



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

FATIMA WACHOWICZ

***EMBODIED: UM ESPETÁCULO DE
METÁFORAS DANÇADAS***

Salvador
2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FATIMA WACHOWICZ

***EMBODIED: UM ESPETÁCULO
DE METÁFORAS DANÇADAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Dulce Aquino

Salvador
2005

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

W113 Wachowicz, Fátima.
Embodied: um espetáculo de metáforas dançadas / Fátima Wachowicz. - 2005.
111 f. : il.

Orientadora : Prof^a Dr^a Dulce Aquino.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro/Escola de Dança.

1. Dança. 2. Ciências cognitivas. 3. Cristian Duarte. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro /Escola de Dança. II. Título.

CDD - 793

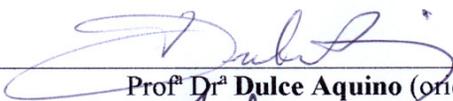


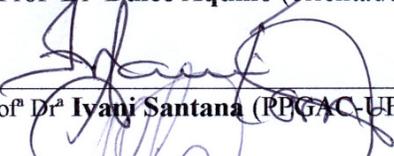
Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

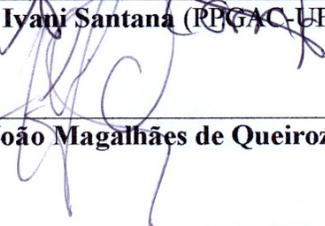
FÁTIMA WACHOWICZ

“EMBODIED: Um espetáculo de metáforas dançadas”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Profª Drª **Dulce Aquino** (orientadora)


Profª Drª **Ivani Santana** (RPGAC-UFBA)


Prof. Dr. **Álvaro João Magalhães de Queiroz** (UNICAMP)

Salvador, 23 de novembro de 2005

Agradecimentos

À minha família, minha mãe, meu pai, meus irmãos, meus amigos, minha orientadora, colegas, alunos, professores, e todos que acreditaram em mim e me auxiliaram a atravessar mais esta etapa profissional:

Carmen, Mônica e Victor, Lucia, Nathalie, Marcos, Maninha, Guny e Mariza, Alexandre, Rose, Fabio Cunha, Dan Rodrigues, Marber Ramos, Katleen Izé, Maria do Carmo, Dilma e família Evangelista, Buiú, Wagner de Miranda, Creso Pesurno, Luiz, Ric Arsene, Beatriz Moreira Cintra, Dona Olga, Mauro Angelin, Maria Antonieta, Makários Maia Barbosa, Carmi, Alexandra Dumas, Ana Dumas, Adriana Dumas, Edyala Iglesias, Miguel Santa Brígida, Nadir Nóbrega, Sandra Mascarenhas, Helena Katz, Fabiana Dultra Brito, João Queiroz, Sergio Farias, Eliana Rodrigues, Ivani Santana, Dulce Aquino, Cristian Duarte, Christine Greiner.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o espetáculo *Embodied*, de Cristian Duarte, usando como fundamentação teórica a *Embodied Cognitive Science*, sobretudo no que se refere ao estudo das metáforas, abordado por George Lakoff e Mark Johnson nas publicações de 1999 (*Philosophy in the Flesh-The Embodied Mind its Challenge to Western Thought*) e 2002 (Metáforas da Vida Cotidiana).

Relacionar dança e ciência foi a estratégia utilizada para a análise coreográfica, sobretudo porque o livro *Philosophy in the Flesh* foi um dos pontos de partida para a construção do espetáculo. *Embodied* sugere relações com o pensamento científico atual. Os padrões organizativos e estruturais da cena mostram-se conectados com as hipóteses filosóficas apontadas pelos autores Lakoff e Johnson, que propõem a mudança paradigmática sobre a natureza da razão, afirmam o conceito de pensamento metafórico, a incorporação da mente (*embodied mind*) e sugerem, ainda, que o pensamento, assim como as ações, decorrem do sistema sensorio-motor, porém se manifestam de maneiras diferentes. A cognição é o espaço onde o corpo, o ambiente e o cérebro estão acoplados densamente. Desta maneira, a metáfora torna-se uma importante ferramenta cognitiva.

Nesta pesquisa, são identificadas três metáforas principais usadas pelos dançarinos durante o espetáculo: o corpo-coisa, o corpo-embate e o corpo-pornô. Observa-se que tais metáforas se estabelecem através de manipulações entre um corpo e outro, do campo de forças criado entre os corpos dos dançarinos, caracterizado por relações de polarização, relações diádicas e vetores de ação de movimento que não tem necessariamente continuidade de um corpo para o outro. As metáforas dançadas apontadas na pesquisa atuam o tempo todo durante o espetáculo e se estruturam nos conceitos de experiências e julgamentos subjetivos dos intérpretes. Observa-se que os dançarinos estão sugerindo metáforas como estratégias de pensamento e ação e que eles atuam como agentes metafóricos que compreendem e experimentam uma coisa em relação à outra.

A análise buscou examinar possibilidades de relações entre os conhecimentos artísticos e científicos por acreditar serem sutis as interfaces entre essas duas áreas de conhecimento.

Palavras-chave: *Embodied Cognitive Science*; dança; metáfora; coreografia; ciências cognitivas.

ABSTRACT

This research work aims to analyse the Embodied performance from Cristian Duarte, by using the theoretical foundation of the Embodied Cognitive Science for the study of the metaphors, which have previously been proposed by George Lakoff and Mark Johnson in their publications in 1999 (*Philosophy in the Flesh-The Embodied Mind its Challenge to Western Thought*) and 2002 (*Metaphors we live by*).

The initiative to carry out a choreographic analysis based on the relationship between dance and science was undertaken in view of the fact that the book *Philosophy in the Flesh* was one of the starting points for the creation of the performance. Essentially, Embodied suggests relationships between the performance and the current scientific thinking on cognition. Moreover, the organisational and structural patterns of the scenes can be considered connected to the philosophical hypothesis pointed out by the authors, Lakoff and Johnson, who have proposed a paradigm change in the nature of reasoning by surrounding the metaphor concept of thinking with the incorporation of the mind (embodied mind). They suggest that thoughts, as well as actions are produced by the sensory motor system, but manifested in different ways. Cognition is the space where the body, its surroundings, and the mind are tightly joined together. Therefore, the metaphor becomes an important cognitive instrument.

In this research work, three main metaphors are used to represent the ballet dancers during the Embodied performance. They are body-thing, body-collision, and body-porno. The research has revealed that the collisions between bodies, and the force field created by them, establish the metaphors that are characterised by polarised relations of actions, which do not necessarily demonstrate continuity from one body to another. In addition, the three metaphors identified in this research, are put into action at every point in time of the performance. They are structured on the basis of the experiences and subjective judgements of the interpreters. Finally, this research demonstrates that the ballet dancers are applying these metaphors as strategies of thoughts and actions. They actually perform as metaphor agents who understand and experiment one thing in relation to another.

In conclusion, this analysis has shown the possible relationship between artistic and scientific knowledge, since the interfaces between these two realms of knowledge are analogous.

Key words: Embodied Cognitive Science; dance; metaphor; choreographic research; cognitive science.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Série Strip, 1999, Jemima Stehli.
- Figura 2: Mão de Cristian Duarte
- Figura 3: Mão de Cristian Duarte fazendo o gesto positivo
- Figura 4: Mão de Cristian Duarte fazendo gesto metaleiro diante do seio de Shani Granot
- Figura 5: Mão em contato com o seio
- Figura 6 e 7: Gesto de Shani Granot para mudança de luz.
- Figuras 8, 9, 10, 11, 12 e 13: As setas indicam a polarização de forças entre os corpos.
- Figuras 14, 15, 16, 17, 18 e 19: Referem-se à metáfora do corpo-pornô.
- Figura 20: Shani Granot e a bola.

SUMÁRIO

I		
1.1	INTRODUÇÃO	11
1.2	METODOLOGIA E ATIVIDADES REALIZADAS	16
II		
2.1	CIÊNCIA COGNITIVA: INTRODUÇÃO E HISTÓRIA	20
2.2	CIÊNCIA COGNITIVA INCORPORADA / METÁFORA / INCORPORAÇÃO (<i>EMBODIMENT OF MIND</i>)	25
2.3	ALGUNS POSSÍVEIS DIÁLOGOS EPISTEMOLÓGICOS	31
2.4	O CONCEITO METAFÓRICO E A MOLDURA DO ESPETÁCULO <i>EMBODIED</i>	40
III		
3.1	O CORPO-COISA	53
3.2	OS ESTADOS DO CORPO	63
3.3	UM AMBIENTE, UM CORPO, UM CORPOMÍDIA	68
IV		
4.1	O CORPO EMBATE	74
4.2	O CORPO-PORNÔ – PORNO RESEARCH	85
4.3	O FINAL DO ESPETÁCULO	91
V	CONCLUSÃO	96
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
	ANEXO I	108
	ANEXO II	111

CAPÍTULO I

I

1.1 Introdução

O presente trabalho tem como objetivo analisar o espetáculo *Embodied* (2003), com concepção de Cristian Duarte¹, usando como fundamentação teórica a *Embodied Cognitive Science*, sobretudo no que se refere ao estudo das metáforas proposto pelos filósofos linguistas George Lakoff e Mark Johnson, encontrado nas publicações de 1999 e 2002².

Por que relacionar um espetáculo de dança com uma disciplina científica? Esta questão suscita pensar nas relações entre arte e ciência, quais as implicações e como se estabelecem estas trocas disciplinares.

O senso comum sugere que arte e ciência são atividades que não intercambiam influências, como duas substâncias que não se misturam. Isso pode ser decorrência de uma tradição filosófica dualista que, no ocidente, é vigente há muitos séculos. Mas, fazendo um exame atento, observa-se que as fronteiras entre essas atividades e a distância que as separa podem ser cada vez menores.

¹ Ficha técnica do espetáculo *Embodied*: concepção do projeto: Cristian Duarte / criado e performado por: Cristian Duarte, Fabiana Dultra Britto, Shani Granot e Peter Fol / orientação do processo: Fabiana Dultra Britto / Técnico: Peter Fol / fotografias: Constance Neuenschwander e Anna Van Kooij.

² 1999, *Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. 2002, *Metáforas da vida cotidiana*.

Varela, Thompson e Rosch (2003) sugerem que as ciências cognitivas entrecruzam-se com as ciências naturais e as ciências humanas porque estão conectadas a essas duas vias simultaneamente. Os autores entendem os processos cognitivos como comportamento e experiência.

Prigogine & Stengers (1997) são enfáticos sobre a aproximação entre natureza e cultura como um novo paradigma, e propõem uma nova aliança que se estabelece nessa conexão, no entrecruzamento entre os dois domínios.

Assim, entendem-se as propriedades que podem ser estabelecidas nas relações entre arte e ciência como o conjunto de conhecimentos socialmente adquiridos ou produzidos e historicamente acumulados dotados de universalidade e objetividade. Esses conhecimentos permitem sua transmissão, quando estruturados por meio de métodos, teorias e linguagens próprias, e visam a compreender, e possivelmente orientar, a natureza e as atividades humanas.

Sob tal ótica, as ciências cognitivas já não parecem tão afastadas da arte, podendo habilitar, então, tal disciplina como um apropriado e importante fundamento teórico para a pesquisa artística.

Lakoff e Johnson (1999) indicam “negligências” na construção de conceitos, na história da filosofia tradicional ocidental, que levaram a um entendimento equivocado da humanidade, supondo ser ela constituída por entidades ontologicamente distintas, mente e

corpo. Os autores rechaçam tal conceito, e defendem o pressuposto de corpo/mente uno, a hipótese de *embodiment* (mente incorporada).

Os autores também sustentam o argumento de que os conceitos e experiências se estruturam em decorrência do pensamento metafórico, que envolvem inferências sensoriais motoras ativadas através das conexões neurais, divergindo da idéia que ainda prevalece, embora anacrônica, que localiza a metáfora apenas como um ornamento lingüístico destituído de importante valor cognitivo.

O conceito de *embodied mind* serviu de inspiração para a concepção do espetáculo *Embodied*, analisado neste trabalho. Durante a pesquisa, outros autores, que desenvolvem assuntos pertinentes à análise foram consultados. Então, buscou-se dialogar com essas outras vozes, e, desta maneira, aproximar conceitos e pressupostos teóricos advindos dos estudos de dança e das ciências cognitivas.

O objetivo deste trabalho é investigar *Embodied*, entendendo que o traço característico que está na escritura do trabalho, e que faz com que eu me debruce sobre essa obra, é motivado pelas relações com o pensamento científico atual. Interessa entender quais padrões organizativos, na estrutura do espetáculo, mostram-se conectados com as hipóteses filosóficas apontadas pelos autores pesquisados.

Entende-se que a mudança da visão de razão proposta por Lakoff e Johnson tenha sido apreendida pelos intérpretes/criadores, ao lerem a obra *Philosophy in the Flesh*,

resultando na opção em trabalhar sob essa referência filosófica e empregar meios, na dança, para operar tal entendimento filosófico.

Como afirmam Lakoff e Johnson (1999: 4), a razão é o fundamento ou causa justificativa de uma ação, atitude ou ponto de vista; é a crença filosófica que define as características humanas. Então, uma mudança na visão de razão, significa uma alteração na crença filosófica e nos parâmetros referenciais de observação e pesquisa de um objeto, qual seja, artística, científica ou outra.

O livro foi um dos pontos de partida de Duarte na construção de *Embodied*; os parâmetros filosóficos e pressuposições foram alicerces de sua dança, entendendo um parâmetro como um princípio possível de variação, como o elemento cuja variação de valor modifica a solução de um problema. Observa-se, então, que danças concebidas sob diferentes referenciais filosóficos apresentam estéticas também variadas, e que cada perspectiva filosófica/ideológica propõe uma variação estética.

Uma manifestação de dança já é possuidora de conceitos estéticos e, nessa perspectiva, de valores políticos. Referenciais filosóficos, estéticos e políticos estão ordenados e conectados como uma malha conceitual que intercambia informações e, a partir dessa permuta, criam-se e recriam-se formas e significados.

Na primeira parte deste trabalho apresenta-se uma breve introdução da história das ciências cognitivas, os conceitos mais relevantes de *Embodied Cognitive Science* (ciência

cognitiva incorporada), *embodiment of mind*, e busca-se dialogar com outros autores que compartilham pressupostos similares.

Ao final do capítulo, começa-se a tratar de *Embodied*, mais precisamente apresentando a moldura do espetáculo, o conjunto de idéias, planos, sugestões e problemas que se desdobraram, além de examinar e analisar o conceito metafórico, entendido como um mapeamento, como a compreensão do domínio de uma experiência.

A seguir, investigam-se as conexões entre o entendimento da metáfora do corpo-coisa, como qualidade de movimento, e o conceito de corpomídia. E, no último capítulo, segue-se a descrição do espetáculo, apresentam-se as outras metáforas sugeridas nesta análise, como o corpo-embate e o corpo-pornô, e a descrição final do espetáculo.

O anexo I consta de cópias dos programas do espetáculo, apresentado em Paris e São Paulo. O anexo II é uma cópia em DVD, do espetáculo *Embodied*, gravado em Paris, no Théâtre de la Bastille, em abril de 2004.

A relevância desta pesquisa está na especificidade e investigação de possibilidades de relações entre os conhecimentos artísticos e científicos por acreditar serem sutis as interfaces entre essas duas áreas de conhecimento.

1.2 Metodologia e atividades realizadas

Esta pesquisa pertence à Linha de Pesquisa I, Matrizes Culturais na Cena Contemporânea, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC/UFBA, em nível de Mestrado, sendo a área de concentração os estudos em dança contemporânea.

Inicialmente, foi feita a elaboração do quadro teórico, revisão de literatura, coleta de dados, leitura de publicações pertinentes e os primeiros registros por escrito, além do estudo das disciplinas oferecidas no mestrado - PPGAC. Foram cursadas as disciplinas Pesquisa em Artes Cênicas, Tópicos Especiais em Artes Cênicas (Estudos da Performance: Assuntos e Métodos), e SPA – Seminários de Pesquisas Avançadas, além de já cursados no semestre anterior, Seminários Avançados I e Corpo e Criatividade.

A seguir, foi realizada pesquisa em São Paulo, no período de 05 a 23 de maio/2004, com apreciação do espetáculo *Pressa*, dias 11 e 14, às 20 horas, no Centro de Educação Unificado Inácio Monteiro; e dias 13 e 15, às 17 horas, no Centro de Educação Unificado Meninos.

Também neste período em São Paulo, foi realizada entrevista com Cristian Duarte, no dia 12, e participação em alguns encontros de estudos em dança, quais sejam: Encontros

do PQI – Programa de Qualificação Institucional, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica na PUC – dias 06 e 20/05/2004, o qual ocorre simultâneo ao PQI da UFBA; e Encontros do CEC – Centro de Estudos do Corpo (Programa em Comunicação e Semiótica), grupo registrado no Cnpq que se reúne na PUC-SP, do qual participam professores do Programa e profissionais de dança, dias 07 e 21, das 17:30 às 20 horas.

Ainda em São Paulo, participação como aluna ouvinte na PUC-SP, nas disciplinas: Sistemas Corporais, dias 07 e 21, 14 às 17 horas, e Seminário de Estudos Avançados - Estudos do Corpo e seus Processos de Comunicação, dia 14, 8 às 12 horas.

Em retorno a Salvador deu-se prosseguimento às atividades acadêmicas junto ao PPGAC-UFBA, tendo sido efetuado o aprofundamento bibliográfico e construção do referencial teórico; registro de dados coletados; análise do material escrito; organização dos registros.

No período seguinte, as disciplinas do mestrado cursadas foram Crítica de Dança, SPA-Seminário de Pesquisas Avançadas, Estágio Docente junto à Escola de Dança da UFBA, com as alunas de graduação, na disciplina Laboratório de Criação III.

A mostra pública do trabalho final realizado pelas alunas ocorreu durante o IV Painel Performático, entre os dias 27 e 30/01/2005, evento promovido pela Escola de Dança da UFBA, que tem por objetivo possibilitar a apresentação dos alunos em performance, vídeo, instalação, intervenção, debates e demais pesquisas em dança.

Uma técnica de pesquisa utilizada, a entrevista com Duarte, constituiu-se de perguntas abertas, estimulando o dançarino a falar do seu trabalho sem indução.

A análise do espetáculo *Embodied* foi realizada através da observação da apresentação em São Paulo, no Sesc Pompéia, dia 24 de agosto/2005, às 21 horas; e também através de vídeo e DVD assistidos das respectivas apresentações no Theatre Melkweg, em Amsterdam, dias 14, 15 e 16/05/2003, e Théâtre de la Bastille, em Paris, dias 26, 27, 29 e 30/04/2004.

A descrição do espetáculo, que consta no presente trabalho, é a observada na gravação em DVD da apresentação realizada em Paris, no Théâtre de la Bastille, em 26 de abril de 2004.

Ao final da pesquisa, foram feitas algumas notas referentes aos dados coletados, análise do material escrito e organização dos registros finais. A metodologia aplicada na pesquisa mostrou-se eficaz, uma vez que, a cada etapa, os objetivos foram alcançados.

