

Graziela Andrade

**NÓS EM REDE:  
informação, corpo e tecnologias.**

Belo Horizonte  
Escola de Ciência da Informação da UFMG  
2008

# **NÓS EM REDE: informação, corpo e tecnologias.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Informação, Cultura e Sociedade

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Maria Aparecida Moura

Belo Horizonte  
Escola de Ciência da Informação da UFMG  
2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

**Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**

---

Andrade, Graziela Corrêa

Nós em rede: informação, corpo e tecnologias / Graziela Corrêa  
Andrade. – Belo Horizonte: UFMG, 2008.

210 f.:il.

Orientadora: Maria Aparecida Moura

**1** Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa  
de Pós Graduação em Ciência da Informação, UFMG.

1. Informação. 2. Corpo. 3. Tecnologias de informação.  
4. Signo. 5. Dança. I Moura, Maria Aparecida. II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. III. Tit.

---

**Belo Horizonte, 2008**



**Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Ciência da Informação  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**“NÓS EM REDE: INFORMAÇÃO, CORPO E TECNOLOGIA”.**

Graziela Corrêa de Andrade

Dissertação submetida à Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos à obtenção do título de **“Mestre em Ciência da Informação”**, linha de pesquisa **“Informação, Cultura e Sociedade (ICS)”**.

Dissertação aprovada em: 3 de outubro de 2008.

Por:

Profa. Dra. Maria Aparecida Moura – ECI/UFMG (Orientadora)

Profa. Dra. Maria Guiomar da Cunha Frota – ECI/UFMG

Profa. Dra. Maria Beatriz Almeida Sathler Bretas –Depto. Comunicação/UFMG

Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila – ECI/UFMG

Aprovada pelo Colegiado do PPGCI

Versão final Aprovada por: Profa. Dra. Maria Aparecida Moura (Orientadora)

Em memória de meu paizinho.  
O nó que se soltou, materialmente, de minha rede  
há pouco, mas está para sempre em minhas semioses.

## Agradecimentos

Entre todas as páginas desta dissertação, esta é a que mais me toma o fôlego. Ter tantos a agradecer, me faz pensar que, se eu acreditasse na pureza da sorte, poderia agora afirmar que sou sortuda. Mas eu acredito na rede, nos nós e em nós. Nas ressonâncias que partem disso. Acredito para sempre que o primeiro nó da minha rede-vida é o do ventre, é o da mamãe adorada a quem as palavras não cabem agradecer, que essa tarefa dote-se de *qualisignos*. Da mesma forma, confio, plenamente que, embora o papai não chegue a ler minhas palavras, ele tenha tido entendimento pleno ao menos do nome amor e que isso faz dele um nó, no mínimo eterno, na minha rede. E nessa linha família não faltam nós e nomes de afeto como os dos irmãos Rodrigo e Flávia, da Fernanda, dos meio-irmãos Camila e Juninho e o do “Lucas faz me rir”, afilhado mais delicioso que eu tenho a felicidade de ter. O *bololô* dos “Andrades” e suas ternas confusões são emaranhado fundamental em minha trama e a todos eles vai meu especial obrigada. E, do lado de lá, também havia torcida, à linha ‘patense’ da família meus sinceros agradecimentos.

Na extensão de minha rede acadêmica, Cida tornou-se o nó central, desde o momento em que me abriu as portas, encarando o desafio de trazer uma “ciberbailarina” para Ciência da Informação, até agora, quando já me incentiva a novos giros. A você, Cida, agradeço pelo rigor, sabedoria, sensibilidade, honestidade no trato da pesquisa, coragem e, principalmente, pelos momentos de “desorientação”, que me fizeram buscar o conhecimento e perceber que ele se constrói mesmo entre lágrimas e sorrisos. E nesse meio uma “linda linha” rizomática se fortaleceu ainda mais. Foi a Camila, que me apresentou à Ciência da Informação,

que me “pôs no elevador” e esteve ao meu lado durante toda essa jornada. Éta “nozinho amigo”, generoso, companheiro, paciente e todo belo! Agradeço também aos “professores-iluminadores”, especialmente ao Marcelo kraiser e, ainda, aos colegas com os quais “troquei figurinhas”, angústias e alegrias: Ziviani, Sheila, Anderson, Rodrigo, Aninha, Rafa, Joana e Letícia! Ao grupo *Movasse*, meus amigos bailarinos, e toda a equipe de *Imagens Deslocadas*, por terem sido tão receptivos a esta pesquisa.

E são tantos nós! Ao Lucas, uma grata surpresa em minha vida, meu encontro potencial do ano. Aos amigos da Take, inclusive os que não estão mais lá, por suportarem minhas escalafobéticas mudanças de humor, mantendo-se firmes na torcida. Em especial ao Álvaro, malandro do coração, que me apoiou tanto, que até me levou para fazer a prova que quase perdi! À família Prelúdio, que respeitou meu tempo e me abraçou de volta. Ao Caju, que sempre acreditou mais em mim do que eu mesma. Aos amigos, que reclamaram minha falta, *não entenderam, mas compreenderam*: Mônica, Débora e Marcelo. E às amigas “shazam” Liloca e Naty, a palavra mágica funciona sempre! À Jojo, Karlinha, Kitty, Cintinha, Má e Clorets, amizades que o tempo não leva. Ao Hugo pela força com os vídeos. A Momó, em meu colo letra a letra. E a todos aqueles que eu não mencionei, mas que, de alguma forma, estiveram comigo durante esse percurso, pois, enfim, minha rede de expressão de afetos é longa e linda, seja isso sorte ou não!

*Mas, estaremos encerrados em uma caixa de carne e sangue? Quando comunico meu pensamento e meus sentimentos a um amigo que me inspira muita simpatia, de modo que meus sentimentos passem para ele e que eu tenha consciência daquilo que ele está sentindo, será que não estou vivendo tanto em seu cérebro quanto no meu – quase que literalmente? É verdade que minha alma animal não está ali, porém minha alma, meu sentimento, pensamento, atenção, estão. Se assim não for, um homem não será uma palavra, é verdade, mas, sim, algo bem mais pobre. Há uma noção bárbara e miseravelmente material segundo a qual o homem não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo; como se ele fosse uma coisa! Uma palavra pode estar em dois lugares ao mesmo tempo; (...) e creio que o homem não é em nada inferior à palavra, sob este aspecto. Todo homem tem uma identidade que transcende em muito o mero animal – uma essência, um significado, por mais sutil que possa ser. Ele não conhece sua significação essencial; de seu olho é o olhar. (SE, 309)*



ANDRADE, Graziela. **Nós em Rede: Informação, Corpo e Tecnologias.** Belo Horizonte, 2008. 206 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

## RESUMO

**Nós em Rede** é uma pesquisa acadêmica que interage com o campo da arte, buscando evidenciar as relações estabelecidas entre informação, corpo e tecnologias. No desenvolvimento do trabalho, partiu-se do princípio de que o corpo é o primeiro suporte informacional humano e é ininterruptamente constituído a partir das trocas que realiza com o meio em que está inserido e com tudo que lhe é decorrente. Vista sob a perspectiva da cultura contemporânea, a informação, enquanto signo, tem papel ativo nas mediações do corpo com qualquer fenômeno no mundo e tal relação se complexifica com o uso crescente e intenso das Tecnologias da Informação, que promovem uma aproximação cada vez maior entre homens e máquinas. Nesse sentido, buscou-se investigar a tríade mencionada com o objetivo de identificar, caracterizar e refletir sobre as relações entre informação e corpo no contexto de uso das Tecnologias da Informação, com foco no processo informacional e nas reconfigurações do corpo nesse ambiente. Sendo que, por processo informacional entende-se a percepção, a recepção, o processamento, a produção e a disseminação da informação empreendida por seres humanos. Nessa perspectiva, tomou-se por objeto de estudo o coletivo de criação em dança, *Movasse*, no desenvolvimento e montagem do trabalho denominado *Imagens Deslocadas*. Para tanto, acompanhou-se as etapas de criação do espetáculo, ocasião em que foram realizadas entrevistas com a equipe artística, e reuniu-se um amplo material de pesquisa, que permitiu o delineamento da gênese criativa da obra. Para fundamentar a base argumentativa dessa pesquisa, elaborou-se uma discussão teórica que envolve o diálogo estabelecido entre as ciências e o corpo, em seus aspectos históricos e contemporâneos e a teoria semiótica de Peirce, aliada aos autores da Ciência da Informação, que discutem a informação no contexto social. A abordagem teórica do trabalho contou ainda com autores de campos distintos como comunicação, filosofia e artes. No procedimento de análise, tomou-se como conceitos-base a concepção semiótica e a tradução intersemiótica, vistas a partir do tecido informacional de *Imagens Deslocadas*. Em decorrência da reflexão referente ao processo criativo, foi possível sugerir e evidenciar o modo como a rede criativa, composta por bailarinos e equipe de criação, interagiu e traduziu, semioticamente, o movimento de interação informacional envolvendo corpos e tecnologias digitais. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido buscou proporcionar um alargamento das fronteiras da Ciência da Informação, no que concerne a sua agenda de pesquisa, na medida em que tematiza o corpo de uma perspectiva informacional, vislumbrando-o como um objeto portador de significação nas interações humanas mediadas por dispositivos tecnológicos.

**Palavras-chave:** Informação. Corpo. Tecnologias da Informação. Signo. Dança. Processos Criativos. Semiótica. Concepção Semiótica. Tradução intersemiótica.

ANDRADE, Graziela. **We and our Connections: Information, Body and Technologies.** Belo Horizonte, 2008. 206 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

## ABSTRACT

**We and our Connections** is an academic research which dialogs with the Art field, intending to evidence the relations among information, body and technologies. In the development of this work, it was established at first the principle of body as the prime informational human support, constituted by the continuous exchanges between the environment and everything originated from it. Information, as sign, seen through the contemporary cultural perspective, performs an active role mediating the relations between the body and any phenomenon in the world. And this relation becomes more complex with the increasing and intensive use of information technologies, approximating men and machines. In this sense, we tried to investigate the cited triad aiming to identify, characterize and reflect the relations between information and body, interpolated in the usage context of information technology, focusing the informational process and the body reconfigurations at this environment. By informational process we mean the perception, reception, processing, production and dissemination of information executed by human beings. In this perspective, we have taken, as object of our study, the dance collective of creation, *Movasse*, in the development and production of its work *Imagens Deslocadas* ("Displaced Images"). In that way, we accompanied the creation phases of the play, occasion in which was possible to make interviews with the artistic team. This accompaniment originated a vast research material which allowed us to map the creative generation of that work. To set up the argumentative basis of this research, there was elaborated a theoretical discussion involving the dialogue established by sciences and body, embracing its historical and contemporary aspects and the Peircean Semiotic Theory, combined with the Information Science authors that discuss the information in its social aspects. The theoretical approach has also considered authors from distinct fields as Communication, Philosophy and Arts. In the analysis procedure, we have taken as base-concepts the semiotic conception and the intersemiotic translation, seen through the informational texture of *Imagens Deslocadas*. As a consequence of this reflection about the creative process, it was possible to us suggest and make clear the way in which the creative net, constituted by dancers and the production team, interacted and translated semiotically the informational process involving bodies and digital technologies. Reflecting about the body through an informational perspective, this work tried to proportionate an enlargement of Information Science research frontiers. This is possible when we see the body as a meaningful object in the human interactions mediated by technological devices.

**Key-words:** Information. Body. Information Technology. Sign. Dance. Creative Process. Semiotics. Semiotic Conception. Intersemiotic Translation.

ANDRADE, GRAZIELA. **Nous, sur le réseau** : Information, Corps et Technologies. Belo Horizonte, 2008. 205 f. Dissertation (Master en Sciences de L'Information) – École de Sciences de l'Information, Université Fédérale de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

## RESUME

**Nous, sur le réseau** est une recherche académique qui interagit dans le domaine de l'art cherchant mettre en évidence les relations établies entre l'information, le corps et les technologies. Dans ce travail, nous partons du principe que le corps est le premier support informationnel qu'il est continuellement constitué à partir des échanges réalisés dans le milieu où il est inséré et avec tout ce qui s'en suit. Considérant la perspective de la culture contemporaine, l'information, en tant que signe, a un rôle actif dans les médiations du corps auprès d'importe quel phénomène au monde et cette relation devient complexe avec l'utilisation croissante et intense des Technologies de l'Information qui permettent une proximité chaque fois plus grande entre les hommes et les machines. Dans ce sens une recherche, sur la triade mentionnée, a été faite dans l'intention d'identifier, de caractériser et de réfléchir sur les relations entre information et corps dans le contexte de l'utilisation des Technologies de l'Information, visant le processus informationnel et dans les reformulations du corps dans ce milieu. Nous comprenons que le processus informationnel est la perception, la réception, l'exécution, la production et la propagation de l'information entreprises par les êtres humains. Dans cette perspective, le collectif de la création en danse *Movasse* a été considéré comme l'objet d'étude, visant au développement et le montage du travail dénommé *Images Déplacées*. Ainsi, les étapes de la création du spectacle ont été accompagnées. A l'occasion, on a fait des entrevues auprès de l'équipe artistique réunissant un important matériel de recherche, qui a permis le dessin de la genèse créatrice de l'oeuvre. Pour justifier les arguments de cette recherche, on a réalisé une discussion théorique qui comprend le dialogue en donnant une forme entre la science et le corps, dans ses aspects historiques et contemporains et la théorie sémiotique de Peirce, alliée aux auteurs de la science de l'information qui discutent l'information dans le contexte social. L'abordage théorique du travail a aussi été basé sur des auteurs dans divers domaines comme la communication, la philosophie et les arts. Dans ce processus d'analyse, on a pris pour base la conception sémiotique et la traduction intersémiotique, vues à partir du domaine informationnel des *Images Déplacées*. Suite à la réflexion du processus créatif, on a pu suggérer et élargir le réseau créatif, composé de danseurs et de l'équipe de création, qui a interagi et a traduit d'une façon sémiotique, le mouvement de l'interaction informationnelle comprenant les corps et les technologies numériques. De ce point de vue, le travail développé a permis un élargissement des frontières des Sciences de l'Information, en ce qui concerne son agenda de recherche, dans la mesure où il perçoit le corps dans une perspective informationnelle, le prévoyant comme un objet porteur d'une signification dans les interactions humaines moyennant les dispositifs technologiques.

**Mots clés:** Information. Corps. Technologies de l'information. Signe. Dance. Processus créatifs. Sémiotique. Conception Sémiotique. Traduction Intersémiotique.

## **Lista de Tabelas**

<b>TABELA 1. QUADRO VÍDEO-CARTAS</b> .....	21
<b>TABELA 2. QUADRO METODOLÓGICO</b> .....	26
<b>TABELA 3. DIVISÕES TRIÁDICAS</b> .....	94

## Lista de Figuras

<b>FIGURA 1</b> - ALBA, 2000 .....	51
<b>FIGURA 2</b> : THE THIRD HAND. MAY, 1982 .....	53
<b>FIGURA 3</b> : HANDSWRITING, MAKI GALLERY, TOKYO .....	53
<b>FIGURA 4</b> : EVENT FOR INCLINED SUSPENSION .....	53
<b>FIGURA 5</b> : STREET SUSPENSION. MO DAVID GALLERY, NY, JULY, 1984 .....	53
<b>FIGURA 6</b> : 7º PERFORMANCE CIRÚRGICA DE: <i>THE REINCARNATION OF ST ORLAN</i> .....	55
<b>FIGURA 7</b> : ORLAN'S 7TH PLASTIC .....	55
<b>FIGURA 8</b> : PORTRAIT OF ORLAN FOURTY .....	55
<b>FIGURA 9</b> : PORTRAIT PRODUCED BY BODY MACHINE .....	55
<b>FIGURA 10</b> : CARLOS ARÃO, VC3. FÁBIO DORNAS, VC4. ....	100
<b>FIGURA 11</b> : ESTER FRANÇA, VC2. ANDRÉA ANHAIA, VC2. ....	100
<b>FIGURA 12</b> : ESPAÇO DO CORPO .....	119
<b>FIGURA 13</b> : ESTER FRANÇA, VC1.....	121
<b>FIGURA 14</b> : ANDRÉA ANHAIA, VC1.....	121
<b>FIGURA 15</b> : FÁBIO DORNAS, VC1.....	122
<b>FIGURA 16</b> : CARLOS ARÃO, VC1.....	123
<b>FIGURA 17</b> : FIGURINO DESLOCADO.....	142
<b>FIGURA 18</b> : FÁBIO DORNAS, VC8.....	144
<b>FIGURA 19</b> : CARLOS ARÃO, VC5. ESTER FRANÇA VC 8.....	144
ANDRÉA ANHAIA VC7 E VC5.....	144
<b>FIGURA 20</b> : ESTER FRANÇA, VC8.....	151
<b>FIGURA 21</b> : TRILHA, ESPETÁCULO SP.....	152
<b>FIGURA 22</b> : CARLOS ARÃO, VC6 E ENSAIO EM SALA. ESTER FRANÇA, VC5 E ENSAIO EM SALA.....	155
<b>FIGURA 23</b> : CARLOS ARÃO EM DETALHE.....	156
<b>FIGURA 24</b> : ESTER FRANÇA EM DETALHE.....	157
<b>FIGURA 25</b> : CARLOS ARÃO, VC2.....	161
<b>FIGURA 26</b> : ESTER FRANÇA, VC7.....	162
<b>FIGURA 27</b> : CLARA DIFERENÇA.....	163
<b>FIGURA 28</b> : RETALHOS EM DETALHES.....	163
<b>FIGURA 29</b> : ANDRÉA ANHAIA, VC6 .....	170
<b>FIGURA 30</b> : ANDRÉA ANHAIA, ENSAIO EM SALA.....	170
<b>FIGURA 31</b> : ANDRÉA ANHAIA, ESPETÁCULO SP.....	171
<b>FIGURA 32</b> : ANDRÉA ANHAIA, ESPETÁCULO BH.....	172
<b>FIGURA 33</b> : ESTER FRANÇA, VC6. CARLOS ARÃO, ESTER FRANÇA E FÁBIO DORNAS EM ENSAIO EM SALA, ENSAIO NO TEATRO E ESPETÁCULO EM BH, RESPECTIVAMENTE.....	177
<b>FIGURA 34</b> : COLETIVO MOVASSE EM CENA, SP E BH.....	182

## **Lista de abreviaturas e siglas**

**CH** - Ciências Humanas

**CI** - Ciência da Informação

**TI** - Tecnologias da Informação

**ICT** - Informação, Corpo e Tecnologias

**ICS** - Informação, Cultura e Sociedade

**VC** - Vídeo-Cartas

Para as citações de Peirce, adotamos as siglas utilizadas por seus comentadores:

**CP:** Collect Papers – volume e parágrafo

**MS:** Manuscritos de Peirce. MS e o número do manuscrito

**W:** Writings of Charles Sanders Peirce – número do volume e número da página.

**SE:** A tradução brasileira publicada como Semiótica (Perspectiva, 2000) – SE, número da página.

Para as demais publicações foram utilizadas as formas correntes de indicação de referências.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
MOVASSE .....	17
IMAGENS DESLOCADAS .....	19
O PERCURSO E SEU TRAÇADO.....	23
ABORDAGEM SEMIÓTICA .....	29
<b>1 CORPO, CIÊNCIAS E A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO.....</b>	<b>31</b>
1.1 AS CIÊNCIAS E O CORPO: UMA RETOMADA EPISTEMOLÓGICA .....	31
1.2 A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E A NECESSÁRIA VIRADA SEMIÓTICA.....	41
<b>2 CORPO A CORPO: ALGUMAS INCURSÕES.....</b>	<b>50</b>
2.1 QUE CORPO SOMOS .....	50
2.2 CIBORGUES: DE ONDE VEM E PARA ONDE VÃO .....	61
2.2.1 <i>Corpo remodelado</i> .....	66
2.2.2 <i>O corpo protético</i> .....	67
2.2.3 <i>O corpo esquadrinhado</i> .....	67
2.2.4 <i>O corpo plugado</i> .....	67
2.2.5 <i>O corpo simulado</i> .....	68
2.2.6 <i>O corpo digitalizado</i> .....	68
2.2.7 <i>O corpo molecular</i> .....	69
2.3 MOVIMENTO DO CORPO. MOVIMENTO NO CORPO. ....	73
<b>3 COMPOSIÇÃO CENOGRÁFICA: A TRAMA TEÓRICA.....</b>	<b>84</b>
3.1 SEMIÓTICA EM CENA: BREVE INCURSÃO.....	87
3.2 MUNDO DOS SIGNOS, SIGNOS NO MUNDO .....	90
3.3 O ARRANJO CRIATIVO .....	102
3.4 REDE: PANO DE FUNDO .....	110
3.5 A POTÊNCIA DO VIRTUAL .....	115
3.6 A INFORMAÇÃO ENTRA NA DANÇA.....	123
<b>4 TECER SIGNO, CONCEBER ARTE .....</b>	<b>131</b>
4.1 ENTRE CORPOS E TECNOLOGIAS .....	131
4.2 CORES E SONS: UM DESLOCAMENTO DE QUALIDADES .....	140
4.3 LUZES E ESPAÇO: TRADUÇÃO DE SENTIDO.....	153
4.4 INFORMAÇÃO EM AÇÃO: O MOVIMENTO SEMIÓTICO NA CONCEPÇÃO DE CENAS .....	164
4.5 (RE)CRIAÇÃO: COMEÇO OU FIM? .....	178
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>187</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>192</b>
<b>7 ANEXOS.....</b>	<b>197</b>
7.1 APRESENTAÇÃO DOS ENTREVISTADOS .....	197
1. ANDRÉA ANHAIA.....	197
2. CARLOS ARÃO.....	197
3. ESTER FRANÇA .....	197
4. FÁBIO ARAÚJO .....	197
5. FÁBIO DORNAS.....	198
6. GABRIELA CRISTÓFARO.....	198
7. KIKO KLAUS.....	198
8. MÁRCIO ALVES .....	199
9. SILMA DORNAS .....	199
7.2 ROTEIROS DE ENTREVISTAS .....	200
7.3 TERMO DE CONSENTIMENTO .....	205
7.4 IMPRENSA .....	206

## **INTRODUÇÃO**

A princípio, corpo e tecnologia eram temas que pareciam caminhar em retas paralelas. Ainda que as duas questões me despertassem interesse - uma pela minha atuação como bailarina e outra pelo meu trabalho como publicitária envolvida na área de telefonia celular -, não me parecia possível reunir ambas em um só projeto. Nos idos de 2003, ao ter o primeiro contato com o conceito de cibercultura, em um curso de pós-graduação no campo da comunicação, deu-se o *insight* e, então, a reunião dos temas que, como veremos, estão plenamente interligados. Naquela ocasião, surgiu a primeira versão do *Nós em Rede* que tinha como subtítulo: *O fluxo dos corpos nas novas configurações espaço-tempo*. Tratou-se de um primeiro contato com artistas e teóricos que já argumentavam sobre esse encontro e, nesse estudo exploratório, levantou-se um panorama de discussões sem preocupações com a aplicação empírica. Com o intuito de encontrar outras possibilidades para desenvolver o tema, que agora era único e ainda mais instigante, fui em busca de um novo encontro.

A informação completaria nossa tríade no ano de 2006, quando o tema chega à Escola de Ciência da Informação (ECI) da UFMG. O desafio que trazíamos, ao inserir um tema inédito no campo, fez tortuosa essa chegada. Quando teve início esta pesquisa, aquele *corpo estranho* à Ciência da Informação foi visto por olhares por vezes desconfiados, por outras, instigados. Não que o tema não tenha sido bem aceito por nossos pares, embora, evidentemente, tenha causado maiores controvérsias para alguns. O fato é que, ao que tudo indica, falar de corpo, na ECI, despertou a curiosidade de muitos. Alguns mantendo a idéia de que o discurso estava fora de seu lugar e, outros mais, querendo entender que corpo era esse que chegava para dialogar com a informação.

Logo, deparamo-nos com um campo contemporâneo que se caracterizava por uma forte tendência interdisciplinar no exercício de alargamento de suas fronteiras, o que permitia trocas inestimadas com diversas áreas afins, tais como: comunicação, computação, letras, pedagogia, filosofia e até mesmo medicina, entre várias outras.



As efervescentes discussões em torno do objeto informação também nos chamaram atenção e apontavam-nos formas propícias de acondicionamento de nosso tema na área, uma vez que seria no acompanhamento da problematização, que se postulava, que iríamos encontrar nossa adequada abordagem informacional. Encontrávamos na Ciência da Informação a abertura necessária e pedida por nosso tema, visto que a tríade Informação, Corpo e Tecnologias (ICT) demandava um cruzamento de olhares que só possível quando há possibilidades de se buscar aportes teóricos distintos, que não se encerrem por limites acadêmicos, embora, é claro, respeitem as exigências teóricas e práticas estipuladas para toda pesquisa acadêmica.

la-se delineando nosso caminho de pesquisa e desfazendo-se os nós que, a princípio, *embolavam* nossa tríade, em prol de uma rede de entendimento que começava a se formar. Embora estivéssemos diante de um campo fecundo à nossas discussões, essa mesma extensão de condições, que nos fazia *caber* à área, exigia-nos um esforço de recorte que delimitasse a atuação da pesquisa. Diante disso, buscamos na dança o objeto empírico que seria capaz de evidenciar as relações que propúnhamos. Essa escolha se deu, não só por nossa proximidade e afinidade com tal campo artístico, mas também pelo fato de que nesse âmbito o corpo é central, está plenamente envolvido e se caracteriza propriamente como um objeto de trabalho para os bailarinos. Dessa forma, nossa tarefa de demonstrar os acionamentos do corpo pela informação se tornaria mais proeminente.

Outro desafio que enfrentamos no decorrer da pesquisa tratou da delimitação e fundamentação teórica. As escolhas na CI voltaram-se para aqueles autores que tratam a informação constituída e embasada pelo contexto sócio-cultural no qual estamos inseridos, o que, para nós, é um entendimento essencial. No levantamento das discussões, que já estão em curso, sobre as relações entre o corpo e as tecnologias, buscamos, principalmente, autores do campo da comunicação e belas artes, encontrando ainda performances artísticas capazes de ilustrar essa temática e que, portanto, são mencionadas em nosso estudo. A filosofia também se fez presente, embora sem nenhuma intenção de aprofundamento, mas como suporte de conceitos que foram tornando-se inerentes às nossas discussões. Para a

fundamentação do conceito de informação utilizado, deparamo-nos com a semiótica como a teoria que poderia abranger, aclarar e dar inteligibilidade às relações de nossa tríade. E foi também, sob os alicerces da semiótica, que pudemos conjugar a teoria que levantamos as análises práticas que realizamos.

Essa reflexão se fez da justaposição entre processos criativos: o primeiro, do grupo de bailarinos que compõe nosso objeto empírico e que será mencionado a seguir; o segundo, advindo de nossos esforços de pesquisa que, pelas vias do conhecimento, trouxeram à tona a relação que pretendíamos, podendo, daqui em diante, fazer do corpo um tema mais curioso do que estranho à Ciência da Informação.

## **MOVASSE**

Diferente da idéia de grupo, o *Movasse* surge no ano de 2005, em Belo Horizonte, com a proposta de ser um coletivo de criação, o que implica criar em um espaço que pretende manter o trânsito livre de pessoas, informações e idéias no que tange à dança contemporânea – reunindo e praticando pensamentos sobre o movimento. Os realizadores<sup>1</sup>, bailarinos com distintas formações, mas com afinidades artísticas, são: Andréa Anhaia (PE), Carlos Arão (PB), Ester França (MG) e Fábio Dornas (MG). Todos são ex-integrantes do grupo de dança 1º Ato, também de Belo Horizonte, que é reconhecido no cenário nacional e internacional da dança por seu relevante trabalho de pesquisa e divulgação da dança contemporânea. Os quatro artistas trabalharam juntos por muitos anos nesse grupo, onde se conheceram, e do qual se desligaram para a criação do *Movasse*.

Nosso contato pessoal com os bailarinos é bem anterior a essa pesquisa, iniciado por volta de 2002 e estreitado no decorrer dos anos. Devido a isso, mantivemos bastante proximidade com os integrantes do coletivo durante esta pesquisa, tendo inclusive acompanhado o lançamento do *Movasse*.

Por cerca de seis meses, participei das aulas realizadas diariamente no espaço, sendo que, a cada semana, um dos bailarinos atuava como professor. Essa

---

<sup>1</sup> Para conhecer mais sobre os artistas, ver releases em anexo.

experiência nos permitiu acompanhar de perto o processo da primeira pesquisa coreográfica por eles realizada. Isso nos fez notar como estavam inseridos, no trabalho artístico por eles desenvolvido, talvez sob outro olhar, mas, decididamente, inerentes ao projeto, os três elementos que levantamos nas discussões desta pesquisa acadêmica, ou seja: o corpo, a informação e a tecnologia. Tornou-se muito curioso perceber a forma como, durante as aulas de dança, esses e também outros bailarinos faziam uso do termo informação, referindo-se às movimentações que eram propostas e compostas pelos corpos e de como gestos e movimentos vinham a partir dessas informações inseridas naquele ambiente. Aliás, essa é uma tendência muito clara na linha da dança contemporânea - se assim podemos dizer - que inclui trabalhos com improvisações do movimento, ou seja, movimentos que não são coreografados ou pré-estabelecidos, que acontecem em um plano de instantaneidade não programada e não repetida e que nascem de um momento único na confluência dos fluxos que compõem certo espaço. São movimentos criados, instantaneamente, a partir das informações percebidas em um espaço e que jamais se repetirão. Tal experiência fez-nos questionar sobre a abordagem da informação, utilizada na criação artística e que pode também ser compreendida pela área da Ciência da Informação, abrindo caminhos para novos entendimentos relativos ao objeto de nossa área.

Nesse sentido, vislumbramos a linha de pesquisas Informação, Cultura e Sociedade (ICS) como espaço propulsor de discussões sobre nossa temática, uma vez que nosso trabalho abrange a informação no contexto das manifestações culturais contemporâneas e a partir de uma dinâmica de significação socialmente sustentada. Entendemos que a pesquisa poderia ser acolhida por essa linha, dado que o entrelaçamento da tríade Informação, Corpo e Tecnologias (ICT) permite-se evidenciar a partir do suporte do plano sócio-cultural em que estão inseridas as relações humanas.

## ***IMAGENS DESLOCADAS***

Diante do que foi descrito anteriormente, foi feita, então, a escolha de nossas análises: *Imagens Deslocadas*. Esse é o título dado ao primeiro trabalho artístico do *Movasse* que, na ocasião, acabava de ser aprovado e receberia o apoio financeiro do programa Rumos Itaú Cultural<sup>2</sup>.

Os quatro bailarinos reuniram-se com o propósito de elaborar uma montagem coreográfica onde, na primeira etapa, a interação aconteceu somente através de um site público na Internet. Isso se deu diante da impossibilidade dos bailarinos se encontrarem presencialmente, o que fez com que optassem pelo uso de interfaces tecnológicas como forma de comunicação. O propósito inicial era o de submeter um projeto de criação para a seleção do programa Rumos Itaú Cultural, mas, naquela ocasião, um dos bailarinos estava viajando, o que tornaria inviável a participação deles por problemas com o cronograma. Desse empecilho, veio o insight de produzir pequenos vídeos com movimentos improvisados e centralizá-los em um site web onde poderiam assistir uns aos outros. Os vídeos funcionariam como cartas, enviadas e respondidas, nas quais os movimentos elaborados pelos bailarinos seriam a forma de escrita primordial. Essa opção acarretaria mudanças consideráveis no processo criativo dos envolvidos e despertaria nosso interesse de pesquisa.

Vislumbramos, nessa proposta de criação artística dos bailarinos, o completo e ideal cenário para nosso estudo, pois ela envolvia e nos permitia explicitar as relações que buscávamos analisar entre Informação, Corpo e Tecnologias. Além disso, contávamos com a proximidade, disponibilidade e interesse dos artistas, qualidades que se reforçaram durante nosso período de pesquisa, pois tivemos todo o apoio necessário.

---

<sup>2</sup> Rumos é um dos programas de apoio do instituto Itaú Cultural que está voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, incentivo e difusão de manifestações artístico-intelectuais do Brasil.  
Acesse: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

Prosseguindo, os bailarinos criaram, então, o formato Vídeo-Cartas, no qual cada um deles escolhia um ambiente para se inserir, elaborava e registrava seus movimentos através das técnicas de improvisação e, em seguida, publicava o resultado videográfico no site *you tube*<sup>3</sup>, que foi usado dentro de uma dinâmica interativa, como forma de cada bailarino acompanhar as composições dos demais. Na primeira fase do projeto, cada bailarino gravava e postava uma Vídeo-Carta por semana e essa gravação acontecia sem muitos cuidados técnicos, sendo feita por pessoas próximas aos bailarinos e em câmeras domésticas.

Correspondendo-se através das postagens, os bailarinos lançaram-se num processo baseado em responder, com seus movimentos, aos movimentos dos parceiros, buscando identificar-se com o outro e com os espaços por eles escolhidos. Assim seguiu a correspondência, até se completarem 32 cenas, com oito Vídeo-Cartas de cada bailarino, gravadas em igual período de oito semanas. É importante destacar que a relação mantida entre eles, nessa fase do processo criativo, deveria ser exclusivamente através da Internet. Notamos, no entanto, que, ao final do processo, esse acordo, de certa forma, teve algumas diluições, pois aconteceu de um bailarino gravar a Vídeo-Carta de outro e, na convivência quase diária que mantinham, tornava-se difícil não comentar sobre o assunto. Não que os artistas tenham tido intenção de romper o formato de concepção estipulado, o que definitivamente não aconteceu, mas o que percebemos foi que algumas trocas surgiram naturalmente, inclusive com alguns integrantes da equipe de criação do espetáculo, que já acompanhavam o processo, principalmente, porque quase todos eles mantinham relações familiares com os bailarinos, tendo sido inclusive responsáveis por algumas gravações de Vídeo-Cartas.

Descrevemos abaixo a lista das 32 Vídeo-Cartas produzidas mediante improvisações, apontando para os espaços de exploração escolhidos pelos bailarinos e, ainda, alguns elementos que se destacaram nesse contexto. É interessante notar a seqüência que se estabeleceu, pois isso será pautado em nossas análises.

---

<sup>3</sup> Site gratuito de publicação de vídeos, bastante utilizado no Brasil e em todo o mundo e que pode ser acessado pelo endereço eletrônico seguinte: [www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br)

TABELA 1. Quadro Vídeo-Cartas

Quadro das Vídeo-Cartas <sup>4</sup>						
		Ester	Andréa	Arão	Fábio	
Semana 1	Espaços e/ou Elementos	VC1	Alto de uma Serra	Canteiro de Avenida	Coreto de praça pública	Área de Lazer de prédio
Semana 2		VC2	Estacionamento	Estacionamento	Corredor de casa com TV ligada	Em cima de uma Árvore
Semana 3		VC3	Diante do farol de um carro com motor ligado	Vestiário de um clube	Dentro de uma Igreja	Linha de Trem
Semana 4		VC4	Em cima da Cama	Tanque de Areia	Escadaria de prédio	Dentro de uma Cachoeira
Semana 5		VC5	Cozinha e área de serviço de casa	Praça pública em frente à praia	Praça pública com flores	Pista de um Boliche
Semana 6		VC6	Estátuas em Praça pública	Box de banheiro com pétalas de flores	Dentro do Armário (Censurada) <sup>5</sup>	Quarto de Hotel com colar cervical
Semana 7		VC7	Em cima de grades de luz em praça pública	Dentro de Loja	Diante do Computador	Barragem de contenção em beira de estrada
Semana 8		VC8	Parque de brinquedos em um clube	Dentro de estúdio de áudio	Sala de dança	Carrossel de parque de diversões

A aleatoriedade era um princípio para as escolhas dos lugares, a única regra a seguir era não utilizar o espaço de sala de aula<sup>6</sup>, que já era lugar comum para todos. A idéia era experimentar outros territórios de inserção para o corpo e se deixar influenciar pelas opções de um ou de outro, respondendo a esses influxos através dos movimentos. Com isso, pudemos perceber como foram variados os lugares de escolha e também como parecem ter havido algumas coincidências ao longo do processo. Esses aspectos serão retomados na exposição de nosso estudo.

Na segunda fase, já em encontros presenciais, deu-se a construção coreográfica, onde os bailarinos enfrentaram o desafio artístico de resgatar e transpor a percepção

<sup>4</sup> Com exceção das Vídeo-Cartas da última semana e da Vídeo-Carta censurada, todas as demais podem ser vistas no endereço em que foram publicadas: [www.youtube.com/profile\\_videos?user=esterfranca](http://www.youtube.com/profile_videos?user=esterfranca)

<sup>5</sup> A Vídeo-Carta foi publicada e posteriormente retirada do you tube por motivos de nudez.

<sup>6</sup> Nota-se que, ao contrário do estipulado, Carlos Arão gravou sua última Vídeo-Carta em sala de aula, embora, não tenha sido na sala do Movasse e sim da Prelúdio Escola de Dança (BH), onde eu mesma gravei o vídeo após uma de nossas aulas.

do lugar, as sensações experimentadas e os movimentos que cada um gerou, organizando, em uma montagem de dança contemporânea, toda a informação relacionada às Vídeo-Cartas. Sendo assim, a concepção do espetáculo aconteceu a partir da conjunção dos oito vídeos produzidos e publicados por cada bailarino que, em encontros face-a-face, trabalhavam na tentativa de traduzir as construções e sensações registradas - por corpos e câmeras - para o espaço cênico. Eles se reuniram para assistir e discutir todas as Vídeo-Cartas e, depois disso, os diversos encontros, que se sucederam em sala de aula, constituíram-se no esforço de selecionar e organizar aquilo que havia sido mais notável em seus registros corpóreos e que poderia ser harmonicamente trazido para a construção das cenas. Havia ainda o esforço de encontrar formas de transmitir aos colegas a profusão de sentimentos despertados pelos espaços experimentados, o que iria contribuir, substancialmente, para a recuperação dos movimentos elaborados durante as Vídeo-Cartas.

Nessa fase de concepção do espetáculo em si, os demais membros da equipe<sup>7</sup> de criação fizeram-se mais participativos, envolvendo-se nas discussões e também assistindo às Vídeo-Cartas. Houve alguns encontros entre eles para elaboração e ordenação dos elementos cênicos. Em um desses encontros, estive presente e pude notar a grande preocupação do grupo com o prazo concedido pelo programa, lembrando também que havia um orçamento a se seguir, o que era determinante nas escolhas criativas a serem tomadas.

Voltando à equipe - que se inseriu definitivamente ao ato criativo -, naquele momento de encontro, os participantes puderam acrescentar suas compreensões e interpretações a respeito das construções das Vídeo-Cartas. E, ainda, as possíveis traduções dessas reflexões em espetáculo, no que diz respeito, principalmente, à construção e às *amarra*s<sup>8</sup> de cada produto. O figurino ficou a cargo de Silma Dornas, a luz foi elaborada por Márcio Alves, a trilha sonora foi criação de Kiko Klaus

---

<sup>7</sup> Para saber mais a respeito do perfil e das experiências dos integrantes da equipe de criação de *Imagens Deslocadas*, consulte os anexos.

<sup>8</sup> É comum ouvir artistas mencionarem o termo “amarrar o espetáculo” que refere-se à conjunção de sentidos entre elementos cênicos, de forma que eles trabalhem o tema de criação de forma congruente e sob critérios semelhantes e harmônicos.

e o cenário foi concebido por Fábio Araújo. Gabriela Cristófago, também bailarina, foi convidada a participar um pouco mais tarde e auxiliou na composição coreográfica, que já estava bastante adiantada. Ela foi a única que fez o caminho inverso, assistiu primeiro a composição das cenas e depois as Vídeo-Cartas.

Após essa etapa, o espetáculo estreou em São Paulo, em março de 2007, tendo sido discutido junto a especialistas das áreas de cultura e dança em fóruns previstos pelo programa Rumos Itaú Cultural. Na seqüência, o espetáculo foi apresentado em Belo Horizonte, em setembro de 2007, com notáveis alterações, já que o processo de criação está em constante movimento.

Toda a concepção criativa de *Imagens Deslocadas* postulava um desafio ao corpo que, em sintonia com os elementos cênicos, era o veículo central de transmissão dessa experiência – iniciada virtualmente – para o palco e, mais ainda, para um público espectador com interpretações variadas e processamentos informacionais distintos. No entanto, o desafio também poderia ser visto sob o ponto de vista da informação, desafio que assumimos aqui, à medida que observamos em *Imagens Deslocadas* um processo criativo da informação concernente à percepção, à recepção, ao processamento, à produção e à disseminação da informação empreendida por seres humanos.

### **O PERCURSO E SEU TRAÇADO**

Levando-se em conta as especificidades da pesquisa aqui pautada e a intenção de se analisar o fluxo informacional no processo de criação da obra coreográfica, utilizamos um conjunto de abordagens qualitativas distintas, como suporte metodológico, no intuito de cumprirmos nossa proposta.

Foram realizadas duas etapas de entrevistas com os bailarinos. A primeira, na fase final de criação das Vídeo-Cartas, aconteceu de forma exploratória, na tentativa de se levantar a impressão inicial do grupo a respeito da experiência e, principalmente, sobre a influência, ou não, do uso de câmeras e computadores no processo criativo, feito até então inédito para os integrantes do grupo. Embora tenhamos preparado



anteriormente um roteiro para orientar os questionamentos, a entrevista extrapolou o texto e assumiu contornos de depoimentos mais abertos, promovendo inéditas formulações de pensamentos entre os bailarinos. Ela deu origem a um vídeo documentário amador que, a princípio, foi produzido apenas para apresentação em um seminário durante as aulas na Escola de Ciência da Informação.

No entanto, as falas dos bailarinos, sobre a produção das Vídeo-Cartas, eram bastante recentes naquele momento e eles próprios mostraram interesse em ter uma cópia do registro que fizemos. Por fim, Carlos Arão entregou um desses DVDs para a pesquisadora Helena Katz, o vídeo foi então para o Centro de Estudos do Corpo (CEC), na PUC de São Paulo, onde foi discutido com outros pesquisadores e hoje integra o acervo da biblioteca.

A outra rodada de entrevistas<sup>9</sup>, individuais e parcialmente estruturadas, incluiu ainda, os cinco integrantes da equipe de criação do espetáculo *Imagens Deslocadas*, lembremo-nos: figurinista, iluminador, cenógrafo, músico e interlocutora. Pelo interesse dispensado ao primeiro documentário realizado, essas segundas entrevistas foram elaboradas, quase em sua totalidade, com acompanhamento de uma equipe técnica de filmagem e luz. Dessa forma, pudemos manter uma maior qualidade na captação das imagens e do áudio a fim de elaborar um novo vídeo que reuniria as falas dos bailarinos e equipe, ilustrado por imagens diversas, tanto do espetáculo, quanto das Vídeo-Cartas e dos ensaios. O vídeo produzido é um resumo dos resultados das análises que realizamos e foi incluído como anexo a esta pesquisa.

Além do material anteriormente descrito, acompanhamos também um ensaio do grupo, no espaço *Movasse*, que foi devidamente fotografado. Registramos, ainda, por meio de vídeo, o ensaio geral do grupo em Belo Horizonte, que aconteceu no dia da apresentação do espetáculo na cidade, que também acompanhamos. Fora isso, tivemos acesso aos vídeos da estréia do grupo em São Paulo e ao da apresentação em Belo Horizonte, já mencionada. A esse material, somam-se ainda, obviamente,

---

<sup>9</sup> Bailarinos e equipe assinaram um termo de consentimento, conforme modelo em anexo, autorizando a utilização do material coletado em pesquisa nessa dissertação e nos vídeos que foram produzidos.

as 32 Vídeo-Cartas produzidas, das quais obtivemos cópias em vídeo. Dito isso, elaboramos um Quadro Metodológico que esquematiza todo o caminho de pesquisa que traçamos.

TABELA 2. Quadro Metodológico

(Continua)

<b>Quadro Metodológico</b>				
	<b>Período</b>	<b>Mediação</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Abordagem</b>
<b>1</b>	Final de Agosto e início de outubro de 2006 (8 semanas)	Vídeo-Cartas	Compreender o modelo criativo e participar, como espectadora, das composições elaboradas como possibilidades de cena.	Acompanhamento da produção das Vídeo-Cartas à medida que iam sendo publicadas no <i>you tube</i> .
<b>2</b>	Novembro de 2006	Primeira entrevista	Buscar entender o ponto de vista dos sujeitos implicados no processo de criação, a respeito das trocas que estabeleceram e da influência das tecnologias no processo, em um momento onde as sensações eram recentes.	Entrevistas <sup>10</sup> com o grupo de bailarinos ao fim do processo de criação das VC.
<b>3</b>	Novembro de 2006	Documentário	Produzir um vídeo com as falas dos bailarinos para apresentação em seminário em sala de aula.	Produção de um vídeo documentário com o material das entrevistas.
<b>4</b>	Março a Julho de 2006	Pesquisa Bibliográfica	Buscar aportes teóricos na Ciência da Informação, através da identificação de autores que discutam a informação constituída a partir do contexto sócio-cultural	Pesquisa em livros, artigos de periódicos, sites da Internet, dissertações e teses da área e afins.
<b>5</b>	Agosto a Dezembro de 2006	Revisão de Literatura	Analisar discussões instauradas sobre os temas corpo e tecnologias, considerando o campo acadêmico e o da arte. Levantar os conceitos que dão suporte a essas discussões.	Avaliação de produção científica especializada, pesquisa em livros de distintas áreas, busca de artigos e consulta a sites especializados.
<b>6</b>	Março de 2007	Estréia em São Paulo	Não foi possível acompanhar pessoalmente a estréia, mas adquirimos uma cópia em vídeo do espetáculo para nossas análises.	Estréia do espetáculo no programa Rumos Itaú Cultural com posterior debate entre os artistas e críticos.
<b>7</b>	Março de 2007	Clipping	Acompanhar a recepção do espetáculo para o público especializado em dança, bem como sua divulgação.	Leitura de críticas e resenhas sobre o espetáculo em jornais e sites web (ver anexo)
<b>8</b>	Janeiro a Julho de 2007	Pesquisa Bibliográfica Especializada	Compreender a abordagem da teoria semiótica e identificar os conceitos que seriam utilizados.	Pesquisa em <i>papers</i> e manuscritos de Peirce e consulta a livros e artigos de autores que refletem sobre sua obra.

<sup>10</sup> A entrevista prevista para ser em grupo, devido a disponibilidade dos bailarinos, aconteceu primeiro com um integrante (Carlos Arão) e em seguida com os demais reunidos.

(Conclusão)

9	Etapa 2	Setembro de 2007	Ensaio no espaço Movasse	Coletar imagens em momentos distintos que permitissem explicitar construções entre as Vídeo-Cartas, espetáculos e ensaios. Experimentar o espetáculo na ausência de sua plenitude cênica (sem figurino, luz, cenário)	Registro por meio de fotografias do ensaio do grupo no espaço Movasse.
		Setembro de 2007	Ensaio no Teatro	Coletar imagens variadas para nossa análise, perceber a preparação dos bailarinos para o espetáculo e acompanhar suas decisões em inserir novos elementos das Vídeo-Cartas nas cenas, usando, inclusive, ferramentas tecnológicas.	Registro por meio de vídeo do ensaio geral do grupo no Teatro em Belo Horizonte.
		Setembro de 2007	Apresentação em Belo Horizonte	Assistir ao espetáculo no momento em que se conjugaram todos os elementos cênicos construídos criativamente. Experimentar o lugar do receptor e buscar as sensações despertadas e percebidas nesta posição.	Espectáculo assistido em Belo Horizonte, Teatro Alterosa.
		Agosto a Novembro de 2007	Pesquisa Complementar	Levantar pensamentos filosóficos e da dança que pudessem sustentar a subjetividade que o tema havia alcançado.	Aproximação inicial da obra de Deleuze por meio de site e livros do próprio autor e seus leitores. Retorno as temáticas levantadas por José Gil e Helena Katz, através de seus livros.
		Dezembro de 2007	Entrevista parcialmente estruturada	Realizar entrevistas individuais com auxílio de uma equipe de vídeo para produzir um resultado final de qualidade. Elaborar e aplicar três questionários semelhantes: um para bailarinos, um para a equipe cênica e outro para a interlocutora.	Execução e registro videográfico das entrevistas com os bailarinos e também com os demais membros da equipe, seguindo a previsão dos roteiros.
14	Etapa 3	Janeiro a Setembro de 2008	Dissertação	Reunir a pesquisa teórica e as análises realizadas de forma consistente e bem estruturadas ao entendimento.	Elaboração desta dissertação por escrito.
15		Outubro de 2008	Vídeo Final	Registrar, resumidamente, as análises realizadas nesta pesquisa, como forma de auxílio em se exprimir nossos registros e conclusões referentes a essa dissertação.	Vídeo roteirizado, editado e produzido a partir das últimas entrevistas, inclui ainda imagens das outras etapas.

