

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

PATRÍCIA CRUZ FERREIRA

**DANÇA/LINGUAGEM –
TEXTO DO PROCEDIMENTO METAFÓRICO DO
CORPO**

Salvador
2014

PATRÍCIA CRUZ FERREIRA

**DANÇA/LINGUAGEM –
TEXTO DO PROCEDIMENTO METAFÓRICO DO
CORPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral
Rengel

Salvador
2014

PATRÍCIA CRUZ FERREIRA

DANÇA/LINGUAGEM –
TEXTO DO PROCEDIMENTO METAFÓRICO DO CORPO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em _____ de 2014.

Banca Examinadora

Lenira Peral Rengel – Orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Universidade Federal da Bahia

Gilsamara Moura Robert Pires

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Universidade Federal da Bahia

Rosana van Langendonck Augusto

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Aos que, na dança, possibilitam/fazem escritas metafóricas de mundos sígnicos e a contínua reinvenção desses.

À Marli, Vicente, Fabiana, Eduardo e Maria Eduarda. Signos de amor e luz.

À Profa. Dra. Lenira Peral Rengel.

Pela confiança, amizade, paciência, colaboração e generosidade ofertadas, combinadas com o rigor metodológico no trabalho de orientação: encontro significativo.

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e aos professores e alunos membros do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Dança, pelo meu acolhimento e pelo conhecimento e companheirismo semeados.

Aos funcionários da secretaria do curso de Pós-Graduação em Dança da UFBA, pela dedicação e presteza no exercício de suas atividades.

Aos colegas da turma de Pós-Graduação em Dança. Por compartilharem outros olhares, gestos, toques, sons, sabores, cores, imagens da dança.

Aos que, comigo, percorreram pelas artes do espetáculo (teatro e dança) e pela arte das letras.

Aos professores leitores dessa dissertação, pela possibilidade de ampliação do trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), por me proporcionar uma bolsa de estudos e, sobretudo, uma qualificação profissional.

**Às Flores do Caminho,
Meus aplausos!**

FERREIRA, Patrícia Cruz. *Dança/linguagem – texto do procedimento metafórico do corpo*. 104 f. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Nosso cotidiano é permeado de objetos – imagens, textos, pessoas, lugares, movimentos, que se efetivam significativamente como ambientes de representação, organização, disseminação e apresentação das informações. Nesse universo, o corpo, em todos os seus aspectos e modos de operar, desempenha um importante papel cognitivo na estruturação das linguagens enquanto leituras sígnicas verbais e não verbais do mundo. A hipótese é de que a dança pode ser considerada como linguagem na qual alguns dos corpos no ambiente cênico (dançarino-espectador) realizam uma ação cognitiva de caráter textual - comunicam signos realizados com o entorno, compondo uma escrita metafórica. Com o objetivo de refletir sobre a dança como linguagem e explicitar a operacionalidade metafórica dos corpos na dança, o estudo se fundamenta em teóricos da Dança, da Comunicação, da Semiótica peirceana, da Linguística Cognitiva, das Neurociências e das Ciências Cognitivas, que possibilitam levantar questionamentos acerca dos pensamentos dicotômicos que consideram a dança ou o corpo privado da razão, do pensamento, e a **linguagem** descorporificada. Inicialmente, são abordados os conceitos mais amplos de signo e linguagem propostos pela Semiótica de Charles Sanders Peirce (PEIRCE, 2010, 1975; SANTAELLA, 2012, 2005, 2004) e as argumentações de corpo na linguagem e a **linguagem** verbal como “parasita” do não verbal (RUTHROF, 2010, 2000). Em seguida, tais formulações são colocadas em diálogo com as compreensões de metáfora, de significativo e de sentido (LAKOFF E JOHNSON, 2002, 1999; e JOHNSON, 2007), de procedimento metafórico (RENGEL, 2007), e de memória e sistema de mapeamento cerebral do corpo (DAMÁSIO, 2011). O conjunto teórico e o contexto de apresentação da dança são analisados de forma descritiva e qualitativa de modo a identificar traços da ação da escrita metafórica do corpo como processos de tradução, significação e memória. A relevância da pesquisa é tratar a dança não como uma linguagem tal qual a fala e a escrita, mas expandir suas compreensões e gerar condições para mudar hábitos cognitivos reforçadores da hegemonia do verbal e de dicotomias como olhar/agir, passividade/atividade e o dualismo mente e corpo.

Palavras-chave: Dança. Linguagem. Corpo. Procedimento Metafórico.

FERREIRA, Patrícia Cruz. *Dance/language – text of the metaphorical procedure of the body*. 104 pp. 2013. Master Dissertation – Programa de Pós Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

Our daily life is pervaded of objects - images, texts, people, places, movements, which are significantly characterized as environments of representation, organization, dissemination and presentation of information. In this universe, the body, in all its aspects and modes of operation, plays an important role in the cognitive structure of languages while verbal and nonverbal signal readings of the world. The hypothesis is that dance can be considered as a language in which some of the bodies in the scenic environment (dancer-spectator) perform a cognitive action of textual character - communicates signs made with the environment, composing a metaphorical writing. Aiming to reflect on dance as language and explain the metaphorical operation of the bodies in dance, the study is based on Dance, Communication, Peirce's Semiotic, Cognitive Linguistics, Neurosciences and Cognitive Sciences theoretical, which enabling raise questions about the dichotomous thoughts who consider dancing or body deprived of reason, thought, and language disembodied. Initially, we focus on the broader concepts of sign and language proposed by the Semiotic of Charles Sanders Peirce (PEIRCE, 2010, 1975, SANTAELLA, 2012, 2005, 20004) and the arguments of body in language and verbal language as a "parasite" on non verbal (RUTHROF, 2010, 2000). Then, such formulations are placed in dialogue with the understandings of metaphor, of significant and meaning (LAKOFF and JOHNSON, 2002, 1999; and JONHSON, 2007), of metaphorical procedure (RENGEL, 2007), and memory and brain mapping system of the body (DAMASIO, 2011). The theoretical set and the context of presentation of the dance are analyzed in descriptive and qualitative modes in order to identify traits of the action of metaphorical writing of the body as processes of translation, meaning and memory. The relevance of the research is to treat the dance as a language not just as speech and writing, but to expand their understanding and generate conditions for change cognitive habits reinforcing the hegemony of verbal and dichotomies like looking/acting, passivity/activity and the dualism of mind and body.

Keywords: Dance. Language. Body. Metaphorical Procedure.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. LINGUAGEM: OS IRRESTRITOS MODOS DE COMUNICAÇÃO.....	19
1.1 Signo e linguagem.....	31
1.2 Significado na linguagem.....	43
2. DANÇA – MAPEANDO UM AMBIENTE DE INFORMAÇÃO	55
2.1 Mapeamentos do corpo e memória traçada: fluxos de significado.....	55
2.2 Procedimento metafórico do corpo: o emergir de uma escrita.....	63
3. DANÇARINO E ESPECTADOR: A ESCRITA METAFÓRICA DOS CORPOS COMO MODOS DE COMUNICABILIDADE DA DANÇA.....	74
3.1 A (com)posição metafórica do corpo na dança.....	75
3.2 Dança como linguagem – uma metonímia (ou catacrese) metafórica do corpo.....	91
4. CONSIDERAÇÕES.....	95
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

A capacidade do ser humano desenvolver, reproduzir, transformar, receber, criar linguagem sempre me fascinou. A possibilidade de comunicação do corpo seja em sua manifestação verbal e/ou não verbal foi, de fato, o que me incitou a perceber e transitar por territórios que confluem neste trabalho. São fragmentos importantes que, nesta introdução, são sucintamente descritos. Afinal, “é através de estranhas espécies de jogos cruzados que o pensamento humano caminha e responde às necessidades com que a realidade o instiga”. (SANTAELLA, 2012, p. 125).

O primeiro cruzamento se deu na infância. Nela, as experiências com as artes cênicas do teatro, inicialmente, e conseqüentemente da dança, me proporcionaram a descoberta do corpo traduzível, revelador de possíveis significados, de imagens, de impressões. A dança, especificamente, se mostrou como uma das possíveis ambiências de comunicação que se realiza, muitas vezes, sem a explícita presença da língua materna, a Língua Portuguesa.

Também os estudos sobre Linguagem realizados durante o período de formação em Letras (2005) conduziram-me ao levantamento de questões e reflexões que envolviam essa terminologia, assim como sua relação ou não com o corpo, a dança, o sentido e o processo de comunicação social. Ora pela perspectiva da ciência da Linguística ora de outras disciplinas curriculares como Língua Portuguesa e Literaturas (Portuguesa, Brasileira e Norte Americana), o entendimento do termo **linguagem** restrito ao domínio verbal (forma oral e escrita) foi predominante no curso.

Já a graduação em Dança (2011), com destaque para a participação em grupos de pesquisa e extensão universitária, somente fortaleceu e ampliou minhas indagações anteriores. Na Academia, a possibilidade da vivência reflexivo-articulatória entre fatores como prático-teórico, dançarino-intérprete-pesquisador, ensino-aprendizagem, entre outros, contribuiu substancialmente para justificar as inadequações de pensamentos e estudos dicotômicos relacionados ao corpo, à dança e à linguagem.

Como parte do processo desses caminhos confluentes, eu sigo buscando entendimentos abrangentes sobre dança e linguagem no presente trabalho.

O estudo da **linguagem** humana como capacidade inata é de interesse de variadas áreas do conhecimento. Dentre elas, a Linguística que versa especificamente da **linguagem** verbal; e a Semiótica cujo escopo abrange todo e qualquer tipo de linguagem (linguagens verbais e não verbais, estendendo-se inclusive ao não humano) são exemplos de campos de estudos e pesquisas que buscam abarcar a complexidade do fenômeno da linguagem. (SANTAELLA, 2012, 2005)

A existência de ambas, Linguística e Semiótica, vistas, em geral, como antagônicas é a comprovação da dicotomia entre verbal e não verbal ainda operante e da maneira inadequada ao modo de operar do corpo com que, em larga escala, se faz pesquisa¹. E, ainda se fundamenta a concepção hegemônica do verbal sobre o não verbal, problema cuja origem muitas vezes se deve à dominância da língua – a língua materna ou nativa (não é só a materna) que utilizamos em sua manifestação oral e escrita – em detrimento da linguagem.

A língua - os signos linguísticos socialmente codificados - não é a única forma de linguagem. Ao contrário, o estar no mundo, ser um indivíduo social é justamente estar/ser/perceber-se mediado incessantemente por uma teia plural de linguagens que também se constituem como formas sociais de comunicação e de significação. (SANTAELLA, 2012, 2005)

Do ponto de vista mais amplo dos conceitos da Semiótica propostos por Charles Sanders Peirce (1839-1914), a terminologia linguagem diz respeito a qualquer manifestação de linguagem – conjunto de signos ou misturas sígnicas, seja em sua forma verbal ou não verbal (texto, fala, dança, pintura, música, entre outros), seja uma atividade humana ou não humana (linguagens dos pássaros, dos computadores, dos ventos, a arquitetura de prédios, o figurino de uma dança, a cenografia, os sonhos, por exemplo).

O “signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o

¹ Importante ressaltar que, longe de buscar me arvorar um conhecimento amplo de “pesquisa”, posso, contudo, a partir da Graduação e do percurso do Mestrado – afirmar que, na ação de pesquisa, é necessário libertar a dança do “em si”, de um possível abordar da “dança em si”, ao criar, fazer e buscar relações e conexões com outras áreas do conhecimento.

efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete)". (SANTAELLA, 2004, p. 7)

A partir do entendimento peirceano largamente abrangente de linguagem e de signo, a pesquisa busca traçar compreensões acerca da dança como linguagem. Importa saber que na dança (qualquer dança) os signos verbais e não verbais coabitam, cooperam-se criando, transformando, proporcionando um fluxo de constantes e irreversíveis trocas de informações no/pelo corpo-ambiente. O intuito é evidenciar que enquanto a dança for associada e comparada, somente, ao verbal não será alcançada a sua compreensão enquanto linguagem e a dicotomia verbal/não verbal e a hegemonia do verbal nos modos de ver e fazer dança serão ainda reforçados.

Dança se assume como linguagem e, desse modo, é significativa. De acordo com a teoria dos signos de Peirce, toda e quaisquer linguagens são significativas, possibilitam significado. Significativo no sentido de que envolve a relação ativa entre corpo, ambiente e todos os aspectos possíveis da experiência. O que é significativo para alguém depende de sua experiência perceptual do mundo, envolvendo elementos como aparatos motores, mentais, fatores culturais, emocionais, imagens, etc. É relacional, pois o "significado não é uma coisa; ele envolve o que é significativo para nós. Nada é significativo em si mesmo. Significância deriva da experiência de agir como uma pessoa de certo jeito em uma ambiência de certo jeito" (LAKOFF, 1987, p.292 apud RENGEL, 2007, p. 51).

No desenvolvimento da pesquisa dois tratamentos se fizeram necessários quanto ao uso e compreensão do termo linguagem. Linguagem (sem negrito) está relacionada a toda e quaisquer de suas manifestações no vasto sentido do conceito peirceano. Como segunda compreensão, **linguagem** (em negrito) faz referência exclusiva ao seu domínio verbal.

Outra necessidade da escrita se faz quanto à utilização do sinal gráfico barra (/). Aqui, além de seu entendimento convencional para designar a ideia de alternância, especialmente é empregado com o propósito de ligar palavras ou expressões linguísticas que abarcam certa aproximação de sentido, dentro desse âmbito dissertativo e perceptual, diluindo a descontinuidade dos conceitos. Embora possam se diferir morfológica e/ou semanticamente separados em

outros contextos discursivos, procuro estabelecer relações entre os mesmos. Sob esse ponto de vista, o sinal (/) pode ser relacionado com o conceito de *inframince* criado pelo artista plástico Marcel Duchamp (1887-1968). De acordo com Olaio² (2006, p.79),

A noção de *infra mince* é de certo modo complementar à ideia da absoluta abertura espacial que o vasto campo de possibilidades da obra de arte permite. Na formulação deste conceito criado por si, refere-se a entidades mínimas, que surgem, ou são agentes, das relações entre as coisas. Ou poderá ser o limite mínimo, pelicular, entre uma coisa e outra que, sendo limite, não tem qualquer dimensão mensurável, sendo uma existência que ao mesmo tempo é um não-espaco.

A partir dos próprios escritos de Duchamp, alguns exemplos de aplicações de *inframince* são demonstrados por Olaio (2006). Um deles são as alegorias (figuras de linguagem que se referem à expressão ou representação de uma coisa por meio de outra diferente de seu sentido literal como, por exemplo, as fábulas, os ditados populares, ou quando uma ideia é expressa através de uma imagem, um quadro, uma dança, etc.) Outro exemplo é quando “o fumo do tabaco cheira também à boca que o exala, os 2 odores casam-se por *infra mince* (*infra mince/olfactivo*)”. (OLAIO, 2006, p. 81)

É essa característica do *inframince* de simbiose (a associação entre dois ou mais organismos ou coisas diferentes que se inter-relacionam tão intimamente caracterizando-os como uma coisa ou organismo composto), que evidencia as características comuns das coisas, que estendo ao uso da barra nas construções linguísticas realizadas. Desse modo, a colocação da barra entre os termos assinala a sutileza de suas relações, as quais possuem limites tão ínfimos que possibilitam uma coabitação conceitual. Ou seja, as palavras se aproximam por uma passagem frágil, mas existente.

Destaco que o aprofundamento a respeito do conceito de *inframince* se deu a partir de seu uso e tratamento dados por Katz e Greiner (2012) ao proporem

² O angolano António José Olaio Correia de Carvalho é professor no curso de Arquitetura da Universidade de Coimbra (FCTUC) e pesquisador do Centro de Estudos Sociais. Sua tese de Doutorado em Arquitetura (2000) teve como tema “O campo da arte, segundo Marcel Duchamp”. É artista plástico, performer e músico (entre 1987 e 1992 participou do grupo Repórter Estrábico e desde 1994 atua com o músico João Taborda). Seu trabalho de investigação e produção de obras plásticas se estabelece por meio da relação conceitual e a utilização da pintura, da música e do vídeo. Seus livros recentes são “I think differently now that I can paint” (2007) e “Ser um indivíduo, chez Marcel Duchamp” (2006).

sua relação com a ideia de visualidade e imunização na dança. Em seu artigo “Visualidade e imunização: o *inframine* do ver/ouvir a dança”, as autoras elucidam sobre as danças que se articulam com e para *inframine* do ver/ouvir (um sinal gráfico que une sem apagar a diferença, que mal pode ser percebida), sem a indispensabilidade de tradução da obra.

O emprego do hífen entre palavras ou expressões linguísticas do texto igualmente requer esclarecimento. Os substantivos compostos da Língua Portuguesa aos quais se aplicam o hífen serão mantidos. Além disso, neologismos são criados na forma de substantivos compostos, sempre pela necessidade não apenas de um mero vincular de termos (RENGEL, 2007), mas de tentar demonstrar na forma escrita o que corporalmente é sentido, compreendido e experienciado como vinculado. Em (e por) outras palavras, busco a possibilidade de escrever e perceber, a linguagem, a escrita por meio de outros modos.

Também ressalto que aqui me referencio à conceituação peirceana para linguagem e signo, imprescindíveis para a abordagem do assunto, a partir da perspectiva de estudos realizados por Santaella (2012, 2005, 2004) sobre a extensa e multifacetada obra científica, filosófica, lógica e semiótica de Peirce. Assim, o amplo sentido semiótico peirceano da terminologia linguagem justifica o seu uso. Contudo, o estudo não é sobre Semiótica. Entretanto, valho-me do que deste campo do conhecimento contribui para as questões que apresento acerca da Dança.

As cores, os sons, os movimentos, as interações de forças, a direção de uma linha ou um traço, as luzes, os sinais. A temperatura, as formas, o cheiro, o gosto, o toque, um olhar, um gesto, uma expressão, uma fórmula numérica, uma ação, um objeto, uma música, uma imagem. A dor causada por um sentimento como a tristeza, o esvaecer de uma nuvem, o silêncio do ambiente ou o ruído da televisão. Um desenho, uma pintura, qualquer sinal vital emitido pelo corpo, uma palavra, um assobio, uma brincadeira...ufa!...essa pausa para respiração: todos esses são fenômenos de manifestação de linguagem. Podem nos propiciar leitura, tradução, orientação e comunicação no/com o ambiente.

Possível argumentar que também na dança, independente de quais sejam os seus modos ou do local onde ela se realiza (palco, calçadas de rua, quadra de esportes, pátios, praças, campos, etc.), os corpos envolvidos (dançarino, espectador – e o contexto³) se relacionam por processos intersemióticos (as relações entre diferentes signos) e heterossemióticos (as relações que se referem às oposições entre diferentes tipos de signos). (RUTHROF, 2000).

A forma abrangente como são apresentadas as conceituações peirceanas para linguagem e signo se estende ao tratamento dos termos representação e tradução. Representação é utilizada no sentido irrestrito, como algo que não possibilita repetição ou cópia fiel. De acordo com a semiótica de Peirce, a ação de percepção dos objetos ou fenômenos no mundo se caracteriza pela criatividade, pela novidade. Quando interagimos com o mundo, conhecemos parcialmente as coisas por intermédio dos signos, ou seja, de imagens que construímos desses objetos percebidos. Essas imagens são nossas representações dos objetos, preferencialmente denominadas por Ruthrof (2000) de apresentações devido a essa impossível reprodução idêntica.

Desse modo, não podemos acessar o real diretamente, mas por meio dos signos, de representações. Representações são imagens criadas de forma relacional, pois se originam pela conexão de fatores de diferentes níveis: sociais, culturais, ambientais, aparatos sensitivos e motores, neurais, emocionais, pela capacidade humana de imaginação seletiva, entre outros. Esse fato reflete a impossibilidade de compreender um objeto de percepção como possuidor de uma única identidade. Um lugar, uma palavra, um movimento, um objeto, uma informação sempre sofrem alterações perceptuais mesmo que, a exemplo de um signo linguístico, seja uma convenção social, pois sua interpretação dependerá de seu perceptor e de seu contexto de percepção.

Tradução é vista como a possibilidade de fazer sentido e/ou significado pessoal, de representar, interpretar, construir signos/imagens daquilo que é

³ Helena Katz (In: GREINER, 2010, p. 124) em referência ao semioticista Thomas Sebeok (1991) afirma que para o autor contexto é “o reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de poder lidar efetivamente com as informações. Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens, que ainda serão trazidas à ação, e que existem como possibilidade”.

percebido. Assim como a representação, se entende tradução como uma operação relacional de transformar algo em outro permanentemente e com perda de fidelidade. Nesse sentido, ambos os termos revelam a operação contínua do signo de gerar outro signo, caracterizando-se como dois modos de ações ilimitadas do corpo para conhecer/ler o mundo. Como a dança em cena, ou em sala de aula, sala de ensaio, se constitui de elementos (o ambiente cênico, os movimentos dançados, objetos cênicos, sons, entre outros) que propiciam a construção de signos em suas variadas manifestações, como por exemplo, imagens, analogias, lembranças, induções, deduções, *insights*, compreende-se tradução e representação como processos nela (na dança) ocorrentes.

O trânsito incessante de trocas de informações, a interação entre diferentes ou semelhantes sistemas de signos – as leituras verbais e não verbais do mundo tão só se dá porque há o que é denominado por Rengel (2007) de procedimento metafórico do corpo. Compreender a noção de procedimento metafórico é sabê-la como um modo próprio do corpo que, em um fluxo inestancável no qual julgamentos abstratos se dão em termos do sensório-motor e o que é denominado de “operações sensório-motoras” é impregnado do que se denomina de “julgamentos abstratos”.

A hipótese apresentada é a de que na dança, os corpos (dançarino e espectador) realizam uma ação emergente do procedimento metafórico do corpo que se constitui como linguagem – inclui tanto a **linguagem** verbal quanto a linguagem não verbal: a escrita metafórica do corpo.

Desse modo, é a respeito da linguagem e, especificamente, pela busca do entendimento da dança como linguagem em que o corpo e tudo mais que constitui a dança se mostram como texto, que se enfatiza na presente pesquisa. A questão/problema é “o pressuposto que o corpo na dança escreve metaforicamente apresenta indicações da dança como linguagem?”.

Assim, o objetivo geral é refletir sobre a dança como linguagem e os corpos na experiência da dança (dançarino e espectador) compor escritas metafóricas. Como objetivos específicos, busca-se compreender a dança como linguagem dissociada da concepção dicotômica verbal e não verbal; construir argumentos sobre dança como linguagem sob a perspectiva da possível escrita metafórica do

corpo na dança; fundamentar pensamentos que contribuem para desfazer as oposições entre dançarino e espectador, atividade e passividade; e justificar a inadequação de afirmações e entendimentos dicotômicos como verbal e não verbal, razão e emoção, passivo e ativo, literal e metafórico, objetivo e subjetivo e dualismo mente e corpo.

Para tanto, realizou-se uma constante análise e revisão bibliográfica com referência em teóricos da Dança, da Comunicação, da Linguística Cognitiva, das Neurociências e das Ciências Cognitivas - que possibilitam levantar questionamentos acerca dos pensamentos dicotômicos que consideram a dança ou o corpo privado da razão, do pensamento, e a **linguagem** descorporificada.

Como conclusão destas etapas, sob o viés das teorias que referenciam a pesquisa, realizou-se uma análise de abordagem qualitativa e interpretativa. Tal análise das obras e textos pesquisados levou a uma discussão dos dados das argumentações propostas e a considerações sobre a relação entre dança e linguagem e do corpo na dança se mostrar como texto ao possibilitar traduções, sentidos – escritas metafóricas. Por isso, a pesquisa é de natureza descritiva e abordagem que se denomina, comumente, de qualitativa.

Destarte, para o desenvolvimento do tema, a pesquisa se estrutura em três capítulos. O primeiro capítulo “Linguagem: os irrestritos modos de comunicação” se refere ao entendimento adotado da terminologia linguagem e suas compreensões com relação à dança, a partir dos conceitos da Semiótica de Peirce de linguagem e de signo (PEIRCE, 2010, 1975) e por Santaella (2012, 2005, 2004); e de significado e corpo na linguagem e a **linguagem** verbal como “parasita” desta linguagem (RUTHROF, 2010, 2005, 2000).

No segundo capítulo “Dança – mapeando um ambiente de informação” propõe-se efetuar conexão com as argumentações de metáfora, de significativo e de sentido (LAKOFF; JOHNSON, 2002, 1999; e Johnson, 2007), de procedimento metafórico e corponectividade (RENGEL, 2007) e de memória e sistema de mapeamento cerebral do corpo (DAMÁSIO, 2011). Pelo entendimento de que o próprio corpo age por procedimento metafórico, se pressupõe que a ação de uma escrita metafórica do corpo é o resultado de processos de significação, tradução e memória, a partir do sistema de mapeamento cerebral do corpo.

O percurso da escrita se encerra com o terceiro capítulo “Dançarino e espectador: a escrita metafórica dos corpos como modos de comunicabilidade da dança”, no qual se objetiva refletir/enfatizar sobre a ação cognitiva de caráter textual realizada pelos corpos no ambiente cênico da dança. Dançarino e espectador comunicam/constroem signos com o corpo compondo uma escrita metafórica que evidencia, entre outros aspectos, a percepção do entorno, tradução, significado e memória. Argumentos construídos na subdivisão “A (com)posição emancipatória do corpo na dança”.

Dessa forma, são relacionadas as propostas do espectador emancipado (RANCIÈRE, 2010, 2002), do espectador da arte contemporânea (KATZ, 2003); da relação obra-espectador de Changeux (2010); da percepção como ação (NÖE, 2012, 2004), da Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005, 2003), principalmente, a fim de ultrapassar a redução do espectador à condição de passividade e da linguagem a apenas um tipo de manifestação por meio de seu relacionamento com a dança.

Já a sessão “Dança como linguagem – uma metonímia (ou catacrese) metafórica do corpo”, é constituída sobre os pressupostos de procedimento metafórico do corpo e das metáforas linguísticas propostos por Rengel (2007). A noção pretendida pelo uso da terminologia linguagem é enfatizada e reforçada como emergente desse modo de operar do corpo e, como se faz em metáfora, se sugere a sua atuação como catacrese (recurso da linguagem verbal em que se trata de uma metáfora cristalizada) ou como metonímia metafórica (relação da parte pelo todo).

