

Fios que se conectam: a dança e a universidade como agentes que (se) movem

Wires that connect: dance and university as agents that move (themselves)

Rodrigo dos Santos Monteiro¹

RESUMO: As relações entre dança e universidade interferem na paisagem das criações feitas na contemporaneidade. Dança e universidade desempenham um importante papel na construção do conhecimento. Como pode a dança contaminar as formas de conhecimento feitas pela universidade? Como a Universidade potencializa e questiona o conhecimento feito pela dança? Este artigo propõe uma abordagem a partir de estudos do corpo e da semiótica para sondar algumas respostas. Mais do que buscar caminhos únicos, a intenção é promover um exercício de reflexão em que o entendimento de rede e de cruzamentos atravesse e expanda o debate acerca das relações entre dança e universidade.

ABSTRACT: The relations between dance and university affect the landscape of creations made in the contemporaneity. Dance and university have an important role on the construction of knowledge. How can the dance contaminate the forms of knowledge made in the university? How does the University potentiate and raise questions on the knowledge made by dance? This paper proposes an approach based on studies of the body and semiotics to search out some answers. More than seeking for unique ways, it intends to promote a reflective exercise wherein the understanding of networking and intersections cross and expands the debate about the relationship between dance and university.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Universidade. Conhecimento.

KEYWORDS: Dance. University. Knowledge.

I. INTRODUÇÃO

As universidades brasileiras que oferecem cursos superiores e cursos de pós-graduação em dança passam a desenhar, cada vez mais, uma importante

¹ Graduado em Comunicação das Artes do Corpo e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontícia Universidade Católica-SP. E-mail: rdossantosmonteiro@yahoo.com.br.

paisagem no cenário das criações feitas nessa linguagem. Linhas distintas contribuem para a pesquisa e o debate na área, permitindo que amadores ou mesmo artistas já atuantes no mercado procurem esse ambiente para expandir seus horizontes em busca de novas referências.

Há diferentes modalidades de dança que implicam determinados entendimentos de mundo. Há aquelas que passam de geração para geração como forma de preservação de uma tradição local; outras que se propõem a discutir e gerar novas elaborações estéticas que questionam a própria linguagem em si. Nesse contexto, qual seria o papel da universidade naquilo que compete à produção de conhecimento aliada à dança? Por quem esse conhecimento é feito e para quem é destinado? Como um ambiente em que o tempo todo a informação é gerada e gerida pode afetar os diferentes níveis dessa linguagem artística naquilo que compete à criação, à circulação e à reverberação de trabalhos de dança? E como esses trabalhos nela criados contribuem, inclusive, para a desestabilização de alguns *modus operandi* que cercam e delimitam a produção do conhecimento em algumas bases consolidadas? Como isso pode afetar os sujeitos envolvidos nesse processo? Quando se fala em universidade, pensa-se imediatamente em ensino e pesquisa; contudo, como pode a dança criada e estimulada por esse ambiente expandir a noção de conhecimento para níveis de descrição que fogem das habituais amarras que o compartimentam, segmentam e, por isso, o despotencializam?

Partindo do pressuposto de que a dança é, em si mesma, uma forma de conhecimento, de que cada dança traz consigo um entendimento de mundo, é possível arriscar a hipótese de que a universidade é uma estimuladora que agencia algumas operações que podem expandir essa forma de conhecimento. A dança como pensamento do corpo (KATZ, 2011) é, com isso, gerada e gerida em um contexto em que o cruzamento de informações é incessante, permitindo-lhe, desta forma, uma autocrítica constante. Desta maneira, aqueles que produzem a(s) dança(s) na(s) universidade(s) e aqueles que entram em contato com essa(s) dança(s) passam a ser analisados sob uma perspectiva de rede, em que todos os elementos estão conectados e se comunicando (e se transformando) o tempo todo.

A proposta deste artigo é, com isso, levantar questões que debatam a importância da universidade como lugar para a promoção de crises (desestabilizações conceituais, estéticas e políticas) e dar luz ao seu papel debatedor e propulsor de pesquisas. A intenção do que se segue é, a partir e através de alguns conceitos provindos dos estudos do corpo e da semiótica, expandir uma aliança já iniciada entre dança e universidade para buscar reconhecer quais afetações e potências emergem dessa parceria.

2. SERES QUE DANÇAM, EMOCIONAM E, POR ISSO, FAZEM CONHECER

Dadas a importância e a necessidade de um constante debate no ambiente da universidade, como argumentar que a dança inserida neste meio produz e interfere no conhecimento? Como a universidade e o conhecimento em si podem ser um “para quem” a dança é destinada? Para buscar responder tais perguntas, este artigo recorre às conexões entre conhecimento e arte propostas pelo professor Jorge de Albuquerque Vieira².