Reunindo tudo isso, pudemos fazer uma análise não só da obra em si, mas de todo seu processo de criação e das ações de concepção e significação a ela inerentes. Pela oportunidade que tivemos de acompanhar de perto cada uma das etapas de criação de *Imagens Deslocadas* e pelo volume de depoimentos e imagens coletadas, pudemos notar os passos de sua própria constituição, com isso, nosso olhar voltou-se para a complexidade da gênese da obra, onde se dão apropriações, transformações e ajustes. Nesse sentido, encontramos na crítica genética um método de investigação adequado a nossas pretensões de análise, pois, no momento daquela escolha, nosso interesse já havia sido direcionado à tessitura do movimento de significação inerente a *Imagens Deslocadas*. Buscávamos destacar o caminho tomado pela informação na produção artística e, através da crítica genética, teríamos essa possibilidade. Uma vez que o método preocupa-se com a questão do processo e, para tanto, evidencia etapas da construção criativa de uma obra, tratando de sua própria geração. Conheçamos melhor a crítica genética, através de Salles:

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (SALLES, 2004, p.12-13)

Em nossas análises, apoiar-nos-emos na crítica genética como forma de se compreender elementos significativos de *Imagens Deslocadas* que possam ser revelados pelos meandros da obra. A desconstrução que praticaremos apontará para a gênese, e nela esperamos encontrar e explicitar os elos que propomos para nossa tríade ICT. Enfatizamos que, ao fazer uso da crítica genética como suporte para nossas análises, não temos qualquer objetivo estético ou de avaliação artística, pois, lembremos, aqui, nossa intenção não é compreender ou julgar o valor sensível da dança enquanto obra de arte, e sim destacar o complexo informacional que se faz presente no processo criativo de construção coreográfica. Pautar o ambiente do

fazer artístico e nos inserir nesse emaranhado de criação enriquece nosso entendimento do processo como um todo e nos faz crer que ciência e arte estabelecem percursos bastante semelhantes em suas produções.

Assim sendo, nosso propósito maior, com ações analíticas levantadas até aqui, foi entender a concepção de informação trabalhada pelos artistas e suas formas de lidar com ela, ou melhor, como eles fazem uso da informação em suas construções, em que medida o corpo está envolvido nisso e como a inclusão das TI altera ou não essa operação criativa. Buscamos entender ainda, as transformações que se dão perante a rede informacional formada em um complexo de criação como o enunciado e, principalmente, evidenciar o curso de significação que é inerente a tal processo. Dessa maneira, em nosso esforço de construção da gênese do espetáculo *Imagens Deslocadas*, iremos delinear alguns pontos do caminho informacional traçado pelo *Movasse*, em seus obstáculos e progressões, abrangendo desde o início do processo criativo até sua conclusão.

### ***Abordagem Semiótica***

Entender a informação enquanto signo abriu um leque infindável de possibilidades para nossa pesquisa. Compreender a grandeza dos processos de construção de sentido nos fez tangibilizar, ou melhor, fez-nos aproximar do entendimento das continuidades criativas, das seqüências de mediações e da dança dos escapes significativos. Para se abarcar de uma só vez corpo, informação e tecnologia não haveria outro assentimento, nem tão belo ou plausível, de movimento cognoscível, que não fosse o da semiótica. E foi esse o caminho que estabelecemos como essencial a nossa jornada.

É por isso que, em nossos estudos, a semiótica tornou-se a base teórica fundamental pela qual iremos embarcar e a qual irá guiar a formulação de nossos pensamentos, principalmente, no que diz respeito às análises realizadas. A ela juntam-se outras temáticas que nos auxiliaram no embasamento, contextualização e recorte das discussões trazidas. Elas foram tomadas na intenção de se elaborar um panorama mais verticalizado sobre as questões que tangem o corpo e as

tecnologias, sobre as quais fizemos um breve levantamento nos meios acadêmico e artístico. Em meio a essa trama conceitual, que reforçará a sedimentação de nosso discurso, estão noções tais como as de rede, virtual, rizoma, devir, movimento, espaço, homem-máquina e ciborgues.

No entanto, foi a semiótica de Peirce e seus leitores que fertilizou nosso território de investigação e nos propiciou uma exploração do objeto com um justo assentamento teórico. Nesse sentido, iniciamos nosso contato com conceitos tais como: signo, semiose, percepção, experiência colateral, abdução, concepção semiótica, tradução intersemiótica, dentre vários outros explorados ao longo desta dissertação. Essa aproximação foi generosa à nossa própria semiose, no sentido de nos propiciar uma visão diferenciada da construção artística que se conjugava ao desenho teórico traçado.

Aqui, a abordagem semiótica é, na verdade, o que permitirá um movimento, um diálogo entre a ciência e a arte, que talvez possa deslocar aquela inicial estranheza do desconhecido em direção ao encantamento do aprendido.

# 1 Corpo, Ciências e a Ciência da Informação

## 1.1 As Ciências e o Corpo: Uma retomada epistemológica

Antes de tudo, Vitória divide conosco um acontecimento inebriante:

“A noite foi feita para se dormir. Para que uma pessoa nunca assista o que acontece na escuridão. Pois com os olhos cegos pelas trevas, sentada e quieta, aquela senhora mais parecia estar espiando como o corpo funciona por dentro: ela própria era o estômago escuro com seus enjôos, os pulmões em tranqüilo fole, o calor da língua, o coração que em crueldade jamais teve forma de coração, os intestinos em labirinto delicadíssimo – essas coisas que enquanto se dorme não param, e de noite avultam, e agora eram ela. Sentada com seu corpo, de repente tanto corpo.” (CLARICE LISPECTOR, *A maçã no escuro*, 1998, p.231)

A atmosfera apresentada por Clarice Lispector desperta a beleza de um momento onde a personagem encontra-se com seu próprio corpo e, apesar de estranhá-lo, parece se entender como parte dele, como unidade. E na escuridão de tanto corpo jamais visto ela se enlaça. Não pode mais sair do entendimento agora posto de que se é corpo. E, dado isso, não sabe mais para onde direcionar seu olhar, perdendo-se em sua obscuridade.

A visão emocional da literatura difere-se, obviamente, da ciência e seus claros fins: ela foi feita para se enxergar, iluminar seu objeto para conhecê-lo, ainda que ele seja sujeito. E foi por isso que tomamos tal passagem da autora, não só pela adesão a seu valor estético e sensível, mas por vislumbrarmos nela a transparente imagem do encontro entre sujeito e objeto que é tão cara às Ciências Humanas (CH), embora não seja de todo consensual. E, mais além, por dividirmos a inquietude da personagem em respeito ao corpo enquanto tema que, à luz da ciência, talvez ganhe amplitude de conhecimento.

Destacando, primeiramente, a questão da ação e do conhecimento, do sujeito e do objeto nas CH, buscamos Janine (2003) que, abordando o estabelecimento de novas fronteiras entre a natureza e a cultura, faz uma esclarecedora retomada histórica sobre as ciências. Ele nos lembra que com as ciências modernas nasce



uma nova idéia de prática, esgotando-se a especulação e a contemplação que eram característica das ciências da Idade Média. Nesse sentido, o autor ressalta a aproximação entre ciência e técnica na era moderna e afirma que “*conhecer, desde agora, estará ligado a atuar sobre as coisas vistas*” (Janine, 2003, p.16). Por esse caminho, a articulação entre a ciência e a tecnologia estaria na relação entre causa e efeito, onde o objeto é posto a nossa frente para que seja visto e decifrado e uma vez desvendado tal mecanismo, poderíamos causar os efeitos que desejassemos. No entanto, esse recorte característico das ciências naturais não seria facilmente aplicado às ciências humanas, onde sujeito e objeto são coincidentes e as ações se dão sobre o ser humano, sendo sempre passíveis de reciprocidade. Posto isso, Janine entende que as ciências naturais vinculam-se à natureza (*physis*), pretendendo conhecê-la e manipulá-la, enquanto que as ciências humanas focar-se-iam nos conceitos de cultura e educação, compreendendo que o ser humano é construído socialmente.

Capurro, apontando as principais correntes epistemológicas do século XX, sugere que a hermenêutica – enquanto teoria filosófica herdeira *das correntes transcendentais, idealistas e vitalistas dos séculos XVIII e XIX* – seria aquela que atribui maior ênfase à relação entre conhecimento e ação. E o ponto mais criticado nessa linha de pensamento - principalmente pelas escolas do racionalismo crítico (Karl Popper, 1902-1994), filosofia analítica e a teoria da ação comunicativa (Jurgen Habermas, 1981 e Karl-Otto, 1976) - seria exatamente a separação metodológica entre Ciências Natural e Humana, donde a primeira estaria voltada às explicações causais de fenômenos naturais, enquanto a outra buscaria compreender e interpretar os fenômenos humanos.

A hermenêutica seria, assim, o título do método das ciências do espírito que permitiria manter aberto o sentido da verdade histórica própria da ação e pensamento humanos, enquanto que o método das explicações causais somente poderia aplicar-se a fenômenos naturais submetidos exclusivamente a leis universais e invariáveis. (CAPURRO, 2003)

Encontramos em Domingues (2004) uma verticalização da questão em suas proposições epistemológicas sobre as CH, que inclusive, mais adiante, impelirá a

inclusão do corpo enquanto tema de debate na área. Ao tratar o problema das formas de racionalidade e das estratégias discursivas dessas ciências na contemporaneidade, o autor introduz o *argumento do conhecimento do criador* - estabelecido por Vico -, ainda que, a princípio, mencionando as ciências naturais. Nesta abordagem, ele nos dá pistas de como a ciência ganha novos impulsos ao refletir sobre o encontro entre o natural e o mecânico. Partindo do argumento supracitado, entende-se que “*do real só podemos conhecer efetivamente aquilo que nós mesmos criamos*” (Domingues, 2004, p.34), de tal forma conheceríamos as coisas criadas e não as já existentes que seriam fadadas às conjecturas. Essa idéia do conhecimento como criação é, inicialmente, obstaculizada nas ciências naturais, pois, àquela época, prevalecia a idéia do Deus criador onisciente, o que limitaria as pretensões do conhecimento humano. A extensão do argumento teria ocorrido no início da modernidade quando pensadores como Kepler, Descartes e Boyle introduzem a idéia do mundo-máquina e do corpo-máquina (Descartes), donde são estabelecidas amplas analogias “*entre o conhecimento dos mecanismos dos autômatos e o dos dispositivos profundos da natureza em seus diferentes domínios, estendendo-se primeiro ao domínio das coisas, e por fim ao próprio homem como organismo vivo*” (Domingues, 2004, p.38). Anuncia-se, então, uma nova perspectiva para o conhecimento nas ciências naturais, onde ciência e técnica se aproximam originando as tecnociências modernas e ensejando uma verdadeira revolução tecnológica e científica para a humanidade.

No rastro da passagem do ideal da *vita contemplativa* para a *vita activa*, o homem, qual um *alter deus*, depois de franquear os limites em que se encontrava encerrado, valendo-se dos “artifícios” que ele mesmo criou (modelos, laboratórios, experimentos), passa a agir diretamente na natureza, e se vê na condição de criador, se não do mundo das coisas, pelo menos, de uma segunda natureza, a saber: o mundo da instrumentalidade e do aparato técnico. Mas não é só: posteriormente, vencida a barreira do mundo das coisas, quando os físicos se descobriram com o poder de gerar eles mesmos processos naturais inteiros, com seus supercondutores e outros engenhos, o próximo passo das tecnociências foi conquistar o mundo dos organismos vivos em toda a sua extensão. Isso ocorreu depois que os biólogos, tendo aprendido com os físicos a brincar de Deus no mundo da matéria, passaram a brincar de Deus (ou será de diabo?) no mundo da vida, com a descoberta do código genético, no início reconstruindo e sintetizando artificialmente em laboratório os processos naturais, no fim agindo diretamente nos organismos com a

ajuda dos meios e dispositivos gerados pelas próprias tecnociências, levando-os a falar da criação da vida e da fabricação do próprio homem. Resultado: ao fim dessa epopéia, o argumento do conhecimento do criador, impedido que estava de se estender à natureza, vê removido o obstáculo e a ela se aplica por inteiro, sem nenhuma restrição, no tocante tanto ao mundo das coisas quanto ao mundo dos seres vivos, deixando de ser um privilégio do mundo dos homens e das próprias ciências humanas. (DOMINGUES, 2004, p.38-39)

Apontando lacunas no argumento de Vico<sup>11</sup>, que impossibilitariam sua incorporação às ciências dos homens nos séculos XIX e XX, Domingues propõe a inclusão de elos que transformariam o argumento em vista das necessidades de pesquisas atuais nas ciências humanas. Para isso, ele sugere um conjunto de pressuposições que estariam implícitas às cinco variantes do argumento, ou modalidades, por ele propostas, que serão citadas em seguida.

Em relação às pressuposições seriam: rigorosa simetria e relação de dependência recíproca entre conhecimento e ação (incluindo-se aqui produção, construção, operação e criação); possibilidade de decompor o conjunto da ação que gerou conhecimento, permitindo-se pensar seus atos de criação; e a possibilidade de decidir a questão da verdade do conhecimento, localizando na ação os critérios de verdade/falsidade do conhecimento. Já as variantes do argumento, as quais não nos deteremos neste instante, são: o realismo epistemológico, o construtivismo, o instrumentalismo, o operacionalismo e o pragmatismo. Restando-nos citar, por hora, que as visões de conhecimento e verdade de cada uma dessas modalidades serão norteadoras de suas ações e relativizarão a forma como passam as coisas.

Voltemos, neste momento, a falar do corpo, a partir daquele ponto em que as ciências lhe deram ênfase discursiva, tratando-o como objeto de estudos. Outro pensador, também lembrado por Domingues e que, na modernidade, teria contribuído para o advento das tecnociências, contrapõe plenamente a idéia do homem socialmente formado. Focado na organicidade humana, ele trata o corpo e o homem como objetos, como pura matéria. Esse foi La Mettrie, a partir de sua

---

<sup>11</sup> Retomemos o argumento de Vico: Do real só podemos conhecer aquilo que criamos. De tal maneira, ele acaba por nos permitir conhecer diretamente apenas nossas criações, as “coisas dos homens”, já que as “coisas da natureza” seriam criações divinas e, portanto, de conhecimento inalcançável. Nisso residiria a lacuna do argumento.

concepção de *homem-máquina*. Obtivemos com Rouanet (2003) uma instigante descrição sobre a vida e as reflexões desse polêmico filósofo e médico francês, que viveu na Europa durante a primeira metade do século XVIII e cujo nome completo era Julien Offray de la Mettrie. Suas idéias, bastante liberais para a época, fizeram-no passar por vários países, dos quais ele precisou fugir ou foi expulso, e ainda lhe renderam muitas inimizades e conflitos com a Igreja, que levou algumas de suas publicações para a fogueira. Felizmente, escapou das chamas, *O homem-máquina*, sua obra mais famosa, publicada em 1748 e que radicalizava a afirmação de Descartes de que os animais eram como máquinas por não terem alma. La Mettrie declarava que os homens eram extremamente semelhantes aos animais e que, portanto, também não possuíam alma, eram meras máquinas. Tese essa redita em uma publicação do mesmo ano, *O homem mais que máquina*.

Considerado louco por alguns, o epicurista e *bon vivant* La Mettrie morreu em 1751 “ao que parece vítima de sua gulodice, comendo inteiro um patê de faisão com trufas” (Rouanet, 2003, p.39). Mas, aqui nos interessam as reflexões trazidas por ele e que se tornaram extremamente atuais, em tempos onde voltam à tona as discussões sobre as aproximações entre homens e máquinas. Sigamos, portanto, o caminho traçado por La Mettrie, a partir das descrições e considerações elaboradas por Rouanet.

Para este autor, o iluminismo teria gerado duas linhagens espirituais, a primeira originada em pensadores como Diderot, Helvétius e Holbach, na qual o homem seria fruto de seu meio e teria suas condições de existência modificadas a partir de mudanças nas relações sociais. Essa linhagem teria sido dominante nos séculos XIX e XX, prolongando-se através dos utilitaristas, liberais (para ambos um novo homem se produz pela legislação e educação) e marxistas (homem produzido pela revolução social).

A segunda linhagem partiria de La Mettrie, acreditando que o organismo determina o essencial da vida do homem e que a felicidade deve ser buscada com o bom funcionamento do corpo. Ela teria ganhado prosseguimento no darwinismo social e no uso dos biopoderes (Foucault) e hoje seria preponderante em relação à primeira.

Atualmente, o ideal do homem novo estaria mais voltado aos laboratórios, do que ao produto social e essa mudança de paradigma causa discussões infundáveis sobre o “*sonho do humanismo absoluto*” (Rouanet). Nesse sentido, Rouanet enfoca La Mettrie como “*o ancestral do materialismo biologizante que ocupa o centro do debate contemporâneo*” (p.40) – o que justificaria o retorno e a atualidade do discurso desse esquecido pensador.

No entanto, tomar as duas linhagens como paradigmas que não se perpassam nos traria uma visão estéril e irreal da discussão, posto que não é possível delimitar, de forma tão estática, a influência de pensamentos em processo, ficando esse dualismo restrito a fins didáticos. Da mesma forma, se dá a polarização das reflexões de La Mettrie, por vezes vistas como humanistas e outras anti-humanistas e que, no parecer de Rouanet, não tratam *de uma coisa ou outra e sim de uma coisa e outra*. Portanto, ambas estariam presentes no pensamento de tal filósofo, senão vejamos.

Sob o ponto de vista humanista, o autor destaca em La Mettrie a idéia do homem autônomo não subordinado a nenhum vínculo exterior, o que faz decair sua subordinação a Deus e dessacraliza a alma, então vista como matéria e não espírito. A função mais alta do homem estaria no pensamento e seu valor seria designado pelo que ele faz com sua inteligência. A não-dependência do divino coloca o corpo em exaltação, pois somente a ele estaríamos sujeitos e daí a importância de cuidar e preservar o corpo humano. Presente nos pensamentos do filósofo e médico, também está certa reivindicação a autonomia das relações humanas, quando ele combate a perseguição aos filósofos e o preconceito, além de uma defesa do direito ao prazer que lhe coloca entre os homens libertinos<sup>12</sup> do Iluminismo.

Em suma, La Mettrie defende, à sua moda, o ideal de autonomia da Ilustração...Somos máquinas, sim, dotados de peças exclusivamente materiais, mas é nossa natureza material que exige que nossas necessidades sejam satisfeitas, tanto as de caráter físico como as de caráter cultural, em vez de sermos oprimidos por instituições que afirmam hipocritamente que o homem é “mais que uma máquina”, que é dotado de um princípio transcendente, apenas para melhor

---

<sup>12</sup> Rouanet explica que no século XVIII essa palavra não estava exclusivamente ligada a insultos ou devassidão como nos séculos XIX e XX e nem a idéia de livre pensador sugerida no século XVII. De tal forma ela engloba as duas coisas e, nesse período, refere-se ao homem culto e ao epicurista, características essas que se destacavam em La Mettrie, considerado, portanto, um libertino.

submetê-lo às instituições que detêm o monopólio da religião. Somos máquinas, mas máquinas programadas pela natureza para o exercício da liberdade. (ROUANET, 2003, p.46)

Entretanto, prosseguindo com Rouanet, são inegáveis as divergências suscitadas pelos pensamentos de La Mettrie em relação a seus contemporâneos e que remetem a seus aspectos anti-humanistas. Sua teoria, apesar de bem anunciar a autodeterminação humana, mostra-se insuficiente para se pensar a liberdade dentro do aspecto social, pois desconsidera as influências do meio e não tem em conta ações que sejam capazes de alterar o estado de coisas. Nesse contexto, nosso autor foi acusado, não sem procedência, de reducionismo teórico, niilismo moral e autoritarismo político.

De toda forma, o discurso de La Mettrie estaria sendo resgatado na atualidade com a já mencionada mudança de paradigma, na qual se sobressairia o determinismo do corpo. O homem-genoma seria o sucessor do homem-máquina e, nos dois casos, a biologia é fator determinante e não a sociedade. Junto ao discurso do autor, ressurgiria ainda sua ambigüidade em aspectos luminosos e sombrios, também destacados por Rouanet. Como positivo, ele aponta a idéia da autonomia, que ganha forças com o apoio da ciência, principalmente, no que tange aos estudos da genética que libertam o homem das fatalidades atribuídas à vontade de Deus, como a predisposição para doenças.

Como negativo, ele retoma as acusações feitas à teoria de La Mettrie que procederiam no novo paradigma do corpo. Assim, temos o reducionismo como primeiro aspecto que aponta para um materialismo absoluto do homem, o que, ao mesmo, tempo valoriza o corpo por trazer a idéia da alma como matéria organizada e, portanto, não superior ao corpo físico. Mas, por outro lado, aponta para uma banalização e depreciação desse corpo matéria, sem valor, que, como qualquer máquina, pode ser consertado, aperfeiçoado e, porque não dizer, comercializado, já que os próprios órgãos podem ser vendidos e os processos de modificações genéticas patenteados. O segundo aspecto destacado por Rouanet é o niilismo, que estaria implícito à teoria de La Mettrie quando ele abre mão das normas e regras sociais em prol do determinismo orgânico, afirmando que o comportamento bom ou

mal do ser humano seria inerente ao funcionamento de seus órgãos e que não seríamos responsáveis por nossas virtudes ou defeitos. O reflexo dessa posição poderia, de certa forma, ser visto, atualmente, ao pensarmos que, dentro de nosso patrimônio genético, existe um gene para cada uma de nossas predisposições. Em relação ao autoritarismo - terceira acusação sofrida por La Mettrie e que perduraria no paradigma atual - este estaria expresso no fato de que o poder passaria a ser exercido por aqueles que sabem manipular geneticamente o povo e não pelos que conduzem os homens pela fabricação de ficções socialmente necessárias, referindo-se aí às esferas da política e da moral, por ele radicalmente separadas da ciência, por sua vez verdadeira, mas sem impacto social.

Vimos que, apesar da relativa excentricidade de nosso médico filósofo, as polêmicas por ele levantadas, há quase 300 anos, perduram em nossos tempos e evocam o corpo como centro de debates nas ciências. Para Janine (2003), tal contexto promove um dos cenários mais proeminentes para as pesquisas em CH, ou seja, o entendimento de que as determinações genéticas possam sobrepor àquelas que, até hoje, eram definições da cultura e educação. Os desafios impostos ultrapassariam as barreiras estabelecidas entre ciências, estando em jogo o tipo de humanidade que queremos nas próximas décadas e não a ciência que nos explica as mudanças atuais.

Já em relação especificamente às CH, e extrapolando as questões da genética, - que seriam apenas um dos pontos de argumentação em voga, no que tange ao corpo -, mencionamos outras propícias ponderações de Janine (2003). O autor indica o fato de a inovação ser uma característica das CH que, por vezes, colabora em modificar nossas imagens e visões do mundo. Ele aponta que nas CH é decisivo o fato de que as implicações práticas da pesquisa não sejam externas ao conhecimento sobre o próprio homem, dizendo que, nesse campo, o saber adquirido mescla conhecimento e ação, razão e paixões, pois trata de um conhecimento do homem sobre o homem e que, diferentemente das demais ciências, não tem o intuito de dominação da natureza. Sua eficácia se dá no plano da construção do mundo humano, desde o individual até o social. Ele prossegue afirmando a capacidade humana de autoconstrução e ressalta que o discurso do homem é, em certa medida,

um discurso sobre o homem que, não sendo predeterminado, seria em boa parte determinante de si mesmo no trabalho da cultura e da história. Dessa forma, discursos e práticas humanas seriam constituintes do modo presente e futuro de *ser* ou modos de *estar* do homem, iluminando, ainda, algumas perspectivas sobre seu passado. A revelação de um *ser* daria lugar a *seres ou estares*.

Nesse contexto, parecem inenarráveis os desafios que podem ser abraçados pelas CH e, dentre eles, está a busca pelo entendimento do corpo e suas relações com o mundo, já iniciada há longa data, como descrito até aqui, e que, não por ventura, encontra-se na ordem do dia. Nessa corrida coletiva pelo conhecimento humano, a partir do corpo e em prol do mesmo, estão abertas também inesgotáveis possibilidades de pesquisa em campos diversos, nos quais incluiremos a Ciência da Informação. Partimos do pressuposto de que essa ciência, de forma geral, volta-se para as relações que os homens estabelecem entre si e com o *mundo das coisas* por intermédio da informação, contextualizada e ancorada ao tecido social. Dividimos com Moura o seguinte pensamento:

A Ciência da Informação tem por objetivo compreender as relações humanas mediadas pela informação e os desdobramentos dessa ação. Busca para tanto compreender, do ponto de vista do sujeito, os aspectos sociais e técnicos envolvidos na ação de produzir, sistematizar, organizar, disseminar e recuperar informação. Tais informações são sustentadas organicamente por ferramentas, objetos, processos e manifestações culturais, sociais e organizacionais. (MOURA, 2006, p.3)

É importante notar que, neste momento, e no decorrer de toda esta pesquisa, o conceito de informação utilizado remete à informação enquanto signo, aqui adotada a partir da semiótica de Peirce (1839-1914) e leituras de seus intérpretes. A princípio, deteremo-nos ao seguinte conceito de signo: “*Um signo, ou representâmen, é algo que está no lugar de algo para alguém, em algum aspecto ou capacidade [...]*” (Peirce apud Pinto, 1996, p.88). Pinto segue afirmando que o signo seria o mediador entre a *coisa* e o *objeto*, entendendo-se aqui a *coisa* como algo que tem sua existência independente de ser percebida por um sujeito e o *objeto* seria a coisa percebida, abstraída, significada por alguém. O signo é o ponto mais próximo que conseguimos chegar da *coisa* e, ao mesmo tempo, por sua



característica de generalização, afasta-nos do mundo das *coisas* e nos permite alcançar o mundo dos *objetos*.

Isso se torna mais evidente se considerarmos o fluxo de produção sógnica, dada em uma cadeia de significação infinita, onde um signo refere-se ao anterior como objeto e cria um signo interpretante posterior, sendo que, nesse processo triádico (objeto, signo e interpretante), denominado semiose, o sentido sempre se dá em relação ao interpretante. Dessa forma, o autor afirma que a informação que nos vem no signo é sempre incompleta, está em um constante tornar-se e a forma como nós nos apercebemos dessa informação é também imprecisa e parcial. Tais noções serão aprofundadas mais adiante, neste momento, cabe entender que toda informação é signo e, por isso, incompleta e em constante movimento de produção de sentido, como nos diz Pinto:

Nunca percebemos o signo de maneira cabal, porque ele, para fazer um trocadilho, não signi-fica, ele signi-vai. A rigor, e em última análise, a informação que buscamos (e nós mesmos, aliás) nunca fica paradinha, à nossa espera (apesar de acharmos que basta documentar, gravar, ou registrar essa informação para congelá-la, isto é, deter seu movimento de produção de sentido). (PINTO, 1996, p.91-92)

A informação estaria, portanto, em constante ação, em um fluxo ininterrupto e inesgotável de significação. González de Gómez (2003) sugere que esse sim seria o objeto de estudo da CI, ou seja, a definição de informação na área estaria ligada a ações de informação - e seus fenômenos, processos, construções, redes e artefatos - sempre dentro de um contexto e jamais como uma “coisa em si”, estática e desqualificada.

Consideramos, assim, que o que se denomina informação constitui-se a partir das formas culturais de semantização de nossa experiência do mundo e seus desdobramentos em atos de enunciação, de interpretação, de transmissão e de inscrição. Tais condições de possibilidade e de realização de uma ação de informação abrangem, assim, condições, regras e recursos de locução, transmissão, inscrição, decodificação, circunscritas pelas disponibilidades materiais e infraestruturais em que se inscreve a ação. (GONZÁLEZ DE GÓMEZ, 2003, p.32)

A partir desse viés informacional e, ainda, no campo da CI, vale salientar que entendemos o corpo como nosso suporte de informação primeiro e parte constituinte das práticas informacionais. Em certo sentido, podemos afirmar que ele é também constituído dinamicamente pelas mediações que estabelece através das trocas informacionais com o meio em que se insere e com os outros corpos, em uma relação complexa e evolutiva que será retomada mais adiante.

Dito isso, afirmamos que, vislumbrar o corpo como nosso sistema primeiro de relação com a informação e considerar como esse sistema tem evoluído diante das técnicas de nosso tempo, pode abrir caminhos para novas abordagens na CI que auxiliem, inclusive, nos estudos voltados aos usuários da informação advinda de suportes tecnológicos, principalmente, no que diz respeito às formas como ele percebe, busca, processa, organiza e assimila a informação. Acreditamos que, uma vez que compreendemos o corpo como participante dos sistemas de informação - que vem se aproximando e até mesmo se fundindo aos sistemas tecnológicos -, voltar interesses de pesquisa para essa relação, com foco no papel da informação nessa interação, pode trazer resultados inovadores para o campo da Ciência da Informação.

A tríade Informação, Corpo e Tecnologias e as relações entre ela estabelecidas irão guiar o escopo da presente pesquisa. Assim, seguiremos as discussões, apontando um breve histórico de nossa área e conceituando a informação dentro do recorte de pesquisa proposto, também apresentado no decorrer das próximas linhas.

## **1.2 A Ciência da Informação e a necessária virada Semiótica**

A Ciência da Informação identifica-se enquanto um campo de conhecimento que estuda a informação ancorada no tecido social. Isso significa que ela envolve uma dinâmica de significação, de produção e circulação de signos e numa rede de atos de enunciação semiótica. Essa interação requer a consolidação de diálogos interdisciplinares nos quais a mediação, a formação e a interação informacional sejam evidenciadas tornando possível compreender, no âmbito da Ciência da Informação, o modo como sujeitos e informações se articulam semioticamente. (MOURA, 2006, p.5)

Diante dessa afirmação, Moura justifica a necessidade de uma “virada semiótica” na Ciência da Informação que poderia nos levar a um maior entendimento dos processos informacionais e de significação. Atualmente, esses seriam grandes desafios postos à área, a partir dos desenvolvimentos das tecnologias da informação, que postularam uma ampliação inédita do volume e fluxo das redes informacionais, voltando olhares de diversos campos de conhecimento para o *objeto* informação. No âmbito desta pesquisa, o traçado semiótico trará conceitos que embasarão a busca pela compreensão do papel da informação na mediação das relações entre o homem e as tecnologias da informação.

Sob essa perspectiva, ocuparemos agora de um breve percurso histórico pela CI, que irá delinear o caminho que seguimos até optarmos - dados os interesses da discussão presente - por aderir à "virada semiótica", tendo a teoria semiótica se firmado como terreno ideal para as observações e reflexões que faremos no decorrer de nosso estudo. Sigamos.

Em 1945, Bush já apontava o problema da *explosão informacional*, hoje vivenciado efusivamente, e fazia sugestões a respeito do uso das incipientes tecnologias da informação (TI) como solucionadoras. Esse foi um momento marcante para a Ciência da Informação - nascida em meio a revolução científica e técnica do 2º pós-guerra - e que, no final da década de 50, emergiu como campo e desenvolveu-se historicamente, ganhando relevância na medida em que também adquiriam complexidade os problemas informacionais na sociedade.

A princípio, fortaleceu-se o paradigma da *recuperação da informação*, englobando as descrições da informação, especificações de busca e sistemas ou máquinas a serem utilizadas. Esse foi um componente extremamente importante para a base da CI pois, a partir dos empenhos em se recuperar informações, conduziram-se diversos estudos teóricos e experimentais com focos diferenciados. Dessa maneira, o campo desenvolveu-se apresentando confluências entre aspectos teóricos e práticos, tendo a *recuperação da informação* papel fundamental, não só na evolução da área como ciência, mas também no desenvolvimento da indústria da informação. Ressaltamos que, nesse ensejo, a informação estaria atrelada a seus suportes

físicos e assumiria um caráter tangível, sendo passível de mensuração e quantificação.

Esta notável e intrínseca relação do campo com as tecnologias da informação é uma das três características apontadas por Saracevic (1996) como a razão da existência e evolução da CI, somando-se a ela a proximidade da área com o desenvolvimento da Sociedade da Informação e também sua natureza interdisciplinar. O mesmo autor faz a seguinte definição da área:

A CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO é um campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltada para os problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação. No tratamento destas questões são consideradas de particular interesse as vantagens das modernas tecnologias informacionais. (SARACEVIC, 1996, p.47)

Nesse sentido, destacamos a Tecnologia, como um dos elementos da tríade em foco nesta pesquisa, fundamentalmente, no que se refere às novas tecnologias da informação que, de forma revolucionária, colocaram a informação na ordem do dia em diversos âmbitos e delinearão a chamada *revolução digital*, que reconfigura o espaço, o tempo, o ritmo, a sociedade e caracteriza toda uma era de desconstrução e reconstrução, que sugere pontos de interrogação nos mais variados ambientes. Tudo está em transformação, inclusive as formas de transformação, aceleradas, plugadas e abrangentes. Esse contexto é bastante relevante em nosso estudo que articulará as inovações inauditas trazidas pelas TI e as transformações decorrentes dos excessos informacionais que as acompanham, sobretudo, no que diz respeito ao corpo.

Retornando ao nosso caminho, prosseguiremos com os três paradigmas epistemológicos da informação, apontados por Capurro (2003) que, apesar de não pretenderem nenhuma indicação de processo linear ou avanço histórico, parecem esclarecedores para o entendimento das diferentes abordagens da informação tomadas pela CI.

O primeiro paradigma é o Físico com raízes na teoria da recuperação da informação, que o autor relaciona intimamente com a *information theory* de Claude Shannon e Warren Weaver (1949-1972) e com a cibernética de Norbert Wiener (1961). Nesse entendimento, postula-se um objeto físico que um emissor transmite a um receptor, esse objeto, seria uma mensagem que deveria ser univocamente percebida pelo receptor, na ausência de qualquer tipo de ruído. Dessa forma, a informação estaria vinculada a um processo de comunicação. Mas, como essas condições ideais não podem ser atingidas, Shannon propõe uma fórmula na qual informação seria o número de seleções para a codificação da mensagem, diante de uma fonte de perturbação e no momento da transmissão. No campo da Ciência da Informação, esse conceito de informação, em analogia a mecanismos de transmissão de sinais, encontra como principal limitação o fato de excluir o papel ativo do sujeito cognoscente.

O segundo paradigma, o Cognitivo, surge com ênfase nessa fenda e adere ao potencial cognitivo do sujeito, a fim de se distinguir o conhecimento de seu registro em documentos. Essa premissa engloba a subjetivação realizada por Brookes sobre esse modelo, no qual os conteúdos intelectuais seriam uma espécie de redes localizadas em espaços mentais. Os entraves do Paradigma Cognitivo para a CI estão justamente em considerações como essas, onde a informação é algo separado do usuário que, por sua vez, está dissociado dos condicionamentos sociais e materiais do existir humano.

O Paradigma Social sugere justamente a integração da perspectiva isolacionista do segundo paradigma ao contexto social, no qual diferentes comunidades desenvolvem seus critérios de seleção e relevância. Pois, parafraseando Capurro (2003), só há sentido em se falar de um conhecimento, como informativo, se ele fizer parte de um pressuposto que pode ser compartilhado com outro, donde a informação pode ter o caráter de nova ou relevante para um grupo ou indivíduo.

Tal tendência em se considerar a informação, a partir de um contexto social, é notada ao longo da história da CI, onde as concepções de informação evoluíram-se, extrapolando as noções objetivas pautadas em raciocínios matemáticos que, a

princípio, indicavam certa materialidade da informação, na qual ela poderia ser quantificada, medida e tangibilizada. O caráter social, incluído às discussões da área, por volta dos anos 70 - quando os olhares científicos voltaram-se para os usuários da informação e suas formas de interações -, permitiu noções mais abrangentes e intangíveis da informação que levam em conta elementos como a cultura, a sociedade e o sujeito.

Entende-se, nesse sentido, a relação indissociável entre a informação e o social, enfocando-se aqui o pensamento complexo de Morin (1999), no qual toda e qualquer informação tem apenas um sentido em relação a uma situação, a um contexto, ou seja, para conhecer, não podemos isolar uma informação ou palavra, devemos sim, acionar nosso saber e cultura para ligá-las a um contexto e chegar a um conhecimento condizente. Nessa perspectiva, inclui-se também a abordagem da Antropologia da Informação que afirma a informação embasada e constituída em meio às práticas sociais e relações entre sujeitos inseridos em um determinado espaço e em um contexto social. A informação se faria presente em um abstrato jogo de trocas materiais e simbólicas entre sujeitos ocupantes de um lugar social específico e inseridos em uma cultura corrente.

Há toda uma linha de pensadores na CI que seguem tal viés sócio-cultural a fim de descortinar as relações humanas com os fluxos e processos de informação que se estabelecem, buscando compreender as ações informacionais sempre dentro de um contexto. Ponderações como essas encontram lugar na linha de pesquisa ICS - *Informação, Cultura e Sociedade* – constituída na CI e na qual esta pesquisa se coloca. Em definição a esse respeito, Cabral e Renault (2005) afirmam que a ICS, abrange o desenvolvimento de estudos que visem compreender os aspectos antropológicos, sócio-culturais e político-econômicos da informação e do conhecimento na sociedade contemporânea. Nesse sentido, a informação é vista como um produto sócio-cultural, produzido por sujeitos que ocupam lugar social específico.

Não longe desse caminho, - embora o uso do termo paradigma nos pareça por demais categórico - Braga (1995) aproxima a informação dos conceitos relacionados

ao *caos e a complexidade*, que seriam, então, dois novos paradigmas presentes nas ciências. Donde caos liga-se a desordem, a pequenas alterações que acontecem a qualquer momento e podem gerar conseqüências no todo. Enquanto a complexidade seria o limite do caos, o estabelecimento *natural* da ordem através de inúmeras interações constituídas de forma auto-organizada entre os componentes de um sistema complexo. Esses conceitos podem ser melhor vislumbrados quando pensamos na imagem de uma rede e seus pontos de encontro ou nós que, ao sofrerem qualquer tipo de perturbação, ecoam por outras linhas buscando uma nova ordenação do sistema. Caos e complexidade parecem pertencer à ordem das *imprevisibilidades-possíveis ou das possibilidades-imprevistas*, qualificações quase que, a princípio, antagônicas, mas que, na verdade, podem se compor harmônica e inusitadamente, próximas a um *caso de acasos*. Aplicando-se tais imagens ao *objeto* informação, notamos, principalmente, sua característica de imprevisibilidade, ou seja, a incerteza de sentido na interface com o usuário e, conseqüentemente, as falhas nos determinismos de sistemas de recuperação da informação - que, assim vistos, seriam complexos -, sendo essas importantes questões no campo da CI, atualmente.

As redes informacionais, assim vistas, fazem-nos apoiar diretamente na imagem do rizoma difundida através da obra dos filósofos Deleuze e Guatarri (1995). Os autores conceituam o rizoma em oposição à imagem arbórea, enraizada e enumeram os princípios de **conexão, heterogeneidade e multiplicidade** como características aproximativas do rizoma. Segundo eles, um rizoma pode ser conectado a qualquer outro, diferentemente das árvores, que se fixam em um ponto. Por essa via, tenderemos a destacar, neste estudo, a difusão rizomática da informação, ou seja, aquela pautada pela multiplicidade, onde não há centralização de processos e sim um fluxo ininterrupto e sem direcionamento obrigatório, onde todos os envolvidos são agentes, emissores e receptores da informação. Compartilhamos tal consideração com as afirmações de Lemos (2004), que utiliza a imagem do rizoma ao tratar da revolução digital, dizendo que ela marcaria a progressiva passagem do *mass media* para as atuais formas de individualização da produção, difusão e estoque da informação. Ele menciona a circulação da informação que não mais

obedeceria à hierarquia da árvore (um-todos) e sim à multiplicidade do rizoma (todos-todos).

Vimos, portanto, um alargamento da definição do objeto de estudo da CI, que passa de um atrelamento inicial à teoria matemática da informação - onde estariam muito próximas as definições de informação e sinais<sup>13</sup> -, para noções mais abrangentes e complexas, que permitem uma multiplicidade conceitual na área, principalmente, no que tange aos elementos sócio-culturais. Ao mesmo tempo em que esse espaço de discussões alcançado permite uma acalorada inclusão de elementos aos questionamentos sobre processos e sistemas informacionais em geral - além de uma peculiar aproximação com diversos outros campos científicos, como: comunicação, computação, administração e até mesmo medicina -, impõe aos estudiosos da área um esforço de concreta delimitação de seu objeto de estudo, a partir de cada contexto de pesquisa tomado. Longe de haver um consenso sobre o conceito de informação pertinente à CI - apesar dessa argumentação estar presente de maneira intensa na área -, percebe-se, ainda, grande preocupação em estabelecer os limites de atuação do campo e os alcances e conseqüências de sua transversalidade tão característica.

Em um apanhado de pensares, Pinheiro e Loureiro (1995) pontuam autores que vêem na CI elementos de uma nova forma de se fazer ciência. Diferentemente das clássicas - e aqui não cabem juízos de valor em torno de melhor ou pior, tendo cada qual sua importância -, essas transcenderiam as especialidades, abrindo espaço para avanços em reflexões que alcançam abordagens diversas, ultrapassando fronteiras disciplinares.

Fato é que a abrangência alcançada pelo discurso da informação, na sociedade contemporânea, traz grandes desafios para nossa área no que concerne à própria dimensão do campo e aos problemas que lhe cabem como área profissional e de pesquisa e, ainda, na conceituação de seu objeto primordial, a informação,

---

<sup>13</sup> Azevedo Netto apregoa que a principal diferença entre sinal e signo estaria na potencialidade de significação, sendo que o primeiro não apresenta essa possibilidade no processo comunicativo, enquanto o signo tem um significado nele embutido ainda que apenas como possibilidade.



distintamente apropriado por diversas áreas de conhecimento. Aliás, como nos lembra Pinheiro (2004), a informação alimenta todos os campos de conhecimento, mas é tomada como objeto de estudo por poucos, como a CI. Esse contexto científico faz necessário que, diante das pretensões de cada debate estabelecido na área, seja claramente demonstrado o recorte conceitual de que nos servimos.

Em nossa abordagem, partimos do pressuposto de que a informação não se assegura em permutas desarticuladas de um ambiente representativo, ademais, ela se desprende de suas amarras materiais e movimenta-se entre seus suportes, alcançando uma atmosfera social cotidiana em plenos fluxos culturalmente orientados. A informação não ocupa apenas um lugar, aqui entendido como algo próprio e estável, ela também está no espaço das cri[ações] e inter[ações] humanas. E, em nosso parecer, a palavra criação tem sentido amplo, que abarca todo o fazer humano, não só o artístico. Assim, como define Ostrower,

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar, (OSTROWER, 2005, p.9)

Aqui, então, consideramos o corpo como sendo nosso primeiro suporte de informações, sempre em ação, percebendo, processando, assimilando e criando informações em trocas inesgotáveis com o meio do qual faz parte e essa seria nossa forma primordial de relação *com e no* mundo. Nesse entendimento, são relevantes os critérios sociais, culturais e também biológicos - questões essas já em pauta na CI - aos quais nossos *corpos-suportes* estão naturalmente envoltos. Mas, consideramos que, apenas tais critérios, são insuficientes para abarcar as interações da tríade ICT e que a “costura” semiótica não só é necessária como enriquece, consideravelmente, a forma de se olhar essa imbricação.

É, portanto, diante do que foi posto, que buscamos a “virada semiótica” como ponto fundamental de reflexão para inclusão da inédita discussão aqui postulada para a CI. Aos mais de 40 anos de evolução do campo, caracterizados por muitos embates e

debates em torno de seu objeto e seu campo de ação, acrescentamos mais essa proposição, que irá margear os campos da arte e da comunicação, a fim de enriquecer essas novas reflexões, a partir de caminhos já percorridos dentro e fora da Ciência da Informação. E, é através da teoria semiótica de Peirce, que assumiremos os desafios que um novo tema sempre apresenta. Trilhando o caminho dos **signos** que produzimos, das **significações** que estabelecemos e do ininterrupto processo da **semiose** - dentre outros conceitos semióticos que serão levantados - poderemos alargar a compreensão dos questionamentos sobre as implicações entre a informação e o corpo, dentro do contexto de uso das tecnologias da informação, na sociedade contemporânea.

Resta-nos, para este capítulo, esclarecer quais são os quatro alicerces que guiaram nosso trabalho e que serão entrelaçados, semioticamente, em nossa tentativa de colaborar com a inovação dos debates na CI e com as reflexões sobre o posicionamento, ou os *estares*, do corpo humano, na sociedade da informação. Vejamos:

- O corpo assume intrínseca e dinâmica relação com a informação enquanto signo e, a partir desse vínculo, configura-se continuamente. Ele é suporte ativo de informações em pleno fluxo;
- Inerente a esse processo, está o contexto sócio-cultural em que os corpos estão inseridos e não há possibilidade de análise relacional da tríade ICT fora desses termos;
- As tecnologias da informação complexificam e enriquecem os processos de mediação humana e a informação é agente nesse processo;
- Corpos, técnicas e cultura co-evoluem desde as primeiras constituições sígnicas do ser humano e, nesse sentido, o corpo é ampliado, expandido e reconfigurado;

Esses quatro pontos serão considerados no desenrolar do capítulo seguinte.

## 2 Corpo a Corpo: algumas incursões

### 2.1 Que corpo somos

*“Quero romper com meu corpo, quero enfrentá-lo, acusá-lo, por abolir minha essência, mas ele sequer me escuta e vai pelo rumo oposto”. ( Carlos Drummond de Andrade)*

Recentemente, Kevin Warwick<sup>14</sup> pesquisador-chefe do instituto de robótica da Universidade de Reading, na Inglaterra, declarou-se o primeiro *cibercientista*, ao implantar um microchip de silício no sistema nervoso de seu braço esquerdo, que foi capaz de automatizar seu relacionamento com computadores. Ele cria polêmica ao anunciar uma revolução na educação, onde crianças teriam o aprendizado substituído por implantes de chips no cérebro. Sugere também que o futuro da comunicação estaria na telepatia e afirma, ainda, que seremos subespécies caso não optemos pelos chips, pois as máquinas estariam ficando cada vez mais inteligentes que nós e, ao mesmo tempo, independentes. Como exemplo disso, ele cita a Internet que já não poderia ser controlada ou “desligada” por nenhum governo, instituição ou qualquer pessoa.

O discurso de Kevin, a princípio, soa um tanto quanto extravagante e apresenta certo tom de ficção científica. No entanto, o assunto, que tange as aproximações do corpo com a tecnologia, não é tão novo quanto se pretende e nessas experiências e opiniões controversas o cientista não está sozinho. Práticas como essa, ainda que com diferentes objetivos, já vêm sendo realizadas e discutidas em várias partes do mundo, inclusive, pioneiramente, pelo artista brasileiro Eduardo Kac<sup>15</sup> que, em 1997, implantou um chip no calcanhar - *transponder* identificador - durante a performance

---

<sup>14</sup> Kevin Warwick é professor de cibernética na Universidade de Reading, Inglaterra, onde desenvolve pesquisas sobre inteligência artificial, controle, robótica e engenharia biomédicas. É também diretor do Centro universitário KTP. Site oficial: [www.kevinwarwick.com](http://www.kevinwarwick.com)

<sup>15</sup> Eduardo Kac é um artista brasileiro, diretor do Departamento de Arte e Tecnologia da School of the Art Institute of Chicago. Site oficial: [www.ekac.org](http://www.ekac.org)

*Time Capsule*, em São Paulo, transmitida ao vivo, que pretendia discutir, além de temas éticos, a questão das interfaces úmidas versus eletrônicas e a da memória artificial e da identidade. De fato, como nos lembra Czegledy (2003), a pesquisa sobre implantação de microchips em organismos vivos iniciou-se em 1967, mas, somente no início da década de 90, implantou-se o primeiro microchip em um animal, sendo que, o próprio Kevin Warwick já havia passado por essa experiência um ano depois de Kac.

Aliás, diversos outros trabalhos polêmicos foram desenvolvidos por esse artista, reconhecido internacionalmente, inclusive, aqueles no gênero da *arte transgênica*, que têm como principal base alterações em códigos genéticos de espécies vivas. Um deles é o projeto “GFP Bunny” (2000) ou *Green Fluorescent Protein*, onde Alba, uma coelha albina, é criada, através da engenharia genética, com essa proteína que lhe permite a emissão de luz verde sob luz azul.



**FIGURA 1 - Alba, 2000**

Fonte: [www.ekac.org](http://www.ekac.org)

Nada longe das polêmicas e ainda no campo da *Bio Art*, o artista australiano Sterlac<sup>16</sup> tem o corpo humano como foco de suas experiências. Ele é enfático ao afirmar a obsolescência de nosso corpo. Para ele, estaríamos em um beco sem saída evolutivo e não haveria outra alternativa a não ser romper os limites biológicos, pois nosso córtex já não poderia conter ou processar a explosão informacional da atualidade. Adepto à teoria dos ciborgues, o artista afirma que, nossa, sempre presente, relação com as máquinas teria se iniciado muito antes do imaginado e a fusão a elas seria inevitável.