Assim, argumento, o capítulo três oferece uma visão diferente da do senso comum propondo a mudança de hábitos cognitivos reforçadores da hegemonia do verbal e de dicotomias como olhar/agir, passividade/atividade, razão/emoção.

Desse modo, a pesquisa justifica-se por, além de possibilitar reflexão acerca da dança ser linguagem e sobre o caráter metaforicamente textual do corpo (dançarino e espectador) na ambiência da dança, pretende-se ampliar a compreensão da relação existente entre a dança e outras linguagens como, neste caso, a verbal (oral e escrita).

Considero que a partir da indagação “Que tipo ou tipos de textos compõem o corpo que dança?” e das considerações que serão realizadas, novos questionamentos e inferências referentes ao corpo e à dança possam ser gerados e serem estudados por possíveis futuros interessados.

Por fim, cabe esclarecer que não é intuito do presente estudo estabelecer uma relação interdisciplinar ou mesmo comparativa entre dança, linguagem e **linguagem** (verbal), do contrário, se propõe compreensões sobre as mesmas partindo do lugar de onde elas insurgem e se escrevem: o corpo, ou seja, o corpo em movimento.

1. LINGUAGEM: OS IRRESTRITOS MODOS DE COMUNICAÇÃO

Escrevia no espaço.
Hoje, grafo no tempo,
na pele, na palma, na pétala,
luz do momento.
Soo na dúvida que separa
o silêncio de quem grita
do escândalo que cala,
no tempo, distância, praça,
que a pausa, asa, leva
para ir do percalço ao espasmo.

(LEMINSKI, 1991, p. 18)

Nosso cotidiano é permeado de objetos – imagens, textos, pessoas, lugares, movimentos, entre outros – que informam, representam o mundo, a nós mesmos. Se, de fato, somos incessantemente tocados por informações em qualquer ambiência, vale refletir que o mesmo se efetiva no contexto do movimento em cena como dança. Então, quando movimentos do corpo se organizam em dança, esse corpo está pensando e possibilitando a geração de outros pensamentos? Quando o espectador assiste a dança, há produção/transformação de informações? O ambiente (espaço-tempo) da dança é constituído por objetos suscetíveis de elucidação, de criação de pensamentos? Se sim, isso se dá em toda e qualquer dança?

Se alguém solicitar que descrevamos alguns elementos que constituam um espetáculo de dança, poderemos subitamente listar coisas como movimentos, corpos (dançarino, espectador, espaço, objetos, etc.), passos específicos de modalidades de dança, música, entre outros, variando a depender da relação de proximidade/distância entre nós e essa forma de arte. O que se destaca é a heterogeneidade dos possíveis elementos da lista. Mesmo que a forma verbal se apresente explicitamente seja na referência à trilha sonora cantada, a um texto falado pelo dançarino (característica comum nas obras contemporâneas), ou ao texto do *release*, por exemplo, outras formas não verbais lhe acompanharão no inventário.

A percepção desses elementos verbais e não verbais que juntos compõem a dança podem elucidar imagens, impressões e até construções de significados.

Uma luz, um som, um resumo do espetáculo, um movimento do dançarino podem ser percebidos por nós e nos fazer ligá-los a uma sensação já vivenciada, uma ideia, uma ação, algum objeto. Nesse sentido, houve um processo dinâmico de criação de pensamento estabelecido pela relação entre o corpo (que faz a dança ou que a assiste) e os objetos que compõem a dança em acordo com o ambiente. A tradução em forma de representação e interpretação dos objetos de percepção na dança é um ato de comunicação.

Há várias formas de entender comunicação. Segundo Ferrara (2005), muitos dos seus paradigmas terminam por confundir a identidade da área com a sua funcionalidade. Já que estamos diante da complexidade midiática

[...] como característica atual de uma cultura da comunicação não é possível pensar em uma epistemologia de bloco monolítico ou explicativo, mas é urgente enfrentar a heterogeneidade de fragmentos de sentidos que ocorrem entre relações e nexos comunicativos em rede; insinua-se, portanto, um conhecimento fragmentado, porque ultrapassado na rapidez informativa. (FERRARA, 2005, p. 39)

Ou seja, comunicação é considerada como processo em produção e não algo produzido de antemão. Um processo dialógico que altera o papel do receptor passivo para o de sujeito de alternativas de informações e interpretações que, em constante semiose (ação contínua do signo gerar outro signo), intervém nos modos de vida, comportamentos, cultura, etc. Aqui o conceito é tomado por essa perspectiva.

Por conseguinte, o aspecto de maior interesse nesse capítulo é estabelecer argumentos os mais sólidos possíveis para a compreensão da dança como um dos modos de comunicação e, especialmente, como evento de significação. Ênfase que nesse contexto verbal e não verbal se cooperam e este último desempenha um papel decisivo para a geração de sentido, interpretação e significado. Fator que, sobretudo, faz com que o corpo na dança (dançarino e espectador) apresente um caráter textual.

Texto é compreendido como o conjunto de elementos verbais e não verbais apresentados como informações resultantes de um processo contínuo e simultâneo de seleção e combinação, ação e representação, efetuado pelo corpo na ambiência da dança. São unidades perceptualmente organizadas pelo corpo que possibilitam formar sentido, significados, comunicação. Por exemplo, a

percepção e interpretação de um som – unidade - no ambiente cênico equivalem ao percurso que passa desde a coleta e condução do som por um canal ao ouvido médio realizado pelo ouvido externo (que envolve a orelha e um canal), seguida do ouvido médio (que abrange o tímpano) que transforma a energia da onda sonora em vibrações internas na sua estrutura óssea e essas vibrações se convertem em uma onda de compressão ao ouvido interno. Este último transforma a energia da onda de compressão em impulsos nervosos que podem ser transmitidos ao cérebro.

Uma ação muscular como o movimento de levantar uma perna à frente ou ao lado do corpo também envolve etapas de seleção e combinação. Há músculos que se encarregam de equilibrar o peso do corpo no espaço junto a impulsos nervosos transmitidos ao cérebro, outros músculos responsáveis por elevar o membro, enfim, níveis mecânicos e afetivos (o estado de ânimo, o imaginário do momento, entre outros) atuam juntos na organização do corpo, na organização/constituição das leituras verbais e não verbais do corpo. Em dança, essa organização de unidades é identificável, por exemplo, na estrutura coreográfica em que a seleção e combinação de movimentos ou passos formam células ou frases coreográficas, que combinadas com outras células formam uma coreografia.

Os processos que envolvem as unidades mínimas (a exemplo da onda sonora e da ação muscular de erguer a perna) que são selecionadas e combinadas formando estruturas complexas até serem reorganizadas (criarem-se novos vínculos) em estruturas mais complexas, em contínuas mediações com outros estímulos internos e externos (um som ou um movimento ligado a uma imagem, uma ideia, qualidades, sentimentos, esquemas corporais, etc.) se constituem como textos ou escritas do corpo na dança.

Nesse viés, o corpo é o compositor de textos ao mesmo tempo em que é textual, pois também pode se apresentar como informação para outros corpos. O corpo é imagem em movimento, pois é necessário ressaltar que “as imagens são o principal meio circulante de nossa mente e que o termo refere-se a padrões de todas as modalidades sensitivas, não só a visual, e a padrões abstratos e concretos” (DAMÁSIO, 2011, p. 200-201). Ou seja, o corpo em correlações

espaciais e temporais atua e se descreve por “padrões mapeados no idioma de todos os sentidos possíveis – visual, auditivo, tátil, muscular, visceral, etc., em maravilhosas tonalidades, matizes, variações e combinações, fluindo de modo ordenado ou caótico, em suma, imagens” (DAMÁSIO, 2011, p. 200). Desse modo, textos se constituem de séries de imagens entrelaçadas, conectadas e que geram significados.

As ações de comunicação com o entorno – os textos do corpo na dança – são um trânsito de misturas verbais e não verbais constantes, nas quais corpo e ambiente se cooperam nas interpretações/organizações de si mesmos. Contudo, essas imagens verbais e não verbais não ilustram ou representam objetos e eventos. Elas são padrões de nossa experiência com esses objetos e eventos.

Para a construção desses argumentos, traçarei alguns pontos cruciais. De início, breves considerações são tomadas sobre o problema das concepções ideológicas dicotômicas que envolvem o verbal e o não verbal, a fim de entender porque ou como esse pensar/agir foi se moldando e assumindo as configurações atuais identificadas em muitos de seus estudos.

Em seguida, são apresentadas duas terminologias fundamentais para a abordagem do assunto em questão, destacadamente, para o desenvolvimento de considerações acerca de linguagem e dança que se farão no decorrer da escrita. Referencio-me aos conceitos de linguagem e signo fundamentados na semiótica peirceana, a partir dos aprofundados estudos e pesquisas sobre Semiótica e a obra de Peirce realizados por Lúcia Santaella (2005, 2004, 1990). Continuando, conexões são feitas com os argumentos de Ruthrof (2010, 2005, 2000) sobre a importância do papel do corpo na **linguagem** e no significado verbal.

Faz-se necessário, porém, esclarecer que esse não é um estudo Semiótico da dança. Não há pretensão em penetrar a complexa e multifacetada Lógica ou Semiótica de Peirce, realizando um percurso metodológico de análises demonstrativas para aplicação dos conceitos da teoria dos signos na dança. A ênfase na explicitação do sentido de linguagem e signo utilizados não serve apenas como distinção terminológica, mas principalmente como discriminação das fontes e instrumentos teóricos que se relacionam adequadamente com a proposta da pesquisa. Aqui, adequada é a ampliação do sentido de linguagem.

De saída, é notável a complexidade dessa trajetória. Apesar da evidente pluralidade de formas de manifestações de sentido, dos numerosos modos de expressão e comunicação produzidos e/ou recebidos pelos grupos sociais, o verbal é sobressalente. E, ainda assim, o entendimento de comunicação é regido pelo aparente domínio do verbal. O mesmo pode ser estendido à compreensão de linguagem – conjuntos de diversificados signos ou modos de comunicação verbal e não verbal.

A ideia de comunicação e/ou **linguagem** verbal já nos é tão próxima, como uma espécie de vestimenta permanente aderida ao corpo desde a infância, que falar em comunicação e/ou linguagem não verbal soa muitas vezes como um elemento aditivo do processo comunicacional. É como se fosse apenas um acessório daquela veste tal como um laço em um vestido.

De fato, o corpo é constituído pelo verbal. O problema é permanecer alheio, sem tomar consciência de que somos mediados por outros modos sensíveis de comunicabilidade. Quando se registra esse acontecimento, de um lado, a vestimenta do verbal encobre o corpo. Do outro, também ilusoriamente ofusca os outros objetos não verbais do mundo além do seu próprio contexto de uso.

Isso se deve, Santaella (2012) argumenta, a confusões que fazemos entre os conceitos de língua e linguagem em conexão com a compreensão sobre as linguagens verbais e não verbais. Assim, sem despejarmos maior atenção, a dominância da língua – a língua materna manifestada como **linguagem** verbal oral (conjunto de sons que veiculam conceitos por meio da atividade do aparelho fonador) ou escrita (conjunto de sons que por convenção recebem tradução visual alfabética) - é quase sempre imperceptível.

Primeiro, porque, como já referido, a veste-epidérmica da língua pátria é naturalmente parte de nós, é um fator biológico de nossa espécie a habilidade de falar, desenvolvida assim que o corpo é capaz de governar os processos sociais. Como observa o linguista cognitivo⁴ Ronald Langacker⁵ (1972, p. 20-21),

⁴ Ao utilizar o termo cognitivo para si próprios, esses pesquisadores focam o entendimento de cognição, como objeto que, para ser estudado, pede por uma pesquisa no maior número de evidências, na mais ampla gama de fenômenos e fontes. (RENGEL, 2007)

Simplesmente não há casos de crianças normais que, tendo tido a oportunidade, não tenham adquirido uma língua nativa. Como comparação, não é absolutamente extraordinário que uma criança não consiga aprender aritmética, aprender a ler, nadar ou fazer ginástica, apesar de uma boa dose de ensino.

Contudo, o autor segue suas argumentações sobre a língua acrescentando que, na realidade, a sua aquisição é possível mesmo em indivíduos com deficiências físicas e psicológicas. Ressalvo casos extremos como, por exemplo, de problemas neurológicos, referenciando-se ao episódio de Helen Keller⁶, declara que

Nem a incapacidade de ouvir nem a de emitir sons vocais impedirão uma criança de dominar um sistema linguístico. [...] as crianças surdas podem chegar a dominar bastante bem uma língua através de diversos meios visuais. Mesmo quando a surdez é acompanhada de cegueira é possível adquirir uma língua, como bem demonstra o exemplo de Helen Keller. Como seria de se esperar, as crianças surdas têm maior dificuldade principalmente no que toca à articulação vocal. Mas uma língua é como um *iceberg*: sua manifestação exterior é apenas uma pequena parte do todo. (LANGACKER, 1972, p. 22)

Langacker (1972) elucida que o requisito mínimo para a aquisição de uma língua é estar exposto a ela. Já o seu uso no exercício da escrita é outra questão que requer maior treinamento. Em seus escritos nas décadas posteriores, o autor defende que a linguagem é fundamentada em processos cognitivos, sócio-interacionais e culturais. É parte integrante da cognição⁷ humana. (SILVA, 2005)

Pinker (2002) que pesquisa sobre **linguagem** e mente, por exemplo, argumenta sobre um instinto da **linguagem** (diga-se língua) na espécie humana.

⁵ Os trabalhos de Ronald Langacker (1987, 1990, 1991) junto com os de outros estadunidenses, George Lakoff (Lakoff e Johnson 1980, Lakoff 1987) e Leonard Talmy (1983, 1988), são considerados pontos de partida para o desenvolvimento da Linguística Cognitiva. Nos seus dois volumes de *Foundations of Cognitive Grammar* (1987, 1991), Langacker apresenta as ideias centrais da Gramática Cognitiva, para a qual as linguagens humanas são constituídas tanto de unidades semânticas, unidades fonológicas e unidades simbólicas, e o fato das estruturas linguísticas serem motivadas por processos cognitivos. (SILVA, 2005)

⁶ Helen Keller foi escritora, conferencista e ativista social estadunidense que ficou cega e surda desde tenra idade. O fato de ela aprender a falar a partir da relação entre suas interpretações de sentidos e sensações do ambiente por meio de leituras táteis fez seu caso famoso entre os estudiosos dos fenômenos de aquisição da linguagem verbal.

⁷ Rengel (2007) esclarece que o processo cognitivo e/ou cognição é corpo, é uma ação corponectiva, por isso é inseparável dos processos sensório-motores, percepção, consciência, sentimentos, afetos, etc. Cognição enquanto conhecimento não são processos ou etapas “puramente” mentais.

Apoiado nas teses da seleção natural de Darwin⁸ e da gramática universal de Chomsky⁹, o autor defende que por traz da variação superficial entre as línguas, há uma gramática universal no cérebro de cada pessoa – uma gramática mental, a qual um número finito de regras pode produzir um número infinito de frases. Para ele, essa arquitetura lógica mental é um mecanismo inato apto para aprender qualquer língua e uma função adaptativa da nossa espécie. Toda criança já nasce equipada com essa pré-disposição a falar antes de qualquer experiência. Seu desenvolvimento se dá rapidamente no convívio com os pais por meio de generalizações de suas falas, indo da identificação de fonemas até a produção de sentenças.

No entanto, as pesquisas de Lakoff e Johnson (1999) demonstram que nosso sistema conceitual é moldado pelos corpos e o contato destes no ambiente em que vivemos. Assim, os conceitos são decorrentes de e formados por mentes corporificadas, por meio das experiências cognitivas sensório-motoras e neurais dos corpos humanos. Nessa perspectiva, a linguagem humana não é um mecanismo totalmente genético, mas corponectivo¹⁰. Para os autores, concepções filosóficas clássicas tais como a da Gramática Universal de Chomsky são inconsistentes com os recentes aprendizados sobre a mente humana.

Finally, there is no Chomskyan person, for whom language is pure syntax, pure form insulated from and independent of all meaning, context, perception, emotion, memory, attention, action, and the dynamic nature

⁸ Com a publicação de *A origem das espécies* (1859), o naturalista inglês Charles Darwin (1809 – 1882) propõe a primeira teoria possível sobre a origem filogenética das diversas espécies vivas. Nessa obra, apresenta-se a ideia de que todos os seres vivos evoluem de ancestrais comuns como o resultado de mecanismos de variabilidade espontânea e de seleção natural. Um organismo se distingue de qualquer outro geneticamente e tais diferenças genéticas podem se refletir fisicamente. Para Darwin, as diferenças físicas dos organismos podem proporcionar uma melhor (ou pior) adaptação destes no ambiente, visto que esse é o processo de seleção natural das espécies vivas. Segundo Changeux (2010), sua teoria se trata de uma revolução considerável que coincide com os descobrimentos recentes sobre a genética molecular e têm consequências enormes sobre o sistema de crenças e ética. (CHANGEUX, 2010)

⁹ Para o linguista norte-americano Noam Chomsky, a linguagem é uma capacidade geneticamente transmitida e própria da espécie humana. O cérebro possui propriedades estruturais da linguagem, abstratas, complexas e específicas – uma Gramática Universal, que não podem ser aprendidas do nada por uma criança em fase de aquisição da mesma. Por isso, toda criança já deve conhecer tais propriedades estruturais anterior e independentemente das línguas naturais experienciadas e devem ser acionadas durante o processo de aquisição da linguagem. (CHOMSKY, 1998)

¹⁰ A terminologia corponectivo ou corponectividade é usada por Rengel (2007) como tradução/reflexão do sentido dado à palavra *embodied* por Varela, Thompson e Rosch (1993), indicando que corpos e mentes são integrados, estão/são em atividade conjunta. Tal conceito é desenvolvido na pesquisa.

of communication. Moreover, human language is not a totally genetic innovation. Rather, central aspects of language arise evolutionarily from sensory, motor, and other neural systems that are present in “lower” animals.¹¹ (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 6)

Mas a ilusória singularidade da língua como modo de comunicação e linguagem não é apenas consequência do entendimento tradicional de que ela é um mecanismo inato. Também se deve porque, historicamente e institucionalmente, fomos condicionados a pensar seu uso como a forma privilegiada dessas práticas. Dominar uma língua é visto como o meio mais eficaz para o conhecimento do mundo. Assim, as outras formas de interpretação do mundo – as não verbais – ficam em segundo plano dos saberes. (SANTAELLA, 2012)

Outro fator somatório é a nítida separação das linguagens verbais e não verbais nos currículos das instituições educacionais, seja no ensino formal (primeiro, segundo e terceiro graus) ou no informal (cursos, workshops, oficinas, palestras, entre outros)¹². Segundo Santella (2005, p. 27), nesses ambientes as linguagens são dispostas em áreas separadas e estanques. Por exemplo,

[...] a literatura e as formas narrativas em um setor, a arte em outro; o cinema de um lado, a fotografia de outro; a televisão e o vídeo em uma área, a música em outra etc. Entretanto, é só nos currículos escolares que as linguagens estão separadas com nitidez. Na vida, a mistura, a promiscuidade entre as linguagens e os signos é a regra.

Essa regra também parece despercebida quando da separação que nos evidenciam a distinta visão dos próprios campos de estudo e pesquisa a respeito da Linguagem. Exemplos são o da ciência da Linguística e da teoria geral dos signos, a Semiótica, que desde o século XX podemos acompanhar seus desenvolvimentos e ramificações.

¹¹ “Finalmente, não há nenhuma pessoa chomskyana, para quem a linguagem é pura sintaxe, a forma pura isolada e independente de todo significado, contexto, percepção, emoção, memória, atenção, ação e a natureza dinâmica da comunicação. Além disso, a linguagem humana é não uma inovação totalmente genética. Em vez disso, os aspectos centrais da língua surgem evolutivamente a partir do sensorio, motor e outros sistemas neuronais que estão presentes em animais ‘inferiores’”. (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 6) (tradução nossa)

¹² Sobre a separação entre linguagens é possível desenvolver um aprofundado estudo genealógico, que não cabe à pesquisa, mas é importante ressaltar que temos consciência do cabedal de conhecimento que envolve as afirmações expostas.

Vejamos uma síntese delas. Em 1916, com a publicação do *Curso de Linguística Geral*¹³, a partir da reunião dos trabalhos do linguista genebrino Ferdinand de Saussure (1857-1913), a Linguística é reconhecida como o estudo científico sobre a **linguagem** verbal humana. (PETTER, 2002) Seu objeto de estudo, portanto, se restringe às línguas naturais. A língua é considerada parte fundamental da **linguagem**, pois conforme Saussure (2006, p. 17) ela “é um produto social da faculdade da **linguagem** e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”.

A teoria saussuriana do signo apresenta como características a arbitrariedade do signo linguístico, a concepção estrutural da língua e seus pares antitéticos como significado e significante, língua e fala, sincronia e diacronia, sintagma e paradigma, expressão e conteúdo, fonema e monema. (ver SAUSSURE, 2006; JACKOBSON, 2005; FIORIN, 2002) Dada a sua ênfase exclusiva à estrutura e ao significado do signo linguístico, Almeida e Guimarães (2007) comentam que tal teoria se esquece do papel interpretante do sujeito assim como de outros fatores extralinguísticos na produção do significado.

Contudo, os trabalhos de Saussure contribuíram enormemente para o surgimento posterior de novas ondas de transformação nos estudos linguísticos. Mas ele, de fato, não demonstrou interesse explícito em criar conceitos que fundamentassem a geração de uma ciência mais ampla que a Linguística, que estudasse todo e qualquer modo social de comunicação. Houve um projeto de criação de uma ciência geral dos signos, porém o trabalho do linguista ateu-se a denominá-la de Semiologia, visto que “a Linguística é, portanto, uma parte dessa ciência geral [...]”. (PETTER, 2002, p. 17)

Os estudos semiológicos apenas se desenvolveram por investigadores europeus na década de cinquenta pós-saussuriana e, de acordo com Santaella (2012), todo o instrumental teórico foi emprestado da Linguística. Nessa medida, tudo o que se considerasse como modos de linguagem não verbais (imagem,

¹³ O *Curso de Linguística Geral* é a obra seminal da ciência Linguística, oriunda das anotações compiladas por dois alunos de Ferdinand de Saussure, obtidas em seus cursos ministrados. Sua leitura sempre provocou ao longo dos anos novos questionamentos e transformações acerca do objeto multifacetado que é a linguagem. (SAUSSURE, 2006)

fotografia, música, pintura, etc.) estendia à análise sob a base dos fundamentos conceituais da **linguagem** verbal, ou seja, da língua.

Assim como a Linguística é parte de uma ciência geral, também o é a Semiótica do cientista, lógico e filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914). Ela é uma das disciplinas que compõem sua vasta obra filosófica que tem como alicerce a fenomenologia – que se ocupa da investigação dos modos de apreensão das coisas (qualquer coisa como um cheiro, uma imagem, uma lembrança, um objeto, um conceito, etc.) que se apresentem a nós, os fenômenos. (SANTAELLA, 2004)

A Semiótica é uma teoria sófica do conhecimento “que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. (SANTAELLA, 2012, p. 19)

Para Peirce, todo fenômeno, qualquer experiência e pensamento, é analisável segundo três categoriais lógicas universais por ele denominadas de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Em resumo, Primeiridade se refere à qualidade, ao acaso, à variação espontânea e à originalidade; Secundidade se relaciona com a ação e reação dos fatos concretos, reais; enquanto que a Terceiridade corresponde à mediação, processo, crescimento contínuo assim como à possibilidade do devir, dado os novos hábitos desenvolvidos. (idem, 2012)

Na obra de Peirce, a fenomenologia, com suas categorias, é a base para o desenvolvimento de três ciências normativas: a Estética, a Ética e a Lógica, cuja concepção foi estendida por ele para uma Semiótica geral ou teoria geral dos signos.

Sem o propósito de preterir nenhuma das duas, Linguística e Semiótica, indo além da preocupação comparatista entre as mesmas, apenas destaco que são notáveis suas diferenças propositivas. A começar, por seus objetos de estudo: restrito à língua natural, no primeiro caso, e abrangente à linguagem verbal e não verbal, no segundo.

Além desses apontamentos, vale lembrar a imposição do modelo linguístico com relação aos estudos em dança. Analogias entre língua e dança sempre existiram, tanto que comumente a dança emprega terminologias

linguísticas para descrever sua realidade. Vocabulário, frase, sequência, discurso, código são expressões presentes nas salas de aula de dança ou mesmo na escrita de estudiosos do corpo em movimento.

Embora não sigam regras rígidas gramaticais e sintáticas idênticas às línguas naturais, a comparação entre língua e danças tais como o Balé Clássico ou uma Quadrilha junina, por exemplo, é possível (pelo menos, no nível sintático) devido à própria organização de seus códigos (vocabulários de passos e a narrativa da história que elas contam, por exemplo). Contudo, o que dizer de muitas outras investidas da dança contemporânea que, sobretudo, colocam o acaso conscientemente como operador fundamental de suas obras? Talvez para um observador desatento possa parecer difícil pensar em esquemas formais de estruturação da dança em uma obra como *Maneries* (2009) do coreógrafo colombiano Luis Garay. Obra cujos primeiros vinte minutos de cena é o tempo que a performer, com movimentações extremamente lentas (como *Slow Motion*¹⁴), leva para erguer os braços acima da linha dos ombros. No entanto, um observador atento encontra nos próprios movimentos da performer as unidades mínimas combinadas para formar frases coreográficas. Mas o mesmo não é facilmente identificável – ou mesmo impossível de se descrever - em um espetáculo como o “Como Queira” (2007) da Cia Adversa de Juiz de Fora, Minas Gerais, em que os movimentos da intérprete são conduzidos pelo público a cada nova apresentação, em um jogo de improvisação por meio do toque, de palavras, etc.

Observamos, então, que a comparação entre dança e o modelo linguístico não é plausível a toda e qualquer dança. Katz e Greiner (2012) chamam a atenção para os equívocos gerados por continuarmos a pensar a dança como **linguagem** que, mesmo implicitamente, toma o modelo de língua como referência analítica. Para elas, a hipervalorização do entendimento da dança como arte expressiva é fator inibidor do contato com a arte contemporânea.

