artistes de la danse contemporaine suggèrent leur transformation - d'une entité abstraite et incapturable par un système de transmission composé de prédispositions génétiques et neurophysiologiques - ou de son mouvement - de l'intérieur du corps à la surface de la peau, où se passent les relations avec les autres et le monde. Le résultat de tout cela sont des nouveaux corps et des nouvelles danses qui débordent d'expériences inattendus, tout en suggérant d'autres façons de penser et de vivre la condition humaine.

Mots clés: corps, danse contemporaine, interiorité, subjectivité, technologie

Introdução

Corpos múltiplos: a alma da dança em ebulição

Como uma conversa, sem palavras, dois corpos compartilham uma experiência através do toque, dos deslocamentos de peso, e trocam continuamente seus papéis. Não há um que submeta e outro submetido, não há o falante e quem apenas escuta, não há aquele que se exhiba e o que somente contempla. Existe, ao contrário, reciprocidade, partilha, mútua mobilização. A construção é poética, mas também política e revolucionária, pois aspira a uma relação democrática que mesmo a mais participativa das redes comunicacionais ainda não atingiu. E não apenas isso. O processo reativa um corpo sensível, pois a mobilização do peso é “indissociável da textura afetiva do indivíduo” e “a ação reflexa dos músculos gravitários responde às mutações do estado emocional e vice-versa” (SUQUET, 2008, p. 535).

É o que almejam aqueles que divulgam Contato Improvisação, e o que sentem aqueles que um dia puderam praticá-lo. Segundo Annie Suquet, há todo um setor da dança contemporânea que ainda se baliza por essa atitude emblemática: fazer com que o corpo não queira se apoderar dos seres e das coisas (SUQUET, 2008, p. 536), negando a instrumentalização que transformam as relações em meras operações. Também esse grupo centra suas pesquisas no afinamento da percepção a partir dos recursos da presença, indo na direção contrária daqueles que usam as tecnologias de comunicação para uma virtual aproximação.

Porém, essa é apenas uma das tendências desse campo múltiplo e complexo que é a dança contemporânea. Outros bailarinos buscam, através das tecnologias, a hibridação dos sentidos que aponta para o horizonte do *pós-humano* (SUQUET, 2008, p. 540), vislumbrando a superação das características físicas dos corpos que são compreendidas como limitações. Aqui, o objetivo é sensivelmente diverso. Trata-se de uma dança que se torna espetáculo pela contínua capacidade de aprimoramento do corpo e pela otimização de seu desempenho físico e cerebral.

Assim, na dança cênica contemporânea, convivem múltiplas maneiras de ser e estar no mundo, variadas formas de compreender o corpo no interior dessa sociedade hipertecnológica e, por fim, são diferentes as indagações e os desafios que estimulam os artistas a criar frente às descobertas científicas e às mutações subjetivas que caracterizam a sociedade atual. É possível, talvez, afirmar que vivemos em uma época de transição, que não se resume à emergência de novas práticas corporais através da introdução de avançadas tecnologias no cotidiano, na arte ou na

ciência, mas abrange um processo mais amplo, que engloba a revisão de vários conceitos e crenças a respeito do ser humano e de seu corpo. A dança, linguagem artística cuja principal matéria é o corpo em movimento, encontra-se particularmente implicada nessas reconfigurações, tanto no que diz respeito ao uso efetivo das tecnologias digitais para a criação coreográfica, como na emergência de novos imaginários que modificam o estatuto do sujeito na dança.

Levando em conta esse contexto, o objeto desta pesquisa são os corpos apresentados e tematizados na dança cênica contemporânea, e seu objetivo principal consiste em investigar, nesse tipo de manifestação artística, certos aspectos da modificação do estatuto do corpo na sociedade atual, indagando de que maneiras se explicitam e se constroem as novas subjetividades características de nossa época.

Com a expressão “dança cênica contemporânea” fazemos referência a todas as obras predominantemente dançadas, embora nem sempre e nem exclusivamente, e elaboradas para serem apresentadas na forma de espetáculo cênico, compreendendo o período que vai desde a década de 1950 até os dias atuais. Isso quer dizer que, não fazemos alusão a um determinado estilo de época ou a uma escola de dança; o termo é antes utilizado como um adjetivo genérico, que designa o que vem sendo realizado no âmbito da dança cênica nos últimos sessenta anos e que não se enquadra em estilos anteriores, como o balé ou a dança moderna.

Apesar da generalidade da expressão “dança contemporânea”, cabe ressaltar que não seria possível atribuir a todas as obras de dança cênica elaboradas na atualidade as características aqui pesquisadas. Buscamos detectar certas propensões, identificando os novos conceitos e ideias que permeiam a produção artística em dança; no entanto, é importante ressaltar que o leque de produções atuais é bastante amplo, e muitas obras escapam às descrições presentes nesta dissertação — que não tem, de modo algum, a pretensão de esgotar esse universo mas apenas delinear algumas pistas para a sua problematização.

Já o termo “subjetividades” se refere aos modos de ser e estar no mundo, historicamente constituídos, e compreende a propriedade elástica de se alterar ao sabor das diversas tradições culturais (SIBILIA, 2008, p.16). Isto quer dizer que o fenômeno tratado aqui não se refere a um nível pessoal, mas tampouco é universal; trata-se, antes, do fruto de uma cultura que penetra as experiências, as percepções, os modos de pensamento e as formas de vida compartilhadas de modos complexos pelos diversos indivíduos nela envolvidos. Admitimos aqui que o ser humano está, na atualidade, em meio a certas transformações significativas que afetam as subjetividades. Pretendemos, portanto, investigar de que maneiras tais mudanças aparecem e são reforçadas,

questionadas ou mesmo produzidas pelos corpos dançantes da cena contemporânea.

Assim, no primeiro capítulo desta dissertação, o assunto é introduzido através de uma breve análise de algumas das características relevantes da dança moderna. Nesse percurso, dois aspectos que nos interessam mais especificamente para o desenvolvimento da pesquisa são destacados. O primeiro é a ideia de que haveria uma origem orgânica do movimento espontâneo que fundamentou boa parte das técnicas desse gênero e traduziu certo entendimento sobre o corpo que privilegia seus fluxos vitais, ou seja, sua “natureza”. O segundo é a noção de interioridade psicológica desenvolvida durante a modernidade e utilizada aqui para explicar o sentido de arte expressiva, que se manifestou na dança moderna pela afirmação do movimento espontâneo como reflexo da “alma”.

No segundo capítulo, abordamos a presença da tecnologia na dança cênica contemporânea, tendo em vista não apenas o uso de aparatos como computadores, sensores e outros dispositivos, mas todo o modo de pensamento e de estrutura social que se constitui como um terreno no qual se desenvolvem esses equipamentos e técnicas. A noção de corpo humano é remodelada pelas tecnologias, que buscam não apenas aprimorá-lo, mas compreendê-lo sob o prisma da lógica informacional. Assim, também na dança é possível perceber que uma constituição puramente orgânica permeada pelos fluxos vitais da respiração, da circulação do sangue e das contrações cede espaço a outras concepções. Atualmente, por exemplo, há uma tendência a privilegiar o cérebro como órgão central do corpo e os fluxos neurológicos como os verdadeiros mensageiros do movimento.

Para investigar esse tema, privilegiamos três vias de incursão, que mostram diferentes aspectos da problemática do corpo que dança atravessado pelas tecnologias. A primeira é a parceria entre a dança e as neurociências. Examinamos certas pesquisas científicas sobre os processos neurológicos e cognitivos que ocorrem durante a performance e que projetam a noção de um corpo instrumentalizado por um cérebro que opera como uma verdadeira “central de comando”. O segundo caminho é o da investigação do uso de softwares para a criação coreográfica. Interessa-nos saber o que essa inexigibilidade da materialidade carnal indica sobre o corpo que dança: se ele está invariavelmente conectado a um ser humano, a simulação do corpo a partir de atributos matemáticos não estaria, portanto, excluindo esse “ser” do processo de criação? Por último, procuramos averiguar como um desejo de superação das restrições físicas do corpo biológico aparece nas composições de dança contemporânea, evidenciando certa tendência a um renovado virtuosismo.

No terceiro capítulo abordamos certos deslocamentos no que tange à construção subjetiva na cultura contemporânea e suas imbricações com a dança. A partir do surgimento de outros modelos de construção das identidades que começam a se tornar predominantes no decorrer do século XX e, sobretudo, no início do XXI, tentamos identificar na dança a presença das subjetividades *alterdirigidas* em oposição à *introdireção* típica da modernidade, conforme os termos sugeridos por David Riesman no livro *A multidão solitária*. Isso se evidencia no declínio, desde meados do século XX, das pretensões expressivistas de muitos coreógrafos e bailarinos em clara oposição aos ideais da dança moderna. Nesse sentido, podemos aludir a uma remodelação da noção de alma, que se desloca da interioridade do corpo para sua superfície, seja na forma de visibilidade/aparência ou como tato/vibração.

A partir da constatação de que mesmo as identidades *alterdirigidas* podem se manifestar de maneiras diversas, esta pesquisa se encerra com uma aposta na produção desse corpo que é construído e colocado em cena pela dança contemporânea. A inspiração, aqui, provém da filosofia de matriz deleuziana praticada pelo autor português José Gil e tem como principal prática exemplificadora a técnica de Contato Improvisação. A dança atual traça uma rota possível em direção a novas formas de subjetivação, que têm no corpo e na relação com os outros a principal via de uma experiência de vida intensa, criadora e crítica. Nossa aposta indica que seria possível superar a anestesia e a vertigem que, sob os ritmos de vida contemporâneos, impedem a vivência consistente das experiências de troca. E que, se há algo de positivo no atual processo de declínio da interioridade na maneira como nos constituímos subjetivamente, é a possibilidade de “olhar para fora”. A intenção não é afirmar que tal seja a consequência alegre e inevitável dessas subjetividades *alterdirigidas* que proliferam na contemporaneidade, mas ao contrário: como detectou Suely Rolnik, se há uma potência promissora nesses modos de apreender o mundo e de se relacionar com os outros, o que se disseminou nos últimos tempos foi uma versão “alienada” de adesão à flexibilidade neoliberal, de algum modo viramos “zumbis antropofágicos” (ROLNIK, 2006, p. 9). Entretanto, também consideramos que cintila, em algumas práticas de dança desenvolvidas recentemente, a potência desse “modo de ser e estar no mundo” cuja experiência corporal de troca e de mistura é mais intensamente vivenciada.

As práticas artísticas carregam consigo certas visões sobre a condição humana, que, se não estão nelas explícitas, podem ser indagadas, desveladas e mesmo reinventadas nesse processo. Por isso, o presente estudo extrapola os limites do campo específico da dança para buscar em outras fontes, como a psicologia, a estética, a filosofia e a sociologia, problematizações que permitirão

uma análise mais rica do corpo. Pretende-se, aqui, ampliar o debate teórico a respeito da dança contemporânea em um ambiente multidisciplinar, neste caso, em diálogo com o campo de estudo da comunicação, fazendo com que este trabalho, assim como outros que têm recentemente tematizado o corpo na dança, seja mais um pequeno passo na direção de expandir esse campo de estudos. Afinal, a dança possui o potencial para questionar certas posições arraigadas na filosofia ocidental sobre a relação entre corpo e pensamento. De acordo com Charles Feitosa, ela

é a única forma de expressão em que o corpo do artista se torna plenamente uma obra de arte [...] Enquanto se dança o corpo não é uma 'coisa extensa' cartesiana ou um instrumento da alma ou da mente, enquanto se dança não temos nem alma, nem mente. Dançar é a forma mais efetiva de superar a metafísica (FEITOSA, 2001, p. 35).

Tendo em vista o peso da tradição cartesiana no pensamento ocidental, a dança propõe, então, um desafio para aqueles que pretendem pensá-la filosoficamente. Por isso mesmo, essa é a maior dificuldade que ameaça aqueles que intencionam compreender o que se passa com o ser humano quando ele se move artisticamente. Como conceber o pensamento presente no corpo numa tradição que tem separado com tanta insistência o mundo material do mundo das ideias? Há algo, no próprio interior da nossa materialidade, que precisa ser investigado a partir de uma perspectiva capaz de questionar a tradição que enxerga o corpo em oposição a uma instância supostamente distinta — uma essência invisível, etérea e superior. E há, com certeza, um caminho que está sendo trilhado nessa direção pela própria prática artística na tentativa de superar esse modelo de definição do ser humano.

“Enquanto se dança, não temos nem alma, nem mente”. A observação de Charles Feitosa vai ao encontro daquilo que esta pesquisa sobre o corpo da dança cênica contemporânea deseja detectar. Há uma mudança de paradigma, novos entendimentos e, portanto, produções do corpo em emergência, a partir do qual a dança expõe certas especificidades e aponta para modos de subjetivação alternativos. Nesse novo quadro o corpo humano ocupa o lugar principal, e a comunicação entre os seres não se dá através de palavras, mas graças às intensidades que são trocadas em cada gesto dançado.

Nesse sentido, a dança também parece inserir-se naquilo que Nicolas Bourriaud denomina “estética relacional”, uma tendência bem contemporânea definida do seguinte modo: “uma arte que tomaria como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”¹ (BOURRIAUD, 2006,

¹ Tradução da autora.

p.13). De acordo com o referido autor, desde a década de 1990 muitos artistas têm tomado as relações humanas como o ponto de partida e o resultado de seus trabalhos, criando através de sua arte espaços inusitados de experimentação social, longe das “autopistas da comunicação”, vias que parecem se impor como os únicos espaços possíveis para que os seres humanos se encontrem. Porém, cabe aqui esboçar um questionamento: será que as “utopias de proximidade”, geradas por muitos desses artistas, são realmente capazes de se constituírem como resistências contra os formatos e espaços de relação estimulados pelas tecnologias de comunicação? Será que a arte contemporânea, em sua obstinação pelo encontro, não continua a reforçar os imperativos de exibição e interação promovidos pelas redes sociais que proliferam na internet? Em que medida a estética relacional, ou a dança em particular, poderiam reinventar não apenas os espaços, mas também a maneira como os seres humanos interagem? Como poderíamos então construir um corpo verdadeiramente “relacional”?

Capítulo I

Liberdades para o corpo e para alma: revoluções da dança moderna

Quando o mestre de balé Jean-Georges Noverre publicou suas primeiras cartas, em meados do século XVIII, anunciava, de maneira ainda que esboçada, uma revolução que ocorreria na dança cênica um século e meio depois. Era apenas uma proposta de reforma, mas que já manifestava, pelo menos timidamente, certa insatisfação com os rumos que tomava aquela arte. Noverre defendia que os bailarinos não deveriam apenas entreter o público com movimentos virtuosos, mas veicular emoções através do gesto e da expressão facial. Tais ideias marcaram um primeiro momento de valorização da esfera sentimental na dança, porém, ainda de maneira muito tributária da concepção de arte como imitação da natureza. Inclusive, a pesquisadora Marianna Monteiro — que traduziu para o português, analisou e publicou as cartas escritas por Noverre — lembra que a reivindicação deste por uma dança que expressasse emoções e sentimentos tinha o objetivo de fazer com que ela se elevasse à categoria das grandes artes, mas tendo em vista ainda uma concepção aristotélica da beleza, segundo a qual o princípio da verossimilhança é fundamental.

O balé romântico, conhecido pela obra até hoje mundialmente reencenada *Giselle*, foi um gênero muito vigoroso no campo da dança durante o século XIX. Admite-se que apenas nessa época foram colocadas em prática as ideias de Noverre, divulgadas no século anterior. Sem dispensar a técnica acadêmica — e, inclusive, introduzindo novos elementos de virtuosismo, como a ponta — as peças de balé romântico tinham o objetivo de emocionar o público através do apelo a fantásticas histórias de amor. Em comum com as outras disciplinas artísticas da mesma época, a dança cênica do século XIX destacava o sobrenatural, o espiritual e o irracional, bem como a valorização da natureza, dos sentimentos e da simplicidade. No entanto, diferentemente do que pregavam os artistas desse período, o romantismo na dança passava ao largo da contestação às normas acadêmicas clássicas de criação.

Ainda estavam por vir, portanto, aqueles que liberariam a dança do rigor disciplinar do balé acadêmico, introduzindo e firmando também aqui, a figura do artista-criador e a singularidade individual já reivindicadas no período romântico. Neste capítulo, analisaremos dois aspectos importantes da revolução conduzida pelos dançarinos modernos. Na primeira parte, abordamos a maneira como os precursores desse gênero compreendiam o corpo e como esse entendimento se

conectava ao tipo de dança que produziam. Ressaltamos suas buscas em direção à harmonização com a natureza, ou com a organicidade, e sua luta em prol do resgate do corpo expressivo frente às amarras da vida na sociedade industrial. Na segunda parte, recorreremos aos estudos de Charles Taylor sobre a noção de interioridade que fundou o sujeito moderno para explicar como a criação em dança, nesse período, também se caracterizou pela valorização dos aspectos mais subjetivos da condição humana.

Pretendemos, com esse capítulo e através desses dois relevantes aspectos, estabelecer marcos comparativos que serão confrontados com as características da dança da atualidade e que nos ajudarão, portanto, a compreender de maneira mais aprofundada as continuidades e diferenças de nossa época em relação às anteriores. Ressaltamos, porém, que o esforço despendido aqui foi para elaborar um capítulo que sirva de apoio às temáticas que serão desenvolvidas no decorrer desta pesquisa, tendo sido necessário abordar apenas algumas características desse movimento que até hoje exerce enorme influência em bailarinos e coreógrafos. A dança moderna é muito mais rica e complexa do que é possível mostrar nessas poucas páginas, evidentemente, e suas técnicas e ideais ainda estão longe de serem abandonados.

1.1 A dança dos fluxos vitais e o corpo espontâneo

No ano de 1900, um jovem chamado Henri Oedenkoven mudou-se para um pequeno monte localizado no distrito de Ascona, no sul da Suíça. Lá, fundou, com sua companheira e outros amigos, uma comunidade baseada em valores e práticas alternativas em relação à sociedade industrial europeia daqueles anos: o *Monte Verità*. A alimentação vegetariana, o contato com a natureza, o nudismo, o amor livre e a emancipação feminina eram alguns dos ideais enfatizados por esse grupo, uma maneira de viver que começou a atrair artistas e intelectuais que elegeram a pequena comunidade como o lugar propício para desenvolver uma multiplicidade de atividades. O escritor Herman Hesser, o psicanalista Carl Gustav Jung e o pintor Paul Klee foram apenas alguns dos muitos famosos frequentadores do monte, que se tornou também um pequeno paraíso para o florescimento da dança moderna.²

O coreógrafo austríaco Rudolph Von Laban ergueu, sob a sombra das árvores do

² Mais informações sobre o *Monte Verità*: <http://www.monteverita.org/museo/content.cfm?id=65>.

“monte da verdade”, sua escola de experimentação em dança, atraindo as bailarinas Isadora Duncan e Mary Wigman, que já ensaiavam com o movimento de seus corpos a proposta de liberdade também entoada naquele lugar. O surgimento da dança moderna coincidiu com a fundação e o desenvolvimento do *Monte Verità*, constituindo-se, tal qual essa comunidade, como uma reação à nova corporeidade trazida pelo crescimento da vida na cidade. Insatisfeitos com o que percebiam, muitos artistas começaram a pensar e a discutir acerca dos diálogos entre o corpo e o espaço no qual estava inserido, buscando alternativas. Os dançarinos modernos combateram as restrições da sociedade industrial procurando a origem do movimento no próprio corpo, um lugar *interior* que fosse a fonte da força motora capaz de gerar o gesto expressivo e libertário. Assim, questionavam a disciplinas que sujeitavam o corpo e que impediam o indivíduo de se expressar livremente através de seus gestos.

No período em que se desenvolveu a dança moderna, novos coreógrafos e bailarinos ousaram elaborar teorias sobre o movimento que entravam em choque com a antiga doutrina do balé. Rebelavam-se contra a artificialidade dos movimentos da dança acadêmica, por ver em suas regras uma forma de aprisionamento mecânico da expressividade do corpo humano. Uma dessas importantes figuras foi a bailarina norte-americana Isadora Duncan, que divulgou pelo mundo uma dança que primava pela conexão do corpo com a natureza, pela livre expressão das paixões humanas e pela não obediência a doutrinas “artificiais” de organização dos movimentos. Em sua autobiografia, a bailarina relata ter encontrado no plexo solar a origem motora do movimento expressivo, o ponto corporal do qual surgiria uma dança capaz de refletir “os sentimentos e os pensamentos da alma”.

Por longos dias e noites inteiras, fiquei metida no ateliê, procurando uma dança que fosse, pelos movimentos do corpo, a expressão divina do espírito humano [...] eu procurava e acabei por descobrir a mola central de qualquer gesto, o centro da energia motora, o núcleo de que nascem os mais díspares movimentos, o espelho fantasmagórico no qual me apareceu a dança recém-criada [...] eu procurava a fonte da expressão espiritual, de onde se irradia pelos canais do corpo — então inundados de luz vibrante — a força centrífuga e refletora da visão do espírito (DUNCAN, p. 69).

Apesar de ser mundialmente reconhecida como a precursora do movimento moderno na dança, Duncan não deixou sistematizado seu conhecimento, nem criou uma escola para perpetuar a prática corporal que elaborou. As técnicas de dança moderna surgiram mais tarde, com os trabalhos de coreógrafos como Martha Graham e Rudolf Laban, que deixaram — tanto em escritos próprios como através de seus discípulos — um importante legado para a história e para a prática da dança.

Assim como Isadora Duncan, eles buscavam novas maneiras de trabalhar a expressividade artística através do movimento, tendo como base certos princípios que rompiam com a atitude e a visão do balé em relação ao corpo e à dança. Menos enfáticos que sua predecessora no que diz respeito à conexão da arte com a natureza³, eles reivindicavam, no entanto, o respeito a uma ordem corporal orgânica e o fim dos gestos disciplinares que normatizavam os corpos dos bailarinos clássicos, estimulando a prática do improvisado e da experimentação.

Em todos os casos, o que estava em jogo era uma forte conexão entre a dança e a vida, que se manifestava pela necessidade de libertar o corpo das estruturas gestuais tradicionais, oriundas do balé, do trabalho ou da rotina na cidade, que — tal qual detectou Michel Foucault — serviam ao disciplinamento dos corpos da sociedade industrial. A vida, nesse novo contexto, era compreendida como um misterioso fenômeno da natureza e, ao mesmo tempo, como algo inseparável da conjuntura social. Roger Garaudy destaca que Isadora Duncan, por exemplo, “trouxe não uma técnica nova, mas uma nova concepção da dança e da vida” (GARAUDY, 1980, p. 57). Rompendo com a coreografia tradicional — que, na opinião da bailarina, implicava uma barreira entre o mundo e o artista-criador — ela procurava a conexão com a natureza. Sua proposta era, nesse sentido, uma tentativa de “dançar a própria vontade de viver”; ressaltando, em sua busca poética, além dos elementos naturais, a necessidade política de refletir sobre a luta do povo e o convívio em sociedade. Sua dança possuía um impulso libertário que visava trazer à tona, através do movimento do corpo, as potências mais vitais da alma humana, realizando com sua arte uma vida mais harmoniosa, mais flexível e mais “natural” (GARAUDY, 1973, p. 57).

Essa vocação libertária também aparece na obra de Laban. De acordo com Isabelle Launay, esse coreógrafo constatou a impotência do homem moderno ao se mover na cidade industrial, além do cansaço e da dor que esses modos de vida provocavam. O artista considerava que o cidadão urbano possuía um corpo pobre em experiência comunicável, por conta de sua rotina mecânica de movimentos no trabalho, na cidade agitada e no seio da multidão. Laban constatou com assombro a existência da “experiência defunta” na cidade moderna. Em seus estudos, o coreógrafo alemão procurou meios que permitissem ao homem da sociedade industrial voltar a ser senhor de seu próprio corpo, cultivando uma experiência gestual que ultrapassasse a pobreza dos movimentos mecânicos e apenas reativos, próprios da vida urbana. Tanto Duncan quanto Laban,

³ Duncan acreditava que o artista devia buscar inspiração na natureza, como mostra o seguinte trecho, no qual ela explica como deveria ser o estudo das alunas de dança: “Seus estudos e observações não deviam se limitar às formas manifestadas da arte, mas, antes e preferentemente, ir buscar lições nas fontes vivas da natureza. O movimento das nuvens tocadas pelo vento, as árvores que se agitam, os pássaros que cantam, as folhas que turbilhonam” (DUNCAN, p.151).

portanto, defendiam o desenvolvimento de uma corporeidade livre e expressiva, que potencializasse a experiência própria do indivíduo trazendo o ser humano “de volta” para uma vida mais enriquecedora. Através da dança seria possível, portanto, reencontrar essa potência vital adormecida, como ressalta Gaudy a respeito das ideias de Laban:

Segundo Von Laban, o que dá grandeza ao teatro e à dança não é o fato de ensinarem uma moral, uma religião ou uma política, e sim, na medida em que nos fazem tomar profundamente consciência da vida, o fato de despertarem em nós o sentimento de sermos responsáveis pelo nosso destino e nossas ações. (GARAUDY, 1980, p. 113)

Assim, em sintonia com outras propostas artísticas daquela época, o projeto desses artistas extrapolou o âmbito da dança para abarcar algo bem maior: o corpo e até mesmo a vida em sua totalidade.

Para Von Laban, o trabalho e a dança têm antes de mais nada o denominador comum de serem esforços rítmicos. E, mais ainda, o trabalho e a dança têm uma raiz comum: realizam movimentos pelos quais o homem não se contenta em reproduzir a vida cotidiana, mas produz uma vida mais elevada, transformando ao mesmo tempo o mundo e o homem que transforma o mundo. (GARAUDY, 1980, p. 116)

Laban sugeria que, ao dançar, o corpo deveria trabalhar como uma máquina. Segundo Isabelle Launay, isso não implica propor um modelo mecanicista de movimento, mas se trata antes de reivindicar um envolvimento solene e metódico com a dança, em um nível de total absorção. Só assim seria possível viver, através dessa arte, uma experiência profunda, diferente do êxtase e do abandono que caracterizam o movimento frenético das coreografias da bolsa de valores ou da vida noturna, por exemplo. Para construir tal maquinaria, era preciso ir além da consciência do esqueleto articulado e perceber também o centro de gravidade do próprio corpo, a circulação do sangue e do ar, a condução do esforço, a massa, o volume e as mudanças de peso (LAUNNAY, 1999, p.83). Por tais motivos, apesar da referência explícita à máquina, a teoria de Laban propunha um combate à mecanização dos movimentos do cotidiano, defendendo a espontaneidade e o improviso na dança. Sua proposta descreve um corpo que deveria cultivar uma observação atenta de seus fluxos internos, como um meio para se libertar da pobreza da experiência da vida agitada na cidade.

Outra coreógrafa que procurou estreitar a conexão com a vida através da dança foi Martha Graham, desenvolvendo uma teoria que se assenta — como pretendia Duncan — na localização da origem orgânica do movimento. Em sua busca, Graham deu enorme valor às funções vitais do corpo. Assim, acabou por definir a respiração como o princípio que deveria ser observado

durante a execução da dança, e a dinâmica da contração e do relaxamento como o movimento primordial capaz de gerar todos os outros em sequência. De acordo com o historiador da dança Paul Bourcier, essa coreógrafa norte-americana retomou um elemento “comum a todas as tendências da dança moderna: a força do gesto acontece em função da força da emoção” (BOURCIER, 2006, p. 279). Havia, portanto, em sua proposta, uma defesa da espontaneidade do movimento no sentido de que ele deveria surgir da vontade de expressão do próprio indivíduo, e o público deveria estar atento a esse ser humano que dança. “Nós, o público, devemos procurar no corpo do bailarino não a imitação dos gestos do cotidiano, nem os espetáculos da natureza, nem seres estranhos vindos de outro mundo”, esclarece Martha Graham, “mas um pouco desse milagre que é o ser humano motivado, disciplinado, concentrado” (GRAHAM apud BOURCIER, 2006, p. 274).

Sem desmerecer as idiossincrasias que singularizam o trabalho de cada coreógrafo, portanto, é possível visualizar o projeto moderno da dança como uma busca da perfeita comunhão entre o movimento, por um lado, e a natureza humana e individual, por outro lado, apresentando-se como uma reação às inibições que aquela sociedade friamente mecanicista impunha aos corpos, sobretudo nos espaços públicos. O sentido libertário desse projeto se manifestou de duas maneiras, que serão contempladas a seguir: como espontaneidade de movimentos e como expressão individual.

Em todos os casos aqui analisados, constata-se que há uma busca pelo ponto originário do gesto expressivo; ao mesmo tempo, há um estímulo à improvisação e à espontaneidade. Não surpreende, portanto, que tenham surgido então várias teorias para dar conta dessa força primordial do movimento corporal: Duncan a localizou no plexo solar, já Martha Graham encontrou na respiração essa função vital responsável por uma manifestação expressiva na dança. Todos estavam interessados em entender o corpo humano em sua organicidade para encontrar nele, através da observação de seus fluxos e funções vitais, uma fonte do movimento que fosse a mais genuína expressão da alma individual. O estímulo à espontaneidade tinha como objetivo combater formas rotineiras de movimentação, libertando o indivíduo dos hábitos e disciplinas que amarravam os corpos modernos às engrenagens industriais e os impediam de se tornarem capazes de criação.

Vale ressaltar que essa ordem orgânica buscada pelos bailarinos e coreógrafos modernos não se assemelhava com a do balé. Esta última tinha como base os estudos da anatomia e fisiologia; portanto, uma visão sobre o corpo como um todo composto por partes, e do movimento e da forma como o resultado da articulação dessas partes. A sistematização do balé, promovida pelo *maître* francês Charles-Louis-Pierre de Beauchamps na segunda metade do século XVII, é tributária

desse olhar sobre o corpo e o movimento, que compartilha com as outras artes o rigor academicista típico da época⁴. Uma consequência de tal organização sistemática do balé é a valorização de seu aspecto mecânico, do virtuosismo técnico e da beleza formal. Bourcier explica que Beauchamps trabalhava

a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal, uma regra dentro da qual se fixa a via de sua evolução. Em suma, trata-se de tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se o torna, forçosamente, artificial. (BOURCIER, 2006, p. 117)

Já na concepção dos modernos bailarinos, o “orgânico” serviu para caracterizar o respeito aos fluxos vitais do corpo humano e não sua organização anatômica. Os aspectos físicos continuaram tendo grande importância; no entanto, a materialidade corporal não estava mais a serviço das formas e dos movimentos virtuosos, mas da expressão individual e da liberdade. Nesse sentido, a arte deixava de ser mecânica para tornar-se impulsiva e espontânea. Conforme descreve Bourcier, a centralidade dos aspectos anatômicos do corpo no balé não visava à elaboração de movimentos que obedecessem a uma ordem natural: ao contrário, eles evoluem para a idealização das formas e dos gestos até alcançar parâmetros de extrema beleza, mas completamente artificiais se levarmos em conta as posições mais confortáveis para o corpo. Por outro lado, a dança moderna se opunha aos padrões de normatização do corpo humano e dos movimentos impostos pela disciplina do balé, alegando, principalmente, que residia aí o enrijecimento da arte e o aniquilamento da potência individual de expressão.

Nessa direção, reivindicava-se o respeito a uma organicidade não-sistematizada, com base num corpo atento à origem primordial do gesto, aos fluxos e funções corporais que dão ritmo à vida, e que permitiriam também que as particularidades físicas e emocionais de cada bailarino pudessem vir à tona através da dança. Mais que uma maneira possível de conceber a dança, ou além disso, tal projeto advém de uma forma de entender a relação entre o ser humano e seu corpo, que é típica de uma época ou de uma determinada cultura, algo que se vivenciou também em outras manifestações artísticas do mesmo período. Eliane Robert Moraes detecta no surrealismo esse idêntico desejo, presente na dança moderna, de se reinventar a maneira de viver:

⁴ O desenvolvimento do conhecimento anatômico começa no século XVI, quando acontecem as primeiras dissecações, e descobertas fisiológicas, como da circulação do sangue, surgem no século XVII, iniciando uma concepção mecânica do corpo: mais secular e, portanto, menos tributária da ideia de alma como fonte de energia da vida (MATESCO, 2009, p. 30). A referência ao divino já não bastava para explicar o funcionamento do organismo humano. Segundo Paula Sibília, o saber científico redefiniu o corpo arrancando-o do homem vivo e escolhendo o cadáver como seu modelo e objeto (SIBILIA, 2002, p. 68).

Tornava-se urgente uma reviravolta de perspectiva, e isso só se realizaria através de uma força negadora e destrutiva que resultasse na conquista de novas formas de vida e de expressão para o ser humano, e não no seu aniquilamento [...] A negação do antropocentrismo [...] não poderia identificar-se com a negação das forças vitais. (MORAES, 2002, p. 88)

De maneira geral, a estética modernista na pintura do século XX foi caracterizada pela desintegração da figura humana realista gerada pelo olhar científico, como é possível perceber nas correntes vanguardistas do início do século XX — expressionistas, surrealistas, cubistas e dadaístas. Essa arte se distanciou do ideal clássico do corpo, questionando sua representação tradicional. Aliado ao conceito então nascente de “espaço psíquico”, esse questionamento acabou por causar uma aproximação entre a estética da distorção do corpo e a necessidade de expressar desejos e paixões humanas. Negava-se, portanto, a dimensão totalizadora do humanismo de raízes ilustradas, que não privilegiava “a particularidade dos seres concretos, de sua existência sensível e de sua materialidade singular” (MORAES, 2002, p. 88).

De acordo com Viviane Matesco, esse novo olhar da arte sobre o corpo trás, em seu bojo, elementos das teorias freudianas, que concebem a imagem corporal não como um modelo fisiológico, mas como uma estrutura libidinal dinâmica (MATESCO, 2009, p. 37), incluindo as experiências perceptivas, motoras, afetivas e sexuais componentes da experiência vivida. Essa perspectiva caracteriza apropriadamente as bases do projeto moderno de dança, sobretudo no que tange à concepção de corpo que emerge dos escritos de Duncan, Graham e Laban. Em todos eles há uma crença na organicidade, não no sentido de uma fisiologia humana rígida, que poderia ser descrita cientificamente e deveria ser representada artisticamente, mas como uma fonte de energia vital que poderia ser fisicamente localizada. Porém, por conectar-se intimamente à dimensão psicológica de cada indivíduo, essa força seria capaz de se manifestar esteticamente das mais diversas formas.

Assim, chegamos ao segundo sentido de liberdade evidenciado pela dança moderna: a expressão individual.

1.2 A dança da interioridade e o corpo expressivo

Isadora Duncan afirmava ser necessário substituir as histórias de fábulas dos balés românticos por encenações de caráter mais intimista, que destacassem a singularidade da percepção que cada artista tinha do mundo. Isso fazia muito sentido nesse momento, pois estava em desenvolvimento, desde o início do século XIX e sob os ímpetos românticos, uma nova forma de experimentar a individualidade: mais centrada naquilo que há de particular em cada um, e menos em características comuns que tornam todos os seres humanos parte de um ideal universal.

Vários autores estudaram essa transformação. Segundo Hans Gumbrecht, por exemplo, até o século XVIII e sob a influência do Iluminismo, predominava a figura do “observador de primeiro grau”, um sujeito moldado segundo normas cartesianas e para quem a realidade lhe era exterior. Através de um pensamento racional e driblando as ilusões que a sensibilidade lhe projetava, esse observador se considerava capaz de apreender as coisas tais quais elas eram, captando e compreendendo assim a verdade do mundo. No entanto, já no final do século XVIII, o corpo passou a se impor como uma espécie de interferência carnal capaz de provocar ruídos na relação entre o sujeito e o mundo; sendo ele mesmo, inclusive, o próprio produtor de certas imagens, como sonhos e alucinações provocadas pelo uso de entorpecentes. Esse sujeito corporificado ou encorpado, que se observa a si próprio no ato da observação, é denominado por Gumbrecht “observador de segundo grau”. Seguindo essa teoria, Sibilia explica que “enquanto a realidade 'exterior' perdia sua transparência, sua qualidade objetiva e unívoca, o sujeito observador ganhava uma complexidade e uma opacidade que demandavam a autorreflexão, a introspecção e a autoexploração” (SIBILIA, 2008, p. 102). Essa auto-observação se dava tanto pela investigação da materialidade do corpo, que participava do ato de perceber, quanto pelo exame da “vida interior” condensada na complexidade do psiquismo.