---

<sup>16</sup> Artista australiano que afirma obsolescência do corpo em diversas performances corporais. Site oficial: [www.stelarc.va.com.au/arcx.html](http://www.stelarc.va.com.au/arcx.html)

É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1400cm<sup>3</sup> é uma forma biológica adequada. Ele não pode dar conta da *quantidade, complexidade e qualidade* de informações que acumulou; é intimidado pela precisão, velocidade e poder da tecnologia e está biologicamente mal-equipado para se defrontar com seu novo ambiente extraterrestre. (STERLAC, 1997, p.54)

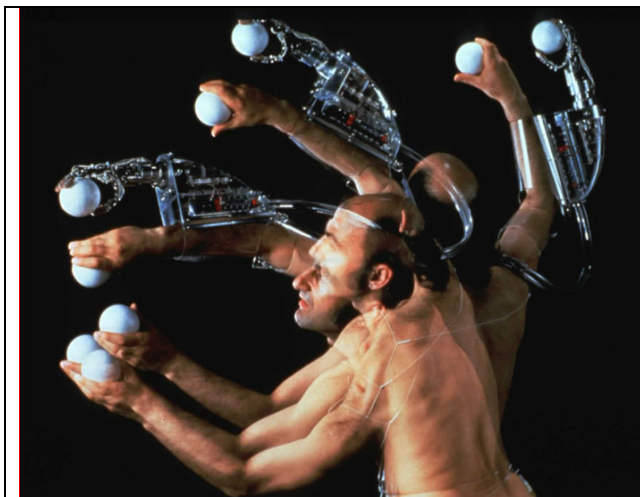
A explosão informacional, para ele, seria o auge da civilização humana, mas, também, o clímax de sua existência evolutiva. Teríamos na informação a prótese de sustentação do corpo obsoleto, como se ela compensasse nossas inadequações genéticas. Em sua forma mais radical, o artista afirma:

O papel da informação mudou. Uma vez justificada como um meio para compreender o mundo, ela agora gera um campo conflitante e contraditório, efêmero e fragmentário de dados desconexos e não digeridos. Informação é radiação. A pressão planetária mais significativa não é mais a *força da gravidade*, mas o impulso da *informação*. (STERLAC, 1997, p.53)

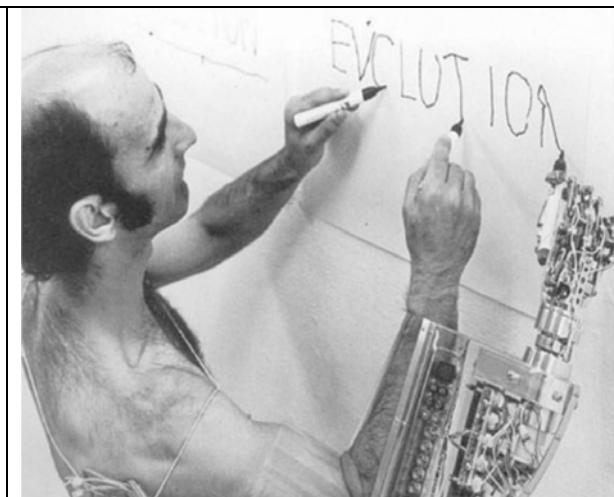
Ele prossegue afirmando que o CIBERCORPO seria o substituto do PSICOCORPO, por sua vez esquizofrênico e superado. Estaria posta a necessidade de transcendermos do reino do psico para a ciberzona, a obsessão pelo *eu* daria lugar à busca pela forma. O corpo não deve ser pensado como sujeito e sim como objeto, não objeto de desejo e sim de projeto, objeto da engenharia. Sob essas condições, a pele é uma interface inadequada que deve ser rompida.

O artista defende profundamente a liberdade de forma, inclusive, aquela que permite ao indivíduo alterar seu próprio código genético e outras que promovam um corpo híbrido, redesenhado, reconstruído e “evoluído” em suas capacidades. Com isso, tem realizado experiências vistas em performances que envolvem a ingestão de microestruturas, exibição de filmes do interior do estômago, pulmões, cólon e as 25 suspensões, todas com intenção de determinar os parâmetros físicos e as capacidades do corpo. Em outra performance, Sterlac pretendeu estender seu próprio corpo em conjunção com artifícios criados, especialmente, para seus projetos. É a “*Third Hand*”, onde o artista acoplou uma mão adicional protética - a *terceira mão* - a seu braço direito. Capaz de movimentos independentes, ativados por ondas musculares captadas do abdômen e da perna esquerda, o braço robótico

é capaz de girar o pulso a 290°, abrir e fechar a mão e tem ainda um sistema de *feedback* tátil, para um rudimentar “sentido do tato”.



**Figura 2: The third hand. May, 1982**



**Figura 3: Handwriting, Maki gallery, Tokyo**



**Figura 4: Event for inclined suspension. Tamura Gallery, Tokyo, January, 1979**



**Figura 5: Street Suspension. Mo David Gallery, NY, July, 1984**

FONTE: [www.stelarc.va.com.au](http://www.stelarc.va.com.au)

Com a operacionalidade do corpo, para a qual estaríamos caminhando, a própria natureza da existência humana estaria sendo questionada, pois, para esse artista, morte e vida fariam parte de uma estratégia evolutiva ultrapassada e, na pós-evolução, o corpo deve se tornar imortal, a partir da “reposição de suas peças”. Sterlac, por vezes, pode nos parecer espetacular e excessivo, com suas idéias extremadas, mas que, no entanto, não podem ser simplesmente descartadas. Aliás, o campo da arte trava polêmicas, a todo instante, por retratar com outros olhos realidades cotidianas nem sempre observadas por quem nelas está inserido. É papel

característico do artista, embora não exclusivo, expor e dialogar sobre os fatos aflitivos que nos cercam e, embarcar nas discussões propostas pelas artes, pode ser enriquecedor para as ciências.

A francesa Orlan<sup>17</sup> é outra artista contemporânea envolvida nessas questões que afirma ter doado seu corpo às artes. Diferenciando suas obras da *body art*, ela intitula a *carnal art*, onde submete seu corpo a diversas cirurgias plásticas realizadas como verdadeiras performances, nas quais todos os detalhes são minuciosamente cuidados, desde o figurino de médicos, enfermeiros e paciente, até as placas de publicidade, transmissão pública na TV e Internet, além dos textos proferidos pela artista em meio às cirurgias. Os questionamentos por ela trazidos vão muito além da estética e introduzem a desconfiguração e reconfiguração do corpo, sua necessidade de ser alterado e sua potência de atualização, a partir das técnicas. O corpo, que sempre foi mutável, teria suas transformações aceleradas e a obra de Orlan garante visibilidade a isso. Sobre a artista:

Sua pele se converte numa fronteira entre o passado e o futuro, o privado e o público, o interior e o exterior, o corpo e a técnica, o pensamento e a ação, a arte e a vida. Em seu corpo, todas essas referências se confundem. (COUTO e GOELLNER, 2006)

Em uma de suas obras mais notáveis, *The reincarnation of St Orlan*, a artista passa por sete cirurgias no rosto, que foi anteriormente composto em um computador. Partindo-se do ideal de beleza renascentista, foram escolhidas partes de sete pinturas do período, como a testa da *Monalisa* de Leonardo e o queixo da *Vênus de Botticelli*, materializados, posteriormente, em uma forma de mixagem artística reproduzida no rosto de Orlan. Para ela, a *obra de arte* está no processo e não no resultado estético e, por esse princípio, foram exibidas todas as performáticas intervenções cirúrgicas acontecidas em galerias, museus e hospitais, bem como registradas e expostas as fotografias de cada um dos quarenta dias de pós-operatório.

---

<sup>17</sup> Artista e pesquisadora francesa que leciona na Escola de Belas Artes de Dijon, França, desde 1990. Site oficial: [www.orlan.net](http://www.orlan.net)





FIGURA 6: 7ª performance cirúrgica de: *The reincarnation of St Orlan*

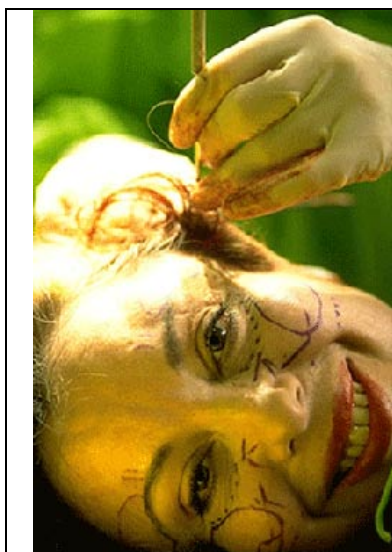


FIGURA 7: Orlan's 7th plastic. Surgical operation entitled New York Omnipresence. November, 1993.



FIGURA 8: Portrait of Orlan Forty days after the 7th surgery performance. December, 1993



FIGURA 9: Portrait produced by body machine 3 days after the 7th surgery performance. December, 1993

FONTE: [www.orlan.net](http://www.orlan.net)

Villaça e Góes (1998), relatando sobre a transcrição que obtiveram de depoimentos de Orlan, em um seminário em Paris, apontam que ela manifestou-se sobre a obra *The reincarnation of St Orlan*, a partir de quatro módulos distintos. No primeiro, ela aborda os aspectos místicos e afirma que poderemos remodelar nosso corpo sem que o céu caia sobre nossas cabeças, desafiando o inexorável, a natureza, Deus e o DNA (ácido desoxirribonucléico). No segundo módulo, ela coloca suas preocupações



com a arte engajada com o social, político e ideológico e, ainda, diz que sua obra está sim inserida no mercado, mas sem submissão. No módulo seguinte, ela questiona o aspecto cirúrgico, afirmando que busca uma mudança completa da imagem, não por fins estéticos, mas para confrontar o gosto dominante, ainda que haja uma preocupação em manter uma harmonia no trabalho estético como um todo. No último módulo, sobre a psicanálise, ela reflete sobre o verso de Arthur Rimbaud: *je est un autre*. Orlan afirma que está no espaço do *entre*, nem eu, nem outro.

O desprendimento da artista, em relação a seu próprio corpo, não parece vão. Com experiências tão radicais, ela desperta opiniões controversas em vários países e consegue dar destaque e por em questão práticas que se tornaram corriqueiras e acontecem a todo momento em consultórios médicos mundo a fora. Ela faz nos pensar não no resultado final de cirurgias em prol da beleza, e sim *na feiúra que há no entre*, no que temos feito a nossos corpos. Faz-nos refletir sobre as possibilidades técnicas de intervenção em nossa carne, os duros custos disso ao corpo humano biológico, ainda suscetível a dor e, em como somos, ou estamos, tornando-nos, mais do que nunca, objetos. Corpos físicos manipuláveis, objetais, embora ainda objetáveis.

Os artistas, por vezes, escandalizam-nos com suas manifestações e demonstrações, como as que vimos, mas não precisamos ir tão longe ou sermos tão impetuosos para enxergar como a vida contemporânea está permeada por essas inserções tecnológicas que, muitas vezes, passam despercebidas. Aliás, talvez resida nesse fato um dos fascínios trazidos pela tecnologia, ou seja, a forma como ela é capaz de *se naturalizar, se tornar invisível* a ponto de esquecermos ou não nos darmos conta do que há em torno, de todos os esforços demandados por trás de um produto final, de um serviço utilizado ou do processo embutido a eles.

Os exemplos disso podem ser muito corriqueiros: quando as páginas desta pesquisa, que agora escrevo, forem enviadas por *e-mail*, farão um caminho que não tenho como descrever. Passarão por diversos servidores até chegarem ao seu destinatário. Alguns deles farão cópias do arquivo, que será guardado por tempo indeterminado e, ainda que ele seja por mim deletado, estará em algum lugar entre

meu computador e aquele que irá receber este texto. Mas, o que me importa, aquilo em que realmente penso, é que o arquivo esteja nas mãos, ou melhor, sob os olhos de minha orientadora, em menos de meio segundo, que é o tempo médio de entrega de um *mail*.

Agora, voltando ao tema corpo, também podemos imaginar diversas situações cotidianas onde essa “inserção tecnológica” passa plenamente despercebida. Uma mulher acorda e, antes de qualquer coisa, toma o seu medicamento, que ajuda a regular as funções da tiróide, que não trabalha como deveria. Em seguida, pega sua pasta de dentes *sensitive branqueador flúor* com “proteção clinicamente comprovada” e o que dizer da escova dental com cerdas especialmente desenvolvidas, distribuídas em ângulos direcionados especificamente para redução do tártaro e, então, é a vez do filtro solar com proteção UVA/UVB, que combate os radicais livres e é testado nos melhores laboratórios de Paris. Aproximando-se do espelho, ela nota algumas rugas que já lhe fazem pensar em *botox*. Enfim, exemplos como esses, seguir-se-iam na descrição de um dia inteiro da vida dessa mulher “comum” e, antes mesmo de seu café da manhã, já notaríamos como, a todo momento, algo de “artificial” confronta-se a seu corpo.

É sob esse ponto de vista, que Haraway afirma de forma contundente: somos todos ciborgues. Distintamente da visão artística, ela volta-se para o feminismo, a tecnocultura e a política e desvincula a idéia de ciborgue do imaginário comum, alimentado, principalmente, pela indústria do cinema, que exhibe corpos transfigurados em robôs pouco humanos. Para ela, a era ciborgue de hoje, tem a ver com freqüentar academias, consumir alimentos energéticos para *bodybuilding*, usar o calçado certo para cada tipo de esporte. Remete à interação da medicina com o treinamento de atletas olímpicos ou, simplesmente, a usar óculos e roupas para se proteger do frio. A relação entre os humanos e as máquinas já seria tão íntima que não há como distinguir onde nós acabamos e onde começam as máquinas. Estamos vivendo um processo de autoconstrução, onde tudo pode ser escolhido, até mesmo os humanos poderão ser reconstruídos. E a autora alerta para a necessidade de acordarmos para a velocidade das complexas realidades da tecnocultura, o que seria uma questão de sobrevivência.

No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquinas e organismos; somos, em suma, ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. (HARAWAY,1991, p.41)

Kunzuru (2000) descreve suas impressões sobre um encontro com Haraway e põe em destaque a interessante idéia de rede na perspectiva ciborguiana. A obsessão, no mundo ocidental, com a condição do *eu* individual, que viria desde que Descartes anunciou “eu penso, logo existo”, seria tradutora de infindáveis angústias humanas nas tentativas de se cruzar as fronteiras entre o dentro e o fora. Esse isolamento é rompido ao pensarmos em seres humanos enquanto criaturas envolvidas e conectadas entre si - e com tudo mais que há no mundo - por meio de redes, o que estaria ligado ao próprio significado de se ser humano.

Isto é, a menos que sejamos uma coleção de redes, constantemente fornecendo e recebendo informações ao longo da linha que constitui os milhões de redes que formam nosso “mundo”. Adotar, nesse contexto, uma perspectiva ciborguiana parece uma coisa bastante sensata, se a compararmos com a estranheza do mundo cartesiano da dúvida... Os seres humanos dos anos noventa mostram uma surpreendente disposição para se compreenderem como criaturas conectadas entre si por meio de rede. (KUNZURU, 2000, p.30)

Nesse ensejo, Silva (2000) afirma que, ao questionarmos as relações humanas com as máquinas, estaríamos repensando a “alma humana”, pondo em xeque a ontologia do humano. É irônico como diante dos processos que transformam nossos corpos, as perguntas se voltam mais para a natureza do homem, do que para a da máquina. A ubiqüidade ciborgue seria mesmo inegável e traria uma inextrincável confusão aos dualismos, fazendo-nos repensar a questão das fronteiras, apontando talvez, para uma substituição da imagem de linhas, para a de rede:

Não existe nada mais que seja simplesmente “puro” em qualquer dos lados da linha de “divisão”: a ciência, a tecnologia, a natureza puras; o puramente social, o puramente político, o puramente cultural. Total e inevitável embaraço. Uma situação embaraçosa? Mas, cheia de promessas, também: é que o negócio todo é, todo ele, fundamentalmente ambíguo. (SILVA, 2000, p.13)

Constituímo-nos em um verdadeiro emaranhado, indestrinçável, ligados em rede, onde “todos somos tudo”. Ou seja, já não se desenham as barreiras entre o *eu*, o *outro* e as *máquinas*. A realidade ciborgue, que por vezes nos aterroriza e outras, encanta, escancara essas relações que não permitem regresso e nos tiram o poder do *eu*. Talvez em prol de um gratificante *nós* (*eu + outro*) ou, quem sabe, a caminho de muitos nós que embolem essa rede. Na verdade, até esses extremos de bom ou mal, positivo ou negativo, pessimismo ou otimismo, tecnofobia ou tecnomania, dissolvem-se na cultura contemporânea, ao tentarmos aplicá-la aos homens e às máquinas. Estamos sempre nos entremeios, no reino das mediações. Somos parte de um mundo de redes entrelaçadas, híbridas de silício e carbono, carne e metal. As redes estão dentro de nós e nos incorporam. A primazia humana e talvez sua arrogância, daria lugar ao conjunto, aos fluxos, correntes e, conseqüentemente, aos ciborgues. Estaríamos aqui *em passagem* e não *de passagem*, dissolvidos que estamos de nossa unidade. É, nesse sentido, que Silva conclui o fim de nosso privilégio:

O ciborgue nos força a pensar não em termos de “sujeitos”, de mônadas, de átomos ou indivíduos, mas em termos de fluxos e intensidades, tal como sugeridos, aliás, por uma “ontologia” deleuziana. O mundo não seria constituído, então, de unidades (“sujeitos”), de onde partiriam as ações sobre outras unidades, mas, inversamente, de correntes e circuitos que encontram aquelas unidades em sua passagem. Primários são os fluxos e as intensidades, relativamente aos quais os indivíduos e os sujeitos são secundários, subsidiários. (SILVA, 2000, p.16)

Para Lemos (2004), os ciborgues seriam uma expressão legítima da cibercultura, que surge na metade dos anos 70, com os impactos sociais da microinformática, e é marcada não só pelo potencial das novas tecnologias, mas pela influência da contracultura americana, em atitudes que contrapõem o poder tecnocrático. O advento dos computadores pessoais ligados em rede favorece uma evolução geral da civilização, onde se desenvolvem novas práticas, atitudes, modos de pensamentos e valores, a partir do encontro de sujeitos, mediados pela tecnologia computacional. Em sinergia com a sociabilidade, tais transformações condicionam o surgimento da Cibercultura. A Cibercultura compreende, portanto, a complexa e fictícia relação entre ferramentas tecnológicas, cultura e a sociedade contemporânea, considerando-se que, no envolvimento dessas três vertentes

abstratas, não há uma delas que seja determinante. Trata-se de uma interação, onde a técnica é produzida dentro de uma cultura, e uma sociedade encontra-se condicionada por sua técnica.

Sob essa perspectiva da cibercultura, o mesmo autor discute a *cyborguização* da cultura contemporânea, afirmando que a questão da artificialidade sempre esteve presente na história da sociedade humana, e que não há sentido em se estabelecer uma dicotomia entre natural e artificial. A cultura seria ela própria o resultado de uma artificialização da natureza, visto que, o artificial engloba toda produção humana que seja incapaz de auto-reprodução. Assim, o artificial seria extremamente humano e o processo de *cyborguização* contemporâneo seria apenas uma continuidade dessa ordem estabelecida pelo homem em sua *saída* da natureza.

(...) em nenhuma fase de sua evolução o homem esteve dependente apenas do orgânico ou do instintivo. A sociedade constitui-se, justamente, na afirmação de sua independência em relação à natureza (irracionalidade, acaso, animalidade, instintos, etc.) numa posição de defesa contra os intempéries do mundo natural. A sociedade é, nesse sentido, uma contra natureza. A questão do artificial se descola, assim, de uma possível dicotomia com o natural, pois a sociedade e o homem se formam no processo de artificialização do mundo. (LEMOS, 2004, p.165)

É esse devir ciborgue que tangibiliza as questões de nossa pesquisa e nos faz compreender melhor o corpo coletivo em que estamos nos tornando, envolto nas tendências da cibercultura. No entanto, é relevante entendermos, como já introduzido que, essa pretensa fusão entre o humano e o maquínico, obviamente, não aconteceu feito um passe de mágica tecnológico. Ao contrário, as quase mágicas tecnológicas a que estamos nos acostumando, hoje em dia, vêm de um longo processo histórico, do qual não se desvincula o corpo, a cultura ou nenhum outro elemento constituinte dessa rede que chamamos vida. Conheceremos parte de nossa *história ciborgue* nas próximas páginas.

## **2.2 Ciborgues: de onde vem e para onde vão**

Burke e Ornstein (1998) usam a metáfora dos *presentes dos fazedores de machado* ao se referirem às construções humanas que fizeram e fazem nossa história. Os *presentes dos fazedores de machado* seriam os artefatos técnicos, criados pela espécie humana, ao longo de nossa existência, a princípio, instrumento, e que iam “cortar o mundo” e mudar nossas mentes. Em uma rica pesquisa sobre nossa civilização e desenvolvimento cultural, os autores afirmam que os primeiros fazedores de machado apareceram cerca de quatro milhões de anos atrás, encontrando no planeta a condição propícia de desenvolvimento que daria início à epopéia humana na Terra.

O *homo habilis* seria o grande ator da história. Essa espécie havia deixado as florestas para viver nas savanas, onde se readaptaria ao meio ecológico. Ganhou habilidades por tornar-se ereta e, a partir disso, aumentou a capacidade das mãos e dos olhos, o que lhe garantiu um acréscimo no processamento de informações pelo cérebro. Foram eles os criadores dos primeiros instrumentos primitivos descobertos onde hoje é a Etiópia. Eram simples lascas e pedras usadas há 2,6 milhões de anos, mas que auxiliariam os homens em sua relação com a natureza em um estágio de evolução dos homídeos, onde o cérebro já apresentava o dobro do tamanho da espécie anterior, tendo o lado direito e esquerdo se diferenciado. Esses primeiros *presentes dos fazedores de machado* mudariam o curso da história, uma vez que representam a quebra do ciclo que nos ligava à natureza.

Arriscaríamos a dizer que o *homo habilis* pode ser considerado a pré-história ou a espécie precursora do que hoje chamamos ciborgues, pois, dentro das perspectivas vistas no capítulo anterior, eles seriam os primeiros a quebrar a relação com o natural e a fazer uso de artifícios - do artificial. Seria essa nossa capacidade de lidar com o artificial, sobrepujando as intempéries da natureza, o que nos faria sobreviver e desenvolver - agora mais rapidamente - como espécie humana.

Nesse ponto de nossa evolução, começaria uma aceleração do desenvolvimento humano que, até então, estava restrito às lentas evoluções biológicas, agora suplantadas pelos nossos primeiros instrumentos.

Haviam sido necessários entre seis e nove milhões de anos para que o cérebro pré-humano crescesse o suficiente para o desenvolvimento de alguma forma de vida comunal e para a invenção e o uso de instrumentos. Mas uma vez surgidos esses sistemas e instrumentos, eles interagiram uns com os outros e impulsionaram mudanças mais rápidas no mundo e, em consequência, na nossa maneira de pensar. (BURKE e ORNSTEIN, 1998, p.29)

Veríamos, ao longo de nossa história, vários outros panoramas onde se pode notar esse contexto de acelerações evolutivas, que trazem consideráveis mudanças aos nossos modos de ser e estar no mundo. Não vamos aqui nos aprofundar nessa longa narrativa das relações humanas com suas criações - embora ela seja bastante interessante -, no entanto, e apenas a título de ilustração, ressaltamos alguns apontamentos dos autores que demonstram como certas técnicas foram revolucionárias nos modos de ser e agir dos humanos e em suas formações sócio-culturais.

O primeiro destaque seria para o próprio machado, que surgiu há dois milhões de anos, dando início ao domínio do homem sobre a natureza e à chefia de comunidades por aqueles que detinham o conhecimento de fazedores de machado. E vários foram os presentes que se seguiram de forma progressiva. A descoberta do fogo, há seiscentos mil anos, fez-nos superar o inverno e cozinhar os alimentos, mudando o formato de nosso rosto e dentes. A agricultura e suas técnicas permitiram que, há 12 mil anos, nossos ancestrais pudessem parar de vagar em busca de alimento e assim se estabelecer em aldeias, conformando um novo tipo de comunidade. Curiosamente, os autores sugerem que a formação da sociedade agrícola marcaria o remoto início de nosso sedentarismo. A irrigação marcaria o início da civilização, há 5 mil anos na China, Egito, Mesopotâmia e no Vale Indo, quando as populações puderam tornar-se cada vez maiores. O presente da escrita nos auxiliaria na representação do mundo através de símbolos e se constituiria em um método revolucionário para manipular a informação externa à mente, além de

gerar conhecimento e ser um instrumento de controle social, pois, já nessa época, os poucos que detinham a técnica se sobressaíam e adquiriam certa forma de poder.

Essas são apenas algumas das inúmeras ilustrações que podem ser aqui levantadas para corroborar com essa intrínseca e histórica relação dos homens com suas técnicas. E, vale notar ainda, o *outro lado da moeda evolutiva*, enfatizado pelos autores, e que nos alerta para como a forma irreversível com que aceitamos todos esses presentes dos fazedores de machado, sem maiores relutâncias e cedendo aos encantamentos por eles trazidos, faz com que hoje tenhamos inúmeros problemas a respeito de nossa relação com a natureza. Em uma visão em parte pessimista, mas, ao mesmo tempo, bastante real, Burke e Ornstein descrevem como hoje vivemos um verdadeiro esgotamento do meio natural, com a vasta destruição de nossas fontes de sobrevivência na natureza, causada pelo homem “fazedor de machados”. O nosso domínio das técnicas seria gerador de um imenso desequilíbrio nos ciclos planetários iniciado, talvez, quando criamos o primeiro instrumento. Nesse sentido, e se aqui cabe o trocadilho, os *presentes dos fazedores de machado* teriam se tornado verdadeiros *presentes de grego*. Mas, deixemos de lado essa questão que, apesar de atual e fundamental, não é abarcada por nossa pesquisa.

Partícipe dessa visão, que propõe a co-evolução entre homens e técnicas, Lúcia Santaella<sup>18</sup> (2003) inclui o corpo às discussões e questiona inclusive sua natureza. Também para ela, as atuais e visíveis fusões entre o humano e as tecnologias são fruto de um longo processo de aproximações. A autora propõe a hipótese de que nosso destino bio-tecnológico, enquanto espécie, deu-se a partir da emergência da capacidade simbólica humana, que originou o reino dos signos e sua resultante direta - a cultura - predestinados a crescer e se multiplicar inextricavelmente. Ela nos lembra que, à luz da semiótica, a dicotomia entre cultura e natureza perde toda sua nitidez, já que a cultura existe a partir da produção sónica e a natureza também é uma produção dessa ordem. Santaella (2003) afirma que a semiose humana evidencia como nossa espécie, desde sempre, povoa a biosfera através dos signos,

---

<sup>18</sup> Lúcia Santaella é pesquisadora da área de comunicação e semiótica com várias investigações englobando mídias digitais.



o que ela caracteriza como a extrassomatização do cérebro, ou seja, seu crescimento para “fora” do corpo, imprimindo suas marcas sobre a natureza.

O neo-cortex, camada mais evoluída do cérebro, é posto como a morada do simbólico e seria nossa fonte de crescimento complexo e contínuo. Sua emergência mediadora coincidiria com a ascensão bípede do ser humano - que libera as mãos para os gestos - e com a instalação, no próprio corpo, de nosso primeiro meio de transmissão e contato com o exterior: a fala. A fala seria “artificial por natureza”, nosso primeiro sistema técnico, pois, o aparelho fonador surge com a apropriação que faz de outros órgãos como os da respiração, sucção e deglutição. O gesto e a fala iniciam, portanto, nossas extrojeções corpóreas e deles advêm os primeiros artefatos e objetos - pintura, desenho, escrita - que imprimem as marcas do intelecto humano sobre a natureza e caracterizam as iniciais ampliações do cérebro em sua capacidade sensória e intelectual. Para McLuhan (2005), que entende os meios de comunicação como extensões do homem, a palavra é a primeira tecnologia capaz de desvincular o homem de seu ambiente e, então, retomá-lo. Uma espécie de recuperação da informação que traduziria as experiências para os sentidos manifestos. A palavra seria uma tecnologia da explicitação. Já as tecnologias elétricas, que nos traduziriam cada vez mais em informação, seriam formas de expressão que nos superam. Mas, vejamos por partes essa diferenciação de nossas relações com as tecnologias, a partir do olhar de Santaella (1997), em suas asserções sobre o homem-máquina.

De forma esclarecedora, a autora diferencia três níveis históricos da relação: as máquinas musculares, as sensórias e as cerebrais. Ela afirma que “*toda máquina começa pela imitação de uma capacidade humana que ela se torna, então, capaz de amplificar*” (p.35) e, por esse entendimento, incipientes instrumentos como alavancas e catapultas já estenderiam capacidades humanas. No entanto, as grandes mudanças nesse cenário surgiriam nos fins dos séculos XVIII e início do XIX com a revolução industrial. As máquinas, introduzidas nessa revolução eletromecânica, eram capazes de substituir a força física humana e, mais além, de forma amplificada. O trabalho humano, puramente físico e mecânico, dava lugar às

máquinas musculares, ou seja, as elaboradas para imitar e aumentar as funções físico-musculares humanas, prontas para trabalhar para o homem ou no lugar dele.

Nosso próximo passo evolutivo viria com a revolução eletrônica e suas *máquinas sensórias* ou *aparelhos* (Santaella, 1997) - rádio, TV, vídeo - que agora teriam a habilidade de estender os sentidos humanos especializados - a visão e a audição. Elas são dotadas de certa inteligência sensível por corporificarem um conhecimento teórico dos órgãos que prolongam, ou seja, aparelhos dessa natureza, ao simularem e estenderem as funções de órgãos sensórios, incorporam também o caráter cognitivo e diversas funções dos sentidos de visão e audição. Mais do que isso, as *máquinas sensórias* têm a capacidade de registrar uma informação que só os sentidos captavam e ainda, produzir, reproduzir e amplificar essa informação em forma de signos, imagens e sons, o que gera reproduções sígnicas, até então inéditas, que alteram, irreversivelmente, a percepção humana. Surge uma nova perspectiva que o mundo não conheceria sem os aparelhos, que atuam como proliferadores de signos.

O surgimento das *máquinas cerebrais* (Santaella, 2003), como imitadoras e simuladoras dos processos mentais humanos, acontece nos anos 40, no entanto, a potencialização dessas funções se dá com a revolução digital, a partir da popularização dos computadores pessoais conectando milhões de pessoas à rede mundial ou Internet. São máquinas processadoras, que transformam em impulsos eletrônicos as escritas, os sons, as vozes, as imagens em movimento e são capazes de armazenar, recuperar e transformar dados em volume indizível. Por essas características, tais máquinas são vistas como hipercérebros processadores - amplificadoras da capacidade do cérebro humano - e necessárias ao mundo repleto de signos gerado pelas máquinas sensórias.

Portanto, seguindo as explicitações de Santaella (2003), entendemos que as reconfigurações do corpo, diante de suas aproximações com as tecnologias e a emergente consciência de seu novo estatuto, que tem sido discutido por artistas e teóricos em todo o mundo, fazem parte da recente etapa do ciclo evolutivo da espécie humana, iniciada desde nossa emergência bípede. Se o ser ciborgue implica o encontro entre natural e artificial, sob esse termo, já nasceríamos

ciborgues. O estranhamento que hoje temos como - biocibernético, cibercorpo e pós-humano - podem causar, dá-se, no entanto, pelo alcance das aproximações entre homens e máquinas na era das tecnologias da inteligência, quando nossas extensões e próteses atingem a ordem do ciber (ciberespaço, cibercultura, cibercorpo, etc). Embora nossa própria fala seja em si uma técnica, são as extrojeções lançadas para fora do corpo que geram resistências. Quanto maiores as capacidades sensoriais e cognitivas de nossos cérebros, mais as tecnologias são percebidas como estrangeiras.

A partir desse contexto, e dando prosseguimento a suas pesquisas que abrangem o corpo e as tecnologias, Santaella (2004) propôs o estado da arte do que ela denominou corpo biocibernético, o que, a nosso ver, coincide em vários aspectos com o que chamamos de ciborgues, até aqui. Haja vista a seguinte definição:

*“(...) chamo de ‘corpo biocibernético’ o novo estatuto do corpo humano como fruto de sua crescente ramificação em variados sistemas de extensões tecnológicas até o limiar das perturbadoras previsões de sua simulação na vida artificial e de sua replicação resultante da decifração do genoma” (Santaella, 2004, p.98).*

A autora estabeleceu sete classes, que considera mais representativas, dentro dessa questão, e que, talvez, possamos tomar como as tendências de “para onde vão” os ciborgues, pois, como ela mesma nos lembra, este é um campo em constante devir, dadas as incessantes transformações tecnológicas que nos cercam. E isso deve ser considerado na leitura e entendimento das categorias que explicitamos a seguir.

### **2.2.1 Corpo remodelado**

Refere-se às manipulações da superfície do corpo para fins estéticos, é a construção do corpo através de técnicas de aprimoramento físico, que vão desde ginásticas, musculação, até os implantes e cirurgias plásticas. Remete ao corpo enquanto mercadoria, construído, desenhado e empacotado conforme padrões.

### **2.2.2 O corpo protético**

Este é o corpo corrigido e expandido por próteses que têm a função de amplificar ou substituir funções orgânicas. Nesse sentido, é o corpo *cyborg* por sua característica híbrida. Vão desde as lentes corretivas e próteses dentárias, até os marca-passos, órgãos artificiais e implantes de chips. Diferente do corpo remodelado, o protético visa alterações no interior do corpo humano.

### **2.2.3 O corpo esquadrihado**

É aquele *revirado* pelas máquinas médicas em busca de diagnósticos cada vez mais precisos. Tecnologias não invasivas que perscrutam intimamente o corpo humano e transformam-no em imagens que nos tragam informações. São as tomografias, ressonâncias magnéticas, angiografias, entre várias outras.

### **2.2.4 O corpo plugado**

Essa categoria diz respeito aos usuários que se movem no ciberespaço através de computadores, aos quais seus corpos estariam plugados, para a entrada e saída de fluxos de informação. Haveria níveis diferentes de imersão, de acordo com a capacidade dos sistemas técnicos em cativar os sentidos do usuário e bloquear os estímulos do mundo exterior. Quanto mais submergidos os sentidos, mais imersos estariam os usuários. A autora apresenta as subclassificações por nível de imersão:

- **Imersão por conexão**

É um nível mais superficial, o corpo se pluga através dos sentidos e a mente navega via conexões hipermediáticas, enquanto navegamos pela Internet ou CD-ROM.

- **Imersão através de avatares**

É quando o internauta incorpora um avatar, criando uma figura gráfica que o represente no ambiente virtual. Dessa forma, há uma duplicação de identidade, que gera uma hesitação entre presença e ausência, estar ou não. Portanto, caracteriza um nível um pouco maior de imersão.

- **Imersão híbrida**

Quando os mundos produzidos virtualmente se encontram com os corpos humanos. É um tipo de imersão que vem sendo muito usado em performances e danças, onde se criam ambientes imersivos, visualizações

em 3D, designs de interfaces, entre outros. Já é comum também em programas de televisão que utilizam paisagens virtuais como cenário para os apresentadores, misturando campos virtuais e presenciais.

- **Telepresença**

Exploram a ubiqüidade e a simultaneidade, relacionando-se ao sentimento de estar presente em um lugar físico distante. O corpo do usuário faz conexões com um sistema robótico que está distante e, através dele, *experimenta* um lugar onde não está.

- **Ambientes virtuais**

Esse é o maior nível de imersão encontrado, dá-se em ambientes virtuais com o uso de instrumentos sofisticados para entrada e saída de informações. Os instrumentos de saída conectam a ordem sensorial ao mundo exterior com o intuito de iludi-las, enquanto os de entrada monitoram os movimentos corporais dos usuários e suas respostas.

### **2.2.5 O corpo simulado**

A existência desse corpo ainda não é totalmente possível, mas estudos e investimentos têm sido feitos nesse sentido. Trata-se de um corpo completamente desencarnado, feito de algoritmos e tiras de números. Ele poderia ser uma versão tridimensional de um corpo plugado transportado para outros lugares, corpos numéricos imaginários sem, necessariamente, representarem um corpo físico ou uma simulação, que mimetize apenas os processos dos organismos vivos e não a aparência física de um corpo.

### **2.2.6 O corpo digitalizado**

Reporta-se a um projeto específico, *The visible human*, que promove a digitalização integral do corpo humano, a partir de dois cadáveres doados a *National Library of Medicine (NLM)*. Os corpos, um masculino e outro feminino, passaram por diversos processos, que envolveram desde ressonância magnética, até a sua extrema dissecação em lâminas fotografadas digitalmente. Tal manipulação acabou por aniquilar a massa dos corpos, de tão tênues que foram as secções. Dessa maneira, os corpos transformados em dígitos podem ser desmontados, remontados e *navegados* pela ciência.

### 2.2.7 O corpo molecular

É o corpo manipulado pela engenharia genética, que chegou ao conhecimento público a partir da divulgação das experiências do projeto genoma. Essas polêmicas experiências vão desde os transgênicos, até a clonagem de animais e seres humanos.

Interessa-nos, especialmente, no âmbito dessa pesquisa, a categoria dos **Corpos Plugados** em sua imersão por **conexão**, que seriam aqueles conectados aos computadores, através da conexão com a rede da Internet, para entradas e saídas de fluxos informacionais. No entanto, entendemos que tal conexão já não se limita ao uso de computadores, já que a visível convergência de mídias retira os fios de acesso ao *ciberespaço*<sup>19</sup> e garante maior mobilidade aos usuários que, hoje, podem navegar através de pequenos aparelhos móveis como os celulares de alta tecnologia e *blackberries*. Retomaremos a questão mais a diante quando abordarmos nosso objeto de pesquisa.

Voltando o olhar para nossa história ciborgue, ao que parece, da pré história à contemporaneidade, estivemos progressiva e intrinsecamente ligados às tecnologias de cada tempo. Corpo e cultura se conformam e se transformam a partir dessas relações. O grande diferencial de nosso tempo é a forma acelerada como isso ocorre e que faz com que nos salte aos olhos as transformações pelas quais estamos passando. Estamos vivendo um tempo de inovações inauditas, marcado pelas atuais Tecnologias da Informação (TI) que reconfiguram o espaço, o tempo, o ritmo, a sociedade e caracterizam toda uma era de desconstrução e reconstrução, sugerindo pontos de interrogação em variados contextos.

A informação é veículo central em meio a essas transformações. Para Kunzuru (2000), ela tornaria o ciborgue de hoje fundamentalmente diferente de seus ancestrais. Ele cita a seguinte explicação de Haraway (2000) sobre ciborgues, “*são máquinas de informação. Eles trazem dentro de si sistemas causais circulares,*

---

<sup>19</sup> Pierre Lévy (1999) afirma que a palavra ciberespaço foi inventada em 1984 por William Gibson em seu famoso romance de ficção científica *Neuromante*, sendo posteriormente aplicada pelos usuários e criadores de redes digitais. O autor define o ciberespaço *como o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores* (p.92). Considerando nesse ensejo a codificação digital que vitaliza a informação, sendo essa a principal marca distintiva do ciberespaço.

*mecanismos autônomos de controle, processamento de informação – são autônomos com uma autonomia embutida*” (p.136). Mas, na perspectiva desse autor, os ciborgues estariam entre nós somente a partir da década de 50, quando começaram a ser bem sucedidas as experiências com mecanismos artificiais, sendo inseridos ao corpo humano. O termo “*cyborg*” (abreviatura de “*cybernetic organism*”) teria sido inventado em 1960 por Manfred Clynes e Nathan Kline, um engenheiro e um psiquiatra, respectivamente, na tentativa de descrever o conceito de um homem ampliado. Aliás, atualmente, não seria difícil pensar na informação nos ampliando, estendendo nossa corporeidade, basta lembrar os fluxos informacionais, que constituem o *ciberespaço* pelo qual navegamos, indo *de um lugar a outro*, sem sair da frente do computador. Talvez nem seja exagero admitir que estamos na era dos ciborgues informacionais, aqueles estendidos pelas trocas que estabelecem nas redes de informação digitalizada. O próprio McLuhan (2005), já afirmava, na década de 60, que os sistemas de informação seriam tradutores de nossas demais extensões:

Ao colocar o nosso corpo físico dentro do sistema nervoso prolongado, mediante os meios elétricos, nós deflagramos uma dinâmica pela qual todas as tecnologias anteriores – meras extensões das mãos, dos pés, dos dentes, e dos controles de calor do corpo, e incluindo as cidades como extensões do corpo – serão traduzidas em sistemas de informação. (MCLUHAN, 2005, p.77)

Prosseguimos com o pensamento de Kunzuru (2000), que volta à Teoria da Informação de Claude Shannon, para introduzir a teoria cibernética de Norbert Wiener, como propulsora dos estudos sobre ciborgue. As idéias desse matemático, que via similaridades entre diversos fenômenos de campos distintos, eram fundamentadas na transmissão de informação e nos mecanismos de *feedback*. Para Wiener, e seus seguidores da época, um modelo racional, que englobe um conjunto complexo de sistema de *feedbacks*, poderia ser aplicado na busca de qualquer forma de entendimento no mundo. E isso incluiria também o corpo humano:

Os construtores de ciborgues estavam envolvidos na tarefa de tornar realidade as idéias de Wiener. Para eles, o corpo era apenas um computador de carne, executando uma coleção de sistemas de informação que se auto-ajustavam em resposta aos outros sistemas e a seu ambiente. Caso se quisesse construir um corpo melhor, tudo que se tinha a fazer era melhorar os mecanismos de feedback ou

conectar um outro sistema – um coração artificial, um onisciente olho biônico. (KUNZURU, 2000, p.137)

Embora tenha estimulado pesquisas valiosas em diversas áreas, originando inclusive as ciências cognitivas, a cibernética, tal como foi concebida, não se sustentou, posto que era generalizante demais para lidar com questões específicas. Nosso autor sugere duas vertentes para o fim da cibernética, que, na verdade, misturar-se-iam. A primeira diz respeito à “moda científica”, que teria proporcionado um investimento alto demais para a pouca relevância das pesquisas sobre Inteligência Artificial. A outra aponta para o problema central das diferenças entre os mecanismos de controle e comunicação nas máquinas, nos animais e nas sociedades, o que implicaria em enormes problemas.

Talvez, a grande falha da cibernética tenha sido isolar um dos sentidos do corpo. Segundo Ihde (apud Santaella, 2004), há três sentidos do corpo. O primeiro está ligado à fenomenologia e à forma como ela compreende nosso ser no mundo emotivo, perceptivo e móvel. O sentido social e cultural seria o segundo, voltado aos valores do corpo construídos culturalmente. Permeando as duas anteriores, a terceira dimensão fala das relações e simbioses entre corpo e tecnologias. Entendemos que esses três sentidos do corpo devem ser considerados sempre em conjunto, visto que é tão intrínseca a relação entre eles, como o corpo é um todo e não pode ser visto apenas por seus membros.

De qualquer forma, Kunzuru deixa posto dois importantes *resíduos culturais* da teoria cibernética presentes nos discursos contemporâneos – **a descrição do mundo como uma coleção de redes e a intuição de que não existe uma clara distinção entre pessoas e máquinas**. Isso nos leva, mais uma vez, aos pensamentos e imagens Deleuzianas sobre a multiplicidade dos sujeitos, que não podem ser encerradas em um *eu*. Citando o filósofo, Santaella (2004) fala de seu desenho da subjetividade, que estaria em movimento, e sendo continuamente produzida. A identidade unitária dá lugar a entidades múltiplas, heterogêneas e fluidas.

Para Costa (1997), o estado atual da tecnologia é o que provocaria certa forma de multiplicidade, aquela dada a partir da dissolução do sujeito empírico e das noções



do *eu*, criando um espaço paralelo de coletividade. O corpo passa a ser um território onde as técnicas modernas exercem seu domínio, negando, nesse âmbito, qualquer concepção puramente instrumentalista das técnicas como mero meio nas mãos humanas. As técnicas, em seu entender, dominariam historicamente a visão humana, principalmente as que englobam os meios de comunicação. Ao debater sobre o corpo e a rede, ele aponta para uma superação da individualidade, a partir das neotecnologias comunicacionais, substituídas pela constituição de um hipersujeito - o que ele vai denominar de “estética da comunicação” ou “estética das redes”. Emergiria, então, uma nova situação antropológica. O corpo expandido (coletivo) compreenderia a exterioridade da multiplicidade dos corpos singulares, que, por sua vez, teriam preservado seu caráter de circunscrição. Mas, uma outra dimensão transcendental, alheia a nossas singularidades e ao indivíduo, se agregaria à espécie:

A hipótese por mim levantada adiante e sobre a qual não cesso de trabalhar há 15 anos, é que a relativa dissolução do corpo e do eu induzida pela neotecnologia e o paralelo desenvolvimento das redes podem provocar, e estão de fato provocando, juntamente com o declínio da individualidade física e mental, o desenvolvimento de **uma dimensão mental comum** que não é mais somente uma forma da interioridade, mas **um exterior e material órgão da espécie** destinado a crescer e a desenvolver-se. (COSTA, 1997, p.313, grifo nosso)

E, como diante disso, as “coisas não podem permanecer inalteradas”, o autor sugere a superação da estética tradicional ou “sublime tecnológico” em prol da mais geral “estética da comunicação” ou “estética das redes”. O que implica em dizer que estariam em declínio categorias como personalidade artística, estilo, sentimento, expressão e inspiração. Noções privadas de sentido.

O que destacamos de tudo o que foi dito até aqui é a questão do movimento. Sim, nós fomos, somos e seremos ciborgues se esta é a nomenclatura que cabe à definição do envolvimento humano com suas produções técnicas. Sim, nossas relações com as tecnologias são simbióticas e nos transformam em um *continuum*<sup>20</sup>, enquanto seres e também espécie. Sim, a cultura está plenamente implicada a

---

<sup>20</sup> Continuum: série longa de elementos numa determinada seqüência, em que cada um difere minimamente do elemento subsequente, daí resultando diferença acentuada entre os elementos iniciais e finais da seqüência (fonte: Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0)

essas construções. Mas, o que **fica** é o que se **move**. Percebemos como o movimento é inerente aos corpos, que se transformam em constância com as medidas de cada tempo concebidas pela história. O que agora nos surpreende é o ritmo, pois, de certa forma, sempre tivemos um “quê de Franksteins”. Quando as transformações são lentas, passam quase despercebidas, só as vemos depois, como um botão de rosa, que só conhecemos fechado ou aberto, raramente o vemos se abrindo. A formação de um feto já é corpo em movimento, que nem mesmo a morte é capaz de cessar, pois, o corpo morto, aparentemente estático, já inicia seu movimento de deixar de ser corpo. O agir do corpo no mundo é permanente, embora não estancado e sim da ordem das probabilidades. Para Katz<sup>21</sup> (2005) **o corpo é construção incessante em eterno movimento** de representações, segundo a autora:

Faz muito tempo que o homem deseja entender o que tem a sua volta. Faz pouco tempo, percebeu o quanto está implicado no que está observando, aparentemente lá fora. Uma perspectiva tão nova, que inaugurou um outro Renascimento. **Estamos inscritos num fluxo de transformações que altera o mundo e a nós mesmos.** Somos corpos que se deslocam num Cosmo que não estaciona. (KATZ, 2005, p.07, grifo nosso)

É sob esses meandros que buscaremos explicitar o relevante papel da informação em pleno fluxo de significações. A informação que é percebida e processada pelo corpo humano. Enfim, a informação que se move e nos move, como veremos a seguir.

### **2.3 Movimento do Corpo. Movimento no Corpo.**

No começo não havia pois começo. No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abala os seus ossos e a sua carne. (JOSÉ GIL, 2004, p.13)

Somos seres moventes, em movimento e implicados em um mundo de movimentações. Tudo está em fluxo. Em verdade, é melhor levantarmos uma

---

<sup>21</sup> Helena Katz é doutora em comunicação e semiótica, crítica de dança e investiga o corpo como objeto da área da comunicação desde 1994.

imagem mais totalizadora, pois, não é possível pensar em um *ser* fora do *mundo*, de tal sorte, somos apenas mais uma parte do mundo - aqui entendido como um todo - e temos no corpo nossa representação nesse sistema totalizante. Somos corpo *do* mundo, pois a ele pertencemos. E somos corpo *no* mundo, pois nele agimos. E de que forma os movimentos do mundo se enredam aos nossos movimentos no mundo?

De volta ao campo da semiótica, Helena Katz (2006) nos traz boas pistas com a afirmação de que “*todo corpo é corpomídia de si mesmo*”. Nesse entendimento, o corpo estaria inserido em um ambiente onde todo e qualquer fenômeno que chega até ele o faz via informações, que são percebidas através das ações ou, se preferirmos, dos movimentos desse corpo no mundo. Para a autora, o corpo está em constante evolução e constitui-se em uma mistura de determinismos e aleatoriedades, isso porque ele opera de acordo com suas capacidades biológicas e altera-se em comunhão com o meio em que está inserido. Esse movimento do corpo, em sua relação com o espaço, estaria presente já no embrião humano e seria inestancável e permanente no curso da vida. Do movimento da informação dependeria a própria noção de vida, se pensarmos nas recentes descobertas do campo da genética. Mas, diferente da idéia passiva de recepção ou tradução, aqui o corpo estaria em movimento constante, em **ações de percepção**, processamento e assimilação das informações que lhe circundam ou por ele são selecionadas.