De acordo com esse tratamento para a dança, faz com que muitos de seus modos de operar, por característica desfronteirização, não sejam reconhecidos como tal e não se perceba a sua complexidade. A dança não pode ser tomada

¹⁴ Em língua portuguesa, “Câmera Lenta” é o recurso utilizado no cinema e vídeo para criar o efeito especial de maior duração temporal sobre movimentos e ações.

como uma entidade que tem por exclusiva função expressar sentimentos, histórias, ideias (sempre) “ao pé da letra” ou “na ponta da língua”¹⁵. Ou ainda, como algo que sempre produz e transmite conhecimento. A questão é saber o que estamos chamando por expressar alguma coisa ou por informação, visto que não somente signos linguísticos são formas comunicantes/comunicadas.

Por vezes, os corpos (dançarino e espectador) em relação com os fatos da dança – corpo, lugar, movimentos, ações, entre outros - podem estimular sentidos e a criação de significados, no sentido verbal. Tudo depende da ação interpretativa de intérpretes. Questões como “o que é isto”, “o que o dançarino quer dizer” ou “não entendi aquela dança”, em meio ao estranhamento da experiência estética já são sinais de outros sinais se processando. Sinais de seleção, de busca (mesmo que frustrante) por aproximações e decifrações particulares que, inevitavelmente, o corpo opera. O ato de estranhar também é uma construção, através de linguagem, de circunstâncias especiais ou distintas de percepção.

Tanto o corpo que apresenta dança quanto o que a assiste não saem ilesos da experiência. O que está visível assim como o que não está já é algo se processando, já transforma – uma luz, um gesto, um olhar, uma sensação desagradável, uma ideia, um barulho, o batimento acelerado do coração, o sangue fluindo, etc. Como a própria teoria Corpomídia de Katz e Greiner (2005) propõe o corpo não é um lugar onde os eventos entram e saem, mas sim os acontecimentos estão e são o próprio corpo. Nesse sentido, mesmo no silêncio discreto das danças aparentemente incomunicáveis há trocas de informações, há sinalizações no/pelo corpo, ou seja, “o organismo humano sempre responde ao que lhe chega através da percepção sensório-motora”. (KATZ, 2003, p. 41)

A proposta aqui é mostrar que dança é um ambiente de ação cognitiva dos corpos envolvidos, que expõe a complexidade do trânsito (corpo e ambiente, abstrato e sensório-motor, verbal e não verbal) em que nele ocorre. Assim, o corpo na dança não é algo que pode ser separado em partes contendo significados legivelmente precisos, com uma identidade decodificável tal como aparentemente ocorre com as palavras, isoladas ou organizadas em frases

¹⁵ Grifos nossos.

(entenda-se que mesmo as palavras para serem decodificáveis não podem ser separadas de seus contextos de uso). E tampouco o contexto da dança é um lugar estático que não atua sensivelmente nas possíveis interpretações dos seus sujeitos-compositores. Dança e corpo que dança, assim como o mundo, não são uma coisa à espera de um leitor atento aos seus sinais. Sinais ocorrem na dança e nos corpos desse ambiente pela própria natureza relacional entre pessoas e mundo. Como observa Saud (2012, p. 54) sobre o corpo na situação da fala em público, “ ‘o corpo não fala’. Ao menos não com base em significados fixos, construídos antes mesmo do momento em que a comunicação ocorre”.

Com uma base introdutória da Fenomenologia peirceana – pela ramificação da Lógica ou Semiótica - é com um olhar dilatado para o contexto de realização da dança e de tudo o que a constitui neste contexto, que se concebe a pesquisa. Portanto, segue a apresentação de duas concepções extraídas da teoria dos signos de Peirce, signo e linguagem. Lembro que dada a necessidade de destacar o entendimento terminológico aqui escolhido de outras compreensões possíveis, o uso de **linguagem** se fará em negrito quanto à referência apenas a sua forma verbal enquanto que sua escrita sem negrito se relaciona à ampla noção peirceana.

1.1 Signo e linguagem

Tomemos como fundamento de nossas reflexões uma das várias definições de signo enunciadas por Peirce:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes denominei *fundamento* do representâmen. (PEIRCE, 2010, p. 46)

Em outras palavras, “o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete)”.

(SANTAELLA, 2004, p. 7). Em síntese, para conhecermos as coisas e a nós mesmos só o efetivamos por meio da mediação dos signos, porque de algum modo representamos essas coisas e só as interpretamos através de outra representação, que é a própria ação interpretante – signo gerando signo em um processo via à continuidade da interpretação. Peirce o denominou de Semiose. (PEIRCE, 2010)

De acordo com Peirce, Santaella (2005) define o signo como uma estrutura complexa composta por três elementos inseparavelmente interconectados: o fundamento, o objeto e o interpretante. Ao fundamento, a autora caracteriza-o como uma propriedade, aspecto ou caráter do signo que torna possível o seu funcionamento e que revela algo sobre o objeto existente e exterior ao signo. O objeto diz respeito a algo diferente e fora do signo que se apresenta ao intérprete graças à mediação do signo. Já o interpretante é um signo adicional que interpreta o fundamento como reação ao efeito que o signo produz na mente, sendo que essa mente interpretativa não precisa ser “necessariamente humana, uma máquina, por exemplo, ou uma célula interpretam sinais. O interpretante não é qualquer signo, mas um signo que interpreta o fundamento”. (SANTAELLA, 2005, p. 43-44)

Assim estruturados, os signos são tra(du)zidos e aparecem à consciência. Como também esclarece Santaella (2012), a consciência em Peirce é o lugar onde os fenômenos são apreendidos, onde as ideias (suas partículas materiais) se localizam em diferentes profundidades e em mobilidade contínua. Tem estados mutáveis. Dessa forma, a razão (o pensamento deliberado, do autocontrole e da autoconsciência) é a sua camada mais superficial, sofrendo interferências internas e externas. Segundo o neurocientista António Damásio (2011), a consciência, em sua forma elementar,

[...] é um estado mental que ocorre quando estamos acordados e no qual existe o conhecimento pessoal e privado de nossa existência, situada em relação ao ambiente circundante do momento, seja ele qual for. Necessariamente, os estados mentais conscientes lidam com o conhecimento servindo-se de diferentes materiais sensitivos – corporais, visuais, auditivos etc. – e manifestam propriedades qualitativas diversas para os diferentes fluxos sensitivos. Os estados mentais conscientes são sentidos. (DAMÁSIO, 2011, p. 198)

A consciência, então, é um estado e é na consciência do intérprete, ou seja, na própria pessoa que os signos se originam, pois ela só pode ser vivenciada da perspectiva de cada um ou cada uma (cada pessoa, cada corpo, cada intérprete). Importante explicar a diferença entre interpretante e intérprete. Segundo a teoria dos signos peirceana, o interpretante se refere ao procedimento relacional de representação do signo para com seu objeto produzindo outro signo na mente interpretadora. É um signo adicional e mais elaborado, “uma operação ativa na medida em que faz um objeto tornar-se signo e atuando nesta operação se torna ele mesmo interpretante”. (FERRARA, 1986, p. 57) Já o intérprete é o sujeito que produz a interpretação.

Mas, atenção. A semiose peirceana constitui-se de um processo triádico relacional efetivado tanto por viventes ou por produtos viventes. Isso significa que um interpretante pode ser gerado até pela mais simples célula já que a mesma também realiza processos de tradução e transformação de informação em cadeias. Nesse sentido, um interpretante pode ser produzido por vários tipos de sujeitos-interpretadores, seja humano ou não.

[...] o papel do intérprete e a mente deixam de ser propriedades exclusivas do ser humano. A certa altura, Peirce dirá que o próprio mundo é uma *mente congelada* e que seja lá onde for produzido um interpretante, esse *lá* é um intérprete, seja um tubo de ensaio onde acontece uma reação química, o céu ou a cabeça de um homem. (KATZ, 2005, p. 24-25)

Portanto, intérprete e mente têm seus entendimentos dilatados. A operação de percepção/tradução dos objetos do mundo que nos tangenciam a todo instante surgem na consciência de três formas interdependentes e dinâmicas, definidas por Peirce como as três categorias lógicas universais do pensamento. São elas, como já referidas, a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade, elementos que fazem parte de toda experiência. Eles não são

[...] apenas elementos presentes no ato de apreender os fenômenos, e, portanto, fatores devidos à natureza peculiar da nossa mente, mas são também elementos formais de todo e qualquer fenômeno, seja ele físico, psíquico, real, imaginado, sonhado, lembrado, experimentado, enfim, todo e qualquer fenômeno, desde uma névoa no horizonte, um murmurar de um rio, uma interjeição até um teorema matemático. Nos fenômenos, a gradação dos elementos se expressa como: (1) qualidade, (2) reação, (3) representação. (SANTAELLA, 2005, p.15)

Assim, a pura qualidade de ser e de sentir - a impressão das coisas (sentimento), o que é presente e imediato, novo, possível, espontâneo, indivisível e não analisável é um primeiro. Como Rosana van Langendonck (2004a, p. 68) explana, trata-se de uma experiência destituída da cadeia causa – efeito, pois por ser livre, independe de algo interno ou externo. Do contrário, em primeiridade, “o mundo e o Eu estão amalgamados no todo; eu deixo de ser Eu, e ele deixa de ser não-eu. O mundo aparece como positividade de nosso sentido”. A autora define assim a categoria de primeiridade em Peirce:

A primeiridade é a categoria da experiência em que a consciência está totalmente presente. No fenômeno, ela está na ideia de contemplação, que pode ser tanto exterior quanto interior, como um mergulho na interioridade do sujeito, sem mediação. A consciência de primeiridade, para Peirce, não é mediadora, não é cognitiva, não é reconhecida como repertório adquirido: é o bastidor onde a experiência acontece, não pode ser confundida com a razão. (LANGENDONCK, 2004a, p. 65)

Ou seja, o estado de primeiridade é aquilo que é presente no instante impensável porque quando pensado ou descrito já não é mais um primeiro, é outro, um segundo.

Secundidade se refere à reação em relação ao outro, ao confronto com outros corpos no mundo. É a sensação como reação causada pela ação de algum sentimento em nós. Quando qualquer coisa externa atinge nossos sentidos e provoca um efeito sobre nós.

Um segundo é aquilo que está determinado, que é objeto, que é reativo e final. É o mundo se opondo contra nós; não é aquilo que desejamos, não nos obedece; é outra coisa que não nosso desejo; é experiência de resistência, é a ideia de alteridade. (LANGENDONCK, 2004a, p. 64)

O objeto ou o outro (mundo) é segundo. Surge depois do sentir e gera o pensamento articulado, a cognição. Esse pensamento significável, pelo qual representamos e interpretamos o mundo, é, por sinal, um terceiro. É governado pela razão, intencionalidade ou lei (convenção social). Dessa forma, terceiridade relaciona-se com a teoria sêmica do conhecimento e “surge porque aparece o outro como reação, pois diante de um objeto que não reage, nosso pensamento não pode ser conhecimento e é apenas devaneio”. (LANGENDONCK, 2004a, p. 70)

Portanto, primeiridade refere-se à consciência imediata, secundidade à consciência de reação e teceiridade à consciência interpretativa. São correlacionadas, pois a terceira categoria pressupõe a segunda e a primeira; a segunda pressupõe a primeira enquanto que a primeira é livre. (SANTAELLA, 1990)

As categorias fenomenológicas peirceanas dizem respeito aos modos com que os pensamentos são formados e operam. Tomando-as como referência, podemos refletir sobre como os pensamentos do corpo se organizam em dança, especialmente no percurso de composição coreográfica ou criação artística. Langendonck (2004a) traduz primeiridade como o estado de consciência grávido de todas as possibilidades, do vir a ser. É o estado gestante do fluxo da criação artística, o exercício de liberdade da arte.

O ato criativo surge no corpo do dançarino como um impulso primeiro, aberto e despretenhoso. Em permanente exposição às informações do seu entorno, o artista vai percebendo o mundo, selecionando e acolhendo os estímulos que possibilitem imagens/ideias de movimento. Nesse primeiro plano, a coreografia ou obra de arte se encontra em estado de infinitas possibilidades no cérebro do seu criador. É um momento inaugural, pura qualidade, ainda sem determinada forma estampada no corpo.

Misturando-se com imagens, ideias, sons, sensações, memória, entre outros, e, mediante a conexão entre percepção, sensação e ação, o artista foca a sua atenção naquilo que lhe atrai, começa a organizar o que lhe faz sentido e, por meio de permanentes traduções/adequações, faz emergir no corpo os movimentos dançados ou passos de dança. Aos poucos, um estado de indefinição começa a se definir na mente do criador. Aquela pura qualidade da consciência imediata se traduz e se materializa em corpo em movimento. E esses movimentos traduzidos/organizados em determinada forma no tempo e espaço – o que exige a atuação de uma específica rede de circuitos neuronais responsáveis por características como certo desempenho motor, entre outras – correspondem à estrutura da obra ou coreografia dançada.

No sentido peirceano, cada obra artística se instala no processo de semiose, no encadeamento contínuo de signos. A obra é gerada por semiose e só

permanece enquanto obra por semiose, já que a cada nova demonstração artística – a cada nova representação do objeto, corpo que dança assim como corpo que a assiste pode traduzir novos signos, resignificar movimentos. Cadeia fluente entre a consciência imediata (primeiridade), a consciência de reação (secundidade) e a consciência interpretante (terceiridade).

Desse modo, como na criação coreográfica, o signo surge graças a nossa exposição aos fenômenos no mundo e a construção da relação triádica interdependente e contínua. Lembrando que os fenômenos são qualquer coisa que de qualquer modo e sentido se apresentam à mente, a cada momento e em todos os lugares nos deparamos com eles. Seja real ou imaginário (uma mesa, um desenho, um sonho, uma ideia); interno, visceral ou externo ao corpo (uma dor de barriga, uma vontade, o barulho de uma campainha ou um pássaro voando, etc.), tudo está aberto a nossa observação, à percepção.

O mundo fenomenológico não diferencia exterior e interior, pois tanto os acontecimentos que se forçam sobre nossa atenção quanto um sonho ou um pensamento têm o poder de afetar nosso juízo perceptivo, entendido como ponto de partida de todo *pensamento crítico controlado*. (LANGENDONCK, 2004a, p. 64)

Poderíamos, então, pensar que o corpo como um todo se mostra como uma espécie de janela aberta para a seleção, recepção e transformação do que compõe nosso ambiente. Esse processo de percepção das coisas se dá não apenas por meio da visão, mas do tato, audição, paladar, olfato e outros sentidos adicionais (por exemplo, os receptores internos do ouvido), pelo funcionamento das vísceras, enfim, pelo existir em fluxo da vida humana. Processo em que corpo age para receber e transformar, pois segundo Nöe, a percepção é uma atividade estendida no tempo e somente “we enact the perceptual world by skillful exploration”¹⁶. (NÖE, 2012, p. 59).

Só há um detalhe, essa janela não se fecha completamente, mas antes possui um filtro seletivo, como uma espécie de cortina que pode ou não bloquear a passagem de uma brisa. Assim, mesmo em estado de repouso, ou no sono (em que Damásio (2011) afirma que há um estado alterado da consciência), as coisas

¹⁶ “[...] efetivamos o mundo perceptivo pela exploração hábil”. (NÖE, 2012, p. 59) (tradução nossa)

nos são percebidas às vezes tão impressionadamente parecido com a realidade. (SANTAELLA, 2012)

Um desenho, uma bola de brincar, uma ação, um movimento de dança são fenômenos. Se, ao contato com eles, somos afetados de tal modo que produza algo reativo (pensamento, imagem, sensação) imediatamente devido aos mesmos, pode-se considerá-los como signos. Eles representaram uma coisa (seu objeto), pelo menos em parte, para esse alguém.

Para ilustrar melhor tudo isso, continuemos com tais exemplos. Quando vejo/percebo um desenho de uma bola e, de imediato, ele me lembra de uma cena já experienciada, como o corpo encolhido de algum dançarino rolando pelo espaço cênico, o desenho da bola funcionou-me como signo. De algum modo, ele representou o objeto (algo em formato redondo e de movimentação circular como uma bola), determinando a criação de outro signo (ideia imagética da forma e movimento do corpo realizado na dança). Suponhamos que a situação fosse contrária. Assistindo a cena do dançarino encolhido rolando no chão do palco, ligo essa imagem com a de um desenho de uma bola já visto. O mesmo percurso representativo e interpretativo foi realizado, apenas trocaram de posição o primeiro signo e o signo concebido pela reação interpretante. Aqui uma ação motora funcionou como signo.

Por outro lado, pensemos em alguém que nunca experimentou olhar para esse tipo de cena na dança e que se depara com o desenho de uma bola. Conforme sua relação com o objeto (fatores sociais, culturais, emocionais) e os aspectos qualitativos do desenho, essa pessoa poderá criar uma diversidade de novos signos ou interpretantes. Poderá, por exemplo, ligar a imagem à ideia de uma brincadeira da infância; interpretar a cor da bola desenhada, por exemplo, se for marrom pode sugerir que ela está suja de terra ou de lama; pode lembrar-se da sensação de alegria quando um jogador de Futebol lançou a bola direto para o gol, etc.

Nesse caso, o desenho também é signo porque há algo nele que denuncia uma ligação à outra coisa diferente, externa e material (algum tipo de materialidade que compõe o signo, seja ela real ou fictícia, imaginada). Novamente, o signo (desenho da bola) representou um objeto (bola de brinquedo,

qualidade da cor marrom, Futebol) para alguém, gerando outro signo (tipo de brincadeira infantil, ideia de sujeira, alegria do gol no jogo de Futebol).

Tomemos outra ocorrência. Imagine uma pessoa que diante do desenho de uma bola desconheça culturalmente o que é uma bola. Não tenha nenhuma espécie de familiaridade com esse objeto. Certamente, a interpretação seria diferente. Não obstante, interpretantes seriam produzidos, pois “há vários níveis de efeitos interpretativos que um signo pode produzir”. (SANTAELLA, 2005, p. 48)

O desenho da bola poderia provocar um encantamento ou estranhamento (uma qualidade de sentimento) no intérprete apenas pelas formas da superfície ilustrada ou pelas cores. Ou reagir com curiosidade sobre a origem desse objeto e procurar buscar compreensões sobre aquelas formas, ou podendo até simplesmente concluir que o desenho se tratasse de algum objeto inútil.

Mas e se um intérprete está diante de uma bola de brinquedo no chão e não de seu desenho? Do papel de objeto-coisa, em situações anteriores, ela funcionaria agora como o próprio signo. Por exemplo, o objeto do signo pode ser uma criança que está perto da bola, sua expressão facial, produzindo como interpretantes a indicação de que a criança brincava com ela; que a criança parece gostar de brincar com bola, entre outros possíveis. Ou ainda, uma bola estática e isolada, assim como qualquer outra coisa, pode sugerir tantas interpretações possíveis, outros signos. Portanto,

Para ser signo, algo não deixa de ser ao mesmo tempo uma “coisa”. Aliás, algo nem poderia funcionar como signo se não estivesse corporificado em uma “coisa”. Mesmo que seja meramente sonhado, imaginado, alucinado, hipoteticamente criado no pensamento abstrato, há sempre algum tipo de materialidade em que o signo toma corpo. Isso significa que todo signo é, ao mesmo tempo, signo e coisa. Além disso, não existe uma separação rígida entre o mundo dos signos, de um lado, e o mundo das coisas, de outro, mas muito mais intersecções, sobreposições e trocas infinitamente variáveis, de modo que aquilo que, num determinado momento, não passa de uma “coisa”, no outro será signo e vice-versa. (SANTAELLA, 2005, p. 45)

Se dividíssemos tais procedimentos das gêneses sígnicas em etapas, o instante ínfimo primário de encontro com a forma da bola desenhada ou do corpo que dança ou da própria bola de brinquedo, sozinha (antes que alguma inferência, lembrança ou qualquer outro pensamento fosse originado), seria apenas uma primeira impressão (um primeiro).

Assim que se cria uma relação entre o desenho e algum objeto que ele substitui sobre algum aspecto (um segundo), tem-se a criação de pensamentos em contiguidade (faz referência a um tipo de ideia ou várias ideias, imagens, sensações, que é um terceiro). Esses pensamentos-signos são criados como mediação entre o corpo e o fenômeno-objeto percebido. É o interpretante do signo atuando sobre o corpo-intérprete. Signo gerando signo em processo de semiose.

Langendonck (2004) esclarece, por exemplo, que a semiose se encontra no reino da terceiridade, no estado do pensamento com formação de hábitos e quer dizer a “ação do signo, ação deste ser interpretado em outro signo, um signo gerando outro em uma cadeia infinita. Um signo para significar tem que se desenvolver em outro signo [...]”. (LANGENDONCK, 2004b, p. 61)

Como previamente enfatizado, não há na atual pesquisa nenhum desígnio para um estudo analítico e classificatório dos signos que compõem a dança, cabe salientar, senão, que dentro de uma ampla rede de classificações triádicas peirceanas, os três tipos de signos mais gerais e conhecidos são o ícone, o índice e o símbolo. (PEIRCE, 1975)

O ícone é um signo que devido às próprias qualidades que possui pode representar seu objeto, independente da existência ou não desse objeto. Representa seu objeto principalmente por similaridade, sugestão. São exemplos: um cheiro, um gosto amargo na boca, a cor verde da iluminação cênica que pode sugerir um ambiente de natureza ou um movimento de dança que lembra uma ação cotidiana. Obra artística se instala como ícone no criador. Quando os movimentos do corpo se transformam em dança está representando formas e sentimentos, isto é, a forma da qualidade de sentimento. E ainda, nessa instância que é acontecimento, apresenta-se algo inusitado.

A arte não pode substituir ou assemelhar-se ao real, mas apenas representá-lo – entenda-se que não acessamos o real diretamente, apenas pelas representações no corpo. A obra-representação-signo é seu próprio objeto. Dança: os movimentos do corpo representam (tradução/associação) forma e sentimento (ou tomam a forma de uma forma de sentimento) que são a própria dança. (KATZ, 2005) Em outras palavras, movimento (signo) representa forma

(objeto) que é o próprio movimento (signo). E ao se referir em objeto, estamos tratando de outro tipo de signo peirceano, o índice.

O índice é um signo que depende de seu objeto, ao qual existencialmente é conectado, para exercer sua função como tal. Como exemplos, uma mancha de sangue na calçada indicando alguém acidentado, uma foto de alguém indicando uma parte do passado ou do presente dessa pessoa.

Ou, ainda, a marca

X

no centro

do espaço cênico indicando ao dançarino onde é o foco de luz. Ao mesmo tempo, entender que o corpo que dança imprime no espaço e no tempo formas que denunciam seus modos de organização/tradução de informações, é reconhecê-lo como índice desses modos de se relacionar com o mundo, dos modos como cria pensamentos.

Diferentemente dos dois casos, o símbolo é um signo que deve seu funcionamento à existência do interpretante, porque é convencionalmente ou habitualmente compreendido como representante de seu objeto. A cruz que representa o Cristianismo, a bandeira que simboliza uma pátria, ou a exclamativa em língua portuguesa “Quebre a perna!” falada entre os dançarinos no início de um espetáculo representando o desejo de sorte, exemplificam símbolos sociais. Uma sapatilha de ponta também se mostra como símbolo (e/ou índice) quando muitos a associam a uma modalidade de dança, o Balé Clássico. Quando tentamos descrever em palavras um movimento de dança ou mesmo uma obra dançada (por ex. um comentário, um texto crítico ou um release sobre um espetáculo), estamos de igual modo empregando simbologismos para enunciar esses eventos. Afinal, palavras são um ótimo exemplo de símbolos sociais. O que a palavra “dança” tem a ver, de fato, com o universo-dança? Isso só reforça o fato de que não podemos acessar o real das coisas e tampouco representá-las por um único signo, mas somente seguir tateando

aproximações/adequações/associações das coisas por contínuas cadeias sígnicas.

Até aqui, é notável quão generosa é a noção de signo estabelecida por Peirce. Com efeito, qualquer coisa de qualquer espécie pode funcionar como signo. Como não faz sentido entrar em maiores detalhamentos a respeito dos signos e suas classificações peirceanas, seguiremos para outro entendimento que se faz importante ao trabalho.

Tal como a definição peirceana de signo é abrangente o mesmo se aplica para a de linguagem. Pelo enfoque da Semiótica de Peirce, Santaella (2012, p. 16) explica que a terminologia linguagem se refere

[...] a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão.

A autora observa, ainda, que todo fenômeno de cultura pressupõe que é fenômeno de comunicação, e somente há comunicação quando fenômenos se estruturam como linguagem, isto é, “todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido”. (SANTAELLA, 2012, p.18)

Isso quer dizer que tudo o que faz parte de nosso meio social e que tocamos e somos tocados sensivelmente – quase todos os fenômenos – são linguagens (fenômenos que produzem significação e sentido). É exatamente aqui que entra o papel do intérprete produtor e tradutor de signos. Em seu mais amplo sentido, podemos tomar qualquer coisa como signo que produz interpretantes (novos signos) em nossa mente.

É no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos *sinais* (qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo) em *signos* ou *linguagens* (produtos da consciência). Nessa medida, o termo linguagem se estende aos sistemas aparentemente mais inumanos como as linguagens binárias de que as máquinas se utilizam para se comunicar entre si e com o homem (a linguagem do computador, por exemplo), até tudo aquilo que, na natureza, fala ao homem e é sentido como linguagem. (SANTAELLA, 2012, p. 18)

Essas constatações evidenciam que além do sistema linguístico manifestado em suas formas oral e escrita, existe uma variedade de outros

modos de comunicação que cumprem as condições necessárias ao funcionamento como linguagem – as linguagens ditas não verbais. Afinal, “[...] de um ponto de vista semiótico mais amplo, vários discursos em vários níveis complementam esta comunicação ou atuam isolados, independentes da fala ou da escrita”. (VIEIRA, 2003, p. 245)

Assim, modos comunicantes vão desde produções humanas como jogos, música, rituais (tribalísticos, religiosos, entre outros), desenho, escultura, pintura, objetos arquitetônicos, cenografia, vestuário, etc.; até de outras formas de codificação escrita tais como hieróglifos, pictogramas ou ideogramas. Da aparente dança circular das abelhas que anuncia a fonte de alimento para a colmeia ou o canto dos pássaros. Da tipologia das flores, dos cheiros, das formas, das texturas ou cores.