Por sua vez, José Fernando Souza, que investiga a relação entre o surgimento da dança moderna e diversos aspectos sociológicos da época, encontra nas ideias de Richard Sennett a respeito do “declínio do homem público” uma possível explicação para a ascensão de um ideal de corpo expressivo. O fenômeno de formação das massas, atrelado à expansão dos grandes centros urbanos, provocou nos indivíduos — de repente anônimos e rodeados por desconhecidos no espaço público das ruas — uma procura de si mesmos: uma busca pela diferenciação e pela expressão da própria singularidade. Trata-se de uma novidade surgida na virada para o século XIX, pois os historiadores mostram que antes era diferente: as ambições universalistas da sociedade do Século das Luzes faziam com que naqueles tempos vigorasse um tipo de individualismo de caráter mais abstrato e genérico. Nesse contexto, cada sujeito deveria se compreender a partir do modelo do

homem universal, livre e igual aos demais, por ser um digno representante da espécie humana. Tal maneira de experimentar a individualidade é a que Georg Simmel denomina “quantitativa”, em oposição à que se verifica no século XIX, que o autor identifica como “qualitativa”. Neste último caso, essa nova torção do individualismo estaria calcada na busca da singularidade, e não mais da universalidade. Algo que provocou o desabrochar do “império dos indivíduos únicos e incomparáveis”, conforme ressalta Sibilia: “neste novo quadro, a liberdade perde sua vocação universal, tornando-se um meio para a realização pessoal de cada sujeito em sua gloriosa particularidade” (SIBILIA, 2008, p. 107).

A arte cumpriu um importante papel nesse projeto. Desenvolveu-se a crença na existência de uma “interioridade psicológica” como a essência individual de cada um, e os estudos de Sigmund Freud causaram grande impacto também nos artistas da época — como conta Paul Bourcier a respeito de Martha Graham, que, inspirada nas teorias freudianas, fez de sua dança um mergulho em direção ao desconhecido lugar da alma. O movimento, para os coreógrafos da dança moderna, deveria se originar nas motivações internas próprias de cada bailarino: sendo a expressão de algo pessoal, deveria, nesse sentido, conectar-se à vida. Por isso, não interessava mais a artificialidade da representação de papéis pré-fixados, pois a dança deveria ser fundamentalmente dançar a si mesmo: libertar-se e expressar-se para ser um indivíduo.

Essa noção de interioridade que caracterizou predominantemente a construção subjetiva e também a estética moderna é abordada no livro intitulado *As fontes do self: A construção da identidade moderna*, de Charles Taylor. O autor investiga como a noção de um espaço “interior” de existência humana, em oposição a um “exterior”, serviu para fundamentar a ideia de que todo indivíduo possui um *self*. A sociedade ocidental moderna naturalizou essa geografia do dentro/fora como se fosse uma descoberta a respeito da condição humana e não uma maneira historicamente delimitada de compreendê-lo. Taylor conta, em sua análise, a história de como essas noções foram sendo constituídas e disseminadas ao ponto de parecerem algo evidente por si mesmo.

Nossa ideia moderna de *self* está ligada a, ou poderíamos dizer até constituída por, um certo sentido (ou talvez uma família de sentidos) de interioridade [...] Em nossas linguagens de autocompreensão, a oposição dentro-fora representa um papel importante. Julgamos que nossos pensamentos, ideias ou emoções estão dentro de nós, enquanto os objetos do mundo com os quais esses estados mentais se relacionam estão fora. Ou então pensamos em nossas capacidades ou potencialidades como interiores, à espera do desenvolvimento que as manifestará ou realizará na esfera pública. Para nós, o inconsciente está dentro, e pensamos nas profundezas do não-dito, do indizível, dos intensos e rudimentares sentimentos, afinidades e temores que disputam conosco o controle de nossa vida como internos. (TAYLOR, 2011, p. 149)

Na modernidade, essa distinção serviu para apoiar a construção de duas esferas fundamentais na experiência da vida nas cidades: os espaços privado e público. O primeiro era o lugar onde pensamentos e afetos podiam se manifestar livremente, sendo indispensável para a constituição subjetiva de cada indivíduo moderno e servindo de cenário privilegiado para a edificação de uma identidade própria. Era um recinto particular e fechado, como a casa ou o quarto — tipicamente, o lar burguês — onde se desenvolvia a intimidade e a “verdadeira essência” de cada indivíduo podia ficar à vontade. O segundo tipo de espaço, a esfera pública, era o lugar do convívio social. Por conta de suas normas e regras bem mais rígidas e formais, exigia dos sujeitos modernos o controle de suas palavras, atitudes e emoções. O espaço público era aquele, portanto, no qual vigorava a regulação do comportamento visando à normalidade, onde cada indivíduo colocava sobre seu rosto as máscaras sociais que escondiam seu “verdadeiro *eu*” em nome de uma adequada interação com os outros.

Por conta da estigmatização do espaço público como o lugar do regramento e dos protocolos formais — e, portanto, da mentira — a privacidade, com seu potencial de desenvolvimento da identidade própria e verdadeira de cada indivíduo, passou a ser extremamente valorizada no decorrer do século XIX. Paula Sibilia destaca, por exemplo, a importância das trocas epistolares e dos diários pessoais na cultura burguesa daquela época: os relatos de si, escritos na esfera íntima dos quartos privados, serviam à consolidação da subjetividade e à autoafirmação da individualidade (SIBILIA, 2008, p. 56-57).

Uma das principais facetas desse senso de *self* seria, portanto, a relação que se estabeleceu entre a interioridade e a centralidade do exercício de reflexão na vida espiritual moderna, fundamentada na ideia de que o pensamento, a capacidade de valoração e o sentimento residem “dentro” da mente. Taylor ressalta que, ao identificar a existência desse espaço interno ao sujeito, acaba-se por distingui-lo do objeto que é analisado. “Na verdade”, sugere esse autor, “poderíamos dizer que as próprias noções de sujeito e objeto em seu sentido moderno passaram a existir dentro dessa nova localização”, onde se constituem como entidades separáveis (TAYLOR, 2011, p. 245). Para conhecer a realidade, portanto, o sujeito moderno não precisava voltar seu pensamento para uma ordem das Ideias, externa a ele, mas poderia construir uma representação do objeto seguindo os procedimentos corretos, conforme propôs René Descartes.

Isso não pode significar o que significou para Platão, que a alma é ordenada pelo Bem que preside a ordem cósmica que a pessoa contempla e ama. Pois, aqui, essa ordem não

existe. Ser racional agora tem de significar outra coisa que não estar em sintonia com essa ordem. A opção cartesiana é ver a racionalidade, ou a capacidade de pensar, como uma capacidade que temos de *construir* ordens que satisfaçam os padrões exigidos pelo conhecimento, ou compreensão, ou certeza. (TAYLOR, 2011, p.194)

Assim, a ênfase na atividade construtiva, herdeira do modelo de conhecimento cartesiano, permitiu que aflorasse outra característica da identidade moderna: a importância dada à capacidade “poiética” do ser humano. A noção de conhecimento como algo construído está relacionada à capacidade representativa do ser humano e à linguagem, que “passam a ser vistas não apenas ou principalmente como elementos voltados para a descrição correta de uma realidade independente, mas também como nossa forma de manifestar, pela expressão, o que somos e nosso lugar dentro das coisas” (TAYLOR, 2011, p. 257).

O autor explica ainda que a “expressividade” característica do indivíduo moderno diz respeito não apenas à capacidade de tornar algo previamente formulado manifesto, mas à possibilidade de os processos de manifestação e formulação acontecerem simultaneamente. Isso significa que expressar envolve dar uma forma específica a um pensamento ou percepção apenas parcialmente formado; mais que manifestar, trata-se de elaborar, criar, construir, trazer algo à existência. Nesse sentido, uma visão “expressiva” da vida humana pressupõe a vontade de realizar a natureza oculta no “interior” do indivíduo, não apenas como uma maneira de trazê-la à tona, mas sobretudo como um modo de construir a si mesmo. Por ser localizada nessa âmbito, a natureza individual é compreendida como algo original de cada um e, mesmo que essa noção de diferença ou de singularidade não seja nova, apenas na modernidade ela começa a influenciar a maneira como os indivíduos escolhem levar sua vida (TAYLOR, 2011, p. 481).

A ideia da “individualização expressiva” foi bastante influente na sociedade ocidental, tornando-se um dos pilares da cultura moderna e tendo se harmonizado naturalmente com uma nova compreensão da arte (TAYLOR, 2011, p. 482). Esse entendimento da atividade artística afastou-se da antiga noção de imitação da realidade, atribuindo-lhe a função de expressar. “A obra de arte não manifesta tanto algo visível além dela mesma, mas constitui ela própria o *locus* da manifestação” (TAYLOR, 2011, p. 484). Além disso, as profundezas interiores do indivíduo passaram a ser vistas com algo inesgotável, e, o poder de introspecção, considerado o meio pelo qual seria possível trazer esse material oculto para o primeiro plano. “A noção de profundezas interiores está, portanto, intrinsecamente ligada à nossa compreensão de nós mesmos como seres expressivos”, explica Taylor, seres “que articulam uma fonte interior” (TAYLOR, 2011, p. 499).

Porém, não se trata de simplesmente dar voz aos sentimentos individuais, mas de “uma

revolução das ideias morais que atribui tremenda importância a essa expressão”, sendo aquilo “que nos realiza e completa como seres humanos” (TAYLOR, 2011, p. 484). Nesse sentido, o tema do artista como criador, que começou a ser desenvolvido na Renascença, foi retomado com intensidade no período romântico, conferindo a aquele um estatuto quase divino e, ao mesmo tempo, erigindo-o como um sacerdote capaz de revelar a beleza oculta da natureza. No entanto,

essa revelação envolvia não apenas uma cópia do que já estava formulado; a manifestação requeria articulação. É por isso que os escritores desse período atribuem um papel tão central à imaginação criativa. É no século XVIII que surge a distinção entre a imaginação meramente reprodutiva, que apenas traz de volta à mente o que já experienciamos, talvez combinado de novas formas, de um lado, e a imaginação criativa, que pode produzir algo novo e sem precedentes, de outro. (TAYLOR, 2011, p. 485)

Nesse sentido, João Frayze-Pereira lembra um frequente engano, mesmo nos dias atuais: na tentativa de se definir a Arte, afirmar que ela é a expressão do *eu* profundo do artista, sem levar em conta que essa é uma ideia que surgiu no começo do século XIX — e que, provavelmente, agora se encontra em declínio. Até a palavra *criação*, associada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 53). Tal compreensão da arte ainda permanece forte, mas no final do século XIX ela foi fundamental para o desenvolvimento das vanguardas artísticas. Se “os poetas antigos consideravam-se veículos de um poder sobrenatural, pois um deus ou um demônio é quem se punha a falar com a voz do poeta”, já “os poetas modernos admitem extrair visões do invisível de dentro de si mesmos”, afirma Frayze-Pereira, “elas são as suas visões” (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 205).

Assim, através de um mergulho nas profundezas interiores, os artistas modernos buscavam uma linguagem original, questionando as convenções da época e concedendo à arte um sentido de liberdade. Citando o termo que Mário De Michelli sugere para designar a prática dos artistas e intelectuais do final do século XIX, Frayze-Pereira afirma que se tratava de um “poética da evasão”, uma tendência a se afastar dos cânones e convencionalismo de uma cultura considerado “comprometida”. (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 206). Somente a realidade vasta e obscura da alma humana poderia prover o artista de elementos que pudessem inaugurar uma nova e livre linguagem.

A criação artística, romanticamente compreendida, resulta de pura espontaneidade. E o artista é o “gênio original” que não pode nem deve retocar sua obra segundo critérios artesanais de perfectibilidade. Ela surge inteira na plenitude da expressão que é, por princípio, autêntica e sincera. O artista idealizado pelos românticos cria livre, portanto, “não se atendo a normas nenhuma, porque nem sequer as conhece [...] Cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda”. (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 212)

Várias tendências poéticas do século XX conservaram esse modo romântico de compreender a arte, e a ideia de imaginação criativa ainda é central à cultura moderna. Em palavras de Charles Taylor: “há fortes continuidades entre o período romântico, os simbolistas e muitas correntes do que foi chamado frouxamente 'modernismo' e o presente” (TAYLOR, 2011, p. 537). No caso da dança, o ideal romântico de liberdade criativa só ganhou forma realmente com os bailarinos frequentadores do *Monte Verità*. Não havia, por exemplo, na proposta de Noverre, uma reivindicação de liberdade, seja como expressão de sentimentos individuais ou como negação da ordem acadêmica do balé. O que os bailarinos deveriam veicular com seus gestos e fisionomias não eram suas próprias verdades interiores, mas as ações e emoções de seus personagens na peça dramática. Já a dança moderna abandonou o rosto pálido típico do balé romântico, deixando a artificialidade estilizada dos gestos em favor da experiência pautada pela problematização e pela autenticidade. Nesse sentido, José Souza ressalta que “ganha espaço uma crítica à academia, entendendo-se que esta, ao impor modelos a serem seguidos, acaba impedindo que o artista, de forma livre, exprima sua subjetividade” (SOUZA, 2009, p. 66). De acordo com esse autor, os artistas buscavam um material carregado de autoria, que transpusesse o repertório, fazendo com que as qualidades pessoais mais intensas de cada indivíduo/artista evidenciassem-se (SOUZA, 2009, p.113). A dança moderna, que também pode ser adjetivada como “expressiva”, não enfatizava tanto os modos como as pessoas se movem, mas procuram desvendar por quê elas se movem (SOUZA, 2009, p. 101).

“Dançar a vida”, assim Roger Garaudy definiu o projeto estético de Duncan, Laban, Graham e dos outros revolucionários bailarinos do início do século XX. Porém, convém questionar, como poderia ser definida a “vida” no contexto da dança moderna? Apesar da referência a elementos biológicos ou orgânicos, os artistas aqui citados não privilegiavam uma concepção predominantemente científica do termo. Na verdade, a materialidade do corpo era uma via de manifestação de elementos transcendentais ou interiores — as paixões humanas, as subjetividades, emoções e sentimentos e a própria beleza. Munidos de esperança em relação à reativação expressiva do corpo emudecido pelo frenético cotidiano das cidades, esses artistas acabaram por definir, com suas buscas e ideais, o que era e como deveria ser vivida a vida.

Muitas coisas mudaram desde que as primeiras contestações às práticas e concepções da dança moderna começaram, ainda na década de 1930. Novos elementos vêm contribuindo para

redefinir os conceitos de vida e corpo e, assim, as compreensões sobre o movimento e a dança também ganham renovados traçados. No próximo capítulo, abordaremos um desses importantes elementos e suas implicações na dança: como o crescimento das compreensões biológicas e neurocientíficas sobre o ser humano, bem como a disseminação da tecnologia por todas as esferas da vida, têm afastado muitos coreógrafos contemporâneos dos ideais modernos. Mostraremos como o corpo muitas vezes é visto como um aparelho locomotor e sensitivo, instrumento de um cérebro ativo, que é o lugar onde se originam as informações capazes de produzir o movimento dançado. Além disso, evidenciaremos como costuma ser exigido que esse corpo busque os meios de superar a si mesmo, seja miscigenando-se com as próteses tecnológicas, seja através de rigorosos treinamentos.

A dança cênica que privilegia tal produção do corpo, não raras vezes, parece propor que a beleza dessa arte reside no virtuosismo, bem como no ótimo desempenho motor, sensitivo e — principalmente — cerebral do bailarino. Tal maneira de se fazer dança parece deixar de lado certos elementos que, no senso comum ainda muito influenciado pelas ideias modernas em relação à arte, são considerados imprescindíveis para a criação artística: a emoção, o sentimento e a expressão de autenticidades individuais. Certa vertente da dança cênica de hoje parece desconectar a arte de sua profunda ligação com a vida do artista, como expressão de seus desejos e paixões interiores; enfim, de tudo aquilo que para os sujeitos modernos compunha a subjetividade.

Capítulo II

Tecnologias para a dança contemporânea

Na década de 1990, o norte-americano Merce Cunningham, considerado precursor de uma nova fase da dança cênica, criava suas coreografias durante suas viagens de avião, utilizando o programa *DanceForms* instalado em seu notebook: um software de animação capaz de simular os movimentos de um bailarino em três dimensões. Dessa maneira, ele indicava que, até certo ponto, o processo de criação em dança poderia prescindir de bailarinos reais, preterindo a sua presença física em favor de simuladores virtuais. Esse episódio ilustra a aproximação cada vez mais recorrente entre as artes performáticas e a tecnologia, permitindo que mesmo os olhares menos atentos entrevejam que o corpo, nesse contexto, se afasta de sua típica materialidade para também habitar o terreno da “virtualidade”.

Neste capítulo, analisaremos diversos aspectos da relação entre tecnologia e corpo humano tendo como foco suas implicações sobre o tipo de dança produzida na atualidade. Já vimos que, para os bailarinos modernos, as funções orgânicas eram as fundamentais catalisadoras do movimento dançado. Delas se originavam os gestos expressivos da alma. Hoje, ao contrário, alguns artistas acreditam que nossa constituição de carne e ossos estaria ficando obsoleta⁵ ou que seria limitada, pois não é capaz de satisfazer as necessidades e as ambições da humanidade. De fato, mesmo na dança, é possível detectar o desejo de ir além do que os fluxos vitais podem oferecer: os artistas buscam novas possibilidades coreográficas e performativas através de combinações diversas entre corpos e tecnologias.

O software de Cunningham se insere em um contexto no qual a humanidade se depara com conflitos relativos ao corpo orgânico e suas transformações, resultantes da relação cada vez mais íntima com a tecnologia. No entanto, não se trata apenas de admitir que o corpo humano possui inúmeras restrições e de tentar superá-las, mas de colocar em xeque — através de invenções e descobertas — as próprias noções tradicionalmente opostas de vida e morte, natureza e artifício, orgânico e inorgânico. Em 2010, por exemplo, foi anunciada a criação da primeira célula com

⁵ Para o artista Stelarc, por exemplo, o corpo humano é “biologicamente inadequado”, por isso depende de próteses tecnológicas que permitam sua adequação ao ambiente e às necessidades de força, velocidade e capacidade de retenção de informações das quais agora precisa. Através de suas performances, o artista explora o conceito de corpo e sua relação com a tecnologia por meio da comunicação entre homem e máquina, mostrando as extensas possibilidades dessa combinação. Disponível em: <http://stelarc.org>. Acesso em: 23 abr 2011

código genético artificial, algo como um “organismo sintético”, conforme definiu o *Wall Street Journal*. Pela própria expressão utilizada no veículo de comunicação, nota-se o tipo de reviravolta que tal invenção é capaz de provocar no entendimento das diferenças, que um dia já pareceram claras, entre o que é artificial e o que é natural. O cientista responsável pelo feito, o polêmico J. Craig Venter, incrementa o debate ao definir sua criação como “a primeira célula autorreplicante do planeta a ter um computador como pai”, desafiando nossas certezas a respeito de como uma vida pode ser gerada⁶ e em que consiste.

A célula sintética é apenas um dos eventos mais recentes no âmbito das pesquisas biotecnológicas que trazem novos dados para o complexo processo de redefinição do que é a vida, o corpo e o próprio homem. Outras descobertas e invenções adicionam elementos a tais reformulações que, além de proporcionarem o surgimento de uma nova estética no campo das artes performáticas, provocam preocupações de cunho ético, jurídico e econômico. As questões legais suscitadas por novas descobertas científicas mostram a instabilidade do conceito de vida nos dias atuais. O direito à sua preservação, por exemplo, é garantido constitucionalmente na maioria dos países; todavia, tal garantia esbarra na dificuldade de se definir quando começa e quando termina a vida, dois pontos extremamente importantes quando estão em julgamento questões como a legalização do aborto, a pesquisa com células tronco embrionárias, a doação de órgãos e o desligamento de aparelhos de pacientes em estado terminal. A humanidade passa por um momento de muitas incertezas no que tange aos parâmetros para delimitar quando um organismo biológico pode ser considerado um sujeito, ou quando um indivíduo pode ser dado como efetivamente morto.

Cada nova descoberta ou criação científica nesse campo aduz fatos inéditos ao debate, complexificando-o ainda mais. No caso que foi usado aqui como ilustração, por exemplo, há uma euforia diante da possibilidade de criação de organismos artificiais, pois eles podem trazer benefícios, como a produção de energia ou o sequestro de dióxido de carbono. No entanto, há também o temor em relação ao poder devastador de uma bactéria sintética que pode se tornar nociva a seu meio, por exemplo. A Igreja Católica, por seu turno, alerta sobre o possível perigo subsequente à criação desse tipo de organismo: definir a vida pelo genoma e não mais pela “natureza” humana. A preocupação religiosa revela que, além das incertezas em relação à definição do início e do fim vida, estão na ordem do dia fortes dúvidas sobre aquilo que a compõe: basta a presença de um código genético, ou a vida necessariamente é constituída de algo que escapa à observação científica? De acordo com a primeira opção, o ser humano é apenas aquilo que

⁶ BIELLO, David. Fabricada a primeira bactéria sintética. *Scientific American Brasil*, 2010. Disponível em: http://www2.uol.com.br/sciam/noticias/fabricada_a_primeira_bacteria_sintetica.html. Acesso em: 11 jan. 2011.

determina sua própria biologia e, com os avanços das possibilidades técnicas de intervenção nessa configuração, ele estaria apto a recriá-la de acordo com suas preferências e exigências. Conforme pontua Paula Sibilia, segundo tal perspectiva, a humanidade se encontra em uma encruzilhada e a ciência insinua o caminho do “pós-humano”, um momento no qual

a criatura humana passaria a dispor, de fato, das condições técnicas necessárias para se autocriar, tornando-se um **gestor de si** na administração do seu próprio capital privado e na escolha das opções disponíveis no mercado para modelar seu corpo e sua alma. (SIBILIA, 2002, p.16)

Sem dúvida, a relação entre corpo e tecnologia não é nova; afinal, o ser humano, desde suas origens, fabrica suas próprias ferramentas e modifica com elas o meio ambiente. Entretanto, a situação atual tem suas especificidades: a distinção bem estabelecida entre o ser vivo e o instrumento inerte é superada por intervenções técnicas nos organismos que, diferentemente das ferramentas de outras épocas, não se configuram como extensões ou moldes para o corpo, mas como métodos para sua recriação ou para a ultrapassagem de seus limites. Como explica Sibilia, certas pesquisas atuais

não pretendem apenas estender ou ampliar as capacidades do corpo humano; elas apontam para bem mais longe: possuem uma “vocação ontológica”, uma aspiração transcendentalista que enxerga no instrumental tecnocientífico a possibilidade de criar vida. (SIBILIA, 2002, p.49-50)

Cada uma dessas duas maneiras do ser humano intervir tecnicamente no corpo vivo — através de instrumentos que funcionam como extensões ou por meio da criação/recriação da vida — caracterizam, preponderantemente, momentos distintos na história recente da relação entre corpo e tecnologia. De um lado, encontra-se o esquema analógico ou mecânico, que pretende modelar a matéria a partir do exterior, com o uso de máquinas, ferramentas, instrumentos, formas, moldes e regras. Do outro lado, a lógica digital, que reivindica a possibilidade de recriar a matéria através de uma ação que tem início em seu próprio interior, ou seja, uma intervenção que modifica ou “reprograma” o organismo de dentro para fora. De acordo com Nikolas Rose, trata-se de duas imagens distintas do corpo: a lógica mecânica atua em uma escala molar, que vislumbra órgãos, sistemas e tecidos; a lógica digital atua em nível molecular, que compreende elementos como canais de íon, atividade enzimática e transporte de genes (ROSE, 2007, p. 11).

Uma série de exemplos do confronto entre essas duas lógicas pode ser identificada: no âmbito do *fitness*, as pílulas e os suplementos substituem as cintas modeladoras; no que concerne

aos problemas de ordem psíquica, os fármacos parecem mais eficientes que as longas e tradicionais conversas com terapeutas. Ganha popularidade, assim, a ideia de que é mais eficaz a intervenção técnica que opera no interior do corpo biológico, agindo sobre suas partículas mais elementares — células, enzimas, hormônios ou mesmo genes — e que tal ação reverbera por todo o corpo, reprogramando suas características intrínsecas e refletindo-se em seu exterior. Seguindo essa desvalorização do trabalho modelador de tipo mecânico, que procura agir a partir do exterior, a disciplina e suas instituições de confinamento cedem lugar ao “controle” e seus dispositivos específicos, enquanto a vigilância centralizada é superada pela autogestão e pelo controle distribuído. No mundo atual, mostra-se mais eficaz essa forma invisível de atuação sobre o corpo, que atribui ao próprio indivíduo a responsabilidade por “vigiar-se” e monitorar os outros.

Por conta de tudo isso, Paula Sibilia propõe que o paradigma do homem-máquina que vigorou ao longo de toda a era moderna, com seu modelo mecânico de intervenção no corpo, está em declínio. A autora explica de que modo certas mudanças no foco das pesquisas tecnocientíficas contribuíram para essa decadência. No século XVIII, por exemplo, o corpo humano era descrito pela medicina e, inclusive, por certas escolas da filosofia e da arte, como um conjunto de molas e engrenagens: uma máquina composta por outros pequenos mecanismos que obedeciam a leis mecânicas de funcionamento. Tal modelo começou a ser refutado na primeira metade do século XX, quando novos saberes inauguram conceitos ignorados pela física clássica, como o *quantum*, a complexidade e o caos, e novas técnicas mostraram-se capazes de pesquisar a vida em sua escala atômica.

Trata-se de um movimento de fragmentação, de questionamento das leis gerais e desmantelamento dos grandes sistemas que explicavam o funcionamento do mundo. Tal tendência não se restringe à ciência. Paralelamente, a arte e a filosofia também se ocuparam desse estilhaçamento, trazendo as noções de fluxo, instantaneidade e efemeridade para o debate. Em seu livro *O corpo impossível*, a pesquisadora Eliane Robert Moraes ressalta que “a arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade” (MORAES, 2002, p. 57). Também nesse campo, portanto, os olhares se deslocaram da dimensão molar para a molecular: na biologia, o foco passou dos órgãos para as células, enzimas e proteínas; na física, dos corpos — tão caros à mecânica de Newton — para os átomos; na arte, as formas humanas se fragmentaram e desumanizaram.

A decadência de um regime mecânico de conhecimento, próprio à modernidade,

manifesta-se, portanto, no imaginário da simbiose entre o orgânico e o inorgânico. O paradigma do homem-máquina funda-se na distinção clara entre esses dois tipos de matéria: a porção artificial, a prótese maquinaica, era unida ocasionalmente ao corpo natural para a criação de um híbrido. Esse modelo de híbrido homem-máquina, que deu origem a personagens como os protagonistas dos filmes *Robocop* (1987) e *Exterminador do futuro* (1984), já não tem mais o mesmo apelo popular de outrora. O lugar deixado por eles é ocupado por figuras que substituem as técnicas mecânicas pelas tecnologias da virtualidade, como uma maneira de acessar outros mundos, não menos reais, através da atividade cerebral e da engenharia genética. Encontram-se aí tanto os rebeldes do filme *Matrix* (1999) como os humanos que adentram o mundo extraterreno de *Avatar* (2009).

Pode-se analisar essa tendência mais atual a partir de duas tendências. De um lado, estão os desejos de virtualização, proporcionados pelas pesquisas informáticas, caracterizados pela rejeição do corpo orgânico em benefício de uma vivência completa das liberdades proporcionadas pelo espaço ilimitado da cibercultura. Esse sonho vislumbra ainda a possibilidade de digitalização total da vida, através de conexões entre cérebro e computador que poderão fazer o ser humano prescindir de seu corpo orgânico para usufruir das mesmas antigas sensações ou de novas e surpreendentes experiências digitais. Do outro lado, estão as pesquisas em biotecnologia, nas quais também pode se inferir uma rejeição pelo corpo tal como ele é; no entanto, no lugar de seu abandono total por uma vida inteiramente cerebral, encontra-se a ambição de recriá-lo em uma constituição otimizada. O filme *Gattaca* (1997), por exemplo, mostra um futuro imaginável no qual as tecnologias de reprodução permitiriam que as “anormalidades” encontradas no material genético dos seres humanos poderiam ser corrigidas de um modo semelhante a como se reprograma um software com o intuito de dirimir suas falhas.

Conforme ressalta Paula Sibilia, essas tendências se afastam da materialidade que embasa o paradigma do homem-máquina, pois seguem uma via aberta pela física contemporânea na qual “a matéria deixa de ocupar um lugar no espaço e passa a ser estudada como uma forma de energia” (SIBILIA, 2002, p. 85). O objeto com o qual lida a lógica digital não é a matéria como a compreendemos ainda atualmente, com seus atributos físicos de cheiro, cor, volume ou textura, ocupando um lugar no espaço e no tempo, mas se trata da energia entendida como informação codificada e manipulável, assumindo formas como a série de bits dos programas de computador ou a sequência de proteínas do código genético. Assim, percebe-se que é comum a ambas perspectivas o projeto de superar as limitações da matéria orgânica, buscando um caminho para transcender a humanidade tal qual a conhecemos: aquela que se baseia em um corpo obsoleto, como diria Stelarc.

De acordo com Nikolas Rose, por exemplo, hoje o “ciborgismo” está em decadência, enquanto o uso da robótica e da computação — ao sonhar com a construção de um híbrido de homem e máquina — parecia tornar o ser humano menos biológico, as novas tecnologias tentam transformar o corpo em seu nível orgânico: este projeto envolve a remodelagem ou reprogramação a partir de dentro, tornando o ser humano ainda mais biológico, embora aperfeiçoado.

Desenha-se, portanto, na contemporaneidade, um quadro geral no qual o entendimento sobre o que é a vida passa por um processo de redefinição que engloba principalmente a biologização, e que compreende um deslocamento na crença sobre o que constitui a “essência” do ser humano. De acordo com Benilton Bezerra, a crise das metanarrativas tradicionais, tais como a política e a religião, abre espaço para o crescimento da ciência como um discurso totalizante capaz de prover a humanidade de explicações acerca do mundo que privilegiam a base biológica dos corpos. Percepção semelhante à de Jurandir Freire Costa, que entende que não haveria atualmente uma total perda da força normativa de instâncias como religião, trabalho, política e família, mas elas passariam a agir de maneira pontual, “privatizada”, sem se constituírem como discursos universalizantes. Em seu lugar, a ciência se ergue como uma dimensão totalizante: a “mitologia científica” estaria “substituindo as instituições tradicionais na tarefa de propor recomendações morais de teor universal” (COSTA, 2005, p. 189-190), trazendo consigo critérios de avaliação do bom ou do bem que levam em conta expectativas em relação à “qualidade de vida”, cujo principal referente é o corpo.

Nesse quadro, a genética e as neurociências emergem como portadoras da verdade sobre as doenças que cada indivíduo tem probabilidade de desenvolver e, também, sobre seu comportamento e sua personalidade. O que perde espaço é a crença na existência de uma interioridade psicológica; noção que, como visto no primeiro capítulo, encarregou-se de cumprir o papel da “verdadeira essência” do indivíduo opondo-se à aparência corporal durante a modernidade. Esta última era considerada uma máscara social, portanto “falsa”, embora devidamente utilizada no espaço de convívio público.

De acordo com Alain Ehrenberg, está em tramitação o nascimento de uma nova “ciência rainha”. Trata-se de uma biologia do “homem total” que tem como objetivo agrupar, em torno das neurociências, as pesquisas sobre processos de aprendizagem, comportamentos sociais e disfunções neurológicas ou mentais. Fenômenos que pertenciam tipicamente ao campo de estudos das ciências humanas e sociais têm sido, nos dias de hoje, eleitos por pesquisas da área da biomedicina como objetos propícios à investigação. Dentre eles, encontra-se a arte.

Em casos como esses, a ciência cria as bases para o entendimento do fazer artístico como uma operação puramente cerebral, deixando à margem outras possíveis variáveis talvez mais misteriosas e imprevisíveis, difíceis de serem objetivadas. O cérebro vem assumindo uma posição central na tentativa de compreensão dos comportamentos, a ponto de não ser mais considerado somente um objeto de interesse científico e médico, sendo promovido também à categoria de ator social (EHRENBERG, 2009). Nesse sentido, Ehrenberg destaca a existência do que ele chama de um “programa fraco” e um “programa forte” das neurociências. No primeiro, busca-se o tratamento de doenças neurológicas, como Parkinson e Alzheimer, bem como a identificação de aspectos neuropatológicos das doenças mentais; no segundo, acredita-se que a compreensão de si mesmo e a explicação da condição humana passa pelo conhecimento do cérebro. Nesse último caso, portanto, a “alma” é explicada a partir de uma base materialista que tem o cérebro como fundamento.

A teoria desse sociólogo francês pode ser constatada na análise de certos textos assinados por neurocientistas. Neles se percebe que se atribui a esse fragmento do corpo a exclusividade das explicações para a compreensão do que se é e para a execução das mais diversas ações humanas — como mostra o trecho abaixo, que foi retirado do livro *Principle of Neural Sciences*, escrito pelo Nobel de Fisiologia/Medicina em 2000, Eric Kandel:

A chave filosófica da ciência neural moderna é que todo comportamento é um reflexo da função cerebral. De acordo com esta visão - uma visão que é sustentada pela maioria dos neurobiologistas e que se tentará documentar neste texto - a mente representa uma quantidade de funções desempenhadas pelo cérebro. A ação do cérebro está relacionada não somente com comportamentos muito simples tais como caminhar e sorrir, mas também com funções elaboradas tais como sentir, aprender e escrever um poema. Como corolário, os distúrbios do afeto (emoções) e da cognição (pensamentos) que caracterizam as doenças neuróticas e psicóticas podem ser resultado de distúrbios no cérebro⁷. (KANDEL, 1985)

Paralelamente ao funcionamento cerebral, a genética também cresce em importância quando se procura explicar o que é o ser humano. Nesse caso, o apelo mais atual tenta resgatar uma compreensão biológica mais individualizante, distanciando-se dos “determinismos genéticos” mais grosseiros. Como ressalta Nikolas Rose, a informação genética não é mais considerada absolutamente determinante no desenvolvimento de cada um: a compreensão passou de um fatalismo associado ao gene para a detecção de probabilidades, principalmente no caso de certas patologias. Todavia, o DNA é muitas vezes associado a uma possível “essência” individual, cujo mapeamento poderia revelar a verdade sobre a origem da pessoa e certas características de cada sujeito. O código genético aparece, ao lado de outras substâncias — tais como hormônios e

⁷ Tradução da autora.

neurotransmissores — como um elemento corporal capaz de sanar as dúvidas sobre a real condição de um indivíduo. Indo além dos simples testes de paternidade, residiria no interior das células, por exemplo, a verdade sobre a origem étnica e até mesmo a sexualidade ou os “modos de ser” de cada sujeito.

Certas características corporais indicam, no entendimento comum, se uma pessoa é afro-descendente — a pele escura, o cabelo crespo, os lábios grossos — ou se é mulher — o formato do corpo, a voz, os gestos, os órgãos genitais; no entanto, se uma condição biológica genética se revela contraditória em relação a essa aparência, ela pode ser assumida como uma verdade mais valiosa ou exata sobre o indivíduo em questão. Em uma pesquisa realizada pela *BBC*, intitulada *Raízes afro-brasileiras*, por exemplo, foram realizados testes genéticos que pretendiam identificar a ancestralidade de negros brasileiros famosos, dissociando a cor da pele da origem africana. O resultado de um desses testes determinou que Neguinho da Beija-Flor é predominantemente “europeu”, e que a ginasta Daiane dos Santos é o “protótipo da brasileira”, pois ela possui proporções mais equilibradas dos três grupos que deram origem à população brasileira⁸.