Corpo é mídia, nada além de um resultado provisório de acordos cuja história remonta a alguns milhões de anos. Há um fluxo contínuo de informações sendo processadas pelo ambiente e pelos corpos que nele estão. (KATZ, 2003, p.263)

Katz (2003) corrobora com a visão já esboçada da relação evolutiva entre organismo e meio, na qual homem e natureza co-evoluem, e é sob essas circunstâncias que ela postula o corpo como mídia básica dos processos de comunicação da natureza. Essa afirmação vem reforçar nossa idéia de que o corpo, nesse sentido, pode ser considerado nosso primeiro suporte informacional, nossa interface primaz, pois, como quer a autora, as possibilidades de armazenagem, transmissão e interpretação de informação, de maneira geral, remetem à hereditariedade, à própria constituição da vida em suas estruturas de replicação.

Essa abordagem propõe, portanto, o ser vivo como processador de informação entre o ambiente circundante e seu interior. As transformações desses processos informacionais seriam uma exigência da maior complexidade da vida, sendo o corpo um lugar privilegiado, no que diz respeito à explicitação da evolução e do relacionamento entre natureza e cultura. Esse trânsito entre o dentro e o fora diz respeito a todas as instâncias do corpo, e o cérebro seria o comandante principal das ações desse corpo situado num contexto irrigado por informações plurais, capazes de promover novas percepções para velhas questões. Para Katz (2003), a indeterminação do cérebro é sua força maior, pois, assim, ele se adaptaria ao corpo onde se encontra. Daí a idéia de processo, evolução e desenvolvimento constante e complexo. A co-evolução do cérebro daria, portanto, ao corpo o mérito das conexões para o entendimento das relações entre natureza e cultura.

No caso humano, o corpo agiria, através dos sentidos físicos, como uma espécie de tradutor de informação, mas essa característica estender-se-ia a qualquer ser vivo, pois todos eles seriam capazes, cada qual a seu modo, de processar as informações que lhe advém do meio. Citando o biólogo Jakob Von Ueküll e duas expressões por ele cunhadas, Katz (2003) opõe *Umwelt*, que se relaciona ao universo subjetivo ou do *self*, a *Umgebung*, que remete ao meio ambiente, ao externo, para afirmar que todos que transpõem para dentro o que está fora produzem mundos interiores. Citando o mesmo biólogo, o semioticista Júlio Pinto (1996) descreve o mundo interiorizado ou *InnenWelt* como resultado das impressões que o mundo exterior ou *LebensWelt* faz no aparato cognitivo de uma espécie, constituindo um mapeamento ou chave de decodificação da informação externa. Para esse autor, o que distingue o *homo sapiens* das outras espécies processadoras de informação é a capacidade de *cogito*, isto é, reflexão, habilidade por ele denominada “processamento de signos” (Pinto, 1996). É por tal característica que ele postula o homem como um animal semiótico que, além de computar biologicamente a informação que advém do meio ambiente, por via sensorial, usa essa informação e a “re-produz” para prever um futuro estado de coisas.

Trata-se, portanto, de um movimento de mediação, onde o corpo parece assumir características de interface. A palavra interface significa o meio por onde interagem dois ou mais sistemas, uma área de fronteira, delimitação e ao mesmo tempo adaptação de elementos. Remete-nos à idéia de uma superfície porosa que, simultaneamente, divide e une planos distintos, sendo, essencialmente, um dispositivo ou espaço de comunicação, portanto - *corpomídia*. Já a informação é o signo, o elemento, a mensagem, o conteúdo do movimento que como quer a própria origem latina da palavra - *informatio* -, é o que realmente *dá forma* ao corpo.

Nesse sentido, o que há entre o corpo e a informação é a mediação. Mas, como vimos, o corpo *está* no mundo e *é* do mundo. Então, o que há entre o corpo, a informação e as tecnologias é a complexidade das mediações, quando mais e mais interfaces entram no *jogo* da semiose. Entendemos que a informação vigora nessa justaposição corpo-técnica, possibilitando intermediações simbólicas na constante negociação homem-máquina e permitindo um propício meio de co-evolução entre tais. Santaella (2003, p.211) nos faz entender melhor, afirmando que “(...) *toda relação do humano com a natureza e com sua própria natureza já é, de saída, uma relação mediada pelos signos e pela cultura.*” Partindo do princípio de que nenhuma representação se dá de forma direta, a autora afirma que a mediação ou semiose - que é a mediação em sentido dinâmico - é inelutável e deve ser o conceito-chave na busca por uma melhor compreensão a respeito das fusões entre corpo e tecnologia. Em seu entendimento, a mediação seria intrínseca à condição humana e as tecnologias estariam aumentando a complexidade dessas mediações:

Na verdade, o privilégio e o castigo da mediação não pertencem apenas às novas tecnologias. Para os humanos, existiriam desde sempre. Em vez de estarem fazendo proliferar simulacros, as tecnologias estão, isto sim, nos permitindo ver o que não podíamos ver antes, a saber, que a condição humana é, de saída, mediada por sua constituição simbólica, técnica e artificial. É certo que as tecnologias têm feito crescer as camadas de mediação, o que torna o processo muito mais complexo, difícil de ser compreendido, mas também mais rico. (SANTAELLA, 2003, p.212)

Apoiados por essas novas conexões, os corpos movem-se *como nunca*. Santaella (2004), através de um longo trabalho de pesquisa com usuários do ciberespaço, analisou o perfil sensório cognitivo do cibernauta e demonstrou como, ao contrário

da crença do corpo estático plugado, como metaforicamente conhecemos pelo filme *Matrix*, nosso sistema sensorio e, mais enfaticamente, o háptico, mobiliza, de forma bastante complexa, todo nosso corpo a partir do *simples* contato entre mãos e *mouses*.

Contra tal crença, proponho que, por trás da aparente imobilidade corporal do usuário plugado no ciberespaço, há uma exuberância de instantâneas reações perceptivas em sincronia com operações mentais. Estão em atividades mecanismos cognitivos dinâmicos, absorventes, extremamente velozes, frutos da conexão indissolúvel, inconsútil, do corpo sensorio-perceptivo à mente, sem os quais o processo perceptivo-cognitivo inteiramente novo da navegação não seria possível. (SANTAELLA, 2004, p.37)

A afirmação constata que o movimento está intrínseco - em diferentes potencialidades - também naquelas nossas relações, aparentemente estáticas, com as tecnologias que, no entanto, fazem ativos nossos sentidos. Mas, não nos aprofundaremos no tema que envolve aspectos da biologia, com os quais não podemos lidar com maior precisão.

Falaremos agora, brevemente, sobre um elemento já citado e que nos parece fundamental que seja destacado: a cultura. De maneira ampla, sugerimos, até o momento, que o corpo é constituído e transformado através de trocas informacionais (informação em movimento de significação) e essa seria sua própria forma de relação e evolução no meio em que se insere, ou seja, em seu **contexto sócio-cultural**, hoje, fortemente caracterizado pelo uso de tecnologias.

Nesse sentido, destacamos os pensamentos de Willians que, em 1961, já considerava o que ele denominou *atividade criativa* do cérebro. Para o autor, não existe simplesmente uma realidade de formas, cores e sons para a qual devemos abrir os olhos, o mundo se conforma diante da nossa capacidade de *aprender a ver*. A própria realidade seria o produto de uma constante criação humana e, em certo sentido, criaríamos também o mundo do qual falamos. A informação que recebemos, através dos sentidos e no mundo, precisa ser interpretada de acordo com certas regras humanas para a constituição do que chamamos realidade. Essa é a função

criativa do cérebro, que sempre irá depender do que aprendemos, pois nós mesmos estamos *incorporados*, porque não dizer, literalmente, nesse processo.

Assim, toda nossa experiência seria uma versão humana do mundo que habitamos que, por sua vez, dependeria das evoluções do cérebro humano e das interpretações que fazemos, sustentadas por nossa cultura. *Veríamos* de acordo com certas regras, com formas de viver, atuantes na nossa forma de interpretação da informação sensorial. Regras essas que não são constantes ou estáticas, mas modificam-se da mesma maneira como se altera nossa visão sobre as coisas. Podemos sempre ver de maneiras distintas, ou seja, também a visão é movimento, como não poderia deixar de ser.

As regras e modelos se dão a partir de uma cultura específica, sem a qual nenhum ser humano pode *ver*. Em cada indivíduo, o aprendizado dessas regras, através da herança e cultura, é uma espécie de criação, enquanto no mundo a realidade só se constitui quando se aprendem as regras. Culturas características criam versões específicas da realidade experimentadas por seus portadores que, por sua vez, experimentam-nas de forma individual, podendo fazer modificações e ampliações no constante processo de criação. As ações de criação levam ao conhecimento e se dão dentro de uma inerente realidade cultural.

Conjeturamos certa comunhão entre os pensamentos de Katz e Willians que, apesar de falarem em épocas distintas e a partir de diferentes olhares (embora possam ser complementares) - um sob o corpo e outro sob a cultura -, acabam se encontrando ao afirmarem a nossa plasticidade em lidar com as informações que estão dispostas em nosso meio e com nossas possibilidades e capacidades de escolha diante delas. Isso porque Katz (2006) afirma que o corpo “cola-se” em coleções de informações que podem ser por ele escolhidas. Para a autora (informação verbal)<sup>22</sup>, elas serão reconhecidas ou significadas de acordo com as experiências desse corpo e com os mapas neurais que ele compõe plasticamente, entendendo-se aqui o cérebro humano enquanto rede. Dessa maneira, o corpo estaria em constantes ações de percepção, criação e invenção, colecionando e incorporando as informações que o

---

<sup>22</sup> Palestra apresentada por Helena Katz, no Espaço de Dança Ambiente, Belo Horizonte, maio de 2007.

constituem em um dado momento e assimilando aquelas para as quais ele é mais treinado a receber, ou seja, quanto mais o corpo entra em contato com determinados tipo de informações, menos estranhas elas serão a ele. Da mesma maneira, uma informação não habitual pode gerar um profundo estranhamento e, no entanto, também é possível que ela passe a fazer parte de um corpo.

Residiria nessa afirmação nossa responsabilidade na conformação de nosso corpo, através da seleção das “coleções de informação” em que desejamos nos “colar”, pois, da qualidade e variedade dessas informações dependeria, em certo grau, nossa própria constituição, influenciada também, obviamente, pelos determinismos biológicos e forças sociais. Ou seja, se as mudanças biológicas de nosso corpo são da ordem do determinado e ocorrem de forma extremamente lenta, nossas ações de percepção da informação, ao contrário, são rápidas, plásticas e transformadoras do corpo e do sujeito.

É sob essa perspectiva, da dinamicidade da relação entre corpos e informação, que Katz (2006) alicerça o *corpomídia*. Para a autora, as informações estão em permanente processo de comunicação, se auto-modificando e também produzindo alterações no meio em que estão e no corpo de que, então, fazem parte. Os contágios simultâneos modificam a todos os envolvidos e dessa capacidade de continuidade dependeria a permanência de tudo que surge no mundo e sua evolução. O corpo está sempre em processo de mudança, efetuando trocas informacionais com outros corpos e com o ambiente - ele é resultante da coleção de informações que o constituem a cada momento, o que contrapõe a noção corpomáquina, ou modelo computacional, empregado na cibernética de primeira ordem, onde se sugere que há um processamento interno de informações que seriam captadas e devolvidas ao ambiente. A teoria corpomídia não se refere à transmissão. Nesse caso, a informação fica e se torna corpo. Em suas próprias palavras:

Os modos de armazenar, transmitir e interpretar informação não param de se transformar, e a vida torna-se cada vez mais complexa. A certa altura, os processos evolutivos produziram o corpo humano para que a evolução pudesse continuar a se processar. Desde então, esse corpo vem mudando, pois resulta da coleção de informações que o constituem a cada momento. Se as trocas não estancam, pois



pertencem ao fluxo permanente, cada corpo está sempre sendo um corpo processual e em co-dependência com as trocas que realiza com os outros corpos e com o ambiente. Por isso, pode-se pensar o corpo como sendo sempre um resultado provisório de acordos contínuos entre os mecanismos que promovem as trocas de informação. (KATZ, 2006, p.2)

Dos pensamentos de Katz e Willians ressaltamos um determinismo em relação às informações que nos chegam, ou seja, certas “coleções de informação”, por uma série de motivos, fundamentalmente sócio-culturais, serão sempre mais assimiláveis e acessíveis em nosso cotidiano. E, ao mesmo tempo, os autores deixam-nos notar que é plausível e, mais além, é uma responsabilidade ou *escape* do sujeito, uma vez consciente de sua condição de inserção no mundo, selecionar as informações que farão parte de seu corpo e que o constituirão como sujeito. As reflexões dos dois autores fazem-nos entender que o ser individual com seu corpo, em plenos movimentos de percepção da informação, é também um ser social inerente a determinada cultura e coletividade. Assim, suas escolhas informacionais serão feitas considerando-se sempre um contexto sócio-cultural.

Nada longe desses entendimentos, está a descrição de Fayga Ostrower (1987) sobre o ser consciente-sensível-cultural. Na integração dessas três qualidades estaria a base do comportamento criativo humano e a palavra criação, novamente, dirigir-se-ia ao ato de dar forma, organizar, ordenar - características próprias e necessárias aos seres humanos. Diferenciando tais qualificações, que acabam por se fundirem no ato criativo, consciência e sensibilidade seriam inatas, da ordem do biológico, heranças; ao passo que a cultura é transmitida e representa o desenvolvimento social do homem. A autora salienta que o potencial consciente e sensível de cada um realiza-se sempre dentro de uma cultura.

Não há, para o ser humano, um desenvolvimento biológico que possa ocorrer independente do cultural. O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda vinculado aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações. (OSTROWER, 1987, p.12)

Maria Rita Kehl (2003) também parece ir ao encontro dos argumentadores da informação constituída e significada dentro de um contexto social e, com isso, propõe o corpo como objeto social, o corpo próprio como corpo do outro. A autora sugere a dependência do corpo das redes discursivas em que estamos inseridos e das redes de trocas que estabelecemos, afirmando seu pertencimento ao universo simbólico que habitamos e, conseqüentemente, ao outro. O corpo seria formatado pela linguagem e dependente do lugar social de constituição que lhe é atribuído, dessa forma seria muito menos *meu*, ou *seu*, do que imaginamos. Inseridos na marcação social do tempo, esses corpos estariam dentro da história e na sociedade da informação teriam uma nova cadência de transformações.

Aliás, também esse ritmo já se transformou. Nossos corpos, que há mais de cem anos pulsavam como motores mecânicos, hoje estão mais rápidos ainda; vibram no ritmo das ondas eletromagnéticas, decompõem suas funções em bits de informação, antecipam-se no futuro, ultrapassam o comando do Eu. (KEHL, 2003, p.244)

Vemos como também a questão das tecnologias e de nossas experiências com elas são vistas sob a ordem do social e coletivo. Segundo Couchot (2003), uma das fascinações que as tecnologias exercem sobre nós é que, para a experiência sensível, interessa não o EU e, sim, o OUTRO, que já tomou partido pelo mundo. O autor chama *experiência tecnestésica* à situação em que o sujeito, ao usar determinada tecnologia, inclui sua singularidade e vive uma experiência íntima que transforma sua percepção de mundo. Essa experiência, essencialmente perceptiva, é vivenciada num modo onde o EU está ausente. A percepção se dá sempre no modo do NÓS, que é um sujeito despersonalizado e indefinido, mas não está fora de uma história e da linguagem, ou fora da cultura e das relações de poder. As tecnologias nos forçam a ser mais freqüentemente NÓS do que EU. A experiência tecnestésica gera sensações e atividades comuns, mas não pessoais. Ao conduzir um automóvel, por exemplo, o sujeito EU vive uma experiência perceptiva comum a milhares de outros motoristas e para a qual não podemos apontar autores. Nesse contexto, quaisquer que sejam os indivíduos, as psicologias e as idiossincrasias de uns e outros e suas memórias ou idéias, o uso das técnicas conformará cada um segundo um modelo perceptivo partilhado por todos.

O plano que desenhamos até aqui propõe um corpo em fluxo, em plenos movimentos de formação e criação que o constituem, continuamente, dentro de um contexto que não pode ser desconsiderado e que inclui os aspectos sócio-culturais da coletividade e também do indivíduo. A informação percebida, sempre em ação, vai ganhando sentido e faz mover esta cadeia de significações, que pode ser fertilizada por nossas escolhas informacionais. Nos atos de criação, também a informação ganha forma, ademais de dar forma ao corpo. Uma forma em movimento, ou de movimento, como queiram, que, ao ser intermediada pela infinidade de meios técnicos característicos de nosso tempo, intensifica-se e modifica sua conformações.

Em se tratando do campo da dança, aquele buscado para evidenciar tais afirmações, já que a ele é inerente a relação do corpo com as informações na constituição de movimentos, coreográficos ou não, faz-se relevante uma delimitação. Como apontamos no início deste capítulo, a idéia de movimento pode ser aplicada, de forma extremamente generalizante, na própria formação de todos os objetos e sujeitos que compõem o mundo. Isso faz necessário que sejam feitos alguns esclarecimentos preliminares sobre a dimensão do movimento na dança, já que tomaremos esse universo de análise em nossas proposições que tenderão a sugerir o lugar da informação no espaço das conformações de nossa corporeidade e as influências das novas tecnologias nesse meio.

Tomando as elocuições de Gil (2004), entendemos que o movimento do bailarino parte, inicialmente, de um esforço interior, um intervalo, do silêncio ou vazio, que se caracteriza por uma energia latente e potencial, que se precisará enquanto movimento dançado ao assumir formas. O movimento é um desdobramento das potencialidades desse esforço que é, portanto, uma espécie de movimento anterior ao movimento. Citando Von Laban<sup>23</sup>, o autor afirma que o movimento é dançado quando “*a ação exterior é subordinada ao sentimento interior*”. O gesto dançado abriria no espaço a dimensão do infinito numa continuidade que compõe o tecido da dança. As qualidades desse esforço, que se irrompe em dança, englobam o peso, o

---

<sup>23</sup> Rudolf Von Laban (1879 - 1958), eslováquio, bailarino, coreógrafo e considerado um dos mais importantes teóricos da dança do século XX. Buscou identificar os princípios inerentes ao movimento.

tempo, o espaço e o fluxo que, combinados, infinitesimalmente, dão forma ao movimento.

Não é possível, no entanto, se precisar o ponto de partida desse movimento, que seria mais uma questão de escalas de percepção, onde o primeiro movimento oferece-se numa macropercepção e a micropercepção não encontra, senão, movimento. Retomaremos essa questão ao abordarmos o conceito de percepção em Peirce, que fomentará nossa análise do movimento do corpo dos bailarinos nos espaços experimentados por meio das trocas informacionais. Fiquemos com a imagem de que o movimento dançado compreende o infinito, partindo de um impulso interior e que o corpo do bailarino se insere no movimento e por ele é transportado.

### 3 Composição Cenográfica: a trama teórica

*“Eu estou bailarina contemporânea.”*

(Andréa Anhaia em entrevista)

Antes de convidarmos os artistas a atuar em conjunção aos nossos pensamentos, arrumemos o palco! Uma vez embasado nosso plano de atuação, seguimos em frente no esforço metodológico de criação do nosso cenário teórico de pesquisa, ponto a ponto. Para este capítulo, estão reservadas as abordagens conceituais dos elementos que apreendemos. O entendimento de cada uma dessas partes do nosso todo se faz fundamental para as interpretações que faremos no próximo capítulo. No entanto, vale ressaltar que tal divisão dá-se apenas para fins analíticos, visto que *falamos* de um lugar permeado pela fluida e incessante conjunção entre os elementos semióticos, que postularemos, e os demais que irão ajudar a compor nosso quadro teórico.

Diante desse contexto, como já esboçado, a trama teórica que buscamos constituir, seguirá fundamentada na teoria semiótica, base maior para as discussões estabelecidas. Santaella (1992) menciona a vastidão alcançada por estudos semióticos, colocando a semiótica na posição de uma metadisciplina, visto que ela pode ser aplicada às diversas linguagens, desde a oralidade ao ciberespaço, pois todas elas envolvem processos sígnicos. No mesmo sentido, a semiótica seria, necessariamente, multidisciplinar, dialogando e confrontando-se com outros campos interdisciplinares, tais como a hermenêutica, teoria da gestalt e teoria da informação.

Esta doutrina é tão geral e abstrata a ponto de poder dar conta de qualquer processo sígnico, esteja ele no invisível mundo físico microscópico ou no universo cosmológico, esteja ele nas interações celulares ou nos movimentos político-sociais. Só uma teoria lógica em nível de generalidade máxima, tal como Peirce a concebeu, poderia dar suporte a doutrina do sinequismo ou postulação radical do *continuum* do universo. (SANTAELLA, 1992, p.46-47)

Em outro momento, a mesma autora sugere que o corrente desenvolvimento tecnológico, que marca nosso tempo e a sociedade, também implicaria no crescimento sígnico atual:

Essa tendência expansiva das investigações semióticas só pode estar enraizada na tendência ao crescimento que se manifesta no próprio mundo dos signos. Não são apenas o olho e a mente semioticamente informados e treinados que nos fazem enxergar redes semióticas tanto nos reinos mais microscópicos quanto nos macroscópicos. Está também havendo uma tendência ininterrupta e cada vez mais acelerada de crescimento dos próprios signos no universo. Pensemos no refinamento das técnicas copiadoras e na grande quantidade de novos sistemas de signos criados a partir do advento da revolução industrial. Pensemos nas possibilidades inimagináveis de se criar e romper códigos que surgiram com o aparecimento dos computadores. Pensemos, ainda, no desenvolvimento de linguagens, códigos e inteligências artificiais que as novas máquinas estão tornando possíveis. (SANTAELLA, 1992, p.46)

Diante desse quadro, ela aponta para tendências no campo de desenvolvimento de semióticas regionais, ou seja, aquelas que se dirigem a disciplinas ou temas específicos, tais como, fotografia, cinema, vídeo, sendo interminável o número de regiões que se pode abarcar, semioticamente. Por outro lado, a autora nota, também, uma tendência a unificação das regionais em classes. De tal modo teríamos a semiótica da imagem, da cultura, da comunicação não-verbal, etc. Nesse sentido, postulamos uma aplicação da teoria semiótica que se volta à regional da dança e, em sentido mais amplo, pode ser visualizada na classe da semiótica da cultura. Isso porque iremos discutir conceitos teóricos da semiótica com o intuito metodológico de aplicá-los em nossa análise do espetáculo do grupo *Movasse*.

Contudo, nossa delimitação teórica abarcará outras contribuições, mais horizontais, de discussões contemporâneas que trazem à tona temáticas bastante ilustrativas para esta pesquisa, tais como aquelas que abordam o conceito de rede e virtual. A rede figura como o elemento que dá conexão e sentido aos acontecimentos ininterruptos em um espaço - que sofre aqui um recorte analítico ao nos limitarmos ao processo de *Imagens Deslocadas*. Por sua vez, o virtual é aquilo que irá conferir *densidade* ao espaço das experiências, enquanto potência incessante de movimentos de criação dos corpos que o preenchem. Os signos, em processos de

semiose, são o elo entre todos os elementos dessa formulação, o catalisador das relações, incluindo-se nelas, obviamente, os corpos, enquanto materialidade, suportes que promovem e sugerem o movimento inerente aos elementos da cena. Ou seja, o movimento dos corpos dos bailarinos é o que irá transparecer, denunciar, apontar para os movimentos alheios e ininterruptos que acontecem sem serem vistos, envoltos por uma rede de possibilidades latentes.

Nossas escolhas teóricas nos fazem retomar a imagem do movimento incessante e que, para nós, é central nessa pesquisa, constituindo propriamente sua tessitura. Para pensar essa trama ininterrupta, evocamos o *devenir* em Deleuze (1998) que traz à tona a idéia do movimento constante e transformador do tornar-se.

Devenir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois, à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc. (DELEUZE E PARNET, 1998, p.10)

É através dessa imagem de pensamento que buscamos elaborar um plano mental que conduza a leitura dessas páginas. O pensamento deve voltar-se para o movimento incessante do tornar-se e não o de *ser*. É assim que imprimimos direção à aplicabilidade dos distintos conceitos teóricos resgatados e que, ao se encontrarem com as práticas da dança, constroem juntos um novo entrelaço de pensamentos inteligíveis, onde os elementos não podem ser desvinculados. Devenir homem-máquina-informação-signo em *única apresentação*. Na ação de “tornar-se” eles se enovelam e não há determinantes nesse envolvimento, todos os elementos *estão para* todos, influenciando-se reciprocamente. Aliás, também a dança deve ser pensada no contexto ininterrupto do devir que opera em silêncio e de forma quase imperceptível. Pois, o que faz do movimento uma dança, ou melhor, o que *vai tornando* o movimento dança, não é a técnica e sim o imensurável *entre* que, com esforço, o bailarino alcança, realiza e, então, percebe. O corpo na dança se compõe em metamorfoses, multiplicidades, na potência de afetar e ser afetado. Nesse

contexto, Moehlecke e Fonseca (2005), explicitam a questão do devir na dança de forma generosa ao nosso entendimento:

Assim, devir bailarino não significa imitar alguém, ou seguir um modelo de bailarino; também não se trata de evoluir a uma forma de bailarino mais elaborada. Trata-se de "involuir", dissolver a própria forma do corpo para liberar tempos e velocidades e, a partir daí, devir bailarino, criando novos modos de ser bailarino, que não sigam padrões, mas que componham o seu contorno a partir de seus blocos de devir - um "entre" os encontros que se dão na dança: entre bailarino e coreógrafo, entre música e corpo que dança, entre bailarinos, entre corpo que dança e coreografia, entre bailarino e público, entre corpo que dança e suas transformações. (MOEHLECKE e FONSECA, 2005, p.56)

Posto isso, sigamos com a explicitação de nosso cenário teórico, partindo, primordialmente, de nossa abordagem semiótica.

### **3.1 *Semiótica em cena: Breve Incursão***

O signo é um elemento determinante que chega para *alinhar* as relações que propomos, não só entre a tríade Informação, Corpo e Tecnologia, mas também entre bailarinos e espaço, bailarinos e equipe, bailarinos e público, bailarinos e outros bailarinos. Enfim, o signo atua como intermediador, sendo elementar ao sentido. E, nesse ponto decisivo, alcançamos a teoria semiótica.

Nöth (2008) aponta uma definição pluralista dessa ciência, embora ela não seja consensual entre estudiosos da área: "*a semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura*" (p.17). O autor explica que muitas escolas da semiótica preferem definições mais restritas que se ocupem apenas da comunicação humana. Entretanto, outra tendência seria a da semiótica *avant la lettre* ou doutrina dos signos, que compreende todas as investigações sobre a natureza dos signos, da significação e da comunicação. Nessa última, estariam incluídos pensadores como Platão e Aristóteles, que foram, a seu modo, teóricos do signo. Nosso autor faz uma síntese cristalina da história da semiótica desde seus



precursores na medicina<sup>24</sup> até o século XIX, mencionando aqueles que seriam os principais estudiosos a abordarem modelos sógnicos em suas teorias.

No entanto, interessa-nos, fundamentalmente, os entendimentos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), nome mais importante da semiótica moderna. Adepto da pansemiótica, esse cientista - que tinha a lógica como fio condutor de seus variados estudos<sup>25</sup> -, entendia o mundo enquanto signos, incluindo o próprio homem e suas idéias, que seriam entidades semióticas. Santaella sugere que Peirce seria um *Leonardo das ciências modernas*, tamanha sua envergadura científica, pouco reconhecida em vida:

Conclusão: se, até quase o final de sua vida, Peirce não conseguiu ser reconhecido como lógico, não é de se estranhar que, através do caminho pelo qual optou pela filosofia, tenha atravessado sua existência inteira, sem jamais ser reconhecido como filósofo. Não é de se estranhar, ainda, porque nenhuma Universidade americana soube lhe dar um emprego como professor: nem como cientista, nem como lógico, nem como filósofo. Peirce chegou cedo demais para o seu próprio tempo. (SANTAELLA, 2007, p.20)

Segundo a mesma autora, Peirce passou os últimos 30 anos de sua vida estudando cerca de 16 horas por dia e nos deixou por volta de 80 mil manuscritos e 12 mil páginas publicadas em vida. Dos manuscritos, apenas cerca de cinco mil foram publicados desde sua morte, graças a esforços de grupos de estudiosos norte-americanos. Sua obra chega a público com o mesmo vagar em que é decifrada, devido a sua complexidade e originalidade.

Dado tal panorama e considerando o curto espaço de tempo no qual esta pesquisa foi realizada, fizemos uma breve incursão à teoria semiótica, da qual extraímos alguns conceitos relevantes ao nosso contexto, pela conjunção de idéias as quais nos remetem e pela aplicabilidade pretendida. E por aplicabilidade, não entendemos a simples prática de sobrepor conceitos a ações, pois, sabemos que a semiótica não passa por esse terreno. Ao contrário, passa pelos campos da fenomenologia, filosofia e metafísica, trazendo à tona um caráter de discussões muito mais abstratas

---

<sup>24</sup> O médico grego Galeno de Pérgamo (139-199) teria realizado o primeiro estudo diagnóstico dos signos das doenças, referindo-o como sendo a parte semiótica da medicina.

<sup>25</sup> Peirce destacava-se pela assombrosa variedade de campos de interesse, alguns aos quais se dedicou foram: química, matemática, física, astronomia, geodésia, metrologia, espectroscopia, biologia, geologia, lingüística, filologia, história, psicologia, arquitetura, literatura e filosofia. Além disso, conhecia mais de dez línguas.

e generalistas do que requer uma ciência meramente prática. E são exatamente tais características que nos atraem, uma vez que, nesta pesquisa, buscamos no campo artístico nosso objeto de análise que, por sua vez, também não pode ser avaliado de forma essencialmente prática. Dessa forma, comungamos com o ponto de vista exposto por Santaella (1993), ao discorrer sobre as dificuldades em se aplicar a teoria semiótica:

When its phenomenological and epistemological bases are ignored, one falls into the serious trap of taking Peirce's semiotics as a mere sum of odd terminologies ready to be put in the service of immediate utilitarian needs. On the contrary, Peircean semiotics, conceived as a philosophical logic, provides all the foundation needed to deal with the complex problems faced by ontology, epistemology, the philosophy of mind, and the philosophy of science, and all the possible subdivisions of any philosophical thought to which Peirce intended to give a common semiotic foundation, where 'semiotic' should be understood as equivalent to intelligence, continuity, learning, growing, and life. (RANSDELL apud SANTAELLA, 1993, p.404)<sup>26</sup>

Peirce's semiotics is not a practical science, nor a specialized theoretical science. When the generalities of his concepts are narrowed to serve specific purposes, they lose the greatest part of their real potentiality. (SANTAELLA, 1993, p.405)<sup>27</sup>

Em nossa abordagem, buscamos na semiótica suporte metodológico para a interpretação e explicação da cognição e criação humanas em um ambiente artístico tecnologicamente mediado. Não aspiramos, de tal maneira, grande aprofundamento à obra desse autor e, ao mesmo tempo, logramos dela noções amplas e relevantes que norteiam seus fundamentos, a fim de não tornar por demais superficial ou limitadora nossa passagem por uma ciência tão profícua, que apenas começamos a descobrir.

---

<sup>26</sup> Quando as bases fenomenológica e epistemológicas são ignoradas, cai-se na grave armadilha de tomar a semiótica de Peirce como uma mera soma de terminologias ímpares prontas para serem colocadas a serviço de necessidades imediatas de uso. Ao contrário, a semiótica Peirceana, concebida como uma lógica filosófica, fornece todas as bases necessárias para lidar com os complexos problemas enfrentados pela ontologia, epistemologia, filosofia da mente, filosofia da ciência e todas as possíveis subdivisões de qualquer pensamento filosófico para o qual Peirce propôs dar uma base comum semiótica, onde o termo 'semiótica' deve ser entendido como equivalente a inteligência, continuidade, aprendizagem, cultura, e vida. (tradução nossa)

<sup>27</sup> A semiótica de Peirce não é uma ciência prática, nem uma ciência teórica especializada. Quando as generalidades dos seus conceitos são limitadas a servir a fins específicos, eles perdem a maior parte das suas reais potencialidades. (tradução nossa)

### 3.2 Mundo dos Signos, Signos no Mundo

Quem sabe da vida como semiose, faz da teoria também um estado processual. E com ela, aborda a trama lógica de complexidade que o fenômeno artístico significa. (KATZ, 2005, p.50)

A definição de signo em Peirce, como mencionada no primeiro capítulo deste estudo, remete a um processo ilimitado de significação em uma ação (semiose) sempre inacabada de transformação de signos em signos, ou seja, continuidade e devir na permanente incompletude do movimento. O signo é a mediação de um objeto na semiose e só existe, dinamicamente, na mente do interpretante e não *lá fora*, no mundo. *“Of course, nothing is a sign unless it is interpreted as a sign...”*<sup>28</sup> (CP, 2.308). A própria noção de signo já inclui processo ininterrupto de se fazer sentido.

Para Peirce o signo compreende todo e qualquer fenômeno existente, ele tange as formas do mundo se revelar a nós. Ou seja, tudo no mundo é signo, o que não impede um signo de ser algo mais além de signo.

Ao contrário, todo signo pressupõe e envolve uma substancialidade ontológica e uma talidade qualitativa. Para funcionar como signo, algo tem de estar materializado numa existência singular, que tem um lugar no mundo (real ou fictício) e reage em relação a outros existentes de seu universo. Assim também, não há existente que não tenha um aspecto puramente qualitativo, sua talidade que o faz ser aquilo que é, tal como é. (SANTAELLA, 1992, p.77)

Nesse contexto, relembremos a noção triádica, tão cara à teoria semiótica, que propõe o signo como mediador na relação entre objeto e sujeito, onde *signos, objetos e interpretantes* se entrecruzam constantemente. Nessa relação, *“o signo ocupa a posição do primeiro relato: de que o objeto é o segundo correlato e o interpretante, o terceiro”* (Santaella, 2004, p.17). Em tal cadeia de significação, o signo, ao se referir a um objeto, cria um interpretante que também é um signo e que, por sua vez, cria um outro interpretante, ou seja, o primeiro signo-interpretante tem o primeiro signo como objeto. Sucessivamente, cada signo terá o anterior como seu objeto e criará um posterior como seu interpretante. *“Vale dizer que os signos são*

---

<sup>28</sup> É claro, nada é um signo a não ser que seja interpretado como signo. (tradução nossa)

*objetos e os objetos são signos*” (Pinto, 1995, p.89). Essa ação dos signos em um contínuo processo de produção de sentido é a própria semiose: um *deslizamento* de significação ligado à noção do terceiro; do interpretante, que é responsável pela dinâmica da significação *ad futurum*.

Mas, se o objeto nos chega através do signo, como se dá essa compreensão? Que modelo sígnico seria capaz de abraçar a multiplicidade de fenômenos no mundo? Segundo Nöth (2008), a resposta para essa questão tem sido perseguida por filósofos desde Aristóteles. A sugestão proposta por Peirce é a das categorias da experiência. Três elementos intrincados que, de forma lógica, apontam para aquilo que aparece a cada um de nós. São eles: primeiridade, secundidade e terceiridade. Remetendo respectivamente a qualidade, reação e mediação dos signos. Juntas, tais categorias seriam modalidades que apreendem todo e qualquer fenômeno ocorrido no mundo. Seriam as formas deles se revelarem à nossa consciência. Então, vamos a elas.

A primeiridade nos escapa, impossibilitando qualquer tipo de reflexão. Ela é da ordem do qualitativo e sensorial, por conseguinte, é aquela que mais se aproxima da *coisa*, entendida aqui em contraponto com o *objeto*<sup>29</sup>. Pinto (1996), ao tratar da noção de primeiridade, faz menção a dois conceitos bastante ilustrativos, o do *tempo presente* e o do *eu*. O tempo presente por sua fugacidade que, ao nos darmos conta, já é passado, e a noção do eu, por só poder ser pautada em relação, no mínimo binária, com o outro. Trata-se, no entender de Santaella (2007), do que está imediatamente em nossa consciência, ainda que de maneira inconsciente, mas que, uma vez capturado, já não está da mesma forma, pois foi modificado. “*The idea of first is predominant in the ideas of freshness, life, freedom. The free is that which has not another behind it, determining its actions*<sup>30</sup>” (CP 1.302).

---

<sup>29</sup> A distinção entre coisa e objeto sob o ponto de vista de Pinto (1996) foi levantada no primeiro capítulo. Relembrando, para tal autor a coisa seria algo que tem sua existência independente de ser percebida por um sujeito enquanto o objeto é a coisa percebida, abstraída, significada por alguém. O signo é o ponto mais próximo que conseguimos chegar da coisa e, ao mesmo tempo, por sua característica de generalização, afasta-nos do mundo das coisas e nos permite alcançar o mundo dos objetos.

<sup>30</sup> A idéia de primeiro é predominante nas idéias de frescor, vida, liberdade. A liberdade é aquilo que não tem um outro que lhe esteja subjacente, determinando as suas ações. (tradução nossa)

Quando nos atentamos para a alteridade do objeto, tal como se forma em nossa consciência, percebemo-lo como outro, um segundo. Estabelece-se uma relação binária, que sugere existência ao material. Estamos na ordem da secundidade, na categoria da comparação. É o mundo do pensamento, sem, no entanto, a mediação de signos. O aspecto segundo representa uma consciência reagindo ante o mundo, em relação dialética. Segundo Pinto (1996), o tempo passado só pode começar a ser pensado nessa ordem da binaridade e essa seria a única maneira de definir o presente. Assim, começa a tomar forma a experiência no tempo e no espaço.

Já a terceiridade teria a ver com o futuro, pois assume o caráter de representação. Sua definição passa pela “*capacidade que algo tem de representar (3), se algo existe (2) e é (1)*” (Pinto, 1995, p.57). O terceiro é o que conecta a qualidade ao fato; ou o primeiro ao segundo; ou o *eu* a *ele*, sendo, nesse modelo, o *tu*. O terceiro irá criar a abstração mediadora, afastando-se da singularidade do objeto, ele irá significar. Nesse sentido, percebemos como a concepção de signo liga-se à idéia de terceiridade e entendemos que a própria pluralidade de definições, proposta na obra de Peirce, deve-se à idéia de generalização presente no conceito de signo. Levantemos, pois, mais algumas afirmações a respeito do signo:

Esclareçamos: o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a *palavra casa*, a *pintura* de uma casa, o *desenho* de uma casa, um *filme* de uma casa, a *planta baixa* de uma casa, a *maquete* de uma casa, ou mesmo o seu *olhar* para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a idéia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. (SANTAELLA, 2007, p.58)

Qualquer coisa que conduz outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*. (SE, 74)

Ressaltamos as características de generalização, abstração e restrição do signo, uma vez que, na ação de mediar sujeito e objeto, o signo não evidencia singularidades e sim generalidades. O signo está, portanto, no *entre*, é mediador,

produzindo interpretantes de seu objeto, a partir de um intérprete e sendo continuamente resignificado. Ou seja, um signo coloca-se no lugar de seu objeto, significando alguma coisa para alguém, a partir de um novo signo. Signos geram infinitamente outros signos. De fato, Peirce elaborou uma engenhosa estrutura para o entendimento dos signos, propondo que cada um deles possui dois objetos e três interpretantes, sendo eles: objeto imediato, objeto dinâmico, interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante em si.

O objeto imediato é aquele tal como ele é representado, não mediado, interno ao signo. “*É, dessa forma, uma representação mental de um objeto, quer exista ou não um objeto*” (Nöth, 2008, p.68). Enquanto que o objeto dinâmico é o objeto fora do signo, no mundo, aquilo que o signo substitui. É aquilo que o signo não pode exprimir, mas tão somente indicar no processo de semiose. Uma palavra que em uma linguagem representa um certo signo tem, como objeto imediato, sua aparência e sonoridade e é, em si, o objeto dinâmico de seu signo.

Antes de partirmos para os interpretantes do signo, salienta-se que a noção de interpretante “*não se refere ao intérprete do signo, mas a um processo relacional que se cria na mente do intérprete*” (Santaella, 2007, p.58). Dito isso seguimos com a afirmação:

Um signo, ou representâmen, é algo que está no lugar de algo para alguém, em algum aspecto ou capacidade. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente daquela pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo criado chamo de **interpretante** do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. (PINTO, 1996, p.89, grifo nosso)

Os interpretantes se dividem de acordo com o efeito do signo sobre a mente do intérprete. O interpretante imediato refere-se àquilo que um signo está apto a produzir numa mente qualquer, enquanto que o interpretante dinâmico é aquilo que o signo efetivamente produz em cada mente singular. Já o interpretante em si abrange o modo como qualquer mente reagiria a um signo em certas condições.

Foi a partir da sutileza lógica dessas divisões e tomando por base as relações apreendidas entre os elementos formadores de um signo, que Peirce foi capaz de criar a classificação dos signos, traçando os *signos possíveis*<sup>31</sup>, através das 10 divisões triádicas do signo por ele estabelecidas. Dentre elas, três foram extensamente desenvolvidas, levando-se em conta a relação do signo com ele mesmo, com seus objetos e interpretantes. Senão, vejamos:

**TABELA 3. Divisões Triádicas**

	<b>Primeiro</b> (signo em si)	<b>Segundo</b> (objeto)	<b>Terceiro</b> (interpretante)
<b>Primeiro</b>	Qualissigno	Ícone	Rema
<b>Segundo</b>	Sinsigno	Índice	Dicente
<b>Terceiro</b>	Legisigno	Símbolo	Argumento

A começar pela primeira tríade, que considera o signo apenas em sua identidade de signo ou relação consigo mesmo, ele pode ser uma qualidade, um existente ou uma lei. Temos o Qualissigno que é puramente primeiro, virtual, ligado à qualidade do signo, mas que não pode atuar como signo, pois ainda não foi atualizado como tal, ou melhor, não se “encarnou” em algum objeto. É a pureza da qualidade, como sentimento indiscernível, apta a criar um objeto do signo.

Um *Qualissigno* é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo. (SE, 52)

O Sinsigno (sin-singularidade), da ordem do segundo, é um signo singular que se apresenta “corporificado”. Algo que se manifesta chamando atenção para seu caráter de signo. Todo signo que existe e se manifesta é um Sinsigno. Já o Legisigno é um signo de lei. Trata-se de um signo convencional, não singular e

<sup>31</sup> Segundo Santaella (2003), Peirce estabeleceu 10 tricotomias ou divisões triádicas do signo de cuja combinatória extraem-se 64 classes de signos e a possibilidade lógica de 59049 tipos de signos. Não podendo se dedicar ao estudo de todo esse volume, Peirce deixou o caminho traçado para futuros exploradores da semiótica, permitindo que qualquer processo sógnico possa ser lido com um exame minucioso dessas classificações.

abstrato. É uma lei generalizante, que é significativa e capaz de gerar um ordenamento triádico, assim toda palavra de uma língua é um legisigno.

Passemos agora para aquela que Peirce considerou como a divisão mais fundamental dos signos: a tricotomia descrita sob o ponto de vista do objeto. Temos o termo Ícone que aponta para as semelhanças do signo com seu objeto em virtude de seus próprios caracteres. Ele exhibe traços de seu objeto para uma mente, uma mera imagem dele. É **signo de qualidades** que se apresentam, mas não representam nada.

O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte. (JÚLIO PLAZA, 2003, p.21)

Como não são capazes de representar senão formas e sentimentos, os Ícones têm alto poder de sugestão, sendo signos com sua primeiridade definida na relação com o Índice e o Símbolo. Portanto, não existe um ícone puro e sim signos icônicos.

Um ícone puro seria, portanto, um signo não comunicável, porque “o ícone puro é independente de qualquer finalidade, serve só e simplesmente como signo pelo fato de ter a qualidade que o faz significar”. Assim entendido, o ícone puro não pode verdadeiramente existir; pode, no máximo, constituir “um fragmento de um signo mais completo.” (NÖTH, 2008, p.78)

Isso não quer dizer, contudo, que não se possa caracterizar um determinado discurso, o poético, por exemplo, como tendente para o icônico, na medida em que busca a **extensão** em vez da **intensão**. (JÚLIO PINTO, 1995, p.25)

Na ordem da secundidade temos o Índice, aquele que, ao contrário do Ícone, aponta para fora de si. Ele é determinado por seu objeto dinâmico para o qual está para em relação real. O Índice refere-se a seu objeto não por similaridades ou analogias e sim por uma conexão dinâmica, é signo de um existente. Exemplos claros e usuais na literatura são as nuvens como Índice do signo de chuva, pegadas como Índice do signo da passagem de alguém, um dedo indicador apontando para certa direção e também os diagnósticos médicos por lidarem com sintomas.

Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. Portanto, não pode ser um



Qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. (SE, 52)

Fechando essa tricotomia, temos os Símbolos que dependem do tipo de interpretação a qual conduzem, ou seja, convenções ou hábitos. Em um Símbolo, o interpretante reflete o objeto. Ele não segue uma lei, ele é a própria lei.

Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. (SE, 52)

Nota-se que, por isso, o símbolo não é uma coisa singular, mas um tipo geral. E aquilo que ele representa também não é um individual, mas um geral. Assim são as palavras. Isto é: signos de lei e gerais. A palavra *mulher*, por exemplo, é um geral. O objeto que ela designa não é *esta* mulher, *aquela* mulher, ou a mulher do *meu vizinho*, mas toda e qualquer mulher. O objeto representado pelo símbolo é tão genérico quanto o próprio símbolo. (SANTAELLA, 2007, p.67)

Atentamo-nos, até aqui, para a onipresença das gradações do signo baseadas nas categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade; em que os aspectos que preponderam no signo (qualidade, existência e lei) são aqueles que determinam sua classificação mais fundamental em Ícone, Índice ou Símbolo. No entanto, como menciona Nöth (2008), a tipologia de Peirce não é uma classificação aristotélica, onde os signos devem pertencer a uma única classe, ao contrário, ele descreve características de signos que podem ser considerados sob diversos aspectos e submetidos a diversas classificações.

Embora não cheguemos a explorar a terceira tríade Peirceana em nossas análises, optamos por descrevê-la, brevemente, a fim de completar o quadro teórico exposto e mostrar a lógica da divisão proposta por Peirce para essas que são as três principais classes dos signos. Dando prosseguimento, a tríade em questão lida propriamente com a significação, neste caso o signo Rema é algo que seria uma proposição, signo que tem um interpretante, mas o sentido é obscuro. Ele não é nem verdadeiro, nem falso. É um signo de possibilidade qualitativa para seu interpretante (SE, 53)

Um rema é, portanto, um signo cujo interpretante não é limitado naquilo ao qual ele pode se referir como objeto, isto é, é um signo aberto e indeterminado, no sentido de que seu interpretante contém pelo menos uma variável livre, assim como **x ama y**. (JÚLIO PINTO, 1995, p.44).

Já o dicissigno ou dicente, preenche essa incógnita, algo como *Maria ama João*. Nöth (2008) explica que esses signos pertencem à categoria lógica da proposição, que é a menor unidade para se exprimir idéias, que podem ser falsas ou verdadeiras. É um signo capaz de ser afirmado, pois seus elementos significativos indicam, de forma suficiente, sua referência, no entanto, ele não aponta razões para sua maneira de ser. Para Peirce, o signo dicente é “*um signo que veicula informação*” (CP, 2309). O Argumento, por sua vez, é uma proposição complexa apresentada como verdadeira com base em outra proposição. Seguindo nosso exemplo seria como *Maria ama João porque faz tudo por ele*. Nesse sentido, também pode ser entendido como um signo composto por dois ou mais dicissignos, sendo um interpretante do outro. “*É também chamado de **suadisigno** (a partir de **persuadir** e **dissuadir**)*” (Júlio Pinto, p.16), dada sua semelhança com a noção de silogismo, suas possibilidades retóricas e a evidente função argumentativa trazidas pelas proposições do signo.