Há uma pluralidade de linguagens independentemente de onde se localizam (no ar, mar, floresta, ruas, casas, instituições escolares, museus, palco, etc.), dos meios em que são veiculadas (televisão, rádio, celular, tela digital, impressão gráfica, entre outros), da espécie (humana ou não humana), de serem reais ou irrealis, naturais ou artificiais. São linguagens que nos constituem e as quais constituímos no intuito de compreensão de si, do outro, do mundo.

É alicerçada por essa perspectiva que considero a dança, em seu contexto de acontecimento cênico, como um ambiente sógnico, como um modo de linguagem. Variavelmente entre si, no acontecimento-dança há corpos, movimentos, formas, imagens, cores, sons e olhares. Também ruídos, luz, figurino, cenário, gestos, artefatos cênicos, música, textos, pensamentos, entre outros objetos possíveis.

Com efeito, o dançarino produz/traduz informação de seus próprios movimentos, do olhar do espectador, da temperatura local. O espectador também produz/traduz informação dos movimentos do dançarino, do seu olhar, da temperatura local. Retrato da onipresença de signos verbais-não verbais na ambiência da dança.

Afinal, que sentido se faz ao dançarino sentir o asfalto da rua-palco escorregadio e relacionar o fato à ideia de um passado de chuva? Ou o espectador achar que a iluminação azul no fundo do palco lembra um céu veranil?

Desse ponto de vista, pode-se cogitar um sentimento, uma lembrança, uma imagem como significativos e o corpo na dança (dançarino e espectador) como construtor de significados. Contudo, mencionar sobre significação requer antes refletir sobre a relação entre ela e o corpo na linguagem. Por isso, consideremos os apontamentos de Ruthrof (2010, 2005, 2000) sobre o papel do corpo para a construção do significado na **linguagem** verbal.

1.2 Significado na linguagem

“There is no meaning in language”¹⁷. (RUTHOF, 2000, p. 22) Com essa afirmação-título do segundo capítulo de seu *The Body in Language*, Ruthrof¹⁸ (2000) argumenta que o significado na **linguagem** ou o significado de dicionário não existe. Ou seja, a **linguagem** enquanto apenas o conjunto de expressões linguísticas ou palavras não é capaz de significar, é vazia. Nada se torna significativo em um sentido social se os esquemas de expressões linguísticas ou palavras não forem combinados com os signos não linguísticos (as leituras sensório-motoras e neurais do mundo realizadas pelo corpo, que também constituem o linguístico). Logo, Ruthrof (2000) afirma que as construções não verbais são o necessário ingrediente semântico linguístico.

As I will try to demonstrate, the linkage between language and our nonverbal construals is at the heart of meaning. Yet before this connection can be made persuasive, I must first show words and linguistic expressions in their customary syntactic sequence are no more than an arbitrarily agreed-upon set of markers for speaking and writing. By themselves they are meaningless schemata. In this sense language is empty and makes no sense at all.¹⁹ (RUTHROFF, 2000, p. 21)

¹⁷ “Não há significado na linguagem”. (RUTHOF, 2000, p. 22) (tradução nossa)

¹⁸ Horst Ruthrof é professor emérito de Inglês e Filosofia na Murdoch University na Austrália, país de origem. Seus interesses de investigação são Filosofia da Linguagem, Filosofia e Pragmática e Comunicação.

¹⁹ “Como vou tentar demonstrar, a ligação entre linguagem e nossas interpretações não verbais é o cerne do significado. No entanto, antes desta conexão poder ser feita pela persuasão, eu preciso primeiro mostrar que palavras e expressões linguísticas em sua sequência sintática habitual não são mais do que um conjunto arbitrariamente acordado de marcadores para falar e escrever. Por si só, elas são esquemas sem sentido. Neste sentido, a linguagem é vazia e não faz qualquer sentido”. (RUTHROFF, 2000, p. 21). (tradução nossa)

Nessa imagem, significantes, para usar um conceito da Linguística que não se denomina de cognitiva, não apresentam qualquer sentido a menos que e até que sejam ativados pela significação não verbal. Para o autor, o movimento de passagem de significantes semanticamente vazios para significados completos na **linguagem** é fundamentalmente devido à capacidade humana de imaginar algo, de ativar as apresentações dos objetos percebidos (a iconicidade dos objetos). Fato que, inclusive, também se estende ao significado de construções não verbais.

Importante esclarecer que por considerar a terminologia tradicional “representações” uma sugestão à ideia enganosa de repetição, cópia ou identidade única, Ruthrof (2000) prefere denominar de apresentações às imagens icônicas dos objetos, construídas graças à interação do corpo com o mundo. Sua rejeição ao representacionalismo se deve justamente porque seres humanos são pessoas que imaginam, fantasiam seletivamente e, assim, não há limites de representação das coisas e por isso não há possibilidade de repetição das mesmas. Para ele, o problema está no uso do termo no sentido estrito.

Convém lembrar que, com referência na Semiótica de Peirce, a percepção dos objetos no mundo ou dos fenômenos é uma operação que sofre sempre alterações. O corpo não possui acessibilidade direta e absoluta sobre a aparência dos fenômenos percebidos, mas apenas consegue acessar parte das coisas, sempre mediado. Conhecemos as coisas por intermédio de signos, que são as representações (ou apresentações, como denominadas por Ruthrof) que construímos dos objetos de percepção. Ou seja, o real e os fenômenos não são acessados diretamente e plenamente, somente suas apresentações. O signo, sozinho, não é totalmente preciso porque não cobre inteiramente o que é o seu objeto. E como tudo é semiose constante, uma informação sempre se transforma em outra. Há sempre perda de fidelidade na operação de apresentação dos objetos.

A ativação das apresentações dos objetos requer anteriormente (e a todo o momento) a percepção corpórea. É interagindo com o ambiente circundante, sentindo e explorando superfícies, texturas, palavras, sabores, aromas, sons, cores, e outras palavras, etc., que conseguimos realizar projeções mentais ou

apresentações de algo ou alguém. É desse modo que compreendemos significativamente o mundo e a nós mesmos. Nesse processo, Ruthrof (2010) dá ênfase ao papel desempenhado pela *Vorstellung*.

O termo alemão *Vorstellung* se define como noção, projeção mental (entenda-se mental como corporificado) ou apresentação das coisas. Como o autor salienta, “*Vorstellung* is roughly synonymous with Kant’s ‘inner sense’ [...] All variations of perceptual input, which is itself always already modified by *Vorstellung*, as well as all variations of *Vorstellungen*, make up our *Vorstellungswelt*”²⁰. (RUTHROF, 2010, p. 140) Isso significa que sem *Vorstellung*, sem as projeções de imagens corporificadas ou a apresentação icônica dos objetos, seria impossível imaginar qualquer coisa como resposta para as pistas verbais e/ou não verbais.

Conforme Ruthrof (2010), a imagem de *Vorstellung* pode ser atualizada em uma perspectiva evolutiva a partir de recentes pesquisas científicas como a de Fitch (2008), a qual aborda a nano-intencionalidade das células eucariotas vivas, percorrendo de organismos unicelulares até os grupos de neurônios no cérebro humano. A nano-intencionalidade é a capacidade das células eucariotas de alterar suas moléculas como resposta aos desafios do meio externo, para lembrar soluções e como garantia de sobrevivência. Na evolução dessa intencionalidade operante, neurônios aprendem informações pela capacidade de gerar modelos do mundo no sistema nervoso, ou seja, geram representações, imagens.

Dessa forma, *Vorstellung* funciona como o centro de mediação entre o mundo perceptivo e a linguagem, e do sentido na linguagem significativa. É a ação de apresentar o objeto de percepção (anterior) como algo em oposição, relacionando-o com quem realiza tal apresentação.

If in reading any written text we were unable to *imagine* (quasi-perceptually, not propositionally) what slice of world was represented, we could not grasp its meaning. Vice versa, if we didn’t imagine a mental world prior to selecting linguistic expressions, we would do no more than

²⁰ “*Vorstellung* é praticamente sinônimo do ‘sentido interno’ de Kant [...] Todas as variações de entrada perceptiva, que são sempre em si já modificadas pela *Vorstellung* (noção), bem como todas as variações de *Vorstellungen* (noções) compõem nossa *Vorstellungswelt* (imaginação)”. (RUTHROF, 2010, p. 140) (tradução nossa)

repeat sequences of signifiers, a mere syntactic performance, that is, one without *meaning*.²¹ (RUTHROF, 2010, p. 141)

Ygjnsghfdhjwl whugsdctnbxy zyttrsgbux. Isso faz sentido para você? Talvez não passe de sequências de consoantes linguísticas sem algum nexos. Ou, para um iletrado, possa não apresentar qualquer sentido assim como tudo o que exponho nessas folhas como tentativa de tradução dos distintos e múltiplos signos que norteiam a pesquisa. Mas e se sequências soltas de consoantes e vogais se apresentassem em forma de um poema concreto grafado em um livro ou exposto em um museu de arte, tal como na seguinte ilustração. Nesse novo contexto, elas fariam algum ou outro sentido?

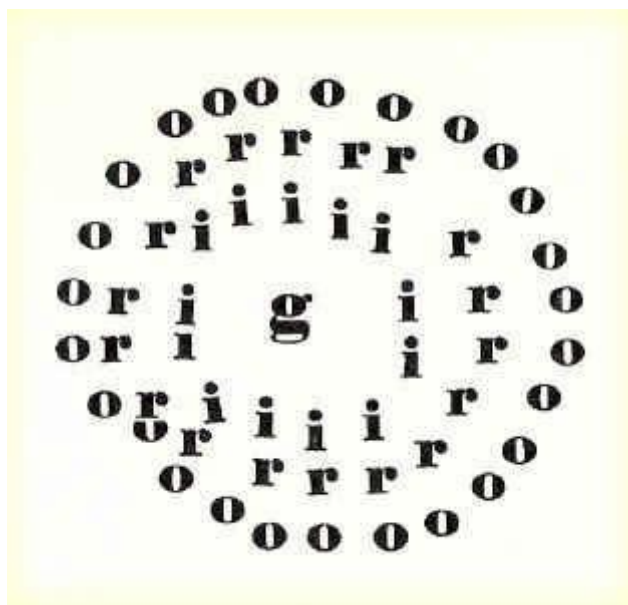


Figura 2: Poema concreto “Giro” de Marcelo Moura, cujo sentido de girar se apresenta na própria diagramação. O substantivo giro se transforma no verbo girar. Fonte: (MIRANDA, 2005. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/poesia_visual_brasileira.htm>. Acesso em: 10 out. 2013.).

²¹ “Se na leitura de qualquer texto escrito não conseguimos imaginar (quase perceptivamente, não propositalmente) o que recortar do mundo que foi representado, nós não poderíamos compreender o seu significado. Vice-versa, se nós não imaginamos um mundo mental antes de escolher expressões linguísticas, nós poderíamos fazer não mais do que repetir sequências de significantes, um mero desempenho sintático, ou seja, algo sem significado”. (RUTHROF, 2010, p. 141) (tradução nossa)

Outra pergunta, o que significa para você a expressão *Demi-plié*? A depender do leitor (e da experiência com essa palavra/ação, seu contexto de ação), respostas podem variar em torno de palavra de uma determinada língua estrangeira; movimento de flexão das pernas utilizado em danças; uma frase da **linguagem** coloquial que se refere a alguém pedindo algo para outra pessoa; movimento tradicional do Balé Clássico de semiflexão das pernas que deve ser realizado antes e depois do salto, possibilitando impulso para o bailarino e como prevenção de lesões na coluna, joelhos e pés. Ou ainda, entre outras opções de réplica, a palavra poderia ser vazia de significado.

No entanto, em cada exemplo de tentativas de resposta, o leitor teria realizado um recorte do mundo, do seu mundo experienciado, seja no momento atual ou anterior a experiência. Houve o movimento da *Vorstellung*. Dada a sua capacidade iconicamente produtiva e representativa, Ruthrof (2010) afirma ser *Vorstellung* um conceito fundamental para quaisquer considerações a respeito sobre **linguagem** e significado e, principalmente, para uma teoria que quer conciliar corpo e **linguagem**.

O percurso de tentativa da reconciliação entre corpo e **linguagem**, todavia, é marcado por alguns obstáculos. Ruthrof (2010), por exemplo, diz que essa relação, em grande parte da literatura, permaneceu por mais de um século como uma espécie de tabu, por isso ainda falta um material completo de teorização corporal da linguagem como um todo. Para ele, a dificuldade em produzir uma teoria satisfatória do significado na **linguagem** natural, que considere o papel do corpo humano socializado, é consequência de seis falhas. São elas a falácia formal, o sintactocentrismo, a arbitrariedade radical, a perda de iconicidade, as suposições homossemiótica e monossemiótica e a ausência de *Vorstellung*.

Ruthrof (2010) define de falácia formal a confusão entre sentido na **linguagem** natural e sentido formal. Nessa perspectiva, cada significado da **linguagem** é considerado apresentando um sentido identificável por meio da combinação de dois tipos de sentido, o formal e o da linguagem natural. Segundo o autor, a adoção desse procedimento de correspondência de sentido para a análise da linguagem foi o erro do filósofo Frege herdado pela tradição analítica. Essa estratégia detém que o significado é puramente literal e sentenças são

falsas ou verdadeiras conforme como elas mapeiam direta e ontologicamente o mundo externo, ou seja, o corpo não desempenha nenhum papel no significado. Contrários a tal tese fregeana, Lakoff e Johnson (1999, p. 6) afirmam que:

There is no Fregean person - as posed by analytic philosophy – for whom thought has been extruded from the body. That is, there is no real person whose embodiment plays no role in meaning, whose meaning is purely objective and defined by the external world, and whose language can fit the external world with no significant role played by mind, brain, or body.
22

Sem a experiência de *Demi-plié* o termo seria sem sentido. Ele, sozinho, não garante nenhuma referência. Compreendo-o como um movimento de dança porque já o vivenciei (seja realizando-o ou vendo-o ser realizado pelo outro) nesse ambiente (em aulas, oficinas, apresentações artísticas, etc.). Desse modo, corpo é inseparável do significado e/ou sentido. Este é dependente do tipo de compreensão e imaginação que fazemos sobre as coisas experimentadas.

O sintactocentrismo se refere à crença de que pela sintaxe (a disposição das palavras nas frases e destas no discurso) podemos abstrair o que pode ou não ser dito sobre as coisas. O conhecimento de sintaxe pressupõe o significado. No entanto, Rutrhof (2010) ao exemplificar com sentenças linguísticas como “A árvore era sincera” demonstra como elas podem funcionar semanticamente bem em seus mundos possíveis. Exemplos seriam os desenhos animados ou histórias em quadrinho cujas personagens inanimadas como as árvores são personificadas.

Na dança, encontramos desde os Balés de Repertório a atuação da personificação de seres fictícios e inanimados como fadas, doces, bonecos, etc. Também a dança atual utiliza formas, cores, figuras geométricas, elementos da natureza, entre outros, como temáticas de criação ou de experimentação de movimentos. Alguém que assista ou participe de alguma apresentação de Balé de Repertório e/ou de outras danças que, de algum modo, utilizem tais elementos compositivos, e pronuncie “A árvore era sincera” não utilizou uma construção

²² “Não há nenhuma pessoa fregeana - tal como colocada pela filosofia analítica - para quem o pensamento foi expulso do corpo. Ou seja, não há pessoa real cuja corporificação não desempenha nenhum papel no significado, cujo significado é puramente objetivo e definido pelo mundo exterior, e cuja língua dispõe o mundo externo com nenhum papel significativo desempenhado pela mente, cérebro ou corpo”. (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 6) (tradução nossa)

semanticamente impossível, mas permissível dentro do seu contexto de uso. A linguagem artística é poética, proporciona liberdade de interpretações. Segundo Ruthrof (2010, p. 138), a previsibilidade e o significado na linguagem não são funções da sintaxe, mas de algo que vem antes dela, por isso “we must turn our gaze to the socio-perceptual frame of language, its pre-linguistic precursors and the possibility of a *perceptual proto-syntax*”²³.

Numa perspectiva evolutiva²⁴, não análoga ao progresso, perde-se o sentido do uso dos prefixos pré- (do Latim, que corresponde à anterioridade) e proto- (do Grego, que significa início, começo, anterioridade). Evolução designa transformação, transmutação, mudança de uma coisa em outra (RENGEI, 2007); e tais prefixos podem carregar a ideia da existência de um ponto inicial ou final em processos. Há sempre estados anteriores aos atuais e futuros de qualquer coisa (ideias, sistemas, hábitos, seres orgânicos ou inorgânicos, movimentos de dança, etc.). Uma continuidade evolutiva marcada por contínuas descontinuidades, que são os cruzamentos, atualizações culturais, ganhos e perdas de informações. Nesse sentido, é difícil aceitar a ideia de “um ponto de origem e de fim” no processo de desenvolvimento das coisas, do contrário, seria possível pensar na continuidade de muitos prés- e/ou protos-.

Pesquisador do movimento do corpo humano, com experiência nas áreas de dança, de técnicas somáticas e da pesquisa médica, Hubert Godard trata da noção de pré-movimento. Segundo Godard (2002, p. 13), pré-movimento é a

²³ “[...] devemos voltar o nosso olhar para o quadro sócio-perceptual da linguagem, seus precursores pré-linguísticos e a possibilidade de uma proto-sintaxe perceptual”. (RUTHROF, 2010, p. 138) (tradução nossa)

²⁴ Em sua tese “Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança”, Vieira (2012) explica sobre a relação da falsa analogia entre evolução e progresso advinda quando do surgimento das sociedades modernas: “Sobretudo nos séculos XIX e XX, a ideia de evolução lançada pela Teoria da Seleção Natural, de Charles Darwin (1859), teve seu fundamento distorcido a fim de legitimar a burguesia industrial, o darwinismo social e a perfectibilidade das sociedades avançadas, como caução científica para uma organização não igualitária de sociedade. À luz de interesses que regiam um objetivo político, a teoria da seleção natural acabou por ratificar um entendimento de história como progresso de fatos acontecidos e, desde então, instalou-se a confusão que trata evolução e progresso como sinônimos (MATTELART, 1994, 105-106). Somente após a segunda metade do século XX, as teorias de progresso linear e vertical passaram a ser repensadas. Em 1977, Ilya Prigogine, químico russo responsável pela formulação geral da termodinâmica dos processos irreversíveis, mostrou o contraste entre a ideia de evolução e a natureza muito simplificada das teorias de “progresso”, permeadas pela mecânica racional de tempo reversível e simétrico (PRIGOGINE, 1976, 93-133)”. (VIEIRA, 2012, p. 15-16)

“atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar”. Desse modo, o pré-movimento está relacionado com a organização gravitacional do corpo, com o modo como alguém organiza sua postura ereta diante a gravidade e cuja garantia de nosso equilíbrio se deve aos músculos gravitacionais (que favorecem o tônus, a postura). Esses se antecipam, entram em ação a cada novo movimento, gesto, imperceptivelmente para o indivíduo.

Ou seja, o pré-movimento, caracterizado pela ação do sistema de músculos gravitacionais que é em grande parte inconsciente e involuntária, age como uma tela de fundo contendo elementos expressivos antes de qualquer intenção de gesto ou movimento. Todo movimento intencional é dependente dessa tela de fundo. Evolutivamente, essa tela de fundo ou o que Godard (2002) denomina de pré-movimento é movimento, pois é a ação de esforço do corpo resistindo à força gravitacional no espaço. Trata-se de cadeias de movimentos, de um músculo que age para estabilizar o peso do corpo, de outro músculo que move um membro do corpo e assim por diante. São contínuas discontinuidades de movimentos, de estados do corpo, de relações do corpo com o espaço, difíceis de serem identificadas de um – único - ponto de partida.

Pelo estudo da obra de Ruthrof (2010, 2000) verifica-se que a sua orientação atribuída às expressões “pré-linguísticos” e “proto-sintaxe perceptual” não toma lugar no entendimento aqui contestado. O que o autor aponta ao utilizar esses prefixos é para o sentido de darmos atenção a algo não verbal do significado (como trataremos em Johnson, 2007), visto que apenas a sintaxe não pode explicar como os significados acontecem na **linguagem** natural. Para ele, o quadro sócio-perceptual da linguagem (que envolve fatores como contexto do discurso, associação ao já vivido, imaginação, sensações, sentimentos, a compartilhada fisionomia humana, entre outros) é quem dita à previsibilidade semântica ao invés da função exclusiva da gramaticalidade.

A aceitação da arbitrariedade radical é outro problema apontado pelo autor como de consequências graves. Com sua tese de que o vínculo entre significante e significado é arbitrário, ou seja, o signo linguístico é arbitrário, Saussure

também denega o corpo na **linguagem**. Arbitrariedade é o oposto de motivação, o que significa que para Saussure “não há nenhuma relação entre o som e o sentido, que não há nada no significante que lembre o significado, que não há qualquer necessidade natural que determine a união de um significante e de um significado”. (FIORIN, 2002, p. 60)

Apesar de que, posteriormente, o próprio Saussure (2006) reconhece que há vestígios de motivação em qualquer língua, propondo a distinção entre o que é absolutamente arbitrário e o que é relativamente arbitrário, para Ruthrof (2000) isso não diminui seu pensamento radicalista.

Na literatura, o campo da poesia é um exemplo em que o signo linguístico se mostra motivado. Como ser alheio ao material sonoro das “Vozes veladas, veludas vozes, /Volúpias dos violões, vozes veladas, /Vagam nos velhos vórtices velozes/ Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.” em meio aos “Violões que Choram” de Cruz e Souza (In: MURICY, 1995). De algum modo, voluptuosamente, os elementos da cadeia sonora sugerem/lembra o significado no plano do conteúdo textual. Mas não apenas no terreno da **linguagem** verbal os signos podem ser motivados.

Da mesma forma, isolados, objetos como um nariz portátil redondo e vermelho é símbolo da personagem do palhaço, enquanto que uma sapatilha de ponta é frequentemente associada à figura da bailarina e, conseqüentemente, ao Balé Clássico. Por isso, para Ruthrof (2000) significantes podem ser arbitrários, mas não os significados. Eles existem devido à motivação, a ação de associação do mundo perceptivo. É isso o que possibilita falantes de diferentes línguas traduzirem-se por meio da observação de suas fisionomias, seus gestos, da situação de fala. Ou o que faz com que praticantes (de qualquer nacionalidade) de distintas modalidades de dança consigam identificar suas escolhas técnicas e/ou estéticas por notar seus modos de moverem-se, vestirem-se, apresentarem-se artisticamente. Portanto, “it is the *ostensive ground* of both human physiognomy and perceptual world that appear to produce the *motivated* character of *signifieds*”²⁵. (RUTHROF, 2010, p. 139)

²⁵ “É o terreno ostensivo de ambas a fisionomia humana e o mundo perceptual que parecem produzir o caráter motivado de significados”. (RUTHROF, 2010, p. 139) (tradução nossa)

A questão é que ao negligenciar o terreno ostensivo do não verbal junto à crença sobre a arbitrariedade do signo linguístico, há a perda de iconicidade dele. Adjacentemente, *Vorstellung* é eliminado. Na ausência desses dois elementos não há significado e/ou sentido. Ainda, soma-se a tais obstáculos para uma satisfatória descrição da linguagem as hipóteses de seu caráter homossemiótico (sistemas cujos signos são todos do mesmo tipo, como no cálculo) e monossemiótico (onde há apenas um tipo de signo, como o caso das leituras olfativas das moléculas de ar). Hipóteses que negam a possibilidade da heterogeneidade da **linguagem**.

O que Ruthrof (2005) defende é que linguagem é tanto heterossemiótica quanto polissemiótica. A mistura entre signos verbais e não verbais de materiais icônicos é que possibilita o funcionamento da **linguagem**, especialmente as traduções interculturais. Tal estado de dependência significativa da **linguagem** é que faz com que o autor defina o verbal como parasita do não verbal.

Embora ele descreva uma lista de pesquisadores que contribuíram para uma “Virada Corporal” em relação ao tratamento da **linguagem**, do pensamento e da mente, - tais como na fenomenologia (Merleau-Ponty, 1968, 1964); escritas feministas (Julia Kristeva, 1987; Irigaray, 1985 ou Cixous, 1997); autopoéticas (Varela et al, 1991; Maturana e Varela, 1987; Maturana, 1980; Maturana, 1978); e neuro-linguísticas (Lüdtke, 2006; Lakoff e Gallese, 2005; Fauconnier e Turner, 2002; Lakoff e Johnson, 1999; Fauconnier, 1997; Turner, 1991) - afirma que ainda não há um material de teorização corporal da linguagem completo, que explique satisfatoriamente o corpo humano socializado. No entanto, destaca a importância para a semântica corporal da insistência de Peirce sobre a iconicidade.

Theories of language and meaning readily accept that speech is typically accompanied by nonverbal signs such as body stance, facial expressions and gestures. But Peirce’s insight goes much further. He is saying that nonverbal signs, such as mental images, are an essential part of language if it is to be meaningful communication. This is the emphasis that corporeal semantics wishes to elaborate.²⁶ (RUTHROF, 2000, p. 98-99)

²⁶ “Teorias da linguagem e do significado prontamente aceitam que o discurso é normalmente acompanhado por sinais não verbais, como a postura corporal, expressões faciais e gestos. Mas a percepção de Peirce vai muito além. Ele está dizendo que sinais não verbais, tais como imagens mentais, são uma parte essencial da linguagem, se é para ser uma comunicação significativa. Esta é a ênfase que a semântica corporal deseja elaborar”. (RUTHROF, 2000, p. 98-99) (tradução nossa)

A perspectiva de Ruthrof (2010, 2005, 2000) do corpo como papel fundamental para a construção do significado pode ser pensada para além do terreno da **linguagem** natural. Proponho que isso se estenda também à dança, dada tanto a natureza cognitiva do corpo quanto a natureza relacional entre corpo e ambiente. Nesse sentido, também na dança o significado não é uma construção *a priori*, mas é um pacote completo. É formado no contato entre o conjunto de elementos coabitantes como corpos, ambiente, signos heterogêneos, imaginação, cultura, metáforas, entre outros.