Vieira defende que todo tipo de linguagem artística é uma forma de conhecimento:

A questão real é que a arte é uma forma de conhecimento, e todo conhecimento é função vital, todo conhecimento garante vida e complexidade. Desvalorizar o artístico é matar, em altos níveis de complexidade, nossa Humanidade. Insistimos aqui: a Arte é o tipo de conhecimento que explora as possibilidades do real. Não nos basta acreditar em uma certa realidade, temos que aprender os caminhos complexos para tentar atingi-la, e temos que fazer isso para sobreviver, não só em corpo, mas nos signos que já somos capazes de produzir e extrassomatizar para além das necessidades biológicas. (VIEIRA, 2006, p. 83)

A dança, inserida no vasto e complexo sistema da arte, é, desta forma, uma contribuinte para a semiose inerente às pesquisas de linguagens feitas pela arte. Semiose, no caso, nada mais é do que a ação dos signos, ou seja, é o constante movimento pelos quais os signos – as representações – passam o tempo todo. E o elemento representado que a dança traduz incessantemente, de um signo para o outro, não é nada mais nada menos que o próprio movimento.

Conforme dizia Martin Heidegger (1889-1976), o ser humano é um ser de linguagem, por isso, as representações do mundo – os modos como a realidade é apresentada para a percepção humana – estão o tempo todo sendo organizadas em algum tipo de linguagem, seja ela falada ou não. A evolução da espécie trouxe inúmeras experiências ao corpo, de modo que as formas mais coerentes de apreensão da realidade foram mantidas como estratégias de sobrevivência da espécie. Nesse processo, por exemplo, o olho foi treinado para ver aquilo que alertava para um indício de perigo quando se caçava para encontrar o que comer. Nesta

2. Jorge de Albuquerque Vieira é professor do curso de graduação de Comunicação das Artes do Corpo e do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Também é professor da Faculdade de Dança Angel Vianna. Entre alguns temas abordados por sua pesquisa, destacam-se: a Teoria Geral dos Sistemas, a complexidade e as relações entre ciência e arte.

lógica, como pode uma linguagem artística como a dança contribuir para que o olho contemporâneo apreenda outros modos de representação de uma realidade que se transfigura incessantemente?

Vieira explora a possível expansão das formas como a percepção apreende a realidade a partir de um conceito criado na Etologia³: o *Umwelt*⁴. O *Umwelt* seria uma espécie de bolha que cerca a percepção e filtra aquilo que nela chega da realidade, é um tipo de “mundo próprio”. Cada espécie desenvolveu um tipo de bolha, de modo que sua permanência no meio onde vive seja a mais coerente possível para que ela possa nele sobreviver. Para Vieira, a arte tem a importante função de expandir o *Umwelt* humano. O autor ressalta que “o conhecimento artístico, como aquele científico, também atua, talvez com mais flexibilidade e vigor, embora não tão eficientemente, na dilatação do *Umwelt* da espécie humana” (VIEIRA, 2006, p. 84).

A dilatação sugerida acontece tanto naquele(s) que faz(em) a dança, quanto naquele(s) que vê(em)/ouve(m)/sente(m)⁵ a dança. Isso, pois, são níveis de experiência distintos que estão envolvidos, seja no processo de criação, seja no de fruição da dança; contudo, tanto em um quanto em outro, novas mediações são formuladas todo o tempo e são elas as mediações que são base para o movimento do conhecimento. Aumentar e qualificar as mediações é expandir as conexões das informações, dando-lhes, com isso, sentido. “Conhecer, logo transformar-se, é crescer em complexidade” (VIEIRA, 2006, p. 66).

Outro fator importante que não pode ser desprezado quando se fala em dança como forma de conhecimento diz respeito às emoções. Afinal, qual o sentido da arte quando não são postos em jogo a sensibilidade e o afeto? Como podem as emoções ser entendidas como elementos que fazem parte da produção de conhecimento?

Para tentar responder tais questões, é sugerido aquilo que Antônio Damásio levanta acerca da emoção e do sentimento como meios de conhecimento. Para este neurocientista português, as emoções e os sentimentos são representações de estados corporais (DAMÁSIO, 2010). As emoções são respostas diretas do corpo em função de um determinado

3 A Etologia é o ramo da Biologia que estuda o comportamento das espécies.

4 Conceito criado pelo etologista Jacob Johann von Uexküll (1864-1944). No entanto, neste artigo tal conceito é visto à luz de Jorge de Albuquerque Vieira.