Podemos dizer que um Rema é um Signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um Dicissigno é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um Argumento é um Signo que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo. (SE, 53)

Os elementos, até então descritos, promovem a semiose ilimitada, na qual cada signo cria sucessivos interpretantes que se referem a outros signos que criam novos interpretantes, em um processo contínuo que pode ser interrompido, mas jamais finalizado. Nesse sentido, a semiose também pode ser notada na ação de se criar, pois todo ato de criação inclui processo. Longe de determinismos mecanicistas, esse processo move-se de forma não linear em tramas sempre inacabadas que apontam uma tendência ou direção para obra artística. Mas, dessa verdadeira rede criativa, escapa o ponto de satisfação plena da obra que, por não ser alcançado, gera continuamente novos atos criativos e, conseqüentemente, novas obras e reinício de processos. Todo processo inclui informação, em movimento, libertada de seus

suportes físicos. As mudanças ou sucessões de estados, características dos processos, dão-se a partir das trocas informacionais (informação em movimento de significação), que se estabelecem em dado contexto. A informação está na essência constitutiva de um processo, é o movimento dela que faz ir adiante, que dá curso e seguimento ao processo. E é sua constante (re) significação que dá sentido ao fazer artístico, entendendo a informação como as *“representações produzidas pela mente criadora dos homens a qual os auxilia na sua relação expressiva com o mundo”* (Moura, 2006, p.2)

Mas, para o entendimento ou significação dessa informação, que está no processo e é signo, há de se considerar fundamentalmente seu intérprete. Como já dito, o signo só é signo quando interpretado e deve significar algo para alguém *“em algum aspecto ou capacidade”* (CP, 2.228). As capacidades básicas do intérprete são inerentes ao processo de transferência de informações e, nesse sentido, levantamos o conceito de observação ou experiência colateral em Peirce:

Toda aquela parte da compreensão do Signo para a qual a mente interpretante necessitou de observação colateral está fora do interpretante. Por observação colateral não quero dizer familiaridade com o sistema de signos. O que é assim obtido não é COLATERAL. É, pelo contrário, o pré-requisito para se obter qualquer idéia significada pelo signo. Mas, por observação colateral entendo uma prévia familiaridade com aquilo que o signo denota. Assim se o signo for uma sentença “Hamlet era louco”, para compreender o que isso significa deve-se saber que, às vezes, os homens ficam nesse estado estranho; deve-se ter visto homens loucos ou deve-se ter lido sobre eles; e será melhor se se souber especificamente (e não houver necessidade de se presumir) qual era a noção que Shakespeare tinha de sanidade. Tudo isto é observação colateral e não faz parte do interpretante (SE, 161)

A observação colateral refere-se, então, à possibilidade de semiose, à capacidade do intérprete de reconhecer o objeto e ter sobre ele um conhecimento anterior. *“É algo que está fora do signo, portanto, fora do interpretante que o próprio signo determina”* (Santaella, 2004, p.36). Ela irá garantir uma *pausa* interpretativa do objeto dinâmico, aquilo que se insinua, consente, entende, a partir de aspectos comuns uma vez observados. Trata-se da mobilização de memórias e antecipações vagas em prol de uma interpretação já experimentada. *“A experiência colateral é a*

*conscientização de antigos conhecimentos de coisas associadas ao objeto sob interpretação*” (Hausman, 2005, p.18). A seguinte passagem de Peirce traz uma imagem que ilustra essa experiência:

Dois homens à beira-mar observam o oceano. Um deles fala para o outro, “Aquele navio não leva carga, apenas passageiros”. Ora, caso o outro não veja navio algum, a primeira informação que ele extrai da observação tem como Objeto a parte do oceano que ele não está vendo, e o informa que uma pessoa com melhor visão que ele, ou mais treinada neste tipo de observação, pode ver um navio lá; tendo o navio sido assim introduzido no seu conhecimento, ele está preparado a receber a informação que é exclusivamente de passageiros. Porém a sentença como um todo tem, para a pessoa designada, nenhum outro Objeto senão aquele do qual já está informada.” (CP, 232 Apud HAUSMAN, 2005, p.18)

O entendimento desse conceito em Peirce, embora busquemos fugir de aplicações simplistas, talvez seja iluminador na análise das ações de *Imagens Deslocadas*. Lembremos, pois, que nossos intérpretes são bailarinos, que passam por experiências comuns de treinamento técnico-artístico, dividem cotidianamente as mesmas salas de aulas, há alguns anos, e trabalharam juntos em diversos espetáculos de dança, o que certamente os conduz a uma forma de organização do conhecimento, ao menos semelhante, em algum sentido ou qualidade. Na busca pela expressão artística, há *coisas* “embutidas no pensamento” que são capazes de tangibilizar ou direcionar o ato criativo, a fim de materializá-lo, realizá-lo e dar maior inteligibilidade ao signo. Essas *coisas* por vezes são consensuais:

Uma determinada Vídeo-Carta que o Arão fez, que foi dentro de uma igreja, aquilo ali me sugeriu água. E eu assim: “por que esse negócio está me sugerindo água se não tem nada a ver com?”. Não sei, o eco, aquele barulho oco, a forma como... eu não sei! Me sugeriu água, vou ter que fazer isso na água. Gripei!  
Aí não! Não vou, porque isso é uma coisa assim, eu não vou fazer dentro da água, num dia de chuva, eu, gripada, vou ter problema. Então, levei pra um outro espaço que tinha elementos também, aí trabalhei com areia. E, quando a gente vai ver esse grupo de Vídeo-Cartas de cada um, adivinha onde é que o Fábio tava? Dentro de uma cachoeira! (Andréa Anhaia, bailarina)



FIGURA 10: Carlos Arão, VC3. Fábio Dornas, VC4.

Tem um bloco que é o bloco dos espremidos, que todo mundo se espremeu de alguma maneira. E a gente não combinou! Então você vê que **todo mundo recebeu a mesma informação e que todo mundo transmitiu, de maneiras diferentes, mas transmitiu a informação do "estar espremido"**. (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Na verdade, foi fazendo assim oh (ele entrelaça as mãos), que **a coisa foi entrelaçando** e virou uma coisa só. (Fábio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

Nas últimas Vídeo-Cartas, sem a gente ter visto a Vídeo-Carta do outro (...) já começou a aparecer coisas iguais, sem a gente ter visto, no mesmo bloco de Vídeo-Cartas. (Fábio Dornas, bailarino)

A gente começou a ter um pouco dessas, digamos, **coincidências**, que eram muito impressionantes. (Carlos Arão, bailarino, *grifo nosso*)

**É como se o corpo tivesse memória.** Aquela coisa do corpo, né! Não passa pelo racional. **Quando a gente racionaliza, já é depois. Entende?** É como se o corpo tivesse essa memória, a gente traz e, depois, a gente constata que trouxe! (...) Parece até que é coincidência. **Não, não é coincidência!** Porque tá gravado de alguma forma, neuronal, eu não sei explicar isso cientificamente, tá gravado na memória corporal. (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)



FIGURA 11: Ester França, VC2. Andréa Anhaia, VC2.

Parece haver, entre os bailarinos, uma partilha de sentido, que conduz a certas ações e promove uma sintonia de sentimentos, uma troca de informações que lhes são comuns. Na fugacidade das significações, eles parecem encontrar pausas semelhantes, aquelas que se relacionam à qualidade do signo ou à de um emaranhado deles. “*Estar espremido*” foi uma qualidade apreendida pelos quatro bailarinos, em um mesmo momento de construção, e isso não é mera coincidência. Há um quê de potência no signo informacional, que eles perceberam e registraram corporalmente, o que se evidencia quando eles mencionam a questão da memória corporal. A fala dos bailarinos cabe aqui para dar nitidez ao conceito, iremos aprofundar essas discussões empíricas em nosso capítulo final, dedicado exclusivamente a essas análises.

### 3.3 O arranjo criativo

Nossa abordagem volta-se agora para outros elementos da semiótica relevantes à nossa questão e que tangem as relações criativas. Retomemos, neste momento, nossas apreciações sobre o conceito de criação, a partir de uma admirável passagem de Ostrower:

Em dados momentos de nossa vida, a criatividade parece afluir quase que por si e dotar nossa imaginação com um poder de captar, de imediato, relacionamentos novos e possíveis significados. Representam circunstâncias especiais, sem dúvida importantes, em que nos sentimos mais produtivos e mais criativos. Vista em sua dinâmica, porém, a criatividade não deixa de abranger o processo total de nossa vida, e tanto os momentos que consideramos necessários ou 'desnecessários' alimentam a nossa sensibilidade com múltiplas cargas emotivas e intelectuais. (OSTROWER, 1987, p.55)

Longe de ser um ato inconsciente, a criação passa sim por ações de inspiração e intuição, mas, na verdade, reúne tudo o que o homem pensa e imagina, é mesmo da ordem da experiência. Lembremos que, em Peirce, o acesso direto ao pensamento ou à compreensão não se dá. De tal maneira, o conhecimento não se funda na intuição ou esse seria um modelo subjetivo e falível. A intuição é um pensamento advindo da interpretação de um pensamento ou signo-pensamento e está na ordem da primeiridade. A criação passaria por um constante jogo de "forças" *onde a emoção permeia o pensamento ao mesmo tempo em que o intelecto estrutura as emoções* (Ostrower, 1987, p.56). Trata-se de um "arrançamento", de uma reunião, associação, síntese. Trata-se de dar forma a idéias, sensações, emoções, pensamentos, de unir o mundo interno e o externo. E, definitivamente, esse não é um privilégio das artes. A criação é uma ação do pensamento em busca da inteligibilidade, expressa através de diferentes linguagens.

Em Moura (2002), que toma Peirce como fundamento, a imaginação é o alicerce para criação que, por sua vez, tem a expressão como condição. Ao *imaginar*, o sujeito articula os dados de sua experiência e os elementos da realidade objetiva em uma espécie de ensaio mental que prevê as ações de constituição sêmica coerentes. Já a *criação*, seria a materialização dinâmica de um exercício do

pensamento, por intermédio de algum aspecto expressivo (diálogo, gesto, sensação ou ritual), posto que, para Peirce, não é possível o acesso direto a atividade mental. Dessa forma, a expressão seria uma espécie de *organização de idéias*, sempre regulada ou mediada pela linguagem que é um signo público<sup>32</sup> fundamental. A partir desse ponto de vista, levantamos a descoberta teórica peirciana que aponta para o fundamento da criatividade: a abdução.

Considerada como uma das principais contribuições para a filosofia contemporânea, a abdução consiste em um movimento do pensamento, expresso através de uma iluminação súbita e não divinizada, que tem como característica importante a marca da novidade. É ela que introduz o “incômodo” da dúvida e força novas articulações do pensamento. (MOURA, 2002, p.26)

A abdução, dentre as três formas de inferência propostas por Peirce, caracteriza-se por um quase-raciocínio, um palpite, um *insight*, no qual está implícita uma alta possibilidade de erro. Ela projeta para o futuro, aponta para a descoberta, é capaz de introduzir novas idéias, enquanto dedução e indução, os outros modos de inferência, referem-se à experiência, dizem do passado. Pensando a tríade, teríamos:

A inferência abdutiva é, portanto, um palpite razoavelmente bem fundamentado acerca de uma semiose qualquer e que deve ser posteriormente testado por dedução, a fim de que se chegue a uma inferência indutiva sobre o universo representado por aquela semiose. (PINTO, 1995, p.14-15)

Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura.

A Dedução prova que algo *deve ser*; a Indução mostra que alguma coisa é *realmente* operativa; a Abdução simplesmente sugere que alguma coisa *pode ser*. (SE, 220)

We have then three different kinds of inference. Deduction or inference *à priori*, Induction or inference *à particularis*, and Hypothesis or inference *a posteriori*. (W, I, 67)<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> O signo público é aquele que já encontrou o suficiente grau de formalização, sendo aceito como linguagem (MOURA, 2002, p.21). A autora nos lembra, ainda, que a linguagem efetiva-se como signo público também quando se abre, criativamente, às intervenções dos sujeitos que a transformam no cotidiano.

<sup>33</sup> Temos então três tipos diferentes de inferências. Dedução ou inferência *à priori*, indução ou inferência *à particularis* e Hipótese ou inferência *a posteriori*. (tradução nossa)



Na interpretação de Katz (2005), a abdução, para aqueles que estudam arte, é “o *antídoto contra o caruncho dos inefabilismos*” (p.51), uma vez que esse elemento diz sobre o começo do começo e afasta os mantos espiritualistas envolvidos no ato criativo. E, mais além, Peirce descreve a abdução como sendo da ordem das sugestões, da natureza humana, não há razões que lhe sejam atribuídas ela está entre o factível e o falível. E, ainda assim, ela deve ser aceitável, pois, ao mesmo tempo, não há melhor caminho para a criatividade. É a abdução que traz o novo e, para tornar crível essa espécie de instinto humano, basta seguir adiante, do primeiro ao terceiro, como nos faz crer essa bela passagem da obra de Peirce:

Seja como for que o homem tenha adquirido sua faculdade de adivinhar os caminhos da Natureza, certamente não o foi através de uma lógica crítica e autocontrolada. Mesmo agora ele não consegue dar uma razão precisa para suas melhores conjecturas. Parece-me que a formulação mais clara que podemos fazer a respeito da situação lógica – a mais livre de toda a mescla questionável de elementos – **consiste em dizer que o homem tem uma certa Entrevisão (Insight), não suficientemente forte para que ele esteja com mais freqüência certo do que errado, mas forte o suficiente para que esteja, na esmagadora maioria das vezes, com mais freqüência certo do que errado, uma Introvisão da Terceiridade**, os elementos gerais da Natureza. Denomino-o de Introvisão porque é preciso relacioná-la com a mesma classe geral de operações a que pertencem os Juízos Perceptivos. Esta Faculdade pertence, ao mesmo tempo, à natureza geral do Instinto, assemelhando-se aos instintos dos animais, na medida em que esses ultrapassam os poderes gerais de nossa razão e pelo fato de nos dirigir como se possuíssemos fatos situados inteiramente além do alcance de nossos sentidos. Assemelha-se também ao instinto em virtude de sua pequena suscetibilidade ao erro, pois, embora esteja mais freqüentemente errado do que certo, a freqüência relativa com que está certo é, no conjunto, a coisa mais maravilhosa de nossa constituição. (SE, 221, grifo nosso)

O termo juízo perceptível faz-se destacar nesses dizeres e, como enfatiza Moura (2002), ele seria um caso extremo de inferência abductiva. Trata-se de um dos ingredientes da tríade, que Peirce traça, para explicar nossas formas de percepção, os outros seriam: *percepto* e *percipuum*. Este será nosso próximo ponto de explanação. Santaella (1998) revela que, em nosso atual estágio de evolução, a

quase totalidade da percepção humana é da ordem da visão e da sonoridade. Não por acaso, os dois órgãos diretamente ligados ao cérebro foram privilegiados na evolução, como veremos, cognição e percepção são inseparáveis.

O conceito de percepção traz a idéia de um externo que nos chega, compreendendo nossas próprias formas de conhecimento. Abordando o tema, Santaella (1998) afirma que a percepção é inseparável das linguagens que o homem usa para se comunicar, agir, pensar e sentir. Nesse sentido, a percepção seria uma ponte entre o mundo da linguagem, o cérebro, e o mundo de fora, sendo que, *todo pensamento lógico, toda cognição, entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada* (Santaella, 1998, p.16). Vale ressaltar que, nesse processo, incluem-se também elementos inconscientes e não cognitivos, na verdade, a maior parte das ações perceptivas, dá-se fora de nosso controle.

Primeiro dos três elementos da percepção, o percepto, é aquilo que se apresenta a quem percebe. Irrepetível e singular, ele se força sobre nós, independe da mente, o que sugere certa fisicalidade ao elemento. A forma como ele se apresenta a quem percebe é o *percipuum*, uma tradução instantânea e não controlada do *percepto* por nossos “sensores”. Por sua vez, o *percipuum* é imediatamente capturado por nossa malha de esquemas interpretativos, os julgamentos de percepção que se misturam na abdução. Entendamos melhor a tríade e suas irreduzíveis correlações:

Se aplicarmos a rede da semiose sobre os ingredientes da percepção, torna-se evidente que o percepto desempenha o papel lógico do objeto dinâmico, o *percipuum* o papel do objeto imediato e o julgamento de percepção está no papel do signo-interpretante. Detalhando: há um elemento de compulsão e insistência inteiramente irracional na percepção que corresponde à teimosia com que o percepto resiste na sua singularidade, compelindo-nos a atentar para ele. É algo que está fora de nós e de nosso controle. (...) Mas o percepto não professa nada. Apenas compele a nossa atenção. Cegamente. Não há razão que o guie. Contudo, tão logo ele atinge nossos sentidos, é imediatamente convertido em *percipuum*, isto é, o percepto tal como àquele que se percebe. É o percepto tal como aparece, traduzido na forma e de acordo com os limites que nossos sensores lhe impõem.

Assim sendo, o *percipuum* força-se sobre nós e está localizado abaixo do nível de nossa deliberação e autocontrole, aflui em nós e flui continuamente dentro de nós. Tão logo aflui, no entanto, é

imediatamente colhido e absorvido nas malhas dos esquemas interpretativos com que somos dotados: julgamentos de percepção. Daí Peirce dizer que **só percebemos aquilo que estamos equipados para interpretar**. (SANTELLA, 2004, p.52)

Inscreve-se, nesse contexto, o movimento do corpo que dança que, a partir de suas ações de percepção da informação no espaço, constitui seu próprio movimento. Lembremos que, em Katz, a percepção é sempre movimento, inclusive no que tange à nossa própria constituição no mundo:

Os órgãos psicomotores fazem parte do modo de nos tornarmos seres no mundo. O processo pelo qual as informações que nos constituem tomam a forma do nosso corpo é longo, e se estrutura na experiência. Experiência, aqui, sempre se refere a um estado cognitivo durável que tenha resultado da percepção – tal como ensinou Peirce (MS, 675). Seus padrões, justamente aquelas matrizes que geram o movimento, estão previamente inscritos como a origem da origem, e se atualizam como constructo. (KATZ, 2005, p.56)

Segundo a mesma autora, entender a dança como semiose, ação inteligente do signo, é o que nos proporciona a compreensão da dança como uma forma lógica do corpo, um tipo de raciocínio, onde objetivação, produção de sentido e interpretação se interrelacionam. E, no âmbito desta pesquisa, entender também a informação como partícipe dessa produção de sentido é o que nos permitirá uma análise desse movimento significativo, que está além do movimento mecânico do corpo, que está na esfera da cognição.

Sob nossas reflexões, o tecido que rege a criação em *Imagens Deslocadas* é composto pelas informações trocadas entre os bailarinos, os espaços e os interpretantes. A gênese dessa criação se dá pela articulação de sentido e pela ordenação sígnica, que obedece a propósitos comuns ao grupo, e também está aberta à sensibilidade, às abduções, aos novos elementos que vão sendo inseridos durante o ininterrupto processo de semiose que originará a obra.

Esse cenário de composição também é abarcado pela teoria semiótica. Na perspectiva de Moura (2006), a criação, enquanto expressão do pensamento, pode ser norteadas por ações dos criadores, dando forma à malha criativa de um projeto

específico. A concepção desse plano é o que se pode chamar de **projeto semiósico**, que engloba a materialização e a experimentação dos *insights* criativos e a posterior recepção do signo criado. O projeto semiósico é o que ancora a criação, visto que incorpora a semiose.

Já a **concepção semiósica** envolve a intenção ou ação da mente, referindo-se às dimensões incorporadas ao projeto semiósico. Nas palavras da autora:

A concepção semiósica é a consciência que o homem tem da ação de seu interpretante em uma outra mente e o movimento que esse homem implementa, consciente ou inconscientemente, para influenciar essa outra mente. É o modo como um primeiro sujeito tenta intervir na semiose de outrem por intermédio da interação do intérprete com uma dada estrutura semiósica construída pelo primeiro. Neste aspecto, o interpretante resultante desse processo é influenciado também pela implementação de uma concepção semiósica interpretadora. (MOURA, 2006, p.42)

Do projeto à concepção, vemos a explicitação de semioses: a forma como signos se transformam em outros signos, como o planejado dá lugar ao significado, a partir das ações e dos olhares dos intérpretes. Esse é o próprio princípio da criação, sua ação de transformação e (re)significação. E, nesse contexto, lembrando Pinto (1995), a informação *signi-vai* em movimentos de constituição e interpretação que não hão de cessar.

Ora, *Imagens Deslocadas* evidencia muito bem essa composição criativa. Em diversos aspectos é possível demonstrar como, no processo, a informação é elemento motor da criação e, também, como seu movimento de significação é gerador do movimento do corpo e da concepção do espetáculo nos demais aspectos que envolvem cenário, figurino, luz e trilha sonora. É possível notar, ainda, a forma como as tecnologias utilizadas afetam a produção sónica e como tudo é *amarrado* em tecido único, nó a nó, em função de uma mesma rede criativa.

Nossos esforços analíticos irão destacar isso que chamamos de evidências. Mas, cumpre-se, primeiramente, compreender o conceito de tradução intersemiótica, que irá ampliar nossa visão a respeito dessas transformações que os bailarinos, junto à equipe do espetáculo, executam criativamente.

Partindo para o entendimento da teoria citada, o artista e pesquisador multimídia Júlio Plaza<sup>34</sup> (1938-2003), menciona que a tradução intersemiótica teria sido discriminada por Roman Jakobson, como o tipo de tradução<sup>35</sup> que trata da interpretação de signos de um sistema para outro ou da interpretação de signos verbais por não verbais. Implica na transmutação de signos por meio de diferentes sistemas, por exemplo, da arte verbal para a música ou dança. Por esse caráter de transmutação, o próprio pensamento já seria uma tradução, visto que, se não temos acesso imediato a ele, nosso pensamento vem sempre de outro:

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento, é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. Segundo Peirce, um conhecimento imediato não é possível, visto que não há conhecimento sem antecedentes pensamentais. Negando, portanto, a concepção cartesiana de intuição como conhecimento imediato, para Peirce, qualquer pensamento presente, na sua imediaticidade, é mero sentimento e, como tal, não tem significado algum, não tem valor cognitivo algum, pois este valor reside não naquilo que é realmente pensado, mas naquilo a que este pensamento pode ser conectado numa representação através de pensamentos subseqüentes; de forma que o significado de um pensamento é, ao mesmo tempo, algo virtual. (PLAZA, 2003, p.18)

Para se extrojetar esse pensamento “interior”, é preciso se fazer uso da linguagem. A tradução acontece, então, numa expressão concreta que permita interação comunicativa. E nessa passagem entre o mundo interior e exterior está o signo, único elemento capaz de estabelecer esse trânsito. Ele é o mediador entre o homem e o mundo, donde estão implícitas linguagens, necessariamente, sociais. A linguagem está, portanto, entre o real e a consciência e o sistema-padrão de cada uma delas é o que irá circunscrever nossa expressão de pensamentos. Pode-se

---

<sup>34</sup> Júlio Plaza tornou-se uma referência em arte e tecnologia no Brasil não só como criador, mas também como curador, organizador e crítico de arte. Fomentou novas linguagens através de suas práticas que envolveram a poesia concreta, videotexto, holografia, imagens digitais, dentre outras temáticas. O conceito de tradução intersemiótica perpassa fortemente seu trabalho, tendo sido o assunto de sua tese de doutorado (1985) que rendeu o livro de mesmo nome (1987), no qual ele desenvolve a teoria da tradução intersemiótica e em seguida demonstra sua aplicação, através do que ele denominou oficina de signos.

<sup>35</sup> As outras formas de tradução levantadas por Jakobson são a interlingual e a intralingual.

afirmar, então, que “o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos.” (Plaza, 2003, p.19) A linguagem, em relação com o signo, também irá se caracterizar pela continuidade tricotômica da semiose. Os pensamentos seriam conduzidos por signos das classes simbólica, indicial e icônica. A maioria dos signos que conduz o pensamento seriam símbolos da mesma estrutura das palavras, os índices e os ícones completam a incompletude da palavra, são signos-pensamento.

Propondo uma tipologia para as traduções capaz de operacionalizar conceitos semióticos, o mesmo autor, parte dessa tricotomia sígnica de Peirce, para constituir as principais matrizes de tradução, são elas: Tradução Icônica, Indicial e Simbólica. Ao comparar as três formas, ele nos faz entender melhor seus pensamentos. Na tradução como ícone, não há conexão dinâmica com o original que representa. As qualidades do objeto se fazem lembrar pela tradução que, nesse caso, será uma *transcrição*. Ela é diferente na forma e semelhante nas sensações que desperta. “A tradução icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original” (Plaza, 2003, p.93). Já a tradução indicial, caracteriza-se pela *transposição*, ela é determinada por seu signo antecedente, refere-se a ele por uma relação de causa-efeito ou por contigüidade.

A tradução indicial se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. Na operação de translação, pode-se deslocar o todo ou parte. (PLAZA, 2003, p.91-92)

Por sua vez, a tradução simbólica está em plena conexão com seu objeto, com o qual ela se relaciona por força de uma convenção, fazendo da tradução uma transcodificação. Permanece a essência do objeto imediato original. “A tradução como processo simbólico irá determinar uma lei de como um signo dá surgimento a outro” (Plaza, 2003, p.94). A tradução intersemiótica será assunto recorrente em nossas análises.

Com esse levantamento dos conceitos semióticos, que se entrelaçaram em nosso caminho de pesquisa, e considerando-se a amplitude da teoria em questão,

procuramos estabelecer uma interlocução apropriada que tange nossos objetivos analíticos e será de fundamental importância para nosso percurso empírico. No entanto, cumpriremos mais três passos complementares, no qual buscaremos: apreender como a rede é figurativa e emergente diante dos movimentos de criação, vislumbrar o virtual implicado na relação dos corpos e dos bailarinos com o espaço e com as tecnologias e, então, *ouví-los* dizer sobre a informação, bem como os outros membros da equipe de *Imagens Deslocadas*, a fim de compreender o olhar que eles lançam ao objeto de nossa área.

### **3.4 Rede: Pano de Fundo**

Voltaremos a falar agora da rede, termo já abordado no primeiro capítulo, mas cuja relevância faz-nos retornar o olhar, tratando agora de algumas de suas características históricas e sociais encontradas na literatura analisada. O conceito teria ingressado nas ciências na década de 20, através de ecologistas que estudavam as teias alimentares, tendo sido, seguidamente, apropriado pelos pensadores sistêmicos. Nesse âmbito, Capra (1996) afirma que, relacionada aos organismos vivos, a rede seria nosso padrão comum de organização presente em todos os tipos de sistemas vivos.

Onde quer que encontremos sistemas vivos – organismos vivos, partes de organismos vivos ou comunidades de organismos – podemos observar que seus componentes estão arranjados à maneira de rede. Sempre que olharmos para a vida, olhamos para as redes. (CAPRA, 1996, p.78)

Castells (1999), já com o olhar voltado para as redes que se instalaram com o advento das tecnologias digitais, faz nos lembrar, de forma curiosa, o início da instauração da arquitetura de rede que daria origem aos revolucionários fenômenos comunicacionais e sociais, dos quais hoje somos testemunhas. Como se sabe, a Internet é originária do desenvolvimento de tecnologias militares e seria “o equivalente eletrônico das técnicas maoístas de dispersão das forças de guerrilha, por um vasto território (...)” (p.44). Na década de 60, os pesquisadores de ponta do departamento de defesa dos Estados Unidos estavam preocupados em preservar o sistema norte-americano de comunicações de um possível ataque nuclear dos soviéticos. A estratégia foi criar uma rede de comunicação horizontal com inúmeros

pontos de conexão, que não poderia ser controlada a partir de algum centro, sendo formada por milhares de redes de computadores autônomos. Foi essa a rede que se alastrou, apropriada por indivíduos de todo o mundo com os mais diversos objetivos. Isso que nos faz recordar que, inerente ao desenvolvimento tecnológico, está a sociedade e ambos ligados de forma incondicional, como nos lembra o mesmo autor:

É claro que a tecnologia não determina a sociedade. Nem a sociedade escreve o curso da transformação, uma vez que muitos fatores, inclusive a criatividade e iniciativa empreendedora, intervêm no processo de descoberta científica, inovação tecnológica e aplicações sociais, de forma que o resultado final depende de um complexo padrão interativo. Na verdade, o dilema do determinismo tecnológico é, provavelmente, um problema infundado, dado que a tecnologia é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas. (CASTELLS, 1999, p.43)

A revolução informacional, que se seguiu na década de 70, veio intrincada também, como não poderia deixar de ser, a aspectos culturais que foram determinantes na forma e evolução das novas Tecnologias da Informação. O autor sugere que, inicialmente, a revolução das TIs teria, de certa forma, difundido o espírito libertário dos anos 60, isso porque, liberdade, inovação individual e iniciativa empreendedora eram princípios constituintes da cultura dos *campi* norte-americanos aquela época.

Sob outro ponto de vista, o geógrafo Milton Santos (2002) pode complementar essa idéia quando, ao considerar as múltiplas definições apontadas para o fenômeno da rede, contemporaneamente, distingue duas grandes matrizes esclarecedoras: a material e a imaterial. A primeira engloba o aspecto físico, a infra-estrutura que permite o transporte de matéria, energia ou informação; com seus nós, bifurcações, terminais, entre outras características peculiares à rede. A segunda remete aos *freqüentadores* dessas redes, à composição, ou seja, aos aspectos sociais e políticos que a envolvem, às mensagens, aos valores e às pessoas a ela incluídas. *“Sem isso, e a despeito da materialidade com que se impõe aos nossos sentidos, a rede é, na verdade, uma mera abstração”* (p.262). A rede é, nesse sentido, o conjunto dessas somatórias materiais e imateriais. É como se pensar,



afortunadamente, em corpo e espírito, os quais distinguimos, mas são impossíveis de se separar.

Na verdade, a imagem que formamos de rede poderia ser aplicada aos mais variados e ilimitados domínios, tornando-se uma noção comum em nosso dia a dia, ouvimos e dizemos sobre *redes de amigos, redes de hotéis, rede de empresas, rede de intrigas, redes neurais, redes sensoriais, etc.* Todas as noções englobam conexões múltiplas e fluidez, que seriam primordiais à idéia de rede, senão, suas principais características. Outra qualidade apontada por Santos (2002), para as redes, é a de servir como suporte corpóreo do cotidiano, o que estaria atrelado às relações mantidas entre os elementos da rede e a presente vida social. Para esse autor, o período técnico-científico-informacional, pelo qual passamos, marca um momento de evolução das redes, onde seus suportes estão parcialmente no território (forças naturais dominadas pelo homem) e parcialmente nos objetos técnicos (forças elaboradas pela inteligência). A diferença entre as redes atuais e aquelas constituídas em outros períodos de evolução técnica<sup>36</sup> estaria na parcela de espontaneidade em sua elaboração. Quanto mais avançada a civilização material, maior o caráter deliberado na constituição das redes. É, nesse sentido, que a instantaneidade e conectividade desse espaço reticular, permite que discursos imperativos de atores longínquos sejam propagados por lugares distantes, apesar de, ao mesmo tempo, fazer repercutir, talvez com menor reverberação, a fala dos anônimos.

Na Ciência da Informação, bem como em várias outras áreas acadêmicas, pode-se notar a inclusão do conceito de rede em estudos diversos que abrangem desde a idéia de rede como recurso de análises metodológicas, até estudos sobre a organização de fluxos informacionais e sobre os fenômenos evocados por redes sociais. Marteletto (2001), refletindo sob o contexto de pesquisa em movimentos sociais, afirma que a análise de redes estabelece um novo paradigma na pesquisa

---

<sup>36</sup> Milton Santos (2002) distingue, grosso modo, três períodos de produção das redes: o pré-mecânico, o mecânico intermediário e a fase atual ou pós-modernidade. No primeiro o engenho humano era limitado, era pequena a vida de relações e havia um largo componente de espontaneidade nas redes. O segundo período coincide com a modernidade quando as redes assumem seu nome e ganham unidades funcionais com as novas formas de energia. É no terceiro período que o fenômeno rede torna-se absoluto.

sobre a estrutura social, pois elas permitiriam o estudo de indivíduos dentro das conexões por eles estabelecidas, ou seja, não seriam relevantes os dados individuais dos atores pertencentes a uma determinada rede social e sim as relações que esses indivíduos estabelecem em suas interações com o outro. A análise de díades só faria sentido dentro de um conjunto fenomênico composto por inúmeros elos, sendo que, a rede se diferencia da somatória dessas relações e influencia cada relação estabelecida em seu contexto.

Tal idéia nos remete diretamente ao pensamento complexo de Morin, já abordado nessa pesquisa e, ainda que sob pontos de vista distintos, traz à tona a imagem de rizoma em Deleuze, também já mencionada no primeiro capítulo de nosso estudo. Tais teorias só irão reforçar nossa idéia inicial da intrincada relação estabelecida entre informação, corpo e tecnologias, que podem ser notadas a partir desses meandros.

Não por acaso, o termo rede mereceu fazer parte do título deste trabalho, ele comporá o que poderíamos chamar de *pano de fundo* da pesquisa, pois é sob esse olhar elementar que se constitui a trama das relações que estão sendo analisadas. Em nossa pesquisa, vislumbramos a idéia de rede em sentidos que se aproximam daqueles propostos pelos autores supracitados. Há uma *rede material*, referenciada pelos objetos tecnológicos que são usados pelos bailarinos, onde se estabelecem as trocas de dados. E há também a rede social constituída pelas relações e envolvimentos que se dão entre os artistas, a equipe e qualquer outro sujeito que, assim como nós, tenha acompanhado, em algum momento, o processo de criação de *Imagens Deslocadas*. Poderíamos falar também da rede de signos e sentidos que se estabeleceram entre os artistas e que serão explicitadas em nossa análise. Mas, de fato, acreditamos que não há uma rede e, então, outra rede, e em seguida mais uma, ou seja, não são coisas distintas e isoladas. É tudo uma coisa só, conectada, intrincada, múltipla, ressonante, como quer Deleuze. Uma rede que se expande em linhas e nós; a cada nova Vídeo-Carta, um novo nó, um outro sujeito e mais um nó, repete-se o espetáculo e novamente nó, outro sentido e nó; o movimento incessante das conexões *entre nós*. A rede é inumerável, atualizada, vibrante, fugidia, somente

aproximada e jamais delimitada, a isso ela escapa. Portanto, aproximemo-nos tão somente.

### 3.5 A potência do Virtual

Como nos lembra Lemos (2004), a palavra Virtual surgiu no princípio do século XVIII no campo da ótica, descrevendo a imagem refratada e refletida de um objeto. No século XIX, foi apropriada pelos físicos ao descreverem o comportamento de partículas subatômicas e, somente na década de 70, alcançou o campo da informática, ganhando notoriedade quando a IBM lançou um produto-conceito chamado memória virtual.

Entretanto, a definição mais corrente - a que opõe o virtual ao real -, não é aquela na qual apoiaremos nossas discussões. Ao contrário, seguindo o caminho proposto por Pierre Lévy (1996), que toma a filosofia contemporânea como ponto de partida, entendemos o virtual como força, potência, deslocamento, o que se opõe ao atual e não ao real. Tal idéia é esclarecida por Lévy, ao mencionar o exemplo da semente que, virtualmente, conteria a árvore, ou seja, a árvore existe em potência e não em ato. Mas, como podemos enganosamente pensar, o virtual nada tem a ver com o possível. Mencionando Deleuze, nosso autor explica que, ao possível só falta a existência, ele já estaria constituído, determinado, latente, não seria uma criação, pois, não implica a produção inovadora de uma forma ou idéia. O possível é o **esperado**, enquanto o virtual é da ordem da **criação**, nas palavras do autor:

Já o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, **o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização.** Esse complexo problemático, pertence à entidade considerada e constitui inclusive uma de suas dimensões maiores. O problema da semente, por exemplo, é fazer brotar uma árvore. A semente “é” esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isto significa que ela “conhece” exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente sua folhagem acima dela. A partir das coerções que lhe são próprias, *deverá inventá-la, coproduzi-la com as circunstâncias que encontrar.* (LÉVY, 1996, p.16, grifo nosso)

Nesse sentido, uma atualização diz respeito à solução de um problema, a uma invenção, criação de forma, que se dá com o arranjo dinâmico de forças e finalidades contidas no enunciado, ou seja, potências da entidade. Mais que adotar

uma realidade, ela produz novas qualidades, transforma idéias em um verdadeiro processo de devir que realimenta o virtual. A virtualização, por sua vez, diz respeito a uma “*elevação à potência*” da entidade considerada, o movimento inverso da atualização, uma mutação da identidade. De forma sintética, o autor conclui que a atualização passa de um problema a uma solução, enquanto a virtualização passa de uma solução dada a um outro problema. É como se a atualização remetesse a um esforço potencial de se sair de um emaranhado problemático e, vencida essa fronteira, imediatamente, haveria um requestionamento que faz a entidade voltar-se ao emaranhado, em um processo ininterrupto – de devir outro.

O virtual diz sobre o desprendimento do aqui e agora, a desterritorialização, a “não presença”, que muito antes das redes digitais, já podia ser ilustrado pela imaginação, conhecimento, memória, religião, vetores que, segundo Serres citado por Lévy, fizeram-nos abandonar a presença muito antes da informatização. Mas, o advento das TIs iria avolumar os operadores desterritorializados, o desenraizamento espaço-temporal que estrutura a realidade social. Aliás, a pluralidade espaço-tempo seria uma característica do virtual que, por sua vez, não é completamente independente dessa referência, já que a atualização precisa acontecer em algum lugar, em algum momento e inserida em um suporte físico.

Ainda segundo Lévy, essas relações com o espaço e tempo são alteradas de acordo com o universo cultural humano. Sistemas de comunicação e transporte criariam espaços práticos coexistentes de proximidade e, portanto, alterariam nossas pertinências espaciais. Enquanto sistemas de registro e transmissão (oral, escrita, audiovisual, digital), eles reconstroem nosso ritmo. A essa trama elástica e a cada novo agenciamento maquínico, acrescenta-se um espaço-tempo, uma cartografia especial.

A multiplicação contemporânea dos espaços faz de nós nômades de um novo estilo: em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte. Os espaços se metamorfoseiam e se bifurcam a nossos pés, forçando-nos à heterogênesse. (LEVY, 1996, p.23)

Nesse contexto, anunciamos uma proposição de José Gil (2004) que, elucidadamente, fala de uma forma do corpo lidar com o espaço, que é especialmente vista no trabalho de bailarinos, mas pode ser percebida por todo corpo onde haja um investimento afetivo com o espaço. É o *espaço do corpo* que ele define como uma extensão ou prolongamento da pele e é composto por texturas diversas capazes de aproximar as coisas do corpo. O espaço do corpo é um espaço paradoxal que não se separa do espaço objetivo ao contrário está imbricado nele. Ele nos convida a uma experiência sensível que ilustra muito simplesmente essa definição:

Podemos fazer a experiência seguinte: completamente nus, mergulhados numa banheira funda, só com a cabeça de fora, façamos cair na superfície da água, aos nossos pés, uma aranha. Sentiremos o seu contato sobre toda a nossa pele. A água criou um espaço do corpo delimitado pela pele-película da água da banheira. Podemos já extrair daqui duas conseqüências quanto às propriedades do espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado por comparação com o tato habitual da pele. (GIL, 2004, p.47)

O espaço do corpo parece relacionar-se à experiência do pertencimento, da vivência. Nesse sentido, entendemos que, em tal proposição, o autor citado encontra-se com a idéia de potência do virtual. O corpo inserido em um novo espaço, o potencializa através das reorganizações de campos de força que ele não cessa de atualizar. José Gil põe o corpo no “entre”, nem matéria, nem espírito, nem objeto, nem sujeito, mas algo que se re-localiza na multiplicidade das contingências, nas atualizações e potências. O corpo no “entre” age na busca incessante de significado, no movimento de virtualização que pode nos dizer mais que o real, assim como afirma Lemos:

O significado do mundo não está nas coisas, mas entre elas, na relação. A percepção da realidade e a identificação do que esta seja, se dão, não nas coisas do mundo, mas no que está entre elas, nas formas de percepção e interpretação dos eventos do mundo. O estatuto do real não é nada evidente. (LEMOS, 2004, p.160)

A experiência dos bailarinos do *Movasse*, principalmente, na etapa de produção das Vídeo-Cartas é bastante ilustrativa nesse sentido. Também bailarina, Gabriela Cristóvão foi convidada a ser interlocutora no trabalho de *Imagens Deslocadas*. Parecia haver a necessidade de um olhar de fora, alguém para *ler* aquelas cartas

trocadas entre os bailarinos e, então, Gabriela atuou como uma espécie de *leitora ou espectadora particular*<sup>37</sup>. Queremos destacar sua importante visão sobre a questão da experiência dos bailarinos com o espaço ou território. Ela nos faz entender cada Vídeo-Carta como um novo território de experiência, com distintas qualidades registradas pelo corpo e isso é o que seria acionado no espetáculo, onde, por vezes, vários territórios seriam retomados em um só tempo, através dessas qualidades.

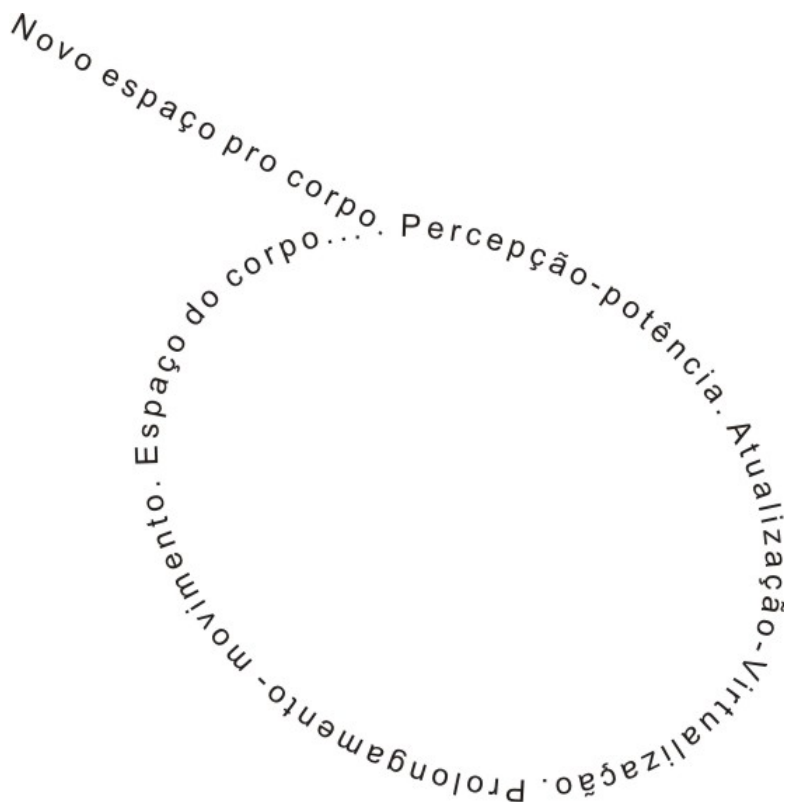
Eu acho que até a sensação é uma coisa discutível, por isso que acho que o **espaço de experimentação ou território**, pra mim, fica mais adequado, talvez. Porque não é uma sensação. Nem a gente tem uma sensação. A gente tem muitos elementos de trabalho, sabe? Só que esses elementos tã dentro de um universo que tem uma qualidade, tem um estado. E é esse estado. Se você vai ter uma sensação x ou y, a partir daquela experiência, é muito particular, mas o **espaço de experiência** é o que eu acho que a gente constrói e ele tem qualidades. E essas qualidades, elas são acionadas através do nosso corpo, porque esse é o nosso material de trabalho. Então, elas são acionadas através de nosso tônus muscular, de nosso tempo de movimento, da nossa presença, da nossa ocupação, desses elementos, desses recursos que são da dança, do bailarino. Eu acho que, através desses recursos, a gente constrói. A imagem que o cara vê é compartilhada, na verdade, entre uma pessoa que tá fora da imagem e uma que tá dentro da imagem e aquilo ali é um **espaço com qualidades de ação, qualidades de experimentação, qualidades**. (Gabriela Cristófar, interlocutora, *grifo nosso*)

O que ela chama de espaço de experiência, parece ir ao encontro das proposições de Gil sobre o espaço do corpo, pois, trata-se, da mesma forma, de como cada um dos bailarinos se coloca nos espaços físicos explorados. Em *Imagens Deslocadas* a relação dos artistas com os espaços nos pareceu bastante semelhante, não na peculiaridade do movimento, mas no que diz respeito às ações desenvolvidas e às formas de se perceber e pertencer àquele espaço. Como nosso pensamento a esse respeito é também virtual, como todo pensamento, tentaremos exprimir sua *potência*, *atualizando-o* a partir da imaginação de uma linha fictícia de ações, embora, saibamos que essa organização categórica é completamente impossível.

---

<sup>37</sup> Entendemos o leitor ou espectador particular, segunda a teoria de Salles (2004), destacada abaixo: Não se pode deixar de mencionar as leituras particulares que fazem parte de muitos processos criadores. Algumas pessoas são escolhidas pelos artistas para terem esse tipo de acesso preliminar às obras, recém-terminadas ou ainda em processo. (SALLES, 2004:44)  
O destino dos comentários dos leitores particulares fica, muitas vezes, incerto mas a relevância para o criador, naquele momento, dos atos de falar sobre a obra ou de mostrá-la é certa. Esses leitores por vezes, mostram poder em relação à obra em construção, na medida em que as suas observações são acolhidas pelo artista. (SALLES, 2004:45)

De fato, a composição que faremos a seguir, possivelmente, poderia se aplicar a qualquer movimento concebido através das técnicas de improvisação na dança, pois, tais técnicas buscam uma conexão com o espaço a partir da inserção do corpo nele e dos ineditismos das experimentações que ocorrem naquele instante que não se repete, mas se conjuga. Aquele espaço do “entre”. Assim, se pudéssemos imaginar uma forma que representasse a inserção do corpo em um novo espaço que se tornasse seu, seguiríamos um traçado semelhante a esse:



**FIGURA 12: Espaço do corpo**

Leia-se: Novo espaço pro corpo. Percepção-potência. Atualização-Virtualização. Prolongamento-movimento. Espaço do corpo.

Nesse desenho imaginário, interessar-nos-iam, ainda mais, os pontos, que não são finais, são as “entre-linhas” de realização, nas quais circulam os significados em fuga que, por um momento, em um espaço, e a partir de um suporte físico, podem ser capturados em atualizações. Refletindo-se sobre *Imagens Deslocadas*, o que pretendemos é levantar a possibilidade de que, uma vez inseridos em um novo



espaço proposto para uma Vídeo-Carta, os corpos dos bailarinos seriam tal suporte físico. Neles dariam-se as atualizações das potências inerentes àquele espaço permeado de informações sensíveis, que tem sua virtualidade capturada e expressa por movimentos reais do corpo, em um dado momento, que jamais se repetirá. Quando o corpo captura a instantaneidade do virtual, ele está se inserindo no lugar, estendendo-se, prolongando-se e fazendo *seu* aquele espaço. O movimento do corpo é o reflexo do espaço do corpo, é a expressão das contínuas atualizações do lugar virtual que o corpo ocupa. E quando o movimento da dança cessa, fica o registro da captura, a informação - já uma vez significada -, que se instaura neste corpo como potência, virtualidade, de prontidão para novos acessos que a atualizem em um movimento do corpo, que se repetirá sempre de forma diferente – é aí onde se dá o deslocamento. E é talvez isso o que os bailarinos chamaram, anteriormente, de memória do corpo.

Vejamos, pois, os depoimentos dos quatro bailarinos, quando questionados a respeito da primeira Vídeo-Carta que realizaram, e que nos levaram a crer na imagem do pensamento que formulamos anteriormente. As falas remetem às formas como eles se inseriam nos espaços escolhidos para as Vídeo-Cartas e como percebiam esses lugares.

Ester França foi a primeira bailarina a passar pela experimentação e, em seguida, postar a Vídeo-Carta no *you tube* para que os demais bailarinos a vissem e, a partir disso, respondessem a sua imagem:

A escolha do primeiro espaço foi feita por mim, e eu escolhi em cima de uma montanha porque, primeiro, eu queria espaço pra poder me movimentar, não queria um lugar apertado, queria me sentir livre. “E eu queria algum lugar que me trouxesse alguma coisa boa.” (Ester França, bailarina)



**FIGURA 13: Ester França, VC1.**

Andréa Anhaia conta da influência dessa primeira Vídeo-Carta de Ester na realização da sua, explicando o porquê do espaço escolhido:

A informação que veio da imagem me trouxe não só a informação que ela trazia fisicamente, mas tudo que envolvia o espaço. Também, sabendo que aquilo ali trazia um pouco da característica dela e da relação dela com a natureza, eu fui buscar esses elementos dentro da minha personalidade. O que me é mais normal? Mais natural? O que é do meu cotidiano? Então, eu fiquei muito impressionada com esse contraste. Da Ester estar num lugar de natureza e o movimento dela aparecer até mais que a própria natureza. E o meu estar inserido na cidade e o movimento da cidade aparecer mais que o meu movimento. (Andréa Anhaia, bailarina)



**FIGURA 14: Andréa Anhaia, VC1.**

Fábio Dornas, de maneira mais generalizada, conta como se davam suas escolhas e fala de sua experiência no momento de se inserir em um novo espaço:

Quando eu vejo a Vídeo-Carta, às vezes, eu vejo - e isso aconteceu praticamente com todas - assim. Já me vinha um lugar aonde fazer. Eu via a Vídeo-Carta e falava assim: nossa senhora! Ai aparecia um lugar. Quando eu chegava nesse lugar pra fazer, eu entrava aberto, nunca tentei programar muito, vou fazer isso, isso e isso. Eu ficava com o registro do que eu vi e deixava essa coisa rolar e rolar assim, com tudo que acontece na hora, com muitas coisas inusitadas, às vezes uma cor, um cheiro do lugar, algum registro que, na hora que eu tava fazendo, eu lembrava de alguma coisa da Vídeo-Carta, deixava isso acontecer e para onde ia me levar, assim. (Fábio Dornas, bailarino)



FIGURA 15: Fábio Dornas, VC1.

Carlos Arão deixa claro que o lugar que ele definiu para realizar sua primeira Vídeo-Carta era repleto de informações que influenciavam diretamente em seus movimentos:

(...) um pequeno coreto, um espaço redondo, onde me deu uma idéia de arena, principalmente. Conseqüentemente, o espaço era muito reduzido e tinha um chão que era muito bonito, era um chão onde tinha uma arte verde e amarela. Então, o espaço reduzido era redondo e, conseqüentemente, o meu movimento ficou circular, o tempo inteiro e chão. Era um coreto, às duas horas da tarde, ali passavam várias pessoas e muitos carros e sirenes e etc e etc e etc. Na verdade, **é muito absurda a quantidade de informação que temos em um vídeo de cinco minutos.** (Carlos Arão, bailarino, *grifo nosso*)



**FIGURA 16: Carlos Arão, VC1.**

As muitas informações, postas por Arão, parecem se relacionar às formas significativas, às potencialidades virtuais, ofertadas por cada espaço. No Coreto, o desenho do chão, as pessoas que passam, o barulho dos carros, todas essas qualidades do espaço são informações atualizadas que ele foi capaz de perceber e fazer refletir em seus movimentos. As cores do chão o atraíram para executar os movimentos também no chão. A circularidade do coreto deu a mesma forma à sua dança e as inúmeras informações alimentavam o fluxo de sua movimentação.