CAPÍTULO II

II

2.1 Ciência Cognitiva: introdução e história

Entre 1946 e 1953³, em New York e New Jersey, foram realizados diversos encontros que ficaram conhecidos como Conferências Macy, por terem sido organizados pela fundação filantrópica Josiah Macy Jr.. Participavam, nesses eventos, psicólogos, matemáticos, físicos, antropólogos, neurologistas, economistas, engenheiros. O objetivo geral era instituir uma nova ciência geral do funcionamento da mente. Surgido nos Estados Unidos, tal movimento chamou-se cibernética. (ver Dupuy 1995).

Trinta anos mais tarde, o nome cibernética já não acolhia os interesses do movimento e foi substituído por ‘ciências cognitivas’ ou ‘ciências da cognição’. A proposta dessa nova ciência que se lançava consistia em um programa interdisciplinar de pesquisas. Ela envolvia psicólogos, neurofisiologistas, filósofos, engenheiros, antropólogos, lingüistas, e sugeria a possibilidade de densa interação entre procedimentos e paradigmas diversos.

Até meados dos anos 1970, ainda era dominante nas ciências cognitivas a visão dualista.⁴ Contudo, surgia nesse período uma nova geração de cientistas cognitivos, como o

³ “De 1946 a 1953, dez conferências – as nove primeiras, realizadas no hotel Beekman, 575 Park Avenue, em Nova York, e a última, no hotel Nassau de Princeton, New Jersey – reuniram em intervalos regulares algumas das maiores inteligências deste século. Organizadas pela fundação filantrópica Josiah Macy Jr., elas entraram na história com o nome de Conferências Macy.” (DUPUY: 1995, 9).

⁴ Uma longa tradição em filosofia afirmou com segurança que a mente deveria ser uma entidade não corporal, constituída como uma substância mental. Essa tese é conhecida como dualismo cartesiano. Cartesiano por ter

filósofo D. Lewis que, no artigo ‘*An argument for the identity theory*’ (1966), sugeria que o dualismo era insatisfatório, e propunha um caminho alternativo para responder questões referentes a causas associadas a eventos psicofísicos. Segundo Lewis, os estados mentais têm efeitos sobre o mundo físico, precisamente porque eles são estados físicos, contrapondo a tese dualista. Esta visão filosófica ficou conhecida como ‘fiscalismo’ (Crane 1999).

As ciências cognitivas, nesse momento, eram predominantemente delineadas pelas atividades da inteligência artificial e da psicologia cognitiva, pela tese do funcionalismo, pela teoria dos modelos e pela noção de cognição como processamento de informação (Weiss & Haber: 1999, p.84). A nova geração deu destaque a disciplinas empíricas que mostravam, entre outras coisas, como o sistema conceitual fundamenta os padrões das atividades corporais. Um bom exemplo vem dos estudos de educação, em que o foco principal consiste na facilitação dos efeitos da identificação do papel da interação social na sala de aula (McDermott 1993; Brown 1989), e nos estudos das metáforas do pensamento (Lakoff & Johnson 1980).

Em 1994, um importante evento foi organizado por Hubert Dreyfus e David Hoy, na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, o ‘National Endowment for the Humanities on Embodiment: The Intersection of Nature and Culture’. Durante oito semanas, pesquisadores travaram uma rica discussão a propósito de várias e diferentes perspectivas sobre questões relativas ao entendimento do corpo: *embodiment*.

_____ sido proposta por René Descartes, e dualista por propor duas substâncias para explicar os eventos no mundo: a mental e a física/material.

A idéia de *embodiment*, discutida no evento, quebrava a oposição binária entre natureza e cultura, que freqüentemente simbolizou e reforçou a associação do corpo com natureza, e da consciência com cultura, seguindo a tradição ocidental cartesiana. Percebe-se hoje, depois do corpo ter assumido o papel central de tantos trabalhos, como antes houvera sido filosoficamente negligenciado. No processo de revisão dessa perspectiva, as muitas expressões usadas para se referir a “o corpo” foram problematizadas. No seminário realizado na Universidade da Califórnia, a expressão “o corpo” foi crescentemente suplantada pelo termo *embodiment*.

O movimento de uma expressão para outra corresponde diretamente a mudança da visão de corpo como “nongendered”, fenômeno prédiscursivo que atua como papel central na percepção, cognição, ação, e natureza para um modo de viver ou habitar o mundo através de um corpo aculturado. (Weiss & Harber:1999,p14)⁵

No ensaio ‘*Embodied Reason*’(1999), Mark Johnson considera a base corporal como tendo três níveis de *embodiment*: neurofisiológico, de cognição subconsciente e fenomenológico.

Isso, para muitos (ver Port & Van Gelder 1995), pode ser considerado uma nova ciência cognitiva, um novo paradigma científico, a que se aplica o conceito de *embodied mind*, e vê a razão como um processo que resulta de intensa relação de mente e corpo, e

⁵ “The move from one expression to another corresponds directly to a shift from viewing the body as a nongendered, prediscursive phenomenon that plays a central role in perception, cognition, action, and nature to a way of living or inhabiting the world through one’s acculturated body”. (Weiss & Harber:1999,p14).

suas interações com o ambiente, físico e cultural. Postula-se que a razão não está separada do sistema sensorio-motor, mas construída com ele e a partir dele.

Uma das importantes questões formuladas por Mark Johnson é: o que se pode experienciar e como se dá sentido ao que é experienciado? Ele sugere que isso depende do corpo, e da maneira como o corpo interage com os ambientes em que está imerso. O autor pretende investigar como ocorre a conexão entre a atividade corporal e as chamadas ‘altas’ operações cognitivas. Um ponto fulcral é entender como ocorre a interação entre conceitos abstratos e o corpo.

Essa troca de perspectiva, a partir do conceito de *embodiment*, gerou alguns dos mais estimulantes trabalhos em estudos recentes sobre a mente. Pesquisas sobre redes neurais dinâmicas, sistemas adaptativos complexos, sistemas auto-organizados, e modelos computacionais alternativos (por exemplo, em robótica evolutiva), motivaram uma visão radicalmente diferente da estrutura da mente. Pesquisas em neurociência-cognitiva revelaram os modos freqüentes, e surpreendentes, nos quais cérebros reais usam seus recursos para resolver problemas (Clark 1998). Pode-se pensar que o foco é, agora, modelar o corpo não mais como algo que possui uma mente, ou seja, um dispositivo conectado com um tipo de máquina lógica, de gabinete de sentimentos.

Para Clark (1998), a ficção científica dos anos 1950, e o jornalismo científico nos anos 1960, interpretaram equivocadamente a natureza da inteligência, pois ignoraram o fato de que a mente envolve o “fazer as coisas acontecerem”. Ignorou-se também o fato de que

a mente biológica é, em primeiro lugar, um órgão de controle do corpo biológico. O corpo/mente reage, por exemplo, rapidamente diante da possibilidade de captura de um predador. O autor sugere que as mentes não podem ser entendidas como dispositivos desincorporados (*disembodied*) de raciocínios lógicos.

Atuante nas pesquisas em Inteligência Artificial, e um dos defensores da tese *embodied*, Clark sugere que agentes autônomos são criaturas capazes de sobrevivência, ação e emoção, em tempo real, em um complexo ambiente realista. Em diversas obras, o autor apresenta vários exemplos de agentes autônomos artificiais, especialmente em robótica, capazes de andar com estilo similar aos insetos e evitar obstáculos. Outros, em contrapartida, constroem simuladores virtuais, nos quais agentes podem se mover ou atuar em ambientes virtuais, digitais. Ambos concordam que é necessário acentuar a necessidade de modelar comportamentos realísticos e básicos, desconfiando de soluções na faixa “explícita de raciocínio *disembodied*”. (Clark 1998: 6)

Interessa tratar, na próxima seção, da obra que constitui, explícita e notadamente, a principal influência e referência do espetáculo *Embodied*, de Cristian Duarte. Ela tem o mérito de sistematicamente apresentar os tópicos mais recorrentemente tratados pela *Embodied Cognitive Science* em diálogo com a história da filosofia do ocidente.

Os autores, Lakoff e Johnson, são notáveis pesquisadores, e, embora muitos de seus trabalhos envolvam questões tradicionalmente propostas pela lingüística cognitiva, ambos são mais conhecidos por suas idéias referentes à metáfora no pensamento humano, e, particularmente, pelo conceito de *embodied mind*, proposto na publicação de 1999.

2.2 Ciência Cognitiva Incorporada / Metáfora / Incorporação (Embodiment of Mind)

No livro *Philosophy in the flesh – The Embodied Mind and its challenge to western thought* (1999), o lingüista Lakoff e o filósofo Johnson⁶ identificam uma radical mudança sobre o que é a razão, sua natureza, como ela opera. Essa mudança, paradigmática, atende pelo nome de *Embodied Cognitive Science*. Trata-se de um desafio à filosofia ocidental, especialmente seu ramo mais tradicional, pouco comprometido com a investigação empírica contemporânea. São três os principais pressupostos que afetam alguns dos aspectos centrais da filosofia ocidental: o conceito de mente incorporada (*embodied mind*), o pensamento metafórico e o subconsciente⁷ cognitivo.

A tese *embodied mind* sugere que raciocinar, perceber e executar funções corporais encontram-se densamente interconectadas em nosso cérebro. As implicações são diversas – a razão parece depender muito radicalmente da percepção e do controle motor. Isso leva a acreditar que muito da inferência conceitual é inferência sensório-motora, e o sistema

⁶George Lakoff é professor de Lingüística na University of Califórnia em Berkeley, e Mark Johnson é professor de Filosofia na Southern Illinois University, em Carbondale. Neste trabalho, leia-se por L&J, Lakoff e Johnson

⁷ Entendendo como subconsciente o conjunto dos processos e fatos psíquicos que estão latentes no indivíduo, mas lhe influenciam a conduta e podem facilmente aflorar à consciência. Ver The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. MIT Press: 1999, 190.

conceitual é construído sob a percepção e as inferências conceituais de “alto nível”, que, por sua vez, dependem da atuação do sistema sensório-motor.

Há uma mudança drástica de visão sobre a razão, a qual baseia a crença filosófica e define as mais importantes características humanas. Então, uma mudança de entendimento sobre a razão conduz a uma mudança radical de entendimento da natureza humana. Os autores indicam o caminho para mudar esse entendimento:

- A razão não é *disembodied*⁸ – o sistema conceitual está neurobiologicamente fundamentado, e é moldado crucialmente pela percepção e pelo sistema motor.
- A razão é evolutiva – não é uma substância que nos distingue de outros animais; há um padrão evolutivo que nos coloca numa rota de continuidade com outras espécies; Darwinismo racional, em que a razão abstrata se constrói, e faz uso de formas do sistema perceptivo e de inferências motoras observadas em diversas espécies.
- A razão não é universal, em um sentido transcendente, isto é, não é parte da estrutura do universo.
- A razão não é completamente consciente, mas predominantemente subconsciente – muito do pensamento é não deliberado; a mente não pode ser conhecida como *self-reflexion*.⁹
- A razão não é puramente literal, mas largamente metafórica e imaginativa.

⁸ a razão não é desincorporada, ou seja, separada do corpo.

⁹ Self reflexion, pode ser traduzido como a “reflexão de si próprio”.

- A razão não é impassional, mas engajada emocionalmente.¹⁰

Estas são as principais mudanças sugeridas pelos autores. Depreende-se que tais enunciados vão diretamente de encontro a pensamentos filosóficos de cunho racionalista e dicotômico, segundo os quais a mente é autônoma e a razão transcendente.

Caso contrário, a filosofia é somente uma narração, uma fabricação de narrativas não fundamentadas nas realidades incorporadas (embodied) e cognição humana. Se nós quisermos saber sobre nós mesmos, a filosofia precisa manter um diálogo contínuo com as ciências de mente. (L&J:1999,p552)¹¹

O segundo aspecto, o pensamento metafórico, sugere que metáforas são inferências relativas ao fenômeno sensorial e a atividade motora, em concomitância, decorrentes da ativação de conexões neurais, nas quais se estruturam os conceitos de experiências e os julgamentos subjetivos.

Metáforas conceituais permitem o uso de inferências sensoriomotoras para as conceitualizações abstratas e para a razão. Este é o mecanismo pelo qual a razão abstrata é incorporada (embodied). (L&J:1999, p.556)¹²

O estudo das metáforas possui uma vasta literatura. São diversas as teorias que abordam esse estudo, e entre elas destacam-se obras no campo da psicologia e psicologia

¹⁰ L&J:1999,p.4

¹¹ 'Otherwise, philosophy is just storytelling, a fabrication of narratives ungrounded in the realities of human embodiment and cognition. If we are to know ourselves, philosophy needs to maintain an ongoing dialogue with the sciences of mind.' (L&J:1999,p552)

¹² 'Conceptual metaphors permit the use of sensorimotor inference for abstract conceptualization and reason. This is the mechanism by which abstract reason is embodied.' (L&J:1999,p.556)

cognitiva.¹³ Este trabalho, contudo, se restringirá à abordagem sugerida por L&J¹⁴, por serem estes os autores que constituem o principal referencial teórico dessa pesquisa.

Considerada ainda, por muitos, como um ornamento lingüístico sem valor cognitivo, a metáfora, e outras linguagens figuradas, segundo seus defensores serôdios, deveriam ser evitadas, pois “*a ciência se fazia com a razão e o literal, e a poesia com a imaginação e a metáfora*”¹⁵. Deve-se evitá-las para falar objetivamente.

Contudo, a partir da década de 1970, relativamente à maneira de conceber a objetividade, a compreensão, o sentido e a metáfora, nota-se uma mudança paradigmática. Segundo Ortony, citado em GEIM¹⁶, ‘*a idéia central do novo paradigma é de que a cognição é o resultado de uma construção mental*’¹⁷. Já no final da mesma década, M.J.Reddy propõe em seu ensaio a metáfora do canal (*The conduit metaphor*), na qual ‘*a linguagem funciona como um canal, transferindo pensamentos corporeamente de uma pessoa para outra.*’¹⁸.

Lakoff e Johnson deram um tratamento mais explícito à metáfora do canal ao descobrirem as metáforas conceptuais subjacentes às expressões lingüísticas metafóricas. Com isso eles demonstraram que o que antes era percebido como expressões lingüísticas individuais que refletiam metáforas mortas diferentes, era governado por generalizações: metáforas conceptuais ou conceitos metafóricos. (GEIM, in L&J:2002, p.17)

¹³ Essas teorias são citadas na apresentação à edição brasileira de L&J:2002, sendo algumas: teoria do desequilíbrio de saliência (Ortony: 1979); teoria da interação de domínios (Tourangeau e Sternberg:1981); teoria da metáfora conceptual (Lakoff:1987; L&J:1980; Gibbs:1994); teoria da criação de similaridade (Indurkhaya:1992); teoria da relevância (Sperber e Wilson:1985,1986); entre outras.

¹⁴ in L&J:1999 e L&J:2002.

¹⁵ GEIM, in L&J:2002, p.11

¹⁶ GEIM, Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora – Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada da PUC-SP.

¹⁷ GEIM, in L&J:2002,p.13

¹⁸ REDDY:1979,p.290

Extrapolando os estudos de Reddy, o que L&J estão sugerindo é que metáforas não são simples formas de articulação de palavras, mas estratégias de pensamento e ação, ou seja, para os autores as metáforas consistem em “*compreender e experienciar uma coisa em termos de outra*”¹⁹.

Assim, se o pensamento não é literal, se o pensamento não é puramente objetivo e definido pelo mundo externo, o modo como se pensa está intrinsecamente ligado ao modo como se atua no mundo com o corpo.

Os autores sugerem ainda, que as estruturas neurais do cérebro produzem sistemas conceituais e estruturas lingüísticas, que não podem ser adequadamente explicadas por um sistema formal que somente manipula símbolos.

O terceiro aspecto, abordado por L&J, o subconsciente cognitivo, procura descrever todas as operações mentais não conscientes compreendidas como sistemas, pensamentos, inferências, e linguagens conceituais. Isso quer dizer que não se pode ter acesso direto, consciente, ao que está acontecendo nas nossas mentes, incluindo todas as operações cognitivas automáticas.

Todo o nosso conhecimento e crenças, são estruturados nos termos do sistema conceitual que reside, na maior parte, no subconsciente cognitivo. Nosso sistema conceitual inconsciente funciona como um “hidden hand”,

¹⁹ L&J: 2002, p.48

que formata como nós conceitualizamos todos os aspectos de nossa experiência.(L&J:1999,p.13)²⁰

Como entender essas definições junto aos processos corporais é um dos objetivos dos autores, bem como entender que uma estrutura não é somente parte do mundo externo, mas faz parte do intercâmbio entre o ambiente e o corpo que interage nele.

Estes três pressupostos apresentados respondem à questão, suscitada pelos autores, de como ocorre a interação entre os conceitos abstratos e o corpo.

²⁰ ‘All of our knowledge and beliefs are framed in terms of a conceptual system that resides mostly in the cognitive unconscious. Our unconscious conceptual system functions like a “hidden hand” that shapes how we conceptualize all aspects of our experience.’ (L&J:1999,p.13)

2.3 Alguns possíveis diálogos epistemológicos

O neurologista Rodolfo Llinás sugere que o movimento não começa quando ele é visível, ou seja, que pensamento é movimento internalizado. O movimento sempre esteve no corpo e se torna visível no momento da ação.²¹

A hipótese de Llinás sugere que as habilidades do cérebro estão intimamente relacionadas à evolução organizativa de sua estrutura. O corpo embute as propriedades do mundo externo, e internaliza tais propriedades no decorrer do seu desenvolvimento - passando de tecido muscular contrátil para a circuição neural do cérebro.

Dessa maneira, no trabalho funcional, o corpo tem habilidade para modificar-se relativamente às circunstâncias variáveis do mundo em que habita. Assim, segundo o autor,

²¹ Llinás, Rodolfo. *I of the Vortex: from neurons to self*. MIT Press Cambridge, Massachusetts, London: 2002.

o corpo atuaria como um sistema aberto que aceita ‘inputs’ do ambiente processa-os e retorna-os para o mundo, embora com as reflexões e complexidades daquele sistema.

Nós também possuímos no nascimento a qualidade da plasticidade, a habilidade para nos adaptarmos às circunstâncias variáveis do mundo em que nós vivemos, mudando esses parâmetros biológicos que foram pré-designados para serem maleáveis.(Llinás: 2002, p.55)²²

Para estudar como o cérebro vem embutir²³ as propriedades do mundo externo, Llinás ilustra como exemplo a organização geral do desenvolvimento dos tubarões. Para qualquer criatura complexa que se move, é indispensável um sistema nervoso. O embrião de tubarão está dentro do ovo que permite trânsito de oxigênio e tem movimento rítmico senoidal. Nesse ponto, o movimento não é gerado pela atividade do sistema nervoso. As células musculares, incluindo a musculatura que gerou esse movimento rítmico, devem ainda ser inervadas por seus respectivos neurônios motores. Nesse estágio, os músculos estão juntados eletricamente. O sinal elétrico que causa contração numa célula muscular se expande rapidamente de célula para célula. Assim, esse movimento que nasceu puramente das células musculares, corre por todo o animal em ondulações rítmicas. Esse evento chama-se estágio de mio-gênese.