Há ainda os casos de certas mulheres que precisam comprovar sua condição feminina; nesse sentido, testes realizados por federações esportivas visam a avaliar o “grau de feminilidade” dessas atletas, através da análise biológica de indicadores interiores ao corpo e invisíveis a olho nu, tais como a produção de hormônios — em vez de traços corporais externos, tais como a presença de órgãos sexuais femininos. Para continuar competindo em suas categorias, por exemplo, a judoca Edinanci e a jogadora de vôlei Érica, para citar apenas dois casos de brasileiras, tiveram que passar por esses testes para conseguir o controverso “Cartão Rosa”⁹, pois ambas apresentavam características de desempenho físico não compatíveis com o sexo feminino.

O que se pretende ressaltar, através desses exemplos, é o valor de verdade que essa interioridade corporal biológica vem ganhando nos últimos tempos. A grande novidade é que a ciência aponta para a possibilidade — que não seria muito remota — de se ir além da modificação da aparência física, para provocar transformações a partir do interior do corpo, agindo sobre células, enzimas, proteínas e taxas hormonais. Essas promessas tornam o terreno no qual pisamos bastante movediço, pois se há uma verdade na biologia profunda de um corpo, e se, ao mesmo tempo, ela

⁸ Pesquisa disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/cluster/2007/05/070427_raizesafrobrasileiras.shtm. Acesso em: 23 jan. 2011

⁹ Denominação popular da autorização para atuar em competições esportivas oficiais concedidas às atletas após o teste de feminilidade. Cabe esclarecer, porém, que nem todas as associações esportivas consideram obrigatório do teste: a Confederação Internacional de Voleibol, por exemplo, aboliu o cartão em 2004 — o que também seria um sinal dessa crescente incerteza.

pode ser reformulada, então não há certeza imutável sobre o que somos. A já citada jogadora de vôlei, por exemplo, teve sua credencial de atleta do sexo feminino negada após os testes; entretanto, um tratamento hormonal devolveu a ela o “grau de feminilidade” necessário para voltar às quadras. Em resumo: a ciência que é capaz de criar os parâmetros para definir uma condição indesejada é também responsável por produzir remédios para os males que ela mesma determinou.

Talvez a tecnociência atual esteja postulando, assim, uma nova roupagem para a clássica dualidade corpo/mente. Segundo Paula Sibilia, quando esse tipo de saber sinaliza que a verdade sobre a vida se localiza no corpo — seja no funcionamento cerebral ou na sequência do genoma — e não em outras entidades ou lócus mais inapreensíveis, parece que estaria em andamento um processo de superação da dicotomia cartesiana. Porém, essa percepção é falsa, pois a tecnociência mais recente inaugurou uma nova dicotomia: agora, no lugar do pensamento etéreo ou da alma incognoscível, encontra-se a “imaterialidade” da informação. O corpo, nesse caso, não é tomado em sua materialidade de órgãos e fluidos, mas naquilo que carrega sob a forma peculiar da informação, que seria o fundamento etéreo de sua realidade física, de modo comparável à velha relação entre o mundo das ideias e o mundo material.

Além da biologização do ser humano, outro importante aspecto a ser explorado — no que tange ao processo de redefinição da vida — é a inserção, cada vez mais intensa, da tecnologia nos fenômenos biológicos: nascimento, reprodução, desenvolvimento e morte dos seres vivos. Seja para permiti-los, otimizá-los, corrigi-los ou para evitá-los. O termo “tecnologia”, da maneira como é utilizado aqui, não se refere apenas a equipamentos e técnicas, mas, conforme propõe Nikolas Rose, está relacionado a um modo de pensamento, a certa estrutura social que se constitui, propriamente, como o terreno no qual esses equipamentos e técnicas podem se desenvolver. Tomando de empréstimo um exemplo citado pelo autor, é possível afirmar que o

transplante de órgão não é apenas um triunfo das técnicas cirúrgicas, mas requer tempo e espaço, implicando e gerando novas ideias sobre o fim da vida, novas noções de apropriação do corpo e direito à cura, assim como complexas relações financeiras e institucionais que tornam os procedimentos possíveis¹⁰. (LOCK e SCHEPER-HUGHES apud ROSE, p.17, 2007)

Logo, para pensar sobre o projeto tecnológico da atualidade, não basta observar as técnicas laboratoriais revolucionárias e os equipamentos de última geração que não cessam de surpreender; convém identificar também as noções de vida e corpo humano que se desenvolvem a partir desse projeto e, ao mesmo tempo, permite que ele floresça. É o que se tentou mostrar até aqui:

¹⁰ Tradução da autora.

existe uma transição em andamento que diz respeito a questionamentos sobre as diferenças entre o orgânico e o inorgânico, as definições de vida e morte, e as instigantes possibilidades da tecnociência contemporânea em relação ao corpo e seus processos vitais. Sobre esse último ponto, Rose ressalta:

Estas não são apenas tecnologias médicas ou tecnologias de saúde, elas são tecnologias de vida. Anteriormente, parecia que eram inerentes à vida as ações naturais inescapáveis dos processos vitais... Mas essas normas não parecem mais tão inescapáveis, essas normatividades parecem se abrir para a alteração¹¹. (ROSE, p.17, 2007)

Insta retornar, então, à arte. Em seus diversos momentos, as vanguardas artísticas se diferenciam por incorporar em suas criações as novidades tecnológicas, redimensionando-as, ressignificando-as, fazendo com que se tornem parte de objetos estéticos e de experiências sensíveis. Como pontua Diana Domingues, a revolução industrial, por exemplo, propiciou a incorporação de recursos da óptica, da cinemática, dos meios fotomecânicos e sua reprodutibilidade, o uso da eletricidade, do magnetismo, do movimento, do calor, processos industriais de pintura, modelagem, soldagem, entre outros (DOMINGUES, 1999). Há de se esperar que os artistas da atualidade, ou pelo menos aqueles mais interessados nos avanços científicos, estejam instigados com as aplicações da biotecnologia e da informática. Todavia, como se procurou mostrar, não se pode pensar a tecnologia apenas como técnicas e equipamentos, deve-se trazê-la ao debate em seu sentido mais abrangente: como toda uma reconfiguração sociocultural, que compreende saberes e crenças, usos e hábitos. Assim, a arte contemporânea sente o impacto das grandes transformações informáticas e biotecnológicas e reage a estas, não apenas no sentido de incorporar suas técnicas, mas porque também é afetada por tudo aquilo que elas acarretam nos diversos âmbitos da existência.

Os caminhos que a arte tecnológica toma, na atualidade, são diversos, mas todos eles parecem permeados pelo impacto da digitalização. De acordo com Domingues, vivemos um momento de transição da cultura material para a imaterial, no qual as ferramentas e os suportes do esquema mecânico de manipulação são substituídos por dispositivos comunicacionais. Desse modo, pincéis, tintas, massas, telas, instrumentos musicais, entre outros artefatos da arte tradicional, são preteridos em favor da intangibilidade dos bits, fomentando a elaboração de uma série de obras que circulem exclusivamente no ciberespaço, ou que são produzidas preferencialmente com o uso de equipamentos eletrônicos e precisam a interação com o público para se consumarem.

¹¹ Tradução da autora.

E quanto às artes do corpo, vale indagar: como elas estão inseridas nesse contexto de abandono da materialidade em favor de uma gradativa e veloz digitalização? Que usos a performance, o teatro e a dança podem fazer das tecnologias da computação? Ao contrário do que foi ocorrendo com as ferramentas e os suportes materiais tradicionalmente utilizados na história da arte, o ser humano ainda não pode ser digitalizado. Como concluiu Paula Sibília, o corpo teima em continuar orgânico. As saídas encontradas pelos artistas diante desse obstáculo à virtualização total são a interação desse corpo com os ambientes virtuais e a criação de novos corpos a partir das técnicas de engenharia genética ou como avatares que habitam o ciberespaço.

De acordo com Fernanda Bruno, nas práticas de interação entre tecnologia e corpo na arte, destacam-se técnicas de intervenção intercorporais e intracorporais. Nas primeiras, os artistas buscam novas formas de conexão e expressão que ultrapassem as visualidades por experiências que proponham a imersão de todo o corpo e que ainda ampliem os sentidos humanos. Segundo a autora, esse não é um privilégio da arte: as tecnologias digitais utilizadas no cotidiano também oferecem novos espaços que redimensionam a experiência, provocando modulações nas capacidades físicas, sensoriais e cognitivas. Já nas técnicas intracorporais o corpo do artista torna-se um ambiente para o ingresso de aparatos tecnológicos, como microchips e microcâmeras, que acabam por transfigurar a condição humana suscitando o diálogo entre o orgânico e o inorgânico, o natural e o artificial, a interioridade e a exterioridade. Esse tipo de estratégia tampouco é um privilégio da arte, pois, afinal, as tecnologias biomédicas dispõem de dispositivos capazes de alcançar as menores estruturas do interior corporal, tornando-as visíveis e modificáveis — tal como acontece na biologia molecular, que torna possível manipular as informações genéticas e, conseqüentemente, o corpo.

As técnicas intercorporais acionam a qualidade da interatividade que, segundo Domingues, é uma das características mais importantes da arte produzida com o uso de tecnologias digitais. Graças aos múltiplos dispositivos de conexão, como *mouses*, teclados, sensores e câmeras, há uma ampliação da dimensão participativa do espectador, que precisa abandonar sua atitude predominantemente contemplativa e mesmo introspectiva diante da obra. De acordo com Frank Popper, “a intensa participação do público, procurada pelos artistas há muito tempo, e cujos limites pareciam atingidos no fim dos anos 1970, tomou um novo impulso graças às possibilidades abertas pelo computador” (POPPER, 1993, p.205). Um dos pontos chave dessa nova estética é a relação entre tecnologia e vida social, que introduz no campo das artes a possibilidade de questionar os limites da criação, da apreciação e da interação entre artistas e público. Assim, surgiu uma arte muito mais preocupada com o processo do que com a obra acabada, e o artista se tornou um

operador ou um catalisador da experiência vivida pelos participantes. Um dos aspectos principais da interatividade é o que se denominou “tecnoestética”, um conceito de Edmond Couchot e Pier Luigi Capucci: um modo de expandir as experiências sensoriais pelo uso da tecnologia. O resultado é que corpo e sensibilidade são incluídos de maneira mais decisiva na fruição estética, ganhando um espaço reservado à mente e à interpretação. Por isso, cada vez mais, parece que a função representativa da arte tem sido deixada de lado; em seu lugar, surgem obras que exigem do “espectador” um comportamento mais ativo e aberto às sensações que podem ser provocadas nessa experiência coletiva.

Os novos modos de apreciação não são, entretanto, o único objetivo buscado por artistas engajados às vanguardas arte que dialogam com as novas tecnologias. Muitos performers fazem de seus próprios corpos a obra de arte¹², recorrendo à intervenção técnica como um meio para atingir resultados estéticos surpreendentes; ou vão além, fazendo arte através da criação de corpos ou formas de vida nunca antes vistos.

Por sua vez, as técnicas intracorporais abrem um viés de análise da relação entre arte e tecnologia que alinha a computação à biotecnologia. O objetivo desses artistas é a criação de seres que não existem na natureza. Em muitos casos, a proposta é que esses corpos adquiram vida; no entanto, o interesse estético costuma esbarrar em barreiras legais e éticas que acabam por reduzir o âmbito da atuação desses artistas ao espaço “virtual”, ou os levam a criar outras maneiras de problematizar a questão bioética. É o caso da artista Patricia Piccinini, por exemplo. Em suas esculturas, vídeos ou fotografias, ela apresenta seres extraordinários que poderiam



Fig. 1: *Undivided* (2005), de Patricia Piccinini

ser criados pela engenharia genética, inserindo-os em contextos que representam situações sociais e familiares (figura 1). A artista se preocupa por evidenciar suas ideias a respeito do atual poderio humano, proporcionado pelas tecnologias genéticas, na sua capacidade de penetrar profundamente os corpos e a vida. Nesse sentido, ela afirma que criação não equivale a controle: “qualquer um que

¹² Em relação a isso, vários autores detectaram que o artista contemporâneo deixou de ser apenas o sujeito de sua obra para ser também seu objeto. Numa quantidade crescente de casos, o corpo do artista ocupa o centro da obra, e o próprio ato de criar torna-se o elemento principal da cena. O resultado desse processo (a velha “obra de arte”) passaria, portanto, para um segundo plano. Em seu lugar, de acordo com Paula Sibília, a personalidade do artista e sua performance atraem os olhares da mídia e dos espectadores — e seria precisamente graças a esse olhar do público, orientado pelo mercado e pela mídia, que os autores se constituem como artistas e, sua obra, como arte (SIBILIA, 2009, p. 6-7).

pensa que pode manter controle sobre as coisas que criou é ingênuo... uma vez que as coisas deixam as nossas mãos, a única coisa que podemos fazer é assistir”¹³.



Fig. 2: *Alba* (2000), de Eduardo Kac.

Outro artista, o brasileiro Eduardo Kac, afirma ter criado *Alba* (2000), uma coelha albina resultante da hibridização com uma mutação sintética do gene de uma água-viva, que faz com que o animal emitisse uma luz de cor verde fluorescente ao ser exposto à luz azul (figura 2)¹⁴. Sua obra seria a precursora da “arte transgênica” no mundo, compreendida como “uma nova forma de arte decorrente do uso de engenharia genética na transferência de genes naturais ou sintéticos para um organismo com o objetivo de criar seres vivos únicos” (KAC, 2002). Outro surpreendente projeto

nesse novo gênero artístico é *The Cactus Project* (2002), de Laura Cinti. A obra se baseou na transferência de material genético humano para o genoma de um cacto, resultando na criação de uma planta com cabelo humano (figura 3)¹⁵.

Eduardo Kac explicou, em um texto de sua autoria, os motivos pelos quais está interessado na produção de “arte transgênica”. O artista explicita seu desejo de combater a ideia de que a tecnologia transgênica responderia unicamente a um projeto de procriação, conforme afirma a indústria alimentar. Seu projeto é estético, propõe-se a enfatizar os aspectos sociais e comunicacionais — em detrimento dos aspectos meramente formais — da vida e da biodiversidade. O artista pretende, assim, desafiar as noções ligadas à pureza genética, bem como a ideia



Fig. 3: *The Cactus Project* (2002), de Laura Cinti

de procriação animal como um processo de seleção, de criação de raças puras ou padronizadas com fins específicos. Assim, caberia concluir que as técnicas de intervenção intracorporais sugerem um diálogo entre a arte e a engenharia genética, no qual a primeira não apenas toma de empréstimo as técnicas da segunda, mas questiona as implicações éticas e políticas de seu uso na manipulação da vida.

¹³ Disponível em: <http://www.patriciapiccinini.net/> Acesso em: 26 mai 2011. Tradução da autora.

¹⁴ Mais informações no site: <http://www.ekac.org/gfpgalaxia.html>

¹⁵ Mais informações no site: http://www.thecactusproject.com/cactus_project.asp



Fig. 4: *RMB City* (2008), de Cao Fei

Além da engenharia genética, a computação também aparece como um campo promissor para a criação de vida. Nesse sentido, por exemplo, a artista Cao Fei desenvolveu uma cidade chamada *RMB City* (2008) na plataforma *Second Life*, com o objetivo de explorar o potencial de uma comunidade de arte online (figura 4). Os usuários desse programa podem criar seus próprios avatares e desenvolver seus projetos artísticos na cidade virtual.

A *RMB City* reflete a explosão urbana chinesa e aglutina referências do passado e do presente desse país; no entanto, como reivindica o manifesto assinado pelo avatar da própria artista, denominado China Tracy, a cidade *virtual* não quer ser um espelho da *real*, restaurando seu presente ou invocando seu passado, mas reflete apenas parcialmente a realidade. Ela diz: “Não há nacionalidades ou fronteiras aqui; nós somos todos cidadãos do mundo em um local futurista onde todos vivem sua segunda vida e criam seus próprios valores”.¹⁶ Assim, Cao Fei aproveita a tecnologia do programa *Second Life* para desenvolver uma comunidade artística e debater conceitos como vida, virtualidade e realidade.

Através dessas breves indicações sobre a arte que na atualidade lida com esse tipo de tecnologia procurou-se mostrar como o corpo está inserido nessas criações. Já as artes performativas podem propor um misto entre a interatividade das técnicas intercorporais, a submissão do corpo a intervenções intracorporais, e a criação de formas de vida inexistentes na natureza, sejam materiais ou meramente informáticas ou “virtuais”. Na maior parte das vezes,



Fig. 5: *Serpentine Dance*, de Loie Fuller.

porém, os artistas que trabalham com esse tipo de obra estão interessados no impacto que a técnica produz na sociedade, ou em questões éticas ou mesmo filosóficas, com as discussões sobre o que é a vida, o real, o corpo, e como esses conceitos se conjugam com o entendimento do que é o ser humano. Por ser uma manifestação artística cuja principal matéria é o corpo humano em movimento, a dança é particularmente propícia para enriquecer uma investigação tanto no que diz respeito ao uso efetivo da tecnologia para a criação coreográfica, quanto em como o imaginário atual sobre o corpo

¹⁶ Disponível em: <http://rmbcity.com> Acesso em: 26 mai 2011. Tradução da autora.

tecnologizado se reflete na cena.

Cabe esclarecer, porém, que a aproximação entre dança e ciência não é realmente nova. O uso da tecnologia remonta pelo menos ao balé de corte, quando as máquinas eram usadas para dar movimento aos cenários ou para transportar as bailarinas, que atravessavam o palco “voando”. Uma simbiose maior entre dança e tecnologia será vista no final do século XIX, quando a bailarina Loie Fuller desenvolveu trabalhos nos quais utilizou luzes multicoloridas e o movimento da seda com o intuito de criar efeitos inusitados para as artes cênicas da época, como ocorre na famosa *Serpentine Dance* (figura 5). Sua pesquisa tinha relação com os avanços da época no campo da iluminação, e serviram para atrair o interesse popular para a dança moderna, corrente artística que começava a dar seus primeiros passos. Apesar do interesse pela tecnologia, contudo, a dança de Fuller guarda grandes distinções em relação com o que se faz hoje. Sua arte surgiu no seio de uma cultura da materialidade, na qual as propriedades físicas do mundo — como o movimento mecânico dos corpos, as luzes e as cores — despertavam a curiosidade e o fascínio dos artistas e dos espectadores, bem como o desejo de explorar suas propriedades estéticas. Além disso, como visto no primeiro capítulo, uma das mais importantes características da técnica moderna de dança, da qual Fuller foi precursora, é o valor dado tanto à organicidade do corpo como à sua natureza humana. Talvez por isso mesmo, como argumenta Ivani Santana, a dança tenha sido uma das últimas manifestações artísticas a se deixar contagiar pelas intrusões técnicas, que se configurariam como “intromissões não desejadas a desordenar a lei do corpo cartesiano” (SANTANA, 2003).

Foi apenas na segunda metade do século XX que os coreógrafos começaram a “desrespeitar” essas leis, utilizando a tecnologia de um modo realmente integrado ao corpo humano. Alwin Nikolais, por exemplo, realizou muitos experimentos com iluminação e figurinos, criando danças que modificavam a forma do corpo. No espetáculo *Imago*, de 1963, o coreógrafo norte-americano — que também era cenógrafo, figurinista e *light designer* — integrou ao corpo de seus bailarinos um tipo de figurino que ele próprio chamou *extensions*, pois eram capazes de alongar a forma, resultando em outros desenhos e estendendo o alcance dos movimentos (figura 6).

Ainda de acordo com Santana, o contágio da dança pela tecnologia se fez, inicialmente, independentemente do uso



Fig. 6: *Imago* (1963), Alwin Nikolais

dos aparatos, pois “em cada uma destas diversas vertentes da arte do corpo, a forma de organização e de estrutura começou a vigorar imbuída nos preceitos trazidos pela intensificação e complexificação deste macrosistema do qual a tecnologia faz parte” (SANTANA, 2003). Seja no que diz respeito ao uso dos dispositivos em cena ou à nova compreensão e produção do corpo que a ciência propiciou, foi Merce Cunningham o pioneiro da relação entre dança e tecnologia que estava por vir, na qual esta última deixa de ser um mero acessório cenográfico para ser parte integrante do processo e do resultado da obra. Foi esse coreógrafo norte-americano quem, pela primeira vez na história, ainda na década de 1960, utilizou sensores de movimento em cena. No seu caso, a frutífera parceria com o músico John Cage inspirou um uso desse dispositivo para acionar o controle de som. Santana destaca que houve, aí, uma reconfiguração do papel da tecnologia no espetáculo cênico:

Não é uma novidade o uso da tecnologia pela dança, principalmente no sentido de uma ferramenta cenográfica. O aspecto inédito trazido pela tecnologia digital está em sua potencialidade de ser configurada para além do sentido convencional de ferramenta [...] Todavia, a relação entre o corpo e os aparatos tecnológicos digitais estabelecem um outro tipo de acordo. Os dispositivos podem até ser submissos aos comandos do bailarino, mas, mesmo para tal hierarquia, há necessidade de um diálogo, no qual um comanda e o outro executa. O que manipula não é um técnico de coxia mas o próprio corpo que dança. (SANTANA, 2003)

A conclusão de Santana coincide com o que foi destacado no início deste capítulo: a relação entre corpo e tecnologia, hoje, não se dá mais pelo mero uso de ferramentas e modulações, conforme o paradigma mecânico de entendimento do mundo, mas sob o modo da intervenção, conforme o modelo digital cada vez mais expandido. Em cena, esses dispositivos não servem apenas à cenografia ou à iluminação, ou seja, à moldura do espetáculo (sua dimensão *molar*), mas fazem parte do próprio desenvolvimento coreográfico, da criação dos movimentos e da configuração dos corpos (sua dimensão *molecular*). Partindo da percepção de que está ocorrendo, na cena contemporânea, tal deslocamento do ponto de interseção entre dança e tecnologia, propomos, a fim de fornecer uma visão mais ampla dos aspectos pertinentes a essa relação, três diferentes entradas de investigação que serão exploradas ainda neste capítulo. Todas elas refletem, de alguma maneira, a transição contemporânea em direção a uma cultura da imaterialidade, da digitalização, da virtualização, e da atenção à dimensão molecular dos fenômenos.

O primeiro item a ser explorado é o entendimento científico da dança. Neste contexto, o enfoque dos pesquisadores se desloca da investigação da mecânica do movimento e dos aspectos psicológicos da criação para outros campos, como o mapeamento cerebral, por exemplo. Seguindo a linha da “ciência do homem total” identificada por Alain Ehrenberg, tais pesquisas revelam a

validade, também na dança, do modo de subjetivação denominado “sujeito cerebral” pelo mesmo autor, no qual aspectos como a interioridade psicológica e o meio social são preteridos em favor de um tipo de construção identitária puramente biológica. O interesse é mostrar também as diferenças que existem entre este tipo de entendimento sobre a dança e o corpo, por um lado, e aquele que estava em vigor na modernidade, por outro lado, com o objetivo de colocar em debate o estatuto de verdade que as neurociências postulam para si, particularmente neste campo artístico.

A segunda proposta de investigação focaliza o processo de “digitalização” do corpo que dança. Nesse caso, a pregnância da tecnologia não é apenas metafórica, pois já existem alguns softwares utilizados no trabalho de criação coreográfica. Além das facilidades práticas que tal tecnologia proporciona, tal como a dispensa de um espaço e um tempo adequados, ou a independência em relação à disponibilidade dos bailarinos, cabe perguntar: que mudanças um dispositivo como esse pode provocar na arte em si e, principalmente, no estatuto daquele que dança? Se o bailarino pode ser dispensado da criação, então é possível afirmar que a dança é entendida apenas como um conjunto de cálculos matemáticos? Se o corpo do bailarino é trocado por uma figura programada em software, há uma porção humana da criação de dança excluída desse processo? Quem utiliza este tipo de software acredita que essa porção não existe ou, ainda, que ela é um empecilho para a criação e que, portanto, poderia ser dispensada?

Por fim, na terceira variável aqui proposta, é analisado de que modo o projeto de ampliação das capacidades sensíveis e motoras, empreendido pelos avanços nos campos da biotecnologia e da computação, parece também estar presente na dança cênica. Nesse contexto, destacam-se sobretudo os dispositivos intercorporais que inauguram, também nessa manifestação artística, uma fase na qual a interatividade é a grande ordem do dia. Por fim, há uma investigação, já distanciada do uso efetivo dos dispositivos técnicos, referida a que modelo de corpo é esse estimulado pelas tecnologias da superação. Todas as questões aqui abertas e desdobradas dizem respeito a um momento atual da dança que, tais quais tantos outros objetos culturais produzidos pelo ser humano, podem revelar aspectos interessantes sobre a sociedade contemporânea, ampliando o escopo das discussões a respeito do estatuto do corpo na atualidade.

2.1 Tecnologias para a compreensão: o corpo neurológico

“Se loucura e sanidade existem, como podemos conhecê-las?”¹⁷ (ROSE, 2007, p. 192).

Essa pergunta, formulada por Nikolas Rose em um dos capítulos de seu livro *Politics of life itself*, introduz sua pesquisa a respeito dos meios historicamente utilizados pela psiquiatria para determinar os diagnósticos de diversas desordens mentais. O ponto principal de seu estudo é mostrar que, nas últimas três décadas, essa ciência vem passando por uma transformação que a afasta dos consultórios psiquiátricos e dos manicômios em direção aos laboratórios de imagem e mapeamento cerebral de última geração.

Se hoje parece que as técnicas de escaneamento cerebral são capazes de nos revelar quase tudo sobre o funcionamento do cérebro humano — abarcando aprendizado, sentimentos e patologias — nos últimos dois séculos, a verdade sobre a loucura esteve assentada sobre diferentes tipos de observação e evidências, bem como relacionada a formas culturalmente moldadas de entendimento sobre o que explica o comportamento humano. De acordo com Alain Ehrenberg, no que diz respeito às ciências da mente, a grande virada do século XXI reside na fusão entre o social, o cerebral e o mental. O autor se refere ao nascimento de uma nova “ciência rainha”: o agrupamento, em torno das neurociências, de estudos que pretendem investigar aspectos psicológicos e sociais do ser humano. Para compreender como se dá a reunião de todas essas ciências em uma única área do saber, é preciso recuar algumas dezenas de anos, examinando o momento em que surgiu um dualismo basilar para o advento da psicanálise: a oposição entre mente e cérebro.

Rose explica que, no século XIX, a medicina mental estava focada na superfície do corpo — postura, olhar, a cor da pele, os gestos e os movimentos. Nos atlas e manuais de psiquiatria, cada caso de patologia mental era representado por imagens (desenhos ou fotografias, dependendo da época) que ilustravam como os problemas se apresentavam fisicamente. O autor destaca que a visualidade era central na prática clínica de identificação de patologias, mas tal tradição foi superada pela emergência da ideia de “psiquismo”, conceito fundamental para o estabelecimento de uma primeira fronteira entre psiquiatria e neurologia, pela qual Sigmund Freud foi um dos principais responsáveis.

Ehrenberg conta que a chave dessa superação esteve na divisão estabelecida, naquela época, entre as doenças de lesão e as de função. Antes de tal separação, não era possível pensar em uma doença que não estivesse associada a uma lesão, embora elas parecessem existir. O médico francês Hippolyte Bernheim identificou então os “problemas de função”, aqueles que não

¹⁷ Tradução da autora.

precisavam de uma causa orgânica para serem explicados. Além disso, através de observações em suas sessões de hipnose, percebeu que havia algo estritamente pessoal que fazia com que os indivíduos hipnotizados fossem capazes de aceitar ou recusar uma sugestão. Mas foi Sigmund Freud quem deu impulso à ideia de “psiquismo”, para a qual os estudos de Bernheim já tinham aberto as portas. O pai da psicanálise não pensava em termos biológicos, pois acreditava que a vida psíquica não se fundava sobre a matéria. Freud iniciou um movimento na clínica mental que a transportou da superfície para o interior do corpo, da imagem para a linguagem, da visão para a audição. O que importava não era o homem cerebral da neurologia, mas o homem falante da psicanálise: “no primeiro caso, o sintoma transcende o paciente que tem uma doença do sistema nervoso (é seu cérebro o ponto de imputação da terapêutica); no segundo, o sintoma é inteiramente singular ao paciente que está doente de si mesmo, por assim dizer, de sua intencionalidade (desejo, crença, vontade, etc.)”¹⁸ (EHRENBERG, 2009). De acordo com David Armstrong, conforme indicado por Nikolas Rose, nesse momento estava sendo fabricado um novo objeto: a mente.

[...] um espaço “moral” entre o cérebro orgânico de um lado e o espaço social de conduta do outro, um espaço no qual os sedimentos das relações familiares e humanas eram sobrepostos ou inscritos... Este espaço não podia ser visto, podia apenas ser interpretado por analistas ou imaginado por poetas e artistas.¹⁹ (ROSE, 2007, p. 194)

A citação acima sintetiza bem o que significou a mente na modernidade: um lugar profundo e misterioso, difícil de ser desbravado. Contudo, o que se destaca mais especificamente, neste trecho, é a relação entre o espaço psíquico e a arte.

De acordo com João Frayze-Pereira, certa angústia caracterizava a arte do final do século XIX e da primeira metade do século XX. Os artistas modernos acreditavam já não serem capazes, como seus antepassados clássicos, de dar voz a uma verdade sobrenatural, acima deles, advinda de um saber divino, pois admitiam que eram capazes de acessar apenas uma verdade própria, individual, resultante de um mergulho em si mesmo. A bailarina Isadora Duncan, por exemplo, era grande admiradora da cultura clássica grega. Em sua autobiografia, ela conta com entusiasmo o momento em que chegou à Grécia e o primeiro desejo de permanecer lá pelo resto de sua vida, pois “Atenas nos dava tudo o que era necessário à plena satisfação do nosso senso estético” (DUNCAN, p.108). Mais adiante, a bailarina revela sua decepção por sua condição moderna e por não ser capaz de fazer reviver a beleza da arte clássica, um projeto que envolvia desde uma releitura dos coros gregos até a construção de um templo onde a família Duncan viveu e

¹⁸ Tradução da autora.

¹⁹ Tradução da autora.

venerou seus deuses: “De repente, pareceu-me que todos os nossos sonhos eram iguais a brilhantes bolhas de sabão, e que não podíamos ser outra coisa senão criaturas modernas. Por mais que quiséssemos, não teríamos os sentimentos dos gregos antigos” (DUNCAN, p. 117).

Frayse-Pereira destaca que, naquela época, houve uma retomada da chamada “mentalidade romântica”, com sua valorização do primitivo e um desejo de enobrecimento através da conexão com a beleza das coisas simples. Mais uma vez, as palavras de Duncan exemplificam bem tal característica, quando ela confessa sobre sua ida a Grécia: “a verdade é que quando eu partia para essa longa peregrinação não pensara em glórias nem dinheiro”. E confirma: “tratava-se de uma peregrinação espiritual, e parecia-me que o espírito procurado por mim era o da invisível deusa Atenas” (DUNCAN, p.109). A dança, para Isadora, era reflexo de sua alma. Ela buscava no corpo a mola central dos gestos capazes de expressar a condição divina do espírito humano, que não poderiam nascer do ser físico ou do ser criado pelo cérebro; o balé, ao contrário, só era capaz de produzir uma figura similar a um boneco articulado, com movimentos mecânicos e artificiais (DUNCAN, p. 69-70).

A ideia de inconsciente surge a partir da elaboração oitocentista do conceito de mente, sobretudo pelos estudos de Freud e seus antecessores, que serviu para explicar a origem das patologias não relacionadas a lesões no cérebro, mas, além disso, deu impulso à noção de “interioridade individual” e sua singular força criadora. Freud entendeu que um dos méritos da atividade artística seria, entre outros, a “expressão sublimada de desejos proibidos... o trabalho artístico facilita a expressão, o reconhecimento e a elaboração de sentimentos reprimidos” (FRAYZE-PEREIRA, 2010).

As portas de entrada para esse inconsciente mental são as imagens produzidas em estados de não consciência, tais como a experiência onírica ou os estados alterados dos “paraísos artificiais” de Baudelaire. O artista moderno interessou-se pelas imagens do inconsciente proporcionadas às vezes pelos sonhos, outras vezes pelo êxtase, como um caminho para a revelação da alma e a expressão das mais íntimas porções do humano, algo que aconteceu de forma mais evidente com a estética surrealista. Mesmo que as vanguardas modernistas se afastassem da perspectiva freudiana de uma arte de representação e sublimação, os artistas ainda viam na psicanálise uma fonte de inspiração para a criação, como fizeram os surrealistas ao incorporar a seu projeto estético a livre associação e a análise dos sonhos. É importante salientar que era essencialmente a potência de criação associada ao psiquismo que aproximava a arte da psicanálise nessa época: o fazer artístico funcionava como uma espécie de emergência desse espaço secreto de

desejos, vontades, sonhos e crenças.

Nas artes plásticas, o resultado de tal conexão a essa porção íntima do inconsciente mental, conforme identifica Eliane Robert Moraes, é a figura de um corpo metamorfoseado pelo prazer e pela dor: uma “anatomia do desejo” que desfigurou as formas humanas desfazendo sua estabilidade orgânica. A dança tardaria a incorporar definitivamente tal projeto de desestabilização da ordem corporal — apesar das primeiras tentativas que podem ser verificadas nas coreografias de Nijinski e na dança expressionista alemã —, ainda que há tempos já desejasse manifestar no corpo os desejos reprimidos do inconsciente psíquico.

Salientou-se, rapidamente, como surgiram os conceitos de psiquismo, mente e inconsciente, bem como a importância que eles tiveram para o desenvolvimento da dança moderna. A partir de agora, a proposta é visualizar de que modo a tecnociência contemporânea se afasta dessas noções, privilegiando fundamentações biológicas para explicar aspectos sociais e psicológicos da vida humana. Conforme afirmou Alain Ehrenberg, trata-se de uma fusão entre o social, o cerebral e o mental em uma “biologia do homem total”. A intenção, aqui, consiste em investigar a influência, na dança contemporânea, desta concepção acerca do ser humano de um modo semelhante a como a ideia de “homem psicológico” contribuiu para sedimentar as bases para o desenvolvimento da dança moderna. Entretanto, antes de adentrar o terreno da neurologia, cabe abordar brevemente o conceito de *meme*, desenvolvido por Richard Dawkins, que utiliza um modelo biológico para a compreensão da transmissão cultural e do aprendizado. Sua utilização por pesquisadores de dança ilustra até que ponto um tipo de pensamento caracterizado pela fundamentação biológica é capaz de penetrar também o campo da arte na atualidade.