A informação, com toda sua potência significativa, esteve sempre presente na realidade dos artistas envolvidos nesta pesquisa e isso ficou muito evidente em seus depoimentos. Foi interessante notar a referência natural que eles faziam à palavra informação, o que aconteceu, muito freqüentemente, durante nosso período de pesquisa, tanto dentro de sala, nas aulas de dança, como nas entrevistas e conversas informais. Isso foi bastante recorrente e nos despertou interesse. Com o intuito de entender melhor essa concepção, incluímos uma pergunta específica sobre a visão pessoal de cada um sobre a informação, na ocasião da segunda entrevista realizada. Exploraremos a seguir esses depoimentos.

### **3.6 A informação entra na dança**

Nas respostas dos bailarinos e equipe de *Imagens Deslocadas*, notaremos como vários aspectos discutidos até aqui serão lembrados espontaneamente. Como vários “tipos” de informação serão citados. Destacamos no texto transcrito aquilo que mais

nos chamou atenção, como alguns verbos associados à palavra informação. Então, vejamos parte dos depoimentos.

Informação é muita coisa, é muito importante. Desde a informação cultural, a informação tecnológica, a informação humana, a física. **Eu acho que é através da informação que a gente consegue fazer a transformação das coisas.** Se transformar, e transformar o ambiente e as coisas que a gente está tocando - envolvido assim. (Kiko Klaus, músico, *grifo nosso*)

Essa concepção se assemelha a dois outros depoimentos no que tange à questão da transformação. Em ambos a informação é tomada como aquilo capaz de transformar, modificar. O elemento de mudanças de estado.

Pensando assim rápido, **informação é aquilo que chega pra mim, que chega até o meu corpo**, seja de que maneira for. Que vai modificar ele, que vai **alterar o estado dele**, né. Daquele segundo pra depois que ele recebe a informação, pro segundo seguinte. (...) Como que o meu corpo recebe? De várias maneiras, talvez ele nem perceba. Mas, recebe através dos sentidos. (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Informação pra mim é tudo que **tá no ar**, tudo que você pode, de alguma maneira, **captar e transformar** em alguma coisa. Pro seu trabalho, pra sua vida. Mas, tudo. Um cartaz ali, um passarinho que risca o céu, tudo é um tipo de informação, porque **me leva a pensar em alguma coisa.** (Silma Dornas, figurinista, *grifo nosso*)

A percepção, questão anteriormente verticalizada, é um tema explícito nas falas de Ester e Silma, onde a informação é posta como algo que o corpo é capaz de perceber, ainda que involuntariamente, e que causará uma ação imediata e transformadora. Partilham essa visão Andréa e Gabriela, ao afirmarem que informação “é o que vem”, citando ainda que ela se transforma e que nós a percebemos:

Informação é tudo que eu **apreendi** durante toda minha existência. Informação pra mim, né? Acho que é um pouco isso. **É o que vem.** Não digo que é só o que vem de fora, é o que se **mistura** com o que eu já tenho e que vai se transformando numa outra coisa. Talvez seja isso. E o filtro sempre sou eu, com todas as outras informações que eu apreendi. É isso! (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

Informação (longa pausa). Bom, na hora que você falou a palavra info, né – informação. Eu fiquei pensando nessa **ação que você observa em direção a algum lugar.** Alguma coisa **que vem com algum sentido de fala.** Sabe?! Tipo esse mosquito que tá passando

na minha frente! Ele tá passando na minha frente, tem algo que ele me informa a respeito desse espaço aqui: que tem um mosquito passando pela máquina e que está me chamando atenção, além de você, além da máquina. É algo que te traz, que tira, que **orienta o seu olhar** e com o qual você, nem sei se você dialoga não, mas você acaba entrando em... **percebendo**, sabe?! Entrando em contato. (Gabriela Cristóforo, interlocutora, *grifo nosso*)

Fábio Araújo e Fábio Dornas irão apontar para o dinamismo informacional, dizendo sobre o processo ao qual as informações estão submetidas. Eles nos lembram da questão do movimento ininterrupto, já mencionado. Falam da informação que não pode ser contida - o que vai caracterizar o processo de significação de toda informação -, vista enquanto signo.

Bom, eu, de certa forma, trabalho com a informação, acho que a informação está presente no nosso dia-a-dia. Eu acho que minha concepção de informação é toda aquela mensagem que você recebe e que **provoca alguma reação**. Ela pode ser uma informação explícita, clara, verbal, visual. Ou ela pode, no caso, no meu caso específico - que eu lido com ela no dia-a-dia - eu tento sempre **tangibilizar** a informação né. Pegar o que é um projeto específico, o que é uma idéia, o que é um conceito e transformar isso numa linguagem que outras pessoas percebam, de uma mesma maneira, aquela informação. Na verdade, é difícil de você **conter** a informação, é difícil de você tangibilizar e falar: “não, a informação é exatamente isso”. Eu acho que ela tem um **processo muito dinâmico**, porque mesmo a informação que é falada aqui, que é escrita, que é transmitida, depende muito da sua bagagem de vida, do seu histórico, do que você já viveu, do que você conhece, pra que você entenda ou não a informação passada. Então, eu acho que a informação é o que a gente tem de mais rico, né! **A informação é a vida em movimento**. (Fábio Araújo, cenógrafo, *grifo nosso*)

Olha, informação pra mim não tem, é a base de tudo. Eu fico pensando, **não tem como viver se você não tem informação**. Especificamente falando do último trabalho que a gente fez que foi o *Imagens Deslocadas*, eu acho que se eu não tivesse informação, eu não teria conseguido, não teria feito, né, o trabalho. E o mais louco é que eu acho que, fora isso, **você sempre vai criando informações**. Durante o processo de trabalho, eu comecei com algumas informações e tive outras, né?! Saí com outras informações. Então, eu acho que é uma coisa essencial na vida. Hoje, informação é tudo. (Fábio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

Arão e Márcio voltam o olhar para os fluxos informacionais permitidos pelas TI. Falam da quantidade de informação a qual estamos expostos atualmente e como isso traz uma certa angústia ao ser humano que, ao final, é o que *há por trás de tudo*.

A informação é tudo, né. Assim, eu acho que no momento de tanta informação que a gente recebe de vários lugares diferentes, eu acho que estar bem informado é super importante. **Eu acho que tem um problema nisso tudo, que é estar bem informado com tanta informação.** Atualmente, eu acho que as informações, elas mudam a cada dia, né?! A gente sempre que acorda, acorda com uma informação diferente. Eu acho isso por um lado, muito bacana, por outro, assim, não poder acompanhar algum raciocínio de alguma informação, muito rapidamente, às vezes, é um pouco frustrante, né! Porque, num mundo tão rápido, como o que a gente tá vivendo, você não está bem informado. Às vezes, você fica com um caráter meio de burro, assim: “Poxa, você não está sabendo e tal”. Mas eu acho que as informações ajudam em muita coisa, ajudam no âmbito do trabalho, da educação, né! Você poder tentar viabilizar possibilidades de uma vida melhor, né. Informação, em **todos os caracteres.** Informação de questões ligadas à tecnologia, mas a própria informação do que está acontecendo lá do outro lado do mundo. A informação, a notícia como o fator primordial pra que você esteja inserido no contexto mundial. Essa informação, que a gente tá fazendo agora. A informação ela **dialoga**, ela te dá, digamos, uma certa aproximação, de trupes diferentes e de possibilidade de construir coisas. Eu acho a informação, ultimamente, muito importante para mim. Eu abro um livro, hoje em dia, e leio uma frase e aquilo dali mexe com vários valores da minha vida. Então, **é tanta informação dentro de uma informação** que, uma simples palavra, eu acho que ela chega a mudar completamente algum raciocínio seu. (Carlos Arão, bailarino, *grifo nosso*)

A informação, ela tá em todo momento, cada dia mais a gente tá bombardeado por informações. O que é uma coisa gasta, tá todo mundo falando. Mas, eu acho que, hoje, com a minha idade e minha maturidade, eu tenho mais condições de **selecionar** as informações, me **alimentar** delas e **transformá-las** em ferramentas pro meu dia-a-dia, não só profissional como pra minha vida também. Cada dia que passa, eu percebo isso, como é que a informação tá residindo muito no relacionamento. Porque, se eu leio um livro, foi uma pessoa que escreveu esse livro. Se eu vejo um filme, foi uma pessoa que dirigiu. Sempre tem o humano por trás disso, **por trás dessa informação tem um humano. Vários humanos, né!** Porque essa informação também pode ter tantos ruídos que se **transforma**. É a história do telefone sem fio. Então, eu acho que, no final das contas, tá tudo voltado pro humano, pro relacionamento. (Márcio Alves, iluminador, *grifo nosso*)

Apesar de os depoimentos terem cunho pessoal e informal, fica clara a sintonia entre os discursos científico e artístico. Quando entendemos a visão dos entrevistados, em relação à informação, notamos que ela não se distancia tanto daquelas que vêm sendo postas por teóricos de várias áreas e que foram levantadas até aqui. Evidentemente, são abordagens distintas e que abarcam objetivos também

diferenciados. O que destacamos, no entanto, é a forma como a informação abrange aspectos amplos e distintos e como seu conceito remete a pensamentos variados a cada vez que se pergunta o que significa a palavra informação.

Buscamos, em nossos aportes teóricos, um entendimento que mensurasse esse conceito informacional do lugar de onde falam os bailarinos e que pudesse abranger essa visão que eles trazem em suas falas. Para tanto, voltaremos à perspectiva do virtual proposta por Pierre Lévy, onde se entende que o contraponto entre material e imaterial não pode ser aplicado à informação, pois essa não é da ordem da substância e sim do processo ou acontecimento. Desprendida de um suporte fixo, a informação encontra-se desterritorializada, descolada - como já mencionamos -, de um “aqui e agora”. A informação é virtual.

A realização de uma Vídeo-Carta, o instante em que o bailarino ocupa um lugar e o toma como espaço de seu corpo – trata-se de um acontecimento *atual* -, algo que se realizou em um momento e em um espaço, com as informações que ali *circulavam*. A *virtualização* desse acontecimento ocorre em qualquer lugar, a qualquer momento, quando ele é retomado e, então, prolongado em determinações inacabadas. Assim, uma Vídeo-Carta é virtualizada ao ser publicada no *you tube*, mas também o é no momento em que falamos ou escrevemos sobre ela, quando é vista pelos bailarinos ou pelo público, quando é pauta de ensaio ou mesmo quando é “*re-dançada*”. As informações que foram constituintes de uma Vídeo-Carta e que, enquanto signo, podem se traduzir em cheiros, ruídos, luz, sensações - como, várias vezes, foi mencionado pelos bailarinos - atualizam-se em um movimento constante e indeterminado de significação, que potencializa sua virtualidade. E, no segundo momento do processo, quando os bailarinos se reúnem para transformar suas criações solo em uma coreografia, é também à virtualização que eles irão recorrer. É a potência das informações registradas pelo corpo que será recobrada através dos sentidos e dos movimentos da dança.

Quando utilizo a informação, ou seja, quando a interpreto, ligo-a a outras informações para fazer sentido ou, quando me sirvo dela para tomar uma decisão, atualizo-a. Efeito, portanto, um ato criativo, produtivo. (LÉVY, 1996, p.58)



Em nossa primeira etapa de entrevistas, os bailarinos pareciam estar se esforçando para traduzir as capturas realizadas nos espaços por eles penetrados e entenderam, claramente, que levar as imagens que criaram para o palco dependia menos dos registros da câmera e mais dos registros dos corpos. Uma descoberta notável e bela no processo de criação coreográfica.

Na entrevista inicial, a bailarina Ester França usa a expressão *Imagem Chapada* ao buscar definir a visão disponível a respeito do movimento do outro advindo da câmera de vídeo. Ela e Fábio Dornas continuam a reflexão dizendo sobre as provocações, causadas pelos vídeos, que alteram sensivelmente a produção coreográfica, na medida em que assistir a um colega dançando *ao vivo* incitaria sensações e percepções diferentes daquelas obtidas através da mediação tecnológica. A *Imagem Chapada*, ainda segundo eles, aquela pertencente ao plano do computador ou da Televisão, na revisita dos olhos, acaba por permitir um aprofundamento dos registros e detalhes de movimentos, ela é capaz de determinar os ângulos a serem seguidos pelo telespectador. Ao mesmo tempo, essa concepção de imagem e movimento, ainda segundo os bailarinos, negaria os outros elementos do espaço, os demais sentidos, experiências, e seria marcada pela ausência da *energia*. Quando os bailarinos se reuniram e tentaram reunir também os movimentos criados, “*a coisa não acontecia, não chegava*” (Carlos Arão). A tentativa de se transpor as imagens geradas nos vídeos, simplesmente através da reprodução física dos movimentos, trazia à tona seqüências de movimentos também *chapados*. “(...) *quando a gente quer fazer pelo movimento, a coisa de pegar o movimento, não rola. Fica vazio*”, afirma Fábio Dornas.

Eles precisaram ir além da *Imagem Chapada* para produzir as imagens de seus movimentos ou, como queiram, os movimentos de suas imagens. Era preciso um deslocamento, uma atualização. E, então, foi preciso dançar, encontrar o *entre*, o *e*, a *multiplicidade*, buscar a virtualidade no corpo real, sua potência, seu pensamento. Entre o passo motor e o passo da dança, está o pensamento do corpo, como sugere Katz (1994). Quando o corpo executa movimentos assimilados para os quais já está treinado, ele se automatiza, mas, quando busca a potência de seus movimentos,

sua plasticidade, o alcance do impessoal, ele está pensando. O corpo que dança está além dos decalques da *Imagem Chapada*, ele se ultrapassa, busca suas potencialidades e multiplicidades.

Câmera, vídeos, *you tube*, Internet, os recursos operados em *Imagens Deslocadas* demonstram como as possibilidades técnicas atuais são multiplicadoras dos corpos que se virtualizam. São os meios pelos quais nos prolongamos incessantemente e que desterritorializam o corpo sem, no entanto, o desmaterializarem. É assim que podemos *estar* em vários lugares, ao mesmo tempo, simplesmente acessando a Internet, por exemplo. É, também, com a virtualização do corpo, que podemos pensar que as fronteiras *entre* corpos, *entre* máquinas e *entre* espécies estão se desmanchando nos mais variados tipos de troca: circulação de órgãos, implantes de próteses, bancos de sangue, fecundação *in vitro*, coração de babuíno, fígados de porco, dentes falsos, silicone, enxertos, hormônios de bactérias; uma lista infindável de nossas atuais estranhezas. Ao *corpo tangível e atual* são acrescentados diversos *corpos virtuais* que nos tiram do lugar e fazem romper a barreira da pele, tanto para o exterior quando para o interior. Pois, ao mesmo tempo em que as redes técnicas estendem nosso hipercórtex universalmente, as redes médicas o esquadriham minuciosamente, fazendo-nos entender em pormenores. Diante desse contexto, Lévy proclama o nascimento do hiper corpo, utilizando a metáfora da chama, que ganha volume com a coletividade:

Meu corpo pessoal é a atualização temporária de um enorme hiper corpo híbrido, social e tecnobiológico. O corpo contemporâneo assemelha-se a uma chama. Frequentemente é minúsculo, isolado, separado, quase imóvel. Mais tarde, corre para fora de si mesmo, intensificado pelos esportes ou pelas drogas, funciona como um satélite, lança algum braço virtual bem alto em direção ao céu, ao longo de redes de interesse ou de comunicação. Prende-se então ao corpo público e arde com o mesmo calor, brilha com a mesma luz que outros corpos- chamas. Retorna em seguida, transformado, a uma esfera quase privada, e assim sucessivamente, ora aqui, ora em toda parte, ora em si, ora misturado. Um dia separa-se completamente do hiper corpo e se extingue. (LÉVY, 1996, p.33)

Uma vez *amarrada* nossa trama teórica, que contou com breves inserções empíricas, no intuito de melhor ilustrar os conceitos levantados, seguiremos para

uma análise mais específica da experiência dos bailarinos, a partir das entrevistas e imagens coletadas, além, é claro de nossas próprias percepções na estreita convivência com o grupo. Delinearemos, portanto, nosso capítulo final, partindo para o traçado e a exploração do projeto semiótico de *Imagens Deslocadas*, destacando sua concepção semiótica e os movimentos de significação e tradução que tangem o tecido informacional da obra. Iremos, pois, retratar esses aspectos, pensando na organização semiótica de elementos que foram sendo compostos criativamente - tais como luz, cenário, cenas, figurino e trilha sonora -, tendo como foco as trocas informacionais estabelecidas na construção de sentido.

## 4 Tecer Signo, Conceber Arte

Entre *frames* e falas, iremos transcorrer agora a gênese criativa de *Imagens Deslocadas*. A análise do objeto empírico, que se segue, é dedicada ao entendimento da concepção da obra e sugere a maneira como as informações foram percebidas, selecionadas, organizadas e emitidas, semioticamente, pelos bailarinos e demais artistas no processo criativo. Desde as Vídeo-Cartas, até o espetáculo em si. Explicita-se com isso a ininterrupta cadeia de significação que é inerente à obra e da qual fazem parte não só a equipe envolvida, mas, também, o público, enquanto intérprete, e os demais sujeitos que possam ter se aproximado dessa rede. Nesse contexto, consideram-se ainda as negociações de sentido, que foram observadas na cadeia criativa, determinadas, por vezes, por fatores externos, outras, pelo próprio direcionamento de qualidades e significação.

Em meio às inúmeras possibilidades de análises, das quais dispúnhamos, buscamos evidenciar articulações em torno de elementos cênicos que pudessem promover a decomposição de arranjos, dando espaço ao nosso olhar que busca as entrelinhas da criatividade. De tal forma, contemplamos ambientes onde pudemos questionar a luz, o figurino, a trilha sonora, o cenário e a composição de cenas, além de considerarmos as relações entre corpos e tecnologias. A semiótica permeou todas essas análises e foi enfocada ao se falar de processos de (re)criação.

Considerando os conceitos da teoria semiótica, que abordamos até aqui, trouxemos o signo como elemento de “costura” que tece a trama em prol da arte. Vejamos a seguir, as argumentações que se tornaram possíveis a partir desse esforço.

### 4.1 Entre Corpos e Tecnologias

**A tecnologia, a gente não deixa ela ocupar, ela vai ocupando. Não é que a gente deixe: Ah qual lugar que ela ocupa? Ela vai ocupando, ela vai tomando conta, vai entrando.** Aí, quando você vê, está desesperado porque te roubaram o celular e você está sem nenhuma informação das pessoas que precisa. Eu preciso do meu celular desesperadamente, quase como preciso de um copo d'água. E isso é uma coisa preocupante. É muito preocupante. E eu

realmente não sei, sabe. A **gente não sabe quando começou, mas a gente se vê no meio disso**. Acho que ocupa um lugar muito importante na minha vida, não só na minha vida, porque eu vivo em sociedade, talvez na minha vida não ocupasse tanto espaço, mas eu vivo em sociedade. E, comunicação, apesar de ser a primeira coisa que a gente tentou fazer, e até hoje a gente tenta, a gente não consegue. Ela ocupa um lugar muito importante, eu tenho que me comunicar. **Eu preciso me comunicar para sobreviver**. E a gente exaustivamente tenta isso. Eu acho que é por isso que vem essa quantidade, por isso a gente discute, até hoje, sobre a informação. Discute, até hoje, o papel da tecnologia nesse lugar de facilitadora da comunicação e, pergunto, **será que está facilitando? Será que está dificultando?** (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

O depoimento de Andréa retrata como o uso da tecnologia tornou-se necessário em nosso cotidiano, de forma tão intensa, que se criam situações como a exposta, onde há uma verdadeira dependência desses artefatos digitais da comunicação, vistos quase como “bens preciosos”. A bailarina expõe o modo como essas tecnologias, de caráter informacional, infiltram-se em nosso dia-a-dia e podem passar de auxiliares e facilitadoras para problemáticas, quando faltam ou falham. Disso, dão-se alguns questionamentos entre presença e ausência de técnicas e as alterações promovidas, ou não, por elas, que puderam ser notados também no contexto de *Imagens Deslocadas*.

Na experiência do grupo em agregar a tecnologia à criação, o uso da internet e da câmera, que a princípio foi quase casual, preenchendo uma necessidade dos bailarinos se comunicarem, tornou-se central na obra e apontou para uma nova forma de pesquisa. Evidenciar as Vídeo-Cartas no espetáculo foi inclusive uma falta sentida pelo público especializado que assistiu a estréia do espetáculo em São Paulo, uma vez que os bailarinos haviam decidido levar ao palco as sensações que eles registraram, somente através de seus corpos e movimentos, o que veremos mais adiante ao analisarmos a concepção das cenas coreográficas. Para os bailarinos, a idéia inicial era que a tecnologia fosse somente um meio, um facilitador, uma solução para o problema da distância entre eles. No entanto, no decorrer do processo eles foram percebendo, por exemplo, que diferenças traziam as imagens digitalizadas por eles produzidas e, principalmente, quais possibilidades surgiam com isso:

Ao mesmo tempo foi a tecnologia, a possibilidade de ter essa tecnologia, que nos fez criar o conceito do trabalho, sabe! Porque, como num primeiro momento a gente não estaria junto pra realizar esse trabalho, a gente teria que, realmente, usar o vídeo e, depois, a questão de colocar na Internet para os outros assistirem, pra fazer o trabalho, a gente descobriu que, de repente, isso era **a idéia**. Que a gente podia se comunicar pelo vídeo, que isso não seria só um artifício pra se criar um espetáculo, mas sim uma idéia para se pesquisar, se estabelecer um conceito de trabalho. (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Isso que é a loucura do vídeo, eu acho. É que toda vez que você vê você encontra coisas. Então, isso também **é um processo muito infinito**. Por isso, essa loucura toda de: como é que se vai formatar um espetáculo? (Carlos Arão, bailarino, *grifo nosso*)

(...) uma coisa é você estar numa sala e estar vendo, a pessoa pode fazer para mim. Outra coisa é você estar vendo por um vídeo. **Vêm milhões de sensações, milhões de coisas diferentes, você está vendo aquela coisa chapada. É muito diferente**. Mesmo porque, a gente tem essa relação. Quando a gente se vê dançando é ótimo. Quando você se vê dançando em vídeo, você fala: Nossa Senhora! É um horror. (Fábio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

Diante da mediação tecnológica, parece-nos que duas grandes diferenças foram notadas pelos bailarinos e foi com isso que eles tiveram que aprender a lidar no momento de formatar o espetáculo. Tratam-se dos excessos e dos limites do vídeo. Excessos porque as Vídeo-Cartas lhes trouxeram uma informação multiplicada, visto que os registros das cenas podem ser revisitados em pormenores a todo o momento e, como sugeriu Arão, cada vez que se assiste àqueles movimentos, formam-se novas organizações do pensamento. Ou seja, aquelas imagens, já deslocadas de seu território, são catalisadoras, abrem-se para novas atribuições de sentido, que serão sempre variáveis, ainda que vistas por um mesmo sujeito-intérprete.

É o que Fábio confirma, quando diz que surgem “*milhões de coisas diferentes naquela imagem chapada*”, uma imagem potencial que irá permitir repetidos olhares, que serão sempre distintos e que poderão revelar novas abduções a todo instante. Um novo olhar, sob aquela disposição dos signos que os vídeos apresentam, será sempre capaz de instaurar cadeias de semiose ou significação, até então inéditas. E, uma vez que tais imagens estão disponibilizadas em um site de acesso público na Internet, essas potencialidades aumentam em números incalculáveis, podendo

trazer interferências de “fora” para o processo “interno” dos bailarinos, ou seja, possibilitam a participação de outros intérpretes que podem, ou não, trazer distintos sentidos ao ato criativo dos bailarinos e isso se confirma ainda mais com a revelação de Fábio Dornas de que “*escutamos muito as pessoas que viram o trabalho*”, o que também procedeu nos depoimentos de outros bailarinos.

A palavra chapada, referindo-se à imagem vista em vídeo, é o que nos faz indagar a questão do limite, que seria o segundo ponto comum, exposto pelos bailarinos nas duas entrevistas realizadas, no que tange à relação com as tecnologias. O limite do vídeo percorre o âmbito das sensações que não são possíveis de se transmitir, ele é tido como um modelo frio de reprodução dos movimentos. Quando Fábio diz que é um “horror” se ver no vídeo, ele traz à tona um sentimento muito comum entre bailarinos, pois, uma vez experimentados diversos sentidos e sensações na execução dos movimentos em um espaço, a reprodução desses, por meio de uma imagem chapada, digitalizada, não é nada fiel àquilo que o corpo percebeu e vivenciou. Faltam elementos a essa composição e isso eles afirmam que só podem resgatar através da memória corporal, retomando as informações que o corpo adquiriu como experiência no território. O cheiro das flores, a intensidade da luz, a textura do chão, a abundância dos ruídos, a temperatura da água, a velocidade do vento, nada disso pode ser percebido através do vídeo, somente suposto, imaginado. Uma vez que os vídeos não são editados, trata-se, para os bailarinos, de uma pura reprodução mecânica dos movimentos realizados, onde os significados estão aquém daqueles que foram percebidos na experiência em si. As qualidades do ambiente não são percebidas através do vídeo, não se alcançam, não há formas de acesso senão aquelas que permaneceram nos corpos.

Embora esse limite seja claro para os artistas, a forma como o uso da tecnologia beneficiou o processo, principalmente em relação ao novo formato de comunicação, que, para eles, apresentou-se na construção coreográfica, também se evidenciou em suas falas. É como se corpo e tecnologia tivessem estabelecido uma espécie de “parceria” nessa experiência, em que as técnicas são um meio de potencializar as informações que só o corpo pode perceber.

**O vídeo registra com muita precisão, mas registra com o limite da tela.** Também porque no vídeo você não sente o cheiro, não sente a textura de onde você está pisando, você imagina: O que é que está se passando ali? E você tem a imagem e você tem o som, mas em compensação ele é muito detalhista. Eu consigo ver - eu fiz exatamente aquele movimento - não fica só na minha memória corporal, fica na memória escrita lá, que está no vídeo. Então, ajuda desse lado, mas ficam faltando outras sensações que, depois, na hora de levar para o palco, eram importantes. Lembrar como é que era o chão que eu tava pisando, qual era o vento que estava batendo em mim, qual a intensidade. (...) **A gente não pode abdicar de nossa memória corporal pela tecnologia, mas pode somar uma coisa a outra.** (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Acho que a gente não usou a tecnologia como fim, a gente usou como meio. Oh, a história do facilitador! A gente filmou e, de repente, a gente viu que, mais fácil do que ver na câmera, seria passar para o *you tube* e acessar no seu computador, de casa. Então, foi um meio de nos comunicarmos através da tecnologia. **Mas, a matéria prima, o que se tornou depois, eu acho que é corpo. Corpo e informação.** (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

Também estiveram embutidas no processo criativo, outras formas de uso da tecnologia, menos comentadas pelos bailarinos, que passariam quase que despercebidas, não fossem os depoimentos da equipe artística – embora alguns tenham afirmado sua pouca afinidade com os meios tecnológicos. São visões que corroboram aquelas palavras iniciais de Andréa, “*a tecnologia vai ocupando, vai tomando conta*”, tendendo quase que para uma *naturalização* de suas interferências, no sentido de que se torna tão cotidiano usar um computador, um tecido, uma luz, que não se percebe o que está por trás do resultado final apresentado, o que mobilizou tudo aquilo. Quanto a isso, dois trechos das entrevistas foram reveladores. Vejamos o primeiro deles:

Tem tecnologia em todos os lugares! **O tecido que usei é super tecnológico.** São altamente tecnológicos, dão elasticidade, eles respiram, isso tudo é tecnologia. Tem tecidos inteligentes. (...) Eu sou uma menina tecnológica eu adoro a tecnologia têxtil, eu enlouqueço! (Silma Dornas, figurinista, *grifo nosso*)

Enquanto esperávamos que Silma respondesse à questão sobre sua relação com a tecnologia da maneira como os outros entrevistados que, em sua maioria, falaram sobre seu envolvimento com computadores, celulares e Internet, por exemplo, a figurinista nos surpreendeu ao remeter-se à tecnologia têxtil. Entusiasmada, ela fez relatos de inúmeros tipos de tecidos que são elaborados a partir do desenvolvimento



de tecnologias capazes de esmiuçar a matéria-prima da indústria têxtil em prol de tramas que produzem tecidos com especificidades diversas, principalmente, para a área dos esportes, onde tais tecidos são capazes de aumentar, consideravelmente, o desempenho de atletas, tornando-se itens praticamente obrigatórios em competições de alto nível. Ela também fez menção ao processo de fabricação de cores, que exige um complexo maquinário para se chegar a uma cartela final que possa ser reproduzida. A fala de Silma nos levou a uma questão que, depois, pareceu-nos óbvia, mas que não seria sequer notada, caso ela não a houvesse citado. É claro que temos notícias de que a indústria têxtil faz uso de altas tecnologias para desenvolver tecidos cada vez mais elaborados, inclusive experimentando outras formas de material, como as *garrafas pet* que também foram citadas por Silma. Mas, não se teve isso em mente de forma imediata, talvez devido mesmo a essa característica da *invisibilidade* tecnológica, de sua presença parecer tão massiva e ao mesmo tempo invisível. Descobrimos, então, que aqueles corpos para os quais olhávamos, buscando as evidências do processo tecnológico pelo qual passaram, estavam, na verdade, cobertos por tecnologia.

O segundo trecho que relatamos refere-se à forma como a luz do espetáculo foi construída. Márcio Alves explica como, para ele, a tecnologia também foi uma facilitadora. Ele conta que todo seu processo criativo foi elaborado através de imagens dos ensaios, que foram coletadas pelos bailarinos e que orientaram suas escolhas. Juntando-se a isso a trilha sonora, que também já estava gravada, ele foi fazendo a composição da cena em seu próprio computador e elaborando, assim, o mapa de luz do espetáculo. O resultado só foi aplicado “ao vivo”, no dia da estréia, e parece ter saído como ele queria.

Eu pedi várias vezes pra eles fazerem a captação das imagens do ensaio, já depois do espetáculo formado, para ser meu orientador. Aí passei isso pra dentro do computador e, então, trabalhei (...) **a criação da iluminação eu fiz dentro da minha casa na frente de um computador**, eu tinha a trilha toda gravada, o vídeo gravado, então, eu dava pausa e fazia o roteiro e fazia o mapa (luz). O computador me deu todo esse recurso pra eu fazer. (Márcio Alves, iluminador, *grifo nosso*)

Quando cheguei a SP e apresentei o trabalho, o chefe de palco, o coordenador de montagem me falou assim: “Ué, mas engraçado, você já está gravando? Você não quer passar pra se certificar? Eu disse: “Não, já fiz tudo em casa”. Daí, quando eu fui passar, ele disse: “Olha, nem parece que você fez isso em casa, sem ver. Como é que você acertou isso tudo?” (Márcio Alves, iluminador)

Embora essa versão inicial do mapa de luz tenha sofrido alterações de um espetáculo para outro, Márcio afirma que as tecnologias lhe trouxeram possibilidades de realizar seu trabalho em um curto período de tempo e sem a presença física dos bailarinos. Notamos nessa análise que, a qualidade dos recursos técnicos empregados, acabou sendo propulsora de sentido no espetáculo, uma vez que essas tecnologias se tornaram auxiliares na reprodução das sensações que os bailarinos traziam das Vídeo-Cartas para o palco. Veremos, em mais detalhes, essa questão ao avaliarmos a criação da luz em cena.

Um fato, desta vez curioso, que ocorreu na elaboração das Vídeo-Cartas e que também foi atribuído à tecnologia, nesse caso às falhas a que estamos sujeitos ao fazer uso dos artefatos tecnológicos, foi a perda inexplicável de uma das Vídeo-Cartas de Andréa.

Uma vídeo-Carta se perdeu. A minha na areia, como carta que vai pro correio e se perde. Tá vendo? Tecnologia tem dessas coisas. (Andréa Anhaia, bailarina)

Os bailarinos demonstram que passaram por um processo de aprendizagem, no que tange ao uso das tecnologias. Afirmam que foram se articulando, de acordo com as facilidades de cada um, e envolvendo outras pessoas nessa rede de produção que pudessem auxiliar operando câmeras, publicando vídeo, sendo que, a intenção era mesmo somente a ajuda no manuseio. Inclusive, vários foram os integrantes da equipe que filmaram uma ou outra Vídeo-Carta. Com isso, os bailarinos descobriram que, apesar de ter sido uma grande facilitadora e agilizadora do processo deles, a tecnologia também guarda seus segredos e traz certas dificuldades. Já na primeira entrevista, quando estavam plenamente envolvidos com o processo de elaboração das Vídeo-Cartas, - que lhes exigiu uma maior proximidade com as câmeras e computadores - eles puderam perceber outros limites das tecnologias que são falíveis, como nós:

O que eu acho mais difícil na verdade é que nós não somos seres tecnológicos, nós, bailarinos. A gente teve dificuldade em operar a máquina, a câmera a gente ficou com aquela coisa sem saber mexer e tal. Então, foi bom porque, de certa maneira, algumas pessoas começaram a se posicionar para: “Não, eu entendo! Como é que é? Não, você precisa ter um cabo assim, assim.” Aí, você começa a pesquisar também e **começa a interagir com a máquina e vê que ela é tão manual quanto você. Tem que esperar baixar, tem que esperar carregar e demora.** (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Ao contrário da equipe de criação, que fez uso das tecnologias de forma mais objetiva e com claros fins, - que obviamente também guardam suas incitações - o que se delineou para os bailarinos como o maior desafio na construção do espetáculo foi selecionar as imagens que seriam representadas e resgatar as sensações que o vídeo não registrava. Uma vez ultrapassada essa barreira, a questão da tecnologia sai do primeiro plano, como se as tecnologias tivessem sido usadas e guardadas, retiradas de cena ou, quem sabe até, elas tenham simplesmente se tornado *naturais* para eles.

Foi nesse ensejo que eles decidiram, para o espetáculo de estréia, não fazer uso de nenhuma imagem das Vídeo-Cartas em cena. Era quase como se houvesse um exercício para se *invisibilizar* os meios técnicos utilizados. No teatro, em São Paulo, tudo que evidenciava o processo de criação tinha lugar no *foyer*, em cena, só os corpos e seus registros abarcados por cenário, iluminação e figurino. Era um reflexo da idéia de se usar as tecnologias somente como meio. Mas, na reunião dos demais artistas para as apresentações programa Rumos Itaú Cultural, os bailarinos de *Imagens Deslocadas* notaram que vários grupos faziam uso da tecnologia em cena e que isso se tornou uma tendência na dança contemporânea, às vezes, indiscriminada, sem propósitos muito definidos, talvez pela fase inicial de experimentação pela qual as artes passam. Eles indagam o que consideram excessos:

Quando a gente fala de dança contemporânea, a gente fala desse bailarino, coreógrafo, dançarino, artista, que vive no mundo de hoje, que é bombardeado por tecnologias. (...) A gente vê muitos trabalhos que usam a tecnologia como aparato cênico, só pra dizer... Às vezes, a gente fica brincando: Nossa, tem seis computadores nesse

espetáculo, um *laptop* só resolveria. **Às vezes, é um excesso!**  
(Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

A partir desse primeiro espetáculo, a tecnologia volta às discussões. Os bailarinos foram questionados sobre a ausência das referências explícitas às Vídeo-Cartas em cena, o que fez com que eles próprios repensassem as cenas e acrescentassem a elas, por vias também tecnológicas, novas alusões ao processo criativo. A tecnologia que, em princípio, era apenas um meio tornou-se uma forte indagação entre os bailarinos, que acreditam ter descoberto uma nova forma de pesquisa, ainda incipiente, e para a qual eles não têm todas as respostas. Apesar de acreditarem que o processo criativo, e seus próprios corpos, sofreram mudanças com essas interferências tecnológicas, apontar exatamente quais são essas alterações não parece ser possível, mesmo porque também esse movimento não se cessa.

Tem até uma pergunta que o Marcelo Castilho faz em uma crítica: **Será que se não tivesse havido as Vídeo-Cartas eles fariam o mesmo espetáculo?** Eu acho que não! Mas poderia sim. Plasticamente, o espetáculo não diz, mas a gente precisou desse processo pra chegar àquele “produto”, entre aspas, porque eu acredito que nada está pronto. Mas será que sairia da mesma forma? **Eu acho que não.** Mas sim, poderia ter saído um espetáculo fechado com coreografia, isso poderia. (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

**Eu acho que alterou demais porque soma muito,** abre uma porta que acho que tem a ver com essa coisa da tecnologia. Quando você começa a trabalhar com computador, abre uma porta porque é muita coisa que você tem pra fazer. É muita coisa. **É um caminho sem volta e eu senti isso, é um caminho sem volta, dá até medo.** Eu uso essa palavra porque abre uma porta que você fala assim: Fui! É um desconhecido, foram coisas que a gente foi descobrindo (...) A gente quer abrir, descobrir coisas, ampliar e eu acho que uma coisa assim dá medo. “Nó gente, pra onde a gente ta indo?!” (Fábio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

**Depois desse processo, com certeza, a gente mudou,** mudou a percepção de nosso corpo, do espaço, do outro. (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

**Não tem jeito de sair desse processo o mesmo.** Isso pra mim foi a coisa mais maravilhosa. Eu não saí o mesmo. E isso é muito legal! (Fábio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

E, como nós também não buscamos respostas prontas, fiquemos com essas argumentações, que foram sugeridas pelos bailarinos e equipe, referindo-se ao

limites, excessos e mudanças, que eles puderam perceber na experiência com o uso de tecnologias no processo criativo.

## **4.2 Cores e sons: um deslocamento de qualidades**

Silma e Kiko, respectivamente figurinista e músico responsável pela trilha sonora de *Imagens Deslocadas*, trabalharam na tentativa de deslocar as qualidades por eles percebidas e apreendidas, durante o processo das Vídeo-Cartas, para as cenas que foram ao palco. Os dois estiveram próximos dos bailarinos durante todo o tempo e acompanharam o processo desde o início tendo, inclusive, gravado algumas Vídeo-Cartas. Com isso, dividiram experiências semelhantes com os bailarinos e, segundo os depoimentos em entrevistas, deixaram-se influenciar pelas Vídeo-Cartas e as tiveram como principal matéria de criação. Nesse cenário, relembramos o conceito de experiência colateral, entendendo que, nesse caso, os dois integrantes da equipe atuaram como intérpretes das Vídeo-Cartas, utilizando suas capacidades e conhecimentos anteriores para, em uma pausa criativa, construírem, em meio à semiose das Vídeo-Cartas, o figurino e a trilha de *Imagens Deslocadas* que, por sua vez, são também novos processos de semiose estabelecidos em rede.

Não por acaso, Silma e Kiko buscaram o mesmo princípio criativo em suas interpretações, visto que dividiam conhecimentos e experiências aproximadas, embora com percepções e intenções individuais. O conceito inicial, que se fez presente no processo de ambos e que eles pretenderam seguir, foi o de deslocamento, como podemos notar nas falas seguintes:

As próprias Vídeo-Cartas motivariam o conceito da trilha. Então, a gente discutiu muito a coisa da imagem. **Como traduzir imagens em sons?** Então, o som também procurou ser uma imagem deslocada. (kiko Klaus, músico, grifo nosso)

***Imagens Deslocadas, roupas deslocadas. Eu desloquei!*** É muito sutil e eles viram isso. Mas, o público, só quem era mais atento que viu, porque gola era perna, gola era manga, manga era gola. Então, tem um monte de brincadeiras com a roupa nesse sentido que é de desconstrução da roupa e de reconstruí-la de maneira diferente. Foi até engraçado, porque a costureira, que trabalhou comigo, ficava enlouquecida. Ela falou assim: Onde que eu costuro isso? Porque era tudo desconstruído, tudo desestruturado. E eu também. Me dava

a maior dor de cabeça, porque tinha que pensar de outra forma pra fazer a roupa e isso foi muito interessante e exaustivo. (Silma Dornas, figurinista, *grifo nosso*)

Os dois artistas partiram da mesma idéia de deslocamento e, cada um, a sua maneira e com seus artifícios, trabalhou na intenção de traduzir as informações que eles perceberam - por meio das Vídeo-Cartas e das discussões com toda a equipe -, em cores e sons que representassem aquelas qualidades notadas nas imagens dos bailarinos no vídeo. Trilha e figurino foram deslocados, assim como as imagens. Deslocados, por vezes, no sentido literal, por exemplo, quando Silma, propositalmente, faz da gola da camisa uma parte da calça e deslocados também na tentativa de decifrar e transferir sensações, pois, isso foi o que eles buscaram quando escolheram o quente do vermelho, o ruído do vento, o verde da natureza, o barulho da água e outros diversos elementos que foram trazidos das imagens dos vídeos. Ora, como vimos em Peirce, sons e cores são qualidades, são da ordem do primeiro e, para se expressarem enquanto signos, precisam estar encarnadas no objeto e precisam pertencer a uma cadeia de significação. Os esforços dos dois artistas pareciam se dirigir do primeiro para o terceiro, ou seja, seguiam a intenção de levar as sensações aos elementos que estavam criando, a partir das interpretações que apreendiam das Vídeo-Cartas.

Começamos pelo figurino de Silma que ganhou, então, um deslocamento literal, que se reproduziu na própria forma ou reforma da roupa. Gola, manga, perna, estava tudo, sutilmente, fora do lugar e só o público mais atento poderia perceber. A brincadeira com a roupa continua durante o espetáculo, quando os bailarinos alteram a composição, retirando e colocando algumas peças de acordo com a cena que realizam. As imagens abaixo revelam alguns detalhes do figurino deslocado:



**FIGURA 17: Figurino Deslocado.**

Mas, essa reconstrução não ficou apenas na literalidade. Foram acionados outros elementos, outras qualidades que permaneceram fortemente, tanto para Silma, quanto para os bailarinos. As cores foram um ponto relevante nesse sentido e que foram percebidas por todos. A figurinista chega a dizer que foi um processo intuitivo, pois, tanto ela quanto os bailarinos, sentiam a necessidade de fazer uso de cores nas cenas.

Foi **completamente intuitivo. Estava todo mundo tão interligado na coisa que ela fluiu de maneira super harmônica**. A gente falou de cor. Eu falei das cores que eram fortes, das que eu queria usar. Isso já no final do processo, já pra ir pro Itaú. Aí a gente falou em cor e foi muito engraçado porque não vi o trabalho antes dele ir, a gente passou rapidinho em um teatro lá na Avenida Afonso Pena pra ver como seria, o que ia funcionar e o que não ia. Foi uma coisa bem interessante porque a cor ficou muito bacana no trabalho e eu usei os elementos das Vídeo-Cartas. E a gente sentiu a mesma falta: “Tá faltando aquele vermelho naquela hora lá! **Aí eu senti e todo mundo sentiu**, foi bem bacana. (Silma Dornas, figurinista, *grifo nosso*)

Abre-se um parêntese para lembrar que a intuição, embora posta pelos artistas como algo que está sublimemente além de nossos sentidos e nossa consciência, na perspectiva de Peirce passa por interpretações, estando sempre calcada na realidade, ou seja, é atravessada pela experiência colateral dos bailarinos e demais envolvidos, é sempre posterior a uma experiência semiótica e jamais independente de um pensamento. De tal forma, ela relaciona-se com a abdução, quase como uma conseqüência, de certo que a intuição refere-se ao movimento evidenciado por um novo signo percebido em um *insight* e, dessa forma, seria “explicada” pela abdução. A partir disso, e das discussões levantadas em nosso capítulo teórico, podemos pensar a intuição nas diversas vezes que é mencionada pelos artistas, agindo como condutora na produção de sentidos, dando forma ao movimento sígnico e direcionando a criação ao *telos*. Seria, ainda, uma das instâncias implicadas no que os artistas chamaram de “coincidências” que se deram no processo de produção das Vídeo-Cartas, assunto que será retomado, fechamos parêntese.

Voltando ao figurino, buscamos referências nas Vídeo-Cartas, tentando apontar alguns lugares que poderiam ter trazido esse forte registro das cores para a percepção da equipe. E não foi difícil notar que, realmente, há uma explosão de cores entre os ambientes explorados, principalmente aqueles que são marcados pela presença da natureza e lugares habitualmente destinados a crianças, como é o caso de parques e praças. Em ambientes assim, a forte presença das cores faz com que se evidenciem os signos de qualidade que irão compor e marcar o espaço. Quando aquele espaço é retomado em imagem ou pensamento, fica o registro de ser colorido, pois os signos que o representam são tendentes *ao icônico*. Isso porque sabemos que a cor em si, enquanto ícone puro, é uma qualidade, da ordem do primeiro e que não é, senão, um fragmento de signo. Quando a qualidade da cor se evidencia, para um grupo de intérpretes, como é o caso, temos um conjunto de signos fortemente caracterizado pelos sentimentos que são capazes de detonar no processo de semiose, do qual eles mesmos fazem parte. As imagens que encontramos são permeadas por objetos extremamente coloridos que não poderiam compor uma atmosfera com qualidades diferentes dessas. Aos olhos dos artistas, foram essas as qualidades que se evidenciaram e que eles buscaram deslocar,



também fazendo uso de signos que detonassem a qualidade de ser colorido. Imagens e depoimentos corroboram nossa descrição.

Também **o que me influenciou foram as cores, porque tem cores que, no trabalho, são muito fortes.** Então, eu tentei trabalhar com essas cores e talvez até algumas estampas. Mas, como a gente tem sempre um tempo muito curto, um monte de coisa não pode se realizar. Eu queria trabalhar com estampas, com mais coisas que eles usaram, mas ficou difícil por causa do tempo. Eu tive uma semana pra fazer o figurino. (Silma Dornas, figurinista, *grifo nosso*)



FIGURA 18: Fábio Dornas, VC8.



FIGURA 19: Carlos Arão, VC5. Ester França VC 8. Andréa Anhaia VC7 e VC5.

As cores foram, então, uma das características que apareceram no trabalho de composição dos vídeos e que foi escolhida por Silma para também aparecer no figurino. Mas, como todo processo criativo, imbuído pelo esforço de dar forma a novas idéias, de maneira que elas se organizem e signifiquem, em *Imagens*

*Deslocadas* tornou-se impossível, em meio a essa ordenação, fazer uso de todos os inúmeros estímulos recebidos. Em meio a tantas informações percebidas e potencializadas em ações criativas, fez-se necessário optar por quais seriam aquelas realmente utilizadas, de tal modo que foi preciso deixar de lado algumas inspirações. O tempo de construção e o orçamento foram preponderantes nessas escolhas, o que Silma relatou em entrevista com um certo pesar, já que, em sua fala, foi recorrente o fato dela não ter conseguido utilizar as estampas que tanto desejava.

Eu queria estampar. **Teve uma idéia que ficou perdida por causa de tempo também. Eu queria estampar com alguns elementos das Vídeo-Cartas, congelar alguma imagem**, por exemplo: “Não apanhe as flores” quando tem aquele canteiro (...) **Eu queria estampar isso, mas não foi possível tanto por verba, quanto por tempo. Em algumas cenas, queria também deslocar até partes do corpo, eu queria colocar alguns pés, mas o tempo não deixou acontecer.** Tipo um pé aqui (apontando para cintura) um olho aqui (sugerindo as costas), sabe?! **Queria congelar alguma cena do trabalho e estampar, ia ficar super bonito** e tudo *over* assim, um nariz desse tamanho (apontando para todo o abdômen). Ia ficar muito bacana deslocar as partes do corpo também numa roupa que já é deslocada, mas não deu tempo. (Silma Dornas, figurinista, *grifo nosso*)

Tempo e orçamento foram elementos preponderantes para as escolhas que precisaram ser feitas. No entanto, considera-se que, nesse processo decisório, também se fez presente uma negociação de sentidos entre os artistas, capaz de direcionar suas decisões a partir de percepções que se convergiram. O conjunto de intérpretes envolvidos no processo de criação de *Imagens Deslocadas* estava sob influência de aspectos externos semelhantes, como os citados e, a partir disso, foi necessário seguir uma linha de sentido que lhes fosse congruente, o que exigiu certas articulações. Mas, nesse caso, o arranjo parece ter acontecido de maneira harmônica: saem as estampas, entram as cores! Não houve conflito nessa negociação, ao contrário, parece ter sido consensual o uso das cores no figurino, pois os bailarinos concordaram prontamente. Tanto para eles, quanto para Silma fazia “sentido” usar as cores, tomadas nas cenas, para compor o figurino.