O próximo estágio será a formação da espinha dorsal. Começa-se a colocar para fora os axônios dos neurônios motores que viajam ou migram até o músculo objetivo, que possui a finalidade da sua função. Até este ponto os neurônios motores estão eletricamente

²² We also possess at birth the quality of plasticity, the ability to adapt to the changing circumstances of the world we live in by changing those biological parameters that have been predesigned to be malleable. (Llinás: 2002, p.55)

²³ Do inglês ‘to embed’. Em ciências cognitivas é usado o termo SITUATEDNESS/EMBEDDEDNESS/Situated Cognition and Learning. (The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences. MIT Press: 1999, 769)

juntados. Ao começar o crescimento dos axônios, no contato com a inervação das células musculares do músculo objetivo para o qual migraram, formam-se sinapses eletroquímicas, e as células musculares cessam de ser eletricamente juntadas. É o fim do estágio de miogênese.

Agora, a habilidade para fazer movimentos ondulatórios foi deslocada das células musculares para o interior da espinha dorsal. Em outras palavras, a propriedade da força motriz da massa muscular foi embutida dentro das conectividades e propriedades elétricas intrínsecas dos circuitos neurais da espinha dorsal. Esse estágio é conhecido como neurogênico. Assim, propriedades externas vão começar a ser internalizadas pelo cérebro.

Nesse ponto, os neurônios motores tornam-se eletricamente separados, mas na parte superior do sistema, no talo do cérebro, seguem juntos. Além de se tornarem eletricamente separados nesse estágio do desenvolvimento, os neurônios motores começam a receber *inputs* sinápticos de outras partes do sistema nervoso, as quais não se relacionam especificamente para a ativação de determinados grupos de músculos.

Esse *input* adicional se relaciona mais com o movimento global da massa total do tubo e envolve o sistema vestibular, o órgão do equilíbrio que informa a rede neural motora sobre as propriedades holísticas da motricidade, como estar nadando para cima ou para baixo. Isso é o que auxilia o animal a organizar sua motricidade, a respeitar as referências do seu corpo, da gravidade, ir para a direita ou esquerda, para cima ou para baixo quando quiser ou se fizer necessário.

Rodolfo Llinás convida-nos a pensar sobre a dificuldade de falar quando o movimento começa, porque ele está sempre no corpo. Sua hipótese é que o movimento não começa quando ele é visível, porque o corpo está em movimento mesmo que ele não esteja deliberadamente pensando em algo; o corpo já tem movimento, que é oscilação neuronal. Logo, o pensamento pode ser o movimento internalizado.

Então o que nós temos? A habilidade para pensar, a qual chega da internalização dos movimentos. (...) aquele pensamento era um evento central, nascido fora de um número crescente de prósperas e possíveis estratégias motoras. O argumento é que, no final das contas, aquele pensamento representa movimento, não só de partes do corpo ou de objetos no mundo externo, mas também de percepções e idéias complexas. (Llinás: 2002,p.62)²⁴

Então, ao compreender que quando o corpo pensa, ele já tem movimento que é oscilação neuronal, se está entendendo alguma coisa sobre a nossa própria natureza. O mecanismo da internalização deve ser bem relacionado com o que se processa no pensamento, na natureza da mente e no aprendizado com a experiência.

Na proposta de *Embodied*, parece interessante dialogar com o pensamento de Llinás, pois o espetáculo também pode ser visto como uma verificação prática das propriedades embutidas no trabalho funcional e na circuição neural do cérebro, uma vez que o foco do trabalho é o movimento do corpo, não o sujeito que faz o movimento.

²⁴ So what do we have? The ability to think, which arises from the internalization of movement. (...) that thinking was a central event born out of an increasing number of successful possible motor strategies. The issue is that thinking ultimately represents movement, not just of body parts or of objects in the external world, but of perceptions and complex ideas as well. (Llinás: 2002,p.62)

Observando uma corrida de salto de obstáculos, o corredor não pára de correr para saltar. Ele aciona o comando neuro-motor para saltar no momento próximo ao obstáculo, antes de executar a ação. E, após o salto, segue correndo até a próxima barreira e assim por diante até o final da corrida. Em alguns momentos de pausa de movimento, durante o espetáculo *Embodied*, os corpos de Cristian e Shani se travam, e pode-se pensar que essa trava corporal funciona como um obstáculo, como aquele a ser saltado pelo corredor. O movimento não pára, não há pausa de movimento, mesmo no momento da opção pela ação a se fazer a seguir.

Pensando com Llinás, no momento inicial do espetáculo *Embodied*, no qual a mão manipula o seio, o corpo feminino encontra-se passivo, com movimento invisível, internalizado, pois aquele corpo está se reorganizando com a nova informação que ingressa através da comunicação advinda do contato com o outro corpo.

Pode-se pensar a hipótese de Llinás imbricada com enunciados de outros autores das ciências cognitivas, como os pesquisadores L&J, pois enquanto Llinás expõe os procedimentos da passagem de tecido muscular contrátil para a oscilação neuronal como internalização do movimento, L&J apontam que a mente é *embodied*, ela não se alça ou transcende do corpo. No livro *Philosophy in the Flesh* é apresentada esta proposta de mudança no entendimento de razão, tal como um desafio à filosofia ocidental tradicional.

Uma mudança radical em nossa compreensão de razão é então uma mudança radical em nossa compreensão de nós mesmos. É surpreendente descobrir, com base em pesquisas empíricas, que aquela racionalidade do humano não é tudo o que a tradição filosófica ocidental assegurou em ser.

Mas é chocante descobrir que nós somos muito diferentes do que afirmou nossa tradição filosófica. (L&J: 1999. p.4)²⁵

De certo modo, estão esses conceitos imbricados, pois propõem estarem internalizados, embutidos, ou *embodied*, procedimentos até então pensados como externos e até independentes do corpo (do sistema sensorio-motor que se localiza no corpo).

Seguindo uma linha similar, Varela, Thompson e Rosch sugerem que a razão não é impassível, mas engajada emocionalmente; é parte do corpo, e não radicalmente livre, porque os possíveis sistemas conceituais humanos e as possíveis formas da razão são limitadas.

Quando é a cognição ou a mente que estão sendo examinadas, a recusa da experiência torna-se insustentável, até mesmo paradoxal. A tensão vem à tona, especialmente nas ciências cognitivas, pelo fato de estarem no entrecruzamento das ciências naturais e ciências humanas. Conseqüentemente, as ciências cognitivas são como Janus, pois olham ambas as vias simultaneamente: uma de suas faces está voltada para a natureza e vê os processos cognitivos como comportamento. A outra está voltada para o mundo humano (ou para aquilo que os fenomenologistas chamam de ‘mundo da vida’) e vê a cognição como experiência. (VARELA, THOMPSON, ROSCH: 2003,p.30)

Dessa maneira, os autores acima citados sugerem que as ciências cognitivas promovem o encontro entre natureza e cultura. Na aproximação entre natureza e cultura, o corpo é visto como o produto de uma interação complexa entre as características genéticas de um indivíduo e o meio ambiente em que vive. Tem-se, assim, a aproximação dos conceitos de natureza e dos conceitos de cultura e educação.

²⁵ A radical change in our understanding of reason is therefore a radical change in our understanding of ourselves. It is surprising to discover, on the basis of empirical research, that human rationality is not all what the Western philosophical tradition has held it to be. But is shocking to discover that we are very different from what our philosophical tradition has told us we are. (Lakoff e Jonhson: 1999. p.4)

O conceito de *embodied mind* não descarta tal aliança e propõe o corpo como local de organização de informações, ou seja, que uma estrutura neural, sendo a parte usada no sistema sensório motor do cérebro, é o local da razão e deve ser o mesmo local da percepção e do controle motor das funções corporais. Portanto, raciocinar, perceber e executar funções corporais estão no mesmo lugar em nosso corpo. Parte da inferência conceitual é entendida, portanto, como inferência sensório-motora. E, assim, num mesmo local, as emoções são percebidas e atuam unidas à mente.

Razão não é desincorporada (*disembodied*), como a tradição amplamente assegurou, mas surge da natureza de nossos cérebros, corpos e da experiência corporal. Este não é nenhum gracejo para a reivindicação inócua e óbvia que nós precisamos de um corpo para ter razão; grande, é a reivindicação notável que a mesma estrutura de razão advem dos detalhes de nossa incorporação (*embodiment*). Os mesmos mecanismos neural e cognitivo que nos permitem perceber e mover ao redor, também criam nossos sistemas conceituais e modos de razão. Assim, para entender razão, nós devemos entender os detalhes de nosso sistema visual, nosso sistema motor, e os mecanismos gerais de ligação neural. (L&J: 1999, p.4)

²⁶

Pode-se acrescentar ainda, uma observação do neurologista e professor Antonio Damásio, que também sugere ser a mente incorporada.

Não é apenas a separação entre mente e cérebro que é um mito. É provável que a separação entre mente e corpo não seja menos fictícia. A mente encontra-se incorporada, na plena acepção da palavra, e não apenas 'cerebralizada'. (DAMASIO: 1994, p.146)

²⁶ Reason is not disembodied, as the tradition has largely held, but arises from the nature of our brains, bodies, and bodily experience. This is not just the innocuous and obvious claim that we need a body to reason; rather, it is the striking claim that the very structure of reason itself comes from the details of our embodiment. The same neural and cognitive mechanisms that allow us to perceive and move around also create our conceptual systems and modes of reason. Thus, to understand reason, we must to understand the details of our visual system, our motor system, and the general mechanisms of neural binding. (Lakoff, Johnson: 1999, p.4)

Segundo L&J, a razão é fundamentalmente *embodied* e esse é o achado das ciências cognitivas, do qual se destaca um aspecto; qual seja o que articula que a razão é tramada com os corpos e peculiaridades do cérebro, e que esses resultados dizem que os corpos, os cérebros e as interações com o ambiente provêm da mais inconsciente base da metafísica diária, que é o senso do que é real. O senso do que é real começa nas dependências cruciais entre o corpo, especialmente o aparato sensorio-motor que permite ao corpo perceber, mover e manipular, e as estruturas detalhadas dos cérebros, as quais teriam sido formatadas em ambas evoluções e experiências.

Uma vez que o corpo apreendeu uma informação, tem-se a necessidade de categorizar e organizar as informações. Tais categorias seriam, então, formadas pelo nosso *embodiement*. Para os autores, acima referidos, a formação e o uso das categorias são a essência da experiência. Os corpos e cérebros estão constantemente engajando informações e categorizando-as. A nova que chega nos neurônios do cérebro é distribuída no corpo em rede, e a rede perceptiva fornece a informação ao corpo. Dessa maneira, entende-se que os pensamentos passam pela motricidade, assim como a noção de amor ou as noções abstratas.

O presente trabalho procurou investigar algumas possíveis relações entre este novo paradigma chamado de *embodied cognitive science* e o objeto artístico, buscando o entendimento de como ocorre a interação entre tais conceitos e a dança do espetáculo *Embodied*.

No espetáculo, observa-se que a tese associada a *embodied mind* encontra-se fortemente interconectada, através do conceito metafórico explorado pelos artistas ao ser

selecionada uma maneira de trabalhar o corpo, ao se trabalhar com metáforas do corpo. Em *Embodied*, podem ser identificadas as metáforas do “corpo coisa”, do “corpo embate” e do “corpo pornô” a serem deslindadas nos próximos capítulos.

2.4 O Conceito Metafórico e a Moldura do Espetáculo *Embodied*

Foi no *Festival Springdance*, em Utrecht/Holanda, dia 23 de abril de 2003, a estréia do espetáculo *Embodied*.

Quando entrevistado sobre o espetáculo *Embodied*²⁷, Cristian Duarte, que assina a concepção do projeto, segundo o programa do espetáculo, referiu-se a algumas etapas do processo de criação. Citou alguns autores (como Baudrillard, além de L&J), livros e trabalhos de artistas (como o trabalho fotográfico de Jemima Stehli) nos quais ele percebia terem ligação, de alguma maneira, com as questões que se tinha intenção de discutir no novo trabalho, naquele momento. As informações abarcadas durante o processo criativo de *Embodied* corroboram para uma melhor percepção da maneira como conceitos e idéias se relacionaram e se organizaram durante o período de ensaio, até se estruturarem em seu formato final.

A pressuposição de que é continua a relação corpo/mente faz parte do conceito contemporâneo de corpo. Ao ser lido o livro *Philosophy in the Flesh*, de Lakoff e Johnson, no início do procedimento de *Embodied*, encontrou-se o respaldo teórico que acolhia esse

²⁷ Entrevista para esta pesquisa de mestrado, realizada em São Paulo, em maio de 2004.

pensamento. O livro trazia, ainda, outras novas informações sobre o assunto, as quais interessavam a Duarte naquele momento.

Além do livro de L&J, outras obras também alimentaram as discussões e as idéias na pesquisa e na criação de *Embodied*. Uma delas foi o trabalho da fotógrafa londrina Jemima Stehli.

Em sua série Strip, de 1999, Stehli convidou pessoas conhecidas do meio artístico inglês, como curadores, críticos e produtores para participarem do trabalho. O convidado se sentava em uma cadeira e tinha em mãos um interruptor ligado por um cabo em uma máquina fotográfica; assim, cada um escolhia o momento em que queria tirar a foto enquanto ela se despia. A máquina encontrava-se atrás de Jemima; então, nas fotos aparece, no primeiro plano, Jemima despindo-se, e, no segundo plano, cada convidado sentado na cadeira, sendo um convidado por vez.

O resultado foi um espetáculo de fotografias durante as etapas do Strip. Stehli aparece de costas, nua ou ainda despindo-se, mas as expressões variadas de embaraço, interesse, inquietação ou alegria dos colaboradores durante o experimento, provocadas pela cumplicidade que Stehli buscava com eles; essas reações deles, com um olhar contemplativo ou com um olhar lascivo, mostram-se tão ou mais sedutoras e interessantes que a nudez da artista.

Ainda que, baseado em uma tradição de artistas femininas, que se apropriam de uma estética masculina em seus trabalhos, a fotógrafa não se coloca como crítica dessa história

patriarcal ou de objetificação das mulheres. Ela vê seus trabalhos como experiências, colocando-se no interior dessas tradições, explorando-as, experimentando-as.²⁸

A moldura se formava, o jogo cênico se estruturava; aproximavam-se idéias que ajudavam a pensar sobre as questões e as propostas de discussão que iriam resultar em *Embodied*.

Nas fotos de Jemima, pode-se ver o rolo da folha colorida, que produz o efeito do fundo infinito, preso por uma roldana quase encostado na parede, posicionado atrás do convidado. Também são mostradas, nas fotos, a parede e o rodapé da sala do estúdio no qual foram realizadas as seqüências. Essa estética de expor o ambiente de trabalho estará presente em *Embodied*, uma vez que o palco estará sem cortinas, tapadeiras e coxias, não ocultando os corredores que contornam a cena, a caixa do palco e os bastidores.

Ao fazer o strip-tease para homens, pode-se pensar que Jemima sugere a idéia do corpo-objeto. O corpo feminino nu torna-se o objeto sexual para contemplação do observador masculino. A exploração do tema “objectificação do corpo” se observa também em *Embodied*, com outro tratamento, conforme outra abordagem, longe do contexto sexual que caracteriza o strip-tease apresentado. Mas essa é uma questão importante em *Embodied*, pois a maneira como será tratado o corpo no espetáculo, como se propõe, denomina-se, corpo-coisa, sugere um tipo de objetificação do corpo.

²⁸ Neil Robert Wenman, em release sobre a série Strip, de Jemima Stehli, de 1999.

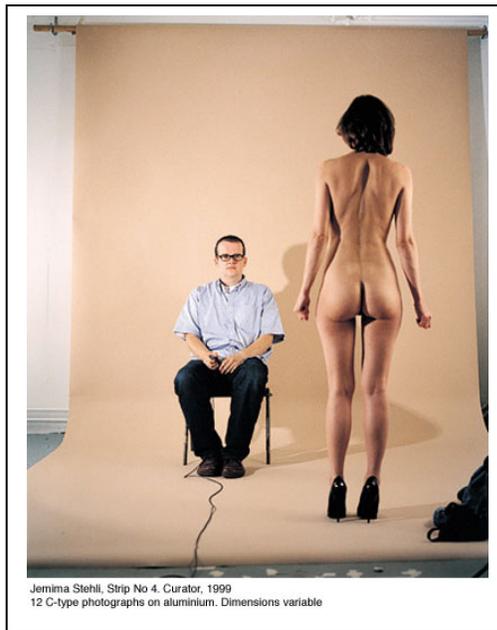
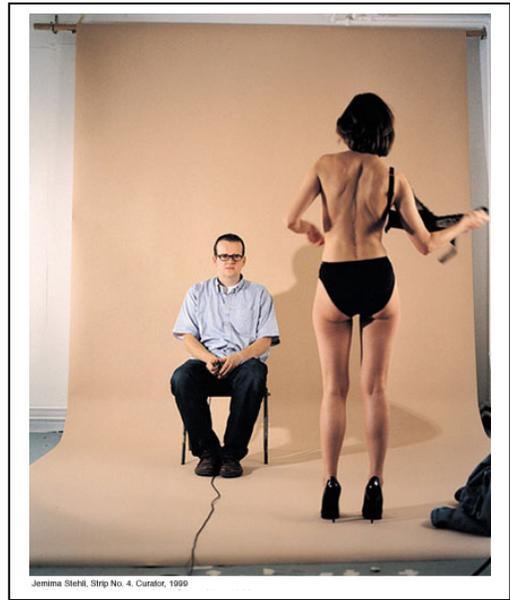
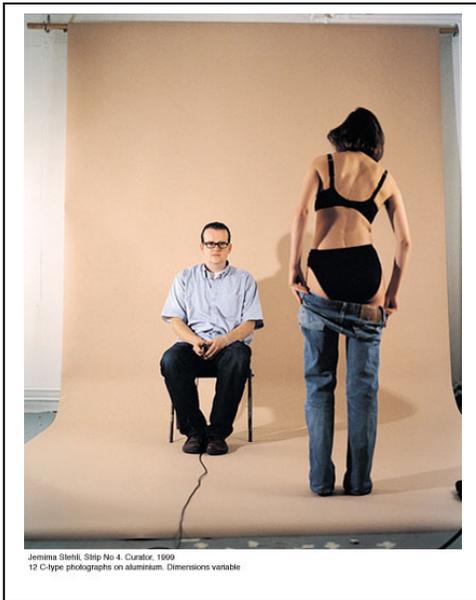


Figura 1: Série Strip, 1999, Jemima Stehli.