No ano de 1989, em seu livro *The Selfish Gene*, Richard Dawkins escreveu que a transmissão cultural é análoga à transmissão genética: apesar de servirem basicamente à conservação, ambas proporcionam também algum tipo de evolução. No entanto, a evolução cultural é muito mais rápida: dois homens separados por vinte gerações, por exemplo, provavelmente não serão capazes de manter uma conversa, pois a linguagem não é transmitida por meios genéticos. Então, como isso ocorre? De acordo com Dawkins, existe uma unidade mínima, uma entidade replicante, responsável por transmitir informações através da imitação. Biologicamente, trata-se dos genes, e culturalmente se faz referência aos *memes*, expressão cunhada por Dawkins e inspirada na palavra grega que designa a memória. Os memes são, portanto, unidades de transmissão cultural, como ideias, modas ou comportamentos, que se propagam “saltando de cérebro em cérebro” através de um processo que, no senso comum, é chamado de imitação. O cientista cita um comentário de

N.K. Humphrey, indicando a importância que tal noção tem adquirido na atual elaboração do conceito de cultura a partir de um modelo biológico de pensamento:

Os memes deveriam ser considerados estruturas vivas, não apenas metaforicamente, mas tecnicamente. Quando você planta um meme fértil na minha mente, você literalmente parasita meu cérebro, tornando-o um veículo para a propagação do meme da mesma forma que um vírus é capaz de parasitar o mecanismo genético de uma célula hospedeira. E essa não é apenas uma forma de dizer – o meme como, digamos, 'crença na vida após a morte' é efetivamente realizado fisicamente, milhões e milhões de vezes, como uma estrutura no sistema nervoso de indivíduos por todo o mundo. (HUMPHREY apud DAWKINS, 1989)

A ideia de que o meme não deve ser tomado apenas como uma metáfora é ratificada pelo neurofisiologista Juan Delius. Ele explica que a unidade replicante é, realmente, uma entidade fisiológica que produz uma expressão fenotípica: o hábito. Outros cientistas, ao contrário, dizem que o meme é apenas um código. Dawkins não assume definitivamente nenhuma das duas posições; no entanto, estabelecendo mais uma vez a analogia com os genes, descreve o meme como uma informação que, se decodificada, pode ser inserida em outro ser vivo e expressar o mesmo fenótipo:

Um gene é primeiramente pensado como um sequência de DNA que reside em uma célula e que foi traduzido na forma de um fenótipo, mas se um biólogo molecular vier e decodificar o gene, e escrevê-lo na forma de uma sequência de ATCG, e imprimi-lo em um livro, esse livro pode ir para a estante da livraria e ficar lá por séculos [...] Se alguém voltar nos próximos séculos e pegar o livro da estante e transcrevê-lo de volta em uma criatura viva, ele teria exatamente a mesma consequência fenotípica. Então, eu traduzi o problema do meme de volta ao problema do gene, como é meu desejo, e você precisa perguntar para um biólogo: o trecho de ATCG que ocupa três páginas e meia de um livro é um gene, ou é a instrução para fazer um gene se você colocá-lo de volta em [...] um gene uma fisiologia real? ²⁰ (DAWKINS)

Richard Dawkins elaborou o conceito de meme na década de 1970, época na qual vigorava, no meio científico, uma crença muito forte no determinismo de cada gene e no entendimento do genoma como “o livro da vida”. Nikolas Rose esclarece que, até o final do século XX, encarava-se o conjunto dos genes presentes no cromossomo como uma instrução digital para fazer seres humanos e, por mais que cada unidade pudesse ser responsável por um número diferente de funções do organismo, estava no gene — e não nas proteínas, nas células, ou no organismo — a chave para esse tipo de análise. Já em 2001, no entanto, descobriu-se através dos primeiros sequenciamentos do genoma humano que, na criação e no funcionamento do organismo, estava implicada uma rede de diferentes níveis de conectividade. Não era o gene, sozinho, que

²⁰ DAWKINS, Richard. *Genes and determinism: a interview with Richard Dawkins*. Disponível em: <http://forums.randi.org/showthread.php?t=2768> Acesso em: 02 fev 2011. Tradução da autora.

determinava o aparecimento de doenças ou outras características do corpo, mas o efeito de sensibilização em cascata que envolvia tanto essas unidades quanto proteínas e células. (ROSE, 2007, p.45-46). Assim, as ideias do gene como a unidade determinante das características dos seres vivos e da crença no genoma como o “livro da vida” foram colocadas em questão.

O conceito de meme é criticado, assim como ainda se argumenta contra o reducionismo da explicação genética, por seu aparente determinismo. Porém, o próprio Dawkins frisa a impossibilidade de cada uma dessas unidades ser transmitida integralmente para outro cérebro ou de possuir uma única expressão fenotípica equivalente. O problema é que o autor não indica que outras variáveis poderiam fazer parte desse processo, ou seja, ele continua atribuindo ao meme a explicação para todo o processo de transmissão cultural²¹. Por isso, frente à atual complexificação do entendimento sobre o papel dos genes na formação dos seres vivos, o conceito de Dawkins parece datado e realmente reducionista. No trecho transcrito anteriormente, a descrição do cientista sobre a relação entre o gene e fenótipo tem, inclusive, um caráter bastante determinístico. Se ele pensa analogamente o meme, então sua concepção de “evolução cultural” também não escapa a tal caracterização. É preciso, entretanto, acentuar o fato de essa teoria ter sido elaborada ainda na década de 1970, época em que havia uma forte crença no determinismo genético, como salienta Rose.

Apesar de certa decadência desses mitos deterministas nestes primeiros anos do século XXI, para Rose não está em xeque a representação da vida pela metáfora da informação. Talvez por isso ainda surta tanto efeito a teoria de Dawkins, já que ela se popularizou com um vocabulário apropriado à sociedade contemporânea. Em primeiro lugar, está a ideia de cópia, uma função típica do aparato computacional que permite que as informações digitais possam se replicar por diversos suportes e chegar aos mais distantes pontos do planeta. O meme, enquanto unidade de informação cultural, seria transmitido de cérebro em cérebro como uma cópia, como uma imitação, disseminando-se tal qual os arquivos e programas pelo ciberespaço. Outro ponto importante é a ideia, bastante consonante com o estilo de vida competitivo da atualidade, de que os memes disputam entre si um espaço no cérebro humano. De acordo com o autor, a transmissão perpetuada pelos memes é um novo tipo de evolução, que vem ganhando espaço frente ao “velho” tipo, a evolução biológica. Nesse contexto, alguns memes, como a ideia da existência de Deus, que tem um “apelo psicológico” muito forte, são mais bem-sucedidos que outros, assim como alguns genes

²¹ Em seu livro, Richard Dawkins dá uma pista sobre outras possíveis variáveis que entrariam neste processo. Ele explica que os memes de maior sucesso possuem “apelo psicológico”, mas não explica exatamente o que quer dizer com essa expressão.

obtem mais sucesso em sua replicação por gerações. Na intenção de continuar no mundo, os memes competem entre si por um espaço no cérebro humano, que é compreendido aqui como um computador de espaço de armazenamento de informações limitado e, portanto, disputado.

Em que pesem as polêmicas e resistências, o conceito de meme vem sendo largamente utilizado também em outras áreas do conhecimento, para explicar os processos de transmissão cultural. No campo da dança, ele tem servido como um modelo de análise da perpetuação de certas práticas corporais pela história dessa arte. A pesquisadora Helena Katz, por exemplo, explica através da teoria da Dawkins como a dança expressionista alemã herdou características do meme Laban. A dança de hoje é entendida, pela autora, como o resultado de um processo evolutivo que tem no meme a unidade informacional responsável pela transmissão. No livro *A dança dos encéfalos acesos*, Maíra Spanghero utiliza esse conceito para explicar o desenvolvimento dos espetáculos do Grupo Cena 11, mostrando como as ideias da companhia seguem uma linha evolutiva reaparecendo e reconfigurando-se a cada novo espetáculo.

Além disso, conceito como o dos “neurônios-espelho”, por exemplo, incrementam as pesquisas que associam dança, genética e neurologia, tornando-se temáticas recorrentes nos congressos e seminários da área de artes cênicas. Os neurônios-espelho foram descobertos ainda no início da década de 1990 por uma equipe de cientistas da Universidade de Parma. Primeiramente, tal mecanismo foi identificado em macacos: uma classe especial de células do cérebro desses animais era acionada não apenas quando eles executavam ações, mas também quando viam outro animal realizando-as. Anos depois, novas pesquisas sugeriram que os seres humanos também possuíam esse mecanismo, porém em uma versão muito mais sofisticada. De acordo com esses estudos, o cérebro humano possui múltiplos sistemas de neurônios-espelho que permitem que se capte a intenção da ação do outro pela simulação. Assim, a ativação de tais células se dá de maneira mais intensa quando a ação motora já faz parte do repertório motor do observador, e quando está inserida em um contexto que permite identificar sua intencionalidade.²²

Essa ideia de neurônios-espelho vem sendo utilizada para explicar diversos aspectos do ser humano: desde o aprendizado e os hábitos até a empatia e o gosto. Pesquisadores brasileiros da área da dança, por exemplo, já a utilizaram para embasar discussões a respeito do compartilhamento de experiências entre artista e espectador.²³ Nesses estudos, recorrendo a uma estranha aproximação

²² BINKOFSKI, Ferdinand. BUCCINO, Giovanni. A imitação pode curar. *Revista Mente e Cérebro*, ed. 171, 2007. Disponível em: http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/a_imitacao_pode_curar_2.html. Acesso em: 06 jun 2011.

²³ Ver: FIGUEIREDO, Waleska. “O papel dos neurônios-espelho no compartilhamento das experiências na dança”. In:

entre a referida descoberta neurocientífica e a fenomenologia do filósofo Maurice Merleau-Ponty, assim o explica Walesca Figueiredo:

Pode-se supor que quem assiste a uma dança tem seus neurônios-espelho acionados, podendo assim, compartilhar a ação de dançar. Por outro lado, quem dança tem condições de compartilhar a ação de assistir. Merleau-Ponty (1999) afirma que para haver o compartilhamento de gestos e falas é necessário que as intenções do outro habitem o meu próprio corpo e que reciprocamente as minhas intenções habitem o seu. (FIGUEIREDO, 2010)

À primeira vista, pode parecer que a operação de reconhecimento da intenção da ação alheia, efetuada pelas células espelho, seja a evidência física e “cientificamente comprovada” do tipo de compartilhamento proposto por Merleau-Ponty, tal como sugeriu Figueiredo. Entretanto, a presente correlação não problematiza a ideia, de significado nada evidente, de “habitar o próprio corpo”. O que pretendia afirmar o fenomenólogo com essa expressão? De acordo com a correlação de ideias efetuada por Figueiredo, as intenções do outro podem habitar meu *próprio corpo* pois meus neurônios-espelho são capazes de imitá-las quando submetidos à identificação visual de ações reconhecíveis; conseqüentemente, é possível afirmar que, em tal processo de compartilhamento de experiências, as intenções do outro habitam meu *cérebro e suas redes neuronais*. Porém, cabe questionar: o *próprio corpo* sugerido por Merleau-Ponty não seria algo mais que isso? Em argumentações desse tipo, o compartilhamento de ações sugerido pela fenomenologia é reduzido pelas neurociências a uma operação cerebral, que, em última instância, não consegue explicar de que maneira a ativação de células neuronais corresponde a uma experiência sensório-motora.

Através dos exemplos do meme e dos neurônios-espelho, é possível perceber que se delinea o seguinte quadro: aspectos sociais, culturais e psicológicos, que de acordo com explicações vigentes nas primeiras décadas do século XX escapavam ao campo da biologia, passam a ser investigados a partir de uma perspectiva que valoriza a constituição neurológica do ser humano, bem como modelos genéticos de transmissão de informações. A dança, longe de permanecer imune a tais modelos de compreensão do ser humano, dialoga com as novas teorias e “descobertas” advindas das novas “ciências da vida” e, conseqüentemente, passa por fortes transformações. No início do século XX, a ideia de psiquismo influenciou profundamente os

VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/memorial/?p=1265>. Acesso em: 12 jun 2011; e BRAGATO, Marcos. “Espelhamento e imagética corporal: uma alternativa à problemática da imitação pela perspectiva da neurociência cognitiva na compreensão da atividade motor em dança”. *VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/memorial/?p=1265>. Acesso em: 12 jun 2011.

artistas, inclusive os bailarinos e coreógrafos que formaram a vanguarda da dança moderna. Hoje, o declínio desse conceito, juntamente com a emergência de outro modelo de compreensão do ser humano, permite que a dança se fundamente sobre novas bases e busque produzir outros efeitos.

Cabe, portanto, indagar o seguinte: qual é o estatuto da dança e do bailarino no interior dessa nova maneira de compreender o humano? Longe de responder essa pergunta de um modo definitivo, o objetivo aqui é identificar possíveis caminhos de análise através de alguns casos específicos. Os objetos de investigação serão três projetos desenvolvidos na última década a partir da parceria entre bailarinos, coreógrafos e pesquisadores do cérebro: *The neural basis of human dance* e *Coreography and cognition*, ambos na Inglaterra, além de *Unspoken knowledge*, uma iniciativa australiana. Os critérios utilizados para a escolha desses objetos foram vários: trata-se de projetos completos, já possuindo resultados divulgados; a facilidade de acesso às suas publicações; sua popularidade, principalmente no caso do *The neural basis of human dance*, publicado em revista conhecida do grande público e, no caso dos outros dois, a possibilidade de estabelecer alguns contrapontos com o primeiro projeto.

Com o sucesso alavancado pela intensa divulgação midiática, os estudos neurocientíficos têm adquirido grande popularidade. Uma visibilidade que, segundo Ieda Tucherman, Cecilia C. B. Cavalcanti e Liza Trindade Oiticica, se relaciona à necessidade de atrair investimentos que cubram os altos custos das pesquisas científicas e tecnológicas da atualidade (TUCHERMAN; CAVALCANTI; OITICICA, 2010, p. 282). Em uma pesquisa sobre a cobertura jornalística da ciência, as referidas autoras identificaram que raramente a divulgação desses estudos problematiza as conclusões do campo científico, demonstrando uma tendência pelo determinismo físico e pela crença na ciência como verdade. Assim, termos antes restritos às esferas dos laboratórios e das revistas especializadas se tornam recorrentes para o grande público em matérias jornalísticas que muitas vezes fazem uso de recursos retóricos e metafóricos, apelando à emoção do leitor e simplificando os argumentos (TUCHERMAN; CAVALCANTI; OITICICA, 2010, p. 292-294). As pesquisas procuram explicar comportamentos, mecanismos de aprendizado, emoções e sentimentos humanos, através de estudos de mapeamento cerebral e de processos bioquímicos. No entanto, Ehrenberg propõe que as razões sociais do sucesso das neurociências residem menos em suas descobertas científicas e mais no tipo de discurso que elas criam, em consonância com a cultura difundida da “gestão de si”.

[As razões] estão menos relacionadas a seus resultados científicos e práticos do que ao

estilo de resposta dada para os problemas formulados pelo nosso ideal de autonomia individual generalizada [...] Suscitam também a esperança de que sejam dadas a todos técnicas de multiplicação das capacidades cognitivas e de controle emocional, igualmente indispensáveis a tal estilo de vida.²⁴ (EHRENBERG, 2009)

Assim, as neurociências também adentram o terreno da arte. O primeiro caso aqui analisado é um estudo que ganhou bastante popularidade ao ser publicado na revista *Scientific American*, sob o título *So do you think you can dance? PET Scans reveal your brain's inner coreography*.²⁵ Os autores, Steven Brown e Lawrence M. Parsons, queriam descobrir se os mecanismos envolvidos na realização de movimentos simples, como a rotação do tornozelo, são os mesmos ativados na execução de complexos passos de dança. Para isso, eles compararam a imagem cerebral de dançarinos amadores de tango em situações diferentes de movimentação. Não serão discutidos aqui os métodos dessa pesquisa²⁶ pois o que interessa, primeiramente, é o papel que este tipo de estudo vem ocupando no processo de legitimação da prática artística de dança. Para iniciar o argumento proposto, portanto, evidenciam-se alguns textos que podem ser encontrados no espaço de comentários dos leitores referentes a esta matéria da *Scientific American*. O primeiro trecho é a opinião da leitora Rima Faber, Ph. D. e diretora do *National Dance Education Organization*, dos Estados Unidos:

Muitas pesquisas foram feitas em relação à música e ao desenvolvimento de inteligência espacial e à habilidade matemática, resultando em uma indústria multibilionária do “*Mozart Affect*”. Ninguém havia pesquisado a relação entre inteligência espacial, a criação de símbolos, o aprendizado e a dança. No estudo original de Fran Raucher, que correlacionou música e aprendizado, as crianças estavam se movendo ao redor da sala e não ficavam paradas. Esta importante variável nunca foi considerada nos resultados... Nós esperamos que esta pesquisa com o tango seja o começo de um campo de estudos da neurologia do aprendizado cinestésico. Este é uma verdadeira carência no nosso conhecimento sobre as funções do cérebro e do aprendizado.

O segundo comentário é de Luke Kahlich, professor do Departamento de Dança do *Boyer College of Music and Dance*, na *Temple University*, nos Estados Unidos, que afirma o

²⁴ Tradução da autora.

²⁵ Disponível em: <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=the-neuroscience-of-dance>. Acesso em: 13 dez. 2010

²⁶ Uma crítica encontrada diz respeito à forma como foi realizado o estudo. Por conta das condições técnicas e pelo formato do equipamento de escaneamento cerebral, os bailarinos precisavam ficar deitados e fazer apenas movimentos com as pernas, deslizando seus pés sobre uma superfície inclinada. O psicólogo Peter Lovatt brinca com tais condições de realização da pesquisa: “*Wanted: very small people to dance in a brain scanner*”. Em um artigo de seu blog sobre dança e psicologia, esse autor afirma que os cientistas não consideram a dança na totalidade de sua beleza e que os bailarinos amadores de tango não dançaram efetivamente durante o escaneamento; portanto, não seria possível tirar conclusões generalizadas a partir de tal estudo. Disponível em: <http://www.psychologytoday.com/blog/dance-psychology/201003/the-brain-scan-tango-and-the-neuroscience-dance>. Acesso em: 13 dez 2010.

seguinte: “estudos desse tipo são cruciais para nosso campo, pois levantam o véu da imitação que a educação de dança invocou por tanto tempo”²⁷.

A partir desses breves depoimentos, é possível constatar que as pesquisas de neurociências relacionadas à dança cumprem uma importante função: sendo capazes de relacionar as práticas corporais e o funcionamento cerebral, acabariam por colocar em xeque a ideia culturalmente difundida de que haveria uma oposição entre o trabalho físico e o intelectual. Para bailarinos, professores e pesquisadores de dança, a fórmula é especialmente atrativa, pois ajuda a legitimar sua prática no seio de uma cultura que relaciona a inteligência ao cérebro, e relega à atividade corporal apenas a função de cultivar a saúde e a beleza. Desse modo, o aprendizado de dança passa a ser visto como benéfico para a cognição e para o desenvolvimento da inteligência; corpo e pensamento são assim aproximados.

No entanto, a solução neurobiológica para o dualismo clássico que separa corpo e mente — tão prejudicial para a legitimação da dança como uma forma de arte na cultura ocidental — não é isenta de arriscadas reduções. Como exemplo, é possível observar o que a pesquisa publicada na *Scientific American* aponta sobre a relação entre dança e linguagem. Na parte da matéria intitulada “O papel social da dança”, os cientistas comentam diversas descobertas que procuram responder à pergunta: “por que as pessoas dançam?”. Porém, essa não é uma pesquisa de sociólogos ou antropólogos: trata-se, mais uma vez, de um estudo neurocientífico. Isso sugere que se deve esperar uma explicação biológica para uma prática que os próprios autores da matéria consideram predominantemente social. Em sua crítica ao paradigma do “sujeito cerebral”, Alain Ehrenberg questionava se o programa neurocientífico, que pretende fundir o social, o mental e o cerebral, não acabaria substituindo a teoria pela generalização. De acordo com o sociólogo, a biologia deve, para fins metodológicos, neutralizar o social, e não tentar abarcá-lo em uma explicação que volte seu olhar unicamente para a materialidade do corpo.

Como foi constatado no caso dos memes e dos neurônios-espelho, as explicações neurocientíficas deixam lacunas, pois algumas experiências humanas simplesmente não se deixam observar de modo exaustivo pelas lentes objetivas da biologia. Em relação aos memes, é possível indagar, por exemplo, sobre o que faz com que uma unidade replicante passe para o cérebro de outra pessoa. Em que consiste o “apelo psicológico”, para usar a expressão de Richard Dawkins, que determina que um meme seja mais bem sucedido que outro? Efetivamente, a referida teoria não é capaz de explicar o processo de seleção que ela própria postula como fundamental para a

²⁷ Comentários disponíveis em: <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=the-neuroscience-of-dance#comments>. Acesso em: 13 dez. 2010. Tradução da autora.

transmissão cultural. Não é possível prever, através de um estudo meramente biológico, que práticas se perpetuam, talvez porque aí esteja ausente um entendimento mais amplo do ser humano que abarque aspectos históricos, culturais e sociais, além dos cerebrais. Da mesma maneira, a noção de neurônios-espelho é no mínimo incompleta, pois não explica de que modo a ativação de uma célula neuronal corresponde a uma experiência sensorio-motora e, conseqüentemente, não demonstra em que medida esse mecanismo cerebral pode ser responsável pela transmissão de um hábito ou uma prática. Muitas outras críticas poderiam ser dirigidas a esse tipo de explicação neurocientífica sobre a cultura; porém, cabe ressaltar que, apesar do fascínio que provocam, elas não trazem consigo muitos fatos novos ou fortes teoricamente.

Na matéria sobre o tango, por exemplo, os cientistas partem da hipótese de que a dança é um tipo de “percussão do corpo”, a partir da constatação de que, em muitas culturas, ela está intimamente ligada à música. Ambas teriam evoluído juntas como formas complementares de gerar ritmo; no entanto, a dança teria uma capacidade que a diferenciaria da música: o poder de representação e imitação, sugerindo que ela seria originalmente algum tipo de linguagem. A hipótese estaria confirmada pelas imagens cerebrais que mostraram a ativação de uma área no hemisfério direito correspondendo à chamada área de Broca, que se localiza no hemisfério esquerdo e é tradicionalmente relacionada à produção da fala. A inibição da atividade destas duas regiões, conforme demonstrado por um estudo de Marco Iacoboni, em 2003, faz com que a pessoa tenha dificuldade de imitar o movimento dos dedos de outra. A hipótese de Brown e Parsons é a de que a área de Broca e sua homóloga estão relacionadas à ordenação de séries de movimentos interdependentes: na primeira, isso se dá com palavras e frases; na segunda, com unidades de movimento. Os cientistas concluem da seguinte forma:

Esperamos que estudos futuros com imageamento cerebral tragam nova luz para o mecanismo cerebral por trás da dança e de sua evolução, algo que está extremamente associado ao surgimento tanto da linguagem quanto da música. Encaramos a dança como um casamento entre a capacidade representativa da linguagem e a rítmica da música. Essa interação permite que as pessoas não só contem histórias usando seu corpo como também façam isso ao mesmo tempo que sincronizam seus movimentos com os de outros, de maneira a estimular a coesão social. (BROWN e PARSONS, 2008)

A relação entre dança, representação e música não é difícil de ser averiguada, principalmente se olharmos para o folclore. Na obra “Danças dramáticas do Brasil”, por exemplo, Mario de Andrade insinua essa conexão: “uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças-dramáticas [...] possuímos um grupo numeroso de bailados,

todos eles providos de maior ou menor entrecho dramático, textos, músicas e danças próprias” (ANDRADE, 1982, p.23). Não há propriamente uma divisão entre ritmo, dança e representação nas manifestações folclóricas: esses três fatores formam um conjunto inseparável. No entanto, há que se levar em conta que, hoje, a dança — mais predominantemente, a cênica — pode prescindir tanto da música externa quanto da representação. Por isso, definir “a dança como um casamento entre a capacidade representativa da linguagem e a rítmica da música”, conforme o fazem os neurocientistas acima citados, implica generalizar uma prática que é tão diversa quanto complexa.

Nem todas as pesquisas neurocientíficas sobre dança seguem pelo caminho do escaneamento cerebral. Na última década, surgiram grupos de pesquisa que uniam cientistas, bailarinos e coreógrafos em projetos que visavam a investigar a criação em dança contemporânea sob a perspectiva da cognição. Para a dança, tal parceria é especialmente produtiva, pois associa sua prática a tradicionais concepções sobre inteligência que há pouco tempo lhe eram negadas. Já para a ciência, em seu atual interesse pelas experiências humanas subjetivas, parece que a arte começa a se tornar um importante objeto de estudo. Os cientistas estão cada vez mais se interessando por questões relacionadas à subjetividade humana. François Jacob, conforme citado por Ehrenberg, afirma que, da perigosa mistura da qual somos formados — ácidos nucleicos, proteínas, desejos e lembranças —, o interesse do século XXI estará concentrado nos dois últimos. É o caso da cientista Rosaleen McCarthy²⁸, que, de acordo com Crichton-Miller, “usa a ciência para fazer uma análise de formas extremas da experiência subjetiva”²⁹ (CRICHTON-MILLER, 2004), como poderia ser a busca de respostas para as seguintes perguntas: o que é ser um dançarino e o que é criar uma dança?

Na Inglaterra, o projeto *Coreography and cognition*, que teve patrocínio do *Arts Council England* e do *Arts and Humanities Research Board*, juntou a companhia *Random Dance* e cientistas de diferentes universidades com a finalidade de procurar conexões entre criatividade, coreografia e estudos científicos do movimento e da mente. Por outro lado, na Austrália, o projeto *Unspoken knowledge* foi patrocinado pelo *Australian Research Council* e procurou explicar o processo complexo que media criação e performance na dança contemporânea. Nesses dois projetos, em vez de levarem os bailarinos para dentro de laboratórios científicos e vasculharem suas mentes com o uso de *scanners* de última geração, os cientistas foram até as salas de ensaio das companhias e realizaram seus estudos no lugar onde efetivamente se cria e aprende dança. O resultado, nos dois casos, foi um afastamento da ideia de uma relação fundamental entre dança e

²⁸ Rosaleen McCarthy é uma pesquisadora vinculada ao Departamento de Psicologia Experimental da Universidade de Cambridge e participou do projeto *Coreography and Cognition*.

²⁹ Tradução da autora.

linguagem e, portanto, das conclusões da pesquisa realizada pelos cientistas Steven Brown e Lawrence M. Parsons.

O relato sobre o experimento da “tarefa dupla” realizado pela Dra. McCarthy com bailarinos da *Random Dance* mostra como distintas metodologias de pesquisa e diferentes premissas teóricas podem fazer com que os cientistas cheguem a conclusões opostas sobre a dinâmica cerebral e a dança:

Ela pediu que os dançarinos imaginassem uma sequência de movimentos de dança ao mesmo tempo em que tinham que fazer outras tarefas como nomear cores, indicar quadrados e repetir palavras. Ela explicou que todas essas tarefas envolvem um componente diferente de nosso “kit de ferramentas cognitivo”. Entretanto, alguns componentes ou habilidades compartilham uma área similar da atividade cerebral [...] Seus resultados preliminares confirmam nossa suspeita – de que a parte de nosso cérebro usada na linguagem verbal é de fato relativamente independente daquela usadas na coordenação muscular. Em outras palavras, linguagem e movimento envolvem diferentes habilidades. Ainda assim, como McGregor apontou, nós não podemos dispensar a linguagem como um acessório à dança, pelo menos, não ainda.³⁰ (HALE, 2004)

Já na pesquisa australiana, as conclusões também apontam para a necessidade de se afastar a dança da ideia de linguagem, seja ela verbal ou não-verbal. Uma das pesquisadoras, Kate Stevens, destaca que a criação artística não necessita de palavras ou imagens, mas que ela pode surgir de um simples pulsar. Steven Brown e Lawrence M. Parsons também relacionam a dança ao pulso, mas propõem que ela vai além da música pela capacidade de representar, que esses cientistas associam à linguagem. As conclusões de Stevens também são, portanto, diferentes das de Brown e Parsons, como atesta um trecho do artigo publicado pela primeira pesquisadora:

Uma revisão da literatura e dos estudos experimentais mostra que investigações psicológicas trataram a dança como um conjunto de movimentos ou passos distintos, e questões de memória e imagem foram confinadas a códigos verbais ou visuais. Nós propomos que há muito mais [...] Em um esforço para capturar as características espaciais e temporais, nós delineamos uma nova abordagem teórica que conceitualiza a cognição coreográfica como um sistema dinâmico e propõe que os códigos subjacentes não são nem visuais nem verbais, mas abstrações de tempo e movimento representados em ritmos e oscilações mentais [...] O artista, seja poeta ou coreógrafo, não necessariamente começa com palavras ou imagens, mas, em vez disso, o material pode vir de um pulso ou um ritmo. Um desafio para o estudo experimental da cognição coreográfica é livrá-lo da referência aos recursos verbais versus os não-verbais e voltá-lo à noção aparentemente simples de um pulso ou ritmo gerador.³¹ (STEVENS et al., 2000, p. 01-04)

Apesar das distinções entre os dois tipos de experimento — aquele que privilegiou o

³⁰ Tradução da autora.

³¹ Tradução da autora.

imageamento cerebral e aquele que preferiu a observação dos bailarinos em seu próprio ambiente de trabalho —, é possível encontrar uma forma de pensar semelhante, que justifica o crescimento, na última década, do número de pesquisas que se interessam pela dinâmica da atividade cerebral. Não é algo que se resume aos meios científicos mas, ao contrário, trata-se de um tipo de entendimento sobre a condição humana se dissemina, com a ajuda das mídias, expandindo seu valor de verdade e constituindo o senso comum na atualidade. O paradigma do “sujeito cerebral”, para usar uma expressão proposta por Ehrenberg, é um modelo de entendimento sobre o que somos que ganha cada vez mais força, inclusive nos meios artísticos. O projeto inglês *Coreography and Cognition*, por exemplo, não foi proposto por cientistas ávidos por entender o funcionamento do cérebro de um bailarino, mas por um coreógrafo que compreende sua dança como um produto de complexos arranjos cerebrais. Em um dos artigos resultantes do projeto, a pesquisadora Catherine Hale conta o que são a dança e o corpo para Wayne McGregor, coreógrafo da companhia *Random Dance* e idealizador do projeto junto com o pesquisador de dança Scott deLahunta:

Ciência, com sua base na razão e não na intuição, pode parecer um parceiro estranho para a dança, forma de arte essencialmente não-verbal associada à emoção e ao sentimento. Mas para McGregor a distinção é falsa. Para ele, a fonte de ambos, linguagem e intelecto, sentimento e sensação, é o cérebro. Ele transmite informações altamente complexas pelos circuitos neuromusculares do corpo com muito mais sofisticação que qualquer tecnologia computacional. De fato, o corpo é tecnológico, afirma McGregor. E ele vê seu trabalho de coreógrafo como o de um cientista explorando seus limites: “Minha vida diária envolve explorar o potencial do corpo humano para fazer coisas extraordinárias... desafiando, explorando e redescobrimo seu potencial.”³²(HALE, 2004)

Assim, contrariando certo senso comum, que compreende a improvisação como um “deixar fluir” descomprometido, as artes cênicas contemporâneas usam esse tipo de exercício para estimular a criatividade e a tomada de decisão através de jogos e proposições de problemas. Costuma-se entender na dança que os estímulos e as respostas são fundamentalmente sensoriais, porém McGregor aposta que o cerne dos exercícios de improviso propostos para seus bailarinos está no cérebro. “A base de sua coreografia é um tipo de improvisação de alta demanda cerebral que faz com que seus dançarinos pareçam espertos como predadores” (HALE, 2004) ³³. Assim, em sua concepção de dança, o coreógrafo valoriza o papel do cérebro como fonte da criação, entendendo-o como a “central de comando” responsável pela transmissão de todas as “informações” que irão subsidiar a elaboração e execução da coreografia. Paralelamente, o corpo humano é compreendido

³² Tradução da autora.

³³ Tradução da autora.

como mero instrumento, em uma dimensão meramente tecnológica e não sensual.

As pesquisas aqui comentadas apontam para um declínio da tradicional separação entre mente e cérebro, que fora fundamental para a delimitação das esferas de conhecimento das ciências do psíquico e da neurologia no decorrer do século XX. Atualmente, essas linhas tendem a se aglutinar em uma única “ciência mãe” que, como bem definiu Nikolas Rose, vê a mente como aquilo que o cérebro faz (ROSE, 2007, p. 192). Parece que desvendar as motivações criadoras dos artistas envolve apenas uma questão de tempo, e a resposta para todas as perguntas estaria no funcionamento do cérebro. As pesquisas tomam diferentes caminhos, mas revelam uma base comum de entendimento da condição humana que se mostra, pela entusiasmada participação dos próprios artistas, bastante compartilhada socialmente. Quanto a isso, Nikolas Rose argumenta que os seres humanos estão se tornando “indivíduos somáticos”, no sentido de pessoas que compreendem a si mesmas como seres moldados pela biologia (ROSE, 2007, p. 188).

Para a dança, em termos de legitimação social, a aproximação com as neurociências e a investigação da atividade cerebral dos bailarinos é em geral muito bem-vinda. Mostrar que há uma complexa rede cognitiva atuando enquanto dançamos permite que se faça referência a uma “inteligência” relacionada à coordenação muscular, à criação de movimentos, ao ritmo. Em uma cultura que valoriza a arte como uma atividade “intelectual” em detrimento das atividades meramente físicas, tais pesquisas podem ajudar a reduzir certos estigmas que ainda assombram a dança. No entanto, há aí um problema. No lugar de valorizar efetivamente a atividade corporal, o que estas pesquisas fazem é atribuir ao cérebro a posição central em todo o complexo arranjo que faz o ser humano ser capaz de dançar, reforçando a dicotomia entre o físico e o intelectual em nada superada. Parece estar inaugurada uma nova dualidade na qual o espírito é substituído pelo cérebro.

Assim, a tão exaltada “inteligência corporal” não estaria localizada no corpo propriamente, mas em uma espécie de “central de comando”, que deve também ser treinada e otimizada. Apesar das pretensões holísticas das novas pesquisas, no lugar de um ser humano integral, elas esboçam uma figura decapitada: parte corpo, parte cabeça (ou cérebro, mais precisamente), na qual o primeiro ainda constituiria o lugar do físico e o segundo o do raciocínio intelectual. O que esses estudos trazem de novo é uma conexão complexa entre ambos que, embora possa ajudar a superar certos preconceitos, não contribui para a superação da dualidade; ao contrário, esta permanece na medida em que duas instâncias são tomadas como distintas e que uma é vista como superior a outra.

Em suma, no século atual, as neurociências inauguram uma nova fase. Elas buscam

explicações para as experiências humanas mais subjetivas e adentram os espaços antes reservados aos estudos da cultura, da sociologia, da antropologia, da filosofia e da psicologia. No processo de investigação do fazer artístico, são empregados certos modelos de compreensão culturalmente disseminados sobre a condição humana, que acabam por delinear novos entendimentos do que é a própria arte. As explicações encontradas variam de acordo com os experimentos adotados, mas parecem compartilhar uma base de pensamento comum. No entanto, ainda assim, o que a tecnociência produz, através de seus métodos e modelos, é um tipo de conhecimento dentro de um rol de outros possíveis. Certa produção filosófica recente, por exemplo, vem apontando para uma forma de compreensão da arte e do corpo diferente daquela oferecida pelas neurociências. No caso da dança, evidencia-se o nome do filósofo José Gil, cuja obra permite embasar a noção de corpo utilizada nesta pesquisa: aquela que não se refere a uma concepção meramente biológica, mas a “um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos” (GIL, 2004 p.13).

Esta parte do capítulo se encerra com uma história contada pela artista plástica Laurie Anderson, que ilustra bem as complexas relações entre arte e ciência:

Anderson conta que a psiquiatra sentava sempre num canto da sala, no qual de um lado havia uma janela e do outro, um espelho. Anderson se sentava numa poltrona e como olhava muito para o espelho, um dia reparou que às segundas-feiras o espelho estava sempre limpo, mas às sextas tinha marcas de batom. Um dia comentou sobre as marcas, que a psiquiatra desconhecia. Anderson então percebeu que do lugar em que ela se sentava não podia vê-las e convidou-a para sentar em sua poltrona. Intrigada, a psiquiatra descobriu mais tarde que sua filha de 12 anos vinha durante a semana e beijava o espelho e que nos fins de semana a faxineira limpava a sala. Depois disso, Anderson deixou de visitar a psiquiatra, ao perceber que ambas viam as coisas de pontos de vista muito diferentes e que, portanto, já não teria de vê-la novamente. (GOLDBERG apud GOLÇALVES, 2006, p. 233)

A dança e as neurociências buscam seu caminho comum. Mas será que, também neste caso, não se trata de ver “as coisas de pontos de vista muito diferentes”?

2.2 Tecnologias para a criação: o corpo dispensado

Uma máquina é capaz de criar artisticamente? Ou apenas nós, seres humanos, possuímos o dom para gerar objetos que possuam valor estético? A resposta a tal indagação passa, obviamente, pela definição do que é a arte, mas não apenas. Paralelamente é preciso discutir o que

caracteriza o humano e o que identifica o maquínico, bem como aquilo que os separa. As tecnologias avançam para um patamar em que são capazes de substituir o corpo humano pelo menos tecnicamente. Por exemplo, atualmente, robôs assumem o lugar das mãos de cirurgiões e conseguem inclusive superá-los em termos de precisão. Esses profissionais deslocam-se das mesas para as telas, operando as máquinas que acabam por mediar a relação entre médico e paciente. No entanto, algo ainda é indiscutível, quem opera é o cirurgião e não a máquina. Porém, aqui cabe a pergunta: e se esse robô fosse capaz de funcionar de maneira autônoma?