Voltando-nos agora para a trilha sonora procuraremos entender como kiko Klaus trabalhou a idéia de deslocamento. Diferente da figurinista, o músico evitou ser literal

em seu processo criativo. Embora ele tenha feito uso de elementos sonoros capturados nas Vídeo-Cartas, ele não pretendeu replicá-los à cena a qual eles se referiam. Ou seja, um som apreendido em uma Vídeo-Carta de Arão, poderia, por exemplo, fazer parte de uma cena de Andrea. Essa atitude é compreensível, ainda porque, nem mesmo as cenas foram organizadas dessa maneira, não pudemos notar uma linearidade no espetáculo, pois em nenhum momento essa foi a intenção dos bailarinos ou da equipe. O processo como um todo caracteriza-se muito mais por uma rede criativa que se entrelaça em suas ações de constituição de sentido para a obra. Kiko fez então, um movimento de deslocamento, não só com o intuito de levar ao palco elementos sonoros que ele encontrou nas Vídeo-Cartas, mas também através de ações de intercambiar cenas e sons. Em alguns momentos essas referências tornam-se claras para quem assistiu as Vídeo-Cartas, mas não estão necessariamente articuladas à composição cênica. Embora isso possa ter acontecido em menor grau, ou seja, em algum momento pode haver coincidência entre o som e a cena exibida. Mas, de modo geral, assim como, em cena, se misturam os territórios das Vídeo-Cartas, misturam-se também as referências sonoras.

Kiko explica, que em sua percepção, havia uma *contaminação desejada* que de certa forma guiava o processo criativo do espetáculo. Ele diz isso por ter participado ativamente do processo de criação das Vídeo-Cartas e por ter se deixado *contaminar* pelas imagens que foram produzidas. Em entrevista, o músico afirmou que as informações que vinham das imagens eram muito concretas, já estavam em seu corpo e faziam parte de sua emoção, de tal forma que ele buscou se desligar da imagem visual para buscar o que chamou de imagem sonora do espetáculo. Assim, Kiko fala sobre seu processo criativo que se iniciou com uma espécie de decupagem do som, separando-o das imagens:

Em minha primeira decupagem peguei todas as Vídeo-Cartas, uma por uma e fui ouvindo áudio por áudio sem ver o vídeo. Porque eu já tinha visto, aí eu pensei: não, agora eu quero simplesmente ter a referência auditiva disso. Aonde isso me leva? Que **imagem sonora** é essa? Então, comecei a fazer fusões para que as "obras musicais" tivessem também um contexto global e não literal. Porque não era minha idéia pegar - a cena tal tem esse som -, então, já que eles

estão usando uma parte do movimento dessa cena, eu vou usar esse som. Não, não era isso. Era também deslocar isso no espaço, é dizer assim: o que é que esse contexto como um todo, como ele se colocou pra mim auditivamente? **Como isso se traduziu na minha maneira de interpretar o todo do espetáculo?** E aí também houve uma parte do acompanhamento coreográfico, ou seja, eu estava sempre presente a cada etapa. Montaram-se tantas cenas, tantas coreografias, e tantos momentos, então, vou lá olhar como isso se traduziu e aí sim ter uma imagem global de **como eu poderia, em cada cena, traduzir essa informação das imagens e dos áudios, mas em forma de trilha.** É uma coisa meio louca, na verdade, é muito sentimental também. (Kiko Klaus, músico, *grifo nosso*)

Kiko também recorreu às qualidades do espaço, às qualidades sonoras que ele dispunha e que advinham das imagens, talvez, por isso, ele afirme essa “coisa sentimental”, que sugere uma busca por um signo de qualidade, algo inalcançável. Inalcançável em sua totalidade, mas, certamente, traduzível e essa foi a direção que o músico seguiu. Quando Kiko fala em tradução de imagens, do visual para o acústico, remete-nos à tradução intersemiótica, mencionada em nosso capítulo teórico, pois revela a transmutação de signos de um meio para outro. Evidencia-se, nesse contexto, um processo de transcrição, visto que há uma transferência de qualidades, inerentes às Vídeo-Cartas, para a trilha que se conformou em *Imagens Deslocadas*. Há uma preocupação do artista em transferir as sensações que lhe foram despertadas e, nesse sentido, os signos que ele busca não fazem referência direta aos objetos das Vídeo-Cartas. Ou seja, para fazer da imagem música, ele vai buscar o que há de mais significativo nas qualidades e sentimentos do primeiro meio para refletirem no segundo. Percebemos, nesse movimento, características semelhantes àquelas que sugerem uma tradução intersemiótica icônica, visto que essa produz significados que remetem às qualidades de seu original. Dessa forma, Kiko procurou fazer de sua trilha sonora um reflexo das qualidades que ele percebeu nas imagens, que despertaram seu processo de criação, uma tradução de seus próprios sentimentos em relação às Vídeo-Cartas.

Em princípio, o músico se pauta na emoção para elaborar sua criação, pensa e retoma as percepções que teve auditivamente e, com isso, esforça-se para se desvincular da imagem. Sabemos, no entanto, que, no processo semiótico, esse isolamento de elementos de significado não pode ser objetivamente praticado. O esforço em separar o áudio das imagens talvez tenha sido propício para o

deslocamento pretendido entre cenas e sons, porém, tais elementos estão plenamente implicados no processo de significação. Como o próprio artista afirma, aquelas informações, vindas das imagens, já estavam em seu corpo, já havia uma organização presente nesse contexto; aquelas informações *colaram-se* a seu corpo e, de uma forma ou de outra, foram *significativas*, intuitivas, direcionadoras, enfim, estavam presentes na criação da trilha sonora, ainda que não possamos mensurar exatamente o nível de influência. É interessante perceber como isso foi evidenciado, no próprio discurso de Kiko, uma vez que o artista propôs *misturas*, a partir das coisas que lhe pareceram propulsoras de significação:

As cenas eram uma fusão conceitual dos lugares e não uma replicação das Vídeo-Cartas (...) **A percepção que eu tive era que cada cena já era uma nova construção a partir daquelas imagens iniciais** que, não necessariamente, seria uma construção literal daquelas imagens. **Ela se utilizava de coisas propulsoras, de imagens propulsoras, de emoções propulsoras. Então, quando eu via a cena como um todo, procurava captar esse sentimento, a informação desse sentimento e traduzi-lo a partir do que eu já tinha de informação também, somado com música mesmo.** Porque aí misturei a coisa que hoje se chama de eletroacústica, mas que, na verdade, nada mais é do que pegar uma informação de áudio ambiente, ou seja lá o que for, e transformar isso em alguma **textura sonora**, mas já fundido com música mesmo. (Kiko Klaus, músico, *grifo nosso*)

Esse depoimento reforça a idéia de que Kiko parece compor a música, a partir dos sentimentos captados em seu processo de decupagem das Vídeo-Cartas, acrescentando a isso os *sons eletroacústicos*, a fim de conceber a trilha sonora como um todo. Notável é, portanto, que o deslocamento por ele praticado também fez uso da literalidade, visto que ele trouxe para sua obra elementos sonoros 'reais', praticados nas Vídeo-Cartas, que são os *sons eletroacústicos* captados, editados e transferidos para a trilha. Ele citou vários desses sons que, inclusive, fizeram mudar nossa escuta, uma vez que se tornaram bastante evidentes depois que obtivemos essa informação inicial sobre o processo criativo. No entanto, e embora alguns sons sejam bastante fiéis ao espaço do qual fizeram parte, acreditamos que essa *mistura* não seja tão facilmente notada pelos espectadores do espetáculo, principalmente, por aqueles que *a priori* não tenham visto as Vídeo-Cartas. Como exemplo, o músico fala do motor do carro, de ruídos urbanos, do barulho da TV e do trânsito, como alguns dos sons que foram trazidos das Vídeo-Cartas e vieram ressurgir com a

música do espetáculo. De seu discurso, separamos outros elementos que compõem a textura sonora a que se remeteu o artista:

Havia muita coisa muito rica, por exemplo, o Arão fez coisas dentro de igreja, então, tinha, às vezes, **o solado do sapato no chão da igreja**, com aquela reverberação, daquele ambiente muito vivo, muito vidro, muito cimento, então ficava um som muito rico!

O Fábio fez uma na cachoeira, essa foi muito curiosa porque enquanto ele tava filmando (...) **havia uma criança, uma menina que tava cantando**, aleatoriamente, e isso foi a base de uma melodia. Então, eu peguei isso, só a frase da menina com o barulho da cachoeira. E a música era muito aquática, ela se misturava com outra cena em que a Andréa estava debaixo do chuveiro e tinha esse som da água também. E eles não combinaram isso, foi uma coisa que aconteceu naturalmente. (Kiko Klaus, músico, grifo nosso)

Relevante notar a forma como, nesse depoimento, o músico caracteriza o som como aquático. Essa é uma referência que ele capta de algumas Vídeo-Cartas, onde se dialogava com o elemento água, uma presença que o fez pensar também o som com essa qualidade. Vale lembrar que o som “muito rico” da igreja, com “sons vivos” que reverberam, também causou em Fábio e Andréa um estímulo que fez com que eles buscassem responder àquela Vídeo-Carta com outra em que houvesse água. Parece inegável que nos meandros da criação estavam qualidades de sons, imagens e movimentos que incitavam, em corpos e mentes, uma memória referente à água, o que iria se revelar no decorrer dos processos de semiose inerentes ao *Imagens Deslocadas*.

No caso de Kiko, o som que ele denominou como “aquático” foi uma qualidade captada, sentida e que ele traduziu para o meio música, ou seja, para outro sistema de signos, buscando o que, no seu entendimento, teria essas características, dentro do universo de possibilidades que a música lhe traz. Na escolha de instrumentos, acordes, arranjos e quantos outros elementos musicais ele tenha usado, o artista fez refletir, ao menos em trechos da música, a intenção de se fazer sentir a *presença da água*, que foi o que ficou para ele em relação a algumas imagens, como aquelas produzidas nas Vídeo-Cartas do chuveiro (box), da cachoeira e da igreja. Talvez esse esforço capacite também a trilha sonora de *Imagens Deslocadas* com essa qualidade de fazer referência à água, que pode ou não ser percebida pelo público. A

tradução dá-se, portanto, através da replicação de qualidades presentes nos signos e que se transpõem entre meios distintos, entre conformações de signos variadas. Em se tratando dos sons eletroacústicos, a operação de tradução se faz de outra maneira, uma vez que os próprios sons são captados em sua suposta integridade sígnica, ainda que sejam editados posteriormente. A voz da menina, o ruído do tênis são, literalmente, captados e, então, transformados, através de recursos tecnológicos. Há continuidade e apropriação nessa atividade criativa. O que se ouve na trilha é efeito da ação do artista de captar aqueles sons. Trata-se, portanto, de uma transposição, de uma intencionalidade indicativa, em que se usam os elementos acústicos, captados quase como uma auto-referência. Na experiência concreta de se ouvir a trilha sonora de *Imagens Deslocadas* está, portanto, a possibilidade indicativa, a intenção de se remeter aos sons eletroacústicos das Vídeo-Cartas que, de outra maneira, penetram o espetáculo.

Notamos nessa etapa de constituição da obra artística, ao menos dois processos tradutórios distintos, sendo que, ambos se caracterizam pela tradução de signos de um meio para outro, o que, no entanto, acontece de maneiras diferentes. Assim sendo, talvez possamos afirmar que se revelam nesse processo criativo traduções intersemióticas com características icônica e indicial. A primeira se evidenciaria pelo exercício de produzir significados na música que recriam a qualidade dos territórios experimentados pelos bailarinos, enquanto que a segunda pode ser apontada pela contigüidade que há entre os sons acústicos captados e os exibidos. A trilha, plenamente composta, exhibe inúmeras referências às Vídeo-Cartas das quais a tradução intersemiótica é potencializadora. Para explicitar esse movimento de significação, optamos por uma cena em específico e que será descrita a seguir. Lembramos que tudo isso só se tornou evidente após termos notícias de todo esse processo dos bastidores da criação e, ainda, na revisita ao espetáculo e, conseqüentemente, a sua música.

Na abertura do espetáculo, ouvem-se vários ruídos que remetem a diversos fragmentos presentes nas Vídeo-Cartas. Parecem estar harmonicamente organizados, alguns deles puderam ser identificados como movimento de balanços em parques, pisadas no chão, ventania e chuveiro; outros não são tão evidentes.

Eles estão reunidos na trilha de forma contínua e vão sendo revelados e acrescentados pouco a pouco. Em dado momento, um novo elemento é inserido de forma marcante, é um som mais alto que os demais, tem certa estridência, com uma pausa clara, a partir da qual pode-se notar uma aceleração da trilha e também dos movimentos dos próprios bailarinos. Ao assistir às Vídeo-Cartas, pudemos notar exatamente de onde vem esse *som eletroacústico*, trata-se da seguinte cena:



**FIGURA 20: Ester França, VC8.**

Esta Vídeo-Carta acontece em um parque infantil, onde, em segundo plano, brincam algumas crianças, que produzem os movimentos e ruídos de um balanço. Por sua vez, a bailarina Ester França procura um dos balanços e busca controlar seu curso. Dessa forma, ela faz as pausas no balanço de acordo com seu desejo, segurando-o por um tempo, em seguida, balançando-se e, novamente, parando. Com isso, o rangido que ela provoca - mais alto e notável por estar em primeiro plano e ser mais marcado -, tem também um tempo diferente dos demais balanços. Talvez sejam apenas marcas do acaso, mas é curioso notar como o movimento de pausa da bailarina foi um dos elementos que o músico utilizou para instaurar o início do movimento de aceleração da trilha, uma vez que esse elemento sonoro do balanço em pausa destaca-se nas cenas iniciais do espetáculo. Entendida a não-intenção de literalidade entre os sons, as cenas e as Vídeo-Cartas, exibimos abaixo o quadro cênico em que aquele som se revelou no espetáculo de estréia, sugerindo que, na análise do movimento dos bailarinos, nessa cena, não há referências diretas e específicas à Vídeo-Carta de Ester no balanço:





**FIGURA 21: Trilha, espetáculo SP.**

O som desvincula-se, então, da representação imediatista da cena, mas está plenamente implicado pelas qualidades que o artista captou nas Vídeo-Cartas e são elas que promovem a interligação, ou melhor, a tradução que se deu entre imagens e sons, donde permanecem as sensações como possibilidades perceptivas, visto que o processo de percepção, como já mencionado, é, em si, um processo tradutório. Isso ocorre de tal maneira que, a partir do exercício de percepção e tradução de Kiko, ficam os rastros de significação para aqueles que puderem percebê-los e interpretá-los. Sendo que, essas possibilidades estão implicadas a uma questão própria do juízo perceptivo, donde cada intérprete irá perceber a composição cênica de acordo com a malha interpretativa de que é dotado, pois, lembremos que, segundo as afirmações de Peirce, só é possível perceber o que estamos equipados a interpretar.

E foi também sob os fundamentos de nossa malha semiótica que realizou-se esse exercício de interpretação da trilha sonora de *Imagens Deslocadas*, a partir de alguns fragmentos que obtivemos sobre sua gênese. É fato que essa interpretação poderia ser repetida a partir de inúmeras outras cenas do espetáculo, pensando-se tanto nas cores quanto no som, como elementos de significação e, factualmente, veríamos novas possibilidades de se conjugar tais elementos. Assim, o que “faz sentido” para alguém pode ter interpretação completamente distinta para outrem e, nesse aspecto, entender o processo criativo de uma obra artística abre o leque das interpretações possíveis. Assim, como vimos em nossa análise do som, o conhecimento anterior à “obra final” faz surgir novos elementos que alteram a percepção como um todo, uma vez que eles incrementam as possibilidades interpretativas e os nossos sentidos, dando amplitude e direção ao olhar espectador.

Isso se evidenciou em nosso próprio processo de análise, quando novas revelações eram percebidas, a cada etapa da pesquisa. Nesse movimento, incrementava-se nossa trama criativa e ao mesmo tempo delimitavam-se nossas escolhas teóricas.

Longe de esta ser uma questão restrita à área acadêmica, conhecer mais para perceber melhor é um exercício de plasticidade que rende novos olhares e revela singularidades e perspectivas inéditas em todos os campos de reflexão, inclusive no da criação artística. Conseqüentemente, entendemos que, assistir a *Imagens Deslocadas* é uma experiência que se abre a maiores possibilidades de sentidos, significados e sensações, quando se tem as Vídeo-Cartas como ponto de partida. Os bailarinos compreenderam isso quando foram questionados, após o primeiro espetáculo, o que veremos em maiores detalhes ao abordarmos os processos de (re) criação.

### **4.3 Luzes e Espaço: Tradução de sentido**

Luzes e cenário juntam-se à composição do espetáculo e, como não deixaria de ser, também tiveram sua criação pautada pelas Vídeo-Cartas. Fábio Araújo, responsável pelo cenário, discutiu bastante com os bailarinos e, assim como no caso de Silma, várias idéias foram descartadas antes de se apresentar a solução cênica imaginada. Por fim, eles optaram por uma solução simples, funcional e quase “invisível”. Márcio Alves, o iluminador, foi o último “nó” do espetáculo, fato comum em artes cênicas. Como ele só pôde testar a iluminação no dia da estréia, precisou fazer todo o mapa de luz a partir de vídeos dos ensaios gravados pelos bailarinos. Em um computador, com um programa específico para funções de iluminação, ele foi definindo a luz de cada cena e o tempo de duração aproximado. Depois, gravou esse registro e levou-o pronto para São Paulo. Nessa organização dos elementos, ele buscou também harmonizar o conjunto cênico como todo, levando em consideração tudo o que já havia sido criado.

A montagem foi só lá no dia e saiu como eu queria, consegui fazer isso virtualmente. (Márcio Alves, iluminador)

(...) as entradas e saídas de efeito, sempre, eu procurei encaixar num momento musical e as cores eu utilizei em função do figurino, pra valorizar o figurino. (Márcio Alves, iluminador)

Tanto na luz, quanto no cenário, foi notória a direção dada pelos bailarinos em relação ao que se pretendia com a criação. Naquele momento, eles já estavam construindo as cenas coreográficas e, com isso, já tinham expectativas de como gostariam de compô-las, de como os outros elementos cênicos poderiam contribuir para levar ao palco aquela organização, aquela forma que eles estruturavam. Cabia a Fábio e Márcio moldarem suas ações criativas àquele cenário que estava sendo composto, sugerindo soluções, cada um a seu modo e com suas ferramentas, que se adequassem aos desejos de expressão dos bailarinos e que, ao mesmo tempo, estivessem em sintonia com a forma como eles, enquanto profissionais da cena e da luz, respectivamente, pensaram e interpretaram a obra.

Os bailarinos entendiam que o cenário tinha que ser o mais invisível possível. Era um pré-requisito já. O objetivo era valorizar os movimentos, valorizar os corpos, valorizar a presença das pessoas. E o cenário ele se tornou, eu não digo secundário, mas ele se tornou um suporte ao que foi visto no dia-a-dia durante as Vídeo-Cartas. Então, o desafio maior foi transpor o uso das Vídeo-Cartas, transpor as imagens, transpor os meios que eles utilizaram para o cenário. Então, nesse momento, eles deram o norte da pesquisa, em que o cenário precisava ser fácil de ser montado e desmontado, **tinha que ser "invisível" para o público, para que ele influenciasse o mínimo possível aquela concepção de imagem.** E tinha que atender a uma estrutura física, tinha que respeitar uma estrutura física dentro do palco que suportasse não só o bailarino, mas como também permitisse aos outros bailarinos circular em torno dele com o mínimo de interferência possível. Acho que esses foram os três pontos que eu segui pra chegar num desenho final. (Fábio Araújo, cenógrafo, grifo nosso)

**Eles me propuseram brincar com o claro e o escuro, então fui o elemento que direcionou o olhar do espectador.** Apesar de eu ter acompanhado desde o início, **eu conclui.** Fui só vendo, **me alimentando**, mas não deixando nada definido, só sentei pra trabalhar quando isso já estava estruturado. Que é uma forma que gosto mais de trabalhar, prefiro trabalhar com definições. (Márcio Alves, iluminador, grifo nosso)

Fábio Araújo conta que seguiu as proposições dos bailarinos, a fim de tornar o cenário prático e preocupando-se em não chamar atenção em cena. O cenário tinha mesmo a característica de suporte, pretendia ser elementar e acabou focado em criar possibilidades para os bailarinos interpretarem, especificamente, duas Vídeo-Cartas, aquela em que Carlos Arão encontra-se nu dentro de um armário, e que foi propulsora nessa criação, e outra em que Ester pendura-se em uma janela.



FIGURA 22: Carlos Arão, VC6 e Ensaio em Sala. Ester França, VC5 e Ensaio em Sala.

Então, a gente criou essa caixa que comportava os movimentos do Arão, movimentos similares aos que foram feitos na Vídeo-Carta e ao mesmo tempo suportava a Ester na parte superior. **A solução estética ficou interessante, porque dentro do projeto de iluminação do Márcio a caixa praticamente sumia** e a solução, em termos de funcionalidade, atendeu ao grupo, porque ela, além de ser desmontável, tinha uma rodinha que permitia a mobilidade, muito fácil. Eu acredito que como resultado final atendeu, dentro do orçamento, atendeu dentro do quesito mobilidade e atendeu na funcionalidade que era muito importante. (Fábio Araújo, cenógrafo, *grifo nosso*)

A caixa comportou mais do que ideais estéticos, comportou o persistente tabu do nu que, ao contrário, não teve vez no *you tube*. Esta Vídeo-Carta de Arão foi retirada do site, censurada pelas vias de uma ferramenta tecnológica que não julga o contexto e sim o fato. A nudez não é permitida nesse “espaço público” e pode ser sumariamente denunciada por qualquer usuário sem maiores justificativas. Só o fato de haver cena de nudez no vídeo o desqualifica como apto a ser postado naquele site. Provavelmente, foi esse o destino da Vídeo-Carta, mas, como esse processo não é tão ágil, pois depende exclusivamente dos olhos e julgamentos humanos,

essa “carta” pôde ser trocada durante a comunicação estabelecida entre os bailarinos, sendo, posteriormente, acessada somente através de DVD.

Voltando à nossa análise, vemos como a iluminação contribuiu plenamente com as pretensões de invisibilidade do cenário e, também, especificamente, com essas duas cenas nas quais a caixa fica em foco no espetáculo. Foram dois momentos relevantes, onde a luz e o espaço, de forma harmônica, alcançaram a concepção desejada pelos bailarinos e, de forma generosa, a interpretação do espectador, trazendo manifestaram a sensação do invisível. Márcio fala dessa busca e, em seguida, vemos imagens das duas cenas e seus detalhes, já no palco.

(a luz foi usada) para poder passar essa idéia de levantar a Ester, aquela coisa onde ela meio que flutua, lá no início, quando eles vão aparecendo, aquela contra-luz que vem. O Arão, também, meio que a luz passa por baixo dele (referindo-se ao momento em que o bailarino está na caixa). Então, acho que é fundamental nesse sentido. (Márcio Alves, iluminador)



**FIGURA 23: Carlos Arão em detalhe.**



FIGURA 24: Ester França em detalhe.

Percebe-se, no discurso dos artistas, que os objetivos de suas ações estão bem além das questões estéticas e da harmonia de cena. Há uma clara preocupação com os sentidos e sensações que aquelas imagens podem despertar e os recursos, tanto de iluminação, quanto de cenário, são direcionados para isso, ou seja, são tradutórios dos efeitos que se pretende. Fábio Araújo fez uma leitura do cenário que engloba a questão da intimidade, sendo trazida para um palco aberto, em uma obra pública. Aberto, porque o palco estava completamente descoberto, não havia coxias, rotundas, todos estavam descobertos. Não havia como sair de cena. Os bailarinos podiam apenas mudar de espaço, sair da luz, tornando-se *uma presença invisível aos olhos*. Pública, pelas infinitas possibilidades que a exposição das Vídeo-Cartas na Internet pôde (e ainda pode) provocar. Íntima, pois trouxe para as cenas situações bastante peculiares vividas pelos bailarinos, que foram experiências plenas de singularidade em cada espaço escolhido. A caixa, como cenário e com a iluminação que recebeu, era a porção íntima das imagens em meio a um imenso “buraco negro” de movimentações, *invisibilidades e flutuações*.

(...) o desafio maior acho que era trazer sensações e não elementos físicos propriamente ditos, uma linguagem literal. Acho que **nesse processo de troca de informações, o que mais marcou, talvez pra mim, na informação, tenha sido realmente a coisa da intimidade**. De você tentar transpor a intimidade para o palco em um

espetáculo que é público, que tem o propósito de ser público, que tem o propósito de transmitir a imagem, que tem o propósito de estar ali aberto, sem coxia, sem nada, tudo muito amplo. E, de repente, você fala: não, vamos pegar um pouquinho dessa porção de intimidade e vamos levar pro palco. (Fábio Araújo, cenógrafo, *grifo nosso*)

Entendemos que a “troca de informações”, citada por Fábio, trata propriamente do processo de compreensão sígnica, que pode ser apreendido da descrição citada. Lembremo-nos de que, nesse processo, o interpretante, terceiro elemento da divisão do signo em Peirce, é o signo que se relaciona à cognição e é responsável pela dinâmica da semiose. De tal forma que, o exercício de significação feito por Fábio, Márcio e os bailarinos, ou seja, a tentativa e as escolhas das maneiras de se transpor os sentidos que buscavam, refere-se a relação do signo com seu interpretante dinâmico, que é “*a possibilidade interpretativa escolhida pelo intérprete entre as diversas oferecidas pelo signo*” (Moura, 2002, p.33). Os artistas, enquanto intérpretes de um conjunto sígnico, faziam usos de recursos físicos como auxiliares de sentido, ou seja, luz e cenário foram utilizados na tentativa de direcionar a interpretação em sua dinâmica infinita. É o esforço da pausa, é fazer significar o que, em conjunto, eles entendiam como interpretante dinâmico do signo. Qual era o conteúdo daquelas Vídeo-Cartas que eles pretendiam denotar? Pareceu-nos uma tentativa de se fazer compreender o movimento interpretativo do grupo. De traduzir, materialmente, o que eles tiveram de comum em sensações ou interpretações das imagens.

Mas, essa negociação de sentido, nem sempre acontece de forma tão harmônica, mesmo porque, como visto, o signo se apresenta a seu intérprete com infundáveis condições interpretativas e que, não necessariamente, fazem o mesmo sentido. Buscamos em *Imagens Deslocadas* um episódio que refletisse essa questão e encontramos uma discussão relacionada à luz, negociada posteriormente entre os artistas na segunda apresentação do espetáculo. Interessante notar como tal episódio evidencia o trânsito da semiose.

As apostas do iluminador, para a primeira apresentação do espetáculo, foram delimitadas pelo tempo de execução que ele dispunha. Márcio chega a relatar que

“foi muito pressionado pelo tempo”, mas que teve toda liberdade na criação e contou sempre com a confiança dos bailarinos. Com isso, acabou procurando algo mais usual em termos de espetáculos de dança. Essa aplicação, com tendências simplistas, parece ter fugido um pouco da intenção conceitual dos bailarinos e precisou ser revista posteriormente.

Eu apostei no certo, apostei naquilo que eu gosto. Então, na verdade **eu nem apostei num conceito, eu apostei naquilo que achei que as pessoas iriam gostar**. Tanto que eu recebi muitos elogios a respeito da iluminação. Mas apostei numa questão muito tradicional que é um arroz com feijão que se faz, que eu sabia que ia dar certo, que ia ficar bonito e que ia ser bem recebido. Eu não quis arriscar. (Márcio Alves, iluminador, grifo nosso)

Eles confiaram na minha criação até o último momento, mesmo não estando cem por cento de acordo. (Márcio Alves, iluminador)

Márcio conta que, após a primeira apresentação, os bailarinos se reuniram e, tendo Andréa como porta-voz, pediram alterações na luz, que ficaram bem evidentes no segundo espetáculo, onde foi seguido um conceito acertado entre eles. Como presenciamos o ensaio geral no dia em que o espetáculo foi apresentado em Belo Horizonte, pudemos acompanhar as discussões que surgiram em meio ao afinamento da luz, que foi revisto algumas vezes até que houvesse consenso entre os bailarinos e o iluminador. O maior impasse parecia estar na cena inicial, os bailarinos queriam ficar no escuro e havia certa resistência por parte do iluminador.

Aqui (BH) eu arrisquei mais, **eu não tava acreditando naquele conceito que eles estavam me sugerindo, que era ser radical mesmo**. (ele ilustra o diálogo)

- Não. Você apaga!

- Vai ficar no escuro! Não vão enxergar!

- Não, mas é isso que a gente quer. (mencionando a abertura do espetáculo).

(...) mas, também não abri mão de mostrar, porque eu achava interessante também a movimentação dos quadros. **Eu achava que precisava revelar, mesmo à revelia deles, entendeu?** Então, consegui mesclar, daí eu tirei. Porque existia um corredor de globos que fazia uma geral (luz), então, sempre os quatro estavam iluminados. Aqui, tirei esse corredor, e aí ficaram só os pinos. Mas, como eu mantive e aumentei um pouquinho mais a temporização de entrada desse efeito, eles começam a aparecer assim bem (devagar), até quando chega a mudança da música, daí você vê os quatro. (Márcio Alves, iluminador, *grifo nosso*)



Percebe-se como se dão as negociações no curso criativo da obra, havia interesses divergentes que precisavam ser alinhados em um esforço de encontro de significações e na busca por semelhanças de sentido. É importante considerar que Márcio Alves, embora tenha sido iluminador deste espetáculo, foi bailarino profissional por muitos anos, atuando em grandes companhias de dança e essa experiência também aparece e influencia seu posicionamento nas discussões. Por exemplo, no momento em que ele se mostra preocupado em apresentar todo o movimento cênico, em deixar o palco claro para que pudessem ser vistas cenas que considerava interessantes, embora os bailarinos pretendessem “escondê-las”. Talvez haja, nesse cuidado, um julgamento de valor peculiar a um bailarino-iluminador. Não se tratava, portanto, de um parecer simplesmente técnico, em suas sugestões escondiam-se preocupações relativas à preservação do corpo e da obra, partindo-se de um entendimento maior referente a experiência anterior de quem conhece a dança além dos palcos.

Essa “quase” polêmica brincadeira entre claro e escuro, que, ao final, tornou-se consensual e que havia sido proposta como conceito pelos bailarinos, para o início do espetáculo, relaciona-se à idéia do tornar invisível e ao flutuar, como mencionamos. Tratava-se, em alguns momentos, de uma “luz retalhada” que, ao mesmo tempo, esconde e mostra. Encontramos uma forte referência a essa sugestão em uma Vídeo-Carta de Ester, onde ela joga com a luz que vem debaixo de uma grade sobre a qual ela dança. Nos depoimentos de Fábio surgiu uma nova pista, quando ele menciona uma Vídeo-Carta que Arão realiza no corredor de sua casa. A câmera, em ângulo único, mostra o corredor em profundidade e o bailarino o atravessa várias vezes em direção às portas dos quartos, donde exhibe e esconde partes do corpo. A visão do corpo por partes é o que se reproduziu no palco, a luz ficava, novamente, responsável por mostrar e esconder tais partes.

(...) a primeira cena (do espetáculo) é uma cena que a gente trabalhou as ‘partes’, isso veio da Vídeo-Carta do corredor, do Arão, onde a gente via muito as partes. Então, a gente falou: Olha, essa sensação das coisas das partes! (...) então, achei interessante essa

questão da gente sumir, sabe, da imagem e, de repente, aparecer!  
Foi muito legal. (Fábio Dornas, bailarino)

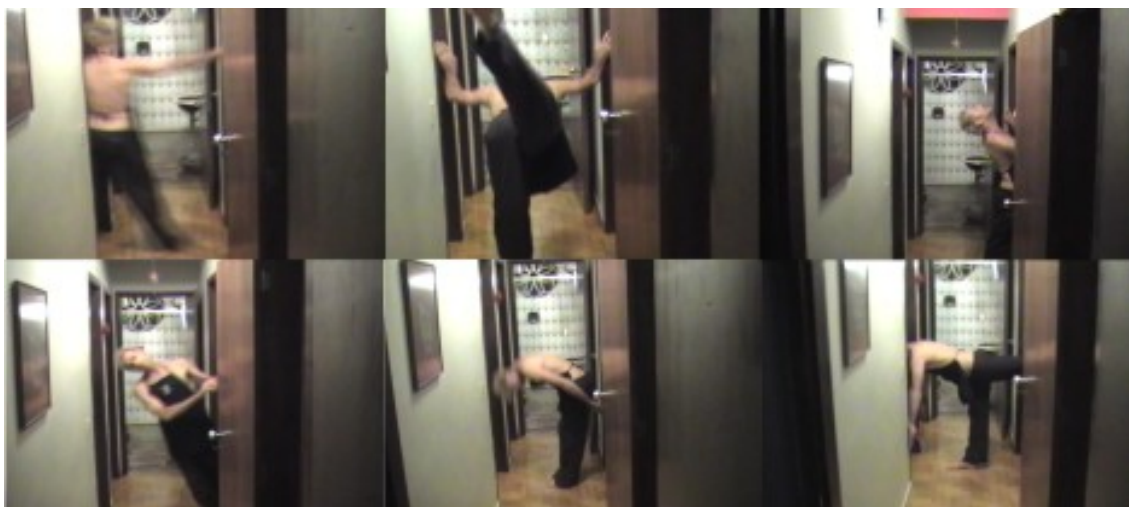


FIGURA 25: Carlos Arão, VC2.

E, nos depoimentos de Márcio, também ficou clara a negociação de sentido dessas Vídeo-Cartas entre os artistas-intérpretes. Ele parecia buscar um entendimento, soluções técnicas para traduzir as sensações às quais os bailarinos queriam se reportar. E, dessas sensações, fala-nos Ester, explicando como a luz com a qual ela dialogou naquela Vídeo-Carta de ‘iluminação retalhada’, foi a principal informação do espaço, capaz de conduzir o plano de seus movimentos.

(luz) retalhada, tem a ver! Mas, não que eu fosse buscar, não foi um processo, foi um sinal que eles mesmos me deram. **Eles já vinham com idéias muito prontas daquilo, eles já me sugeriam aquilo.** Aí quando eu voltava a ver a Vídeo-Carta, eu falava: não, mas não é bem isso, o que eles me falaram.

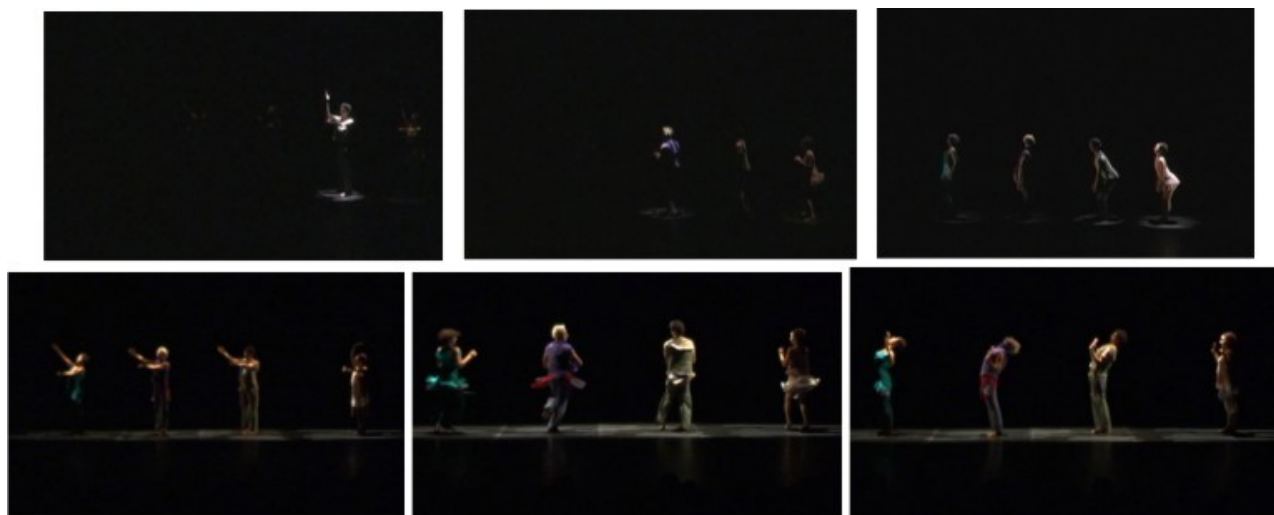
É que eles não sabem do recurso que eu posso ter. Então eu voltava: Aquilo que você me falou, alguma coisa meio de grade, tem o globo assim e assim que a gente pode fazer. (Márcio Alves, iluminador, *grifo nosso*)



FIGURA 26: Ester França, VC7.

Por exemplo, uma Vídeo-Carta que eu fiz, eu dançava em cima de uma plataforma de luz na Praça do Papa com a luz vindo de baixo, **eu tinha que explorar todos os movimentos que viessem do chão pra cima**, se eu utilizasse movimentos que me direcionassem para cima, para o céu eu não estaria me relacionando com a luz. E a minha proposta inicial, quando eu escolhi o espaço, foi: **“Ah, aquela luz é legal, é interessante, vou dialogar com ela”**. Não sabia o que ia fazer, mas eu ia dialogar com ela. **Então, todo o movimento fica mais no plano médio, no plano baixo, sempre olhando para baixo, porque estou dialogando com a luz, que estava sob os meus pés. Por exemplo, dessa maneira, a informação, que é a luz, no caso do espaço, tava embaixo dos meus pés e ela modificou meus movimentos.** Se eu tivesse com o sol, como em outra Vídeo-Carta onde estive numa montanha com o sol, com a natureza lá, ao meu dispor, ai eu ia dialogar com o quê? Com aquilo. Então, o movimento é muito mais pra fora do que para baixo. (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

E ficou mesmo clara a diferença cênica que se deu entre os dois espetáculos, fruto do dinamismo semiótico que acabamos de evidenciar. Nas imagens abaixo, notaremos, na primeira seqüência, a efetividade do conceito proposto, o que deixou mesmo os bailarinos quase invisíveis no espetáculo apresentado em Belo Horizonte. Uma seqüência aproximada dos movimentos é exposta logo em seguida e é possível ver o corredor de luz proposto por Márcio no primeiro espetáculo, bem como notar os bailarinos mais “visíveis” no palco. As próximas imagens apresentam detalhes que mostram a reprodução da luz retalhada, refletindo no rosto das bailarinas e no chão do palco, sendo essas, também, cenas do espetáculo de São Paulo, o primeiro deles.



**FIGURA 27: Clara Diferença**



**FIGURA 28: Retalhos em detalhes**

A experiência que Ester relatou, em termos da percepção das informações do espaço, como elas deram forma a seu movimento e a maneira como chegam ao palco, leva-nos ao tema de nossas próximas discussões.

#### **4.4 Informação em ação: o movimento semiótico na concepção de cenas**

Na transformação do material de pesquisa em cenas coreográficas, evidenciou-se um esforço de organização das informações apreendidas e o desejo de tradução de sensações. O movimento de significação da informação iria, pois, contribuir com a própria movimentação do corpo, que se deu a partir da recuperação das percepções dos espaços que, literalmente, foram incorporadas. Mais amplamente, as trocas informacionais entre bailarinos e equipe acabaram por delinear um formato inicial para o espetáculo. Tecia-se, portanto, a malha semiótica de *Imagens Deslocadas*, que iria reunir e direcionar as redes de semioses geradas pelo grupo, a fim de dar sentido à obra. A ação da informação, pela busca desse sentido, rege a concepção das cenas e do próprio espetáculo e, para isso, o corpo é também instrumento, é suporte. Como menciona, muito propriamente, Gabriela Cristófar, o lugar do sentido e das idéias, no exercício da dança, é o corpo, afirmação que ela elucida a partir do exemplo de uma cena do espetáculo:

**O que eu chamei de sentido é a transposição da idéia para o corpo.** Aquela cena do carrossel mesmo, que para mim é muito clara. Acho que foi uma das elaborações mais refinadas que eles fizeram no espetáculo, porque trouxeram muitos elementos da imagem. Os elementos do cavalo, os elementos do Fábio, os elementos da música no fundo, a imagem que faz isso, olha... (ela move os braços intercalados de cima para baixo sugerindo o movimento de sobe e desce dos cavalos de um carrossel). E, na cena deles, eles trouxeram essa construção, essa coisa que vai e volta, não sabe cadê, iap e puft: a Ester aparecia. **Essa imagem, que foi retirada dali e passada para o corpo, trouxe um monte de informações** e ela chegou ao universo infantil. Tanto que, antes de ver a Vídeo-Carta, no primeiro ensaio, eu falei: “Nossa aquilo ali parecia alguma coisa de criança, um parque!” E ai eles trouxeram a condição da imagem. É esse sentido. (...) **É isso que eu estou chamando de sentido, organizar uma idéia no corpo.** (Gabriela Cristófar, interlocutora, *grifo nosso*)

As idéias estão no corpo quando ganham sentidos, as informações ganham sentidos quando estão organizadas. Para estabelecer essa ação criativa, de dar forma as cenas, foi ponto comum nos discursos dos bailarinos a idéia, já apontada, de que eles deveriam voltar às sensações daqueles lugares experimentados nas Vídeo-Cartas. Eles entenderam que essa busca estava além dos movimentos mecanicamente reproduzidos e deveria girar em torno das percepções do lugar, que foram apreendidas pelo corpo e que, assim, poderiam ser retomadas. Recorriam, dentre tantas, às informações que se colaram ao corpo, à maneira como outrora o corpo havia ocupado espaços que se tornaram *seus*, considerando, nesse contexto, a perspectiva do *espaço do corpo*, que levantamos em capítulo anterior a este. As falas dos bailarinos são muito contundentes nesses termos.

A gente pensou muito. Qual seria a melhor maneira de colocar tudo aquilo? Na época a gente tinha um tempo que era no máximo 50 minutos. A quantidade de informações que nós tínhamos era... Nossa, daria pra fazer dez mil espetáculos, com todo respeito ao exagero, mas era impressionante! A idéia basicamente era de não tornar tão obvio as Vídeo-Cartas dentro do espetáculo e como era que poderíamos ver a questão do movimento? Esse movimento, depois de conversar várias questões, a única coisa que a gente concluiu era que o que nos movia para fazer as Vídeo-Cartas era, literalmente, a sensação que aqueles lugares provocavam. (...) O corpo, literalmente, correspondia ao lugar... o movimento, a dança, eles vinham de acordo com o que aquele lugar sugeria. Então, a gente achou muito desonesto não trazer a emoção. Não a EMOÇÃO, sabe? **Mas, a sensação que iria deixar nosso corpo com aquele lugar dentro do palco.** Porque a idéia era transpor aqueles lugares para o espaço cênico. A gente não poderia trazer a igreja, a cachoeira, etc... **Então, a única coisa com que nós poderíamos contar era, literalmente, com a sensação daquele lugar**, que ficou muito com cada um. (Carlos Arão, bailarino, *grifo nosso*)

Uma coisa muito clara foi a questão da sensação que a gente trabalhou muito e, realmente, deixar aquela sensação trazer alguma coisa. Não vir com aquela coisa pronta. **O que aquela sensação te provoca e aonde isso pode te levar?** E aí o mais difícil de tudo depois: **como levar essa sensação para um palco?** Para um lugar fechado. Sem levar árvore, sem levar cachoeira, sem levar a montanha da Ester? (Fábio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

Ester, explicitando sua experiência em torno de sua primeira Vídeo-Carta, tenta organizar os pensamentos em relação à forma como se deu essa seleção e organização das cenas, e aponta para o desafio que foi o resgate das sensações para se deslocar aquelas imagens do vídeo para o palco. Com esse esforço, ela

ajuda a clarear, também, o nosso entendimento sobre o processo de construção coreográfica.

A primeira seleção foi a das Vídeo-Cartas que, realmente, representavam alguma coisa pra gente, que **tinham alguma coisa em comum**, ou que traziam um assunto que era peculiar. Depois, fomos tirando delas movimentos que a gente achava que representavam aquela idéia que tava sendo esboçada nas Vídeo-Cartas. Mas, no momento de transformar isso em coreografia, de levar isso **do vídeo para cena a gente topou com um grande desafio**. Porque aquele movimento que, naquela Vídeo-Carda, tinha um sentido, se você deslocar ele na cena sem aquele cenário, ele perdia um pouco o sentido. Se eu ficasse só no movimento né: ah, eu mexo meu braço da direita pra esquerda sempre. Se eu fizesse isso com essa conotação. **Mas, qual a sensação que eu estava tendo no momento em que eu realizei a Vídeo-Carda?** Então, eu deslocava meu braço da direita pra esquerda, quando eu estava em cima da montanha, porque aquilo me remetia ao vento, porque aquilo me remetia à liberdade de estar em cima de uma montanha e sem nenhuma parede do meu lado, com a natureza toda a minha volta. Eu tinha que buscar essa sensação e tentar passá-la, através do movimento, que era: o meu braço mexia da direita pra esquerda. Estou simplificando né, porque é mais complexo. Acho que o desafio foi **estar sempre concentrado nessa sensação, muito mais do que na realização mecânica desse movimento**. (Ester França, bailarina, *grifo nosso*.)

Andréa, que também mencionou o tema da sensação, irá, no entanto, indagar a questão, apontando para as informações que constituem um lugar e que remetem a outro. Ela sugere a troca de informações mostrando que o processo, por vezes, parece partir do intuitivo para o racional e que segue uma cadeia de significação que não se acaba. Ester coloca a intuição como algo praticamente fluido, que acompanha a corrente de informações acionadas no exercício da improvisação. Os bailarinos dialogavam com o lugar, através de seus movimentos que, por sua vez, entrelaçando-se, ‘conversavam’ com o outro e tornavam-se um: 32 Vídeo-Cartas em um grande movimento de concepção e significação ininterrupta:

Realmente, a gente via **que o movimento começou na primeira Vídeo-Carda e não se dissolveu, ele se transformou e foi levando a um outro lugar**, então, a partir daí a gente via: nossa ele é importante! (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

**Porque eu tava querendo dizer isso, você não me pergunte**. Mas foi a informação que passou do dela (da 1º Vídeo-Carda de Ester) e que me levou para aquele canteiro, que também tinha outros tipos de informação, que eram os carros passando, um verde comprimido.

(...) Tudo queria dizer alguma coisa, mas em palavras não dá. (...) Por isso que eu digo que o meu corpo está a serviço disso, porque passa por um lugar que não é muito racional. No final, a gente vai organizar, tentar, a partir não só da intuição, né. Por que será que o Arão dentro de uma igreja, aquela coisa, aquele murmúrio oco dali de dentro, me levou para um lugar com água. Por quê? Não sei. **Será que de outra forma eu teria ido? Não sei.** (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

Eu acho que foi um processo bem intuitivo, até pela maneira que a gente propôs de realizar as Vídeo-Cartas. Como a gente fez uma Vídeo-Carta por semana ela foi toda improvisada. Tudo que acontece no vídeo foi improvisado nada foi estudado: Ah eu vou fazer esse movimento depois aquele. Foi improvisado, de acordo com o espaço, e com o momento que estava sendo filmado ali. **Então acho que o corpo foi absorvendo as informações do espaço de maneira muito intuitiva e isso foi sendo projetado fisicamente também de uma maneira intuitiva. Uma maneira intuitiva do artista fazer aquilo.** Eu não consigo pensar que foi tudo raciocinado, é claro que tem um mínimo, né. Eu quero aproveitar bem o espaço, eu quero utilizar as estruturas que estão aqui, ou não quero utilizar, pode ser uma escolha. Mas tudo aconteceu como um grande improviso, era uma tomada e era aquilo. (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Entendendo essa busca de sensações, que acabou por nortear a construção e ordenação das cenas no espetáculo, Gabriela Cristófaru, no momento de sua interlocução com os bailarinos e pretendendo trabalhar com foco no discurso corporal próprio da dança, passa a indagar o trabalho dos bailarinos em um exercício de elucidação. Ou seja, busca tornar clara e “limpa” as formas como os corpos se movimentavam, a fim de exprimir aquela sensação, aquele território, aquela experiência que eles estavam a procura. Ela fala sobre como pretendeu interferir nas cenas, a partir do questionamento das intenções que os bailarinos demonstraram e das concepções que realizaram em torno disso.