Em Embodied (2003) tratamos a informação como ‘coisa’ – o corpo como coisa – para ser manipulado, metaforizado, como um ‘dj’ de si mesmo e para o mundo. Através da materialidade do corpo, entregamos fricção entre as relações e o meio. (Release do espetáculo Embodied, divulgado para a imprensa e disponibilizado por Cristian Duarte para esta pesquisa)

Talvez essa questão seja mais que um *leitmotiv* para Duarte, pois o motivo condutor é a idéia sobre a qual se insiste com frequência, a repetição de determinado tema que envolve uma significação especial. Já a idéia do corpo-coisa é experimentar essa qualidade de movimento no corpo. Dançar a experiência de tal conceito, explorando as possibilidades de movimentos, observando como o corpo se comporta ao executar essa proposta. Então, não seria esse, um tema que se repete, mas uma idéia que está lá, no corpo. Uma metáfora experimentada no corpo.

Dessa maneira, pode-se sugerir que os dançarinos, ao experimentarem a qualidade de coisa ou objeto, em seus corpos, estão investigando um conceito metafórico, como proposto por L&J, uma vez que se entende que “a metáfora não é uma questão apenas de linguagem, mas de pensamento e razão”²⁹

Segundo L&J, a metáfora envolve a compreensão de um domínio da experiência, e pode ser entendida como um mapeamento. Os autores entendem que “nenhuma metáfora pode ser compreendida ou até mesmo representada de forma adequada, independente de sua base experiencial.”(L&J: 2002,68)

²⁹ L&J:2002, 25

Um exemplo é o conceito de ‘discussão’, que está estruturado pela metáfora conceitual ‘discussão é guerra’. Pode-se observar a presença dessa metáfora em várias expressões usadas cotidianamente, como sugerem os autores, nas seguintes sentenças: ‘Destruí sua argumentação’; ‘Suas críticas foram *direto ao alvo*’; ‘Jamais *ganhei* uma discussão com ele’.³⁰

Tentemos imaginar uma cultura em que as discussões não sejam vistas em termos de guerra, em que não haja ganhadores nem perdedores, em que atacar ou defender, ganhar ou perder terreno não tenham nenhuma significação. Imagine uma cultura em que uma discussão seja vista como uma dança, em que os participantes sejam vistos como dançarinos e em que o objetivo seja realizar uma dança de um modo equilibrado e esteticamente agradável. Nessa cultura, as pessoas perceberiam as discussões de outra maneira, experienciaríamos as discussões diferentemente, teriam desempenhos diversos e falariam delas de um modo diferente. Mas nós, provavelmente, não considerariamos essa atividade uma discussão: as pessoas estariam simplesmente fazendo algo diferente. Pareceria até estranho chamar o que elas estariam fazendo de ‘discussão’. Talvez o modo mais neutro de descrever essa diferença entre essa cultura e a nossa fosse dizer que temos uma forma de discurso estruturada em termos de batalha e elas, em termos de dança. (L&J: 2002, 47)

Outros exemplos seriam as metáforas denominadas orientacionais, que dão a um conceito uma orientação espacial. Para Lakoff e Johnson, pode-se compreender como cada conceito metafórico pode ter surgido de nossa experiência física e cultural, mas tais explicações, ainda que sugestivas e plausíveis, não são definitivas, porque as bases das experiências físicas e culturais estão continuamente em processo.

Então, analisando as sentenças: ‘Estou me sentindo para cima’; ‘Meu astral subiu’; ‘Aquela festa levantou meu moral’; sugere-se que ‘feliz’ possui orientação espacial ‘para

³⁰ L&J: 2002, 46

cima'. Enquanto nas sentenças: 'Estou me sentindo para baixo'; 'Eu caí em depressão'; 'Meu ânimo afundou'; sugere-se que 'triste' possui orientação espacial 'para baixo'.

Tais conceitos metafóricos estão diretamente relacionados com a base física, o corpo do indivíduo, na medida em que a postura corporal caída corresponde à tristeza, depressão, desânimo. Já a postura ereta, ativa, corresponde a um estado emocional positivo.

Da mesma maneira, entende-se que 'saúde e vida' são 'para cima' e 'doença e morte' são 'para baixo', pois os homens e outros mamíferos, quando acometidos por doenças graves são forçados a ficar deitados, assim como ficam deitados quando morrem. Já a orientação 'para cima' indica o oposto, uma pessoa saudável apresenta postura erguida, aprumada, levantada.

Observa-se, ainda, que esses conceitos metafóricos estendem-se como um mapeamento, ampliando as possibilidades de desdobramento do domínio da experiência corporal ao serem utilizados também para indicar estados morais, como por exemplo: 'Ele baixou de status'(para baixo); 'Ela é uma cidadã de alto nível'(para cima); 'Ele caiu num abismo de depravação'(para baixo); 'Isto não está à minha altura'(para cima). E ainda, para indicar bases físicas e culturais: "A discussão *desceu para o plano emocional*, mas eu a fiz *atingir de novo o nível da racionalidade*". (L&J:2002, 64)

É importante analisar, na última sentença, como se tem explicitada, além da base física e orientacional (cima/baixo), a base filosófica da cultura dualista ocidental. A frase coloca separada a razão (como uma faculdade que tem o homem de estabelecer relações lógicas, de conhecer, de compreender, de raciocinar, de inteligência) de emoção (como uma reação do organismo que acompanha um estado afetivo ou estado de ânimo despertado por sentimento).

Essa sentença confirma ser a tese *embodied mind* um desafio ao dualismo filosófico tradicional ocidental, pois um dos caminhos para mudar o entendimento de razão, como sugerem L&J, irá realmente conduzir a uma mudança radical do entendimento da natureza humana. E, uma destas mudanças virá através da melhor compreensão, e também mudança, dos conceitos metafóricos. Ao concordar que razão é engajada emocionalmente e não é puramente literal e lógica, a sentença ‘A discussão *desceu para o plano emocional*, mas eu a fiz *atingir de novo o nível da racionalidade*’, perde o sentido, o propósito; pareceria até estranho ter uma forma de discurso estruturada em termos de coexistência destes dois princípios, razão e emoção, como posições contrárias e opostas. Tal como pareceu estranho, no exemplo de L&J, em que discussões não sejam vistas em termos de guerra, mas que uma cultura possa perceber discussão como uma dança.

Metáforas de espacialização estão enraizadas na experiência física e cultural; elas não são construídas ao acaso. Uma metáfora pode servir como veículo para a compreensão de um conceito apenas em função de sua base experiencial. (L&J: 2002, 66)

Dessa maneira, percebe-se que as bases das experiências físicas e culturais estão efetivamente em contínuo processo, como sugeriram L&J. Pode-se pensar que a *Embodied Cognitive Science* tem um papel decisivo para que se tenha um melhor conhecimento sobre os conceitos, as linguagens, o entendimento de razão/emoção, posto que, o que se pensa, se diz e se faz, depende da maneira como ocorrem as interações do *embodiment* nas bases culturais e físicas de cada indivíduo.

Assim, concorda-se que pensamento não é algo puramente objetivo e definido pelo mundo externo, mas que o modo como se pensa está inseparavelmente ligado ao modo como o corpo se orienta e atua no mundo.

Portanto, o corpo-coisa não seria um *leitmotiv*, mas um experimento metafórico dançado pelos artistas, tal qual o corpo-embate e o corpo-pornô, sugeridos nos próximos capítulos. Pode-se pensar, então, que uma metáfora estrutura um conceito, ou pelo menos é material indispensável para isso.

Outra metáfora verificada em *Embodied* estaria na idéia de invadir o outro ou entrar no espaço e no corpo do outro. Essa é a idéia de invasão que parece ocorrer na cena, através dos movimentos dos intérpretes, da iluminação, que é direta, entra e sai sem vacilar, e da música.

Pensando com L&J, na metáfora de invasão do outro, concebemos corpo e espaço como recipientes demarcados por superfícies, com uma orientação dentro-fora, uma vez que “nós projetamos a nossa própria orientação dentro-fora sobre outros objetos físicos que

são delimitados por superfícies. Dessa forma, concebemos também esses objetos como recipientes com um lado de dentro e outro de fora.”³¹

Então, se invadir é entrar, invadir o corpo do outro pode ser entendida como uma metáfora de recipiente. Nas classificações sugeridas pelos autores, eventos, ações, atividades e estados são compreendidos através de metáforas ontológicas.

Os autores utilizam o exemplo de uma corrida, que existe no tempo e no espaço e é bem demarcada. Ao seguir essa linha de raciocínio, ajustando-a para um espetáculo, constata-se que este também existe no tempo e no espaço, e pode ser visto como um recipiente, pois contém objetos (os participantes), é um evento que começa e acaba (início e fim são objetos metafóricos), e possui uma atividade inserida, que pode incluir dança, atuação, performance, qual seja, uma substância metafórica contida no recipiente. Um espetáculo é um recipiente, capaz de comportar outras metáforas.

É importante ressaltar que um recipiente é aqui sugerido como o ponto de convergência de uma atividade, passível de trocas de informações entre seus componentes e com o ambiente. O recipiente é compreendido como o lugar para onde correm informações vindas de vários pontos, o receptáculo que agrega o conjunto das partes de um todo, as quais, coordenadas entre si funcionam como uma estrutura organizada e trocam informações, experiências e habilidades com o exterior, o ‘lado de fora’, ou seja, o ambiente. Sendo uma corrida ou um espetáculo esse recipiente, ele apresenta o estado de

³¹ L&J: 2002, p.81

fase em que se encontra aquele sistema, que pode compreender séries ou ciclos de modificações em qualquer estágio ou etapa de sua evolução.

A metáfora da invasão foi suscitada, para o espetáculo, ainda no período de ensaio, através da leitura do livro *As Estratégias Fatais* (1996), de Jean Baudrillard, no qual o autor aponta a idéia do excesso, citando a obesidade como uma deformidade por excesso de conformidade. O autor sugere que a obesidade seria, paradoxalmente ao corpo muito gordo do obeso, um modo de desaparecimento do corpo, pois nele “não há mais limite, não há mais transcendência: é como se o corpo não mais se opusesse a um mundo exterior, mas procurasse digerir o espaço em sua aparência.”³²

O autor usa essa imagem na qual se encontra o corpo, pela deposição excessiva de gordura no organismo, como metáfora para sugerir que os sistemas operacionais estão obesos de tanta informação, pois não dão conta de estocar ou memorizar tudo e, ao mesmo tempo, se ramificar, se multiplicar ao infinito, ‘aos limites do inventário do mundo’. Sugere, ainda, a mesma metáfora, ao conceito de transpolítico, definido pelo autor como a transparência e a obscenidade do social, ao perder a credibilidade e a regra do jogo político.

(...) a transparência e obscenidade do espaço na promiscuidade das redes, a transparência e a obscenidade do social nas massas, da política no terror, do corpo na obesidade e na clonagem genética. Fim da cena da história, fim da cena da política, fim da cena do fantasma, fim da cena do corpo – irrupção do obsceno. Fim do segredo – irrupção da transparência. (BAUDRILLARD:1996,pg21)

³² BAUDRILLARD: 1996,p.25

Baudrillard define ainda que o pornô, por fazer aparecer a sexualidade por demais, por fazer o sexo aparecer como um excesso, teria tanto quanto, e ao mesmo tempo paradoxalmente, a mesma equivalência que a clonagem, pois, em ambos os casos, se pode pensar o sexo como algo supérfluo. E, no mesmo sentido também, o obeso pode ser visto como obsceno, pois “o que faz o obeso ser obsceno, não é que ele tenha muito corpo, é que ali o corpo está demais.”³³

Imbuída desses conceitos, é apresentada a cena de *Embodied*. No espetáculo, as repetições ou as cenas que ficam insistentemente com ações similares (como a mão e o seio, Shani e a bola, o embate entre Cristian e Shani, a rispidez nas trocas de luz, a invasões de Peter e Fabiana), são os experimentos metafóricos da idéia de invadir. Também ali, pode-se aderir ao conceito de obeso de Baudrillard, observado nas insistências das ações.

Assumindo um pressuposto, no qual corpo/mente são vistos como contínuo, e em que se pode compreender o mundo por meio de metáforas construídas com base nas experiências corporais, e sendo o conceito de metáfora um mecanismo fundamental para a compreensão de tais experiências, prossegue-se à análise da cena apresentada em *Embodied*.

³³ idem,p.29

CAPÍTULO III

III

3.1 O corpo-coisa

Sobre o linóleo preto estão estendidas faixas de plástico bolha, como se elas fossem o próprio linóleo. Não há cortinas fechadas, nem pernas, rotunda ou bambulinas no palco. Pode-se ver a parede do fundo do Théâtre de la Bastille, e, encostado nela, no canto esquerdo, Peter Fol está sentado num banquinho ao lado de um amplificador. Nas laterais, vê-se o encontro das faixas de plástico bolha com o linóleo preto do chão. Há um banquinho ao lado de Peter e, ainda, uma porta de saída no lado oposto. As paredes laterais, do fundo do palco e a porta são todas pintadas de preto³⁴.

Pode-se pensar que o plástico bolha sugere uma metáfora de fragilidade, pois, normalmente, envolve-se no plástico bolha algum objeto frágil, fácil de romper ou quebrar, ou ainda, pouco estável, de duração transitória. Em cena, a condição do ambiente com o chão envolvido em plástico bolha limita determinadas ações como girar ou dar piruetas.

O público está entrando na sala de espetáculo e buscando seu lugar. Em alguns minutos, a sala vai ficando cheia. Peter Fol é o único, por enquanto, no palco; Cristian, Shani e Fabiana não estão no palco. Todos aguardam para começar, estão no tempo da espera.

³⁴ No Springdancefestival, as paredes laterais e o fundo do palco eram pintadas de branco, a cor independe, mas a caixa cênica sempre está à mostra.

Peter Fol continua sentado no banquinho, no fundo, do lado esquerdo do palco. Cristian entra em cena pela lateral oposta a Peter, caminha até o centro esquerdo do palco, estende o braço direito para frente fazendo movimentos com a mão e os dedos. Uma mão que se move, como que estivesse sondando seus próprios movimentos. Em seguida, Peter estende o braço fazendo um sinal para o técnico que se encontra na cabine de iluminação, e a luz modifica-se num ímpeto, formando um recorte quadrado central, onde se encontra Cristian.

Nesse momento, o palco todo bastante claro fica escuro, com um único quadrado de luz. Pode-se sugerir que aqui, Peter, através da luz, invade o espaço de Cristian.

Somente o braço e a mão de Cristian ficam iluminados, o rosto e o corpo estão no escuro. A mão, foco único e central da cena, faz alguns gestos no silêncio, como que continuando os movimentos que fazia antes do recorte brusco da luz. Repetem-se alguns movimentos já feitos com a iluminação geral branca.

O recorte quadrado delimita o espaço cênico e também direciona o olhar do espectador intencionalmente para aquele local, no qual uma forte luz branca constrói, no chão, bem delineada, a sombra da mão de Cristian. Durante alguns minutos, dançam a mão e a sombra no silêncio.



Figura 2: mão de Cristian Duarte.

Ali, no espaço de luz cercado de escuridão, um corpo se move abrindo e fechando os dedos, balançando-os, girando o pulso, socando e tocando o ar. Um braço masculino executando movimentos com a mão, os quais ora são rápidos, ora mais lentos, ou fazendo alguns gestos identificados como o ‘V da Vitória’ ou ‘Paz e Amor’, e o gesto característico dos chamados metaleiros³⁵, gesto indicativo de legal ou positivo, com quatro dedos encolhidos e o dedão apontado para cima.

³⁵ Pessoas entusiastas ou seguidoras de música estilo *heavy metal*; o gesto característico é formado deixando estendidos os dedos indicador e mínimo, enquanto os outros dedos ficam recolhidos.

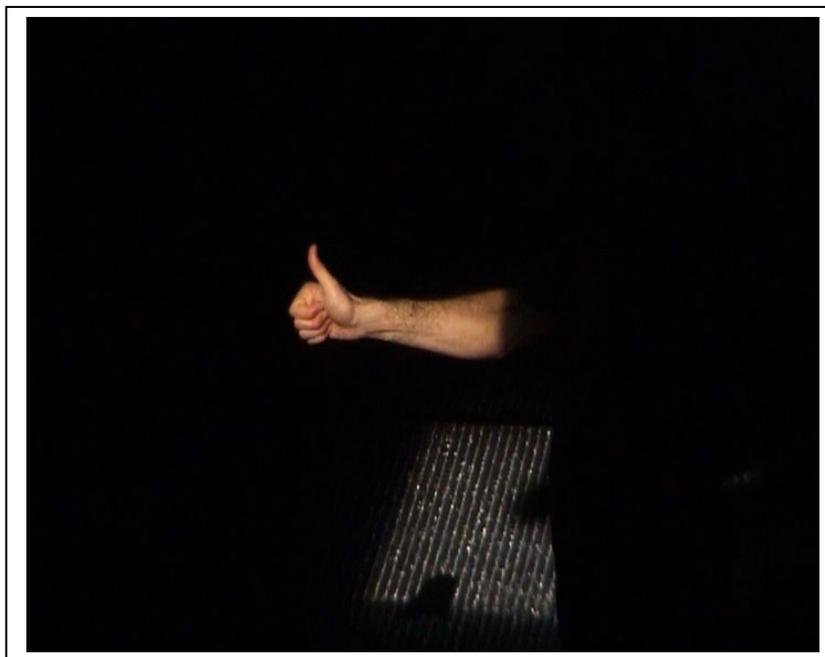


Figura 3: Mão de Cristian Duarte fazendo o gesto positivo.

Ouve-se barulho do plástico bolha, e, em seguida, nesse mesmo recorte, posiciona-se um corpo feminino. Vê-se um torso feminino nu, uma figura humana sem a cabeça e sem braços e pernas visíveis pela luz recortada no quadrado iluminado. Ela se coloca disponibilizando seu tronco nu diante da mão. Os braços estão flexionados, com os cotovelos apontando para trás e com as mãos na cintura.

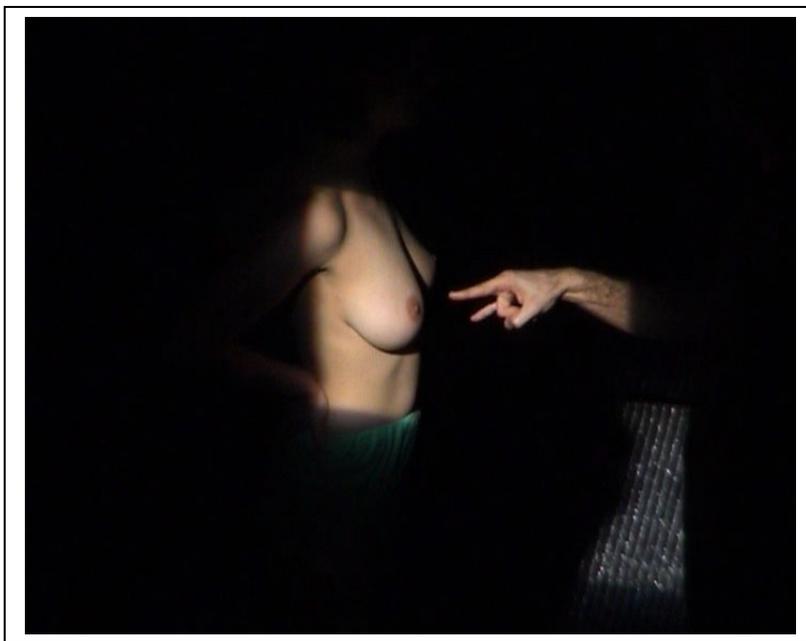


Figura 4: Mão de Cristian Duarte fazendo o gesto metaleiro diante do seio de Shani Granot.