Dança pensada como cenário/contexto de signos tocantes, audíveis, exauríveis, ora degustativos ora indigestos (tanto para quem dança quanto para quem vê dança). Ora visíveis nas vozes veladas da invisibilidade do olhar ora invisíveis nas veludas vozes da visibilidade do corpo. Contudo, ambiência de sinais possíveis de significação.

Como parte dos trabalhos apresentados no III Seminário de Pesquisa em Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, realizado em dezembro de 2012, cujo tema foi “Dança: o visível e o invisível na contemporaneidade”, eu destaco as “Microdanças que se desfazem...” (2010) da dançarina, pesquisadora e professora Gilsamara Moura²⁷. Em meio a movimentos no rápido (des)fazendo do tempo, dançarina e espectador compartilharam experiências (in)visíveis, táteis, acústicas, etc. Em determinado momento, embora convidada pela artista a fechar os olhos, continuei a perceber sons, movimentos, corpo e dança. Voluptuosamente, o e a dança que poderiam não estar em cena, lá estavam com a ajuda de *Vorstellung*, da minha ação seletiva-imaginativa. Corpo e dança revelando-se na sua invisibilidade. Para além da ação instrutiva dada ao espectador de como ver a obra, a artista possibilitou a ele construí-la de outra perspectiva (da oclusão do campo visual) e assim fazer parte dela. Arte, nesse caso a Dança, se torna a exploração dos processos perceptivos.

²⁷ Gilsamara Moura é Professora Adjunta da Escola de Dança/UFBA. Vice coordenadora do PPGDança/UFBA. Bailarina, coreógrafa e idealizadora de projetos como Escola Municipal de Dança e Gestus Cidadãos/Araraquara, SP.

Sejam elas (de quaisquer tipos e onde quer que se mostrem) as microdanças e/ou danças que (aparentemente) apenas ouvimos ou apenas vemos, ou que perceptualmente vemosouvimosentimos, são construídas com seu ambiente. Um trânsito contínuo de processos intersemióticos (as relações entre diferentes signos) e heterossemióticos (as relações que se referem às oposições entre diferentes tipos de signos). (RUTHROF, 2000). Transitar de signos, quase signos, de linguagem.

2. DANÇA - MAPEANDO UM AMBIENTE DE INFORMAÇÃO

Com o propósito de assinalar como os corpos na dança (dançarino e espectador) compartilham e constroem os processos significativos com/no ambiente, o segundo capítulo toma como pressuposto a operacionalidade do corpo por mapeamentos cerebrais, memória e metáforas. Esses processos se caracterizam por contínuas negociações perceptuais do corpo que evidenciam o caráter relacional e comunicacional entre corpo e ambiente.

O processo comunicacional é constituído por informações – signos verbais e não verbais em forma de representações, imagens, esquemas corporais, sensações, sentimentos, etc. Estas, dinamicamente e metaforicamente – um fluxo corporificado/corponectivo ininterrupto e concomitante entre sensório-motor e abstrato e vice e versa - são organizadas e materializadas no corpo apresentando-se como possibilidades de impressões, de enunciações, de leituras do corpo. Como se trata de um proceder pela percepção, isto é, de uma ação do corpo, o capítulo propõe tratá-la como a emergência de uma escrita metafórica do corpo na dança.

Para traçar essas compreensões, são tomadas como referências principais as propostas acerca de memória e sistema de mapeamento cerebral do corpo (DAMÁSIO, 2011); de metáfora, significativo e sentido (LAKOFF; JOHNSON, 2002, 1999; JOHNSON, 2007); e de procedimento metafórico e corponectividade (RENGEL, 2007). A escrita metafórica do corpo, embora possibilite apresentar seus aspectos atuais e seja uma de suas ações, não é algo fora do corpo, mas sua constituinte.

2.1 Mapeamentos do corpo e memória traçada: fluxos de significado

Corpo e dança revelando-se na sua invisibilidade. Entre as últimas frases do primeiro capítulo, afirmei isso a respeito de uma experiência ocorrida. A primeira questão é como foi possível sentir/ver/ouvir movimentos de dança se eu

não tinha certeza da presença de dança naquele momento com olhos cerrados? E, ainda, como é admissível que eu consiga relatar as imagens visuais e auditivas vivenciadas naquela ocasião? Refleti-las requer buscar o entendimento de alguns dos processos que envolvem as correlações entre corpo/cérebro/ambiente. Nessa tentativa, não há como se esquecer de nosso movimento constante de encontro com o mundo.

Ao pesquisar sobre a complexidade dos processos do cérebro humano, Damásio (2011) afirma que corpo e mente (que é corpo, entenda-se) estão/são coimplicados. O autor explica que o cérebro é naturalmente capacitado para criar mapas das estruturas do corpo e de seus respectivos estados funcionais e, como os mapeamentos cerebrais funcionam como base para a ocorrência das imagens mentais, pode-se entender que corpo é sempre um conteúdo da mente.

No processo de mapeamento do corpo, o cérebro percorre um caminho amplamente abrangente de registro de informações, passando por vários mecanismos especiais da percepção. Desde os órgãos internos como o coração e o pulmão, por exemplo, e o sistema de músculos esqueléticos até os mecanismos de percepção localizados na superfície da pele, nos olhos, nos ouvidos, nas mucosas do olfato e do paladar são cuidadosamente mapeados.

Ao interagir com o meio circundante o corpo é afetado em todos os seus aspectos e modos de operar. O ciclo ininterrupto de sinalização do resto do corpo ao cérebro e vice e versa não resulta apenas em transmissões de informações sobre os aspectos quantitativos (por exemplo, qual o grau de contração de músculos esqueléticos ou quanto açúcar está presente no sangue), mas também sobre os aspectos qualitativos do corpo (por exemplo, estados de prazer ou dor, desencadeamentos de emoções ou sentimentos²⁸) Desse registro de informações emergem as imagens-mapas do corpo. (DAMÁSIO, 2011).

Corpo e cérebro executam uma dança interativa contínua. Pensamentos implementados no cérebro podem induzir estados emocionais que são implementados no corpo, enquanto este pode mudar a paisagem cerebral e, assim, a base para os pensamentos. Os estados cerebrais, que

²⁸ Damásio (2011, p. 142) distingue emoção de sentimento. As emoções são ações em grande parte automatizadas acompanhadas de ideias e modos de pensar. Emoções são ações executadas no corpo, por exemplo, posturas, expressões faciais ou mudanças no meio interno, nas vísceras. Já “os sentimentos emocionais são principalmente percepções daquilo que nosso corpo faz durante a emoção, com percepções do nosso estado de espírito durante esse mesmo lapso de tempo”. São imagens de ações e não propriamente ações.

correspondem a certos estados mentais, levam à ocorrência de determinados estados corporais; os estados do corpo são então mapeados no cérebro e incorporados aos estados mentais correntes. (DAMÁSIO, 2011, p. 126).

Nesse sentido, em todo o momento até nos ínfimos instantes, o cérebro se ocupa do próprio corpo do qual é parte como foco central para a atividade de mapeamento. De fato, precisamos reconhecer que não apenas corpo/cérebro realizam essa incessante dança interativa, mas também o ambiente é participante influente. Assim como também o cérebro não é o único agente isolado responsável pelo processo de mapeamento e registro das informações do que lhe é externo, mas, sobretudo, tal processo é resultado de uma ação conjunta do restante do corpo.

O contato e o registro das coisas no mundo, assim como de nós mesmos se dão, por exemplo, com o sangue venoso circulando pelas artérias pulmonares. Também com o movimento de entrada e saída do oxigênio nos pulmões durante a respiração pulmonar, com a dinâmica coreografia de contração e relaxamento dos músculos esqueléticos, enfim, com corpo integralmente em funcionamento. Em função da natureza desse esquema de representação do mundo, podemos pensar que “sem dúvida é verdade que a mente toma conhecimento do mundo exterior por intermédio do cérebro, mas é igualmente verdade que o cérebro só pode obter informações por meio do corpo”. (DAMÁSIO, 2011, p. 121).

Katz (2005) exemplifica como se dão os registros ou padrões de conexões sinápticas quando da interação do corpo e seu objeto ou sua ação na dança, fato que ela afirma ser resultado de sequências simultâneas de micropercepções e microações em regiões distintas do corpo.

Um bailarino flexiona sua perna de base (*plié*) e desloca o seu quadril para a esquerda do seu tronco. Seus córtices somatosensórios responderão à forma que a perna, o quadril e o tronco tomam nesse deslocamento, a cada um dos movimentos implicados neste deslocamento, à temperatura do ambiente onde ele se encontra, e às mudanças de qualidade (prazer ou desprazer) que tudo isso produz no seu corpo. O cérebro representa o que está fora, mas também registra como o corpo explora o mundo e reage a ele. (KATZ, 2005, p. 231)

Desse modo, ao mesmo tempo em que há a interação do corpo com objetos ou eventos do mundo, há uma reação cerebral de registro das mudanças sensitivas e motoras correspondente aos fatos. Graças a essa ação corporal continuamente vigilante que são geradas as imagens, os mapas, as

apresentações icônicas dos objetos de percepção referidas por Ruthrof (2010, 2005, 2000).

Outra decorrência da interação entre corpo e objetos (substâncias, lugares, pessoas, palavras, movimentos, movimentos de dança, etc.) é a capacidade do cérebro de fazer registros de entidades como, por exemplo, da sua aparência e das consequências sensitivas e motoras relacionadas a essa interação, aprendendo tais informações (gerando imagens perceptuais em diferentes domínios sensoriais), preservando-as (armazenando os padrões dessas imagens em algum lugar e de algum modo) e evocando-as (recuperando os padrões) em situações futuras: os registros da memória deste objeto. (DAMÁSIO, 2011).

Dessa forma, visões, cheiros, sensações táteis, sons, entre outros tipos de percepções corporais ocorridas durante esse tipo de interação – leituras não verbais e verbais do mundo – poderão ser evocados quando da lembrança de um evento experienciado, variando conforme as circunstâncias e o valor do objeto. (RENGEL; FERREIRA, 2012, p. 21)

Em outras palavras, a capacidade do cérebro de mapear o corpo, registrar a memória destes mapas sensoriais e poder reproduzir um conteúdo com certa proximidade do original (evocação parcial do conteúdo) é que possibilita a percepção e recordação de pessoas e eventos, o uso da imaginação acompanhada de *Vorstellung* e, especialmente, a construção de significado e/ou sentido na linguagem, seja ela qual for, incluindo a dança.

Há que se ressaltar que, nessa perspectiva, memória não é um compartimento do cérebro com a função de reter informações inalteráveis. Devido à própria natureza relacional do corpo com seu entorno refletida na forma da continuidade dos mapeamentos cerebrais do corpo, a memória não pode ser algo estanque. Do contrário, apesar de reter certos padrões de aspectos advindos das experiências perceptuais, essas informações são atualizadas/reorganizadas sempre a cada novo acontecimento, novos contextos, pois

A estrutura de um mapeamento se mantém dinâmica, mesmo que um dado mapa se repita, ou melhor, seja refeito, ou reensaiado. Ele é sempre alterado num outro, no tempo e no comportamento da contínua atividade motora do corpo (inserido na fronteira plástica com o entorno). (RENGEL, 2007, p. 47-48)

Desse modo, evocar, recuperar, repetir um gesto ou movimento de dança é assumir o elemento criativo na projeção do tempo. Algo do passado não é o

mesmo no presente e no futuro. Memória assim como a dinâmica do movimento da vida é irreversível.

Importante também salientar que o significado implica uma relação entre uma pessoa e a experiência perceptual dessa pessoa. Ou seja, o evento de significado sempre envolve uma experiência que é significativa para alguém. De acordo com a ampla e aprofundada explicação de Johnson (2007) sobre significado, sentido e significativo, eles têm a ver com o fato de como uma determinada coisa relata ou se conecta com outras coisas. O significado de algum aspecto de uma experiência são aspectos que estão ligados a outras partes de experiências passadas, presentes e possíveis de serem vividas (futuras). Isto é, não há significado sem o fluxo de experiência de um organismo biológico engajado com seu ambiente.

O que Johnson (2007) propõe é uma teoria corporificada²⁹ do significado, na qual este é fundamentado na experiência corporal.

An embodied view of meaning looks for the origins and structures of meaning in the organic activities of embodied creatures in interaction with their changing environments. It sees meaning and all our higher functioning as growing out of and shaped by our abilities to perceive things, manipulate objects, move our body in space, and evaluate our situation. Its principle of continuity is that the "higher" develops from the "lower", without introducing from the outside any new metaphysical kinds³⁰. (JOHNSON, 2007, p.11)

As nossas naturais habilidades corpóreas descritas por Johnson (2007) evidenciam que as fontes do significado humano vão além da linguagem verbal,

²⁹ Em "Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought" (Filosofia na carne: a mente corporificada e seu desafio ao pensamento ocidental) (1999), o linguista cognitivo George Lakoff e o filósofo Mark Johnson desenvolveram a tese da mente corporificada (*embodied mind*) a qual argumenta que mente e corpo não são duas coisas separadas, independentes tal como postulado pela tradição metafísica ocidental, a exemplo do cartesianismo. Mente não é uma entidade que está incluída no corpo, mas emerge de e coevolui com corpo, pois é parte dele. O ser humano é um processo orgânico em contínuo desenvolvimento em interação com ambientes complexos. Nele, os sistemas cerebral e sensório-motores funcionam em codependência. Corporificado (*embodied*) porque são dimensões que constituem as incessantes experiências corporais humanas, é corpo.

³⁰ "Uma visão corporificada de significado busca as origens e estruturas de significado nas atividades orgânicas de criaturas corporificadas em interação com seus ambientes em mudança. Ela vê significado e toda nossa maior complexidade funcionando como crescente de e formado por nossas capacidades de perceber as coisas, manipular objetos, mover nosso corpo no espaço, e avaliar a nossa situação. Seu princípio de continuidade é que o "superior" se desenvolve a partir do "inferior", sem a introdução a partir do exterior de quaisquer novos tipos metafísicos". (JOHNSON, 2007, p.11) (tradução nossa).

do que é apenas conceitual e proposicional. De acordo com o autor, no desenvolvimento infantil, e aparentemente até no ventre materno, iniciamos o aprendizado dos significados das coisas. Nessa fase, penetramos na existência de qualidades, estruturas e modelos que são a base da construção de significados dos adultos. Após a entrada no mundo, bebês e crianças tentam estabelecer contato comunicativo com as outras pessoas – especialmente, com seus cuidadores - via expressões faciais, a intersubjetividade do olhar mútuo, vocalizações e movimentos do corpo. Por meio do movimento de si mesmo e dos outros, dos objetos ao redor, elas aprendem o significado de objetos e eventos que fundamentarão sua experiência/noção formada de um mundo comum. Desse modo, “bodily connectedness and coordination with others is thus a basic condition for infants to learn the meaning of their world and to interact successfully with other people”³¹. (JOHNSON, 2007, p. 38)

Devido à ênfase às raízes corporais do significado humano, Johnson (2007) define-o como corporificado ou imanente. Tal entendimento anda de mãos dadas com a proposta de Ruthrof (2010, 2005, 2000) sobre o papel do corpo na **linguagem**, pois é contrário à redução de significado a palavras e sentenças que se volta aos processos da experiência humana (como do pensamento e/ou da **linguagem**) como entidades ou propriedades estáticas, deixando de fora o de onde, de fato, o significado eclode. O autor explica que tal redução está fortemente enraizada na filosofia analítica tradicional da linguagem que busca dar conta de tudo que significa em termos de uma única relação de significado – a referência ou condições de verdade (as noções de como palavras se referem a alguma coisa e como sentenças podem ser verdadeiras ou falsas a depender do sucesso dos atos de fala). O problema desta teoria objetivista do significado é tomar palavras e sentenças como os próprios portadores de significado. Aqui, a capacidade de semiose do signo em experiências atuais e potenciais é reduzida para a noção escassa de referência.

Do contrário, em sua expansiva compreensão, Johnson (2007) defende que os aspectos do significado não são necessariamente conceituais ou

³¹ “Conexão e coordenação corporal com os outros é, portanto, uma condição básica para crianças aprenderem o significado de seu mundo e interagirem com sucesso com outras pessoas”. (JOHNSON, 2007, p. 38) (tradução nossa).

proposicionais. O significado envolve a combinação tanto de dimensões conceituais, formais e estruturais quanto principalmente de dimensões não formais, sentidas, pois

[...] meaning includes qualities, emotions, percepts, concepts, images, image schemas, metaphors, metonymies, and various other imaginative structures. Learning the meaning of something would thus include a growing sense of all the qualities, percepts, distinctions, recollections of what has gone before, and anticipations of possible future experience that follow from it. Not isolate thing, percept, or quality has any meaning in itself. Things, qualities, events, and symbols have meaning *for us* because of how they connect with others aspects of our actual or possible experience. Meaning is relational and instrumental³². (JOHNSON, 2007, p. 268)

Para exemplificar sua argumentação, Johnson (2007) reflete que uma simples qualidade de vermelhidão não possui um significado intrínseco, por si mesmo e em sua imediação. Já a vermelhidão de uma fruta madura, a vermelhidão do sangue ou a vermelhidão de uma pele inchada e ferida possuem abundância de significação, de modo que cada vermelho apresenta um diferente significado, mas se relaciona de determinada forma com outros sentidos de vermelho. Algo sempre aponta para além dele mesmo. O sentido de vermelho é parasitário de outros significados de vermelho.

A questão é que a qualidade de uma coisa pode significar diferentes coisas em distintas situações experienciadas. A vermelhidão do sangue pode significar vida para quem está recebendo uma transfusão de sangue; pode significar a perda de vida para quem sofreu grave acidente; ser signo de sofrimento, de dor, de perda de virgindade; ou até remeter-se a imagem de um vampiro em um filme de terror, entre outros. A mera vermelhidão do sangue pode prenunciar-me uma complicação médica se a ferida não for imediatamente tratada (um aspecto de experiência futura) porque me recordo de uma ocasião fatídica envolvendo sangue (um aspecto de experiência do passado).

³² “[...] significado inclui qualidades, emoções, percepções, conceitos, imagens, esquemas de imagens, metáforas, metonímias, e várias outras estruturas imaginativas. Aprender o significado de algo seria, assim, incluir um crescente sentido de todas as qualidades, percepções, distinções, lembranças do que se passou antes, e antecipações de possível experiência futura que se seguem a partir dele. Nenhuma coisa, percepção, ou a qualidade isolada tem qualquer significado em si mesmo. Coisas, qualidades, eventos e símbolos têm significado para nós devido a como eles se conectam com outros aspectos da nossa experiência presente ou possível. Significado é relacional e instrumental”. (JOHNSON, 2007, p. 268) (tradução nossa)

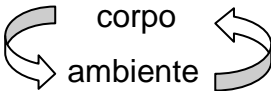
Nesse sentido, a operação de construção de significado ou de como algo se torna significativo para alguém surge através das interações corporificadas entre corpo e ambiente nas quais qualidades ou padrões significantes dentro do fluxo da experiência são selecionados/notados produzindo sentido e sendo levados adiante em situações possíveis. O que se entende por noções abstratas também é fruto das conexões entre significados sensório-motores e outros aspectos mais complexos do pensamento. De igual modo, foi devido a esses processos corporificados de mapeamentos cerebrais do corpo, de memorização e de significação que vivenciei imagens de dança aparentemente impossibilitada de vê-las, e que nesse momento sou capaz de expor parte do que senti/percebi, do que foi significativo e produz novos signos aqui.

Não é para menos que, como outra ocorrência exemplar do significado imanente e/ou corporificado humano, Johnson (2007) cita a experiência com as artes. Para ele, a estética não é apenas uma teoria da arte, mas, sobretudo, o estudo de como o ser humano constrói e experiencia o significado; e os processos do significado corporificado são os mesmos que tornam o significado linguístico possível. Por exemplo, ele enfatiza a importância de se reconhecer que mesmo na prosa e na poesia o significado vai além das palavras, conceitos e proposições porque, afinal, depende da relação com seu corpo/intérprete e deste com seu mundo experienciado. Nas artes visuais, os principais portadores de significado são suas imagens, qualidades, cores, padrões e ritmos perceptuais. E também na música, especialmente as que não possuem letra, o significado opera abaixo do nível dos conteúdos linguísticos. Sentido e significado são descendentes do sentir. Sem intermédio do corpo (a percepção corpórea) não haveria a fantástica capacidade de percepção, memorização do objeto (imagens, palavras, movimentos, etc.) e significação na **linguagem**, nas linguagens.

O modo como nós experienciamos um trecho de uma música, a qualidade de uma cor em uma pintura no quadro, as palavras em um poema ou um conto literário, um movimento de dança ou uma sequência coreográfica, depende de como nós fazemos sentido de nossa experiência real com essas manifestações artísticas. A forma como experimentamos a arte decorre de como a entendemos por meio de nossas capacidades sensório-motoras, sistemas emocional e

cerebral, e as metáforas conceituais que aprendemos culturalmente – tudo implicado. (JOHNSON, 2007) O papel das metáforas conceituais, que são enraizadas em nossa experiência corporal, para o entendimento e conceitualização das coisas no mundo e, especialmente, da dança será o próximo vislumbre desse percurso sobre como o corpo na dança, e na vida, pode construir seus processos significativos com/no ambiente.

Como Ruthrof (2010, 2005 2000) elucida, existem inúmeras, sólidas e comprovadas pesquisas que têm reconhecido a relação entre corpo e linguagem, corpo e mente ou corpo e pensamento. Um exemplo delas são as teses da mente corporificada (*embodied*) e do pensamento metafórico defendidas por Lakoff e Johnson (2002, 1999).

Seguiremos pelo fluxo do  : seu movimento metafórico.

2.2 Procedimento metafórico do corpo: o emergir de uma escrita

Deixe a meta do poeta, não discuta,
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora

(GIL, Metáfora, 1982)

O desejo é o começo do corpo
Engordar é a tarefa do porco
A cegonha é a girafa do ganso
O cachorro é um lobo mais manso

O escuro é a metade da zebra
As raízes são as veias da seiva
O camelo é um cavalo sem sede
Tartaruga por dentro é parede

O potrinho é o bezerro da égua
A batalha é o começo da trégua
Papagaio é um dragão miniatura
Bactérias num meio é cultura

(ANTUNES, Cultura, 1993)

Para Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 76), mãe “é tempo sem hora, luz que não apaga quando sopra o vento”. Para Manoel de Barros (2000, p. 23), poetizar é atingir “o reino das imagens, o reino da despalavra”. Muitas pessoas podem estar de acordo com Drummond sobre o que é ser mãe. Ou para tantas outras, a dança também é o alcance desse reino da despalavra de Barros. O que avigoro é como as coisas só o são por meio de outra(s) coisa(s). Não há descrição sobre, categorização de, ou entendimento de algo que não seja via ideia de outro. Enquanto viventes, somos/estamos em um universo de imagens porque somente conseguimos compreensão desse mundo (mundo = planeta Terra = habitat = espaço = espaço pessoal e/ou psicológico, entre outros) e de nós mesmos (nós = organismos vivos = seres humanos = pessoas = sociedade, etc.) produzindo múltiplas e perenes imagens associativas e sentidas. Um é feito de muitos uns experienciados. Mundo de transportes de imagens, “meta” e “fora”³³.

Como explicaram Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48), metáfora “é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” e diz respeito ao nosso dia-a-dia. Refleti-la requer pensar sobre o porquê de tal maneira o dizemos, sobre o porquê de nossas crenças, de nossos valores morais, de nossos padrões de comportamento, etc. Porque me sinto assim e te percebo de tal jeito. É conscientizar-se em relação à forma habitual como pensamos, como organizamos tal pensamento e conceituamos as coisas, como damos sentido à elas, enfim, sobre a forma como interagimos no/com o mundo. Ou seja, as metáforas “dizem respeito a todo tipo de deslocamento de pensamento e ação”. (GREINER, 2010, p. 47).

A pesquisa de Lakoff e Johnson (1999) foi fundamental para grandes descobertas das Ciências Cognitivas como o reconhecimento de que a metáfora não é simplesmente um recurso da linguagem verbal (uma figura recorrente do discurso poético, da linguagem subjetiva - os valores morais, os julgamentos

³³ Em sua tese “Corponectividade - Comunicação por Procedimento Metafórico nas mídias e na educação”, Rengel (2007, p. 78) disserta sobre a etimologia da palavra metáfora: “*Met* ou *meta*: antepositivo grego, que expressa as ideias de comunidade, participação, mistura ou intermediação, sucessão (no tempo e no espaço), no meio de, entre, durante, mudança de lugar ou de condição, interposição, transporte. *Phora*: pospositivo, também grego, que significa ação de levar, carregar”. Vê-se que a palavra carrega etimologicamente o sentido de deslocamento e transporte.

abstratos, os conceitos, etc.), mas também do pensar e do agir no mundo. A partir desta visão, a metáfora é entendida como uma operação cognitiva própria à natureza do corpo em qualquer atividade cotidiana. (RENGEL, 2007; RENGEL; FERREIRA, 2012)

Segundo Lakoff e Johnson (1999; 2002), o pensamento é governado por conceitos. Além disso, para os autores os conceitos governam não somente os pensamentos, mas também as atividades habituais em seus mínimos detalhes. Eles, de fato, são os responsáveis pela estruturação de comportamentos e da percepção do mundo, sendo grande parte do sistema conceitual de natureza metafórica.

Então, pensar que a maioria do sistema conceitual é metafórico significa dizer que a essência do pensamento é a metáfora.

A metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem extraordinária do que de linguagem ordinária. Mais do que isso, a metáfora é usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento ou ação. [...] Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (LAFOFF; JOHNSON, 2002, p. 45).

A questão da não percepção da presença da metáfora ou dos conceitos metafóricos no cotidiano se deve ao fato de que comumente o pensar e o agir humanos se dão de forma automática. Realizamos ações seguindo determinados padrões de conduta e crenças socioculturais que impedem que percebamos claramente quais e como os conceitos movem e são inscritos nas ações. Grande parte do pensamento é inconsciente, acontece sem qualquer reflexão sobre. É justamente dentro do sistema conceitual inconsciente, no inconsciente cognitivo, que habitam tais conceitos metafóricos. (LAKOFF; JOHNSON, 1999).