No campo da arte, a complexidade assume ainda outro nível. Não existindo um resultado objetivo a ser conquistado, a máquina torna-se menos submissa aos desígnios de seu operador. Isso quer dizer que, não se trata do artista, tal qual o cirurgião, fazer do robô as suas mãos, mas de incorporar ao processo da obra e, conseqüentemente, ao seu resultado, as características operacionais da máquina. Assim, o objeto de arte criado nessa relação não se assemelha àquele que foi gerado apenas pelas mãos do artista, ou seja, não é o mesmo fim por outros meios, pois, nesse caso, os meios determinam o fim. Nesta parte da dissertação, discutiremos as implicações da utilização de programas de computador para a criação de coreografias, recorrendo à opinião de artistas que se valem desse recurso.

O primeiro registro de uso de um software para a criação coreográfica data da década de 1960, quando Jeanne Beaman e o cientista computacional Paul Le Vasseur, da Universidade de Pittsburgh, criaram um programa capaz de gerar, randomicamente, uma sequência de eventos a partir de uma lista de movimentos (MANNING, 2007). Anos depois, na década de 1970, John Lansdown, um dos pioneiros da computação gráfica, explorou o potencial do design para criar coreografias, entre outros projetos artísticos. Seu trabalho resultou, ao longo dos anos, em uma série de *papers* nos quais problematizou questões sobre a natureza da computação e da arte. Ele indicava, já naquela época, o ponto crucial da discussão sobre o encontro entre a linguagem computacional e a criação artística: os aspectos da arte tradicionalmente atribuídos à subjetividade e, portanto, difíceis de serem traduzidos para a objetiva sintaxe da máquina. “Computadores não têm 'pensamentos', 'emoções' ou 'sentimentos' — coisas que muitas pessoas consideram pré-requisitos essenciais para a criação em arte e design”³⁴, afirmava Lansdown (LANSDOWN in RUITER, 1988, p. 147). No entanto, ele próprio questionou: será que a “emoção” reside no próprio objeto artístico ou naquele que o vê?

Essas palavras ilustram uma mudança de paradigma, já em andamento nos anos 1970,

³⁴ Tradução da autora.

que diz respeito à elaboração do sentido da obra de arte. No início do século XX, teve início um questionamento do papel do artista como gênio criador, através de obras que exploravam novos suportes e métodos. São exemplos disso, como enfatiza Priscila Arantes, os *ready-mades*³⁵ de Duchamp e o *cadavre exquis*³⁶ dos surrealistas. A ensaiada ruptura com o padrão tradicional de arte, porém, tomou maior impulso na década de 1960, tendo como um dos principais fatores de propulsão o diálogo com novos suportes midiáticos e tecnologias. Tais recursos permitem a realização de obras que exigem do espectador uma postura mais participativa e menos contemplativa. Assim, a relação espectador/obra se reconfigura. Abandonando o esquema tradicional associado ao suporte material, à contemplação e à visão, ela caminha em direção a um arranjo no qual o processo, a participação e a fruição através de múltiplas sensibilidades são elementos que adquirem maior importância. Delineiam-se, portanto, os contornos de uma arte na qual o sentido da obra é dado mais pelo olhar da recepção e menos pela intenção da autoria. Deixa a cena, então, a figura do artista como gênio e criador — bem como a noção da obra como uma expressão de seus pensamentos e emoções — em prol daquele que a vê e que participa da sua criação através de suas ações e sua sensibilidade³⁷.

Tendo em vista tais mudanças, Lansdown defende que não é apropriado encararmos o computador apenas como uma ferramenta passiva para auxiliar o artista na feitura do *seu* trabalho artístico. Afinal, não é o caso de simplesmente mudar os instrumentos — no lugar de pincéis e telas, softwares e hardwares —, mas de inaugurar uma nova maneira de fazer arte, promovendo a participação do espectador através da ativação de sua sensibilidade e de seu poder de dar sentido à obra. A tecnologia da computação aparece, portanto, como um dispositivo capaz de alterar nossa visão sobre o que chamamos arte e design (LANSDOWN in RUITER, 1988, p. 147-148). Desse modo, Lansdown reconhece que o uso dos computadores coloca em andamento um processo de reconfiguração de todo o campo da arte, que modifica os modos de fazer, redefine o que é uma obra e, sobretudo, questiona diversos aspectos da condição humana e seu papel na criação artística.

Entre os pontos principais da estética proposta por Lansdown, que envolve o uso da

³⁵ Objetos industriais, ou seja, não criados pelo artista, deslocados de seu contexto real para o universo da arte.

³⁶ Método coletivo de construir uma obra, através da junção de palavras ou imagens de maneira mais ou menos aleatória.

³⁷ Quanto a isso, para evitar eventuais equívocos de interpretação, é preciso ressaltar a análise atenta de Paula Sibilia sobre o tema da autoria: não se trata de um declínio do mito do autor, mas de um deslocamento que se efetua com a desvinculação entre o artista e sua obra. Nos dias atuais, a personalidade do autor é exaltada pela mídia e pelo mercado, e a obra é relegada para segundo plano. De acordo com a pesquisadora, apesar da recorrente temática da hibridização entre autor e espectador, conclamadas pelos entusiastas da interatividade, em certo sentido não seria possível afirmar que a tão anunciada “morte do autor” se efetivou, pois esta figura retornou em outros moldes: o autor não é mais aquele que *faz* ou cria alguma coisa, mas aquele que *é* alguém e, como tal, se torna visível porque *aparece*. (SIBILIA, 2008, p. 188)

computação gráfica, cabe destacar a ênfase no processo em contraposição à obra acabada. Emerge a preocupação com os princípios que regem a criação, entre eles, a aleatoriedade ou a estrita preocupação com as regras e com a possibilidade de que a arte seja produzida a partir de outras motivações, deixando de ser tributária de uma tradicional força criativa que provem da emoção, da experiência e da intuição, ou seja, da interioridade de cada artista. Também é atribuída ao espectador a responsabilidade pelo significado da obra, ou seja, ele deve procurar um sentido para aquilo que vê, percorrendo as estruturas e as conexões entre imagens, palavras e movimentos através de sua própria discricionariedade. Nos textos de Lansdown, percebemos que o uso da computação na arte está relacionado a um declínio do papel de certos aspectos da subjetividade do autor na criação, o que, pelo menos na dança, caracterizará a superação do movimento moderno em vários pontos.

O coreógrafo Merce Cunningham será o grande precursor dessa nova maneira de pensar a criação artística na dança cênica, trazendo definitivamente a tecnologia e o acaso para o processo coreográfico. Para começar a explorar esse campo, vale destacar uma importante característica do trabalho de Cunningham, conforme identificado pela pesquisadora Carrie Noland: seu esforço para que os elementos de decisão do processo criativo fossem resultantes de meios objetivos ou externos e não subjetivos (NOLAND, 2009). Cabe lembrar que o artista foi bailarino da companhia de Martha Graham, uma das mais importantes coreógrafas da dança moderna; no entanto, distanciou-se de seus preceitos ao propor uma dança que buscava a neutralidade emocional. Muitas de suas práticas são fruto de sua parceria com o compositor John Cage, que utilizava em suas músicas métodos nada ortodoxos de composição, como a aleatoriedade e as estruturas de tempo matematicamente precisas. O que estava em jogo era uma nova ideia de continuidade, na qual as conexões entre as partes não se regiam por relações de causa e efeito, temáticas comuns ou a motivação emocional, mas pelo acaso, aproximando-se assim de um método também muito utilizado nas artes plásticas: a colagem.

No início, Cunningham lançou mão de recursos manuais para tomar suas decisões aleatórias: uma moeda decidia a ordem em que as sequências de movimento seriam engajadas; depois, ele desenvolveu um método para fazer combinações entre tempo, espaço e movimento, através de gráficos desenhados em um papel. Os *chance operators* não foram utilizados apenas para conectar as sequências, mas serviram para criar os próprios movimentos. O coreógrafo dividia o corpo em partes, relacionava as possibilidades de movimento e se valia do acaso para determinar quando e como cada parte do corpo estaria se movendo. O resultado, obviamente, eram movimentos

muito difíceis de serem executados pelos bailarinos, pois – tal qual pretendia Cunningham – os afastavam das formas habituais de se mover, exigindo do corpo a habilidade desafiadora de realizar o não-familiar, o não-intuitivo e o não-natural. Noland ratifica tudo isso: “ao longo dos anos, entrevistas com os bailarinos de Cunningham confirmaram que o grande desafio que eles enfrentavam era a ampliação de sua habilidade de fazer uma seqüência de movimentos nunca antes encadeados seja no dia-a-dia ou na aula de técnica tradicional” (NOLAND, 2009).³⁸

Antes disso, contudo, a ideia de uma continuidade aleatória já tinha aparecido como elemento de criação. A própria Carrie Noland lembra que as estéticas dadaísta e surrealista apostavam em um novo tipo de encadeamento; no entanto, essas propostas diferem dos projetos de Cunningham por visarem a objetivos diferentes, resultantes de concepções também distintas sobre o que é a arte. Os primeiros viam-na claramente como parte de um projeto político, apostando no poder libertário da espontaneidade e do automatismo psíquico, contrariando a normatização disciplinadora vigente de modo hegemônico naquela época. Já a arte do coreógrafo, aqui focalizado, por sua vez, apesar de também possuir seu caráter político, não tem – e nem pretende ter – absolutamente nada de espontânea ou intuitiva. Se, para os vanguardistas do início do século XX, o acaso significa ir contra as regras tradicionais da arte e da vida social naquele momento histórico, para Cunningham, o acaso implica ir contra a arte que se pretende intuitiva.

Antes da Primeira Guerra Mundial, a seqüência de eventos materiais na arte era determinada – ou ao menos pensava-se que era determinada – organicamente, subjetivamente, ou de acordo com princípios convencionais (narrativos, prosódicos, representacionais). Em resumo, a continuidade resultava de uma lógica reconhecível atribuída à natureza, à psicologia ou à tradição artística. Com a invenção das tecnologias de produção de continuidade, como o método para fazer um poema dadaísta de Tristan Tzara ou *cadavre exquis*, a fonte da continuidade foi explicitamente deslocada em direção a dispositivos externos, ao acaso ou a processos objetivos. A ênfase dadaísta (e surrealista) estava, teoricamente, não na criação de trabalhos artísticos mas em desenterrar um tipo de realidade pré-consciente, não-intencional, e coletiva que não poderia ser acessada ao menos que métodos convencionais de sequenciamento fossem alijados [...] No entanto, Cunningham salienta que sua maior razão para empregar procedimentos aleatórios não é encontrar uma verdadeira, mais profunda realidade, mas simplesmente gerar alternativas possíveis para realizar as potências virtuais do corpo³⁹. (NOLAND, 2009)

Assim, portanto, a partir dos estudos de Lansdown e da obra de Cunningham, é possível perceber dois aspectos importantes dessa nova estética: a origem motivacional da criação, que passa de se apoiar em elementos considerados subjetivos (emoções, intuição, gênio do autor) para fatores considerados objetivos (regras, estruturas, acaso). E, no caso da dança, o princípio que rege a

³⁸ Tradução da autora.

³⁹ Tradução da autora.

relação do ser humano com seu corpo, que se desloca da obediência a uma “ordem orgânica”, estabelecida e fixa, em direção à sua superação por meios técnicos. Esses são pontos de dissenso entre a obra de Cunningham e seus predecessores modernos. A intenção da coreógrafa Martha Graham, por exemplo, era criar uma técnica que estivesse em consonância com a natureza do corpo humano, suas funções orgânicas e, assim, possibilitasse a mais sincera expressão do espírito. Por outro lado, Cunningham aposta na “inorganicidade” dos movimentos e das sequências determinadas pelos seus *chance operators*, bem como na liberação da dança de seu compromisso com a expressão de emoções ou com a representação.

Uma vez liberada a dança de seu comprometimento com as motivações subjetivas para a criação, bem como com o respeito à organicidade do corpo e com a obediência a uma lógica interna à obra, ficou aberta a via para o uso da computação como um dispositivo de criação coreográfica. Cunningham começou a fazer uso do *DanceForms* no ano de 1991. Trata-se de um software que permite a criação de coreografias através de figuras animadas em ambiente 3-D (figura 7). Em sua versão 2.0, o sistema vem com uma biblioteca de movimentos de técnicas tradicionais como o balé — com adicionais específicos referidos à escola russa e à italiana —, além de uma biblioteca de movimentos de dança moderna e vistas diferenciadas — do público, das laterais do

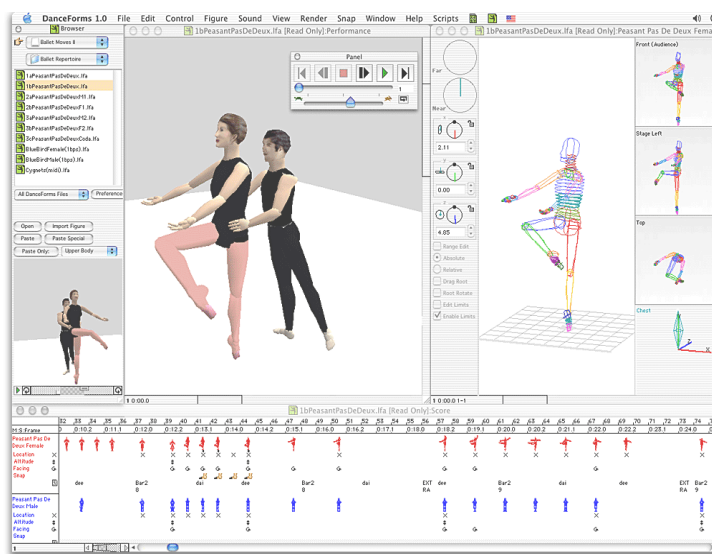


Fig. 7: Tela do programa *Danceforms*

termos de simulação dos movimentos do corpo, dos ângulos de visão possíveis, das projeções das formas em relação ao tempo e ao espaço, talvez o programa tenha atingido um nível ótimo. No entanto, cabe perguntar: se a dança se caracteriza por ser uma arte inseparável do corpo humano, o

palco e do fundo —, possibilitando a adição de contagem de tempo e som. E, ainda, traz sequências de passos que auxiliam no treinamento e no aprendizado.⁴⁰

Sem mais alongar a descrição desse software, a intenção é apenas mostrar em que patamar se encontra esse tipo de tecnologia para que ela chegue ao ponto de ser capaz de substituir um bailarino humano. Em

⁴⁰ Os dados sobre o software estão disponíveis no site da empresa *Credo Interactive*, responsável por sua projeção e comercialização. Disponível em: <http://charactermotion.com/products/danceforms/index.html>. Acesso em: 05 fev 2011.

que é deixado de lado quando um coreógrafo opta por criar sem a presença física de seus bailarinos? Há diferença entre uma dança criada com o uso de softwares de simulação e outra elaborada com a participação de corpos humanos? Que tipo de entendimento sobre a arte, sobre o corpo, sobre o ser humano e sobre a tecnologia está implicado nesse tipo de fazer artístico? Longe de poder responder satisfatoriamente a essas perguntas, pretende-se colocar em discussão alguns aspectos relevantes de tais tecnologias que ainda não foram suficientemente explorados. Além da existência e do uso desse tipo de ferramenta e tendo em vista a definição de “tecnologia” aqui utilizada, acredita-se que a perspectiva de análise deve ser ampliada de forma a abarcar, afora os dispositivos, as diversas transformações nas crenças e valores relacionados ao advento de novas maneiras de lidar com o corpo e de compreender a arte.

Para começar tal incursão nesses novos modos de criar artisticamente, convém explicar, recorrendo a um exemplo brasileiro, que motivações levaram à construção dos programas de simulação de dança. Parece que, na maioria dos casos, tais dispositivos se originaram a partir de sistemas de notação de movimentos, que são muito importantes para o registro das obras. Esse é o caso do primeiro software para criação coreográfica surgido no Brasil, que foi resultado da preocupação de uma bailarina com o problema da memória histórica da dança. Analívia Cordeiro criou, na década de 1980, o *Nota-Anna*, como um sistema de notação capaz de preservar as coreografias de maneira semelhante a uma partitura musical. Para elaborá-lo, buscou inspiração nos sistemas de notação já existentes e nas experiências de *computer-dance* e *computer-animation*. Mais tarde, Cordeiro começou a utilizar o programa para criar coreografias destinadas à televisão. De acordo com seu próprio depoimento, o uso do computador diminui as falhas de comunicação entre coreógrafo e bailarino, pois as ideias do primeiro podem ser representadas em forma de uma escrita de movimento mais objetiva e mais fácil de ser entendida (CORDEIRO, 1976, p.50). Através desse método, a artista pretendeu substituir as metáforas normalmente utilizadas pelos coreógrafos para transmitir suas ideias: por um lado, a linguagem verbal, que tem o problema de não ser capaz de expressar adequadamente um movimento; por outro lado, a expressão corporal, que limita o caráter individual do bailarino, pois ele passa a imitar os gestos do coreógrafo.

De acordo com a criadora do *Nota-Anna*, o movimento é basicamente trajetória. Por isso, o sistema privilegia esse aspecto ao buscar a representação ideal, deixando outros – como a forma ou a força – em segundo plano. O quesito força, inclusive, é apontado pela autora como a porção individual de expressão que cada bailarino imprimirá ao movimento criado e transmitido pelo coreógrafo através do computador. Ao privilegiar a trajetória sobre outros aspectos, Cordeiro

ênfatiza que não há necessidade de que o símbolo represente uma figura humana (CORDEIRO, 1996, p.08).

A notação fornecida pelo computador deve induzir, principalmente, a expressividade do bailarino-aluno, pois em dança o movimento transmite uma mensagem clara e atinge sua significação com a intenção gestual e a sutileza interpretativa. Não existe, em nenhum momento, o objetivo de transformar os dançarinos reais em desenho animado (CORDEIRO, 1996, p. 11)

John Lansdown identifica quatro formas de uso da computação na arte: como *ferramenta*, no qual o computador é utilizado para executar tarefas de maneira menos trabalhosa; como *meio*, quando o computador é utilizado como suporte da obra de arte; como *catalisador*, quando se usa como forma de inspirar novas abordagens criativas; e, por último, como um *aprendiz inteligente*, ou seja, como um assistente que teria “inteligência” para explorar novas possibilidades e abordagens (LANSDOWN in RUITER, 1988, p. 147). No caso do *Nota-Anna*, sendo um sistema de notação, parece que o computador ainda funciona basicamente como uma ferramenta; no entanto, quando utilizado para a criação, pode modificar de maneira bastante profunda a relação do bailarino com a coreografia.

Muitos coreógrafos elaboram suas obras a partir de experiências, jogos e improvisos realizados nas salas de ensaio, agindo como catalisadores de processos criativos que envolvem todo o grupo. Em métodos como esses, os movimentos não habitam, desde sempre, a “cabeça” do coreógrafo, mas se originam nas respostas dos bailarinos aos problemas apresentados. Isso quer dizer que a coreografia é resultado de um trabalho de provocação, seleção, decupagem, edição e aperfeiçoamento dos movimentos elaborados a partir do envolvimento dos participantes com o processo; e, portanto, o resultado final carregará consigo elementos da força criativa de cada um. Nesse tipo de trabalho, costuma-se considerar que os bailarinos são intérpretes-criadores, salientando sua importância na composição da obra. Portanto, se a criação for realizada através do computador, unicamente pelo coreógrafo, em que medida há o risco de se perder essa contribuição dos bailarinos no processo de elaboração da obra? É claro que isso diz respeito ao método de cada companhia, pois mesmo sem o uso de um software de simulação, cada uma pode promover diferentes níveis de participação de seus bailarinos no processo criativo e cada obra pode ser elaborada de maneira mais ou menos coletiva. Foi descrito aqui um procedimento de caráter bastante colaborativo; no entanto, é importante atentar para as implicações do uso do computador no processo de interpretação-criação a que são submetidos os bailarinos. Cordeiro, por exemplo, ressalta que o *Nota-Anna* não retira do bailarino sua potência individual de expressão, pois o

programa deixa muitos elementos indeterminados que podem ser supridos pela ação de cada bailarino no momento de execução do movimento. Em suas próprias palavras:

Os intérpretes, na sua atuação, devem executar os elementos fornecidos. Estes são considerados pelo coreógrafo indispensáveis para a transmissão da mensagem. Aqueles considerados indeterminantes são deixados em aberto, para que o intérprete crie seu caráter. (CORDEIRO, 1976)

Contudo, é evidente que ainda, há uma larga diferença entre os dois procedimentos. No primeiro, o bailarino é criador; no segundo, ele é apenas um intérprete que terá mais ou menos liberdade — dependendo das brechas deixadas pelo coreógrafo — para imprimir sua marca na execução do movimento. Podemos fazer uma analogia com o texto de uma peça dramática. O ator, ao representar o texto de teatro pronto, interpreta aquilo que lê; portanto, emprega — nos limites da liberdade permitida em cada caso — um pouco de sua própria forma de se expressar artisticamente. Mas, nesse caso, o intérprete não pode ser considerado um criador.

Outra questão importante a ser ressaltada diz respeito às idiosincrasias do corpo de cada bailarino. A elaboração de movimentos no campo informático não leva em conta questões como força, flexibilidade, energia, peso ou agilidade, aspectos que são extremamente variáveis mesmo em um único indivíduo. De acordo com Cunningham, porém, essa seria uma vantagem, pois ao se deparar com um movimento muito difícil para seu corpo, o bailarino teria que buscar meios para superar tais limitações. Entretanto, o desafio ao bailarino não é o único aspecto implicado nessa maneira de criar: uma coreografia elaborada com o uso de figuras programadas no computador terá provavelmente um resultado estético diferente daquela criada com a participação física dos bailarinos desde o início do processo. A linguagem digital não é apenas uma ferramenta que facilita a criação, mas ela se torna a própria matéria a partir da qual a obra é criada.

Um exemplo prático pode esclarecer melhor o argumento aqui proposto: uma maneira de compor em dança é “criar no corpo do bailarino”, quer dizer, modelá-lo como uma escultura viva, dando-lhe instruções sobre os movimentos, o emprego de energia e a velocidade, entre outros aspectos importantes, e incorporando também a maneira desse corpo se “comunicar” através da dança. Assim, o coreógrafo não estará apenas em condições de respeitar as limitações e potências de cada um — se assim o desejar — mas também poderá visualizar no próprio ato o verdadeiro resultado estético de suas idéias, o que depende, especialmente, das características físicas individuais (e talvez também não apenas físicas) de cada bailarino. Ao contrário, quando simulado por computador, o corpo é “objetivado”, pois é construído a partir de certos parâmetros fixos que

privilegiam os aspectos anatômicos padronizados — tais como os movimentos dos músculos e as articulações — e os espaciais — como posições e deslocamentos —, não dando conta de incorporar as inconstâncias e peculiaridades que caracterizam cada corpo humano. Resta perguntar se, na referida maneira de o bailarino se “comunicar” através da dança, estão implicados apenas os já mencionados aspectos físicos, ou se algo mais se perde quando o ser humano é simulado por uma figura programada em computador.

Assim como se contrata nas aspirações de Cordeiro, na maioria dos casos, a construção de softwares para elaboração de coreografias é consequência da transferência, para o computador, de alguma linguagem de notação, como por exemplo a *Labanotation*.⁴¹ O interesse, em primeira instância, costuma ser a necessidade de lidar com a problemática da memória da dança. No entanto, a capacidade de edição de dados da linguagem digital e a simulação de figuras humanas em ambiente 3D possibilitaram ir além, atingindo a criação de interfaces e sistemas de animação em dança. Em um trabalho bastante informativo sobre esse assunto, Royce James Neagle lista e descreve vários sistemas de animação em dança disponíveis atualmente. Entre eles, estão os programas *NUDES* e *LabanDancer Interface*, que permitem visualizar figuras animadas utilizando softwares de edição da *Labanotation*, além do já citado *DanceForms* e outros programas mais comerciais, tais como o *Cal3D*.

Em sua pesquisa, Neagle constatou que “os aplicativos que fazem interface com os softwares editores de notação não focam nas diferentes qualidades do movimento relacionadas à expressividade”. Em vez disso, “eles criam uma sequência animada de dança, e não uma performance animada de dança”⁴²(NEAGLE, 2005). Com relação ao balé, Neagle afirma que o *performer* tenta expressar suas próprias emoções ou os sentimentos da personagem interpretada através de dois aspectos constituintes da dança: os gestos definidos pela coreografia e a qualidade empregada no movimento — quer dizer, a maneira como o gesto é executado. A limitação dos métodos de notação e animação reside no fato de que, apesar de conseguirem representar a sequência de gestos, não são capazes de tornar visíveis as noções de sentimento e personalidade. Ainda de acordo com o mesmo autor e tendo em vista que ele faz referência apenas ao balé, a ideia de “qualidade do movimento” diz respeito à expressão de emoções, sentimentos e personalidade, sejam elas do *performer* ou da personagem que ele interpreta. A representação do gesto pelos sistemas de notação e animação seria, por consequência, incompleta, pois ainda não possuem recursos para incluir tais aspectos em seus simuladores.

⁴¹ Sistema de notação criado pelo coreógrafo Rudolf Von Laban em 1928.

⁴² Tradução da autora.

Há de se ressaltar, porém, que nessas formulações se postula certo entendimento dos fatores que constituem o gesto, a qualidade de movimento e a dança, que é apenas um dentre tantos possíveis. Essa concepção sobre a dança como um meio de expressão de sentimentos é predominantemente romântica, tendo sido, conforme abordado no primeiro capítulo, largamente reivindicada por Jean-Georges Noverre no século XVIII. Mais tarde, no século XIX, provocou profundas modificações na maneira como se encenava um balé, permitindo que ele se tornasse uma arte de maior importância no período romântico.

A expressividade de cunho sobretudo representativo serviu para sedimentar as bases do balé, que até hoje é a mais popular das danças cênicas. No entanto, a ideia de “qualidade do movimento” como a transmissão de emoções e sentimentos está longe de ser unânime no universo da dança na atualidade. Ao contrário, há outros aspectos mais valorizados: a interatividade, as sensações corporais, o processo, a plasticidade do movimento — enfim, todos elementos que não evidenciam a necessidade de representar emoções através do gesto. Vale perguntar, então, se o problema seria realmente o de uma limitação da tecnologia em relação à representação da emoção veiculado pelo movimento dançando, ou se a própria maneira como se entende a dança, o gesto e a qualidade de movimento já teria se reconfigurado, permitindo o surgimento e a popularização desses novos recursos técnicos. É possível supor que, antes de serem limitados nesse ponto, os softwares aos quais nos referimos estão, ao contrário, adequados àquilo que atualmente se espera da dança: talvez não precisem representar sentimentos, emoções e personalidade, pois tais elementos já não são tão essenciais à dança como o eram para o balé romântico.

Há, porém, outras objeções a serem formuladas ao uso da linguagem computacional para simular os movimentos dançados. A artista Erin Manning, diretora do *Sense Lab*, um laboratório de investigação do corpo sensitivo e sua capacidade de conhecimento do mundo, também considera que essa tecnologia apresenta limitações em sua capacidade de simular o gesto. No entanto, no lugar da representação de emoções, sua preocupação focaliza o estabelecimento, pela linguagem digital, de bases rígidas de enquadramento do corpo e seus movimentos. Manning escreveu um texto no qual questiona a maneira como a “dança tecnológica” tem sido realizada, alegando que a criação de uma gramática do movimento própria à linguagem do computador acaba por amarrar o corpo a uma compreensão pré-estabelecida, impondo uma estabilidade que retém a capacidade de inovação sensível. De acordo com essa artista, o mapeamento do gesto quebra o movimento em bits, quando o melhor seria tentar preservá-lo em sua totalidade (MANNING, 2007).

De fato, os programas de computador que propõem a simulação de figuras humanas em

movimento dançado, fazem-no através de informações numéricas distribuídas em pacotes de dados, que depois de complicadas operações matemáticas aparecem para os usuários através de uma interface gráfica. “A imagem calculada por pontos é uma imagem quantificada e, por sua natureza de matriz numérica, permite o acesso ao seu tecido em pequenas microunidades que aceitam modificações” (DOMINGUES, 1997, p.22). Para que essas informações numéricas possam ser reconhecidas, traduzidas e editadas, precisam estar organizadas conforme parâmetros próprios a essa linguagem.

Seguindo um percurso semelhante, um grupo interdisciplinar de professores das universidades de Bucknell e Warwick trabalha com a hipótese de que a linguagem da computação não tem a capacidade de descrever todos os aspectos do movimento dançado. Para elaborar seu argumento, os pesquisadores partem do princípio de que não é possível traduzir todo o conhecimento que temos do mundo em equações matemáticas ou através da linguagem verbal. Isso porque a inteligência não é apenas uma faculdade mental, mas possui também uma porção corpórea e sensível, que eles denominam *embodied knowledge* — literalmente, conhecimento encarnado. Isso seria o que escapa à representação por dados numéricos ou verbais. Nenhum sistema de notação se mostra, portanto, suficiente para explicitar todas as nuances dessa arte; e, se houvesse algum capaz de fazê-lo, provavelmente seria complicado demais para ser utilizado na prática. Nada garante que os bailarinos conseguirão executar os movimentos criados por meio dos aplicativos que unem a notação às figuras animadas; no entanto, por conta da mesma capacidade que torna difícil transformar a dança em dados — o caráter sensível e encarnado da maneira humana de estar no mundo —, os autores vislumbram com certo otimismo as possibilidades trazidas por essa união entre a tecnologia da notação e a criação. Quando o ser humano interpreta dados, não o faz apenas com sua mente ou com sua inteligência objetiva, mas utiliza também o conhecimento encarnado e a sensibilidade. Levando-se em conta essa propriedade da percepção, os pesquisadores se perguntam se o vocabulário da tecnologia não poderá realmente gerar um novo corpo em movimento, abrindo caminho para modalidades sensíveis antes inexploradas.

Nos casos descritos, as objeções em relação à “dança tecnológica” dizem respeito a aspectos do ser humano considerados subjetivos: no primeiro caso, a emotividade ou a singularidade individual; nos dois seguintes, a sensibilidade ou a plasticidade corporal. No entanto, a posição de desconfiança, no lugar de afastar os autores de projetos que visam à aproximação entre dança e tecnologia, provoca um efeito contrário: faz com que sejam empregados esforços para conseguir, de alguma maneira, abarcar tais aspectos na linguagem da computação. Segundo os

próprios autores, portanto, as críticas que produziram não significam uma total descrença na possibilidade de uma simbiose entre a tecnologia e o ser humano, mas sua desaprovação em relação a como essa aproximação vem sendo realizada na dança. Eles parecem acreditar que seria possível desenvolver métodos ou dispositivos pelos quais a tecnologia seja capaz de identificar, descrever, simular e até mesmo modificar os atributos mais subjetivos da condição humana.

Os artistas analisados aqui apostam na possibilidade de existir uma boa parceria entre a tecnologia e o corpo humano, desde que continue presente a sensibilidade que conduz o ofício de uma ação meramente mecânica em direção ao fazer artístico. Difícil é definir o que é e onde reside essa sensibilidade. Lansdown diria que ela se hospeda na recepção, no espectador que vê a obra. Analívia Cordeiro, por sua vez, localiza-a no intérprete: no bailarino que, pela ação da energia de seu corpo, cede ao movimento puro toda a coloração que o tornará dança. Caberia acrescentar que há fatores históricos agindo nessas transformações e deslocamentos do lócus. Cada época abriga suas próprias maneiras de pensar a experiência sensível e explicar os efeitos e causas da arte sobre o que consideramos o “ser humano”. Nos dias atuais, parece que a tendência é crer que a tecnologia e a sensibilidade humana não estão reciprocamente imunes ou são autônomas, nem tampouco se reduzem uma à outra, mas se entrelaçam de um modo complexo. Em um diálogo entre essas duas instâncias, portanto, acredita-se que elas possam transcender a si mesmas em direção a uma unidade que, particularmente no campo da arte, poderá proporcionar novas experiências aos seres humanos.

Essa crença é defendida tanto no meio da produção quanto nos estudos teóricos em arte tecnológica em torno do argumento principal da construção de um tipo de “sensibilidade artificial”. Segundo Maria Teresa Cruz, o espaço imaterial e lógico do digital está “a adquirir, pelo menos tendencialmente, a densidade e a tangibilidade próprias daquilo que podemos tocar e com o qual nos podemos relacionar sensorialmente e, até mesmo, emocionalmente” (CRUZ, 2000, p. 03). Além de alterações na capacidade cognitiva humana, as tecnologias digitais têm atuado também sobre o corpo, principalmente no âmbito da sensorialidade. Assim, estaria em andamento uma transformação e um alargamento das atividades perceptivas humanas, “no interior do qual a atual diversidade dos sentidos (visual, auditivo, tátil, etc...) seria redefinida, re-hierarquizada e possivelmente acrescentada” (CRUZ, 2000, p. 08). Esse processo de redefinição do aparato sensorial humano se daria por meio da “tradutibilidade absoluta de todos os dados sensíveis em informação e da informação em tangibilidade” (CRUZ, 2000, p. 08). A partir deste entendimento, vale pensar sobre o seguinte tópico: criar em dança através de softwares de simulação realmente elimina a porção humana desse processo ou tratar-se-ia, afinal, de uma redefinição do que é o humano?

De acordo com tal argumento, não é o caso de se manter uma mesma concepção a respeito da criação em dança e pensarmos nas restrições impostas pelo uso desse tipo de tecnologia, mas, assim como propôs Lansdown, investigar como se reconfigura o corpo no processo de criação e, por conseguinte, como muda a obra. Cruz analisa a utilização de programas computacionais para a criação de pinturas⁴³ e chega à conclusão de que a máquina, na verdade, não substitui o artista, mas aliena seu gesto. Se o pintor, tal qual o bailarino, apenas executa *a posteriori* o que a manipulação da máquina lhe propõe, acontece uma estranha inversão de papéis: a máquina produz e o artista reproduz. Assim, o gesto do pintor ou do bailarino, que seria o encontro entre a criatividade e seus respectivos procedimentos técnicos, estaria reduzido apenas ao segundo termo (CRUZ, 1999, p. 03-04). O corpo, nesse processo, não é substituído; pelo contrário, ele continua sendo indispensável à arte. No entanto, é profundamente reconstituído, passando por um novo programa de adestramento a partir da técnica e sofrendo amputações, complementações e potenciações.

Do outro lado dessa relação, a máquina não incorpora o gesto do artista, ou seja, ela não pinta ou coreografa, apenas funciona. Afinal, conforme ressalta Cruz, “se os gestos de interação com a máquina são eles próprios antecipáveis e programáveis, então não são gestos, mas sim operações” (CRUZ, 1999, p. 07). O que poderia, então, resgatar o gesto desaparecido do artista nessa arte tecnológica? Teresa Cruz ensaia uma resposta: segundo ela, o que poderia haver de mais interessante no funcionamento de uma máquina é a introdução do elemento de variação que existe naquele que funciona *com* a máquina, naquele que se relaciona com ela. Seria preciso, para isso, sair da condição de utilizador, de mero operador, o que implicaria “extrair gestos das nossas máquinas” (CRUZ, 1999, p. 07).

2.3 Tecnologias para a superação: o corpo espetacularizado

Aos vinte e um anos de idade, uma jovem norte-americana chamada Lisa Bufano teve uma infecção bacteriana bastante grave que resultou na amputação de seus dedos e de uma parte de suas pernas. Na infância, Lisa havia sido ginasta e, durante a faculdade, costumava atuar como *go-go dancer*; hoje, ela é uma artista que se interessa pelas “formas anormais”, utilizando seu próprio

⁴³ Maria Teresa Cruz cita especificamente o caso de AARON, um computador capaz de criar pinturas originais. O robô foi inventado por Harold Cohen, diretor do Centro de Pesquisas em Computação e Artes (CRCA) em San Diego, Califórnia.

corpo como a principal “ferramenta” para criá-las.⁴⁴ Em seus trabalhos, que incluem performances, mas também esculturas, Lisa Bufano lança mão de próteses que se integram a seu corpo, problematizando questões relacionadas ao desenvolvimento de habilidades pós-humanas pelo uso da tecnologia.⁴⁵ Na obra *Five open mouths* (2007), por exemplo, a artista recorre a pernas fabricadas com fibra de carbono, um material leve, resistente e flexível, que lhe permite correr e saltar (figura 8).