Logo em seguida, o seio feminino começa a ser tocado pela mão que já se encontrava antes naquele reduzido espaço cênico. Como as estátuas que se vêem em museus, as quais através da ação do tempo ou de manipulações inadequadas, têm seus braços, narizes, orelhas, dedos, pés ou outras extremidades amputadas, fica ali passivo o corpo sendo apalpado no seio pela ativa mão que o manipula.

Nos museus, as estátuas, ou mesmo outras esculturas e quadros, são protegidos por vidros, cordões de isolamento ou por indicações escritas, como “Favor não ultrapassar a faixa amarela” ou “Proibido tocar”, estando ali somente para serem visualizadas. Como os sentidos são aguçados pela arte, por vezes a visão somente não satisfaz a excitação diante da obra. Tem-se vontade de tocá-la, ‘ver’ com a ponta dos dedos, com a mão, pegar, apalpar, sentir a textura com a sensação tátil, experimentar essa sensação.

Nas salas dos museus, sempre vemos visitantes se moverem em torno de uma escultura e passarem a mão sobre certas partes do corpo, a salvo do olhar vigilante do guarda. Quanto mais a forma e a textura agradam, mais o desejo de tocar torna-se forte, como se a percepção visual fosse insuficiente. (...) A hipótese do tato desafia a tirania da imagem.” (JEUDY, 2002: p.95)

Seguem-se alguns minutos. O torso nu continua passivo sendo tocado. O braço que mexe a mão ávida em esquadrinhar e conhecer o seio pelo tato, tampouco tem rosto ou pernas visíveis à luz. Tem-se ali o recorte de um corpo sondando outro, em suas capacidades: volume, temperatura, textura, peso, habilidade, função.

No silêncio, durante alguns minutos, o seio feminino será sacudido, amassado, apertado, chacoalhado, pela mão sôfrega de investigação. E o torso nu fica assim, tal qual a estátua, disponível todo o tempo que dura essa investigação, na qual uma coisa manipula outra, voraz em descobrir sua funcionalidade.



Figura 5: Mão em contato com o seio.

Um tipo de organização se estabelece: apresenta-se a relação entre dois corpos, na qual, nesse primeiro momento, um corpo ativo manipula um outro corpo passivo e tratam-se como coisas. A abordagem se isenta da narrativa³⁶ de algum relato. Fica assumida assim, a metáfora do corpo-coisa pretensa por Cristian Duarte, e tal relação será executada em diversas combinações entre esses dois corpos, no decorrer do espetáculo.

³⁶ Narrativa “de acordo como é usada pela crítica teatral, consiste no discurso de uma personagem que narra um acontecimento (...) e hoje, no teatro épico, no qual a personagem é frequentemente instada a externar seu ponto de vista sobre o desenvolvimento do drama.” (PAVIS: 1996, p.259)

No trabalho fotográfico de Stehli, pode-se observar a abordagem do corpo como um objeto ao disponibiliza-lo para a contemplação do outro. Aquele corpo das fotos tem um contexto de objeto sexual, pois ela, Jemima, é a mulher que faz a ação de um strip-tease para a apreciação de um homem, um observador que está vestido, como na relação de um voyeur e seu alvo de observância, só que mais exposta, pois ela sabe que ele está assistindo; e até super exposta, pois além de assistir ele ainda está tirando fotos dos momentos que tem vontade, e ela sabe e está de acordo com isso. Pensando com Baudrillard, ter-se-ia aqui, talvez, o obeso, no excesso de exposição na relação entre o voyeur e seu objeto.

Já no espetáculo de Duarte, o seio e a mão são dois fragmentos de corpos que executam uma ação muito mais investigativa do que contemplativa ou provocativa. O recorte da luz pode sugerir a relação de um voyeur, mas nesse caso, o voyeur seria a platéia, e a cena, o objeto observado. A exploração do assunto corpo-objeto/corpo-coisa pode suscitar abordagens diversas, como nos casos de Stehli e Duarte.

Pode-se questionar, nos minutos iniciais da cena, nos quais a ação permanece repetindo-se por um certo tempo envolvida em silêncio, por quanto tempo ainda ficará a mão a esquadrihar o seio? Será que, com tal ímpeto, o seio não dói ou machuca? Será que ela não vai reagir? Ao mesmo tempo, concorda-se que a cena cria uma situação instigante, mesmo que talvez incômoda ou forte, pelo excesso na repetição da ação.

Ao assistir um evento, há impulsos imediatos que conectam, por similaridade, informações contidas na memória do espectador, localizando narrativas que se aproximam do que se está observando, como por exemplo, nesse momento inicial se pode pensar que a

cena discute a violência contra a mulher, o jogo da sedução no qual a mulher passiva, como uma estátua, aceita a investida masculina, ou então alguma outra questão relativa a gênero, sendo a mulher subserviente ao homem; mas será que é isso que está sendo discutido ali? É possível que se tenham leituras diferentes, contudo, observa-se que o importante é primeiramente se estar atento para identificar as relações do que está sendo proposto na cena, e o que é narrativa que se aplica ao que é apresentado através da interpretação pessoal de cada espectador.

Este trabalho não visa ao estudo de teorias da recepção ou outras pertinentes, mas à análise da organização e das relações que a estrutura coreográfica apresenta. Por isso, não será feito um estudo nesse sentido; porém julgou-se importante mencionar que o caráter interpretativo pessoal pode ser uma armadilha em uma análise coreográfica. No entanto, uma análise está imbuída do olhar singular do pesquisador, e cada qual fará analogias segundo sua rede informativa, pois um mesmo espetáculo pode suscitar diferentes pontos de vista.

Duarte delibera a contextualização do corpo como um ‘objeto’, expõe essa proposta em cena e o categoriza como ‘coisa’. O corpo-coisa opera com qualidade de movimento específica e localiza nos corpos o caráter de objeto. A metáfora está ali, a forma dos corpos indica que um é masculino e o outro feminino, não há como suprimir seus gêneros. E, nesse sentido, é possível que se tenha o ímpeto de moldar uma narrativa na cena observada, “Quem é alimentado com uma mesma narrativa, tem muita dificuldade de entender

narrativas diferentes.”³⁷, pois são encontradas mais comumente, organizações estéticas que apresentam corpos encenando dramaturgias mais do que narrando acontecimentos.

Através da manipulação entre um corpo e outro, instala-se a metáfora do corpo-coisa. As informações que um passa para o outro, ao invadir, ao tocar, ou ao breçar os movimentos do outro, por exemplo, serão percebidas e exploradas no contato entre os corpos, e no espaço em que atuam durante o espetáculo.

³⁷ Prof. Dra. Helena Katz, anotações em aula / Curso de Especialização - Estudos Contemporâneos em Dança / UFBA - 17.01.2005.

3.2 O corpo-coisa e os estados do corpo

O senso comum conceitua o corpo como o veículo das emoções humanas, o instrumento pelo qual se pode vivenciá-las, o relicário dos sentimentos. Muitas propostas cênicas, reproduzindo essa idéia, e mais especificamente as de dança, entendem a dança como a maneira de expressar as várias emoções humanas. Assim, seria a dança o ato ou o modo como os gestos, os movimentos e a fisionomia revelam ou denotam a intensidade de um sentimento ou de um estado moral.

Tais emoções não são compartilhadas com objetos ou coisas, pois, no entendimento dicotômico³⁸, o instrumento das emoções humanas tem corpo e alma, mas os objetos não; eles não têm alma, são somente matérias, bem como a lógica determinista aplicada à física newtoniana, que crê na ordem determinada a priori, na qual os sistemas caminham para o equilíbrio.

³⁸ Relacionado ao pensamento filosófico do francês René Descartes (1596-1650).

Então, pensar o corpo como coisa seria uma falta de humanidade, uma heresia, um disparate, ou até imoral? Pode ser que sim, caso se tenha o entendimento filosófico do corpo dicotômico. Ainda assim, vale observar que pode ser normal tratar o corpo como um objeto, mesmo na vida cotidiana.

No livro “O Corpo como Objeto de Arte”(2002), Henri-Pierre Jeudy indica diversas maneiras de reflexão sobre o corpo, uma das quais é pensá-lo como objeto. Essa idéia pareceu pertinente para dialogar com a abordagem do corpo-coisa presente no espetáculo *Embodied*.

A princípio, o conceito de se pensar o corpo como um objeto ou coisa, ou ser tratado como tal, provoca reações controversas, que, em sua maioria, negam diretamente essa concepção, pois se supõe o corpo como algo vivaz e animado, e o objeto como algo inanimado.

O autor sugere pensar que se pode idealizar a soberania de nosso próprio corpo decretando que este não é um objeto, mas, ao mesmo tempo, o corpo parece estar sempre destinado a se tornar um objeto.

O amor passionaI fortalece a idéia – ou a ilusão – de que nosso corpo vive enquanto unidade singular do sujeito e do objeto. Estou inteiramente presente em minha paixão e ofereço meu corpo à satisfação da paixão do Outro. (...) A paixão do Outro permite que eu o esqueça momentaneamente, levando-me a acreditar que, apesar de tudo, se meu corpo é objeto no amor, descobro aí todo o meu prazer. O que preservamos então é a vontade de sermos ou não tomados como objeto, mas o fato de sê-lo, devemos reconhecer, é uma fonte de prazeres. Bem mais que a virtude da abnegação, é a vertigem da negação de si mesmo por meio da objetualização que faz parte dos prazeres do amor.” (JEUDY:2002,p.14)

Pensando sob o aspecto da ‘coisificação’, tal idéia seria uma busca em trabalhar uma possível qualidade de movimento, a qual permita se experimentar uma situação variada quando se imagina o próprio corpo como coisa. No espetáculo, enfatiza-se essa idéia ao se recortar com a luz os corpos em cena, não deixando ver seus rostos.

A parte do corpo, segundo o conceito dicotômico de corpo vigente na sociedade ocidental, na qual se localiza a personalidade, o sujeito e a razão, é a cabeça. O que se propõe aqui, é olhar o seio e a mão e localizar ali, nesses recortes dos corpos, a personalidade, o sujeito e a razão, buscando assim, o entendimento filosófico defendido pelos autores George Lakoff e Mark Johnson (1999). Os autores propõem um desafio para o pensamento ocidental ao se pensar corpo/mente como um contínuo. Como visto no capítulo II, a razão não é *disembodied*, ela surge da natureza de nossos cérebros, corpos, e da completa experiência corporal, e ainda, razão não é impassional, mas engajada emocionalmente.

Pode-se pensar que o tatear da mão provoca no seio alterações corporais, e vice-versa, mesmo que estas não sejam facilmente observadas pela platéia. Tal qual o vigilante do museu que consegue ver o visitante tocar na estátua, no momento em que ele sente a textura e temperatura do bronze ou do mármore no furtivo tatear.

Para o químico Ilya Prigogine, não existe um ponto zero para um estado do corpo; um sistema é auto-organizado, e cria-se a ordem a partir de processos que emergem de sua própria dinâmica, longe do equilíbrio newtoniano. A termodinâmica sugere pensar que se pode criar ordem através da instabilidade e da flutuação.

O ser vivo funciona longe do equilíbrio, num domínio onde as conseqüências do crescimento da entropia não podem mais ser interpretadas segundo o princípio de ordem de Boltzmann; funciona num domínio onde os processos produtores de entropia, os processos que dissipam energia, desempenham um papel construtivo, são fontes de ordem. Nesse domínio, a idéia de lei universal cede lugar à de exploração de estabilidade e instabilidade singulares, a oposição entre o acaso das configurações iniciais particulares e a generalidade previsível da evolução que elas determinam dá lugar à coexistência de zonas de bifurcação e de zonas de estabilidade, à dialética das flutuações incontroláveis e das leis médias deterministas.(PRIGOGINE:1997, p.143)

Dessa maneira, a ‘objetalização’ do corpo no ato do amor (como sugere Jeudy), não seria um momento estanque ou estagnado, sem dissipação de energia ou matéria, mas também uma condição não-linear de instabilidade e flutuação de estados do corpo. Do contrário, se estaria pontuando aqui, o entendimento determinista que, aplicado à física newtoniana, crê que os sistemas caminham para o equilíbrio e que existem leis comuns para todos os sistemas, pois, para tal conceito, há uma natureza exata e absolutamente previsível constituída por fenômenos reversíveis.

A correspondência entre o que dizemos e um estado de coisas no mundo é sempre mediada por nossa compreensão dessa afirmação e do estado de coisas. Naturalmente, nossa compreensão da situação resulta de nossa interação com a situação em si. Porém, somos capazes de produzir afirmações verdadeiras (ou falsas) sobre o mundo porque é possível nossa compreensão da afirmação adequar-se (ou não) à nossa compreensão da situação na qual ela é produzida. Na medida em que compreendemos as situações e afirmações em termos de nosso sistema conceptual, a verdade para nós é sempre relativa a esse sistema conceptual. Da mesma forma, já que essa compreensão é sempre parcial, não temos acesso a “toda verdade” ou a uma explicação definitiva da realidade. (L&J:2002,287)

Pode-se pensar, então, que o corpo-coisa, utilizando a expressão adotada por Duarte para se referir à metáfora que trabalhou no corpo em *Embodied*, permite uma apresentação

possível da realidade do corpo. Através da manipulação de um corpo pelo outro, Duarte apresenta essa possibilidade em cena.

Que a realidade do corpo seja ou não fruto de nossa imaginação, isso não muda em nada o poder que concedemos a tal ilusão. E esta nos permite ao menos mudar tudo o que somos susceptíveis de experimentar quando imaginamos nosso próprio corpo e o do outro como objetos. Nós não temos, portanto, necessidade alguma de verificar se o corpo tem uma realidade objetiva. (JEUDY:2002,p.15)

Na cena de *Embodied*, observa-se que a estranheza está tanto em olhar com atenção o corpo atuando com qualidade de movimento de uma coisa, quanto no ímpeto da manipulação do seio pela mão. Parece ser mais habitual tratar um objeto contextualizando-o como sujeito, ou seja, dando-lhe status de pessoalidade, do que observar o corpo metaforizado como coisa.

3.3 Um ambiente, um corpo, um corpomídia

Ao olhar para a vida cotidiana, observa-se que há um corrente costume em perceber os corpos contextualizados, portando sujeito e narrativa, mesmo os corpos que são realmente objetos inanimados, como um carro, um computador, um telefone celular, entre outros. Estes são extensões da personalidade do sujeito, do dono do objeto, e, por sua vez, portam também outros corpos, como adereços, enfeites, etc. que os contextualizam como sendo de fulano e os identificam com a personalidade de fulano, o dono do objeto.

Nos objetos dos adolescentes, é bastante comum encontrar nomes próprios escritos nas mochilas de escola, chaveiros com enfeites, adesivos nos cadernos; também os adultos penduram enfeites, símbolos religiosos de proteção no espelho retrovisor de seus carros, modificam seus telefones celulares com capas de proteção, a frente colorida de vermelho, ou baixam músicas diferentes na internet para ter um som personalizado quando o telefone tocar. Há até um serviço de *'car styling'*, oferecido para personalização exterior (kit de

lâmpada néon, mini néon, aerofólios, etc) e interior (descanso de pé, bancos, manopla de freio de mão, tapetes, etc) que está sendo disponibilizado em todo o país, através da internet, para se personalizar completamente os automóveis, chamado *Tuning*. Ou seja, personalizam-se alguns objetos que são mídia do seu corpo.

O corpo não está simplesmente lá, como um fato bruto da natureza, mas é incorporado pela cultura. Ele é, de fato, um ponto-chave em que a cultura e a identidade cultural são expressas e articuladas por meio das vestimentas, jóias e outras decorações e segundo a modelagem do corpo em si (por meio de tatuagens, estilos de cabelos, modelagem pela ginástica e dietas, por exemplo). É através do corpo que os indivíduos podem conformar-se com ou resistir às expectativas culturais impostas a eles.(EDGAR e SEDGWICK: 2003, p.72)

A idéia do corpo como mídia, propõe pensar como se processam “as informações da cultura residentes no corpo, ou seja, no trânsito cérebro-sistema sensorio-motor” (Greiner:2000, p.354).

Essa idéia é oposta à suposição de corpo como ‘instrumento’, que está a serviço de alguma ação, seja uma atividade de dança, teatro, manifestações performáticas ou outras, e tem fundamento filosófico que propõe ser o corpo manipulado pelo espírito ou por uma mente autônoma, ao passo que, pensar o corpo como mídia propõe a possibilidade do entendimento de a cultura se processar no corpo como um padrão neural e compartilha com a idéia de serem corpo e mente *embodied*³⁹.

³⁹ L&J: 1999.

O conceito de corpomídia sugere que o trânsito entre cérebro-corpo-ambiente opera como rede de informações e não como lugares, possibilitando uma contaminação não hierarquizada durante o processo. Dessa maneira, a cultura poderá contaminar o corpo e não influenciá-lo. A idéia de influência é de uma determinada ação que uma pessoa ou coisa exerce sobre outra com ordem e subordinação de poderes, enquanto a idéia de contaminação não sugere graduação da autoridade, no sentido de se ter ascendência sobre o outro ou predomínio de poder.

Assim, entendem-se as informações culturais como “processos possivelmente responsáveis pela emergência de novos estados do corpo” (Greiner:2000, p.360).

Em *Embodied*, pode-se pensar que a mão é mídia do seio que ela manipula.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.(GREINER:2005, p.131)

No videoclipe Crucificados pelo Sistema⁴⁰, a banda Ratos de Porão apresenta uma interessante ilustração da idéia de corpo mídia, ao apresentar uma animação da seguinte forma: desenhados com traços pretos sobre um fundo laranja, estão João Gordo e os músicos da sua banda. Na animação, eles se movimentam e cantam a música que grita palavras de ordem como “eu não agüento mais trabalhar”. As terminações dos seus braços não acabam com mãos; no lugar delas, como continuação ‘natural’, estão desenhadas

⁴⁰ Veiculado na MTV, divulgando o CD Só Crássicos (2004), da banda de rock Ratos de Porão.

ferramentas, britadeiras, chaves de fenda, com as quais eles furam o chão, a parede, enfim, fazem ações pertinentes às funções das ferramentas dos trabalhadores, que são suas mãos na animação.

Pode-se pensar que o corpo junto a essas extensões é um outro corpo, é o corpo mais a britadeira, corpo mais a chave de fenda, corpo mais o carro, corpo mais o celular. Assim, percebe-se que os corpos já estão tecnologizados, os objetos não são mais extensões, são corpos, são distensões. O corpo está ensopado de tecnologia, o corpo é mídia invisível.⁴¹ Ou seja, os objetos não são somente ampliações (extensões) do corpo⁴², o corpo mais a britadeira ou o carro, mas os objetos são prolongamentos (distensões) do corpo⁴³; o corpo é mídia da britadeira, do carro, do computador, do lápis, da arma, da bicicleta ou de qualquer outro objeto pelo qual esteja contaminado, sendo mídia do seu tempo e do ambiente no qual sobrevive.