The cognitive unconscious is vast and intricately structured. It includes not only all our automatic cognitive operations, but also all our implicit knowledge. All of our knowledge and beliefs are framed in terms of a conceptual system that resides mostly in the cognitive unconscious.³⁴ (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 13)

³⁴ “O inconsciente cognitivo é uma vasta e intrincada estruturada. Ela inclui não apenas todas as nossas operações cognitivas automáticas, mas também todo o nosso conhecimento implícito. Todo o nosso conhecimento e as crenças são enquadrados em termos de um sistema conceitual que reside principalmente no inconsciente cognitivo”. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p 13.). (tradução nossa)

O inconsciente cognitivo diz respeito às ações que o sujeito realiza de forma irrefletida, não intencional, sem focar sua atenção. São exemplos dessas ações os atos de caminhar, dormir, repirar, etc. Lakoff e Johnson (1999) explicam que, como parte do inconsciente cognitivo, o sistema conceitual inconsciente funciona como uma espécie de “mão invisível” que modela a forma como são conceitualizadas as coisas que são experienciadas no mundo (objetos, pessoas, lugares, movimentos, movimentos de dança, entre outros.). Também é responsável pela formatação dos valores morais, os planejamentos de realizações futuras e quaisquer ações. Em síntese, o sistema conceitual inconsciente é que dá forma ao pensamento consciente.

Our unconscious conceptual system functions like a “hidden hand” that shapes how we conceptualize all aspects of our experience. This hidden hand gives form to the metaphysics that is built our ordinary conceptual systems. It creates the entities that inhabit the cognitive unconscious-abstract entities like friendships, bargains, failures, and lies-that we use in ordinary unconscious reasoning. It thus shapes how we automatically and unconsciously comprehend what we experience. It constitutes our unreflective common sense.³⁵(LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 13)

Este senso comum indeliberado é o que, por exemplo, torna alguém capaz de imaginar uma guerra travada consigo mesmo. Segundo os autores, neste caso, inconscientemente o *self* é associado a duas entidades opostas que lutam para controlar o seu próprio comportamento social. É o trabalho da mão oculta do sistema conceitual inconsciente dando forma ao pensamento consciente: o sentido comum de *self*.

Essa associação se dá devido à metáfora permitir que imagens mentais convencionais adquiridas a partir da experiência sensório-motora no mundo (a luta travada entre dois sujeitos opostos, dois inimigos) sejam utilizadas para o domínio da experiência subjetiva (o sujeito lutando consigo mesmo, agindo contra seus valores morais e crenças). Assim como acontece com esse exemplo, os autores demonstram que vários outros casos de construções semânticas se

³⁵ “Nosso sistema conceitual inconsciente funciona como uma “mão invisível” que molda a forma como nós conceitualizamos todos os aspectos da nossa experiência. Esta mão invisível dá forma à metafísica que é o que constrói nossos sistemas conceituais comuns. Ela cria as entidades que habitam o inconsciente cognitivo-entidades abstratas como amizades, negócios, fracassos e mentiras-que nós usamos no raciocínio inconsciente comum. Assim como molda como nós automaticamente e inconscientemente compreendemos o que nós experimentamos. Ela constitui o nosso senso comum irrefletido”. (Lakoff; JOHNSON, 1999, p 13.). (tradução nossa)

constituem pela ação do pensamento metafórico, isto é, da atuação da metáfora. Por isso, Lakoff e Johnson (1999, p. 45) afirmam que “it is hard to think of a common subjective experience that is not conventionally conceptualized in terms of metaphor”³⁶.

Nesse momento, assumamos a companhia da metáfora e voltemos nosso olhar para a dança. Em Johnson (2007) há uma detalhada explicação de como a estrutura metafórica e lógica do movimento corporal atua no modo como vivenciamos e compreendemos o movimento musical. Na dança, também compartilhamos de experiências semelhantes. Um exemplo são as espacializações metafóricas de tempo que influem na sensação de movermos nossos corpos (seja enquanto praticante da dança ou como espectador dela) sobre um espaço ou paisagem da dança e a concebermos como um objeto movente.

Nossa capacidade de mover nosso corpo através de uma paisagem espacial, ou seja, ir de um lugar para outro, faz com que percebamos os eventos da dança (por exemplo, sequências de movimento nas aulas, trechos coreográficos ou mesmo a divisão em atos de uma peça de Balé Clássico) como locais em uma paisagem de dança. Desse modo, tanto quem dança quanto quem a assiste pode se sentir percorrendo um caminho, sendo a própria obra esse caminho percorrido, cujos segmentos são os elementos da forma artística (movimentos, passos, nuances rítmicas, etc.). A localização atual do dançarino é a presente execução de seu movimento que também equivale ao evento de dança perceptivelmente presente do espectador. Os movimentos de dança que ainda não se realizaram são o caminho/lugar que está na frente do dançarino/espectador, enquanto que o que já se realizou é o caminho/lugar já percorrido, passado. As variações de expressões orais como “a dança me move” ou “sou movido pela dança” ilustram essa experiência corporal.

Johnson (2007) explicita sobre o papel de duas importantes metáforas conceituais corporificadas da cultura ocidental que atuam sobre essas possíveis experiências. De um lado, temos a metáfora “tempo em movimento”, na qual o tempo é tomado como um objeto que se move em direção a e passa por um

³⁶ “[...] é difícil pensar sobre uma experiência subjetiva comum que não é convencionalmente conceitualizada em termos de metáfora”. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 45). (tradução nossa)

observador estático (aqui se cria a mesma relação que alguém vindo, por exemplo, o movimento de um carro que está vindo em sua direção (à sua frente, tempo futuro), passando ao seu lado (tempo presente) e por trás (às suas costas, tempo passado)). De outro lado, temos a metáfora do “observador em movimento”, na qual o tempo são localizações estendidas em uma paisagem/lugar sobre o qual o observador se move. Por exemplo, dizemos que “o menino saiu da infância e passou para a adolescência”, em que há a ideia de um caminho percorrido (ir do lugar/infância para o lugar/adolescência na paisagem do desenvolvimento humano). Em aulas de dança, por exemplo, dizemos/entendemos que um aluno saiu da modalidade para iniciantes ou intermediária indo para a avançada.

Como foi comentado, isso acontece devido ao pensamento metafórico ser fundamentado nas experiências corporais. A noção de mudança do espaço (ou paisagem) é intensificada e notável, por exemplo, em atividades habituais como o momento de preparação do ambiente e do corpo para uma aula de dança, para uma apresentação de dança ou simplesmente se dispor a ir assistir a um espetáculo de dança, independente de onde ele ocorra. Em tudo há a sensação de sair de um espaço para entrar em outro, pois, de fato, o corpo e o ambiente são perceptivelmente modificados/reorganizados.

Dessa maneira, mesmo de forma inconsciente, é notável que a metáfora, que consiste na experiencição e compreensão de uma coisa em termos de outra, está presente no e é o que estrutura nosso raciocínio, nossos processos cognitivos, especialmente no que diz respeito às linguagens.

Nesse sentido, não há entendimento, significado e comunicação sem a ação da metáfora. Conforme Rengel (2007, p. 75), “a membrana entre corpo e palavra tem sido tecida por uma maneira de proceder do corpo que é metafórica, e não nos damos conta disso”. Em sua tese de doutoramento, a autora propõe uma continuidade e avanço na teorização de Lakoff e Johnson (1999, 2002) ao desenvolver e demonstrar que não somente as metáforas linguísticas, mas outras figuras de **linguagem** como, por exemplo, a metonímia (recurso de **linguagem** característico por representar a parte pelo todo), bem como um incontável número

de gestos e movimentos de dança, ou não, são emergentes desse modo de operar do corpo.

LAKOFF e JOHNSON (obras referenciadas) falam de pensamento metafórico, conceito metafórico, e, poucas vezes diferenciam metáfora (como procedimento corponectivo) de metáfora linguística. O argumento aqui, é que existe a metáfora enquanto figura de linguagem verbal, em um sentido mais específico e existe também um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo que é o procedimento metafórico. (RENGEL, 2007, p. 77).

Rengel (2007) vai denominar de “procedimento metafórico do corpo” a elaboração metafórica do próprio corpo, uma espécie de trânsito inestancável que não liga uma coisa a outra, mas que é uma ação ordinária do corpo. Um constante pensar/agir sensório-motoramente em termos do abstrato e pensar/agir abstratamente em termos do sensório-motor. Um trânsito incessante de informações que ocorre tanto entre os sistemas internos e externos do corpo (corpo-ambiente) quanto entre os sistemas internos do corpo (sistema nervoso, sensório-motor, vísceras). Nesse viés, o procedimento metafórico é uma ação corpórea e mecanismo cognitivo no sentido mais englobante do que a compreensão de pensamento metafórico defendido por Lakoff e Johnson (2002, 1999).

O que é procedimento metafórico, portanto, é esta comunidade permanente de conexões neurais sensoriomotoras inferentes abstratas que ocorre com/no corpo. [...] O procedimento metafórico faz um transporte, uma intermediação entre os domínios sensório-motores = perceber, sentir, transpirar, mover, tocar, pegar etc. e os domínios das experiências subjetivas = julgamentos morais, juízos de valor, relações de afeto, etc. Esta intermediação faz sentir/abstrair que “Pegar uma ideia” (LAKOFF e JOHNSON 1999) é como se a pegássemos com sensações, raciocínio, reflexões, com alívio “físico” de ter entendido, ou seja, um ato abstrato, pode-se dizer. (RENGEL, 2007, p. 78).

Por meio dessa junção simultânea de ato abstrato conseguimos inferir quando alguém diz que “vai tomar sol” ou “vai pegar um bronzado”. Sabemos corporalmente (com pele, sangue, vísceras, sistema nervoso, músculos, raciocínio, memória, inferências, etc.) que sol não é uma solução líquida que se bebe ou se toma/pega para si mesmo, assim como, muito menos, bronzado é um objeto que se carrega. Mas, entendemos/percebemos (com pele, sangue, vísceras, sistema nervoso, músculos, raciocínio, memória, inferências, etc.) sol e bronzado no corpo pelo aumento da temperatura e a mudança da coloração da

pele. Quando um professor de dança pede para um aluno passar a coreografia “em cima do tempo”, a comunicação, ou seja, a compreensão do pedido se dará devido ao fato de que esse aluno entende sensório-motoramente. Com corpo, ele já sabe/percebe que há um tempo e ritmo determinado para a realização de cada movimento de dança, porque da mesma forma já sabe/percebe corporalmente que existem tempos/ritmos para quaisquer movimentos na vida (do batimento do coração, da respiração pulmonar, do fluxo sanguíneo, do crescimento capilar, de ações como caminhar, correr, beijar, escrever, entre outros). De fato, há “um cruzamento em simultaneidade de processos sensório-motores e abstratos: o procedimento metafórico”. (RENGEL, 2007, p. 78)

Rengel (2007) argumenta que o procedimento metafórico não é simplesmente uma questão do uso das palavras e expressões linguísticas no sentido vulgar ou coloquial. Mesmo mudando-as por outras, o corpo continuará a operação de transporte pela qual ele naturalmente opera e constrói significados com/no mundo.

Procedimento metafórico pensa fatos corpoS transitados por fatos menteS, faz menteS transitadas por corpoS. O procedimento metafórico efetiva, de fato, os não-dualismos, pois instaura o sensório-motor e conceitos abstratos do corpo, juntos. (RENGEL, 2007, p. 79)

Em outras palavras, para que compreendamos ou falemos uma expressão como “tomar sol” é preciso que anteriormente, em outro(s) contexto(s), ou no mesmo momento tenha sido gerada uma ideia/imagem/reflexão/conceito concomitante à experiência sensório-motora do sol penetrar sobre a pele, da sensação do corpo tomar alguma coisa. O procedimento metafórico do corpo evidencia que corpo, mente e ambiente seguem de mãos dadas coevoluindo, possibilitando semiose. Enquanto isso, seguimos na dança procurando “preencher todos os espaços”, “prendendo e soltando o ar”, tentando “não entrar no espaço do outro”, “marcando o tempo” na “criação de células”.

Complementar à compreensão do procedimento metafórico do corpo proposto por Rengel (2007) é sua aplicação da terminologia corponectivo/corponectividade. A partir da tradução/reflexão do sentido dado ao termo *embodied* por Varela, Thompson e Rosch (1993), a autora desenvolve o entendimento de corponectividade e corponectivo indicando que corpos e mentes

são integrados, estão/são em atividade conjunta. São mutuamente transitados. A palavra/conceito não se remete a ideia de uma conexão que está para acontecer ou de uma ação prestes a ocorrer, mas de algo que já é conectado e está em ação ininterrupta com o entorno. O conhecimento e as capacidades sensório-motoras do corpo constituem e são constituídas pelo contexto biológico, cultural e psicológico. Se o processo de cognição é corpo, logo os processos mentais são corpóreos, são corponectivos e coevoluem junto com o ambiente. Segundo Rengel (2007, p. 38):

Claro que há várias instâncias sistêmicas corpóreas, porém codependentes. Claro, também, que podemos dizer: padrões mentais, exercício mental, ou experimento mental, por exemplo. Entretanto (e é disso que estamos tratando), fatos menteS são processos que coemergem com os sistemas sensórios-motores. (RENGEL, 2007, p. 38).

Desse modo, o procedimento metafórico do corpo é uma ação corponectiva porque envolve o corpo em todos os seus aspectos conectados, impossíveis de serem refletidos e constituídos de forma separada. Johnson (2007) defende a importância de se compreender o corpo humano em sua completa manifestação que se traduz na proposta da mente corporificada. Segundo ele, entender o corpo é sabê-lo constituído por cinco dimensões coimplicadas. São elas, o corpo como organismo biológico (que entende-o como um organismo biológico em funcionamento, capaz de perceber, se mover, transformar e responder ao seu ambiente); corpo ecológico (não há corpo sem o fluxo contínuo de interação organismo-ambiente que define a sua realidade); corpo fenomenológico (é o corpo como nós o experienciamos enquanto viventes, pelo qual temos consciência e percepção de nós mesmos e de estar no mundo); corpo social (o corpo participa de um ambiente humano composto pelas relações intersubjetivas – a comunicação com os outros de significados compartilhados); e corpo cultural (nossos ambientes são constituídos por artefatos culturais, instituições, rituais, práticas e modos de interação que transcendem e moldam os corpos e suas ações).

Para Johnson (2007), fugir do dualismo mente e corpo assim como pensar a mente corporificada é compreender que o corpo humano se manifesta em todas essas cinco dimensões e não pode ser reduzido em uma ou apenas algumas delas. A noção de corponectividade/corponectivo comunga dos argumentos de

Johnson, pois ela é uma ação corporificada. Corponectividade define um estado do corpo, uma situação do corpo que é permanente enquanto somos seres/organismos biológicos em funcionamento. Posicionamo-nos no mundo de modo corponectivo. Ela enfatiza que os processos cognitivos são construídos e constituídos desde a nossa infância (e mesmo anterior a ela), ininterruptamente, com corpo e por meio de nossas interações com ambientes, sejam eles físicos, sociais, morais, religiosos, familiares, políticos, etc. Conhecemos o mundo, o representamos com nossas capacidades perceptuais junto a processos de consciência, de raciocínio, de memória, de significação, inseparáveis dos contextos. Nossa corponectividade que nos faz sujeitos ativos do nosso desenvolvimento implica em sermos corponectivos com o mundo. (RENGEL, 2007)

Corponectividade se faz com corpo (tudo funcionando junto: órgãos internos, sistema nervoso, emoções, sentimentos, juízos de valores, raciocínio, memória, esquemas de imagens, etc.) e não por meio dele, que de acordo com Rengel (2007) se supõe que corpo é um lugar-palco (passivo) onde acontece a representação³⁷ dos fenômenos. Do contrário, o que corponectividade/corponectivo designa é que o mesmo lugar do domínio da razão, da mente é o lugar do domínio da percepção, do controle motor: o corpo, a pessoa.

Somos corponectivos e agimos no mundo buscando compreensões dele e de nós mesmos por uma operacionalização corponectiva, que é o procedimento metafórico do corpo. No universo da dança, o corpo não poderia funcionar diferentemente. Plausível argumentar que tais proezas do corpo - tais ações corponectivas e metafóricas de mapas, representações e memorizações no/com o mundo - concede aos corpos na experiência artística da dança (dançarino e espectador) a capacidade de cocriar e transformar significativamente (JOHNSON, 2007) as informações advindas de suas interações nesse ambiente, e de outros contextos. É por meio deste entendimento que se propõe refletir como possível o

³⁷ Nesse modo de entender, o termo representação é usado no sentido teatral, como o ato de desempenhar papéis em teatro. Por exemplo, a representação de um texto dramático ou de uma comédia.

surgimento do que trato como textos metafóricos ou escrita metafórica do corpo na dança.

Os textos ou escritas metafóricas se constituem essencialmente dos processos interssemióticos e heterossemióticos – as leituras sígnicas do entorno. (RUTRFOF, 2000). Um conjunto de elementos verbais e não verbais apresentados como informações advindas do fluxo contínuo de seleção, combinação, ação, representação, metáforas, na ambiência da dança. Da mesma forma que, movidos pela busca do novo, tentamos dar sentido ao observarmos um pássaro, o pôr do sol, as palavras em um livro, ao choro de um bebê, entre outros, o corpo na dança perceptualmente organiza as unidades/informações sensório-motoras e abstratas, os signos verbais e não verbais que constituem seus aspectos transitórios e lhe possibilitam formar sentido, significados, comunicação. Pretende-se evidenciar que tal ação caracteriza o ambiente-dança como significativo (JOHNSON, 2007) e que, enquanto corponectivos, dançarino e espectador são compositores ativos e emancipados de suas danças.

3. DANÇARINO E ESPECTADOR: A ESCRITA METAFÓRICA DOS CORPOS COMO MODOS DE COMUNICABILIDADE DA DANÇA

O terceiro capítulo traça argumentações acerca da hipótese da dança como linguagem na qual os corpos no ambiente cênico (dançarino e espectador) realizam uma ação cognitiva de caráter textual – comunicam signos corponectivos, compondo uma escrita metafórica que evidencia, entre outros aspectos, a tradução, significado e memória. Comunicação que se dá a partir da percepção, da exploração do mundo.

O corpo na dança, assim como em qualquer outra instância na vida, é indicador de como se sente, pensa e se organiza com/no entorno. Ele é resultado das suas negociações perceptuais de informações que permanentemente se atualizam através de seu encontro interativo com o ambiente, com outros corpos. Como parte desse encontro dinâmico, o signo só poderia ser igualmente dinâmico, sempre comprometido com o novo, com a geração de outro que já não ele mesmo. Entre combinações de ação e representação e pela capacidade de construir significados de suas experiências, o corpo na dança segue criando metaforicamente seus significados, suas (re)escritas. Atos de comunicação do corpo que vê dança e que faz dança – corpo emancipado. Ações que emergem do mesmo lugar (corpo) e do mesmo contexto em movimento (dança).

Ultrapassar a redução do espectador à condição de passividade e da linguagem a apenas um tipo de manifestação por meio de seu reconhecimento manifestado como dança – que argumento ser uma metonímia e/ou catacrese metafórica do corpo - permite ter uma visão diferente da do senso comum e geram condições para mudar hábitos cognitivos reforçadores da hegemonia do verbal e de dicotomias como olhar/agir, passividade/atividade, razão/emoção; do dualismo mente e corpo. Dessa forma, as propostas do espectador emancipado (RANCIÈRE, 2010, 2002); da relação obra-espectador de Changeux (2010); da percepção como ação (NÖE, 2012, 2004), da Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005, 2003), e os argumentos sobre as metáforas linguísticas propostos por Rengel (2007) serão referenciados.

3.1 A (com)posição emancipatória do corpo na dança

Falar sobre corpo na dança, isto é, no contexto do movimento em cena, é discorrer/refletir sobre relações. À primeira vista, pensamos sobre dois tipos de corpos (humanos) que compõem essa ambiência, dançarino e espectador. O problema é que, na maioria das vezes, quando idealizamos sobre a relação espaço cênico/obra/dançarino/espectador nosso pensamento/corpo age decompondo exatamente assim: de um lado está aquele que dança, enquanto que de outro lado está aquele que vê dança. Em outras palavras, há quem faz/oferece/é ativo na dança e há quem observa/recebe/é passivo nela. Desse modo, ambos supostamente ocupam lugares e importâncias funcionais hierarquicamente distintas no mesmo espaço/tempo.

A proposta aqui é questionar a dicotomia dançarino/espectador expondo o processo cognitivo do corpo na experiência da dança, contudo, antes há que se entender como o próprio corpo engendra tal pensamento durante esse mesmo processo. O capítulo anterior possibilitou-nos reconhecer que nosso sistema conceitual assim como nosso pensar e agir no mundo é de natureza metafórica, por isso, as metáforas têm valor cognitivo. Assim, não poderíamos deixar de pensar na natureza desse transporte como influência organizadora da percepção dos corpos no ambiente-dança. Compreendendo que esse trânsito incessante entre pensamento e ação é o modo comum de operar do corpo denominado por Rengel (2007) de procedimento metafórico do corpo, propõe-se, inicialmente, refletir sobre como e quais metáforas podem estruturar entendimentos/ações como o papel do dançarino e do espectador na dança.

Por verificarem que o pensar e o agir do homem na maioria das vezes se faz metaforicamente e inconscientemente e o fato de que o sistema conceitual é a base da comunicação, Lakoff e Johnson (2002) estudaram a metáfora a partir da **linguagem** verbal como forma de evidência da sua manifestação. Assim, os autores explicam e evidenciam que uma série de expressões linguísticas funciona correntemente como metáforas e que há tipologias de conceitos metafóricos ou metáforas no sistema conceitual. Aqui será necessária a atenção a dois tipos delas: as metáforas de orientação ou orientacionais e as metáforas de recipiente.

As metáforas orientacionais se relacionam, em sua maioria, com a organização espacial em um ambiente físico. Elas organizam um sistema de conceitos em relação a outro sistema conceitual ligados a orientações espaciais do tipo dentro-fora, em cima de - fora de, para cima - para baixo, central - periférico, frente – trás, etc. Vale destacar que este tipo de metáfora é baseada na experiência física e cultural (pode variar de acordo com a cultura), assim, conforme demonstram os autores, um exemplo é o conceito metafórico orientacional “Feliz é para cima” no qual implica a relação entre a experiência física no espaço, a experiência subjetiva e a experiência cultural (no entendimento do conceito metafórico). (LAKOFF; JOHNSON, 2002).

Por outro lado, a delimitação do corpo com o espaço, o limite entre a superfície da pele com o mundo externo, ou seja, fora de si mesmo é o que concebe os conceitos metafóricos de recipiente. Pela orientação dentro – fora (lado interno e lado externo) há a projeção de si mesmo e de si mesmo em relação aos outros objetos físicos como recipientes pela delimitação das próprias superfícies, semelhante à demarcação de territórios.

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. Cômodos e casas são recipientes óbvios. [...] Mas mesmo quando não há uma demarcação natural física que possa ser vista definindo um recipiente, nós impomos as fronteiras – demarcando um território de tal forma que ele tenha um interior e uma superfície delimitada – quer seja um muro, uma cerca, ou até mesmo uma linha ou plano abstratos. Poucos instintos humanos são mais básicos do que a territorialidade, e essa definição de território, demarcando suas fronteiras, é um ato de quantificação. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 81-82).

O entendimento de corpo como recipiente e as orientações espaciais como, por exemplo, dentro-fora ou em cima de - fora de, que nos levam a impor fronteiras entre nós e outras pessoas ou entre nós e quaisquer objetos físicos permeiam quase todo pensamento/comunicação/ação no dia a dia já que “[...] a maioria das ações tem a ver com o entrar e sair de lugares, recipientes, situações, sonhos, pesadelos e assim por diante. A comunicação também nasce dessa possibilidade de entradas e saídas, de espaços, de tempos, de situações, de si mesmo e do outro [...]”. (GREINER, 2003, p. 52).

Em se tratando da ambiência da dança, o mesmo fato é identificável. Especificamente, a relação



também é moldada por esse pensamento/procedimento metafórico do corpo. A ideia de que o espectador é um receptor passivo, que somente observa e não participa, conhece, cria, apresenta interferências dos conceitos metafóricos de orientação espacial e de recipiente. Orientação espacial porque devido ao espectador ocupar um lugar no teatro (ou qualquer outro espaço/ambiente em que ocorra uma cena artística de dança) em que quase sempre se encontra sentado ou em pé, estático, delimitado pela linha do palco ou qualquer outro objeto que demarque o espaço cênico, há o entendimento/percepção de que este corpo se posiciona em área separada da cena, portanto, está fora do espaço de ação. E, dessa forma, como o espectador ocupa fisicamente um lugar fora do palco, aparentemente “somente observando” a dança, gera-se a compreensão de que ele apenas recebe as informações de fora como um recipiente vazio.

A partir daí uma consequência é imposta na relação dançarino-espectador: o que Rancière (2010) denomina de paradoxo do espectador, um padrão de pensamento que há tempos molda as questões de arte e política. Segundo o autor, desde Platão difunde-se a ideia de que o teatro é o lugar das ilusões, da emoção e não o lugar da verdade, sendo os seus espectadores ignorantes da verdade, pois somente observam sem conhecer as condições reais da aparência. (RANCIÈRE, 2010)

Johnson (2007) elucida que tais concepções/ações metafóricas do corpo são sustentadas por uma tradição filosófica que, por exemplo, entre os séculos XVII e XVIII contribuiu para reduzir a arte, e conseqüentemente a estética, como matéria da beleza e do sentimento e não do pensamento, da cognição. Ele argumenta que esse posicionamento é gerador do dualismo mente e corpo e de outras tantas dicotomias que, até nossos dias, excluem o sentimento, a

imaginação e tudo o que é dito corporal dos processos de cognição e conhecimento.