5 As pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz propuseram, no II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança, realizado em São Paulo, em 2012, o termo *inframine* para pensar na não dissociação entre as percepções que estão em jogo quando se entra em contato com um trabalho de dança. “*Inframine* é um termo utilizado pelo artista Marcel Duchamp (1882-1968) e representado pelo sinal gráfico (/). Este termo, logo também o sinal, reúne no momento em que separa. É o “intervalo que apenas pode ser imaginado, de tão pequeno que mal pode ser percebido” (KATZ e GREINER, 2012, p. 1).

estímulo externo ou interno (neste caso, tendo a memória um importante papel) manifestadas, por exemplo, por uma ruborização ou um lacrimejar dos olhos. Já os sentimentos são os mapeamentos das emoções feitos pelo continuum corpo-mente, ou seja, é o reconhecimento das mudanças de estados pelas quais o corpo passa, como a tristeza ou a felicidade. E o que isso tem a ver com a dança? Aquele que faz a dança e aquele que vê/ouve/sente a dança produz imagens o tempo todo. E o conhecimento pode emergir desse processo.

Imagem, mapa e padrão neural, para Damásio, descrevem o mesmo fenômeno. As imagens são aptidões de todas as percepções, não apenas da visão. Elas são formuladas no nível do privado, não sendo observáveis por terceiros. “A percepção é o resultado da competência cartográfica do cérebro” (DAMÁSIO, 2010, p. 98). Damásio considera a percepção como uma ação do cérebro, ou seja, ela cria mapas. Para o autor, representação é sinônimo de padrão neural e quando ele fala de imagem está se referindo à imagem mental. Uma vez que elas são representações, não são cópias do real. Contudo, são tão reais quanto aquilo que representam. Sendo assim, os estímulos do ambiente tornam-se corpo através dos padrões neuronais. Há, desta forma, uma dramaturgia inerente ao corpo que se relaciona diretamente com o fluxo de imagens formuladas por ele, que suscitam constantes destabilizações que, a partir da hipótese aqui levantada, geram conhecimento:

Mas como tudo isso se relaciona ao tema da dramaturgia de um corpo? Se a dramaturgia é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ação) do corpo, organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2008, p. 73)

O pesquisador Ronaldo Bispo dos Santos desenvolveu em sua tese de doutorado (SANTOS, 2004) o entendimento de como uma experiência estética aciona emoções e sentimentos estéticos que destabilizam o corpo pela formulação de imagens neuronais. As aproximações entre arte e neurociência aparentam, em um primeiro momento, ser longínquas. No entanto, segundo os autores mencionados, percebe-se que cada vez mais as pontes entre essas áreas não são somente evidentes, mas também importantes para que seja possível compreender as funções fisiológicas pelas quais um corpo passa quando faz ou entra em contato com um trabalho artístico (podendo ser dança ou outra linguagem).

É por essa razão que eu sustento o ponto de vista não usual,

segundo o qual artistas são neurologistas estudando o cérebro – com técnicas que são únicas para eles – que alcançam interessantes, porém inespecíficas conclusões sobre sua organização. Ou ainda que, sem dúvida, para criarem suas obras, eles exploram as características dos sistemas paralelos de processamento perceptual dos seus cérebros, mesmo que para isso às vezes tenham que se restringir inteiramente a um único sistema, como em arte cinética. Essas conclusões estão na tela e são comunicadas e entendidas através do meio visual, sem a necessidade de usar palavras (SemiZeki *apud* SANTOS, 2004, p. 61)

Sintonizado com as discussões levantadas anteriormente sobre o conceito de *Umwelt*, Santos explora a ideia de uma possível expansão dessa bolha que filtra a realidade segundo experiências estéticas (pela criação ou pela fruição). Do ponto de vista da semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce (1839-1914), já relacionada às referências da neurociência, pode-se dizer que a representação da realidade que o corpo constrói é dependente do aparato neurofisiológico (SANTOS, 2004). Tal aparato evolui na medida em que a percepção do mundo ao redor também se expande (o *Umwelt*). Aproximando este debate para a dança nas universidades – as experimentadoras de ambientes debatedores – é possível arriscar que elas proporcionam o questionamento de como ocorrem as experiências estéticas. “A criação e percepção estéticas multiplicam o semioticamente real e transvalorizam o durável significativo” (SANTOS, 2004, p. 62). Com isso, acredita-se que a universidade faça usufruto de debates acerca das experiências artísticas e pode contribuir, com isso, para a expansão do *Umwelt*. Assim como Vieira, Santos acredita que o conhecimento artístico – como também o científico – possa atuar, talvez com mais flexibilidade e vigor, na dilatação do *Umwelt* da espécie humana (VIEIRA, 2008, p. 84).