Tal análise faz pensar o objeto como sendo o sujeito, na medida em que os objetos carro, mochila, telefone celular, não só estão ‘vestidos’ e têm a personalidade de fulano, do dono do objeto, mas, de certa forma, carregam a narrativa do dono. Quando eles forem substituídos por novos ou outros objetos, o corpo se auto-organizará nessa nova situação emergente, pois, à luz de tal conceito, o corpo é mídia dos objetos que manipula no ambiente onde vive.

⁴¹ Anotações aula com Prof. Dra. Helena Katz, em 07/05/2004 –Disciplina Sistemas Corporais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

⁴² Marshal McLuhan já sugeria na década de 1950 a idéia dos objetos serem extensões dos corpos. Ver MacLuhan 1971.

⁴³ ver Don Ihde: 2002.

Talvez ver a parte de humano que constitui um objeto seja uma chance de entrar em relação com um pouco de sua singularidade. Há ainda a possibilidade de perceber esta singularidade como sendo a ‘qualidade diferencial’ das coisas. (...) Não há mais tempo para ter somente os humanos como aliados. Nem espaço para descartar tantos objetos transformados em lixo. Estes luxos agonizam. Também não é possível (e esperamos que não seja desejável) simplesmente inverter os termos de uma antiga relação de dominação e colocar não humanos no lugar dos humanos. Mas, paradoxalmente, ainda é tempo de combater a indiferença.” (Sant’Anna: 2001, p.116)

Assim, *Embodied* ao recortar os corpos com a luz e ocultar-lhes as cabeças, pode estar sugerindo que a personalidade e a subjetividade estão no corpo. Ou seja, sugere-se pensar ser corpo/mente um contínuo, sendo mídia de seu ambiente, e permite reflexões quanto aos possíveis estados do corpo, conectando idéias que acreditam numa mesma possibilidade filosófica de entendimento de corpo.

O espetáculo *Embodied* parece interessante para se estimular à reflexão sobre a fronteira entre corpo e objeto, pois a cena apresenta-os representados, metaforicamente, pela mão e pelo seio, por Shani e a bola, e outras.

Então, pode-se concluir que a idéia do corpomídia (Greiner 2005) aliada ao pressuposto *embodied mind* (Lakoff e Johnson 1999) propõem serem inseparáveis as relações entre corpo/mente/ambiente. Assim, objetos podem ser pensados como artefatos cognitivos⁴⁴ que, ao serem manipulados pelos corpos, provocam alterações tanto no ambiente quanto nos corpos, pelos quais são manipulados.

⁴⁴ The development of civilization meant more than social and technological innovations. It required the acquisition of complex cognitive processes. In particular, the ability to manipulate data abstractly was key to development of human society. (Schmant-Besserat, D. Artifacts and civilization, The MIT Encyclopedia of the Cognitive Science, 1999, p.35).

CAPÍTULO IV

IV

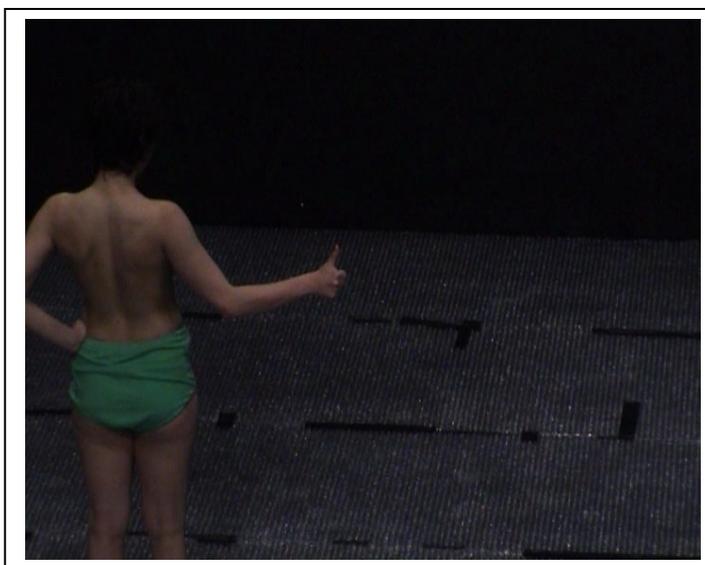
4.1 O corpo-embate

Depois de amassar e apertar o seio de Shani, a mão de Cristian o solta. Cristian sai do quadrado iluminado e dirige-se para o outro lado do palco. Pode-se ouvir o estalar do plástico bolha no chão em cada movimento, enquanto ele dança no escuro.

Shani permanece no quadrado iluminado, vira-se de costas para a platéia, estende o braço direito, faz o gesto indicativo de positivo⁴⁵, e a luz abre geral branca. Quando abre a luz, Shani caminha e senta-se em um banquinho ao lado de Peter. Ela veste uma blusa preta sem mangas. Até aquele momento ela trajava apenas um short da cor verde limão.

Com o palco iluminado, pode-se ver Cristian sentado no chão, movimentando-se e deslocando-se no meio do palco, sempre utilizando os planos baixo e médio. Ele, aparentemente, testa o corpo em atrito com o chão de plástico. Há momentos de pausa, e outros em que imprime velocidades diferentes aos movimentos. Cristian está vestido com uma calça preta e blusa cinza de manga comprida.

⁴⁵ Esse gesto se faz com o dedo polegar esticado e apontado para cima, enquanto os outros dedos estão encolhidos.



Figuras 6 e 7: Gesto de Shani Granot para a mudança de luz.

Shani levanta-se do banquinho e caminha diretamente até Cristian, segura-o na cabeça, impedindo que ele saia do lugar. Ela impede que ele se desloque pelo chão como fazia; invadindo seu espaço e suas ações.

Começa o primeiro embate entre Shani e Cristian, no qual ela atua como um obstáculo. A fricção e a resistência se estabelecem na cena como um jogo de polarização entre os dançarinos. Entre os dois corpos e o ambiente no qual atuam.

Esse entrave entre os corpos remete aos antigos *telecath* – acrobáticos espetáculos de luta livre simulada veiculados na televisão, como o *Telecatch Montilla*, Astros do Ringue, Campeões do Treze, nos anos 60 e 70 no Brasil, e da primeira versão do Gigantes do Ringue, veiculada pela Rede Record de 1986 a 1990. Nesta última emissora, segundo o lutador Michel Serdan⁴⁶, a atração saiu do ar “porque a Igreja Universal comprou a emissora e implicou com pseudônimos de alguns lutadores como Satã, Demônio Cubano e Diabo Loiro”.⁴⁷

As lutas colocavam frente a frente um “bonzinho” contra um “malvado”. Os galãs eram representados pelos lutadores Ted Boy Marino e Tigre Paraguaio. Havia os mitológicos Aquiles e Hércules, o misterioso Fantomas e sua longa capa negra, e integrando o grupo dos vilões, os ameaçadores Indio Saltense, Verdugo Rasputim, Barba Negra e ainda, a temida Múmia.

⁴⁶ Michel Serdan foi produtor do programa Gigantes do Ringue na TV Record, e é lutador, produtor e comentarista do atual programa *Gigantes do Ringue – A Nova Geração*, transmitido pela TV Gazeta/SP.

⁴⁷ Ver site <http://www.arcadovelho.com.br/Gigantes/Gigantes%20do%20Ringue.htm>, Arco do Velho – Gigantes do Ringue. Visitado em abril/2005.

Entre os golpes, todos previamente combinados, “o cruzamento de espadas, o golpe em que o lutador forçava o oponente no tablado encostando peito a peito. Se o lutador de baixo não se livrasse em três segundos, perdia o combate. Havia também a “voadora”, o golpe em que se “voava” com os dois pés no peito do adversário, mandando-o para a lona. E havia também o “soco-inglês” – uma peça metálica na qual se encaixava nos quatro dedos da mão, com exceção do polegar, para desferir golpes violentos no adversário.”⁴⁸

Segundo Ted Boy Marino, no *telecatch* é preciso “mais técnica do que físico. Deve-se treinar muito. Procurar uma boa academia de *telecatch* e treinar bastante. Técnicas de pulo, queda, golpes.”⁴⁹ Muitos aplaudiram as marmeladas do *telecatch*, nas quais só os malvados usavam soco-inglês, os bonzinhos se defendiam.

Os malvados batiam até “tirar sangue” do bonzinho. Mas Ted Boy Marino, o galã, colocaria a cara para bater até sangrar??? Que nada! A telinha não mostrava quando o malvado pegava no corner saquinhos de plástico com groselha. Ele fechava a mão com o soco-inglês e quando desferia o golpe na cara do bonzinho, espremia a groselha que explodia “em sangue”. No dia seguinte, o bom rapaz aparecia sem nenhuma cicatriz no rosto. (ARASHIRO, Osny. Hoje tem marmelada? Não tem não senhor!!! Esportes – on line - Edição 646 - 07/02/2004 - <http://www.ipcdigital.com/portugues/esporte/646/index4.shtml>)

Apesar de não desferirem golpes completos, como a “voadora”, Cristian e Shani fazem um exercício de embate entre dois corpos. Corpo-embate é a metáfora dançada. Dois corpos que funcionam como pólos diferentes, que se atraem e se repelem e estão envolvidos em um jogo de resistência e esforço caracterizado por relações de polarização e de reação bruta.

⁴⁸ ARASHIRO, Osny. Hoje tem marmelada? Não tem não senhor!!! Esportes – on line - Edição 646 - 07/02/2004 <http://www.ipcdigital.com/portugues/esporte/646/index4.shtml>

⁴⁹ Revista Trip-on line, em entrevista realizada com Ted Boy Marino, às 20 h, dia 19/04/2004, no site <http://revistatrip.uol.com.br/demo/chat2.cfm?id=226> para a edição impressa do no.121 da revista Trip.

Shani tenta travar Cristian com as pernas, eles se separam e voltam ao embate no chão. Ela o segura mais uma vez, ele tenta desvencilhar-se, e quando se afasta, ela se aproxima e recomeça o embate. Ela tenta travá-lo com os pés. Ela o empurra para longe. Ele cai afastado e permanece momentaneamente imóvel, no chão, como um boneco.

Uma música é iniciada, acionada por Peter que está sentado no banquinho ao fundo do palco. É a ópera *The Thieving Magpie*, de Gioachino Rossini. O movimento executado nesse momento tem andamento *moderato*.

O encontro entre os corpos faz-se presente durante toda a cena; a metáfora do corpo-embate é suscitada através da intenção da luta. Em cada momento, um deles reage ao incitamento do outro, tornando uma constante o embate. Mas não há intenção de violência, agressão ou ferocidade como a que se observou no *telecath*, do combate corpo a corpo, sem armas, entre dois atletas que, observando certas regras, procuram derrubar e imobilizar um ao outro. No espetáculo, verifica-se mais um tipo de antagonismo entre forças contrárias que promovem conflito entre os corpos, quando um tenta deslocar-se e o outro resiste.

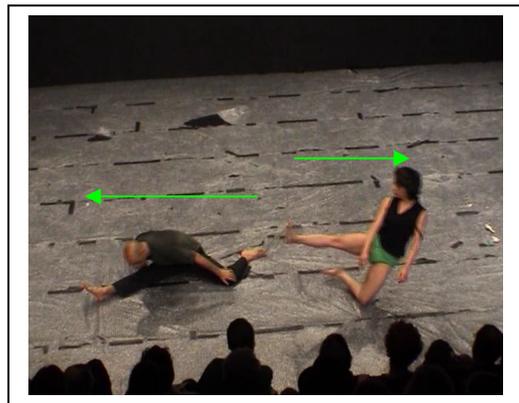
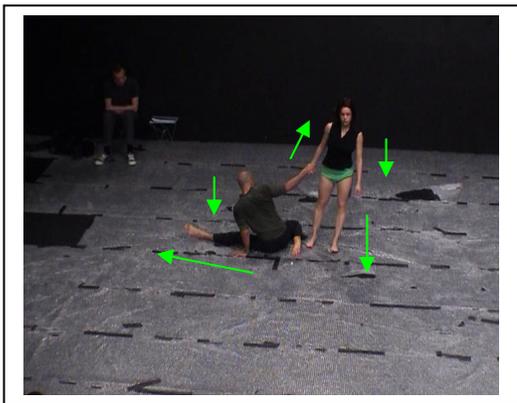
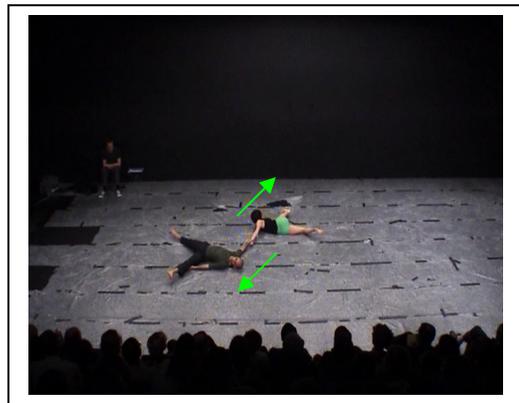
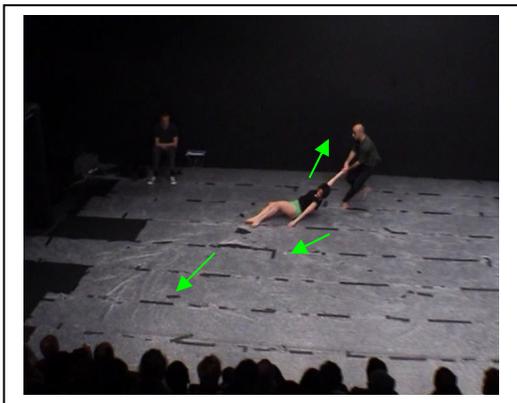
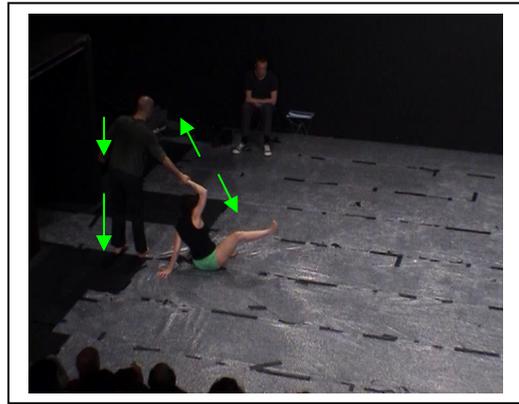
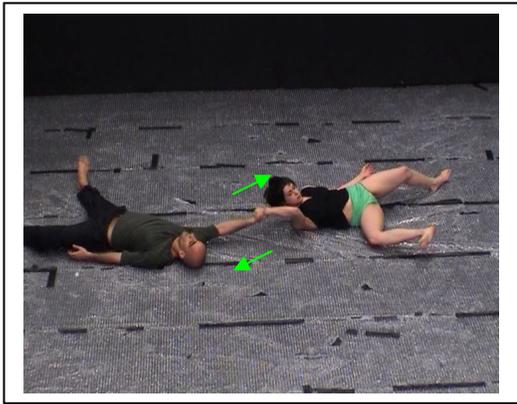
Em *Embodied*, há um tipo de relação diádica, predominantemente reativa, um corpo-coisa reativo. Exploram-se vetores de ação de movimentos, sem continuidade de um corpo para o outro. São inter-rompimentos. Desde o início, há mais descontinuidade do que continuidade nas seqüências de movimentos. As seqüências de movimento se apresentam como se fossem investigações de um tipo de contato entre os corpos.

A relação estabelecida entre Shani e Cristian pode ser entendida como a metáfora dançada de um corpo-embate. Ela se apresenta através da relação dual estabelecida desde o primeiro encontro entre os corpos, que articulam um jogo de esforço, ação e reação, causa e efeito, resistência, dualidade, diferença, que são alguns dos princípios da luta, tanto na metafórica luta travada durante os embates de Cristian e Shani, quanto na luta atlética dos participantes do *telecath*.

A polarização é explicitada na diferença dos padrões entre os corpos na dança e observada na descontinuidade entre os corpos e seus movimentos.

Ao falar sobre *Embodied*, Duarte faz seguidas referências à resistência dos corpos em movimento, dos corpos em atrito com o plástico bolha, que inibe as possibilidades de deslizar, escorregar, girar e virar sem aspereza, sem a resistência do chão, do ambiente. Essa qualidade, que têm os materiais de suportarem a aplicação de esforços externos sem cederem ou romperem, é vista durante todo o espetáculo, embora estourem a bola e o plástico bolha, modificando-se devido à ação externa. Há relações de polarização no jogo de resistência e esforço, no jogo de oposição ao deslocamento do corpo que está em movimento.

A metáfora do corpo-embate é uma metáfora de resistência entre dois corpos. Ela parece, muitas vezes, destituída de intenção, propósito ou planejamento. Ou seja, há um evento que explicita as diferenças de padrões entre dois corpos, em que cada qual atua conforme sua estrutura organizativa, apresentando clara descontinuidade entre eles. Há polarização de duas forças antagonistas e, ao mesmo tempo, reagentes.



Figuras 8, 9, 10, 11, 12 e 13: As setas indicam a polarização de forças entre os corpos de Cristian Duarte e Shani Granot.

Shani se movimenta e se aproxima de Cristian, torna a travá-lo no chão, senta-se sobre sua cabeça, enquanto ele permanece deitado. Nesse momento, Shani estende o pé e perna no rosto dele, a cena segue, e ela, agora sentada no ombro dele, faz movimentos rapidíssimos de ir e vir com o quadril para frente e para trás. Movimentos de atos sexuais se estabelecem, com certo caráter de humor, com ironia.

Ela volta a segurá-lo pela cabeça, trava-o entre suas coxas, empurra-o e cai afastando-se dele, que volta a movimentar-se. Com pequenos pulos, Cristian começa a experimentar o plano alto, enquanto Shani continua no chão. Ele, à direita do palco, ela à esquerda. A cena se desenvolve e os dois continuam movendo-se, afastados, mas com movimentos e dinâmica similares. Alternam-se em planos alto e baixo, fragmentando as variações e deslocamentos corporais, com fluxo dinâmico de movimentos chicoteados, intercalados por pequenas pausas. É importante, nesse momento, observar que, pela primeira vez durante a cena do embate, eles experimentam o plano alto.

Cristian e Shani observaram vídeos de luta livre nas investigações coreográficas para o embate corporal, que é travado sobre o palco revestido de plástico bolha, na pesquisa de movimentos.⁵⁰ Quando eles ‘combatem’ no chão, viram-se e jogam-se; tal procedimento pode ter um intervalo mínimo entre pensar e agir. Eventualmente pode haver uma pequena pausa, o tempo de uma respiração, ou pode ser quase simultâneo, com continuidade no embate. O embate é efetivo nos momentos em que um trava o movimento do outro – os dois corpos investigando saídas e escapes, como escapular e desvencilhar-se da trama e continuar o jogo.

⁵⁰ Informação disponibilizada por Cristian Duarte em entrevista gravada em 12/maio/2004.

Assim, não haveria esse intervalo mínimo entre pensar e agir, nas pequenas pausas ou tempos para respiração enquanto Cristian e Shani ‘combatem’ no chão. Pode-se pensar que há pausas de ação, mas não de movimento.