Segundo Johnson (2007), desde o início da filosofia ocidental, a arte nunca foi tomada seriamente como um modo de engajamento e entendimento do mundo. Desde a noção platônica de arte como mimese, ou seja, uma imitação do real (que se funda sobre a concepção de Aristóteles de arte como algo melhor ou pior que a realidade, criação de uma imagem ou semelhança à natureza), ela foi relegada a um entendimento de segunda classe e não uma apresentação direta da realidade. O domínio do sensível oposto ao do inteligível. Também nesse período, houve a psicologia das faculdades que distinguia entre propriedades ou poderes da mente de acordo com sua função de gerar a experiência e cognição humana. Nesse viés, dividiu-se entre as faculdades superiores - intelectuais e cognitivas, as quais originavam o conhecimento e a experiência objetiva - e as faculdades inferiores - corporais e não cognitivas, as quais podiam somente produzir estados mentais subjetivos. Acrescido a isso, a difundida teoria estética do filósofo alemão Immanuel Kant reduz a estética apenas a sentimento e não matéria do pensamento humano, por isso os julgamentos estéticos não são considerados cognitivos, mas enfatizados como uma forma de julgamento desinteressado. (JOHNSON, 2007)

Buscando opor-se a essa atmosfera, a arte moderna e, especialmente, o teatro se esmera para eliminar a separação palco e plateia. Para suprimir a distância dicotômica entre a ação do ator e a passividade do espectador, Rancière (2010) expõe exemplos de duas formas antagônicas do projeto de reformação do teatro na história. De um lado, no teatro épico de Brecht, o espectador muda a sua forma de ver (para ver além) se tornando mais distante (entenda-se longe de condicionamentos, ações habituais) como uma espécie de pesquisador que atenta aos fenômenos e busca as suas causas, que tem que descobrir soluções. Já outra vertente, o teatro da crueldade de Artaud, busca trazer o espectador para a ação cênica deixando a posição distante de observador.

De acordo com Rancière (2010), o problema dessa reforma do pensamento-ação do teatro, que, em sua opinião, é movida a sentimentos de

culpa e redenção e que ainda permanece em dias atuais, é que não extingue o paradoxo do espectador. Do contrário, continua compatível às ideias platônicas de oposição e equivalência de rejeição ao teatro. As dicotomias olhar/agir; olhar/saber; imagem-aparência/realidade; atividade/passividade; interno/externo (como sinônimo de separação), entre outras, perduram. Não adianta inverterem os papéis entre espectador e ator ou redefinirem os espaços físicos da cena, o que importa é que se mantém a função daquele que é capaz de agir e do outro que é incapaz de fazê-lo. O autor denomina essas oposições de papéis de “partilha do sensível” as quais são as alegorias da desigualdade, as distribuições de lugares e capacidades ou incapacidades nesses lugares.

Em associação da relação pedagógica (mestre e aluno), exposta em sua obra “O mestre ignorante” (2004), e do papel do espectador no teatro, Rancière (2010) afirma que ambas as relações compartilham a ideia da lacuna entre duas posições: entre mestre e ignorante e entre ator/dramaturgo e espectador. Na ideia de diferença de capacidades de inteligência, de percepção, o espectador (assim como o aluno) apresenta uma condição ruim e inferior, é passivo. Olhar não equivale a agir. Olhar não é conhecer.

No entanto, não há espectador passivo e olhar inocente daquilo que percebe. Katz (2003, p. 3) aclara que somos implicados naquilo que observamos, num processo constante de tradução e reorganização das informações, “pois somos cocriadores das informações que recebemos, ao mesmo tempo que seus transformadores e disseminadores”. Quando as coisas são percebidas – ato que se dá pelas leituras verbais (signos linguísticos) e não verbais do mundo (visão, olfato, paladar, tato, audição e outros sentidos adicionais) - de fato, o corpo age. Por operacionalidade metafórica. Corponectivo.

Nöe (2004, 2012) também propõe pensar a percepção como ação cognitiva do corpo. Segundo ele, perceber é agir, é uma forma direta de selecionar, coletar e agrupar informações e nessa atividade corpórea lidamos com duas dimensões da experiência perceptiva: a constância perceptiva (por exemplo, a constância do tamanho e forma das coisas) coexiste com a não constância perceptiva. Isto significa que em todo o momento o corpo sensório-motoramente experimenta uma dupla dimensionalidade perceptiva. A experiência perceptiva nos apresenta o

mundo da forma como ele é e também o mundo da forma como ele nos parece ser, duas formas disponíveis nela para as quais podemos voltar nossa atenção. Assim, dependendo de onde nos posicionamos, de acordo com nosso movimento em relação aos objetos/corpos no mundo, eles podem variar em seus aspectos aparentes como forma, cor, tamanho, textura, etc.

Conforme as argumentações de Nöe (2012), a percepção não é uma ação representacional no sentido de que ela não é algo sobre o mundo, mas sim é (são) episódio(s) de contato com o mundo. A percepção de um objeto é um acontecimento relacional que se subordina a, pelo menos, onde ele é visto (ambiente/contexto), a distância entre perceptor e objeto, o entendimento sensório-motor do perceptor (as informações perceptuais, vivenciadas anteriormente e no momento, de aspectos como orientações espaciais, formas dos objetos, etc.), que influem na perspectiva/leitura ou ponto de vista do perceptor.

O autor exemplifica a ação de ver o que é visível de um objeto, como um lado de uma maçã. Nesse evento, tem-se um sentido visual da presença da maçã como um todo. As suas partes escondidas estão presentes na experiência como ausentes, mas também como disponíveis à percepção por meio de movimentos apropriados (como mudar de posição corporal no espaço). A presença na ausência não é ilusória. O que media a relação de quem percebe com o objeto perceptível não é uma mera sensação, mas o contato hábil do corpo com o mundo perceptivo. O que explica a mudança aparente no formato de uma maçã é determinado pela forma da maçã e a nossa relação espacial a ela, pelo lugar que ela ocupa no ambiente, ou seja, a natureza da acessibilidade da maçã é moldada pelo conhecimento prático das relações sensório-motoras que temos com ela. Em outras palavras, “what mediates our relation to the world in perception, then, is the world, and what we do or can do”³⁸ (NÖE, 2012, p.59).

Perceiving is *exploring the world*. It is a temporally extended activity. What we call *seeing the apple* just is an episode of exploration. And so we can say that we *enact* the perceptual world by skillful exploration. In this way of thinking about perceptual experience, perceiving is not a way

³⁸ “O que media a nossa relação com o mundo da percepção, então, é o mundo, e o que fazemos ou podemos fazer”. (NÖE, 2012, p.59) (tradução nossa)

of representing, it is a way of gathering or assembling content.³⁹ (NÖE, 2012, p. 59).

Nessa perspectiva, o que media nossa relação de percepção do mundo é a nossa exploração deste. É pela experiência de mover objetos e observar que estes variam a forma, o tamanho ou a distância que compreendemos implicitamente noções como, por exemplo, esquerda ou direita dos objetos, que um bailarino pode se posicionar em *Croisé* com as pernas cruzadas e o corpo em ângulo oblíquo para o público. É também por esse modo de explorar o mundo que os conceitos metafóricos se formam e modelam nossos pensamentos/ações, mesmo que alguns favoreçam equivocadamente a geração de dicotomias como dançarino/espectador. Por isso, Nöe (2012) afirma que não há experiência perceptiva independente do exercício de um tipo de conhecimento especial que qualquer pessoa possui desde a infância, o sensório-motor.

Destarte, é devido à preocupação no enfoque da igualdade de capacidades intelectuais/perceptuais que Rancière (2010) propõe a emancipação de inteligências, no sentido do embaçamento de oposições de capacidades - o embaçamento da oposição entre os que olham e os que agem - a ser pensada para o campo das artes cênicas. Essa é a ideia de um novo teatro sem a condição (distanciada da atividade) de espectador, pois tal como ocorre na relação pedagógica entre mestre e aluno (RANCIÈRE, 2004), não existem lacunas entre duas formas de inteligências, de cognição.

Todos os corpos/pessoas – mestres, cientistas, atores, dançarinos, espectadores, alunos, coreógrafos, escritores, leitores... - aprendem as coisas de modo igual: observando, experienciando, comparando metaforicamente com o que já vivenciou.

O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na *performance* refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou.

³⁹ “Perceber é explorar o mundo. É uma atividade temporalmente estendida. O que chamamos de ver a maçã é apenas um episódio de exploração. E assim podemos dizer que interpretamos o mundo perceptivo pela exploração hábil. Neste modo de pensar sobre a experiência perceptiva, perceber não é uma forma de representar, é uma forma de reunião ou montagem de conteúdo”. (NÖE, 2012, p. 59) (tradução nossa)

Deste modo ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes activos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2010, p. 23).

Para Rancière (2010) uma comunidade emancipada é feita por contadores de histórias (mestres, artistas, dramaturgos) e seus tradutores (espectadores, alunos). Somos espectadores (das informações de outros corpos, do ambiente) e atuantes (autocriadores de nossas informações), ensinamos e aprendemos cocriando continuamente com/no mundo.

Outras contribuições de estudos do corpo como o da Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) já demonstram que corpo não deve ser pensado como um simples local de processamento e estocagem das informações de fora. Ao contrário, por meio dessa teoria entende-se que durante as trocas incessantes do corpo com o ambiente – nas quais ambos se alteram – esse corpo é o produtor/criador de suas próprias informações. Nesse sentido, “... o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente”. (GREINER; KATZ, 2005, p. 130).

Pensemos o que acontece com os corpos na dança. A dança é uma linguagem complexa que é composta de elementos táteis, visuais, sonoros, gestuais, verbais, enfim, signos heterogêneos inter-relacionados e interinfluentes sempre dispostos à concepção de estruturas sígnicas novas. Ambiente aberto à ação do interpretante situado por Peirce (2010, 1975).

Concomitantemente, compartilhando do mesmo contexto, o corpo que dança percebe/traduz: o olhar atento do espectador, um suspiro ou murmúrio vindo da plateia. Os ruídos do ambiente são perceptíveis assim como a respiração ofegante do parceiro de cena quando seus corpos se tocam, o impacto do corpo ao chão depois da realização de um salto, a textura do tecido do figurino que lhe toca a pele, o barulho de uma súbita salva de palmas. À mudança do ritmo da música e da conseqüente movimentação, a um passo que remete a uma ação cotidiana, um burburinho vindo da plateia, etc.

Enquanto o espectador da dança percebe/traduz: o som relaxante da música, um cheiro no ar desagradável e indefinível, um determinado movimento

que remete a uma ação cotidiana. Também o incômodo na sua coluna vertical causado pela desconfortável poltrona do teatro ou por estar muito tempo em pé, o calor provocado pela presença do sol naquele palco-rua. O espectador é sensível ao surpreendente toque e olhar do dançarino que convida para participar da cena da dança, à incidência de uma luz forte que atrapalha a nítida visão da cena, a lembrança de uma tarefa a ser feita em casa, entre outros. São tantas as possíveis imagens que o corpo na dança mostra e (re)constrói continuamente na interação com o ambiente (teatros, praças, escolas, galpões, calçadas de ruas, feiras, museus, etc.) e com outros corpos (outros dançarinos, pessoas, objetos cênicos, etc.). Imagens/informações que muitas vezes resultam de ações propositais do trabalho artístico.

A compreensão de percepção como ato exploratório do meio circundante e, principalmente, de que a estimulação sensório-motora é responsável pelas diferenças perceptivas, pelas considerações de Nöe (2012, 2004), se torna fundamental para o estudo do corpo na dança. Especialmente para entender os processos que ocorrem no corpo no momento em que somos espectadores de dança.

É notável como coreógrafos e dançarinos exploram em suas atividades artísticas os efeitos causados pelo movimento na estimulação sensória de si mesmos e do outro (de seus parceiros de cena, do público). Isso se reflete na ênfase/seleção de determinadas qualidades de movimentos em função de outras, na utilização de fatores como tempo, peso, fluência e espaço de certo modo (por exemplo, uma desfrontalização do espaço cênico), na escolha de específicas formas gestuais, do figurino, da iluminação, do local de apresentação, entre outros. Em uma proposta de vídeo-dança, em que o editor tem o artifício de focalizar/enfatizar ou subtrair aspectos da dança, tal estimulação sensória é ainda mais evidente.

Os efeitos naquele que observa a dança podem variar desde uma ilusão de ótica até empatia ou não pelo movimento do outro, pela obra. Lembremos-nos de quantas obras de dança, especialmente as denominadas contemporâneas, têm investido conscientemente em estímulos sensoriais como forma de aproximação e participação direta do público (apresentadas em espaços não convencionais

como ruas; propondo interferência direta do espectador na realização e/ou construção dos movimentos do dançarino, utilizando recursos midiáticos interativos, etc.).

Godard (2002) argumenta que na dança, de fato, a informação visual provoca imediatamente no espectador uma experiência cinestésica (que se relaciona à percepção de movimentos musculares). Ver o movimento do outro é suficiente para que o espectador experimente sensações internas de seu próprio movimento do corpo.

As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo. (GODARD, 2002, p. 24)

O autor diz que no contexto do espetáculo de dança, o espectador pode se sentir realizando uma espécie de transporte pela dança, como se não soubesse quem de fato está se movendo, se ele ou o dançarino. Quando o espectador perde a certeza ou sensação de seu próprio peso corporal (em relação à gravidade) tem-se a impressão de que ele se torna, em parte, o peso do observado. A dança e o movimento do outro tem, então, uma percepção particular e “a significação do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino, como no corpo do observador”. (GODARD, 2002, p. 25) A esse processo de transporte subjetivo e cinestésico do espectador, Godard (2002) denomina de empatia cinestésica ou contágio gravitacional.

Changeux (2010) explica que há evidências científicas, como as descobertas de Rizzolatti e seus colaboradores dos “neurônios espelho”⁴⁰ na área pré-motora do cérebro de macacos e humanos, que comprovam a existência e o

⁴⁰ Na década de 90, o neurocientista Giacomo Rizzolatti e colaboradores (Rizzolatti, Fadiga, Gallese e Fogassi, 1996) descobriram os neurônios-espelho em experiências com macacos Rhesus. Nelas, os pesquisadores observaram que neurônios localizados no lobo frontal do cérebro, na área F5, eram ativados quando o macaco realizava movimentos com uma determinada finalidade como, por exemplo, coletar uvas-passas com os dedos. O mesmo acontecia quando ele observava o outro (homem, macaco) fazendo a mesma atividade. Em termos cognitivos, essa descoberta tem importância na compreensão da capacidade humana de atribuição de intenção ou da ação do outro, sendo associada a aspectos do comportamento como a aquisição de novas habilidades, imitação, a teoria da mente (a capacidade de atribuição de estados corporais do outro), etc., que nos diferem de outros animais. (LAMEIRA; GAWRYSZEWSKI; PEREIRA JR., 2006)

papel de determinados sistemas neuronais implicados em aspectos do nosso comportamento. Por exemplo, na capacidade de atribuição ou teoria da mente (uma predisposição da espécie humana, desenvolvida por volta dos quatro anos de idade, para determinar estados corporais do outro, reconhecer semelhança ou diferença entre os estados do outro e o seu, atribuir emoções, sentimentos, crenças, conhecimentos nos outros); na empatia (a capacidade de identificar-se com o outro, sentir o que o outro sente); na simpatia (afinidade ou correspondência ao outro); no julgamento de situações moralmente aceitáveis ou não. Na opinião do autor, o trabalho artístico é um processo de exploração desses dispositivos cerebrais/corporais. E estes são o que conduz a uma relação de empatia estética do observador por uma obra artística.

O artista proporciona ao espectador compartilhar de sua concepção de mundo, o incita a questionar possíveis realidades intoleráveis ou não. Ele possui a capacidade de despertar para a obra, de provocar no espectador a evocação seletiva de recordações e de sistemas simbólicos, de produzir representações públicas. (CHANGEUX, 2010)

Por esse viés, considerando o aspecto cultural, é possível entender o que faz com que um espectador tenha maior/menor simpatia e/ou empatia (ou tolerância à realidade apresentada) por uma configuração de dança como o Balé “O Quebra-Nozes” (obra com música de Tchaikovsky, cuja temática natalina é apresentada mundialmente nessa época); ao contrário da peça “Körper” (“Corpo”, 2000) da coreógrafa alemã Sascha Waltz e sua companhia (a qual exhibe cenas em que os bailarinos são deslocados pelo espaço por seus colegas, puxados/erguidos pela própria pele do corpo em seminudez). Como espectador da dança, será mesmo que o que vejo não me afeta abstrato-sensoriamente? E do outro lado, como fazer essa dança e não conseguir perceber/afetar-se pelo outro que me observa, pelo outro que me acompanha em cena, pela temperatura ou cheiro local? Não perceber qualquer resposta do/ao outro, visual, sonora, verbal, multissensorial?

Assim, ao se remeter à ação de contemplação de uma pintura, Changeux (2010, p. 114) afirma que esse evento funciona tal como a resolução de um problema em que “el espectador cuestiona el cuadro com la mirada y selecciona

respuestas perceptuales que se ajustan a sus “expectativas” internas”⁴¹. E ainda, que

[...] em la contemplación-exploración interviene um proceso darwiniano de ensayo y error. Frente a um cuadro, el espectador no es passivo: por el contrario, explora la obra de manera activa, pasa de la visión global a la visión de los detalles, adoptando um estilo proyectivo.⁴² (CHANGEUX, 2010, p. 114)

O que Changeux (2010) sinaliza é que a atitude contemplativa de um espectador perante uma obra de arte, seja ela um quadro exposto em uma galeria ou uma dança apresentada no palco, envolve a cognição, o processo de tradução das informações. Ou seja, abrange a combinação de esquemas sensoriais e motores, de raciocínio, reflexão, emoção, evocações, etc. do corpo a partir das percepções externas. Contemplar a obra artística vai além do trabalho de áreas do sistema nervoso central responsáveis pela guia visual do movimento e de músculos encarregados pela movimentação dos olhos para a orientação do olhar. É ação conjunta do corpo moldada pelo ambiente.

Esses apontamentos teóricos concordantes a respeito da percepção humana e do papel do espectador da arte foram necessários para que eu chegasse a um ponto nuclear da pesquisa e do capítulo em questão: o caráter textual dos corpos (dançarino e espectador) na dança que a faz compreendida como linguagem. O que denomino de escrita metafórica do corpo na dança.

Nesse percurso, argumentou-se que a percepção e significação do movimento do outro na dança – tanto para o dançarino quanto para o espectador – leva em conta uma rede de influências internas e externas ao corpo. As informações vêm de todas as partes e se constituem em dimensões corponectivas. Imagens, sons, cheiros, palavras, evocações, inferências, aprendizagens, emoções, sistemas simbólicos e/ou representações culturais do contexto histórico em questão, entre outros, são informações/unidades perceptuais. Micropercepções.

⁴¹ “O espectador questiona a pintura com o olhar e seleciona respostas perceptuais que se ajustam as suas “expectativas” internas”. (CHANGEUX, 2010, p. 114) (tradução nossa)

⁴² “[...] na contemplação-exploração intervém um processo darwiniano de tentativa e erro. Diante de uma pintura, o espectador não é passivo: do contrário, explora a obra de maneira ativa, passa da visão global para a visão dos detalhes, adota um estilo projetivo”. (CHANGEUX, 2010, p. 114) (tradução nossa)

Da junção associativa entre ilimitadas micropercepções organizadas pelo corpo durante a realização da dança, emergem as escritas metafóricas. Na dança, quando há o movimento de seleção e combinação de unidades mínimas perceptuais (por exemplo, a atividade neuronal do córtex motor e do sensorio ligado a um movimento dançado que se remete a um conceito que se associa a uma ação cotidiana...), tem-se o surgimento de novo(s) signo(s). À ação interpretante de construção dos signos equivale à composição corporal das escritas metafóricas na dança. Já os próprios signos verbais e não verbais – as leituras da experiência perceptiva - são os textos ou escritas metafóricas do corpo.

Assim, escrita/texto é entendido como o conjunto das informações verbais e não verbais que resultam do processo corporal de seleção, combinação, ação e representação/tradução. São unidades perceptualmente organizadas pelo corpo que possibilitam formar sentido, significados. Ou seja, textos são séries de imagens conectadas com o propósito comunicacional. Tal procedimento se dá permanentemente, simultaneamente e por metáfora.

Desse modo, é pelo fluxo de informações neurais sensorio-motoras e abstratas, da interação com o meio, que as escritas metafóricas do corpo são formadas. Por exemplo, é vendo/percebendo a forte incidência da luz do palco nos olhos ligada à sensação de incômodo ocular que o espectador cria uma imagem distorcida do movimento de dança e o associa a outra imagem-conceito qualquer já experienciado, em contínuo. O mesmo podendo acontecer com quem apresenta a dança. Em síntese, as escritas são definidas metafóricas porque são frutos da operacionalidade metafórica do corpo na dança. (RENGEL, 2007)

As escritas metafóricas são resultantes de um processo operado pelo corpo porque, de fato, metaforicamente houve um percurso de coleta e montagem de conteúdo perceptual até se conformarem como tal. A percepção e interpretação de uma cor, uma luz ou uma mera ação muscular (como erguer um braço acima da linha dos ombros) envolvem níveis e vários aparatos perceptuais. Não esqueçamos que essa trajetória de encontro com o mundo, abrange o sempre vigilante sistema de mapeamentos do corpo em que há o trabalho de seus mecanismos sensitivos internos e externos. Como é o caso de uma onda

sonora que passa por vários estágios até se transformar em impulsos nervosos transmitidos como informação ao cérebro que reverberam no estado e imagem do corpo momentâneo.

Há que se ressaltar que por se constituírem em ação associativa contínua, as escritas metafóricas do corpo requerem o uso da memória nesse exercício de tradução das coisas. Memória que não é estanque, mas que, quando recorrida, se submete a transformações a cada nova experiência para significá-la. É uma operação do corpo constantemente estimulada. Por isso, rememorar, recordar ou reconhecer algo é uma ação sempre com a linguagem da dinâmica do tempo, da experiência, em devir. (PRIGOGINE, 1996) Mesmo a dança que se caracteriza como um sistema com alta taxa de estabilidade, no qual há padronizações de movimentos (tipos de arranjos das informações para fixá-las de determinadas formas), também sofre degeneração quer seja na repetição ou subtração de passos, coreografias.

Como experiência, memória é algo impossível de ser vivenciado da mesma forma que em outra ocasião em um determinado instante de tempo que já se foi. Recordar um fato, assim como a ideia de copiar alguma coisa, constitui-se como uma estratégia do corpo em refazer-se em outro. (BITTENCOURT, 2012) Não é um arquivo/caixa de informações no cérebro que podemos abrir e usá-lo quando quiser, e depois voltar a pasta intacta para o mesmo lugar. Por mais que as metáforas conceituais/corporais nos gerem essa compreensão, é importante entendermos que memória não equivale a congelamento de informações. É reorganização sígnica permanentemente ativa. Semiose.

Na exploração da cena artística da dança, por procedimento metafórico e por construções sígnicas, os corpos se sentem/percebem como escritores ao mesmo tempo em que funcionam também como escritas para o outro. Os corpos se comunicam e compreendem o mundo por meio de imagens/signos, que são as informações verbais e não verbais. Em imagem em movimento é apresentado o corpo na dança.

Eis que surge uma metáfora corporal: leitor, como você se coloca no mundo?

No dia a dia, o modo como eu me movo (como eu corro, durmo, alimento, caminho, trabalho, etc.) denuncia uma forma específica de me organizar no espaço, de me comportar dessa maneira ao contrário de outra, indica a minha seleção de movimentos, de qualidades desses movimentos. Porque integro um tipo de espécie e um grupo social, essas escolhas estão imbuídas de minhas crenças, valores, aprendizagens, capacidades fisiológicas e cognitivas, conceitos, enfim, de informações tanto biológicas quanto socioculturais. O modo como me movimento é aquele como eu percebo/penso, como me comunico com o entorno traduzindo-o em signos-representações em constantes trocas com o mesmo. Códigos entre natureza e cultura. Signos estampados no corpo para quem se habilite a desvendá-los, explorá-los.

No universo da dança, o movimento do corpo-dançarino também é indicador de como ele organiza seus pensamentos no formato de dança, como ele escreve suas impressões e se mostra como escrita artística, como forma disponível de leitura significativa para o outro. É imagem modelada pelo contexto social no qual se insere e a quem também modifica. O espectador, do mesmo modo, funciona para o artista como esse tipo de escrita, pois esse corpo também indica imagens, pode sugerir estados emocionais, sentimentos, como por exemplo, empatia pela obra, entre outros. Ou será que o dançarino não percebe um público desatento a sua performance e, a partir daí, não constrói ideias/imagens sobre tal recepção?

Portanto, o processo de percepção/exploração dos corpos na dança por via de seus mapeamentos traduz-se como autogerador de uma miscelânea ilimitada de possíveis informações sógnicas. Na interação entre dançarino, espectador e ambiente os textos/imagens/signos ora se constroem e se apresentam de forma densa, lenta e insólita, ora de forma estreita, rápida, automática. São frutos de percepções, de associações individuais e circunstanciais desses corpos e, também, de acordo com as qualidades intrínsecas da cena de dança. Assim como o corpo que dança se organiza diferentemente para cada configuração de dança (o corpo no Butoh não é o mesmo na Dança do Ventre, que se difere no *Tap Dance* (sapateado), entre outros), o corpo que vê dança também percebe e organiza tais informações distintamente conforme a modalidade experienciada.

Um conjunto de aspectos atua em diferentes níveis na feitura dos textos/escritas metafóricas da dança - o local cênico, a modalidade de dança, emoções, evocações, aprendizagens, sentimentos, contexto sociocultural, memória, conceitos, valores estéticos, etc. Tudo acompanha influentemente na produção de polissemias de signos verbais e não verbais nessa experiência.

Nessa construção dinâmica e interativa, dançarino, espectador e ambiente – corponectivos – buscam significar suas experiências perceptuais/imagéticas. Percorrendo territórios sensíveis da dança, dançarino e espectador se constituem como corpos emancipados, com igualdade de capacidades percepto-intelectuais, e com autonomia em relação à construção significativa do referente, da experiência artística, de suas próprias escritas.

A escrita se dá e se faz com corpo. O caráter textual dos corpos na dança – que metaforicamente se apresentam tanto como escrita/signos quanto como o escritor de seus textos/signos - evidencia que são todos corpos-intérpretes e compositores de seus sentidos, significados, das escritas metafóricas da dança.