A mesma tecnologia é utilizada pelo corredor sul-africano Oscar Pistorius, cuja participação nas Olimpíadas de Pequim, em 2008, foi questionada pela Federação Internacional de Atletismo, alegando que o competidor teria 25% de vantagem sobre os demais atletas por causa de suas próteses. A decisão da organização encontrou enorme resistência entre atletas, dirigentes e mídia esportiva, que entenderam tal ato como



Fig. 8: *Five open mouths*, de Lisa Bufano

discriminatório. Apesar das objeções, Oscar Pistorius conseguiu autorização para tentar participar das Olimpíadas de 2008; porém, não atingiu a marca mínima para compor a delegação de atletismo de seu país, feito conquistado no ano de 2011 com vista às Olimpíadas de Londres, que será realizada em 2012. A polêmica do corredor sul-africano trouxe novos elementos para a discussão sobre o *tecnodoping*, que consiste na possibilidade de que o uso de tecnologia se constitua como uma vantagem no desempenho de um atleta em relação aos outros competidores. Também em 2008, a questão foi bastante debatida por conta do uso de roupas especiais por nadadores, que proporcionaram, nesse ano, o maior número de recordes batidos na história da natação.

A utilização da tecnologia protética para a correção de deficiências não é uma novidade no campo da medicina, porém, os exemplos aqui expostos parecem ir além dessa tradição. Nesse caso, os adereços técnicos não possibilitam apenas a “normalização” dos corpos em questão e sua conseqüente adaptação capaz de lhes permitir a realização das tarefas cotidianas, mas adicionam certas qualidades que podem fazê-los superar as capacidades dos corpos “comuns”. O atleta paraolímpico, surpreendentemente, é acusado de estar em uma condição vantajosa em relação a seus adversários, pois suas próteses parecem ser mais bem adaptadas à corrida do que as pernas moldadas pela biologia da espécie humana. No caso da artista norte-americana, a tecnologia não é apenas uma ferramenta para adaptar seu corpo à dança, mas a relação entre a prótese e a ausência de

⁴⁴ Disponível em: <http://www.smfa.edu/lisa-bufano>. Acesso em: 09 jun 2011.

⁴⁵ Disponível em: <http://jeanniepolson.wordpress.com/profile-article-lisa-bufano>. Acesso em: 09 jun 2011.

parte de seus membros inferiores é a tônica da performance por ela apresentada. Não se trata de mostrar que um corpo com deficiência ainda é capaz de dançar, mas a partir da constatação e da superação dessa limitação se faz o próprio espetáculo.

Em relação à natação, nenhuma tecnologia jamais pareceu tão revolucionária ou vantajosa para os esportistas quanto as roupas especiais utilizadas no ano de 2008. Também nunca se imaginou que um atleta paraolímpico pudesse se igualar, ou mesmo superar, aqueles inscritos na categoria considerada normal. Na dança, há pouco mais de um século, a tecnologia era um mero acessório do espetáculo — muitas vezes escondido ou dissimulado — servindo somente para tornar mais bela a performance dos bailarinos. É possível afirmar mais uma vez, portanto, que o que deve ser debatido não é apenas o uso dos dispositivos tecnológicos, mas como se configura o pensamento sobre o corpo na contemporaneidade, e como ambos — ferramentas e conceitos — contribuem para nos converter no que somos, ao mesmo tempo em que são frutos dessa condição.

Levando em conta essas premissas, o ponto de discussão principal aqui é a manifestação, na dança contemporânea, de um desejo de superação das limitações físicas que configuram o corpo e a experiência humanas. Tal anseio corresponde a uma nova forma de encarar o processo de intervenção tecnológica sobre a matéria orgânica que, por conseguinte, pressupõe um novo modelo de entendimento do corpo e do ser humano, uma tendência que é característica da contemporaneidade. Já desde o início do século XX, encontra-se em declínio o antigo paradigma do homem-máquina, enquanto ascende uma visão sobre o corpo que substitui a materialidade das estruturas físicas por informações e fluxos, que caracterizam tanto o funcionamento do cérebro como o processo de decodificação dos dados genéticos.

Certas descobertas científicas ligadas a essas novas “ciências da vida” tendem a colocar em xeque algumas velhas certezas sobre o conceito de “organicidade” e sua relação até então incontestável com a existência da vida. Tanto o corpo humano como sua constituição biológica mostram-se limitados, mas, ao mesmo tempo, vulneráveis a intervenções técnicas capazes de transformá-los a partir do interior de suas células. Simultaneamente, a investigação dos aspectos mais subjetivos do ser humano desloca seu foco do espaço psíquico em direção à rede neuronal e seus impulsos elétricos, bem como à constituição genética de cada indivíduo. Apesar de estar extremamente centrada na composição física do corpo – ao assumir que a verdade sobre o ser humano reside nas conexões cerebrais, nos processos de sínteses proteicas e nas informações genéticas —, essa perspectiva da tecnociência de algum modo se afasta da materialidade. Seus *locus* de sentido, apesar de se manifestarem em estruturas físicas que compõem o organismo

humano, parecem etéreos e simuláveis ao serem traduzidos no formato da informação. Assim, o corpo biológico poderia se tornar dispensável.

A dança necessita do corpo. No entanto, certas experiências contemporâneas indicam que o processo criativo pode dispensa. Entretanto para existir efetivamente, para se tornar obra de arte, para acontecer em cena, a dança ainda precisa — e talvez sempre precise — do corpo humano. Por isso, em vez de dispensar sua materialidade, as tecnologias a serviço da dança contemporânea atuam, sobretudo, em prol da superação das limitações corporais. Seria o caso, então, de retornar a uma predileção pelo virtuosismo técnico que caracterizou o momento de academização dessa arte? É provável que não, pois não persiste aquela obediência à rigidez típica da lógica mecânica de compreensão e produção do corpo. Em vez disso, há um anseio de transposição da fixidez da forma em direção a uma estética de possibilidades infinitas e originais. Por outro lado, essa ampliação das experiências estéticas tampouco parece suportar o sentido libertário e expressivo veiculado pelo movimento moderno. Um novo projeto, ainda difícil de ser identificado e nomeado, parece ter sido iniciado.

Para começar a abordar a temática da superação das limitações físicas do corpo orgânico na dança, talvez convenha sair um pouco do espectro da arte em direção aos estudos do sociólogo Hermínio Martins — retomado por Paula Sibilia — que detecta uma “vocalização fáustica” na tecnociência atual (SIBILIA, 2002, p. 42). Recorrendo ao mito de Fausto, esse autor explica a tendência contemporânea de se buscar, através das pesquisas científicas e do desenvolvimento tecnológico, a ultrapassagem de certas condições até então consideradas inerentes à materialidade do corpo humano — as fraquezas, as limitações, a degeneração e até mesmo a morte —, rejeitando, assim, a própria organicidade.

A figura de Fausto é contraposta à de outro mito: o titã grego Prometeu, que foi castigado pelos deuses por ter fornecido aos homens o fogo, símbolo do conhecimento e da tecnologia. Esse mito evidencia, através da punição, o erro cometido por aqueles mortais que buscam igualar-se em poder aos deuses. De acordo com Sibilia, tal narrativa “denúncia a arrogância da humanidade, em sua tentativa de usurpar as prerrogativas divinas por meio de artimanhas e saberes terrenos” (SIBILIA, 2002, p.43). Já o mito de Fausto descreve um homem que, na intenção de se tornar cada vez mais poderoso, trava um pacto com o Diabo e “perde o controle das energias de sua mente” (BERMAN apud SIBILIA, 2002, p.43). Segundo Martins, as tradições prometeica e fáustica servem como metáforas para identificar duas tendências preponderantes que podem ser detectadas na base do desenvolvimento da tecnociência de duas épocas: respectivamente, o século

XIX e o XX.⁴⁶

A tradição prometeica evoca os ideais iluministas, positivistas e do socialismo utópico, que vislumbram a superação das mazelas da humanidade através do progresso da ciência. Nesse contexto, o desenvolvimento tecnológico não é um fim em si mesmo, mas apenas uma das consequências na busca pelo conhecimento. A técnica aparece, assim, como um instrumento para melhorar as condições de vida da população por meio de aproveitamento racional dos recursos da natureza; no entanto, haveria certas barreiras morais ou éticas que freavam seu desenvolvimento ilimitado. Haveria, então, “um espaço reservado aos ‘mistérios’ da origem da vida e da evolução biológica, por exemplo, questões que estariam fora do alcance da racionalidade científica” (SIBILIA, 2002, p. 45). Para exemplificar, a autora relembra que, na história de *Frankenstein*, cujo subtítulo é “O moderno Prometeu”, o médico criador do monstro confessa seu profundo arrependimento por ter obedecido aos seus impulsos, profanando as sepulturas e a estrutura humana em prol de um projeto que desrespeitava a ordem natural da vida e da morte por meio do uso da técnica. Vê-se que, aos dispositivos tecnológicos, era imposto o limite de funcionar como meras extensões e melhorias das estruturas biológicas, sem pretender a ultrapassagem de certa essência natural dos fenômenos.

Mas o otimismo que caracterizava o projeto científico moderno entrou em crise no conflituoso século XX, levando consigo a tradição prometeica e sua fé no progresso da humanidade. A tendência fáustica, que vem tomando seu lugar nas últimas décadas, desmistifica essa visão da tecnociência como um conhecimento puro e abstrato, propondo outras premissas. Assim, a base tecnológica da ciência não seria um fator secundário, mas fundamental nesse projeto; seu objetivo não consistiria na busca da verdade, mas na previsão e no controle dos fenômenos físicos. Por isso, a base mítica e filosófica que sustenta o saber tecnocientífico atual permite que sejam traçadas novas metas e que se obtenham outros resultados. No lugar da moderna preocupação com a solução das misérias sociais, por exemplo, o impulso de descoberta agora se volta para a dominação totalizante dos fenômenos da natureza, antes protegidos pelo constrangimento prometeico de não profanar os mistérios que envolvem a vida e a morte. Nas pesquisas em biotecnologia, por exemplo, estão em pauta questões relativas à reprodução, ao nascimento, à morte, à hereditariedade e à evolução biológica. Elas possuem, segundo Paula Sibilía, “uma 'vocação ontológica', uma aspiração transcendentalista que enxerga no instrumental tecnocientífico a possibilidade de criar

⁴⁶ Paula Sibilía esclarece que a aproximação com os mitos não pretende estabelecer uma dicotomia entre as duas tendências: elas podem conviver em um único período histórico ou, ainda, nos textos de um mesmo autor. As metáforas e as respectivas identificações de tendências são realizadas em termos de tensões e da prevalência de certos traços em cada época.

vida” (SIBILIA, 2002, p. 50-51). Para resumir esse confronto entre as duas tradições, eis algumas palavras da própria autora:

Seguindo as reflexões do sociólogo português Hermínio Martins, os saberes hegemônicos da sociedade ocidental estariam abandonando as suas origens “prometeicas” para virarem “fáusticos”. Em oposição à tradição prometeica, que pensa a tecnologia como a possibilidade de estender e potencializar gradativamente as capacidades do corpo (sem aspirar ao infinito, guardando certo respeito pelo que é humanamente possível e pelo que ainda pertence ao território do divino), a corrente fáustica enxerga na tecnociência a possibilidade de transcender a condição humana. Assim, valendo-se na nova alquimia tecnocientífica, o “homem pós-biológico” teria condições de superar as limitações impostas pela sua organicidade, tanto em nível espacial quanto temporal. (SIBILIA, 2002, p.13)

A questão a explorar aqui é como esse impulso fáustico direcionado à ultrapassagem da organicidade do corpo se projeta na dança cênica contemporânea. Sendo o corpo humano o veículo primordial de manifestação dessa arte, é possível identificar certo desconforto em relação às limitações impostas pela biologia às nossas possibilidades físicas e sensíveis? Verifica-se, nas performances, o desejo de superar definitivamente tais condições? Em que medida os dispositivos técnicos utilizados deixam de ser meras ferramentas, para reconfigurar incisivamente o entendimento sobre o corpo e a maneira como se produz dança? Esta investigação pretende ir além de descrever o uso da tecnologia, para tentar compreender, sobretudo, que corpo dançante é esse que se constrói sob a influência dessa fáustica tecnociência.

Para adentrar o terreno da dança, vale observar os trabalhos de uma companhia brasileira que tem grande destaque quando se trata do uso de tecnologia: o Grupo Cena 11. Sua trajetória foi analisada no livro *A dança dos encéfalos acesos*, de Maíra Spanghero, e fornece pistas para analisar o corpo que dança atravessado pelos novos mitos tecnocientíficos. Há, no histórico do grupo, um constante interesse naquilo que gera o movimento no corpo. Como os coreógrafos da vanguarda modernista, o grupo se interroga sobre a origem do movimento dançado; no entanto, neste caso, alguns elementos cuja existência era inquestionável naqueles artistas — tais como a alma e a vida — tornam-se os pontos principais de sua inquietação. Spanghero resume-a em algumas perguntas:

Como acontece o movimento do corpo? De onde vem o movimento? Ele nasce de forças internas ou de forças externas? É a alma que dá vida à matéria inanimada ou o movimento é uma propriedade *res-extensa*? Dar movimento a um ser inanimado é dar-lhe vida? Tudo o que tem movimento é vivo? O movimento cria a vida? O corpo que se move é um autor? É alguém? Algo inerte, como um boneco, tem vida? (SPANGHERO, 2003, p. 113)

Se, para os modernos, o movimento estava invariavelmente relacionado à vida e à expressão da alma humana, os contemporâneos colocam dúvida nessa relação. Questionam se a força que é capaz de mover um corpo e lhe dar vida precisa vir necessariamente de seu interior, ou se também os elementos externos possuem esse poder, tal qual a tecnociência vem mostrando com a criação de seres artificiais. O espetáculo *In'perfeito* trata da abolição do caráter misterioso que, durante séculos, envolveu o discurso a respeito da origem da vida, ao mesmo tempo em que desenvolveu a temática da manipulação do corpo. A montagem tem sete cenas que representam, cada uma, um dia do *Gênesis*, mais uma oitava na qual o homem, a criatura, substitui Deus para se tornar criador. Assim, coloca-se em cena a vontade do ser humano de tornar-se “perfeito”, tentando recriar — e não apenas aperfeiçoar — sua natureza. Além do gesto perfeito, que pressupõe um entendimento do corpo capaz de ressaltar seu aparelho locomotor, o espetáculo busca a ampliação dos cinco sentidos para além do humanamente possível através de aparatos que ora restringem, ora estimulam as sensações.

O grupo Cena 11 é conhecido por seu trabalho com sistemas de interação entre corpo e ambiente, que utilizam a tecnologia para produzir o que seus próprios intérpretes denominam “estados de inevitabilidade”. Isto quer dizer que se procura que o corpo atinja um estado impossível de ser evitado, e não que haja simulação ou mímica. No espetáculo *Violência* (2000), por exemplo, peças artificiais e extensões tais como pernas e braços metálicos, concorrem para deixar os bailarinos “mais altos, mais fortes, mais hábeis como se fossem superpoderes”.⁴⁷ Entretanto, mesmo nas situações em que não há próteses tecnológicas, o trabalho do Grupo Cena 11 se caracteriza por apresentar um corpo tendente a superar seus limites físicos. Assim, por exemplo, um dos principais recursos utilizados pelo grupo são as quedas, que impressionam pelo impacto e se tornaram uma marca da companhia. Verifica-se, nas coreografias, o imaginário de um corpo transformado pela tecnologia, que almeja ultrapassar os limites de sua própria constituição e de seus sentidos. Essa parece ser também a conclusão de Elisa Abrão, que realizou uma pesquisa sobre as relações entre tecnologia e arte a partir da proposta de “dança híbrida” deste grupo.

Na dança do Cena 11, o que é entendido como imperfeições são os limites da materialidade corpórea, ao passo que as tecnologias são vistas como possibilidades, como, por exemplo, as próteses, que ampliam a potência do corpo. Englobam-se as possibilidades reconfiguradoras da tecnologia, para criar criaturas melhoradas, relativamente ao ser humano, ou seja, mais ágeis e fortes, dentre outras características. (ABRÃO, 2007, p. 228)

⁴⁷ Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Grupo+Cena+11+Cia.+de+Dan%C3%A7a>. Acesso em: 12 ago. 2010.

De acordo com Maíra Spanghero, não há uma separação evidente entre o corpo biológico e o artefato tecnológico no trabalho desse grupo, pois a tecnologia seria, nesse caso, encarnada — e o que era um agregado se torna constituinte (SPANGHERO, 2003, p. 119). Alejandro Ahmed, o coreógrafo da companhia, afirma que a relação do grupo com a tecnologia vai além da criação e do uso de técnicas ou da adaptação aos dispositivos; afinal, o corpo é visto como o próprio aparato tecnológico e a dança como uma espécie de ciência. Nesse sentido, Abrão conclui que o corpo, na concepção do Cena 11, é resumido a um objeto que processa informações e realiza ações e que “essa concepção de ser humano entendido como um aparato tecnológico parece ser uma negação a tudo que remeta à natureza humana” (ABRÃO, 2007, p. 233). Apesar de essa posição ser bastante interessante, vale uma pequena objeção. Talvez não se trate de uma “negação a tudo que remeta à natureza humana”, pois esse seria o caso de aceitar a existência de uma natureza humana para então negá-la, mas de um questionamento ao que constitui a própria natureza. Neste ponto é possível estabelecer um encontro entre os três casos da relação entre dança e tecnologia aqui analisados: tanto no que tange à criação, quanto à compreensão da dança e à superação do corpo, oposições que até pouco tempo atrás pareciam ser nítidas — como natural/artificial e orgânico/inorgânico — passam a se situar em um terreno movediço. Portanto, mais do que uma rejeição a certos aspectos do humano, trata-se de algo ainda mais instigante: de um verdadeiro abalo nos alicerces que balizavam as relações entre corpo e tecnologia.

Tendo em vista essa noção do corpo como um objeto ou um aparato tecnológico, pode-se compreender a utilização recorrente, nos espetáculos do Cena 11, da temática da manipulação do corpo do outro. São diversas as formas em que aparece essa passividade; esta é, aliás, conforme identificou Spanghero, uma das principais linhas de continuidade do trabalho do grupo: a figura da marionete no espetáculo *In'perfeito* (figura 9), o personagem de videogame em *Violência*, e o robô em *SkinnerBox*. O pensamento e o trabalho do Grupo Cena 11 a respeito do corpo e da tecnologia é ilustrativo de uma cultura na qual a tecnociência está inserida em uma tradição predominantemente fáustica, voltando seu olhar para a superação de suas limitações orgânicas a partir de intervenções no corpo que desconhecem ou desafiam seus limites.

No espetáculo *In'perfeito*, essa vocação aparece explicitamente no desejo humano de criar vida, de tornar o corpo mais potente, se não “perfeito”. Porém, ao tratar o corpo como um objeto manipulável, o grupo mostra outra face dessa tendência: a desconexão entre as noções de vida e



Fig. 9: *In'perfeito*, do Grupo Cena 11

de pessoa⁴⁸, ou, nesse caso, de dança e pessoa, ou ainda corpo e pessoa. Assim como acontece em certas pesquisas de ponta da tecnociência contemporânea — embriões congelados, células tronco, transplantes de órgão — o corpo com vida (ou que dança) torna-se aquele que se move, mas a ele não corresponde necessariamente uma pessoa movente (ou dançante). De maneira bem diferente do que propunha o projeto moderno, para o qual o ato de dançar estava invariavelmente ligado à necessidade de se expressar e, conseqüentemente, ao reconhecimento de si mesmo como uma pessoa com uma singularidade composta de opiniões, sentimentos, emoções, e um corpo capaz de canalizar todos esses elementos para gerar o movimento. Já a dança contemporânea nem sempre reivindica essa provocação, que se origina no reconhecimento de uma interioridade psicológica prestes a ser expressada.

Em muitos casos, na dança contemporânea, o movimento não é a consequência espontânea de um estímulo pessoal; ao contrário, ele deve se originar apenas de imagens do exterior. Frente à necessidade de executar um movimento puro e perfeito, a motivação deve ser desvinculada de qualquer elemento interiormente localizado que faça o bailarino reconhecer-se como uma pessoa com opiniões, sentimentos, memórias ou emoções e que possam interferir no sentido buscado para aquela ação. Nesse sentido, Elisa Abrão descreve um ensaio no qual o coreógrafo diz aos bailarinos que, para cair como uma porta, eles não deveriam utilizar outro estímulo, mas apenas se sentirem como uma porta e simplesmente cair. Mais uma vez, cabe perguntar: que entendimento sobre o ser humano, a arte e o corpo estão implícitos em tal maneira de criar dança? O que isso nos diz sobre a cultura contemporânea e sobre nossa relação com os corpos e a vida?

Ao observar a trajetória do Grupo Cena 11, portanto, verifica-se que há uma tentativa de superação do corpo orgânico, visando a uma simbiose entre homem e tecnologia que coloca em xeque as antigas noções de natural e artificial. Parece também existir uma semelhança entre o corpo-objeto do Grupo Cena 11, o corpo simulado dos softwares de criação e o corpo que executa a dança neuronal: eles são preparados para realizar a performance espetacular que a cena contemporânea reivindica.⁴⁹ A dança apoiada nessas tecnologias de produção e de conhecimento propaga o cul-

⁴⁸ Foi dada preferência ao uso do termo “pessoa” para evitar complicações teóricas que expressões como “sujeito”, por exemplo, provocariam. Ainda assim, é necessário ressaltar que o referido termo também não é isento de transformações ao longo das épocas. Conforme demonstrou Marcel Mauss, desde a ideia de máscara ou personagem até a do ser psicológico, a noção de pessoa absorveu inúmeras variantes. Assim, cabe afirmar que ela incorpora os sentidos: jurídico, que se relaciona à liberdade de ser senhor de seu próprio corpo; moral, que se refere à consciência, autonomia e responsabilidade; e religioso, que deu uma compleição metafísica à pessoa moral. Por fim, segundo Mauss, a pessoa tornou-se o “Eu” indivisível, categoria fundamental para explicar a existência de uma consciência psicológica, relacionada à ideia de alma e de conhecimento de si (MAUSS, 2003).

⁴⁹ As obras produzidas pela Cia de Dança Deborah Colker são bem representativas dessa dança espetacularizada da cena contemporânea. O virtuosismo aparece nos movimentos acrobáticos que são freqüentes e impressionam o público. E a constituição atlética dos corpos torna-se uma exigência para esse modelo de dança que privilegia a

to à performatividade, medindo seu valor estético por critérios de eficiência e superação. Assim, são engendrados corpos, sobretudo, controlados, em virtude de serem moldados por esse “espírito empresarial” que tudo permeia com sua vocação para a máxima produtividade. O problema é que não se pode distinguir esse corpo de sua instância controladora; ela faz parte dele: são as informações que trafegam pela rede neurológica ou pelo cérebro.

Nessa maneira tão contemporânea — e, portanto, tão histórica — de se compreender o corpo, algo parece se perder. A subjetividade psicologicamente constituída, tão cara ao projeto moderno, por exemplo, entra em um processo de esvaziamento, não mais se manifestando ou se expressando na dança. Se essa instância se perde, possivelmente, algo se ganha. Cabe, portanto, perguntar: que conquistas podem ser atribuídas ao corpo da dança cênica contemporânea? Assim, vislumbram-se duas faces, mutuamente pregnantes, do corpo contemporâneo: de um lado, o atravessamento tecnológico e, de outro, o declínio da interioridade psicológica como instância predominante na constituição identitária do sujeito moderno. No capítulo que aqui se encerra, foi explorado sobretudo o primeiro pólo desse *pas-de-deux*. A seguir, esta pesquisa se concentrou na segunda face e na tentativa de encontrar respostas para as indagações acima insinuadas.

Capítulo III

Subjetividades contemporâneas: o bailarino “sem alma”

Este capítulo tem como foco a investigação do corpo na dança cênica contemporânea e sua relação com o indivíduo dançante, procurando desvendar de que forma se explicitam nela as novas configurações das subjetividades características de nossa época. Na modernidade do século XIX, a noção de uma esfera psíquica de existência que continha pensamentos, emoções e lembranças, estimulou o desenvolvimento de uma arte voltada à expressão das profundezas singulares do indivíduo criador. Hoje, porém, em uma sociedade na qual prevalecem as subjetividades *alterdirigidas*, não parece lógico supor que a arte continue cumprindo predominantemente as mesmas funções expressivas de outrora. Tal deslocamento, na dança, está contribuindo para a emergência de novas formas de pensar o corpo, a técnica e a criação, que diferenciam os artistas contemporâneos dos modernos inaugurando outras tendências.

Porém, as mudanças não são tão simples quanto parecem. Não se trata apenas de desvincular a dança de sua função expressiva, mas de uma transformação bem maior que atinge a maneira como os sujeitos constroem a si mesmos. De um lado, há uma crescente biologização dos comportamentos e uma tecnologização do corpo, bem como uma exaltação da superação das restrições físicas; do outro lado, percebemos um deslocamento do eixo sobre o qual a subjetividade é construída — um movimento que vai do *interior* para o *exterior* do corpo, que serve como fundamento de novas maneiras de se produzir dança e, ao mesmo tempo, de novas formas de se compreender o indivíduo que dança.

Já foi abordada aqui a construção da ideia moderna de identidade e sua relação com uma determinada compreensão do processo de criação artística. Nesse sentido, em seu estudo sobre a constituição da identidade moderna, Charles Taylor destaca que a oposição entre *dentro* e *fora* foi basilar na formação do pensamento ocidental. De acordo com essa perspectiva, distingue-se uma esfera *interior*, que contém os pensamentos, emoções e lembranças, de uma esfera *exterior*, que compreende os outros e os objetos do mundo com os quais cada um se relaciona. Entretanto, por mais óbvia que pareça essa oposição, ela não é universal: trata-se de uma visão de mundo construída, historicamente limitada e predominante apenas em certo período da sociedade ocidental.

De fato, a ideia de que cada sujeito é constituído por uma esfera *interior* e outra *exterior* serviu para fundamentar boa parte dos preceitos da dança moderna. No artigo intitulado

“Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): '*Still Acts*' em *The Last Performance* de Jérôme Bel”, André Lepecki explica que a dança ocidental moderna é resultado da manifestação privilegiada de um sujeito encarnado e monadário, ou seja, “um sujeito centrado em redor de um indivíduo, contido nos limites do corpo, isomórfico ao corpo tomado como propriedade privada, portador de uma biografia, recipiente de segredos pessoais e fantasmas únicos” (LEPECKI, 2005, p. 19). Porém, os artistas contemporâneos de dança vêm aos poucos desconstruindo essa ideia, alinhados a uma série de transformações que podem ser detectadas na sociedade como um todo. Estaria em andamento, na atualidade, certo declínio dessa noção de sujeito típica da modernidade. Mais adiante veremos, neste capítulo, de que modo muitos artistas de dança hoje reivindicam outras experiências, pois já não se compreendem como uma unidade plena e permanente. Admitindo sua condição de mutabilidade, buscam a matéria para a dança na relação com o outro, na imprevisibilidade dos encontros, bem como nas múltiplas e inesperadas conexões que as tecnologias contemporâneas proporcionam.

Em suma, o declínio da interioridade como esfera fundamental da construção identitária também se evidencia e provoca modificações na dança cênica contemporânea. No lugar de ser a expressão do gênio ou da alma do artista, o corpo dançante da contemporaneidade privilegia seu caráter mutável ancorado em uma identidade fluida, formada a partir da rede de gestos e sensações na qual está inserido. Nesse sentido é que se propõe, aqui, a noção de “corpo relacional”. Esse termo serve para caracterizar a experiência — tipicamente contemporânea — na qual o importante já não seria a certeza e a afirmação de si a partir de uma essência interiorizada, mas a possibilidade da própria reinvenção constante a partir dos estímulos mais diversos. Propõe-se, portanto, que muitos artistas de dança, em face dos mesmos pressupostos que dão forma à atual cultura das aparências — a “exteriorização” da subjetividade, a crise da moral oitocentista, a crescente importância da rede de visibilidades —, irão enveredar pelo caminho de uma “cultura das relações”, redimensionando o papel do outro e da experiência compartilhada na construção de si.

3.1 A dança esvaziada e o corpo experimentado

Até aqui foi empreendido um esforço para identificar a maneira predominante de se construir subjetivamente na modernidade, algo que, na arte, contribuiu para a elaboração — de

acordo com o termo proposto por Charles Taylor — de uma concepção “expressivista” do fazer artístico. Esta se caracteriza não apenas como uma maneira de manifestar ideias, mas também como um modo do indivíduo construir a si mesmo afirmando e descobrindo sua originalidade. Nesse sentido, a criação era predominantemente uma atividade íntima e pessoal, pois estava vinculada ao caráter único inerente à personalidade do criador.

A escritora Virginia Wolf defendia que, para o desenvolvimento de um bom romance, era necessário possuir um quarto próprio onde fosse possível ficar a sós. A partir dessa premissa, ela justificaria o porquê de, até as primeiras décadas do século XX, poucas mulheres terem escrito boas obras literárias — faltava-lhes esse espaço privado que permitia a produção da própria subjetividade. Inclusive, foi percebendo a validade desse requisito também na dança, que André Lepecki comparou o reduto do escritor moderno ao estúdio do coreógrafo. Na solidão de um espaço amplo e vazio mas, acima de tudo, próprio, esse artista também produzia sua dança como uma escrita íntima: como a coreografia de si mesmo. Um tipo de valorização do espaço particular que é possível notar, por exemplo, na descrição que Isadora Duncan faz, em sua autobiografia, das horas que passava sozinha em seu ateliê.

Porém, essa maneira de perceber a subjetividade e a arte é apenas uma das formas possíveis: conforme saberes e tecnologias se alteram e as configurações sociais se reorganizam, novas visões sobre o mundo ganham espaço, fazendo com que outras percam sua predominância. Assim, retomando certos conceitos formulados por David Riesman, Paula Sibilia detecta que, neste início de século XXI, “as subjetividades *introdirecionadas* se extinguem para ceder a passagem às novas configurações *alterdirecionadas*” (SIBILIA, 2008, p. 109). Isso coloca em questão

a primazia da vida interior, uma entidade que desempenhava um papel fundamental na conformação subjetiva moderna. Fatores como visibilidade e aparências — aquilo que costumava ser tematizado como a enganosa exterioridade do *eu* — balizam, com uma insistência crescente, a definição do que é cada sujeito. (SIBILIA, 2008, p. 90)

Esse deslocamento que se efetua da interioridade psicológica para a superfície visível, a consistência biológica do corpo ou sua performance, pode ser compreendido como um processo de “exteriorização” da subjetividade.

Abandonando o espaço interior dos abismos da alma ou dos sombrios conflitos psíquicos, o *eu* passa a se estruturar em torno do corpo. Ou, mais precisamente, da imagem visível do que cada um é [...] Nesse novo contexto, o aspecto corporal assume um valor fundamental: mais do que um suporte para acolher um tesouro interior que devia ser auscultado por meio de complexas práticas introspectivas, o corpo se torna

uma espécie de objeto de *design*. (SIBILIA, 2008, p. 111)

Um dos elementos mais importantes dessa transformação é o crescimento das compreensões biológicas sobre comportamentos, personalidades, desejos e sentimentos; em suma, aspectos da experiência humana que há pouco tempo se acreditava situarem-se nas esferas do social ou do psíquico. Inclusive a arte é objeto de investigações científicas que privilegiam as funções cerebrais e os modelos evolutivos genéticos de transmissão de informações para elaborar explicações acerca de processos criativos, performances e produções artísticas. Ressaltando a objetividade do funcionamento biológico do corpo humano na definição do que é cada indivíduo, tais discursos e saberes reduzem a importância e o valor da interioridade psicológica na construção subjetiva — e, conseqüentemente, nos processos de criação artística — diminuindo sua função expressiva. Tendo em vista essa maneira de compreender o ser humano, vislumbra-se uma exaltação ao desempenho físico e mental, o que acaba dando ao corpo biológico certa centralidade na arte contemporânea.

É preciso destacar, também, o declínio de uma tendência a rebaixar a carne conforme também diminui o papel da religião desde o final do século XIX. Bem como uma mudança nos valores exaltados pelo capitalismo na atualidade, que se distanciam do trabalho e da austeridade disciplinar da “ética protestante” em direção ao hedonismo e ao narcisismo vivenciados no desfrute do lazer, do bem-estar e do consumo, além de uma formulação da realização pessoal acima de tudo (FREIRE, 2005, p. 185). O corpo começa a ser enfatizado como fonte e locus exclusivo desse prazer, que deve ser intenso, instantâneo e constante, além de sempre renovável. Assim, por um lado, está em andamento um processo de “desmaterialização” do corpo, através das tecnologias de “virtualização” e da digitalização generalizada. Mas a sociedade atual também se caracteriza pela exaltação da experiência sensível, que inclusive pode ser e deveria ser ampliada e reconfigurada pelas tecnologias digitais. A maleabilidade do corpo não diz respeito apenas a sua visualidade, mas também a seu desempenho e a sua sensibilidade.

Uma considerável distinção entre a nova subjetividade *exteriorizada* e o antigo modelo de construção de si em torno das profundezas psíquicas reside em que, se esta possuía o atributo da fixidez, aquela precisa ser constantemente remodelada. O corpo “objeto de design” se combina a uma personalidade também flexível embora “autêntica”, que busca adequar-se às exigências sociais de estar sempre se atualizando. A capacidade de se reinventar é exaltada pelos entusiastas dessa contemporânea maneira de viver a vida como um dos principais meios de se escapar dos sofrimentos causados pelos acontecimentos indesejados e suas respectivas amarguras. O poder de

adaptação e a reciclagem figuram como características indispensáveis àqueles que pretendem ser “bem-sucedidos” em um mundo no qual os avanços tecnológicos e a velocidade da informação parecem tornar qualquer configuração obsoleta.

A essa subjetividade instável e flexível experimentada na plasticidade do corpo e da personalidade alterdirigida, alia-se a exigência de visibilidade corroborada pela onipresença dos dispositivos de captação de imagens e sons, bem como pela multiplicação das oportunidades de sua exibição através de aparelhos portáteis. A sociedade contemporânea exige dos sujeitos que estejam sempre atualizados e se renovando, e isso implica também ser visível.

Nesta cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade, já não parece haver motivos para mergulhar naquelas sondagens em busca dos sentidos abissais perdidos dentro de si mesmo. Em lugar disso, tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de ser visto. Cada vez mais, é preciso aparecer para ser. (SIBILIA, 2008, p. 111)

Dentro desse contexto de visibilidade, conectividade e aparente liberdade para ser aquilo que se deseja, o que se poderia esperar do poder humano de criação e dos processos de construção subjetiva? Seria possível supor que, diante de tal configuração e dos avanços das mídias eletrônicas, tanto a criação individual quanto a coletiva se encontrariam em alta, por conta da disponibilização de numerosos recursos e estímulos para inventar novas maneiras de viver e mundos possíveis. No entanto, Suely Rolnik questiona se realmente seria o caso de afirmar que a figura moderna da subjetividade, com sua crença na estabilidade e sua referência identitária, e que vem agonizando desde o final do século passado, estaria mesmo chegando ao fim. A autora sugere que não é tão simples assim. Se, por um lado, a globalização intensifica as misturas e pulveriza as identidades, por outro lado, estimula a

produção de *kits* de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc. Identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade. (ROLNIK, 1996, p. 01)

Assim, esta nova situação não implicaria o abandono da “referência identitária”, mas apenas a flexibilidade para aderir a algum dos perfis *pret-à-porter* que podem ser escolhidos dentre aqueles disponíveis no mercado. Isso significa que as subjetividades continuam a se organizar em torno de uma representação de si dada a priori, com o que evitariam o risco da flexibilidade total:

uma abertura que as lance em direção ao estranho, ao desconhecido e ao realmente singular. A liberdade para ser original ou “diferente” no mundo contemporâneo vai, portanto, até aonde o rol das escolhas possíveis permitem e toleram. Concomitante à escolha de um modelo a ser copiado e trocado, está a exibição dessa imagem, um fenômeno identificado por Paula Sibilia como um verdadeiro *show do eu*, no qual a narrativa pessoal, a exibição da intimidade e o culto à personalidade se tornam práticas difundidas “democraticamente” entre aqueles que têm acesso aos múltiplos dispositivos de conexão e às interfaces de autoinvenção.