Neste jogo, a dança responde em um campo de forças. Ela não tem nada de amável, de agradável; mas também não demonstra em nada uma importante superexposição. O movimento se enraivece com método, empurrado a fortificar-se (entrincheirar-se); aonde reside a força atual dos jovens artistas coreógrafos brasileiros. Eles não ignoram nada da abordagem crítica do corpo, radicalmente renovada. Mas eles se ultrapassam. (MAYEN, Gerard : 2004)⁵¹

Para Gerard Mayen⁹, a fragmentação e a descontinuidade são qualidades que decorrem dos movimentos, e o relacionamento que se desenvolve entre eles forma um campo de forças no qual os corpos estão atuando.

Nosso interesse investigativo foi tratar o processo de criação como um ambiente de discussão, onde fosse possível focalizar cada corpo e seus respectivos padrões de ação como uma realidade particular, para investigar e questionar a maneira como definimos os conceitos que usamos em interação com o mundo. Discussão entendida como um processo adaptativo entre diferentes idéias. Idéias entendidas como formulações geradas pela relação entre corpo e ambiente. Ambiente entendido não como um lugar onde coisas acontecem, mas como um conjunto de possibilidades circunstanciais para gerar eventos, por conexão. (Release do espetáculo Embodied, divulgado para a imprensa e disponibilizado por Cristian Duarte para esta pesquisa)

⁵¹ *A ce jeu, la danse répond d'un champ de forces. Elle n'a rien d'aimable, de plaisant; mais ne demontre non plus rien de gravement surexposé. Le mouvement y rage avec méthode, poussé dans des retranchements; là reside la force des jeunes artistes chorégraphiques brésiliens actuels. Ils n'ignorent rien d'une approche critique du corps, radicalement renouvelée. Mais ils débordent.* (MAYEN, Gerard : 2004)

⁹ MAYEN, Gerard . Le Brésil continue d'étonner. Le chorégraphe Cristian Duarte fragmente le corps signifiant, sans renoncer à pousser le mouvement dans ses retranchements. Crítica publicada em 28/04/2004 na revista virtual Mouvement, referente à estréia do espetáculo Embodied, dia 26/04/2004 no Théâtre de la Bastille, em Paris.

O evento produzido através do embate é, talvez, o campo de forças a que se refere Mayen. E as metáforas propostas são sugeridas como as diferentes idéias discutidas no processo adaptativo entre os corpos imersos naquele ambiente a que estão submetidos.

A música aumenta e diminui de volume, aleatoriamente quanto aos movimentos executados, e, repentinamente, eles estão próximos, no chão; suas mãos, direitas, se encontram, e não mais se soltam. Até então, não haviam se colado por uma única parte do corpo. Nem sempre os dois têm a intenção de deslocar-se para o mesmo lado, dão saltinhos, vão ao chão e se deslocam no espaço, sem soltar as mãos, por algum tempo. A ópera tem sequência, agora com alterações decrescentes de volume.

Os corpos não divergem totalmente, resistem ao comando do outro, ao serem tracionados lateralmente, e resistem; os corpos tornam-se tensos, retesados. Mas há desacordos nas direções, parece que um vai se adaptando à proposta do outro. É como se, de repente, existisse um ímã que os uniu e, desse mesmo jeito, de repente, não há mais o ímã e as mãos se soltam, durante a seqüência de movimentos.

Acaba a ópera. Peter desliga o som que está ao seu lado. Cristian e Shani continuam como se nada tivesse acontecido, parece que a ausência da música não interfere; e posicionam-se em pé ao fundo, à direita. Shani começa e, logo em seguida Cristian, a fazer movimentos frenéticos balançando e sacudindo os braços, tronco e cabeça. Ela vai para o chão, fica deitada de lado, sacode as pernas e cabeça, e interrompe os movimentos. Fica deitada encolhida de costas para a platéia. Ele continua agitando, forte e repetidamente, os

braços, o tronco e a cabeça. Ele vai para o chão e pára; ela se levanta, recomeça, vai para o chão, pára; os dois se levantam, recomeçam e param, seguidamente.

A iluminação forma um corredor no fundo do palco com a contra luz branca, onde pode se ver quase alinhados, Peter, sentado no banquinho, Cristian e Shani, sacudindo e parando, com movimentos que ora fazem alternados, ora juntos.

Peter vem para o proscênio, faz um sinal para o iluminador, e a luz abre uma geral branca. Cristian e Shani continuam sacudindo o corpo com o mesmo ímpeto. Peter está na boca de cena, e lá fica parado, meio sem graça, sem saber o que fazer. Enquanto isso, Shani sai de cena e Cristian fica no chão. Peter fala pausadamente, não se entende muito bem, fala baixo, coisas como “eu sou super normal, todo mundo sabe, eu posso dizer que trabalhei duro para chegar ate aqui ...(...)...eu tenho uma boa relação com meus pais..(...)....eu estou de acordo em trabalhar aqui.” (Peter Fol, texto falado no espetáculo *Embodied*)

Peter parece um organismo que tem outra maneira de se relacionar com os outros corpos e ambiente no qual todos estão imersos. Ele é discreto, não se movimenta muito, mas também invade as cenas alheias como todos, através das alterações da luz e do som que ele comanda, e nesse momento em que fala de si próprio, enquanto Shani e Cristian dançam.

Enquanto ele está falando, no proscênio, entre uma frase e outra, entre uma pausa e outra, Cristian caminha até o banquinho, no qual anteriormente estava Peter, e senta-se. Peter fica em pé, parado, na boca de cena.

4.2 O corpo-pornô -- *porno research*

Uma característica do espetáculo de Duarte é o humor sutil que permeia a cena do seu trabalho coreográfico. Em *Embodied*, observa-se esta fração de humor na presença dos inusitados instantes que consistem na transferência de uma idéia para um âmbito significativo que não é o do objeto designado, mas que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado. Uma translação, ou uma metáfora dos movimentos característicos dos atos sexuais.

Além das fotos da série Strip, da fotógrafa Jemima Stheli, mencionadas no capítulo dois, do entrave corporal entre os lutadores de *telecath*, também alguns vídeos de filmes

pornôs fizeram parte da pesquisa dos contatos corporais investigados para o espetáculo *Embodied*.⁵²

Os bastidores à mostra nas fotos de Stheli, fonte de pesquisa de Duarte, e os bastidores à mostra no espetáculo, sugerem o desnudar da cena, pois colocam à mostra o estúdio fotográfico e o palco. Há preocupação em não trabalhar com possibilidades de ilusão cênica, utilizando os recursos da caixa preta, criada com o propósito de se tomar uma coisa por outra; um sonho, uma interpretação enganosa sobre um fato ou sobre uma sensação. Assim, tanto nas fotos quanto no espetáculo, revelam-se os espaços intermediários entre os corredores que contornam a cena, no palco do teatro, como no estúdio fotográfico.

Desse modo, como abordado no capítulo dois, conforme sugerido por L&J, pode-se pensar que um espetáculo se apresenta como um recipiente que compreende o estado de fase de um sistema, ou seja, o desenrolar de acontecimentos ou atos a partir de um momento ou situação inicial. E compreende, ainda, modificações pertinentes nas sucessões e trocas advindas dos acontecimentos em que cada novo componente é em parte determinado ou condicionado pelo(s) anterior(es).

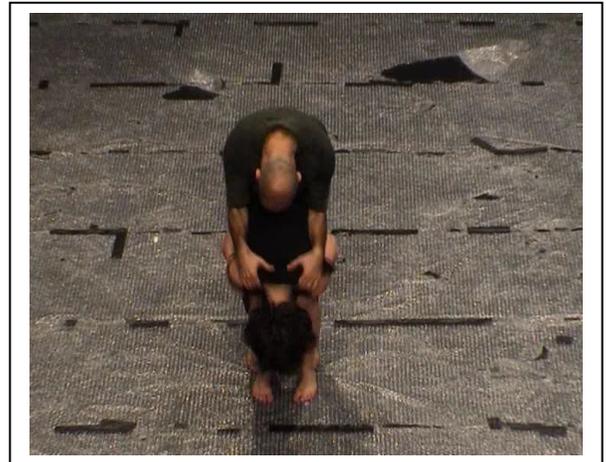
No caso de *Embodied*, esse ‘recipiente’ está carregado de metáforas (corpo-coisa, corpo-embate, corpo-pornô) interconectadas. Estas, ao se relacionarem, oferecem um conjunto de possibilidades circunstanciais, uma particularidade, ou condição, em determinado momento da dança, passíveis de sofrerem efeitos, implicações, e de gerarem

⁵² Informação disponibilizada por Cristian Duarte em entrevista gravada em 12/maio/2004.

eventos. Pode-se pensar que os eventos gerados seriam as forças duais do embate, a ironia e o humor da *porno research*, ou a coisificação do corpo na qualidade dos movimentos executados.

Dessa maneira, quando Shani senta sobre a cabeça de Cristian ou quando eles encaixam seus corpos e tremulam, ou ainda, quando ele coloca a cara entre as pernas dela, torna-se possível pensar que tais seqüências de movimentos efetuam a qualidade de agentes metafóricos.

Frise-se, que o corpo-pornô apresenta-se como uma metáfora, presente em vários momentos do espetáculo. Ao se apresentar assim, ele imprime o caráter de humor às cenas nas quais se mostra.



Figuras 14, 15, 16, 17, 18 e 19: referem-se a metáfora do corpo-pornô. Na figura 17 está presente Peter Fol, além de Cristian Duarte e Shani Granot. E na figura 18, além dos três, está Fabiana Dultra Britto.

Shani volta à cena e começa a encher uma bola de látex branca (bexiga). Uma vez cheia, a bola começa a ser apertada, amassada, esmagada; há o som característico da mão escorregando no látex emborrachado da bola. Nesse momento, pode-se pensar que a ação de Shani com a bola apresenta a mesma intenção da idéia do corpo-coisa, como quando a mão se relacionava com o seio, pois são dois corpos que atuam sendo um manipulado pelo outro, um investigado pelo outro. Observa-se que, tal qual o recorte da mão e o seio, aqui também a cena é recortada pela luz, ficando a cabeça e as pernas de Shani no escuro.

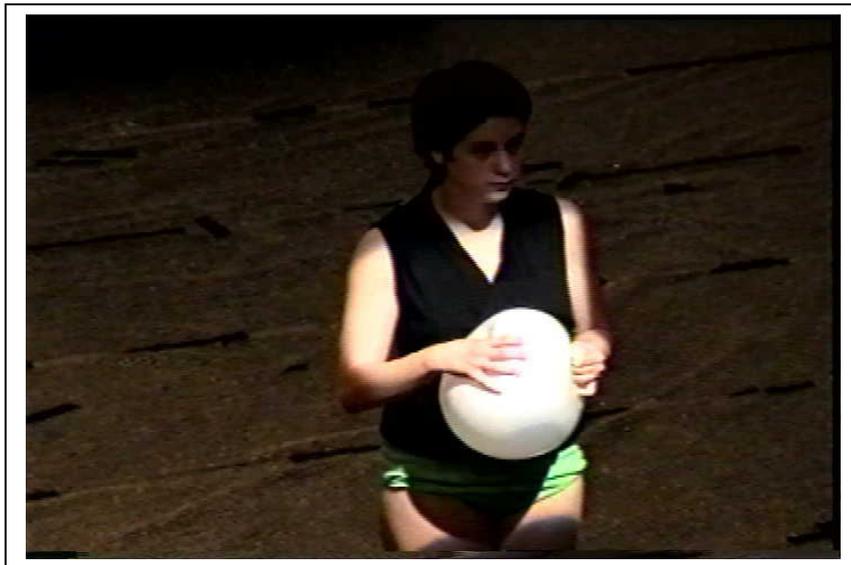


Figura 20: Shani Granot e a bola.

De tanto ser espremida, a bola estoura. Ao som do estouro da bola, Cristian liga o som que está ao seu lado. Peter continua em pé no proscênio. Calado, observando a cena de Shani com a bola.

A música soa com volume bem mais alto, diminuindo pouco e voltando a aumentar. Essas intervenções da música são mais bruscas agora, as oscilações de volume são mais contundentes e o volume é alto. A ópera é a mesma, porém é um outro movimento, mais *allegro* que o primeiro.

Shani dança a música com movimentos frenéticos de sacudir, depois corre pelo palco com os braços se movimentando esticados para a frente e para cima. Após a trajetória da corrida pelo palco, ela vai para o chão, continuando no deslocamento. Peter olha a cena, fica ali, no procênio parado, observando Shani deslocar-se pelo palco.

Num ímpeto, Cristian se levanta do banquinho e breca a trajetória de Shani, travando-a, empurrando-a e jogando-a para os lados e para o chão, enquanto Peter vai sentar-se no banquinho e passa a comandar as oscilações do volume da música.

4.3 O final do espetáculo

Começa o segundo embate físico. Dessa vez, é Cristian quem trava os movimentos de Shani.

Fica claro que os corpos alternam funções na cena, seja ao manipular o som, ao solicitar trocas na iluminação, a alusão do seio pela bola (na manipulação de ambos), ou como no segundo embate, no qual se inverteram as funções de manipulado e manipulador, em relação ao primeiro embate entre Cristian e Shani.

Cristian suspende Shani pelo torso; ela está de bruços, com o ventre e o rosto voltados para o chão, em posição horizontal, com o corpo pendurado no ar pelos braços de Cristian. Assim, ela sacoleja, agitando repetidamente suas pernas e braços. Ela parece um boneco de corda, ou um cachorrinho de brinquedo movido à pilha, o qual, mesmo quando a criança (manipulador) o suspende do chão, continua a mover-se em vão.

Em outros momentos, quando Cristian segura Shani, lembra um carrinho de brinquedo de controle remoto cujas rodas, ao encontrar um obstáculo (a obstrução de Cristian), as rodas continuam no movimento frenético querendo avançar, fazendo o barulho

característico desse tipo de brinquedo, mas em vão, pois somente com a intervenção do manipulador, ao mudá-lo de direção, o brinquedo conseguirá novamente se deslocar no espaço. Na cena, o manipulador Cristian interage com Shani movimentando-se ao lado dela quase o tempo todo.

Pode-se pensar na relação da criança e seu brinquedo de controle remoto, pois a criança se movimenta, anda e corre junto com o carrinho, por vezes suspende-o do chão, afirmando seu domínio, só para observar as rodas girando no ar inutilmente. Em algum momento, a criança posiciona diferentes obstáculos propositalmente diante do carrinho, para investigar as relações de força e resistência.

O chão de plástico bolha produz muito mais atrito que o linóleo ou as tábuas corridas, de que são comumente constituídos os palcos. Essa resistência faz o plástico bolha operar como um obstáculo no ambiente, e os corpos atuarem de forma singular com a dificuldade em deslizar, executar giros ou escorregar, encontradas naquele espaço.

Embodied concebe na carne em movimento as condições físicas e corpóreas. Corpos são trazidos à fricção, para uma luta violenta entre ser os agentes ativos e passivos 'resisters', ou entre movimento e apoio de chão. Primeiro é Duarte, quem move seu corpo contra a superfície do plástico bolha, sem usar nenhuma possibilidade da sua função específica, mas examinando como pernas, braços e torso podem move-lo como uma união horizontal de partes do corpo sem estar andando ou suspenso como um organismo ereto. O mesmo papel é distribuído aos dois corpos, quando Granot atua entre resistência ativa e movimento de reação passiva, e Duarte manipula seu corpo físico e depois com instruções (seja forte... seja simples.. some as cores... olhe para fora... com paixão... se entregue, etc). O que está principalmente em jogo é uma tentativa para explorar a capacidade das partes do corpo em expressarem-se autônomas. (CVÉJIC: 2004)⁵³

⁵³ *Embodied conceives of the flesh in movement in physical and corporeal terms. Bodies are brought to friction, to a violent struggle between being active agents and passive 'resisters', or between movement and floor support. First it is Duarte who moves his body against the surface of cracking plastic bubbles, not using*

Peter aumenta e reduz o volume do som da música. Cristian e Shani travam-se no chão e são travados pelo chão. Ele se levanta; ela fica no chão. Ele continua manipulando-a, mas agora com comando de voz, solicita que ela sente, levante, seja forte, seja simples, e ela segue sua trajetória; e o comando de voz parece atuar como um entrave, tanto como no embate físico.

Peter solta o som alto e caminha até o proscênio. Agora é outra música; um timbre de teclado faz soar uma balada meio brega. Shani senta-se no banquinho. Enquanto isso, Cristian deita-se de bruços no chão, ao fundo, ao lado direito do palco. Peter, olhando para a platéia, começa a levantar o braço direito esticado em direção ao teto. Shani interrompe a música e volta à mesma do início. Levanta-se, caminha para o fundo do palco e segue com Peter o movimento do braço. Os dois estão com os braços esticados para o alto. Começam a baixa-los, sincronizados. Repetem o mesmo movimento com o braço esquerdo. Cristian permanece deitado no chão.

A música prossegue. Peter segue movimentando os braços, agora os dois juntos, e fica com as mãos para cima, com os braços esticados para o alto, durante algum tempo. Shani deita-se no chão no mesmo lugar onde estava. Shani e Cristian estão imóveis no chão, como bonecos sem pilha. Peter baixa calmamente os braços. A música está chegando ao ápice e, de repente, pára, antes do fim. Entra em cena Fabiana e coloca-se no proscênio

any of the parts in their proper function, but examining how legs, arms and torso could move him as a horizontal assemblage of body parts without walking or supporting an erect organism. The same task is then distributed amongst two bodies, when Granot acts between active resistance and passive movement of reaction, and Duarte manipulates her body physically and later with performance instructions ("be strong...be simple...add color...look out...with passion...give yourself" etc). What is primarily at stake there is an attempt to explore the capacity of body parts for autonomous expression. (CVÉJIC: 2004)

próximo de Peter. Ele é bem mais alto do que ela, e olha para ela enquanto ela fala. O discurso de Fabiana reconecta Cristian e Shani à dança. Shani levanta-se e vai até Cristian; os dois voltam a executar variações de movimentos. Fabiana discorre sobre as várias forças com várias intensidades atuando no espetáculo; a partir de um tempo, os corpos reagem a essas forças e se adaptam a elas, mas depois de um tempo, desistem-se e encontram-se. E são, então, metáforas o que se pode relacionar ou não com o que foi visto.

Vê-se, no fundo do palco, Shani balançando as pernas para cima, e Cristian de costas para a platéia, ajoelhado, com a cabeça entre as pernas dela. Peter vai para o fundo do palco, e a luz se apaga. Fabiana segue narrando no *blackout* que foi decidido não terminar com texto, mas com movimento, relata o que eles (Cristian e Shani) acabaram de fazer, e termina dizendo, todo o tempo no *blackout*, ‘este é o fim do espetáculo’.

CAPÍTULO V

V

Conclusão

O espetáculo apresenta o entrecruzamento dançado de três metáforas: o corpo-coisa, o corpo-embate e o corpo-pornô. Pode-se perceber que tais metáforas estão presentes todo o tempo, ora uma ou outra mais evidente, porém se intercalando ou atuando conjuntamente.