Aqui se muda da posição de partilha do sensível refutada por Rancière (2010) para a consciência de compartilha do sensível. Não há a negação de que o espaço é ocupado diferentemente conforme a função organizada pelo corpo na dança. É notável que o corpo que apresenta movimentos de dança não se mostra/se organiza tal como o corpo que assiste/se organiza como espectador de dança e que esse fato colabora para o surgimento dos conceitos metafóricos, como foi visto. Contudo, o que chamo a atenção é para o fato de que ambos são atuantes na dança e suas ações emergem do mesmo lugar, o corpo. O compartilhamento se refere à mesma habilidade cognitiva do corpo para a construção de conhecimento, de significação dos objetos e eventos, assim como também é compartilha do mesmo ambiente artístico. Ambos têm a mesma possibilidade construtora de seus textos/informações da dança. Corpos se diferem no modo da/e na composição, mas não na capacidade de fazê-la.

Nesse sentido, a noção de posição apartada, de ocupação de lugares hierarquicamente distintos na dança se traduz/reorganiza na posição emancipada de (com)posição da dança. Composição sónica que advém da relação, que é compartilhada.

Pensar assim é abandonar a ideia de que o espectador é uma espécie de lugar onde informações são produzidas distanciadas dele e preenchidas, armazenadas nesse corpo-invólucro. É se opor ao pensamento equivocado gerado pelo percurso cognitivo das metáforas orientacionais e de recipiente.

Portanto, há que se (re)pensar a relação dançarino-espectador por esse outro viés, uma relação que por procedimento metafórico do corpo todos são sujeitos construtores-escritores daquilo que percebem, afinal “num mundo assim caminha-se melhor sem as noções de emissor/receptor” (KATZ, 2003, p. 5). Dessa forma, não há fronteiras claras entre palco e plateia, entre olhar e agir, entre dançarino e espectador.

Pela própria natureza do corpo, tudo se constitui em relações, trocas. Em cadeias que emergem do que é sentido pelo corpo. Vão/estão em fluxo no tempo/espço da vida, da dança. E por estabelecerem-se em fluxo, as relações não se congelam em um determinado lugar ou momento da história. Como experiências são irreversíveis, não há possibilidade de repetição fiel de cada escrita metafórica do corpo na dança. As (re)escritas metafóricas dos corpos na dança refazem-se em outras sempre, ainda que sutilmente. Evolutivamente. Aspectos que aqui traduzo como atos de comunicação do corpo na dança; dança como linguagem.

3.2 Dança como linguagem – uma metonímia (ou catacrese) metafórica do corpo

As proposições “dança como linguagem” e “escrita metafórica como uma forma de escrita do corpo na dança”⁴³ emergem de um lugar/proceder comum: o procedimento metafórico do corpo (RENGEL, 2007). É por essa ação do mecanismo cognitivo, em que há o entrecruzamento de domínios dos julgamentos abstratos e do sensório-motor e que envolve muitos outros processos perceptuais, que se torna possível essas construções metafóricas. Nesse sentido,

⁴³ Grifos nossos.

torna-se necessário diferenciar metáfora de procedimento metafórico, pois a primeira é um resultado desse trânsito do corpo.

A metáfora linguística - figura de **linguagem** que se refere à utilização de uma palavra ou expressão em lugar de outra sem que haja relação real entre elas - surge desse modo de atuação do corpo, se constrói pelos vínculos biológicos, físicos, motores, neurais, sociais. Rengel (2007) afirma que não apenas as metáforas, mas os recursos de **linguagem** como o a metonímia, o oxímoro ou a hipérbole, assim como um incontável número de movimentos e gestos da dança vêm do procedimento metafórico do corpo. Com isso, a autora argumenta que mesmo onde não identificamos a presença da metáfora linguística, como é o caso do que se convencionou chamar de conteúdo literal ou objetivo, há a operacionalidade metafórica do corpo. São produtos de redes ininterruptas de conexões durante a existência humana.

Ao tratar dança como linguagem evidencia-se o procedimento metafórico do corpo, porque corporalmente percebo/compreendo linguagem como sistema de signos, de comunicação que envolve tanto o verbal como principalmente o não verbal. Como tenho semelhante percepção das experiências de dança (seja como espectadora, aluna, professora ou dançarina), sua associação à noção de linguagem se torna plausível.

O mesmo se mostra no tratamento dado à terminologia “escrita” ou “texto”⁴⁴. Sua utilização é possível devido ao fato de que o corpo se percebe/pensa como escrito e escritor na dança, na vida. Em dança, tanto os seus realizadores em cena quanto os seus espectadores traçam e são traçados por emoções, pensamentos, movimentos e cenas de dança, memória, conceitos, sentimentos, crenças, imagens. O corpo lê e constrói seus textos/signos sobre/com o entorno. Escrita/texto se faz em metáfora corporal e, por esse viés, também pode funcionar como uma hipérbole metafórica, já que a hipérbole é uma figura de **linguagem** que se caracteriza por expressar intencionalmente exagero com o propósito de reforçar uma ideia, um movimento. Também em um trabalho de dança se vê a manifestação de hipérbole.

Na dança, por exemplo, podemos prezar pela repetição excessiva de movimentos e gestos do corpo, de expressões faciais. Abusar de

⁴⁴ Idem.

contraste de cores e a mistura de texturas diferentes na composição do figurino, maquiagem e iluminação, o excesso de informações de acordo com a quantidade de elementos cênicos. (RENGEL; FERREIRA, 2012, p. 28)

A palavra escrita reforça e revela o modo como o corpo se sente e é (ou produz) sentido pelo outro na dança.

Pela argumentação da ação metafórica do corpo também é possível compreender que tanto dança quanto linguagem aqui são apresentadas como metonímias metafóricas. A metonímia é um recurso, dito linguístico, no qual há substituição de uma palavra por outra, devido haver entre ambas algum grau de proximidade, estreita relação de afinidade ou sentido. Há vários modos de sua manifestação. Por exemplo, temos a relação do autor pela obra (Li Castro Alves. = leu o livro de Castro Alves.); o instrumento pela pessoa (Ele é um prato cheio! = bom partido, pessoa com muitas qualidades); a marca pelo produto (Só uso Hering. = a camisa da marca Hering.); a parte pelo todo (Várias pernas passavam ligeiramente pela estação. = muitas pessoas); o singular pelo plural (O brasileiro foi para as ruas em protesto. = os brasileiros, o povo); o concreto pelo abstrato (O amor sempre vence. = pessoa que é capaz de amar); entre outros.

Nesse sentido, dança é tomada como qualquer tipo de dança assim como linguagem se remete ao verbal e não verbal presentes na ambiência da dança. Os dois termos – dança e linguagem – são compreendidos como relações da parte pelo todo. Contudo, do mesmo modo perceptual, eles podem revelar uma catacrese metafórica do corpo.

A catacrese (linguística) se trata de uma metáfora que se cristaliza devido o seu uso continuado. Estamos cercados dessa ocorrência na compreensão de objetos e eventos no mundo. Ela surge quando por falta de um termo específico ou adequado para designar as coisas, tomamos outro já existente emprestado. Assim, dizemos “coroa do abacaxi”, “pé da mesa”, “pé da roseira”, “cabeça da cebola”, “asa do bule”, cabelo de milho” ou “maçã do rosto”⁴⁵. Compreendemos e produzimos essas sentenças porque o corpo sente/percebe, por exemplo, o que é a forma de uma coroa e a associa à forma sentida/percebida de um abacaxi. Com/pelo corpo uma metáfora faz sentido e, respectivamente, faz sentido sua

⁴⁵ Ibidem.

estabilização como catacrese. No discurso e fazer da dança cotidianos comunicamos “frase de movimento” ou “célula coreográfica” para delimitar uma sequência de movimentos dançados; “passos do Flamenco”⁴⁶ para designar os movimentos de certa modalidade de dança, entre outros, e até criações de palavras compostas como vídeo-dança, dança-teatro, espetáculo-palestra.

Ao se tratar dança como linguagem pode se evidenciar a catacrese metafórica do corpo. Contudo, essa catacrese não se identifica com uma ação comparativa/associativa entre dança e **linguagem** (verbal). Tampouco, houve interesse em efetivar um estudo inter ou transdisciplinar entre os dois conhecimentos. O que se verifica é que pela experiência corporal, sentiu-se a necessidade de compreender dança e linguagem da mesma forma. Pela forma ampliadora, inclusiva e desfronteirizada do olhar peirceano.

Desse modo, nessa pesquisa dança é linguagem porque pelo entendimento de linguagem proposto pela semiótica peirceana, ela pode pertinentemente ser estabilizada (entenda-se sempre em fluxo) como tal. Escrita metafórica do corpo é informação, signo, semiose, significativa porque advém da compreensão de dança como linguagem, como ambiente cênico de comunicação/trocas dos corpos envolvidos (dançarino e espectador).

⁴⁶ Ibidem.

CONSIDERAÇÕES

O esforço em compreender a experiência da dança, especialmente no seu contexto cênico, como um fenômeno de linguagem foi o fator que conduziu este estudo a refletir sobre os prováveis signos que a compõem, ou seja, as possibilidades sógnicas que nesse espaço insurgem.

Propor dança como linguagem é para entender como da ação de perceber e ler o mundo através do movimento do outro, seja este um dançarino, espectador ou quaisquer outros de seus objetos compositivos, podem emergir sentidos e/ou significados escritos/organizados pela própria operacionalidade metafórica do corpo. É voltar o olhar para essa rica possibilidade: a percepção do espaço cênico da dança como ambiência multissensorial e polissêmica. Sabê-la como um campo de práticas sempre abertas a traduções e coimplicações de seus envolvidos (artistas, público e ambiente).

No decorrer da exposição do tema deste trabalho e, sobretudo, nos dois últimos capítulos, tratou-se da dança como um tipo particular de linguagem. Novamente, é preciso enfatizar que o termo linguagem não é utilizado em um sentido correspondente ao de língua tal como a gramática o define, mas é empregado no sentido peirceano e, por esse viés, é plausível reconhecer que a dança também se realiza como um sistema de signos. Em busca de que o pressuposto dança como linguagem se torne um comum entendimento optou-se por não ressaltar em negrito essa terminologia. Do contrário, **linguagem** em negrito, em referência especificamente ao verbal, é destacável porque se desvia do uso comum aqui pretendido. Por isso, questões como “Que tipo ou tipos de textos/signos compõem o corpo que dança?” e “Que tipos de textos/signos são compostos pelos corpos na dança?” nortearam o presente estudo.

A partir da ampla abrangência dos conceitos de linguagem e signo abordados pela Semiótica de Peirce (2010, 1975) e das propostas de Ruthrof (2010, 2005, 2000) de se pensar o importante papel do corpo na linguagem e de que a **linguagem** verbal é parasita do não verbal, verificou-se um tratamento de linguagem, signo e significado favorável à extensão de suas compreensões com

relação à dança, sobretudo, ao aspecto cognitivo do corpo na dança. Estes apontamentos iniciais alicerçaram todo o percurso da escrita. Conectados a outras importantes argumentações como as ideias de metáfora, de significativo e de sentido (LAKOFF; JOHNSON, 2002, 1999; e Johnson, 2007), de procedimento metafórico do corpo e corponectividade (RENGEL, 2007), de memória e sistema de mapeamento cerebral do corpo (DAMÁSIO, 2011), de percepção como ação (NÖE, 2012, 2004), do espectador emancipado (RANCIÈRE, 2010, 2002), entre outras, tiveram por finalidade fundamentar uma ação de caráter textual dos corpos (dançarino e espectador) na dança, a escrita metafórica do corpo. Essa escrita metafórica corporal – as leituras/traduições verbais e não verbais – é evidência da dança enquanto linguagem.

Dessa forma, o segundo capítulo mapeou os processos corporais geradores da escrita metafórica do corpo na dança. No encontro com o ambiente-dança, o restante do corpo é mapeado pelo cérebro incessantemente e ao mesmo tempo são registrados os padrões das mudanças ocorridas nele durante tal evento. A memória, ou seja, a capacidade do cérebro evocar parcialmente esses padrões mapeados em experiências futuras, também é um dos fatores responsáveis pela capacidade de leitura/tradução do mundo (pessoas, objetos, lugares, movimentos de dança, palavras, entre outros). Entendendo que o corpo age e compreende o seu entorno por procedimento metafórico (um modo natural de operacionalização do corpo em que há um fluxo contínuo de informações sensório-motoras em termos dos juízos abstratos e vice-versa), se pressupõe que a ação de uma escrita metafórica do corpo na dança é o resultado de processos de mapeamentos, significação, tradução, memória, metáforas.

Seguindo o mesmo pensamento, no terceiro e último capítulo a noção de texto ou escrita metafórica do corpo é apresentada como reforçadora e reveladora do modo como o corpo se sente e é sentido/percebido pelo outro na dança.

O contexto da dança em cena é composto de elementos significativos que podem transmitir e permitir interpretações variadas conforme a percepção daqueles que a fazem e a veem. Música, objetos cênicos, figurino, dançarino(s), espectadores, iluminação, espaço dramático, maquiagem, entre outros, funcionam como pistas/sugestões para a compreensão/leitura da dança, para a

criação de relações de sentido com o ambiente. Assim, dependendo da maneira como eles se inscrevem nesse espaço-tempo, seus apreciadores e fazedores, de forma autônoma e emancipada, corponectiva e por procedimento metafórico do corpo, produzem suas escritas/signos da dança. Ato que constantemente se atualizam, caracterizando o processo de semiose do signo, linguagem.

Em outras palavras, há vários sistemas significativos que se produzem e se praticam enquanto linguagem sem necessariamente serem idênticos à língua, como acontece com a dança. O estudo da manifestação artística não verbal/verbal da dança surge como a busca pelo seu entendimento enquanto um sistema composto por signos que se articulam/organizam como linguagem. Um ambiente em trânsito ininterrupto de processos intersemióticos e heterossemióticos.

Dança que se entende por um lugar-fenômeno de comunicação, de relações, trocas. Que se faz significativa pelo/para o corpo em cena e também pelo/para o corpo que assiste as cenas da dança. Ambos se apresentam metaforicamente como corpo-texto e, concomitantemente, como compositores de seus textos/signos/escritas metafóricas. Seja conformados como dança ou como resultado da sensibilidade percepto-interpretativa, são todos índices de como se organizam, como organizam seus pensamentos/ações na dança.

Como já mencionado, não objetiva-se igualar ou considerar a dança (quaisquer danças) como uma **linguagem** tal como é a **linguagem** conceitual, discursiva. Ela não é regida por convenções ou regras rígidas gramaticais como ocorre na manifestação verbal. Tampouco denota significados conceituais, mas antes pode nos remeter a sentidos, sentimentos, etc., textos do/com o entorno sempre com a dinâmica da resignificação, da reescrita metafórica. Por isso é que os elementos que a constituem, como os seus movimentos, tanto isolados quanto arranjados em uma forma, organizados em células e sequências coreográficas tornam-se expressivos.

Dessa forma, procura-se não justificar a compreensão de dança como linguagem como um conceito absoluto ou igualá-la e/ou compará-la ao sistema de funcionamento da **linguagem** verbal. Não há o desejo em fixar conceitos/entendimentos que já se mostram como lugares-comuns no estudo da

linguagem, do corpo e da arte da dança, já que a essência da mesma não se reduz a formas definitivas.

Todavia, repetir lugares-comuns produz uma quase sensação de saciedade. Pura miragem. Porque conhecer dança exige uma descrença em formas definitivas. Sendo dança semiose permanente, o que nos cabe é a tarefa de empreender série de séries de séries de aproximações. (KATZ, 2005, p. 43).

Por meio de aproximações, há sim o ensejo de entender dança como uma das linguagens possíveis produzidas, disseminadas e resignificadas do/com corpo quando da sua realização cênica. Compreensão esta que se deu ao longo de todo o trabalho tornando perceptível a sua importância como forma de comunicação que evidencia processos de significação e interação entre dançarinos - público.

À primeira vista, desenvolver articulações entre pensamentos/teorias tão complexas e importantes com relação ao entendimento de mente/corpo, linguagem e signo, dança; pareceu uma tarefa árdua. No entanto, por aproximações, pela atividade metafórica que é própria à natureza do corpo, as conexões se fizeram.

Essa escrita advém de série de séries de outras escritas metafóricas construídas no meu encontro com o outro, a dança, as linguagens. Composta com corpo(s), pela simultaneidade de processos seletivo-combinatórios representativos das informações resultantes da confluência com o mundo.

Foi desse modo, pela operacionalidade metafórica do corpo, em corponectividade, que algumas considerações/aproximações são aqui pinceladas. Com tinta e grafia do tempo que não se apaga, tampouco precisamente se lhe determinam os pontos de partida e de conclusão. Revela-se por signos trazidos juntos. Assim como são apresentados os fenômenos do mundo. Conectados como as informações indiciais do corpo na dança se mostram ou como quando vislumbramos/construímos significativamente a vida.

Corpo - linguagens – arte – artes cênicas – dança – letras – verbal e não verbal – signos – significados - comunicação – ação – percepção – cognição - metáforas – procedimento metafórico do corpo – emancipação - escritas metafóricas do corpo na dança. Em continuidades descontínuas, a escrita se mostra aberta a novas cadeias sígnicas, outras aproximações de seus leitores.

Questionar/refletir sobre a forma como percebemos e construímos nossa percepção/compreensão do entorno, como experienciamos significado ou significativamente o mundo, pode contribuir para tomarmos consciência dos signos/textos metafóricos que fazem parte de nossas vidas e de como se dão seus desdobramentos no nosso entendimento/ação de corpo, especialmente no fazer/ver dança. Também proporciona demonstrar que antigas dicotomias relacionadas ao corpo e seus desdobramentos já não condizem com este tempo. Em que aprofundados estudos como os de Lakoff e Johnson (1999, 2002), Peirce (2010, 1975), entre outros expostos, possibilitam novos signos acerca da relação mente e corpo, linguagem, verbal e não verbal, passividade/atividade, artista e espectador. Estudos que foram fundamentais para esse olhar sobre a dança.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carlos de. GUIMARÃES, José Augusto Chaves. PEIRCE E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO: considerações preliminares sobre as relações entre a obra peirceana e a organização da informação. In: VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. 2007, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador, 2007. Disponível em: <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT2--200.pdf>>. Acesso em 24 mar. 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Para sempre. In: _____. **Lição de coisas**. Posfácio de Viviana Bosi. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 76.
- BARROS, Manoel de. Despalavra. In: _____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 23.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.
- CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Cartografias midiáticas**: o corpomídia na construção da memória da dança. 2012. 205 p. São Paulo: PUC, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=14974>. Acesso em: 12 jun. 2013.
- CANDELLO, Heloisa Caroline de Souza Pereira. A fenomenologia e a semiótica na arquitetura filosófica de Peirce. In: CANDELLO, Heloisa Caroline de Souza Pereira. **A semiótica das revistas digitais**. 2006. 100 p. Campinas: UNICAMP, 2006. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://www.hrenatoh.net/textos/tese_heloisa.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2013.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. **Sobre lo verdadero, lo bello y el bien**. Un nuevo enfoque neuronal. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- CHOMSKY, Noam. **Linguagem e mente**: pensamentos atuais sobre antigos problemas. Tradução: Lúcia Lobato. Revisão: Mark Ridd. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- CRUZ e SOUZA, João da. **Obra completa**. Andrade Muricy (org.). Alexei Bueno (atualiz.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DAMÁSIO, António. R. **E o cérebro criou o Homem**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DENZIN, Norman; LINCOLN, Yonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. IN: _____ e col. **O Planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: ArtMed, 2006.
- Dicionário de prefixos**. Disponível em: <<http://www.soportugues.com.br/secoes/morf/morf7.php>>. Acesso em: 12 jun. 2013.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A Estratégia dos Signos**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. Por uma cultura epistemológica da comunicação. In: CAPPARELLI, Sérgio; SODRÉ, Muniz; SQUIRRA, Sebastião (orgs.). **Livro da XIII Compós – 2004: A Comunicação Revisitada**. Porto Alegre: Sulina, 2005. p. 27-40.

Figuras de palavra ou semânticas. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/gramatica/figuras-palavra-ou-semanticas.htm>>.

Acesso em: 15 nov. 2012.

FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística.** Objetos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002.

FITCH, W. Tecumseh. Nano-Intentionality - A Defense of Intrinsic Intentionality. **Biology & Philosophy.** 2007. p. 1-29. Disponível em: <<http://www.st-andrews.ac.uk/~wtsf/downloads/NanoIntentionalityFinal.pdf>>. Acesso em 13 mai. 2013.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (orgs.) **Lições de dança 3.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

GREINER, Christine. A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal. **LOGOS 18: Comunicação e Artes.** Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social. 2003. Ano 10, n. 18, p. 48-61.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Anablume, 2010.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **O corpo: pista para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body: aesthetics of human understanding.** Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007.

KATZ, Helena. O Espectador da Arte Contemporânea. **Catálogo Mostra Sesc de Artes: Ares & Pensares.** São Paulo: Sesc, 2003. p. 38-41. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11301409963.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

_____. **Um, Dois, Três.** A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

_____. O papel do Corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Anablume, 2010. p. 121-132.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. VISUALIDADE E IMUNIZAÇÃO: O INFRAMINCE DO VER/OUVIR A DANÇA. In: II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDÁ. Jul. 2012. **Anais eletrônicos...** 2012. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31343141580.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2013.

_____. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. **Cuenca: Archivo Virtual de Artes Escénicas (UCLM),** 2005. Disponível

em: <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20una%20teoria%20do%20corpomidia.pdf>. Acesso em 07 mai. 2012.

KRISTEVA, Julia. A linguagem dos Gestos. In: _____. **História da Linguagem.** Tradução de Maria Margarida Barahona. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

LAKOFF, George. Women, fire and dangerous things. What categories reveal about the mind. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987. p.292. apud RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade.** Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. 169 p. São Paulo: PUC, 2007. Tese

(Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5263>. Acesso em: 03 mar. 2012.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas, SP: Mestrado das Letras, São Paulo: Educ, 2002.

_____. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge western thought**. New York: Basic Books, 1999.

LAMEIRA, Allan Pablo; GAWRYSZEWSKI, Luiz de Gonzaga; PEREIRA JR., Antônio. **Neurônios Espelho**. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v17n4/v17n4a07.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

LANGACKER, Ronald W. **A linguagem e sua estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

LANGENDONCK, Rosana van. **Merce Cunningham: Dança Cósmica: Acaso, Tempo e Espaço**. Ilustrações de Ivo Milazzo. São Paulo: Edição do autor, 2004a.

_____. **A Sagração da Primavera: Dança & Gênese**. 2 ed. São Paulo: Edição do autor, 2004b.

NÖE, Alva. **Action in perception**. Cambridge: The Mit Press, 2004.

_____. **Varieties of Presence**. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Sintonia para pressa e presságio. In: _____. **La vie em close**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 18.

OLAIO, António. **Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp**. Porto: Dafne Editora, 2006. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/ser-um-individuo/ser-um-individuo.pdf>>. Acesso em: 11 mai. 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Semiótica e filosofia**. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PETTER, Margarida. Linguagem, língua, linguística. In: FIORIN, J.L. (org.). **Introdução à linguística**. Objetos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002.

PINKER, Steven. **O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem**. Tradução de Claudia Berliner. Revisão técnica de Cynthia Levart Zocca. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PRIGOGINE, Ilya. O fim da ciência? In: SCHNITMAN, Dora Fried (org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 25-40.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **O mestre ignorante**. Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian do Valle. Autêntica: Belo Horizonte, 2002.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade**. Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. 169 p. São Paulo: PUC, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5263>. Acesso em: 03 mar. 2012.

RENGEL, Lenira Peral; FERREIRA, Patrícia Cruz. Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada. **Revista Dança**. Salvador, v. 1. n. 1, jul./dez. 2012. p. 19-30. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11000/1/aaaaaasas.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

RUTHROF, Horst. **The body in language**. London: York House Typographic Ltda, 2000.

_____. How to Get the Body Back into Language. **RIFL: Rivista Italiana Filosofia del Linguaggio**. Corpo e linguaggio. 2010. vol. 2. p. 136-151. Disponível em: <http://researchrepository.murdoch.edu.au/12778/1/how_to_get_the_body.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2012.

_____. The semiotics of intercultural exchange: Ostensive definition and digital reason. **Semiótica**. 2005. p. 387-410. Disponível em: <http://researchrepository.murdoch.edu.au/12785/1/the_semiotics_of_intercultural_exchange.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2012.

SANTELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SAUD, Eliane. O corpo não fala: outro entendimento de corpo no ambiente da fala em público. In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (orgs.). **Coleção Corpo em Cena**. Guararema, São Paulo: Anadarco, 2012. v.5. p. 51-78.

SAUSSURE, Ferdinand de. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (org.). **Curso de Linguística Geral**. Colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Augusto Soares da. Linguagem, Cultura e Cognição, ou a Linguística Cognitiva. **Jornal de Ciências Cognitivas. Sociedade Portuguesa de Ciências Cognitivas**. dez. 2005. Disponível em: <http://jcienciascognitivas.home.sapo.pt/05-11_silva.html>. Acesso em 06 mai. 2013.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Dança e Semiótica. In: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (coord.). **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez Editora, 2003. p. 244-253.

VÍDEOS

KÖRPER. Sascha Waltz. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HXCAhLpJE6M>>. Acesso em: 23 nov. 2003.

MANERIES. Direção e ideia original: Luis Garay. Criação: Luis Garay e Florencia Vecino. Performer: Florencia Vecino. Músico: Mauro Ap. Buenos Aires: 2009. (70 min.). Disponível em: <<http://www.martinwullich.com/2009/04/maneries-sugestiva-estetica/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

O QUEBRA-NOZES. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gJgJPhw4cvc>>. Acesso em: 23 nov. 2003.

DOCUMENTO ICONOGRÁFICO

MOURA, Marcelo. Giro (poema concreto) In: MIRANDA, Antonio. **POESIA VISUAL BRASILEIRA NA INTERNET**: uma pesquisa em andamento. 2005. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/poesia_visual_brasileira.htm>. Acesso em: 10 out. 2013.

DOCUMENTO SONORO

ANTUNES, Arnaldo. Cultura. In: ANTUNES, Arnaldo. **Nome**. São Paulo: BMG Ariola/RCA, 1993.
GIL, Gilberto. Metáfora. In: GIL, Gilberto. **Um banda um**. LP Elektra, 1982. Faixa 3, lado1.