Seguindo com essa discussão, é possível agregar as seguintes perguntas: como a alteração de um fluxo de imagens pode desestabilizar as categorizações sedimentadas no corpo que dança e no corpo que vê/ouve/sente a dança? Como uma dança pode contribuir para a elaboração de conhecimento? E como pode a universidade servir de ambiente que potencializa as crises das representações na dança a fim de produzir novas imagens naqueles que criam e naqueles que veem/ouvem/sentem a dança?

A universidade é lugar de referências, mas também – e principalmente – de debates. Os fluxos de informações que nela circulam são elementos que podem conduzir a uma dramaturgia crítica da dança. Ou seja, como agenciadora de questionamentos, ela tem a função de formar artistas críticos que gerenciem seus trabalhos em função de debates que rondam/questionam a contemporaneidade. E mais do que promover discussões como tema, é o modo como elas fazem isso que é mais importante. As

respostas do “por quem?”, “para quem?” e “como?”, em função da parceria entre dança e universidade, não têm, com isso, vias únicas. No entanto, os conceitos mencionados acima auxiliam a analisar a complexa rede na qual a dança e a universidade estão inseridas. E mais do que tentar responder tais perguntas, acredita-se que a promoção de constantes debates sobre esta e outras alianças seja o fator chave para encontrar as coerências necessárias a cada momento.

3. DOS ENUNCIADOS QUE, EM CONFLITO, PROMOVEM UMA ECOLOGIA NOS SABERES

Antes mesmo de o pensamento ser formulado e concebido em forma de alguma linguagem, ele tem uma outra lógica de organização. Esta linguagem não é comunicável, mesmo sendo muitas vezes clara para aquele que a gera. Steven Pinker, professor de psicologia da universidade de Harvard, chama esse momento anterior do pensamento de “mentalês” (PINKER, 2008). Há outros pensadores que buscaram entender, segundo seus objetos de pesquisa, aquilo que antecede e permeia uma determinada estrutura. O conceito proposto aqui é o de enunciado que atravessa a obra de Michel Foucault (1926-1984). Gilles Deleuze explica que, para Foucault, enunciado é aquilo que antecede o pensamento (DELEUZE, 2005).

As visibilidades não se confundem com os elementos visuais ou mais geralmente sensíveis, qualidades, coisas, objetos, compostos de objetos. Foucault constrói a esse respeito uma função tão original quanto a do enunciado. É preciso rachar as coisas, quebrá-las. As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpagos, reverberações, cintilações. (DELEUZE, 2005, p. 61-62)

Desta forma, é possível também constatar que as estruturas de cursos superiores e de pós-graduação voltados à dança também têm enunciados. Ou seja, as matrizes pedagógicas que estruturam esses cursos são elementos que incitam determinadas formulações em toda a formação do conhecimento neles gerados. Os enunciados, mais do que qualquer outra coisa, ditam as regras do “por quem” a dança é feita. Por esse motivo, de partida, é importante ressaltar que é necessário que haja diferentes propostas curriculares das diferentes universidades com cursos de dança, pois é a partir e através de uma diversidade que se pode ter uma ecologia de saberes (SOUSA SANTOS, 2007).

Boaventura de Sousa Santos chama a atenção para o fato de que o conhecimento produzido no Ocidente é ainda feito de uma forma abissal

(SOUSA SANTOS, 2007). Para o professor da Universidade de Coimbra, a realidade é apartada “deste” e “daquele” lado de uma linha criada pelos detentores da legitimação dos discursos. Aquilo que é produzido do lado de cá é reconhecido como mais importante e mais verdadeiro do que o produzido do lado de lá dessa linha. Como grande articulador social que é, Sousa Santos propõe uma ação radical para a produção de conhecimento, sugerindo que as fronteiras sejam dissolvidas por uma ecologia dos saberes que objetiva a produção de um saber que é pós-abissal:

Como ecologia de saberes, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento, além do conhecimento científico. (SOUSA SANTOS, 2007, p. 24)

A radicalidade é evidente, pois a transposição da linha que divide os tipos de conhecimento implica uma série de empenhos que não são somente epistemológicos, mas também políticos. Sousa Santos reforça, no entanto, que tal ecologia é fundamental, pois “o seu potencial para o pensamento pós-abissal decorre da sua capacidade para atravessar as linhas abissais” (SOUSA SANTOS, 2007, p. 36). A força dessas transformações, desta maneira, está no próprio movimento de ruptura de barreiras. A potência da ecologia dos saberes está no seu grau de desestabilização, já que “é constituída por sujeitos desestabilizadores, individuais ou coletivos, e é, ao mesmo tempo, constitutiva deles” (SOUSA SANTOS, 2007, p. 36).