Na primeira parte do espetáculo, na cena da mão com o seio, já se localiza a qualidade de operar os corpos com a intenção da metáfora do corpo-coisa. Através do recorte da luz vê-se a manipulação excessiva da mão no seio. O recorte focaliza um corpo disponibilizando-se ao outro, e esse outro o investigando ininterruptamente. A ação investigativa exibiu-se mais explícita que uma possível ação contemplativa ou seduzível.

Após se desfazer o quadrado de luz, segue-se o espetáculo apresentando outras metáforas, o corpo-embate e o corpo-pornô, as quais se estabelecem através das manipulações entre os dançarinos Cristian e Shani.

Cria-se um campo de forças entre os corpos dos dançarinos e, ao mesmo tempo, a cena fica envolvida em um jogo de resistência e esforço caracterizado por relações de polarização. A metáfora da polarização, dos eventos duais, que envolvem ação e reação, e que implicam a idéia de esforço, são explicitadas nas diferenças de padrões entre dois corpos, da descontinuidade entre dois corpos. É o que se observa em seqüências inteiras de *Embodied*.

Dessa maneira, caracteriza-se a metáfora do corpo-embate, que atua intercalada, por vezes conjuntamente, à metáfora do corpo-pornô. Essas duas metáforas se estabelecem nas relações diádicas, predominantemente reativas; são vetores de ação de movimento, que não necessariamente tem continuidade de um corpo para o outro. São inter-rompimentos. Desde o início, há mais descontinuidade do que continuidade nas seqüências de movimentos.

Achou-se importante observar como tais metáforas dançadas se organizam e se relacionam ao longo do espetáculo, não só através da atuação de Cristian e Shani, mas também através das participações de Peter e Fabiana.

A estratégia de Peter é invadir o espaço do outro, seja através de colocar e retirar as músicas, aumentar ou diminuir o volume; ele está, todo o tempo, em cena, fazendo-se presente. Quando só manipular não é suficiente, ele levanta-se, invade o proscênio e fala. Aportando no proscênio, um corpo grande e alto, inusitadamente ele fala baixo, monocórdio, minimalista. Diz frases comuns, sobre um homem comum, com a singular ação de falar. Fabiana só entra em cena nos últimos minutos do espetáculo. Assim como os outros, ela também invade a cena. E, como Peter, começa a falar. A invasão de Fabiana,

que até então não havia estado em cena, não é brusca, mas tranqüila, como algumas idas de Peter ao proscênio. Fabiana atua como um quarto corpo que interage na cena. Pode-se pensar que sua função em invadir a cena remete à metáfora do espetáculo como recipiente, no qual, no momento da entrada de Fabiana, coloca-se mais um corpo atuando com os outros no limitado recipiente espetacular.

O texto proferido por Fabiana tem a importante função de conduzir o desfecho do trabalho. Ali, ela afirma que metáforas atuaram o tempo todo durante o espetáculo, e o público pode relacionar ou não o que foi visto, ou seja, pode transferir uma idéia para um âmbito significativo, relacionando ou não as metáforas dos movimentos.

A figura de Fabiana não é tão enigmática quanto, a princípio, parece ser a figura de Peter, justamente por ele estar em cena o tempo todo e atuar de maneira minimalista, quase encastrado, e assim, aparecer aos poucos para o espectador. Quanto a Fabiana, ela tem uma atuação mais objetiva, vem para finalizar o espetáculo. Ela invade a cena e acaba o jogo.

Interconectar funções corporais faz parte do entendimento do conceito de *embodiment*, e as inferências sensoriomotoras se constituem sob as percepções conceituais. Pode-se pensar que as metáforas dançadas em Embodied se estruturam nos conceitos de experiências e julgamentos subjetivos dos intérpretes desse espetáculo. Segundo L&J, o mecanismo pelo qual a razão abstrata é incorporada, é através do uso de metáforas conceituais atuando no uso de inferências sensoriomotoras, para as conceitualizações abstratas e para a razão.

Assim, pode-se pensar que os dançarinos de Embodied estão sugerindo metáforas como estratégias de pensamento e ação. Não como pensamento e ações lineares, literais e puramente objetivas, mas, o oposto disso, como agentes metafóricos que compreendem e experimentam uma coisa em relação à outra, intrinsecamente ligados à maneira como os corpos atuam no ambiente, o palco do espetáculo.

Analisando as questões observadas na obra, percebe-se que a maneira como os artistas apresentaram suas inquietações foi através de idéias manifestadas nas qualidades impressas aos movimentos dos corpos, e não através de passos de dança codificados.

Outras questões, também importantes, são as relações possíveis entre os corpos e o ambiente. As informações que estão no ambiente não são percebidas de maneira igual por todos os corpos, e, dessa maneira, os mapas de estados do corpo e a conseqüente qualidade de movimento, de acordo com cada estado corporal, serão diferentes de um corpo para outro. Assim também, cada corpo atua diferentemente como mídia do ambiente e dos outros corpos com os quais se relaciona.

O mundo físico é o que é. As culturas são o que são. As pessoas são o que são. As pessoas interagem, com sucesso, com seu ambiente físico e cultural. Elas estão constantemente interagindo com o mundo real. A categorização humana é restringida pela realidade, na medida em que ela é caracterizada em termos das dimensões naturais da experiência que são constantemente testadas por meio da interação física e cultural. (...) Os conceitos humanos não correspondem às propriedades inerentes dos objetos, mas apenas às propriedades interacionais. Isso é natural, uma vez que conceitos podem ser metafóricos por natureza e podem ser diferentes de cultura para cultura. (L&J:2002,288)

Esta análise do espetáculo *Embodied* estabeleceu relações entre os conhecimentos artísticos e científicos, por se acreditar que podem ser sutis as interfaces entre essas duas áreas de conhecimento.

Os conceitos propostos por L&J em relação à mudança de entendimento sobre a razão, afirmando o conceito de pensamento metafórico e incorporação da mente (*embodied mind*), e ainda, a mudança paradigmática sobre a natureza da razão, as maneiras como ela opera, e o pressuposto *Embodied Cognitive Science*, mostraram-se compatíveis com as análises da dança aqui exibidas.

O pensamento, assim como as ações, decorrem do sistema sensoriomotor, mas se manifestam de maneiras diferentes. As metáforas, por exemplo, são amplamente utilizadas para a humanidade atuar no mundo, sejam nas direções que indicam “para cima” e “para baixo”, ou nos conceitos que representam (para cima = feliz, ótimo e para baixo = triste, ruim), de acordo com o visto no capítulo dois, por exemplo.

O entendimento da metáfora como uma ferramenta cognitiva é importante. A *Embodied Cognitive Science* sugere que essa “junção de esforços nas pesquisas irrompe-se através da idéia de que, para explicar o sucesso adaptável das criaturas nós precisamos de metáforas novas, teorias, modelos, protocolos de desígnio e ferramentas matemáticas. A cognição é o espaço onde o corpo, o ambiente (físico e cultural) e o cérebro estão acoplados densamente. Um estudo adequado de seus processos necessita adotar essa metáfora como uma premissa básica.”(QUEIROZ: 2001, p.229)

O presente trabalho buscou examinar possibilidades de relações entre o objeto artístico e o entendimento científico. Observando o crescente interesse pelos estudos do corpo, pós-tradição filosófica cartesiana, a dança aparece como um importante objeto de pesquisa. Percebe-se que há muito potencial a ser investigado e a ser explorado, tanto pelos intérpretes, criadores e pesquisadores da dança, quanto pelos pesquisadores e cientistas cognitivos. O corpo encontra-se no lugar onde se cruzam estradas e caminhos dos neurologistas, coreógrafos, lingüistas, filósofos, psicólogos, antropólogos, dançarinos e artistas das mais diversas esferas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VII. Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **A Ilusão Vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001

_____. **As Estratégias Fatais**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BERNARD, Michel. Les nouveaux codes corporales de la danse contemporaine. In: **La Danse, Art du XX e Siècle**. Editado por Jean-Yves Pidoux, Lausanne: Éditions Payot Lausanne, 1990. p. 68-76

BREMSER, Martha. **Fifty Contemporary Choreographers**. London: Routledge, 1999.

BRITTO, Fabiana. Evolução na dança é outra história. In: **Lições de Dança 1**. Pereira, R. e Sotter, S. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1998. p. 159-167

CLARK, Andy. **Being There**. Cambridge, Massashussetts. MIT Press: 1998.

CLIFFORD, James. On Ethnographic Allegory. In **Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography**. Clifford, James and Marcus, George. Ed. Berkeley: University of California Press, 1986.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

_____. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: ED. Perspectiva, 1998.

CRANE, Tim. Mind-Body Problem. In (edited by) WILSON, Robert & KEIL, Frank. **The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences**. Cambridge, Massashussetts: MIT Press, 1999. p.546-548

CVÉJIC, Bojana. “**Amperdans: Symptoms, strands and potentialities of small-scale work.**” www.sarma.be/text.asp?id=1112 , December/2004.

DAMASIO, Antonio. **O Erro de Descartes**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

_____. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. **Em busca de Spinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2001.

_____. **O Rio que saía do Éden – Uma visão Darwiniana da vida**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1996.

- DENNETT, Daniel. **A Perigosa Idéia de Darwin**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- DUPUY, Jean-Pierre. **Nas origens das Ciências Cognitivas**. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.
- EDGAR, Andrew. SEDGWICK, Peter. (Orgs) **Teoria Cultural de A a Z.: Conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.
- FOURGERAY, Sylvie. Antropologia do Corpo: um recorte contemporâneo. In: CABEDA, S. T. L., CARNEIRO, N. V. B e LARANJEIRA, D.H. (org) **O Corpo ainda é pouco**. Feira de Santana: UEFS, 2000. p.157-163.
- GALIZIA, Luiz Roberto. **Os Processos Criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In: BIÃO, A. (Org) **Temas em contemporaneidade – Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000. p.353-364.
- _____ **O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. AMORIM, Claudia. (orgs) **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HEUVEL, Michael V. **Performing Drama/Dramatizing Performance**. Michigan: University of Michigan Press, 1991.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.
- IHDE, Don. **Bodies in Technology**. Eletronic Mediations, vol 5. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JOHNSON, Mark. Embodied Reason. In Weiss & Haber (orgs) **Perspectives on Embodiment – The Intersections of nature and culture**. New York: Routledge, 1999.79-102.
- KATZ, Helena. O Coreógrafo como DJ In: **Lições de Dança 1**. Pereira, R. e Sotter, S. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1998. p.11-24

- KATZ, Helena. Entre a heresia e a superstição. In: **Problemas Estruturais e Similaridades Conceituais na Dança de Brasil e Portugal**. São Paulo: Editado pela Prefeitura de São Paulo - Centro Cultural São Paulo, 1998. p. 7-14
- KHALFA, Jean.(org). **A natureza da inteligência**. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.
- KRISTEVA, Julia. **Sentido e Contra-senso da Revolta**. Ed. Rocco: Rio de Janeiro, 2000.
- LANGER, Suzanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Estudos, 1977.
- LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books, 1999.
- LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: EDUC, 2002.
- LLINÁS, Rodolfo. **I of the Vortex: from neurons to self**. MIT Press Cambridge, Massachusetts, London: 2002.
- LEWIS, D. Journal of Philosophy 63 An argument for the identity theory.1966: p17-25.
In CRANE, T. Mind-Body Problem. In (edited by) WILSON, Robert & KEIL, Frank. **The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences**. Cambridge,Massachusetts: MIT Press, 1999. p.546-548
- MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1999.
- McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 4ª.Ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da Percepção e suas conseqüências filosóficas**. Campinas: Ed. Papyrus, 1990.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- MORIN, Edgar. Por uma reforma do pensamento. In: **O Pensar Complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade**. Org.Pena-Veja, A. e Nascimento, E.P. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 1999. p.21-34.

_____. **Saberes Globais e Saberes Locais: o olhar transdisciplinar**. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2000.

_____. **O Paradigma Perdido: a natureza humana**. Portugal: Publicações Europa-América, 2000.

PALLAMIN, Vera M. (org) **Cidade e Cultura – Esfera Pública e Transformação Urbana**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

PELLAN, Peggy. *Playing Dead in Stone, or, When is a Rose not a Rose?* In **Performance and Cultural Politics**. New York & London: Routledge, 1996.

_____ The golden apple: Jennie Livingston's Paris is Burning, In **Unmarked: the Politics of Performance**. New York & London: Routledge, 1993.

_____ **Mourning Sex: Performing Public Memories**. New York & London: Routledge, 1997.

PINKER, Steven. **Tábula Rasa – a negação contemporânea da natureza humana**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 1998.

PRIGOGINE, Ilya. STENGERS, Isabelle. **A Nova Aliança: Metamorfose da Ciência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

QUEIROZ, João. **Considerations on Lakoff & Johnson approach to embodied cognitive science - Philosophy in the Flesh: Embodied Mind and its Challenge to Western Thought**. 2001. *Galáxia* 1:1, 227-230. (In: *Brain & Mind: Electronic Journal of Neuroscience*). Disponível on line em http://www.epub.org.br/cm/home_i.htm. Acessado em 2004.)

QUEIROZ, João. **Semiose Segundo C.S. Peirce**. São Paulo: EDUC, 2004.

REDFERN, Betty. What is Art? In: Carter, A. **The Routledge Dance Studies Reader**. London: Routledge, 1998. p. 125-134

SANT'ANNA, Denise B. **Corpos de Passagem – ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHLICHER, Suzanne. O Corpo Conceitual: Tendências Performáticas na Dança Contemporânea. **Revista Repertório Teatro& Dança**. Salvador, Ano 4, n.5. Universidade Federal da Bahia, 2001. p.30-36

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

STRAZZACAPPA, Márcia. As Técnicas Corporais e a Cena. In: GREINER, C. e BIÃO, A. (org) **Etnocenologia – Textos Selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 163-168.

VARELA, F. THOMPSON, E. ROSCH, E. **A mente incorporada – Ciências Cognitivas e Experiência Humana**. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2003.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Formas de Conhecimento: Arte e Ciência. **Revista Repertório Teatro& Dança**. Salvador, Ano 3, n.4. Universidade Federal da Bahia, 2000. p.10-27.

WEISS, Gail. HABER, Honi F. (orgs) **Perspectives on Embodiment – The Intersections of nature and culture**. New York: Routledge, 1999.

ANEXO I

Cristian **Duarte**



Middle High Tones & Embodied

du 26 au 30 avril 2004 à 21 h

relâche le mercredi

spectacles de Cristian Duarte

D'origine brésilienne, Cristian Duarte a tout d'abord collaboré avec la compagnie Nova Dança de São Paulo, orientant son travail autour de l'improvisation et du théâtre, avant de rejoindre l'école PARTS d'Anne-Teresa De Keersmaeker. C'est pendant ce séjour bruxellois qu'il créera, en collaboration avec Shani Granot, *Middle High Tones* (2002), pièce pour deux danseurs et un performer, tous trois réunis de nouveau pour *Embodied*, chorégraphie créée au printemps 2003. Deux pièces complémentaires où les corps se croisent simultanément dans l'une et se confrontent charnellement dans l'autre, comme par dichotomie. Deux variations sur le rapport qu'entretient le corps avec le monde extérieur.

Middle High Tones : Création Cristian Duarte et Shani Granot. Interprétation Cristian Duarte, Shani Granot et Peter Fol. Régisseur Peter Fol. Conseil Jan Ritsema et Jonathan Burrows. Production PARTS. Réalisation Théâtre de la Bastille.

Embodied : Création/interprétation Cristian Duarte, Fabiana Dultra Britto, Shani Granot, Peter Fol. Conseillère artistique Fabiana Dultra Britto. Collaboration technique Peter Fol. Coproduction Théâtre de la Bastille, DEPARTS. DEPARTS est soutenu par la Commission européenne (Culture 2000), Springdance Works/Utrecht, WERKHUIS/producties/Bruxelles et Melkweg/Amsterdam.

Plein Tarif 19 € | Tarif réduit 12,50 € | Laissez-Passer 110 € | Abonnement libre à 3 spectacles 33 € | Abonnement libre à 5 spectacles 46,50 €

théâtre de la bastille

Réservations : 01 43 57 42 14, sur www.theatreonline.com et sur www.fnac.com

76, rue de la Roquette. 75011 Paris. www.theatre-bastille.com

ZYIA AZAZI

■ Dervish in progress

[Turquia]

Espectáculo solo com uma análise pessoal e artística sobre as tradicionais danças sufi, em que a repetição é um componente essencial do ritual e pela qual o praticante alcança um estado de transe ao rodopiar. Influências ocidentais surgem como elementos importantes em cada uma das partes da apresentação, entretanto, desenhadas de modo diferente. É um feito físico que se encontra com o misticismo, Oriente que se encontra com Ocidente, o passado que se encontra com o presente. 30 min. Livre.

Coreografia e interpretação: Ziya Azazi



SESC Vila Mariana: dia 25, 19h30.

Poupatempo Sé (Centro): dia 26, 13h.

SESC Itaquera: dia 27, 14h.

SESC Interlagos: dia 28, 13h.

Grátis.

CRISTIAN DUARTE, FABIANA BRITTO,
PETER FOL E SHANI GRANOT

■ EMBODIED

[Brasil/Israel/Bélgica]

Um ambiente de discussão. Um campo de interação adaptativa entre idéias diferentes. Idéias entendidas como pensamentos que o corpo organiza na sua interação com o ambiente. Ambiente entendido como conjunto de condições para o corpo se organizar — interagindo. 40 min. 16 anos.

Concepção: Cristian Duarte

Criação e performance: Cristian Duarte, Fabiana Britto (Brasil), Shani Granot (Israel) e Peter Fol (Bélgica)

SHANI GRANOT E PETER FOL

■ IT'S A SMALL WORLD

[Israel/Bélgica]

O espetáculo traz a curiosidade e a ambigüidade que motivam duas figuras em um esquete excêntrico. Sem papéis ou contexto definidos, um improvável dueto contrapõe graça e inépcia em uma órbita de opostos físicos. A peça foi inspirada na ficção literária "The Resistance of Ether", de Alice Evermore. 23 min. 16 anos.

Criação e performance: Shani Granot (Israel) e Peter Fol (Bélgica)

SESC Pompéia: dia 24, 21h.

R\$ 6,00; R\$ 4,00; R\$ 3,00

SESC Santo André: dia 27, 20h.

Grátis.

embodied

dance performance

middle high tones & embodied

26, 27, 29 & 30/04/04 - 21h

Théâtre de la Bastille

76, rue de la roquette

F-75011 Paris

+33 (0)1 43 57 42 14

created and performed by: Cristian Duarte (BR), Fabiana Dultra Britto (BR), Shani Granot (IL), Peter Fol (BE)

project conception: Cristian Duarte

process adviser: Fabiana Dultra Britto

technique: Peter Fol

co-producers: Théâtre de la Bastille (Paris); DEPARTS / DEPARTS is supported by the European Commission

("Culture 2000" programme); Springdance/works (Utrecht); WERKHUIS/producties (Brussels) and Melweg (Amsterdam)

ANEXO II

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)