Assim, o declínio da *interdireção* nos processos contemporâneos de subjetivação pode ser relacionado a hábitos exibicionistas e voyeuristas; e, também, à crescente obsessão com a imagem pessoal construída por e para o olhar dos outros. Essa dinâmica acaba por dar o tom de boa parte das relações sociais estabelecidas nos dias atuais. No entanto, vale sublinhar são várias as configurações possíveis das subjetividades *alterdirigidas*, devendo ser tomadas no plural as formas de sua manifestação, e talvez nem todas elas sucumbem às armadilhas do atual regime de poder.

Cabe notar que Charles Taylor também detectou, na arte, indícios de uma mutação nas subjetividades, que podem ser primeiramente identificados nas vanguardas modernistas como um impulso anti-romântico de contestação da arte expressivista. Se, por um lado, a arte do século XX tendeu a explorar a subjetividade, voltando-se para o “interior”, ao mesmo tempo houve um ímpeto de descentramento do sujeito e de desenvolvimento de uma arte enfaticamente não-expressivista. No cerne destes movimentos, estava uma vontade de recuperação da experiência vivida, bloqueada ou desvirtuada pela maneira utilitarista e convencional com que os sujeitos modernos lidavam com o mundo. A virada para “dentro” exercida pela arte modernista do século XX, conforme indica Taylor, teve um forte aspecto subjetivista; porém, ao propor a libertação da experiência, esse gesto exigiu que o artista saísse do círculo da identidade única, unitária, abrindo-se ao fluxo que leva para além do alcance do controle ou da integração (TAYLOR, 2011, p. 591). “Como resultado, o centro de gravidade epifânico começa a se deslocar do *self* para o fluxo da experiência, para novas formas de unidade, para a linguagem concebida em uma variedade de maneiras — em certa altura até mesmo como uma 'estrutura'. Começa uma era de subjetividade 'descentrante’” (TAYLOR, 2011, p. 595).

Segundo Taylor, o ímpeto para a descentração é o mesmo que fez também os artistas se voltarem para dentro: trata-se ainda de uma busca epifânica. Porém, no lugar da essência do ser, procura-se a experiência vivida genuína. A estratégia adotada é a negação da profundidade e da saturação das coisas com significados, uma liberdade que é comparada por D. H. Lawrence à fuga

de “um horrível castelo encantado, com paredes úmidas de emoções e pesadas cadeias, de sentimentos e atmosfera sombrias” (LAWRENCE apud TAYLOR, 2011, p. 596). O resgate da experiência verdadeira seguia, portanto, de mãos dadas a um necessário retorno à superfície das coisas, à remoção dos fardos enferrujados que tiravam a força vital e autêntica da realidade. Taylor explica que as epifanias do ser são substituídas, ainda em algumas correntes da arte moderna, por uma modalidade “interespacial”, que não pode ser compreendida em termos expressivistas. A epifania vem da apresentação de um objeto de forma opaca, de maneira que ele não veicule significados ou representações transcendentais, mas que estabeleça um campo de energias e forças.

Nas artes cênicas, por exemplo, destaca-se, já nos anos 1930, uma tendência a negar o realismo introspectivo psicologizante, abordagem que havia ganhado força com o método desenvolvido por Stanislavski nas primeiras décadas do século XX. Tal prática funda-se na procura da emoção individual de quem atua e pressupõe uma polaridade entre o *dentro* e o *fora*. Um dos exemplos da reação à abordagem introspectiva é o teatro de Bertold Brecht que, segundo Silvia Davini, “em sua tentativa de produzir algum efeito concreto sobre o público através de um jogo de identificações e distanciamentos, se afasta explicitamente da proposta stanislavskiana, evitando toda introspecção e colocando-se como alternativa ao modelo realista” (DAVINI, 2008). A autora cita Ricardo Bartis, figura chave do teatro de Buenos Aires, afirmando que abordagens introspectivas “impõem comportamentos monásticos, que afastam as possibilidades de ativar os efeitos múltiplos e devastadores do gozo e do prazer”. Assim, uma preocupação exacerbada por “sentir” não mais contribui para atingir modos eficazes de “estar” em cena. É possível detectar, nas palavras de Bartis, essa tendência de afastamento com relação à interioridade psicológica nas artes cênicas durante o século XX, em prol da valorização da experiência e de certo hedonismo, da presença e do “estar” em cena, funcionando como uma crítica à representação e a certos modos ainda hegemônicos de *ser* e *estar* em cena.

Outro teórico do teatro, Hans Thies-Lehmann, identifica o surgimento de uma nova prática na década de 1980 que se afastou do drama e tornou-se mais centrada na ação ou no caráter, e que constitui a origem do que o autor vai chamar “teatro pós-dramático”. O fundamento dessa nova maneira de fazer teatro reside no desmoronamento da dramaturgia clássica tradicional, pautada pelo princípio da unidade, e no deslocamento da obra para o acontecimento. Em referência a Stanislaw Witkiewicz, precursor do “teatro do absurdo”, Lehmann destaca a importância do desenvolvimento da ideia do teatro da “forma pura”, compreendido como uma “construção absoluta de elementos formais, sem apresentar nenhuma reprodução da realidade” (LEHMANN, 2007, p.

105). O teatro da segunda metade do século XX “não aspira a uma totalidade”, afirma o autor. “Antes, assume seu caráter de fragmento e de parcialidade; desse modo, “ele descobre uma inovada presença do *performer* a partir de uma mutação do actor e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama” (LEHMANN, 2007, p. 92).

Fazendo referência ao livro *O corpo como objeto de arte*, de Henri-Pierre Jeudy, Viviane Matesco ressalta que, a partir do pós-guerra, a arte passou a ser definida como gesto e não apenas como objeto, o que acabou por colocar o corpo, a ação e a experiência em primeiro plano, além de enfatizar a efemeridade, a imaterialidade e o processo. Nesse sentido, destaca-se a *action painting*, de Jackson Pollock, bem como os *happenings* que caracterizaram a produção artística a partir da década de 1950. A plasticidade do corpo é explorada pela *body art*, na qual os artistas utilizavam sua própria carne como suporte da arte. Nesse tipo de produção, o corpo “atuaria, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto”, afirma Matesco; “desse modo, *exibir* seria o contrário de *representar*: a raiva do se traduz pela reconstituição de uma superespecularidade, o que retira a tensão entre representação e realidade”. A mesma autora ainda explica que “o debate do corpo como objeto de arte centra-se na impossibilidade da representação, pois se tiraria o “re” da representação, restando a apresentação” (MATESCO, 2009, p. 47).

A superação dos limites do objeto e da obra de arte acabada, a preocupação com a participação do público, a utilização de novos suportes artísticos e a ruptura com o conceito de mimese são alguns dos elementos norteadores da produção artística a partir dos anos de 1950. O que acabou, por certo, para estes artistas era uma forma de fazer arte que postula uma radicalização de oposições como arte/vida, pintura/escultura, público/obra. A arte se mistura com a vida, e o público é chamado a “viver” a obra. (ARANTES, 2005, p. 37)

Na dança, as mais fortes críticas à representação aconteceram nos Estados Unidos, primeiro elaboradas por Merce Cunningham, na década de 1950; e, logo após, mais intensamente, com um núcleo de bailarinos que formou o *Judson Dance Theater*, na década de 1960. Entre eles, cabe citar nomes como Yvonne Rainer, Trisha Brown e Steve Paxton, caracterizando um tipo de dança que seria identificada pelos próprios autores como “pós-moderna”. De acordo com Roger Garaudy, a dança moderna “se criou e se desenvolveu, do ponto de vista crítico, rejeitando a indiferença da dança clássica pelas paixões profundas e pela história, rejeitando sua ausência de significação humana e também o código imutável de movimentos que a transformara em uma língua morta” (GARAUDY, 1973, p. 136). Já os novos coreógrafos da segunda metade do século XX pregavam a negação à ilusão provocada pela representação, pelo espetáculo e pelo virtuosismo,

como reivindica Rainer em seu *No Manifesto*, de 1965: “*No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe*”.⁵⁰ Eles rejeitavam a vocação expressiva ou narrativa, optando por uma dança que não fizesse referência a nada fora dela mesma: o corpo se torna o sujeito da dança, não servindo mais apenas como um instrumento para a expressão de metáforas (BANES, 1987, p. 18). Quer dizer que o movimento deveria ser a única matéria da dança, sem que se intentasse, através dele, contar uma história ou representar uma emoção.

Como bem lembra a historiadora da dança Sally Banes, os coreógrafos pós-modernos faziam parte de uma comunidade artística que reunia músicos, artistas plásticos e poetas em torno de ideias comuns. Isso proporcionava um profícuo intercâmbio entre as artes: bailarinos participavam dos *happenings* e, com frequência, outros artistas apareciam nas danças, reforçando uma estética — e uma política — de valorização do corpo não virtuoso ou não treinado tecnicamente para dançar. Em comum, os artistas desse grupo questionavam o objeto de sua arte, valorizavam o *work in progress*, a experiência sensível e a busca por novas relações entre artista e público, bem como a utilização de novos espaços fora do circuito institucionalizado.

No texto *Dancing the dialectic of agency and history*, o bailarino Randy Martin, vinculado ao *Judson Dance Theater*, descreveu como “um experimento para os sentidos” o que aconteceu certa noite de espetáculo. O artista destacou o caráter coletivo daquela experiência, proporcionado pela arquitetura não tradicional do espaço cênico e pelas características dos movimentos dançados: a dança descrita por Martin foi realizada na capela da *Judson Church*, um lugar no qual as fronteiras entre artista e plateia eram difíceis de definir por conta da ausência dos recursos materiais típicos dos teatros, tais como cortinas, assentos dispostos unidirecionalmente e uma iluminação que destacasse possíveis elementos importantes na obra. Assim, o bailarino constatou que qualquer figura naquele espaço poderia ser foco de atenção, fosse uma escultura da igreja ou alguém sentado na plateia. Quanto ao tempo, não havia definição de um momento de início da performance: os gestos iniciais dos bailarinos eram pequenos e lentos, sendo difícil para a plateia identificar quem e quando começou o espetáculo; além disso, não havia música que despertasse a atenção do público, o que fazia com que o início da obra fosse determinado pela própria ação do olhar. Para Randy Martin, a experiência de dança na *Judson Church* construía a noção de um *self* coletivo, ao contrário do que acontecia na estrutura tradicional do palco italiano,

⁵⁰ “*NO to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator, No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved.*”

que fazia essa comunidade desaparecer.

Mas a ideia de coletividade buscada pelos artistas não se restringia aos membros da plateia, conforme descreve o autor do texto; também os bailarinos se inseriam nessa nova forma de vivenciar o espetáculo. Em primeiro lugar, por conta da arquitetura do espaço cênico e da ausência de iluminação direcional, eles também podiam observar os espectadores. Essa relação ficou ainda mais explícita quando Martin se dirigiu ao público e perguntou: “Suponho que vocês estivessem esperando extrair algum tipo de significado disso tudo. Então, vocês conseguiram?” (MARTIN, 1998, p. 30).⁵¹ Além disso, entre os próprios *performers*, que eram quatro, havia uma ênfase na troca, no contato, no encontro e, mais ainda, no atravessamento. “O espaço tinha se tornado denso e os corpos permeáveis ao ponto de estreitar a diferença entre eles”, envolvendo também a plateia em movimentos que “implicam não apenas nós mesmos em um projeto compartilhado mas também daqueles outros de cujos olhares passamos a depender para continuar nossa atividade” (MARTIN, 1998, p. 31).

Por fim, o autor desse texto destacou que a dança não tinha a pretensão de significar nada. Em suas palavras, a frase gestual que caracterizava a performance apresentada era sugestiva, mas sem significação específica. Segundo o artista, “a tela tinha sido rasgada, e como figuras momentaneamente libertadas da mesmice da representação, nós jorramos pelas aberturas” (MARTIN, 1998, p. 31). É possível perceber um desejo de emergir à superfície das coisas, no sentido de recusar a busca de significados mais profundos que subjazem por trás das aparências. A ênfase na *apresentação* e não na *representação*, típica daquele momento e daquele projeto artístico, intentava resgatar a força da realidade e da experiência genuína. Como afirmou Charles Taylor, trata-se de aspectos que se tornavam ainda mais acentuados por conta das propostas cênicas que visavam a dar ao público e aos bailarinos a sensação de compartilhamento.

Buscando também a experimentação de novas relações corporais com os outros, o bailarino e coreógrafo Steve Paxton criou, em meados da década de 1970, uma técnica que viria a se difundir bastante na dança cênica: o Contato Improvisação (CI). A elaboração de uma técnica como essa já aponta para o declínio do modo de subjetivação tido como tipicamente moderno — aquele centrado em uma percepção do mundo individual e psicologicamente constituída — ao mesmo tempo em que sugere que o corpo é o lugar privilegiado da percepção.

Se dois espíritos estão centrados no mesmo fenômeno (tato, música, palavras), acontece alguma coisa que se assemelha muito a uma experiência recíproca (*mutuality of*

⁵¹ Tradução da autora.

experience). É como ter acesso a um outro espírito. Não ler o pensamento de outrem, como imaginamos, porque não sabemos o que esse espírito sente: sabemos apenas que é um sentir, centrado no tato comum, que tem lugar. Em outras palavras, se admitirmos que a nossa experiência sensorial deriva do nosso ponto de vista, na reciprocidade (*mutuality*) temos uma experiência de outra ordem. (PAXTON apud GIL, 2004, p. 111-112)

Com essas palavras, Paxton explica que tipo de experiência podem ter aqueles que praticam CI. Seria mais do que enxergar um mesmo fenômeno de um ponto de vista particular; é, para citar os termos do filósofo José Gil, produzir uma “osmose intensiva”, um efeito de “impregnação mútua” (GIL, 2004, p. 113). Os artistas vinculados ao *Judson Dance Theater*, bem como muitos de seus contemporâneos que lidavam com outras linguagens artísticas afirmaram, conforme explica Viviane Matesco, “uma ideologia libertária”, que contribuiu para a construção de um corpo puro, autêntico, verdadeiro, primário, em suma, que questionava sua idealização pela arte e, por tudo isso, um corpo centrado na experiência física e cotidiana (MATESCO, 2009, p. 08). Sally Banes ressalta que o CI difundiu-se não apenas como uma técnica alternativa, mas como uma proposta de rede social na qual as performances estão associadas a um “estilo de vida”, a um modelo para um mundo possível que tem na improvisação os ideais de liberdade e adaptação e, na sustentação, evidenciam-se as qualidade da confiança e da cooperação (BANES, 1987, p. 19).

Coletividade, interatividade e diversidade, então, tornam-se termos recorrentes tanto na arte quanto no cotidiano, salientando a tendência ao descentramento. Na década de 1990, segundo Nicolas Bourriaud, a retomada da preocupação com essas qualidades pelos artistas dará início à forma *relacional*: “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 19). As obras vinculadas a esse projeto artístico construiriam, de acordo com esse autor, um campo de resistência aos “modos adequados de sociabilidade” organizados no interior de espaços mercantis e que padronizam os vínculos sociais. As práticas artísticas criadas em torno dessa tendência teriam como substrato aquilo que o autor denominou “intersubjetividade”; e, como tema central, o “estar-juntos” e a elaboração conjunta de sentido. Esse mesmo desejo coletivo de criar novos espaços de convívio, aliás, Bourriaud vislumbra nos vetores comunicacionais atualmente abertos pelas novas mídias, como a internet e a multimídia, o que mostraria que “à 'sociedade do espetáculo' se seguiria a sociedade dos figurantes, na qual cada um encontraria, em canais de comunicação mais ou menos truncados, a ilusão de uma democracia interativa” (BOURRIAUD, 2009, p. 36).

No entanto, se são variadas as formas pelas quais se realiza o distanciamento da

profundidade psicológica, também são diversos — e, por vezes, contraditórios — os usos dessas vias coletivas e interativas de comunicação. Paula Sibilia destaca, por exemplo, como a aparente democratização dos canais midiáticos trazida pelas extensivas possibilidades de *ver* e *ser visto* abertas pelo fenômeno conhecido como Web 2.0, se tornou um grande caminho de exibição pública da intimidade, de culto à personalidade e de estabelecimento de conexões instantâneas. Se há uma fuga e uma reformulação do espaço íntimo tal qual ele fora elaborado na modernidade, e uma crescente exigência no que tange à reciclagem das identidades, o indivíduo moldado pela teia de conectividades ainda parece demasiadamente voltado para si mesmo: em seu próprio desempenho e poder de atração. Assim, embora a desapareição do autor tenha sido conclamada por Roland Barthes há mais de quatro décadas e que analistas da Web 2.0 e das diversas manifestações das artes contemporâneas insistam na hibridização do autor com o espectador, Paula Sibilia destaca que essa figura central de criação parece ressuscitar com inegável força. Seria questionável, portanto, a atual e cega aposta na coletividade da experiência e da criação possivelmente proporcionadas pelas redes cibernéticas. Entretanto, se, por um lado, as promessas de se tornar um autor — e, possivelmente, uma celebridade — seduz boa parte dos usuários das novas mídias, por outro lado, é possível detectar também — pelo menos na arte — alguns empenhos na tentativa de questionar a centralidade do sujeito na sociedade contemporânea.

Assim, contra o imperativo do autor na dança, Andre Lepecki reconhece o esforço de Jérôme bel em evidenciar essa presença e estilhá-la, ao questionar a função do coreógrafo no espetáculo “*Nom donne par l’auteur*”, de 1994. Cabe destacar que somente em uma sociedade que ainda exalta tal figura é possível conceber uma crítica tão enfática à sua permanência. Diante do poder de criação e direção atribuído ao coreógrafo, as potências de expressão do corpo do bailarino costumam ser silenciadas, este “tornando-se nada mais que um fiel executante dos desígnios do ausente, remoto, talvez morto, ainda assombroso poder das vontades do mestre” (LEPECKI, 2006, p. 53). O corpo silenciado do bailarino é apenas um objeto de manipulação, como na situação descrita anteriormente de criação do movimento de “cair como uma porta” no Grupo Cena 11. Se, por um lado, na figura do bailarino parecem estar dissociadas as noções de corpo e pessoa, por outro lado, a pessoa do coreógrafo continua sendo exaltada em sua capacidade de produção de obras espetaculares e inovadoras.

No referido espetáculo, bel produz um jogo de correspondências e permutações entre certos objetos e seus significantes, lembrando o espectador que o próprio título é apenas um nome dado pelo autor a seu trabalho. O artista identifica, dessa forma, o poder do autor-coreógrafo na

fundação da coreografia e o necessário silenciamento do corpo do *performer* para que isso ocorra. Outro estudo que investiga a criação de modos alternativos de subjetivação na arte é o de Suely Rolnik. A autora relembra o movimento antropofágico, iniciado no Brasil nos anos 1920, e retomado nas décadas de 1960/70 para buscar, na memória do país, certas marcas da cultura ameríndia. A autora destaca “a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias” (ROLNIK, 2006). Porém, conforme salientou a própria Rolnik, se havia uma potência promissora no novo modo de apreender o mundo e se relacionar com o outro, o que se disseminou socialmente foi uma versão alienada de adesão à flexibilidade neoliberal:

a Antropofagia em si mesma é apenas uma forma de subjetivação, de fato distinta da política identitária. No entanto, isto não garante nada pois esta forma pode ser investida segundo diferentes éticas, das mais críticas às mais execravelmente reacionárias (ROLNIK, 2006).⁵²

A existência, de um lado, da promessa da democracia da criação e percepção coletiva e, do outro, da ascensão da figura do autor como um culto à personalidade, da adesão às identidades *pret-à-porter*, do imperativo da exibição e da participação, demonstram essa tensão existente na contemporaneidade. Segundo Rolnik, apesar das iniciativas dos movimentos culturais, o que falta é a real ativação da capacidade sensível de nossos corpos, que está associada a uma nova forma de se relacionar com os outros. É nesse sentido que ela propõe a reativação do “corpo vibrátil”, atualmente em estado de coma. A velocidade com que as formas de vida emergem, disseminam-se e são descartadas no mundo contemporâneo, mobiliza continuamente as forças de criação; no entanto, este tempo veloz de mudança afeta negativamente a maneira como a experiência é vivenciada. O corpo, em estado de constante vertigem, não ativa de forma consistente sua capacidade sensível de apreensão do mundo e suas transformações: o corpo não vibra.

Por isso, na próxima e última parte da presente pesquisa, o objetivo será investigar certas alternativas que estão surgindo na dança cênica contemporânea, que de algum modo parecem tentar resgatar a experiência de um corpo vibrátil. Ergue-se, em algumas práticas de dança contemporânea, muito tributárias do projeto desenvolvido pelos artistas do *Judson Dance Theater*, uma desconfiança em relação à figura do indivíduo, conforme ela foi construída durante toda a modernidade: a ideia de um sujeito encerrado em si mesmo cai por terra e surge uma entidade flexível, que se monta e desmonta a partir das relações que estabelece com outros seres. Ela é

⁵² Para essa forma não crítica de assumir a subjetividade pós-identitária típica do capitalismo contemporâneo, Suely Rolnik cria o termo “zumbis antropofágicos”.

permeável, porosa, impregnável, maleável, ou seja, vulnerável — como sabiamente reivindica Suely Rolnik. Assim, os modos de construção subjetiva vigentes em certas práticas atuais da dança cênica contemporânea podem funcionar como alternativas às inúmeras, porém sempre estreitas ou restritas opções de escolha das identidades flexíveis do capitalismo neoliberal. A busca é pela construção de outras formas de ser e estar no mundo, menos encerradas em uma representação de si dada a priori e mais abertas ao atravessamento de energias.

3.2 O indivíduo esvaziado e o corpo relacional

Na obra *Self Unfinished* (1998), o bailarino Xavier Le Roy propõe um desafio ao confinamento do corpo engendrado pela modernidade. Ele se pergunta por que nossos corpos terminam na pele e sugere que deveriam existir alternativas para a construção da imagem corporal,

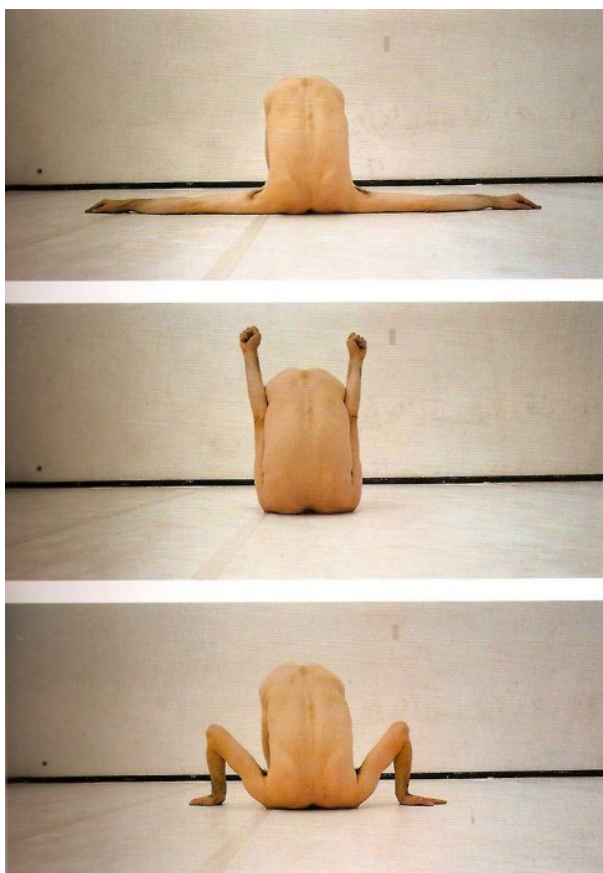


Fig. 10: *Self Unfinished*, Xavier Le roy

além daquela fornecida pelo saber anatômico. O corpo poderia, por exemplo, ser percebido como o espaço e o tempo no qual ocorrem trocas, tráfego e negociações. Assim, cada um seria visto como uma infinidade de partes, existindo apenas “indivíduos compostos”, o que tornaria completamente desprovida de sentido a noção de sujeito típica da modernidade (LE ROY apud LEPECKI, 2006, p. 43).

O artista estaria a evocar, com sua dança, um conceito de corpo sugerido na filosofia contemporânea, sobretudo no pensamento de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Felix Guattari, que Andre Lepecki define como um sistema de trocas aberto e dinâmico, que constantemente gera modos de subjetivação e controle, mas também resistências e devires (LEPECKI, 2006, p. 5).

O referido pesquisador ressaltou como o artista soube provocar, nesse espetáculo, um deslocamento da noção de indivíduo, dissociando-a das categorias fixas que normalmente são utilizadas como forma de identificação do corpo: masculino e feminino, humano e animal, objeto e sujeito, mecânico e orgânico. Esquivando-se dessas oposições, fazendo seu corpo assumir formas não reconhecíveis (figura 10), o bailarino restituiu sua capacidade de se reinventar (LEPECKI, 2006, p. 40).

Estamos não mais diante de um *self* como um abrigo próprio para o sujeito individualizado, como a condição presumida para um corpo disciplinado ser habitado pela coreografia. O *self* de Le Roy é inacabado não porque ainda não foi completado, mas porque nunca será.⁵³(LEPECKI, 2006, p. 42)

Dessa maneira, Le Roy chega ao ponto de esgotamento do modo moderno de coreografar, substituindo o corpo individual, monádico, por um “corpo relacional” que renova a prática da dança (LEPECKI, 2006, p. 43). Além do bailarino Xavier Le Roy, o artista Jérôme Bel também parece buscar outro modo de coreografar, questionando os preceitos herdados da dança moderna. Em um texto publicado em 1999, revelou sua recusa em aceitar o sujeito como uma entidade fechada, limitada por sua superfície corpórea. Lepecki encontra ressonâncias entre as ideias de Bel e o conceitos de “imagem corporal” de Paul Schiller:

A imagem corporal de um indivíduo não coincide simplesmente com a presença visível de seu corpo. Na verdade, a imagem corporal se estende para qualquer lugar que um pedaço do corpo tenha alcançado através do espaço e do tempo. Onde quer que um indivíduo tenha deixado uma parte de seu corpo (fezes, sangue, menstruação, urina, suor, lágrima, sêmem), lá está o limite da imagem corporal. Onde quer que o indivíduo tenha deixado uma impressão de seu corpo (incluindo as linguísticas, afetivas ou sensoriais) aí está o limite de sua imagem corporal.⁵⁴ (LEPECKI, 2006 p. 50)

No texto ao qual Lepecki faz referência, Jérôme Bel, em uma tentativa de demonstrar sua ideia de identidade enquanto multiplicidade, enumera todas as pessoas que ele era enquanto escrevia: Gilles Deleuze, os desconhecidos da cidade onde mora, o colega Xavier Le Roy, o Ballet Frankfurt, Diana Ross e até ele mesmo. O artista utiliza uma estratégia parecida na peça *The Last Performance* (1998), na qual quatro bailarinos entram em cena alternadamente identificando-se com diversos nomes. Jérôme Bel segue até o centro do palco e se apresenta à plateia como o tenista Andre Agassi, outro bailarino diz ao microfone: “Eu sou Hamlet”. O bailarino Xavier Le Roy foi um dos que participaram dessa performance e, a respeito dela, escreveu:

⁵³ Tradução da autora.

⁵⁴ Tradução da autora.

O corpo é algumas vezes o mediador entre humanos e objetos não-humanos, sala de estar para uma multitude de reações complexas [...], ou uma superfície de identidade que pode ser dobrada e desdobrada, esvaziada e preenchida, onde o dentro é fora e vice-versa [...]. Esse corpo ou essa superfície feita de corpos é então sujeita à infinita inscrição e reinscrição das quais todos os sistemas de signos são constituídos. [...] É a base para as repetições e reproduções que se dissolvem em intervalos entre aparecimento, desaparecimento e transformação, para finalmente se ampliarem e se tornarem tanto todos juntos quanto ninguém ao mesmo tempo. (LE ROY, 1999)

Segundo Lepecki, repensar o sujeito em termos do corpo é uma tarefa da dança, o que implica em questionar esses dois conceitos, levando-se em conta o fato de não serem noções estanques e estabelecerem entre si diferentes relações em cada época e lugar. As obras analisadas pelo autor compartilham entre si o privilégio de tentar ruir as noções estabelecidas na modernidade sobre o que é a dança, bem como as definições de corpo e sujeito que se encaixam naquilo que se espera de uma coreografia.

O esforço, nesta última parte de pesquisa, também se direciona no sentido de identificar essas pequenas possíveis revoluções, porém a ênfase aqui recai sobre os processos de criação que primam pelo questionamento do “corpo monádico” através do estabelecimento de relações com aqueles que seriam identificados como “os outros”. Um exemplo dessa busca parece estar presente no trabalho da *performer* Micheline Torres. O processo de construção da peça intitulada “Eu prometo, isso é político” (2010) dessa artista brasileira foi marcado por encontros com diversas pessoas, nos quais, conforme descrito no material promocional da peça, compartilhava-se, roubava-se e emprestava-se simultaneamente, em experiências que visavam a descobrir as maneiras de construir juntos. Uma dessas possibilidades de criação conjunta é descrita pelo filósofo Charles Feitosa, seu parceiro na referida obra, que consiste em abrir mão de pré-concepções a respeito de si mesmo, optando por buscar, na comunicação com o outro, não o que há de comum, mas o que faz do indivíduo um desconhecido para ele mesmo.

A filosofia costuma descrever o ‘encontro’ segundo a lógica de uma ideologia da identidade, ou seja, como uma oportunidade para pessoas diferentes buscarem o ‘mesmo’[...] Sempre desconfiei que essa ideia tradicional de ‘encontro’ escondia uma estratégia velada de dominação [...] Ao invés de um processo de ‘re-conhecimento’ mútuo, quer dizer, ‘recondução do outro ao igual’, eu queria que o encontro permitisse um certo ‘re-estranhamento’, quer dizer, um diferenciar-se a si próprio através do contato com o outro; um reaprender a tomar a si e ao outro como desconhecidos, ainda não categorizados ou classificados. (FEITOSA, 2010)

A peça “Eu prometo...” é resultado das andanças de Micheline pelo mundo, dos traços

deixados pelos encontros com pessoas e cidades, que a todo momento reconstróem seu corpo. Durante boa parte da performance, a artista utiliza uma máscara, o que pretende evidenciar que não há nada por trás daquilo que se vê, pois está tudo manifestado na visibilidade do corpo e de seus gestos. Se há uma singularidade nesse trabalho, é resultado dos trânsitos, das conversas, do olhar para o lado, de um movimento de descentralização, que faz com que cada colaborador chegue a seu próprio lugar, como relata a própria artista no *folder* distribuído antes da apresentação. O aspecto político prometido no título da obra está no próprio corpo, que participa e é transformado pelos espaços por onde transita.

Tanto as obras citadas por Lepecki quanto o depoimento de Charles Feitosa acima reproduzido questionam a noção moderna de sujeito ao propor a ideia de um *self* “inacabado” ou “estranho” e, ao mesmo tempo, oferecem um novo e possível caminho para a construção subjetiva do indivíduo contemporâneo. A impossibilidade de uma completa definição de si não implica, nesses casos, uma adesão desesperada aos perfis *pret-a-porter* escolhidos dentre um rol de modelos socialmente aceitáveis e prontos para serem performados. Assim, se de um lado, na atual sociedade da visibilidade, proliferam padrões de comportamento, atitudes e opiniões adequados às exigências sociais de constante reinvenção de identidade, do outro lado se configura, em certas manifestações artísticas, um aproveitamento desse estado de indefinição como uma oportunidade para vivenciar novas experiências corporais. Como observou Lepecki, o *self* constituído através dessas práticas nunca estará completo, nem mesmo de maneira transitória e frágil, pois, afinal, a própria incompletude é o suporte da criação.

Uma das experiências possíveis a partir desse *self* inacabado é a ação de afetar e ser afetado pelo outro, como acontece, por exemplo, na prática do Contato Improvisação. Para compreender o que se passa nesse tipo de interação é preciso recorrer ao pensamento do filósofo José Gil, que percebe a relação entre os corpos em algumas práticas de dança contemporânea como um tipo de comunicação que difere daquela que se dá pelos signos. Esse autor explica que tal processo só é possível porque, além da consciência “externa” corriqueira, que faz do nosso corpo um objeto no mundo, há também uma “interna”, da saturação pelos sentidos, dos movimentos minúsculos e não visíveis, que seria, inclusive, melhor definida como uma consciência “inconsciente”. Quando dois corpos estão em contato, é esse tipo de energia que entra no fluxo comunicacional, redimensionando-os em intensidade.

Dois conceitos do filósofo português são importantes para compreender como pode se dar essa comunicação: atmosfera e corpo de consciência. “A atmosfera não é um contexto: não

constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças”, explica. “É, por conseguinte, infra-semiótica e interior-exterior aos corpos” (GIL, 2004, p.119). O conceito não é completamente desconhecido: com frequência nos referimos à atmosfera (o termo “energia” é utilizado como equivalente) que existe em determinado lugar e, como bem lembra Gil, muitas vezes a tratamos como um dado objetivo, claramente perceptível por todos os presentes.⁵⁵ Já o corpo de consciência é um estado no qual “os movimentos e os ritmos corporais se confundem com os movimentos de pensamento, de tal modo que o corpo sabe exatamente que gesto produzir” (GIL, 2004, p. 121). Nesse peculiar estado, corpo, pensamento e atmosfera se confundem, tornando possível tal comunicação que une seres distintos. Com frequência, a quem está começando a praticar o CI, é aconselhado que procure “não pensar” sobre que movimento executará em resposta a um estímulo. O que se busca é um esvaziamento das projeções imagéticas mentais. Dizer “não pense” quer dizer algo como “não preveja seu movimento”, pois, na verdade, continua existindo o pensamento, só que esse provém do corpo de consciência.

De acordo com Ferraz, através desses dois conceitos, atmosfera e corpo de consciência, José Gil é capaz de ultrapassar a dualidade exterior/interior e elaborar uma concepção de corpo que vai além da “matriz hierarquizante do organismo”, propondo, na esteira do pensamento deleuziano, um corpo atravessado por intensidades e fluxos de energias que interage com o mundo através de outra substância comunicacional. Ela relembra, ainda, que esse corpo não é privilégio da CI, ou mesmo da dança: ele está presente no dia-a-dia, o que essa arte faz é apenas potencializar suas possibilidades. No entanto, a base filosófica da dança contemporânea, no que diz respeito à experiência da relação com o outro, a encontramos também em outro tempo e lugar: é o perspectivismo nietzscheniano que fornece algumas pistas para compreender o problema em questão. Existe algo em comum na maneira como certos coreógrafos contemporâneos e Nietzsche pensam o corpo em contato com o mundo.

À luz do perspectivismo, não há explicação possível sobre o mundo. Isto quer dizer duas coisas: por um lado, não existe *a* verdade absoluta, por outro, também não há verdades relativas, possíveis de serem encontradas a partir da adoção de determinados pontos de vista. Essa visão se afasta tanto de uma concepção platônica quanto do relativismo, pois, para Nietzsche,

⁵⁵ De acordo com Maria Cristina Ferraz, o termo “atmosfera” vai além do sentido usual, fazendo referência ao trabalho de Hubert Damisch acerca da história da nuvem na pintura. Na página 99 de *Movimento total*, José Gil menciona a propriedade que a nuvem possui de fazer com que percebamos as mudanças sem que possamos acompanhar a dinâmica das transformações.

mesmo esse último pressupõe a existência de uma constituição inerente ao mundo e de um conhecimento que seria capaz de representar mais ou menos satisfatoriamente a verdade. Não se trata, portanto, da impossibilidade do conhecimento por conta dos limites da razão humana, mas da impossibilidade do conhecimento por falta mesmo de uma verdade que possa ser conhecida. O perspectivismo nega “toda instância transcendente ou subjacente ao mundo” (ROCHA, 2003, p. 17), que é considerado “uma diversidade caótica em constante fluxo, um processo destituído de finalidade, uma multiplicidade de forças sem qualquer unidade, um puro devir que jamais atingirá um estado de ser” (ROCHA, 2003, p. 17). Ou seja, algo que não é inteligível.