O reconhecimento da diversidade não necessariamente implica sua aceitação. Vestígios desta ideia podem ser constatados em termos bastante utilizados atualmente dentro da própria universidade. Debates acerca da interdisciplinaridade ou da transdisciplinaridade buscam promover o cruzamento de diferentes áreas do conhecimento para analisar objetos e fenômenos. No entanto, coladas a esses debates, ainda permanecem algumas barreiras epistemológicas que não reconhecem a potencial contaminação entre os diferentes saberes. Mais simpática à ideia de ecologia dos saberes está a proposta de uma indisciplinaridade (GREINER, 2008). Isso porque o conhecimento não segue disciplinas que o seccionam em áreas que podem ser estrategicamente definidas para a elaboração de metodologias específicas; porém, o movimento do conhecimento não segue caminhos determinados e muito menos respeita fronteiras. E uma vez que a o movimento é objeto, meio e fim da dança, não seria interessante explorar um movimento radical a ser experimentado nas universidades para que dele possam emergir novas experiências (para o ensino e pesquisa de dança nelas produzidos e para a própria universidade)?

A proposta de uma dança feita na universidade é deslocada, com isso, para as danças que são feitas nas universidades. O apontamento feito

anteriormente de que a universidade é um ambiente estimulador e potencializador do conhecimento já inerente à dança é, desta forma, posicionado em um entendimento de rede. Uma vez que as universidades não são fechadas nelas mesmas e promovem constantes intercâmbios, os diferentes enunciados de diferentes ambientes aumentam o choque de informações e o agenciamento de crises, fazendo com que a dança se mova e possa mover também o conhecimento produzido nas universidades.

4. NÃO PASSOS PARA O QUE SE SEGUE

Assim como muitas tendências da dança exploradas na contemporaneidade, as universidades não trabalham com um método único para o ensino e pesquisa de dança. Ao invés disso, trabalham com um não método (pas de méthode) (Jacques Derrida *apud* GREINER, 2008). Isso porque se os agentes criadores que nela atuam como professores-pesquisadores, artistas e iniciantes na área (por quem), já destinassem uma metodologia compartimentada que pudesse ser somente aplicada (como) a todos aqueles que com ela entram em contato, inclusive a própria universidade e o conhecimento como um todo (para quem), não existiria o elemento básico para que ocorressem o movimento e a transformação de todos esses fatores: a criação que respeita as singularidades, as especificidades.

O processo de criação na universidade acontece a partir de domínios diferentes do conhecimento, como também na ciência e na filosofia. Contudo, conforme já mencionado por Vieira (2006), a arte tem papel importante para a formulação de saberes. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), embora comentem separadamente, pontuam que estas três áreas do saber – ciência, filosofia e arte – não estão apartadas. Todas elas trabalham a partir e através da criação e é delas que emana o conhecimento.

Dança e universidade podem estreitar suas relações pelo reconhecimento de que os múltiplos conhecimentos são, todos eles, matrizes de informação, conexão e, com isso, de criação. A dança, com isso, atravessa e é atravessada por esse sistema, ensinando-lhe não passos, mas dando-lhe rasteiras que o impeçam de se sustentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência: a construção de um cérebro consciente*. Trad. Luís Oliveira Santos. Lisboa: Editora Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2008.

- KATZ, Helena e GREINER, Christine. “Visualidade e imunização: o inframince do ver/ouvir a dança” In *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança* (ANDA), 2012.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2011.
- PINKER, Steven. *Do que é feito o pensamento. A língua como janela para a natureza humana*. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SANTOS, Ronaldo Bispo dos. *Flash Aesthesis: comunicação instantânea e experiência estética*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (Orientador: Jorge Vieira). São Paulo: PUC-SP, 2004.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de. *Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes*. Artigo disponível em: http://www.ces.fe.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCCS78.PDF (acesso em 10 de abril de 2014), 2007.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: ExpressãoGráfica e Editora, 2006.

Recebido em: 30/05/2014

Aceito em: 18/06/2014