O perspectivismo se afasta do relativismo porque nega a possibilidade de um ponto de vista externo: o homem só poderia ser o sujeito e o mundo só poderia ser o objeto de seu olhar, se houvesse distinção entre os dois, “mas o homem não é exterior ao mundo” (ROCHA, 2003, p.33). Não há, portanto, objetividade ou a “coisa em si”, bem como não há um sujeito metafísico. Desta maneira, Nietzsche nega também a unidade do *eu*, que não é mais que “a ficção de um ser imune ao movimento do devir, a ilusão de uma substância que permanece inalterada por trás da flutuação dos afetos e da variação de perspectivas” (ROCHA, 2003, p. 21). De acordo com Silvia Rocha, ainda através do perspectivismo, Nietzsche lança as bases do “relacionismo”, que é a constatação de que, na ausência de um ponto de vista que seja transcendente, tudo o que há são as relações (ROCHA, 2008, p.162). As coisas são, portanto, constituídas a partir da sua relação com outras coisas, não existindo *a priori*.

Não há coisas tomadas em si mesmas que, posteriormente, entram em relação com outras: a relação é o primeiro termo [...] Se não há coisa em si é porque falta precisamente o ponto de vista a partir do qual a soma das perspectivas apareceria como uma totalidade, condição necessária para determinar a “natureza” do objeto e constituir sua “essência”. (ROCHA, 2008, p. 163)

O resultado é que sujeito e objeto não são tomados como coisas independentes, mas um é produzido pelo outro. O sujeito atravessado pelo perspectivismo não é aquele capaz de mudar de posição, mas aquele que, longe de ser constituído por uma essência, é capaz de “tornar-se outro”. De acordo com Rocha, “colocar-se no lugar outro” implica uma noção de identidade e permanência do *eu*, portanto, estaria mais em consonância com um relativismo (como acontece no multiculturalismo), já “tornar-se outro” traz a ideia de multiplicidade de *eus*, de um não *ser*.

O perspectivismo implica o abandono do conceito de *sujeito* e da ideia de substância. Não há um eu que ocupa, sucessivamente, diferentes perspectivas (e que portanto,

permaneceria imutável por trás dessa mudança ou idêntico por trás das relações) [...] O *outro* não reside portanto no exterior do sujeito, como uma instância que o afeta de fora, mas é indissociável daquilo que o homem, a cada momento, se torna. Somos sempre *um outro*, não apenas porque nos transformamos no tempo, mas porque aquilo que nos constitui é indissociável das circunstâncias que encontramos. (ROCHA, 2008, p. 167)

Assim, a própria noção de aparência como o falso, tão cara à forma como a tradição ocidental encara a relação entre exterior e interior, cai por terra. José Gil, ao observar o corpo do bailarino, propõe que a dança efetua um rompimento da dualidade existente entre o dentro e o fora. O autor utiliza os termos pele e superfície para explicar que estes já não são o invólucro de um organismo biologicamente organizado, mas a extensão de um corpo atravessado por intensidades, que se prolonga no espaço e dele se impregna. O vocabulário da transformação corporal está muito presente na filosofia de Gil, afirmando, por exemplo, a respeito da pele, que “ela própria está em mutação, muda de natureza, crisa-se, dilata-se: procura tornar-se um novo mapa para novas intensidades” (GIL, 2004, p.63). Através do movimento o corpo torna-se lugar de uma forma de subjetivação alterdirigida que não toma o outro como plateia, mas como *partner*.

O espetáculo *Essence* (figura 11), produzido pela Focus Cia. de Dança em 2010, evoca essa abordagem sobre o corpo para a cena. No *folder* distribuído antes da apresentação, a “essência” é definida como uma dupla camada, uma pele que reveste o segundo corpo. A aproximação, a princípio paradoxal, entre os dois termos, revela que a proposta é questionar o entendimento que tradicionalmente temos sobre a construção de nós mesmo, deslocando o sujeito do centro de si para a relação com o outro. A essência como superfície deixa então de ser um paradoxo, pois é através desta que nos abrimos ao mundo, e as interações com a figura do outro moldam e vêm nos moldar. A pele são os objetos e as pessoas que a todo o tempo revestem, preenchem, deslocam, impedem, permitem, modificam o segundo corpo de um sujeito que se reconhece como “essencialmente”

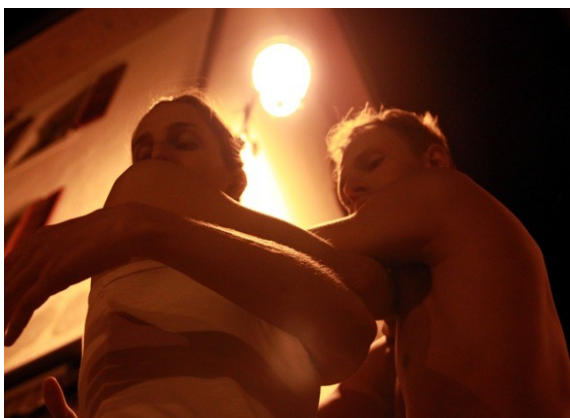


Fig. 11: *Essence*, da Focus Cia de Dança

relacional.

Também interessada nas propriedades do corpo como espaço de afetos, Suely Rolnik distinguirá duas formas de nos relacionarmos com o mundo. De um lado está a percepção, modo de apreensão que compreende a capacidade de dar sentido àquilo que vemos, determinando a existência de sujeito e objeto. Do outro lado está a capacidade de apreendermos o mundo de maneira sensível, na

qual o “outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos”. A autora acrescenta que “dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2003). A capacidade sensível de apreensão do mundo teria sido reprimida historicamente em favor da capacidade perceptiva; no entanto, existiram alguns importantes resgates a essa potência, como as vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX.

Rolnik propõe que trazer de volta à vida o “corpo vibrátil” é abrir caminhos para a sua vulnerabilidade, um tipo de relação em que “o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade” (ROLNIK, 2003). A nosso ver, tanto José Gil quanto Suely Rolnik traçam rotas possíveis em direção a novas formas de subjetivação, que têm no corpo e na relação com os outros a principal via de uma experiência de vida intensa, criadora e crítica. A aposta desses autores é que seria possível superar a anestesia e a vertigem que nos impedem de viver consistentemente a experiência da troca. Já a nossa aposta, acreditando nessa possibilidade, é que a dança contemporânea tem indicado um caminho possível a ser seguido na busca por esse corpo vibrante, intenso e vulnerável, em consonância com a proposta de José Gil.

Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (GIL, 2004, p. 56)

O corpo presente nessas práticas de dança contemporânea estaria sendo “roubado de sua alma” no sentido de que ele não seria preenchido pela essência unívoca de um *self* acabado. O bailarino, desprovido de alma, poderia agora enfim confundir-se com seu corpo, que — longe de ser a representação visual de uma identidade pré-fixada — torna-se um lugar de trânsito e experimentações. Trata-se, assim, menos de uma anulação de si e mais de sua expansão — uma ampliação de possibilidades que se efetua não pela imposição de algo que já está pronto, mas pelo estranhamento do que parecia estável e pela abertura ao que pode ser.

Falar de alma e de seus diversos substitutos — mente, psique, consciência,

subjetividade, identidade, *self* — significa aludir à “humanidade do ser humano” como uma questão, como um enigma. Por isso, Luca Vanzago percebe que o discurso acerca da alma caracteriza-se por não ser definitivo e que ele ressurge com tanta força na atualidade por conta das recentes pesquisas científicas nos campos das neurociências e das ciências cognitivas, colocando-se novamente no centro da investigação filosófica e tornando-se um ponto de contato entre esse campo e a ciência. O esforço principal é por superar a tradicional dualidade entre corpo e alma. Nesse sentido, no livro *Breve historia del alma*, Vanzago cita as correntes de estudos que propõem um paralelismo entre o ser humano e o computador, o que, como foi visto aqui, apesar de parecerem sugerir uma superação do dualismo através do materialismo, acabam por estabelecer um novo tipo de oposição, nos moldes da existente entre software e hardware, substituindo o primeiro pela mente e o segundo pelo cérebro. Porém, ele também ressalta que alguns autores tentam corrigir tais reducionismos propondo que mente e corpo não podem ser tomadas como substâncias separadas: a primeira seria a forma como o segundo aparece quando pensa.

Uma terceira via, que não adere nem ao dualismo, nem ao materialismo, propõe, ainda que de uma maneira muito tributária da ideia de organismo como sistema, um novo modelo de comunicação, mais próximo do que foi descrito aqui. No modelo de Humberto Maturana e Francisco Varela, por exemplo, os intercâmbios e as interações são vistos como parte da estrutura dos agentes, e o *interior* e o *exterior* não são tomados como realidades separadas. Haveria, entre uma descrição em terceira pessoa, objetiva, e uma descrição em primeira pessoa, que pressupõe um sujeito em relação ao mundo, um terceiro âmbito no qual é possível obter descrições relativas à experiência “situada” do indivíduo em sua interação com os outros. Essa perspectiva, segundo Vanzago, privilegia a experiência encarnada, sem restringi-la a um sentido biológico.

Parece, portanto, que na pluralidade que é o discurso filosófico acerca da alma, surgem novas abordagens que se afastam tanto da tradicional dualidade que coloca a alma em oposição ao corpo, reservando à primeira a noção de essência e ao segundo a função de mero invólucro, quanto de uma visão cientificista que, na intenção de questionar os privilégios da imaterialidade, acabou por reduzir os fenômenos subjetivos aos processos biológicos. Assim, nessa nova perspectiva, não se trata de negar a porção subjetiva do ser humano, mas de reinventá-la, propondo uma diferente maneira para sua construção.

Longe de ser desprovido de humanidade, o bailarino “sem alma”, tal qual proposto aqui, carrega consigo uma identidade de natureza diversa, na qual são questionadas tanto as noções tradicionais de subjetividade e corpo quanto a redução do primeiro ao segundo. Ao contrário, uma

visão do cérebro humano como uma máquina comparável a um computador, como analisado no segundo capítulo desta pesquisa, percebe o gesto dançado segundo uma perspectiva instrumental. Através das ordens adequadas emitidas pelo cérebro ao corpo, seria possível executar os movimentos eficazes e surpreendentes necessários para uma certa concepção de dança que satisfaz o coreógrafo — tal qual “cair como uma porta”.

Como observa Andre Lepecki, em muitos casos, “o corpo do bailarino, assim como o do escravo, é apenas relevante, produtivo, significativo e valioso na medida em que produz um movimento eficiente e apropriadamente contido” (LEPECKI, 2006, p. 119-120) ⁵⁶. Isso acaba por gerar, no lugar de uma abordagem mais democrática e coletiva de criação, uma “economia da dança”. Inventava-se, segundo Lepecki, um sistema de alta reprodutibilidade: “rigorosas técnicas nomeadas após a morte dos mestres e aplicadas a corpos cuidadosamente selecionados, contínua modelização dos corpos através de repetições de exercícios sem fim, dieta, cirurgias, a perpetuação de um sistema de exclusão racial com a finalidade de encontrar uma 'apropriada' visibilidade” (LEPECKI, 2006, p. 126). A instrumentalização do corpo do bailarino é exatamente o oposto do que se propõe aqui, pois requer a anulação da subjetividade e não sua constante reinvenção.

Steve Paxton dizia que o processo coreográfico usual era uma “ditadura”, uma condição que não afetava apenas o processo de criação mas os bailarinos, cujos movimentos eram determinados e controlados pelos coreógrafos. Ele começou, então, a buscar uma maneira de iniciar uma dança e fazer o movimento surgir entre as pessoas sem se ter uma figura que controle, sugestione ou seja copiada (NOVACK, 1990, p. 54). Paxton queria encontrar a maneira como a improvisação poderia facilitar a interação permitindo que as pessoas participassem equitativamente, sem que houvesse hierarquia entre os membros do grupo (NOVACK, 1990, p. 58). Nesse sentido, o CI era capaz de incorporar as “ideologias” dos primeiros anos da década de 1970, rejeitando as hierarquias sociais: a experiência de tocar e dividir o peso com um parceiro era uma maneira de construir uma nova experiência de interação pessoal com o outro, e a ausência de foco na composição coreográfica representava a espontaneidade da vida, um desejo de se deixar levar pelo fluxo dos acontecimentos. O grupo sem diretor simbolizava uma comunidade igualitária, na qual todos cooperavam e ninguém era dominado (NOVACK, 1990, p. 11).

Os princípios da não hierarquização e de “deixar-se levar” pelos acontecimentos podem resultar em um corpo não-instrumentalizado. Porém, a figura do diretor-coreógrafo ainda é muito presente e exaltada na dança contemporânea. Seria o caso de se perguntar então se haveria alguma

⁵⁶ Tradução da autora.

maneira de conciliar esse ideal de corpo livre e criativo com a existência de uma função diretiva em um grupo de bailarinos. É possível coreografar sem instrumentalizar? A exigência de liberdade pelos primeiros bailarinos modernos caracterizava-se pela busca da autonomia dos movimentos em relação às regras do balé, da conjugação da dança com as funções orgânicas do organismo e, por fim, da manifestação expressiva da alma humana, individualmente internalizada e essencial. No entanto, o desenvolvimento das técnicas de dança moderna causou uma nova estratificação dos movimentos, o surgimento de uma forte estrutura de hierarquia nas companhias e certo aprisionamento em relação à representação, características que foram combatidas pelos bailarinos reunidos na *Judson Dance School*. A dança continuava, portanto, centralizada na figura do solista. Já no CI, não havia as tradicionais preocupações da dança moderna com a expressão explícita de ideias e emoções; a ênfase recaía sobre o diálogo físico entre dois bailarinos, e a ação resultante das sensações de toque e peso (NOVACK, 1990, p. 11).

O movimento pós-moderno teve a grande importância de tornar a *relação* o primeiro termo da dança. Ao fazer isso, exigiu dos bailarinos que quisessem compartilhar essa experiência a necessidade de se destituir de seu “*a priori*”. Em consonância com o relacionismo, identificado por Silva Rocha em Nietzsche, os bailarinos precisaram se esvaziar de sua substância interior para buscar a constituição de uma alma-superfície, que se molda em um fluxo transitório pelo toque, pela comunicação através de uma consciência “inconsciente”, pela capacidade de apreender o mundo de maneira sensível, pela reativação de sua qualidade vibrátil. Segundo Anne Suquet,

o bailarino contemporâneo não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive sua corporeidade à maneira de uma ‘geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo’, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades. (SUQUET, 2008, p. 538)

Assim, é possível afirmar que o corpo projetado por essa dança é, portanto, relacional, pois só existe na medida em que estabelece com o outro um contato sem pretensão de forma, sem intencionalidade, aberto a qual seja o resultado dessa interação. Para que isso ocorra, ele não deve ser compreendido nem como instrumento a serviço do coreógrafo nem como uma máquina dirigida por um cérebro alerta.

Hoje, artistas como Micheline Torres, a companhia Focus, Xavier Le Roy e Jérôme Bel dão continuidade ao projeto relacional da dança de maneiras distintas, mas que têm em comum o combate às limitações que a noção de identidade como algo fixo e estável impõe às possibilidades

da arte e às experiências sensíveis. Levar o *relacional* ao processo de criação implica não projetar o resultado a ser alcançado, o que permite a emergência do surpreendente que impressiona não por ser espetacular mas por destituir o corpo de seus tabus.

Inconclusões de um proto-conceito:
O corpo relacional em (infinita) construção

No início do século XX, bailarinos dos Estados Unidos e da Europa começaram a procurar nos fluxos vitais do corpo uma fonte do movimento que fosse a genuína expressão da alma humana. Eles se rebelavam contra a artificialidade do corpo construído pela prática disciplinante do balé, propondo uma dança menos virtuosa e mais “verdadeira”. Era uma reivindicação não apenas por uma nova maneira de coreografar, mas também de viver e de “ser”, que ansiava a conquista da liberdade em relação às violências que a cidade industrial impunha aos corpos, enclausurando-os em formas rotineirizadas de se movimentar e de estar no mundo. A dança moderna, corrente surgida a partir de tal proposta de liberação do movimento corporal, voltou-se, em grande parte, para as profundezas do ser humano em dois sentidos. Primeiro, na busca pelo ponto ou pela função orgânica interior ao corpo de onde emana a energia vital que nos coloca em movimento; e segundo, na medida em que o gesto assim originado seria a verdadeira expressão da essência do indivíduo.

Levando em conta esse panorama, no primeiro capítulo desta dissertação, associamos a prática artística dos bailarinos modernos a uma função “expressivista” no sentido definido por Charles Taylor: a arte como meio de realização pessoal através da auto-expressão. Além disso, identificamos nessa dança a presença de um tipo de construção subjetiva característica da modernidade, denominada *introdridiga* pelo sociólogo David Riesman. Isto é, uma subjetividade direcionada para a “interioridade” de cada um, lugar da essência do indivíduo, de sua identidade imutável, um espaço privado no qual habitava uma alma psicologicamente constituída.

Na segunda metade do século XX, porém, novas maneiras de apresentar e compreender o corpo na dança cênica começaram a ganhar força frente aos preceitos da dança moderna. Houve certo declínio da representação e o abandono da elaboração de algumas técnicas de movimento que tinham como fundamento a obediência aos fluxos vitais, por exemplo. Essas tendências foram sendo substituídas pela fragmentação corporal, pela descontinuidade, pela aleatoriedade na criação da obra e, em muitos casos, pela recusa do gesto como expressão das emoções individuais. Desde então, e apesar da permanência de muitas das características anteriores, parece estar em desenvolvimento, mais uma vez, não apenas uma maneira nova de coreografar, mas também outro entendimento da relação que se estabelece entre o criador e a obra — um encontro que, na dança, tem o corpo humano como elemento fundamental de entrelaçamento.

A partir de tal constatação, tomamos duas vias distintas, mas complementares, para tentar compreender que fatores estão implicados na construção do corpo que se apresenta na dança atual. De um lado, foram analisadas as fluidas trocas e misturas tecno-humanas características da sociedade contemporânea, e, do outro, focalizou-se o declínio da interioridade psicológica como eixo fundamental da construção subjetiva.

No segundo capítulo, interrogamos o papel das tecnologias atuais na construção da ideia de corpo humano, tecendo comparações entre a dança moderna e as novas práticas, com o intuito de evidenciar certas mudanças especialmente significativas que ocorreram em torno da concepção de corpo atrelada às técnicas de treinamento e criação. Vimos o papel central que o cérebro vem adquirindo nos estudos científicos a respeito do comportamento humano e da transmissão cultural, o que afeta a maneira como coreógrafos e bailarinos compreendem o corpo e a dança. A adesão de coreógrafos e bailarinos a tais experimentos mostra a preocupação em afirmar a dança como uma atividade de grande demanda cerebral, o que longe de realmente combater uma velha noção dicotômica de superioridade das práticas intelectuais sobre as físicas, acaba por reforçá-la.

Por outro lado, o corpo, tomado exclusivamente como materialidade, também assume uma posição de destaque na preocupação de muitas companhias, coreógrafos, pesquisadores e bailarinos que veem e usam a tecnologia como uma aliada na superação dos limites físicos do corpo orgânico. Os programas de computador aparecem timidamente entre essas tecnologias, sendo utilizados para a criação de coreografias que talvez não pudessem ser elaboradas diretamente nos corpos dos bailarinos. As tecnologias assim inseridas na dança trazem a promessa do fim das restrições aos mais espetaculares projetos de *performers* e diretores e, ainda, apontam um caminho em direção ao surgimento de uma “nova sensibilidade artificial”.

Se o gesto privilegiado pelos modernos tinha origem nos fluxos vitais, como a respiração, para muitos contemporâneos, o movimento da dança deve ser resultado da atividade de um cérebro alerta, de respostas imediatas e rápidas conexões neurológicas. Nesses casos, o corpo torna-se menos uma via de expressão e mais um instrumento de ação, e a dança transpira um virtuosismo renovado. Não se trata de uma busca pela beleza formal, mas do espetáculo de um corpo (e um cérebro) preparado tecnicamente para ultrapassar suas próprias barreiras físicas — resistindo a quedas, saltando cada vez mais alto, demonstrando força, rapidez, flexibilidade e coordenação incomuns. A dança postulada em tais termos passa a exigir do bailarino o máximo da eficiência e o mínimo da expressividade a ponto de destituí-lo de sua “alma”, no sentido de uma essência interior que se manifesta e realiza através da arte.

Cabe sublinhar, contudo, que o declínio dessa instância interior e do imperativo da expressividade moderna não está presente apenas na dança. Os mesmos processos podem ser constados como integrando um fenômeno que tomou força durante todo o século XX, tornando-se uma característica importante do tipo de construção subjetiva predominante na sociedade atual. Nesse sentido, modelos de identidades mais fluidos e instáveis sinalizam para a superação da *introdireção* moderna e para a ascensão de subjetividades *alterdirigidas*, retomando outro conceito de David Riesman, utilizado em oposição ao primeiro para melhor definir os indivíduos contemporâneos.

As tecnologias de conexão audiovisuais por meios digitais são um grande aliado dessas transformações. Além de aproximar pessoas que se encontram fisicamente distantes, são utilizadas como vitrines para a exibição da personalidade individual por meio de fotos, vídeos, comentários e todo tipo de ferramentas que as redes informáticas disponibilizam. Essas identidades postadas e atualizadas nas redes sociais ostentam, em relação àquelas constituídas na modernidade, a particularidade de serem transitórias e se constituírem não na interioridade de cada sujeito, mas na superfície do corpo. A aparência, nesse contexto, ganha novo *status*: deixa de ser apenas uma pequena parte reveladora de uma essência maior, para corresponder a tudo aquilo que o indivíduo é ou consegue parecer. Em subjetividades *introdirecionadas*, o corpo é a carcaça enganosa que esconde e protege a verdade sobre cada ser humano, já nas *alterdirigidas*, ele projeta tudo que se deve saber sobre alguém, por isso deve ser cuidadosamente moldado, tratado e redesenhado visando a produzir tal efeito no olhar alheio.

Na dança, o questionamento da essência como verdade foi um motivo recorrente nos movimentos vanguardistas da segunda metade do século XX. Esse projeto se manifestava em uma recusa à representação, ao significado secreto das obras e às referências exteriores aos objetos artísticos. Os bailarinos que inundaram a cena coreográfica nos Estados Unidos da década de 1960, com suas inúmeras negações e provocações, estavam insatisfeitos com a carregada dramaticidade da dança moderna. Apesar do gesto precursor de liberdade executado por Isadora Duncan nos primeiros anos do século XX, os coreógrafos modernos acabaram por estabelecer formas muito rígidas de organização das companhias, de técnicas de treinamento corporal e de criação. Por isso, os artistas reunidos na *Judson Church* ansiavam pelo fim das hierarquias, pela democratização da dança para todo tipo de corpo e habilidade técnica, e pela negação dos significados subjacentes às formas. Os movimentos harmonizados com os fluxos vitais do organismo tinham se tornado amarras, tal qual a expressividade, uma âncora que fincava a dança ao indivíduo monadário,

impedindo-o de buscar experiências compartilhadas.

Assim, esse novo grupo de vanguarda começou a desenvolver performances a partir de técnicas e ideias que valorizavam não apenas o movimento esvaziado de significado, mas a criação compartilhada. O expressivismo, como realização da subjetividade individualizada através da criação artística, favorecia o centramento do sujeito em suas próprias preocupações e, assim, o aparecimento das grandes figuras emblemáticas da dança moderna com suas técnicas particulares, suas concepções a respeito de como deveria ser uma dança e suas obras de caráter emotivo e representacional. Substituindo a expressão pela interação, foi possível ensaiar a construção de outro tipo de corpo, que não seria mais o reflexo e o invólucro de uma alma pronta e unitária, mas uma obra aberta plasmada pelo toque.

A aparição mais cabal desse corpo na dança se repete até hoje nas práticas de Contato Improvisação, técnica criada pelo bailarino norte-americano Steve Paxton, que traz para a experiência vivida os princípios de uma filosofia de inspiração nietzschiana. Trata-se de questionar a ideia de sujeito como uma entidade que permanece, em sua essência, imutável diante das relações que estabelece com o mundo; ao contrário, são as relações e as circunstâncias que não cessam de tornar o indivíduo continuamente outro. Esse modo de ser é percebido e acionado pelos praticantes do CI através do esvaziamento de si e da abertura sensível à interação, o que provoca uma metamorfose no corpo: a pele, segundo José Gil, deixa de ser um invólucro para se tornar extensão, prolongando-se e afetando-se pelo espaço. Nessa filosofia e nessa prática de dança, a superfície do corpo também aparece como o lugar privilegiado de construção da subjetividade, porém, diferentemente do que com frequência acontece com certos usos das tecnologias de conexão, o elemento predominante neste caso não é a proliferação da visibilidade e o espetáculo da exibição, mas a ativação da sensibilidade nos fenômenos de afetar e ser afetado.

A dança contemporânea que é analisada nesta dissertação não pretende ser a expressão de sentimentos, emoções ou opiniões individuais, mas se apresenta como o próprio meio pelo qual as relações e subjetividades são constituídas. Desse modo, esta pesquisa indaga como o corpo que dança pode deixar de ser o lugar de manifestação de uma identidade que se localiza internamente para se tornar o local privilegiado de sua construção. Apostando que isso não necessariamente precisa ter como consequência a retomada dos virtuosismos, da beleza atlética dos movimentos ou dos espetáculos da superação dos limites físicos do corpo. A biologização das identidades e a tecnologização são faces do fenômeno de *alterdireção* que caracteriza as subjetividades contemporâneas, mas essa “virada para fora” também pode proporcionar um encontro com a

capacidade de apreender o mundo de maneira sensível, reativando o “corpo vibrátil”.

Nesse sentido, foi sugerida a ideia de “corpo relacional” para caracterizar certas práticas atuais de criação na dança cênica, nas quais a sensibilidade é a via de entrada de estímulos que se tornarão gestos, e a relação com os outros constitui um elemento fundamental da experiência. O “corpo relacional” surge, assim, como uma alternativa aos perfis de identidade *pret-à-porter* que caracterizam certos modos de construção subjetiva típicos da contemporaneidade. Trata-se de virar superfície esvaziando-se do peso de uma alma-interioridade fixa, mas, ao mesmo tempo, sem aderir às aparências prontas e descartáveis. A tônica é a da permanente incompletude. O corpo que experimenta essa dança poderá resistir aos vícios de uma identidade egocêntrica que se manifesta tanto pelo expressivismo da alma, quanto pelo espetáculo da exibição de sua aparência. Assim, os indivíduos de uma rede deixam seus lugares, alternada ou simultaneamente ocupados, de *performers* e espectadores de narrativas pessoais para assumir posições em relações incalculadas e transformadoras.

A noção de “corpo relacional” esboçada aqui é ainda o primeiro respiro de uma pesquisa esperançosa que tem como sopro inicial a crença na potência da dança e da comunicação como forças criadoras de novas maneiras de ser e estar no mundo. Os corpos e as trocas são os principais elementos dessa experiência. Mas é preciso questionar os conceitos estabelecidos em torno desses dois núcleos, vislumbrando o corpo para além da biologia ou da dicotomia com a alma imaterial e a troca como algo que excede as possibilidades da linguagem. Com tal meta no horizonte, visitamos algumas práticas de criação e algumas obras de dança que sinalizam caminhos possíveis para a construção desse corpo, porém, isso não quer dizer que tenhamos definido os meios para alcançá-lo (e nem que isso seja possível), além de não termos nos restringido ao campo dessa manifestação artística. A noção de “corpo relacional” ainda está e permanecerá aberta às práticas, experiências e trocas que possam constantemente redefini-la. Assim, ao final desta pesquisa resta uma sensação de incompletude que, esperamos, pelo bem de nossas almas, nunca será sanada.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil*. 1º tomo. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.
- ARANTES, Priscila. *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: postmodern dance*. Middletown, EUA: Wesleyan University Press, 1987.
- BEZERRA, Benilton. “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In: PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios Ambiciosos, 2002. p.229-239.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BROWN, Steve; PARSONS, Lawrence M. “A neurociência da dança”. *Scientific American Brasil*, edição 75, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/sciam/reportagens/a_neurociencia_da_danca.html>. Acesso em: 13 dez. 2010.
- BRUNO, Fernanda. “Membranas e Interfaces”. In: VILLAÇA, Nízia et al. (org.). *Que Corpo É Esse?* Rio de Janeiro: Mauad, 1999. p. 98-111.
- CORDEIRO, Analívia. *Nota-Anna: uma notação trajetória dos movimentos do corpo humano*. 1996. Resumo de dissertação de mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- _____. “O coreógrafo programador”. Rio de Janeiro: 1976. Disponível em: <<http://analivia.com.br>> Acesso em: 04 mar 2011.
- COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- CRICHTON-MILLER, Emma. “Dance and the brain”. 2004. Artigo não publicado. Disponível em: <<http://www.choreocog.net/papers.html>>. Acesso em: 15 dez. 2010
- CRUZ, Maria Teresa. “Da nova sensibilidade artificial”. *Imagens e reflexões*, Edições Universitárias Lusófonas, Lisboa, 2000. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-sensibilidade-artificial.html>>. Acesso em: 25 jan. 2012.
- DAVINI, Sílvia. “O corpo ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo”. In: *V Congresso ABRACE*, 2008. Belo Horizonte, MG. Anais do V Congresso ABRACE. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/vcongresso.htm>>. Acesso em: 09 ago. 2011.

DAWNKINS, Richard. "Memes: the new replicators". In: DAWNKINS, Richard. *The selfish gene*. New York City: Oxford University Press, 1989. Disponível em: <<http://www.rubinghscience.org/memetics/dawkinsmemes.html>>. Acesso em: 11 mar. 2011

DOMINGUES, Diana. "A humanização das tecnologias pela arte". In: DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 15-30.

DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. São Paulo: Círculo do Livro, [1985?].

EHRENBERG, Alain. "O sujeito cerebral". *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 01, 2009. Tradução de Marianna T. de Oliveira e Monah Winograd. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652009000100013>. Acesso em: 07 dez. 2010.

FEITOSA, Charles. "Por que a filosofia esqueceu a dança?" In: FEITOSA, Charles et. al. (org.) *Assim falou Nietzsche III: para uma filosofia do futuro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 31-36.

_____. Depoimento registrado no *folder* do espetáculo "Eu prometo, isso é político", de Micheline Torres. Rio de Janeiro, 2010.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: Corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

_____. Graça, corpo e consciência. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 18, n. 03, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/10376>>. Acesso em: 07 dez. 2010.

FRAYZE-PEREIRA, João A. "Freud e a arte". *Revista Cult*, São Paulo, edição 101, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/freud-e-a-arte/>>. Acesso em: 07 dez. 2010

_____. *Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

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

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

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *Fabulações eletrônicas: poéticas da comunicação e da tecnologia em Laurie Anderson*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

HALE, Catherine. "The science of making dances". *Dance Gazette* (Royal Academy of Dance), ed. 2, p. 16-19, 2004. Disponível em: <<http://www.choreocog.net/papers.html>>. Acesso em: 15 dez. 2010

HEISER, M. Iacoboni et al. "The essential role of Broca's area in imitation". *European Journal of Neuroscience*, vol 17, p. 1123-1128, 2003. Disponível em:

<<http://www.cbd.ucla.edu/bios/iacoboni.html>>. Acesso em: 15 dez 2010.

KAC, Eduardo. “GFP Bunny: a coelhinha transgênica” (tradução de Irene Machado). *Galáxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, v.2, n. 3, 2002. Disponível em: <<http://www.ekac.org/gfpgalaxias.html>>. Acesso em: 11 mar 2011.

KANDEL, Eric. “Cérebro e comportamento” (tradução de Maria Carolina Doretto). In: KANDEL, Eric; SHWARTZ, James H. *Principles of Neural Sciences*. New York: Elsevier, 1985 . Disponível em: <<http://www.alessandrofazolo.com/didatico/roteiros/brainandbehavior.pdf>> Acesso em: 10 mar. 2011

LAUNNAY, Isabelle. “Laban, ou a experiência da dança”. In: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia (org.). *Lições de dança I*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1990. p. 73-88.

LANSDOWN, John. “Computer graphics: a tool for the artist, designer e amateur”. In: RUITER, M.M. *Advances in computer graphics III*. Aire-la-Ville, Suíça: Eurographic, 1988. p. 147-175.

LEPECKI, André. “Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still Acts' em The Last Performance de Jérôme Bel”. *Lições de dança vol. 5*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2005. p. 11-26.

_____. *Exhausting dance: performance and politics of movement*. New York: Routledge, 2006.

LE ROY, Xavier. *The last performance (1998) - alain buffard and xavier le roy*. Berlim, 1999. Disponível em: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=4&t=3>. Acesso em: 15 dez. 2011.

MANNING, Erin. “Prosthetics making sense: dancing the technogenetic body”. Concordia University, Montréal. Disponível em: <www.erinmovement.com>. Acesso em: 04 mar. 2011

MARTIN, Randy. *Critical Moves: dance studies in theory and politics*. USA: Dake University Press, 1998.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 2006.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NEAGLE, Royce James. *Emotion by motion: expression simulation in virtual ballet*. 2005. Tese – School of computing, Faculty of engineering, University of Leeds School of Computing, Leeds, 2005. Disponível em: <<http://etheses.whiterose.ac.uk/1331/>>. Acesso em: 04 mar 2011.

NOLAND, Carrie. “Coping and choreography”. In: *Digital Arts and Culture Conference, 2009*, University of California, California, USA. Proceedings of the Digital Arts and Culture Conference,

2009. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/0gq729xq;jse%20ssionid=344AEBD6EAAE03AF85F1F7A207BBFADD#page-1>>. Acesso em: 04 mar 2011.

NOVACK, Cynthia Jean. *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*. London: The University of Wisconsin Press, 1990.

POPPER, Frank. “As imagens artísticas e a tecnociência”. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 201-213.

RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ROCHA, Silvia. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”. *Ide*, São Paulo, v. 29, p. 123-129, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 04 jun 2011.

_____. “Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempos de globalização”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19/05/1996. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 22 set 2011.

_____. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: Simpósio Corpo, Arte e Clínica, 2003. Porto Alegre, RS. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 04 jun 2011.

_____. “Subjetividade Antropofágica”. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros*, XXIV^a Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147.

ROSE, Nikolas. *The politics of life itself: biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

SANTANA, Ivani. “A imagem do corpo através das metáforas (ocultas) na dança-tecnologia”. In: *Congresso de Ciências da Comunicação*, XXVI, 2003. Belo Horizonte, MG. Anais do XXVI Congresso de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP07_santana.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2011

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. “O artista como performer: Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas”. In: LABRA, Daniela (Org.). *Performance Presente Futuro*, vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano e Oi Futuro, 2010. p.14-20.

_____. “Estética de la vida informatizada: cuerpos compatibles com las tecnologias del tele-

control”. *Dynamic [in] position*: Ars eletrônica MX. México: 2010. p. 181-185

SOUZA, José. *As origens da Modern Dance*: uma análise sociológica. São Paulo: Annablume, UCAM, 2009.

SPANGHERO, Maira. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STEVENS, K. et al. “Choreographic cognition: composing time and space”. In: WOODS, C. et al (Eds.) *Proceedings of the 6th International Conference on Music Perception & Cogniton*. Keele, UK: Department of Psychology, Keele University, 2000. Disponível em: <http://www.ausdance.org.au/unsspoken/research/cognition.html>. Acesso: 15 dez. 2010

SUQUET, Annie. “O corpo dançante: um laboratório da percepção”. In: CORBIN, A. et al. *História do corpo*: as mutações do olhar – o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-540.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self*: a construção da identidade moderna. São Paulo, Edições Loyola, 1997.

TUCHERMAN, Ieda; CAVALCANTI, Cecilia C. B.; OITICICA, Luiza T. “Revistas de divulgação científica e ciências da vida: encontros e desencontros”. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v.33, n.1, p. 277-295, jan./jun. 2010.