Quando eu vi o trabalho ele estava dramaturgicamente organizado. Só que tinham algumas passagens que eram confusas. Aí, nessas passagens, onde eu observava uma confusão a partir do meu olhar, comecei a perguntar isso pra eles. Depois que eu assisti às Vídeo-Cartas. Por que essa passagem? Como essa passagem? Para quê? O que é que vocês estão escrevendo aí? (Gabriela Cristófaru, interlocutora)

(...) Eu queria chamar atenção para isso **que a cena fosse construída a partir da sensação de quem faz e não da sensação de quem vê** (...). Eu tive a preocupação de discutir a cena em relação à sensação deles, à dramaturgia do corpo. (Gabriela Cristófaru, interlocutora, *grifo nosso*)

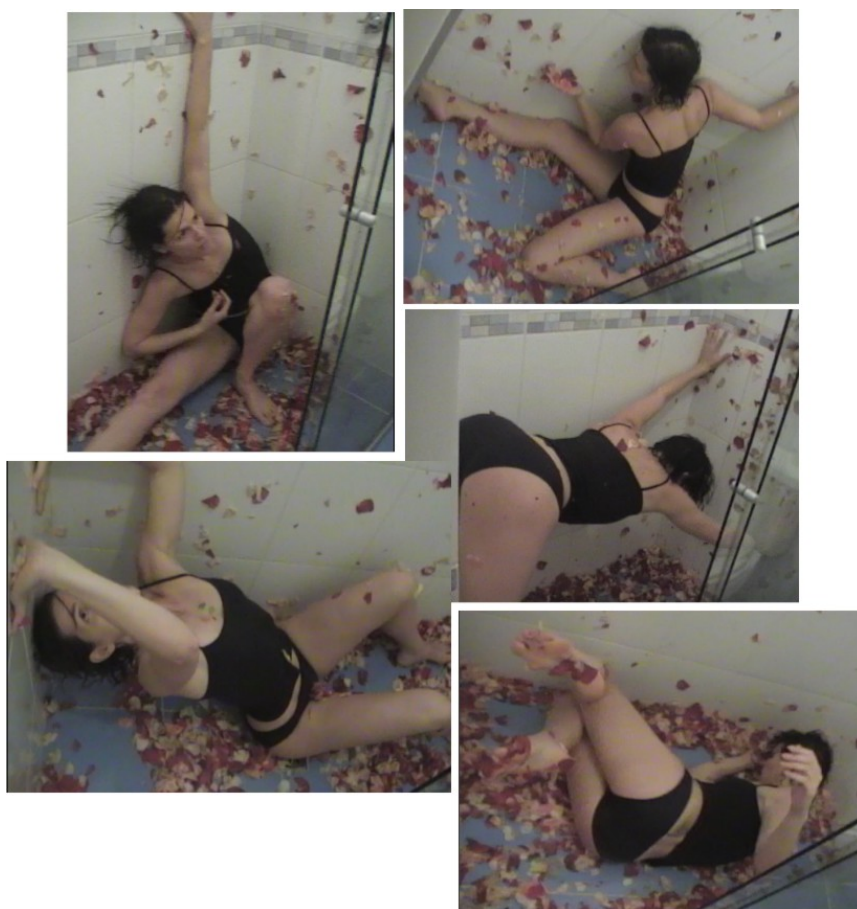


Com tais interpelações, Gabriela pôde auxiliar na organização das cenas, não só fazendo com que os bailarinos tivessem maior nitidez e entendimento daquilo que traziam, via seus próprios corpos, mas, também, por ser um olhar de fora que podia questionar a maneira como aquelas “cartas” estavam sendo ditas, o que elas pretendiam dizer e que tipos de interpretações estavam gerando. E, mais além, como seu principal papel voltava-se ao discurso do corpo, cabia a ela incitar os bailarinos sobre suas pretensões de movimento, o porquê daquelas escolhas, a forma que ocuparam o espaço, as marcações, a qualidade do movimento, a velocidade, enfim, tudo aquilo que se criava como forma de expressar um espaço a que os corpos pertenceram e como isso iria, pretensamente, refletir-se no palco. Escolhemos uma, dentre as cenas que foram trabalhadas por Gabriela e os bailarinos, visto que ela foi citada espontaneamente na entrevista da interlocutora e é capaz de evidenciar os aspectos até aqui tomados. Trata-se de um solo de Andréa, que partiu da Vídeo-Carta 6, que ela realiza dentro do box de um banheiro. No depoimento que exibiremos abaixo, Gabriela explica o que norteou a cena e acaba comparando-a com outro solo que é realizado por Arão, ao qual já nos referimos ao abordar a questão da luz no espetáculo. A saber:

Teve uma cena da Andréa, do banheiro, que a gente trabalhou também em ‘limpar’ umas coisas e valorizar outras. Porque, na imagem do vídeo, teve uma coisa muito interessante que o **olho da gente não parava** (...) E, na cena dela, eu tentei discutir isso com ela: **Como que o corpo dela ia trazendo esse impulso sem ter uma interrupção? É como se a gente conseguisse fechar o espaço do olhar, sabe como? Tipo, preenchido o tempo todo, com aquele movimento, com aquela dramaticidade que eu via.** (...) E tem uma coisa ali que é diferente do Arão (referindo-se a Vídeo-Carta 6, no Armário). Para ele é muito importante que a pessoa tenha a visão do espaço todo, com ele compartimentado, a Andréa não. O que eu sinto é que **ela constrói um espaço como se tudo se resumisse àquele pedaço, você não precisa ver o resto. Ela fecha o olhar, ela faz um recorte no espaço que, ao mesmo tempo, não é um recorte, porque ela está tomando conta de tudo.** Tudo é aquilo ali, que essa cena do box traz. A do armário não, nela você vai vendo uma coisa dentro da outra, uma coisa dentro da outra, uma coisa dentro da outra... Na da Andréa não, é ela! Às vezes, você nem vê box, você vê um lugar que você nem sabe direito o que é. Às vezes você vê um box, mas, às vezes, você nem vê que é um box. Ela toma conta e acho que ela conseguiu isso. No Alterosa (teatro em Belo Horizonte) eu achei que não. Já na sala (teatro em São Paulo) aquele lugar que ela estava, parecia que era a sala

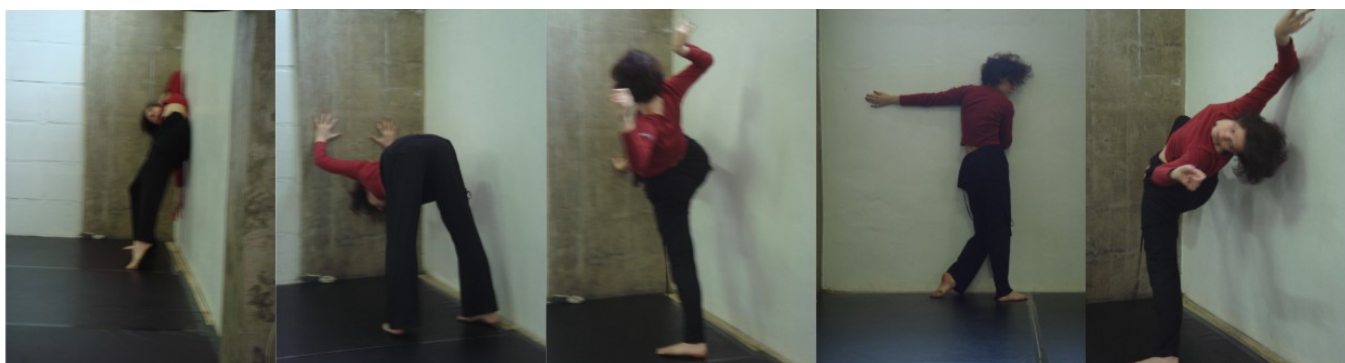
inteira. E a movimentação dela tinha isso, então, tentar trazer isso. Tentar trazer isso até, tecnicamente, muscularmente mesmo, sabe. **De sustentar uma coisa ‘e ir, e ir e ir’ e ‘mudaaaar’, não deixar a cena partir, o olhar partir. É um impulso que bate, mas que ‘continuuuuu’.** (Gabriela Cristófaró, interlocutora, *grifo nosso*)

Ao avaliarmos a cena de forma cronológica, podemos perceber que as primeiras imagens geradas, aquelas advindas da Vídeo-Carta, manifestavam esse olhar “fechado” pois, a própria câmera se fechou naquele box. Em cena só se via Andréa preenchendo o lugar que o box lhe oferecia, a câmera esteve ali focada naquele espaço retangular durante todo o tempo e, com isso, as imagens foram preenchidas exclusivamente pelo movimento da bailarina. A câmera, assim como a bailarina, tinha pouco espaço disponível para o movimento, mas era preciso manter a artista em quadro e, com isso, ela oscilou levemente entre os ângulos que alcançava. Esse movimento de câmera, embora leve, foi freqüente, pois havia a necessidade de acompanhar a dança que ali se arranjava, de maneira improvisada. De um lado para o outro, de cima para baixo, a câmera movia-se com o movimento da dança e fez dançar também o olhar que seguia em movimento. Por isso, os olhos não podiam parar, eles pretendiam também ocupar o espaço, visualizar todo aquele preenchimento.



**FIGURA 29: Andréa Anhaia, VC6**

A sensação era, então, a do movimento ininterrupto e do espaço plenamente preenchido. Era preciso reconstruir aquele lugar, organizar e acionar as informações que ficaram para que elas refletissem o espaço experimentado. Andréa irá, então, fazer um recorte também no palco. Nas duas apresentações ela, de fato, buscou um espaço diferente daquele do palco ao qual ela já está acostumada, ela procurou as bordas, os cantos, as arestas, o “lado de fora”. Reduziu para preencher. Já nos ensaios, ela foi até uma quina da sala:



**FIGURA 30: Andréa Anhaia, ensaio em sala.**

A redução do espaço não privou de grandeza os movimentos, inerentes à qualidade do discurso corpóreo da bailarina. Um corpo alto, magro, esguio de longas pernas e braços se fazia caber nas delimitações de um espaço que refletia o box apertado. E fazia direcionador também o olhar do espectador, como se esse atuasse em cena como a câmera que, outrora, havia se movimentado para buscar cada lance da bailarina. Ali também o movimento era continuado, marcado, mas sem interrupções. As sensações iniciais, que auxiliaram na composição e na qualidade do movimento, parecem ter sido alcançadas, parecem ter vindo à tona. A idéia ganhou corpo, o movimento, qualidade e a informação, organização.



**FIGURA 31: Andréa Anhaia, espetáculo SP.**

Mas, à significação, em sua forma interrompida, não cabe a repetição de cenas. Na contínua busca de sentido, foi delimitado um novo espaço para a apresentação do espetáculo no Teatro Alterosa, em Belo Horizonte, na qual estivemos presentes e onde Gabriela afirma que Andréa parece não ter alcançado o total preenchimento do espaço. O canto esquerdo do palco, em frente às coxias foi o lugar que a bailarina escolheu para realizar a cena, tradicionalmente, esse não seria um espaço utilizado, pois ele fica “fora da cena”, fora das demarcações da caixa cênica e dos focos de

luz. Assumindo o papel do receptor e intérprete, sugerimos que aquela área não dava fácil acesso ao olhar. Aquele olhar que na cena buscava ser ininterrupto, que buscava acompanhar o movimento, *ir, ir, e ir*, sem se partir, aqui não tinha condições de seguir um único impulso. Havia uma quebra que era imposta pela própria estrutura do teatro que, em formato semi-arena, não permitia uma visão aberta ou plena dos vértices da cena que ali se apresentava. A quebra do olhar gera a quebra do movimento, altera a cadeia de significação e leva a outros entendimentos que não concernem ao preenchimento total do espaço e a completude do movimento que eram os padrões esperados inicialmente. É um outro lugar, um outro lugar de alcance dos olhos e dos pensamentos.



**FIGURA 32: Andréa Anhaia, espetáculo BH.**

É interessante perceber como - embora os movimentos físicos tenham sido semelhantes e a origem deles ter sido a mesma Vídeo-Carta - o movimento das idéias toma formas diferentes pelas próprias interferências do novo espaço que o corpo ocupou. Talvez não tenha sido assim para bailarina, que trabalhava com a

retomada de percepções que lhe foram incorporadas, que lhe eram interiores, ela sequer mencionou a cena em sua entrevista. É possível que essa seja uma questão que passe pela recepção, assunto que iremos tratar mais adiante. Antes de passarmos para o próximo debate, e ainda dentro desse contexto cênico, resta-nos ter em mente uma concepção de Gabriela em torno das imagens que se vêem no espetáculo:

A imagem que o cara vê é compartilhada, na verdade, entre uma pessoa que está fora da imagem e outra que está dentro. E aquilo ali é um espaço com qualidades de ação, de experimentação. (Gabriela Cristófaru, interlocutora)

Postularemos agora, duas outras questões que foram fortemente marcadas na fala dos bailarinos, **a contaminação e as coincidências**. Esses foram dois elementos que eles notaram nos movimentos e que tiveram como tópicos para a organização das cenas. Eles foram, de um jeito mais objetivo - além da questão da sensação que acabamos de mencionar - os principais subsídios criativos vislumbrados pelos bailarinos e, a partir dos quais eles souberam e puderam elaborar a montagem do espetáculo. Entendemos uma relação de consequência entre os dois temas, visto que a “contaminação” é o que passaria a gerar as tais “coincidências” e isso parece ter sido proposital. Ver as Vídeo-Cartas uns dos outros e responder movimentos com movimentos era um processo que, em si, já continha um desejo de entrelaçamento de idéias, de formação de uma rede de sentidos. O próprio termo Vídeo-Cartas remete à ação de trocas, envios e respostas, enfim, aspira a interferências desde sempre esperadas. Um pressuposto é o que se evidencia nos depoimentos:

Nós quatro já tínhamos um contato muito íntimo, não só de colegas que trabalhavam em um mesmo lugar, na mesma companhia, no mesmo grupo, mas um contato quase que familiar. Nós somos muito amigos, então, a gente combina em muita coisa e as **nossas informações e referências são muito misturadas**. Então, a gente queria montar um trabalho que fizesse com que a gente se distanciasse um pouco um do outro e que houvesse uma **contaminação**, pra gente saber se realmente havia uma contaminação física, ou se era uma coisa influenciada diretamente pelo que o outro estava fazendo, tipo: Ah vou copiar o movimento! (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

Nas próprias entrevistas encontramos as “pistas” semióticas para esse “duo direcional” eleito pelos bailarinos, ratifiquemos:



Não tem como as Vídeo-Cartas estarem hermeticamente separadas. Mas, dentro de nossa proposta de não conversar sobre assunto Vídeo-Cartas, onde vai ser filmado o que vai ser feito, não tem como separar isso hermeticamente, né! Mas a gente se propôs a não conversar, a não trocar idéia sobre isso, mas é claro que tem um inconsciente coletivo! **Pelo próprio fato de estarmos juntos há tantos anos trabalhando.** No mínimo 7 anos de convivência, os quatro. (...) A gente cumpriu o que foi combinado, não vamos falar nada, não vamos conversar sobre as Vídeo-Cartas **e foram muitas coincidências, muitas.** (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Eu acho que cada vez que eu entrava em um desses lugares pra fazer uma Vídeo-Carta, o meu movimento era muito autoral, sabe. **A gente realmente começou a encontrar algumas coincidências. Porque as Vídeo-Carta foram contaminando uns aos outros.** As Vídeo-Cartas da Ester me contaminaram bastante porque eu gostava daquele tipo de movimento, então, eu comecei a responder através do movimento dela. Tiveram algumas coisas que eu comecei a elaborar através do movimento dela. Eu comecei a entrar mais na idéia dela e, de repente, transformá-la na minha movimentação, que me é peculiar. **Eu acho que a gente finalizou literalmente contaminado de tudo.** (Carlos Arão, bailarino, *grifo nosso*)

Eu acho que tem a ver com essa coisa de **afinidades**, da gente se conhecer e também pela questão do próprio trabalho. Porque a gente viu que isso aconteceu, **vai transformando né?!** Eu te escrevo e, lógico, você vai me responder uma coisa, baseada no que eu escrevi e aquilo se transforma em outra coisa e elas vão se juntando assim. (Fabio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

Acabou que num dado momento a gente escolheu os mesmos espaços sem saber. (...) A gente viu **uma linha narrativa nas Vídeo-Cartas**, sem querer. E isso a gente só pôde perceber no final, quando a gente juntou as 32 Vídeo-Cartas e fomos analisar para fazer o espetáculo. (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

A segunda etapa foi a fase de observar. A gente foi observando nosso próprio comportamento no vídeo. Como eu tinha usado o espaço, quais os movimentos eu tinha escolhido pra usar ali e entender o porquê: por que eu fiz daquele jeito? Por que o outro fez daquele jeito e aí tem uma outra questão que é de escolher, né! **A gente foi escolhendo aquilo que era mais interessante pro nosso olhar. O que tinha em comum. A gente foi vendo que tinha muita coisa em comum. Lugares em comum, conceitos trabalhados em comum e, é claro que, quando uma pessoa vai e fala uma coisa e outra vai e fala a mesma coisa, isso a gente não pode ignorar! Alguma coisa nos movimentou pra fazer aquilo, alguma coisa nos motivou, aliás, a fazer aquilo.** (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Tornou-se explícito, ao nosso entendimento, a maneira como as escolhas dos movimentos estiveram pautadas nas coincidências que os bailarinos, dentre outros membros da equipe, atribuem a esse processo de contaminação. Eles deram ênfase aos movimentos que se repetiam ou que se assemelhavam, como escolha inicial na configuração da narrativa do espetáculo. Mas, de fato, do que se trata essa motivação que Ester menciona? O que era isso que acabava por direcioná-los a espaços parecidos e a elaborar movimentos tão sugestionáveis? Eram puras coincidências?

Já retiramos de cena a intuição, enquanto forma “divinizada” de criação, e demos crédito à abdução como relevante movimento do pensamento que fomenta a inserção do novo na criação. Já consideramos que o processo criativo trata, certamente, de uma rede de semioses que não se interrompem e, portanto, podem gerar sempre novas significações. Mencionamos, ainda, que a experiência colateral intervém, significativamente, nas interpretações dos sujeitos. Todos esses aspectos devem ser considerados aqui e em conjunto. No entanto, é nítido perceber, que além dessas questões, movimenta-se um outro emaranhado do qual fazem parte os quatro bailarinos e também a equipe, com exceção de Gabriela, que é mesmo o “olho de fora”.

Os sujeitos da ação estão fortemente interligados, são companheiros, são pessoas que se encontram quase que diariamente, não só no trabalho, mas na esfera de suas vidas particulares, isso acontece há, no mínimo, sete anos e “faz toda a diferença”. No cotidiano que dividem, estabelecem e reforçam trocas inestimáveis, de experiências, informações, sentimentos, entendimentos, idéias e interferências, o pensamento de um reflete a idéia de outro a ponto de sublimar as delimitações de onde começa a semiose de um e onde termina a do outro. Trata-se da capacidade humana de objetivar-se em signos e de sua própria forma de pertencer “porosamente” ao mundo, seguindo a acepção de que esses corpos-sujeitos não param de estabelecer trocas e de se transformar em signos e por signos, além de serem signos. É o que Moura salienta ao falar de como Peirce posiciona o homem como signo, intérprete e gerador de novos signos:



Peirce destaca nesse contexto a capacidade especial de procriação do homem, que, podendo projetar sua identidade em outrem, por intermédio de suas sínteses criativas, contribui, por assim dizer, na formação de um novo ser. Esse novo ser não se refere a minha projeção original, mas ao resultado dialético decorrente das diversas experiências de um sujeito posicionado no mundo. (MOURA, 2002, p.44)

Foi na capacidade de se estender em signos, envolta pela articulação de fenômenos como intuição, abdução, semioses e experiência colateral que os bailarinos encontraram suas contaminações e coincidência. Movimentar-se por vias da criação e significação como “sujeitos-signos” foi o caminho do espetáculo. O que eles alcançaram, nesse exercício, foi uma grande cumplicidade entre corpos, entre discursos corpóreos, que se fez refletir em imagens, coreograficamente. Fábio Dornas nos lembra que, dentre essas, passagens algumas ficaram fortemente marcadas.

A gente tentou ser o mais fiel, assim, em não simplesmente pegar aquele movimento e vamos copiar esse movimento. **Apesar de que tem coisas em que as sensações eram tão fortes que eles ficaram porque eram fortes mesmo.**

- Então, quem vê as Vídeo-Cartas fala assim: Ah! Nó! Remete àquilo.

- E até, às vezes, vê e fala: Nó era aquilo mesmo!

- Tem gente que vê e fala: Nossa aquilo ali foi transformado em não num sei o quê, mas eu enxerguei você na cachoeira, eu enxerguei! Mas era em uma coisa completamente diferente. **Era uma fidelidade à sensação e que foi difícil!**

(Fábio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

Vislumbrando essa opinião, encontramos uma seqüência de imagens que retrata a fala de Fábio, por demonstrar como uma idéia inicial de Ester foi “forte” o suficiente para subir ao palco com elementos muito semelhantes aos que estavam presentes na própria Vídeo-Carta. É interessante observar como nesta cena os bailarinos encontraram uma solução extremamente criativa de fazer permanecer aqueles elementos e de abrigar a sensação de “estar espremido”. Vejamos as imagens e, em seguida, a descrição dessa construção. Na seqüência das imagens acompanha, nesta ordem, uma cena da Vídeo-Carta, uma cena do ensaio em sala, uma cena do ensaio geral em Belo Horizonte e outra do espetáculo em São Paulo:



**FIGURA 33: Ester França, VC6. Carlos Arão, Ester França e Fábio Dornas em ensaio em sala, ensaio no Teatro e espetáculo em BH, respectivamente.**

Trata-se da sexta Vídeio-Carta elaborada por Ester e que foi realizada em uma praça pública, onde ela escolheu estar envolvida por duas estátuas, em meio a sua movimentação. Era a sexta semana de produção de Vídeio-Cartas e a bailarina apontou a coincidência que a fez nomear, curiosamente, este como: o “*bloco dos espremidos, porque todo mundo se espremeu de alguma maneira*”. Neste bloco de Vídeio-Cartas Arão buscou o armário que vimos, Andréa esteve naquele box do banheiro e Fábio foi para um guarda de hotel usando um colar cervical que lhe comprimia o pescoço. A intervenção da bailarina com as estátuas foi marcante para o grupo e, na reprodução cênica, Fábio e Arão acabaram, de certa maneira, assumindo o papel das esculturas, embora em menor concretude. Dizemos isso, porque, em cena, eles se movimentavam. De fato, acontecia um duo entre eles que remetia a outros territórios, a outras experiências, enquanto isso, Ester mantinha-se um pouco afastada e somente observava a movimentação dos colegas. Em dado momento, que é, muito provavelmente, improvisado, pois se distinguiu entre os espetáculos e também ensaios, a bailarina toca os dois bailarinos que, então, param

sua seqüência de movimentos onde quer que ela esteja. Feito isso, Ester vai buscar os espaços que se formaram entre eles e ocupá-los, assim como havia se passado com as estátuas na praça. Ela se posiciona entre eles, fixando um arranjo de corpos como que para um retrato. Uma vez que ela abandona a pose os bailarinos retomam o movimento de onde pararam, até que novamente a bailarina intervenha com mais um toque. E assim a cena prossegue até que a coreografia vai para um outro território.

Este é um exemplo que representa o alcance do deslocamento da imagem, quase que, digamos, literal. É uma forma explícita da organização que se deu, criativamente, em torno das informações percebidas, recriadas e emitidas, diante da malha semiótica e por meio de corpos em movimentos pensantes, pois lembremos Katz (1994) “*a dança é o pensamento do corpo*”. Mas, falta ainda um elemento fundamental neste discurso que irá ampliar a circulação da interpretação e, de certa forma, irá validar o esforço dos bailarinos em *Imagens Deslocadas*. Alcemo-nos aos olhos do público, o receptor da obra.

#### **4.5 (Re)criação: Começo ou fim?**

Sigamos agora com a análise do processo interpretativo da obra no momento em que ela é direcionada ao público, como ela foi recebida e o que essa interação coletiva provocou aos bailarinos e ao próprio espetáculo. Aliás, nesse contexto, dois momentos foram bem evidentes em *Imagens Deslocadas*, no que diz respeito a seu processo significativo. Nesta etapa final, iremos explicitá-los e mostrar, por fim, o entendimento dos bailarinos e demais artistas ao refletirem sobre suas intenções em torno da forma como o espetáculo é recebido pelo público. Veremos como entre esses dois momentos houve um movimento de sentido na órbita de criação, gerado pelo primeiro impacto do espetáculo diante dos olhos do espectador.

Em princípio, não havia uma consideração latente na criação e montagem do espetáculo que se remetesse diretamente ao julgamento do público final. Entre os depoimentos, somente Gabriela foi clara em seu interesse de voltar a obra ao público, como um meio de discurso, de promoção e discussão de idéias que, no entanto, não se fecham em caráter demonstrativo. Gabriela acredita que se deve

pensar no público ao se constituir um espetáculo, deve-se ter em mente o que lhes será sugerido. Ao contrário de Kiko, que, ao se referir à composição da trilha, foi enfático em dizer que não houve nenhuma preocupação com seu receptor. Ele afirma que sua criação foi “orgânica”, quase como um impulso, e que, naquele momento, ele não deveria se concentrar no interesse do público.

Eu penso a cena para o público. Eu não vou criar um discurso para ficar em casa, eu vou para subir no palco. Meu trabalho é esse (...) **Não é a coisa da demonstração, a minha arte não é demonstrativa.** (...) Eu trouxe uma coisa que não é algo a ser qualificado, é algo a ser discutido e se não tiver essa discussão não tem porque eu estar ali. (Gabriela Cristófaró, interlocutora, grifo nosso)

Zero, não houve. Eu acho que a obra, quando ela nasce, ela não tem que se preocupar com a platéia, ela pode até ter a platéia como objeto de troca, mas ela nasce com uma necessidade orgânica. De colocar para fora aquilo que você viveu, efetivamente. Viveu através da obra, para onde a obra te levou. (Kiko Klaus, músico)

Já entre os bailarinos, para a primeira apresentação, Andréa menciona: “*a gente colocou algumas regrinhas para o final, para o espetáculo final*”. Isso implicava em uma divisão do espaço de exibição das Vídeo-Cartas no teatro, pois, entre eles, foi acordado que todas as referências diretas ao processo criativo estariam do lado de fora do palco, seriam destinadas somente ao *Foyer*. Eles queriam fugir do óbvio, trazer para o palco e para o público as imagens que deslocaram, somente por meio de seus corpos em movimento, não desejavam ser literais nesse processo, pois isso lhes parecia muito comum e muito esperado. Foi assim que, na apresentação de São Paulo, eles preparam o ambiente externo com referências para a platéia. Lá estavam vários monóculos com imagens de cenas das Vídeo-Cartas dispostas por fios de *nylon* pendurados para quem quisesse vê-las, além disso, os vídeos eram exibidos em TVs que dividiam o espaço com as pessoas que entravam no teatro. Mas isso não parece ter sido suficiente para satisfazer as expectativas do público em visualizar as Vídeo-Cartas. Talvez, eles esperassem pela sedução das imagens, pois, ao que parece, as Vídeo-Cartas haviam despertado tamanha curiosidade que necessitavam ser ainda mais explícitas. Para Gabriela, os bailarinos não foram compreendidos pelo público:

Eles dão uma puxada de tapete. **Porque eu acho que eles não foram entendidos, inclusive.** Porque as pessoas ficam sabendo que o projeto deles é assim e elas ficam, claro... **É um projeto lindo. Você receber uma carta que é uma imagem em movimento e devolver assim, é muito sedutor. Então, as pessoas ficam loucas para ver isso. Elas ficam quase a fim de ver, tipo: o carteiro!** Aí, de repente, elas chegam lá e vêem uma coisa primitiva que é o corpo em movimento. Eu não sei se eles tinham esse interesse (bailarinos), mas acho que eles trouxeram essa questão que é muito contundente. Para a arte cênica isso é um tapa! Porque o corpo é lento, porque o corpo não dá resposta, porque o corpo não passa por um fio, é uma mensagem que eu acredito ser insubstituível. É um tipo de troca que é um tipo de manifestação. Como o e-mail é insubstituível, não tem jeito de substituir o e-mail por uma pessoa, porque ela não vai passar ali e eu acho que eles discutiram isso muito contundentemente. E, às vezes, eu acho que isso não passou. (Gabriela Cristófaró, interlocutora, *grifo nosso*)

A sutileza das sensações, que os bailarinos buscaram, como veículo de deslocamento daquelas imagens, foi, em parte, encerrada em seus corpos, na medida em que não corresponderam ao desejo da platéia de ver imagens com referências objetivas. Embora essa possibilidade tenha sido dada por meio da Internet, mas, em verdade, pouco tinha sido acessada. Lembrando que toda obra e todo corpo estão inseridos em uma cultura, argumentamos que tal comportamento, talvez, seja um reflexo da própria interposição contemporânea das tecnologias, haja vista a quantidade de imagens a que estamos expostos diariamente e todas as discussões envolvidas nesse âmbito.

Acostumamo-nos a imagens objetais. Imagens que são palavras de ordem. No “mundo ilustrado” das tecnologias, que encantam, viabilizando todo tipo de imagem no ato comunicativo, habituamo-nos a associações diretas do tipo “a imagem diz o que está escrito”, imagens que representam textos, idéias e discursos diretamente remetem a um significado restritivo, como é feito no jornalismo, por exemplo, onde imagens tem caráter puramente ilustrativo. Uma vez que o próprio processo criativo dos bailarinos tenha sido gerido por tecnologias fomentadoras de imagens, criou-se uma “sede” de sedução imagética, que escapava à concepção proposta inicialmente pelos bailarinos. O processo em si ganhou tamanha relevância que acabaria por interferir na obra, talvez, mais do que o esperado, ele não podia ser posto de lado depois da montagem, depois da seleção. Deixar de fora as Vídeo-Cartas, causou-

lhes uma sabatina de questionamentos, após o primeiro espetáculo, entendendo que, dentro da proposição do Rumos, a qual o *Movasse* estava inserido, as indagações sobre a obra eram pretendidas. Andréa conta sobre essa experiência:

**Eu sinto que houve uma necessidade de dar leitura ao público sobre o processo que a gente tinha vivido.** Porque o mais falado foi:

- Ué, não entendemos que vocês trabalharam com as Vídeo-Cartas. Nossa, a gente queria tanto ver as Vídeo-Cartas, a gente só percebe as Vídeo-Cartas na instalação lá fora, depois que a gente vê o espetáculo!

Isso foram demandas que foram surgindo e que, de repente a gente pensou:

**- Caramba, será que a gente foi tão fiel às regrinhas?**

Porque, no início, era aquilo. Não, a gente não vai levar nada para o palco referente aos espaços que a gente habitou e nem levar projeção de nada. **A gente quer trazer as sensações, as experiências vividas, através do nosso corpo.** (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

Deu-se início, então, a uma fase de (re)criação, onde os bailarinos voltaram a pensar no sentido da obra, a articular seus desejos e entendimentos com aqueles que haviam sido expressos pelos espectadores. Nesse contexto, os intérpretes do espetáculo é que deslocaram o sentido da criação, ou seja, de certa maneira, houve uma interação na ação de recepção que disparou novas semioses e contribuiu com uma reordenação de signos e com um rearranjo da obra. Foi uma retomada do processo de articulação de sentidos que, agora, precisava considerar mais elementos em seu horizonte. A rede ganha outros nós, outras linhas de entrelaçamento e elas precisam ser harmonicamente entremeadas para garantir equilíbrio à trama. Nesse intuito, após escutar, discutir e com o mútuo desejo de se fazer entender, de esclarecer a presença das Vídeo-Cartas em cena, os bailarinos dão ouvidos ao público e optam, por vias tecnológicas, por inserir os vídeos no espetáculo.

Houve uma polêmica, pelo menos quando a gente estreou o espetáculo, porque, essa expressão, 'Vídeo-Cartas,' ficou, digamos, muito curiosa, para muita gente. Então, quando a gente foi lançar o espetáculo, **as pessoas não enxergaram as Vídeo-Cartas no espetáculo. E claro, elas não enxergaram porque elas não conheciam as Vídeo-Cartas.** A gente até tentou fazer uma instalação, mas, naquele momento, era muito tumulto, muita gente, elas passaram totalmente despercebidas. (...) **Colocar as Vídeo-Cartas foi uma solução muito importante, foi uma sacada legal e**

**que a gente questionou bastante na estréia, porque a gente não queria ser tão óbvio.** (Carlos Arão, bailarino, *grifo nosso*)

Para a segunda apresentação, eles editaram um vídeo, com cenas curtas das Vídeo-Cartas, que passou a integrar o espetáculo. Ele foi exibido por meio de um projetor que reflete uma tela dividida em quatro espaços, cada qual destinado a mostrar as Vídeo-Cartas de um bailarino. Isso aconteceu no momento em que Arão estava realizando seu solo dentro da caixa e o restante do espaço encontrava-se vazio. Na verdade, anteriormente, os outros três bailarinos estavam presentes na cena, realizando pequenos movimentos, mas, a partir dessa inserção, eles deram lugar ao vídeo.



**FIGURA 34: Coletivo *Movasse* em cena, SP e BH.**

Mas Andréa deixa claro que essa não era uma necessidade que partia deles, para os quais o corpo já bastava, afinal, eles, de fato, experimentaram os lugares e as sensações, privilégio que o público não teve. Ester, embora pouco reticente em sua

fala, parece concordar que essa determinação de sentido era externa, mas, avaliando, considerou o processo “rico” demais para ficar embutido. Para ela, acrescentar as Vídeo-Cartas ao espetáculo parece ser quase um ato de generosidade ao entendimento do outro, aqueles que não freqüentaram os mesmos territórios que eles e que tinham um resgate de sensação peculiar e distinto do deles.

Ele (o espetáculo) mudou não só pelo tanto de palpites. A gente sempre escuta as pessoas e eu acho isso uma coisa boa. Mas isso é uma característica do *Movasse*, acho que, porque somos quatro, então, a gente escuta muito, não é uma pessoa que dirige, então, a gente é muito aberto pra ouvir o que o outro quer dizer e, às vezes, estas informações de fora somam, mas, às vezes, não somam e a gente tem que saber quando isso está acontecendo. Acho que é um exercício também, né. Mas acredito que essa segunda etapa, no momento que a gente quis mudar, colocar algumas informações para o público entender que tinha vindo de Vídeo-Cartas, eu, sinceramente, **acho que foi uma coisa mais para o público:**

- Olha, entendam que a gente trabalhou com isso, é para vocês entenderem.

**Não acredito que foi uma necessidade nossa.** (Andréa Anhaia, bailarina, *grifo nosso*)

E, depois de pensar muito, depois da estréia, a gente quis usar os vídeos na cena porque a gente achou que o processo era muito rico e que ele ficava **muito interno**, sabe. Mesmo ela tendo sido publicada na Internet, mesmo o acesso a informação ser generalizado, ser para quem quiser. **Mas você fazer uma pessoa querer né, com tanta informação que o mundo tem hoje... E até chegar até ela. As pessoas nem ficam sabendo.** Então, a gente achou que era interessante colocar o vídeo na cena porque ele ia ilustrar um pouco do processo. **Era um certo egoísmo a gente ficar com aquelas Vídeo-Cartas só para a gente.** Apesar de que a idéia era que o espetáculo fosse interessante para quem nem soubesse das Vídeo-Carta. Mas, depois, a gente foi vendo que aquilo era tão rico e que aquilo poderia contribuir, poderia somar. Então, a gente resolveu incluir as Vídeo-Cartas na cena mesmo (Ester França, bailarina, *grifo nosso*)

Refletindo sobre essa colocação, do que é “interno ou externo” aos processos criativos na dança, Fábio Araújo, deixa sua opinião, apontando para algo que seria tendencioso no universo da dança como um todo. Ele sugere que muito do que é criado refere-se, tão somente, às vivências dos bailarinos. É um material de criação que não pode ser imediatamente alcançado pelo público, embora em alguns momentos, isso se revele mais expressivamente. Nesse ensejo, ele cita uma



questão que teria sido externalizada pelos bailarinos e que também foi aludida por Gabriela, sendo que, os dois estão assumindo também o papel de intérpretes da obra.

**Existe uma cultura na dança, essa é minha percepção como leigo, de que algumas coisas são feitas muito para o bailarino.**

Talvez o bailarino tenha uma leitura mais objetiva daquilo, mas eu acho que o público que assiste, a pessoa que chega sem nenhuma bagagem, sem nenhuma informação, que num determinado momento senta ali, passa pelos monóculos, passa pela influência visual da parte externa, junto com o nome do espetáculo e entra naquele universo da dança, **eu acho que a coisa da intimidade, ela fugiu dessa 'troca de figurinhas' entre personagens.** (Fábio Araújo, cenógrafo, *grifo nosso*)

**Material de criação é uma coisa muito particular. (...)**

**Eles trouxeram essa intimidade deles para o corpo.** Esse momento íntimo para a cena, para ser compartilhado. (Gabriela Cristófar, interlocutora, *grifo nosso*)

A intencionalidade dos bailarinos não estava em determinar um sentido objetivo de interpretação para a obra, até porque, não há possibilidade de se fazê-lo. O esforço envolto na concepção semiótica está, no máximo, na pausa criativa, no direcionamento da cadeia sónica, mas, jamais, no de se estancar um sentido. A explicitação do material criativo também não parece ser o caminho determinante da qualidade de uma obra, aliás, é possível que essa cobrança de exibição tenha vindo para o *Imagens Deslocadas* exatamente pela forma inusitada de criação que eles propuseram e que ganhou relevância e curiosidade imprevistas. No entanto, os processos criativos inerentes a cada nova coreografia elaborada e que se passam a todo o momento em salas de aula, normalmente, não chamam tanto a atenção do público, nem mesmo daquele especializado que assistiu à primeira apresentação do *Movasse*. Pergunta-se, mais freqüentemente, por um conceito, uma idéia, um tema e não pelo processo ou pela gênese da obra. Em *Imagens Deslocadas* o foco não estava na matéria, estava nas sensações experimentadas, este foi o argumento escolhido para reger os movimentos e que foi o que permaneceu. Eles não tinham pretensões de trazer imagens como retratos. Os movimentos, inclusive os de interpretação das sensações nos territórios, eram a grande questão da obra e que se revelam em sugestões, proposições, compartilhamentos e não em conclusões.

Isso eu acho delicado. Acho muito delicado a gente querer trazer uma imagem para o público sacar que imagem era aquela. Eu não acredito nisso e acho também que não era essa a proposta dos meninos, não era trazer a imagem do parque, sabe?! **Mas, quando eu falo de condição e de sentido e eu acho que aí é que o corpo aparece como espaço de experimentação.** Aí que a gente entra na coisa da fruição, da apreciação, do espaço de experimentação que é o teatro né. **Que é você experimentar aquela condição que já foi material de criação. Ela se transforma em um espaço de experimentação para outras pessoas, e aí o que a pessoa vai criar a partir daquilo é amplo também.** Agora, eu acredito muito na qualidade corporal da gente, então, quando a gente traz uma cena com aquela qualidade do carrossel, com aquela imprevisibilidade da carinha da Ester **a gente sugere algo que eu acho que a pessoa vai viajar em determinados territórios.** Mas, de repente, se você faz uma cena como a do Arão que é um homem muito diferente, um homem alto, nu, cabelo arrepiado, loiro, dentro de uma caixinha muito menor que ele, um espaço enorme com aquela caixinha, ele dentro da caixinha se movendo restritamente e depois com aquelas imagens do lado dele eu acho que você oferece um outro território de exploração para quem está vendo. **E eu acho que a gente não tem o domínio disso, a gente propõe, a gente sugere.** (Gabriela Cristófar, interlocutora, *grifo nosso*)

Eu acho que transpor uma coisa, é como eu falo: A imagem, quando você congela, você vai congelar aquele momento. Aquele momento nunca mais vai existir, foi congelado ali, daquele jeito, mas ele não vai voltar. A gente vai fazer um outro espetáculo com aquele sentimento, com aquela sensação, mas ele não vai ser o mesmo. O que a gente fez hoje não vai ser igual amanhã. Não se repete. (Márcio Alves, iluminador)

A condição do corpo, a que se refere Gabriela, é a condição da qualidade do movimento em sugerir significados que estão imbuídos à qualidade da informação apreendida e estendida a seus intérpretes. O corpo que dança em *Imagens Deslocadas* revela, então, a qualidade da rede de significados que ele cria em trocas com o espaço e com o outro, e opera sob as linhas que ele escolhe para manifestar. Conforma-se um estado latente de expressão das vivências pela dança, uma maneira própria desta arte de se exprimir e de levar algo para o outro. Esse algo que se exhibe em carne, osso e movimento é feito de signos. Signos que também se movem e que, portanto, não se encerram em uma interpretação, ao contrário, se estendem em uma cadeia tão infinita quanto o movimento. Os signos estão entre nós e a rede é própria de cada um. Por isso, não cessa a obra nem seus intérpretes e não se espera por isso, o que se resume nas palavras de Fábio e Arão:

**Eu acho que, para o público, é muito legal deixar em aberto. Porque ele também tem a sensação dele.** Porque a gente não quer que as pessoas se sentem lá e também sintam o que a gente sentiu. Tem gente que sente, tem gente que não, sabe. Falam: Nossa aquela hora, daquela menina, num balanço me trouxe um negócio assim, uma sensação, que é maravilhosa! **Que não é a mesma, mas é a sensação que ela teve e é a sensação que ela tem que ter, entendeu?** (Fábio Dornas, bailarino, *grifo nosso*)

Quando você faz uma obra, normalmente, você vai enxugando e mudando e percebendo. É muito difícil a gente fazer um espetáculo e não ficar mexendo nele. (Carlos Arão, bailarino)

É nos entremeios que os bailarinos se posicionam e é abrindo a obra que eles lhe dão sentido. O sentido de estar pronta para interpretações distintas, de estar pronta para deixar o intérprete caminhar por seus próprios territórios. O sentido de nunca estar pronta para um ponto final...

## 5 Conclusão

Está estendida a rede. Claro, trata-se de um esforço inicial e inaugural. É certo também que a materialidade e concreção do texto deve dar lugar à leitura das entrelinhas, que refletem o ressonar do pensamento. Aliás, essa idéia de movimento revelou-se como guia maior em nossa jornada, mostrando-nos, inclusive, como é tênue a linha entre o entendimento e o escape do sentido e, ainda, como se faz justo e fulgural buscar o conhecimento por esses entremeios. Foi em torno dessas bordas que procuramos agir, na tentativa de evidenciar algo além no objeto informação, que vale ressaltar, a nosso ver, extrapolou essa imagem objetual e alcançou os ares da subjetividade. Talvez aí se localize nossa maior tarefa nessa dissertação, tão laboriosa quanto compensadora, quer seja a de abrir uma nova janela de observação ao campo da Ciência da Informação, passando pelos contornos da significação.

E foi, principalmente, por se tratar de um feito inédito que se tornou melindroso nosso caminho de construção. Fez-se necessário, primeiramente, uma retomada às discussões postas entre as ciências, as técnicas e o corpo, onde pudemos notar quão longínquas são tais preocupações e, nesse ensejo, foi possível discorrer sobre o advento das tecnociências como uma revolução científica na qual o homem ousou enfrentar o ideal do Deus criador onisciente, que limitava o conhecimento humano. Na modernidade, introduziu-se a idéia do corpo-máquina sem que Descartes fosse condenado à fogueira, embora alguns livros do audacioso La Mettrie não tenham tido a mesma sorte. De atitudes, como a desses pensadores que viveram há quase 300 anos atrás, as Ciências Humanas herdaram a qualidade da inovação, caracterizando-se por um campo que não tem pretensões de dominar a natureza e sim, prezar pelo conhecimento do homem sobre o homem. Mostrou-se, nesse contexto, como são inesgotáveis as possibilidades de pesquisa nessas ciências e como a Ciência da Informação, voltada que está para as relações do homem com as coisas do mundo, por intermédio da informação ancorada ao tecido social, é capaz de abraçar temas como o que propusemos. Neste caso, usufruímos de uma notável

característica da área, a interdisciplinaridade, que nos deu o “alcance teórico” necessário para o desenvolvimento dessa discussão. Por meio disso, pudemos estabelecer nosso recorte de pesquisa, engajados na “virada semiótica” proposta por Moura (2006) que nos fez posicionar o corpo como nosso suporte de informação primeiro e parte constituinte das práticas informacionais em sua dinâmica relação com o mundo. Entendemos, nesse sentido, que a informação pode estar “fora do lugar”, ou seja, ademais de suas bases físicas ela ocupa também o espaço das criações e interações humanas.

Seguindo em nossos esforços de oferecer aportes ao debate aqui apresentado, deparamo-nos com polêmicos artistas e teóricos que, por vezes, colocam seus próprios corpos a serviço das discussões, em performances e teorias que, de um modo geral, sugerem a intenção de se fazer pensar a respeito das aproximações entre corpos e tecnologias e para onde as acelerações desse cenário têm nos levado. Aponta-se, então, para o devir ciborgue que se evidencia como expressão legítima da cibercultura, graças ao intrincado relacionamento entre as três vertentes que a compõem, sendo elas: ferramentas tecnológicas, cultura e sociedade. A partir desse contexto, realizou-se um apanhado histórico que apontou para a co-evolução entre homens e máquinas e fez-nos concluir que, ao que parece, estivemos desde sempre, progressiva e intrinsecamente, ligados às tecnologias que produzimos e, com isso, o corpo também “evolui”. Fato é que, o que se altera, contemporaneamente, é a abrangência e velocidade com que se dão tais transformações, em meio às Tecnologias da Informação.

Temos, portanto, um corpo exposto a milhares de informações advindas de um meio permeado por tecnologias em um mundo pleno de movimentos, em fluxos ininterruptos. Interessava-nos saber como se estabelecem as mediações entre a tríade informação, corpo e tecnologias e, para isso, era preciso compreender o ser vivo como processador de informações. Entender o corpo em ações de percepção, processamento e assimilação da informação. Nesse sentido, o contexto sócio-cultural, ao qual estamos inseridos, mostrou-se determinante, a rede surgiu como imagem abrangente e a semiótica voltou à cena para sustentar o tecido teórico que estabelecemos. Das amarras de nossa trama, destacou-se a idéia, fundamental

nessa pesquisa, de que a informação pode ser vista como um signo que, como todo outro, constitui-se diante de uma cadeia semiótica inestancável, donde se apreendem sentidos em escape, dos quais podemos apenas nos aproximar. Para fundamentar essa questão, foi necessária uma incursão à obra de Peirce, através de leituras que, embora breves, devido à grandiosidade da obra, foram profícuas ao entendimento que buscávamos, uma vez que nela encontramos conceitos instigantes. Em se tratando de semiótica, faz-se lembrar que, tal exercício, tornou-se ainda mais estimulante, visto que, não é próprio da teoria uma aplicabilidade prática ou concreta, questão essa que não deixou de ser ponderada em nossas análises do objeto empírico. De tal forma e corroborando com a visão central e abrangente de Peirce, que toma o mundo e o próprio homem como signos, pudemos nos acercar de faculdades que nos permitiram avançar em direção ao conhecimento das ações do corpo processual. E, se o que víamos nesse cenário era um corpo em movimento, nada mais propício do que procurar um “objeto movente” para apontar tais ações.

Foi no encontro com o campo da dança que a pesquisa ganhou corpo analítico. A escolha da área mostrava-se providencial, pois lá encontrávamos sujeitos habituados a lidar com as questões do corpo e do movimento. Delineou-se um terreno fértil no qual se articularam os depoimentos dos artistas, que acrescentavam seus saberes ao nosso discurso, principalmente, no que se refere a pensamentos inéditos à nossa área, envolvendo o conceito de informação. Tornou-se possível, nesse ensejo, vislumbrar o entrosamento entre os conceitos semióticos selecionados e as ações do corpo, sob um ponto de vista informacional. Diante da qualidade e quantidade de material coletado em campo, voltar-se para a gênese da obra foi uma escolha que cumprimos na tentativa de explicitar o movimento de significação em meio ao processo de criação do *Movasse*. Em prol dessa articulação, elegemos elementos tais como figurino, trilha sonora, iluminação, cenário e a própria elaboração das cenas, a partir das quais foi possível apontar e argumentar sobre a concepção semiótica da obra e o movimento de tradução promovido pelos sujeitos. Tais conceitos são inerentes ao processo criativo e sugeriram uma negociação de sentido partindo-se das *Vídeo-Cartas* em direção a *Imagens Deslocadas*.

Foi através dessa espécie de recomposição da obra, que se deu nossa própria composição de análises, onde se sobrepuseram processos criativos que demonstraram como a criação não se prende apenas aos contornos da arte. E, indo além, podemos afirmar que, com tal processo, atingimos nosso objetivo maior de demonstrar o papel da informação nas mediações entre corpo e tecnologias, embora, essa segunda vertente, tenha se tornado mais ‘invisível’ do que esperávamos, talvez por sua própria característica de ‘naturalização’. Aliás, essa propriedade das tecnologias é algo a se considerar, pois, parece-nos curioso compreender como o corpo - orgânico que é -, torna-se motivo de estranhamento para a CI, enquanto a artificialidade dos artefatos digitais é ‘naturalmente’ empreendida nas discussões da área. Nesse sentido, postulamos o corpo como um novo objeto da Ciência da Informação, na medida em que ele promove a circulação das informações, é “operário” das significações e é capaz de dar suporte e projetar os fluxos informacionais aos quais os sujeitos estão, impreterivelmente, inseridos. Corpo e informação podem estabelecer diálogos promissores, que devem ter lugar em um campo que pretende se dedicar aos *“problemas da efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação”* (Saracevic, 1996, p.47).

Ao final desse percurso, notável foi que nosso traçado se constituiu em cena, a partir do empenho e do desejo de extensão que foi acompanhado pelo movimento de nosso pensamento, que se exauriu e se recuperou inúmeras vezes. Essa organização reticular alcança extremidades. E andar nas bordas foi mesmo um desafio. Quando o bailarino se equilibra sobre os pés faz deles sua base fundamental e, com isso, apruma o corpo e assegura seus movimentos em um esforço contínuo de manter sua posição. A satisfação daquele corpo, quando executa os passos como desejados, é indizível, plena, é de quem dança. A maior descoberta trazida por essa dissertação é que um cientista em nada está longe dessa sensação. Afinal, o que fizemos aqui senão uma intensa reunião de pensamentos que busca equilíbrio em bases teóricas que lhe garantam fundamento? E qual contentamento nos toma ao escrevermos esse último parágrafo

com a sensação de que nossos pés já cabem inteiros a essa borda? A dança do cientista está na razão, na emoção e nas palavras, é de quem se aventura!



## 6 Referências Bibliográficas

AZEVEDO NETTO, C. X. . Signo, Sinal, Informação: as relações de construção e transferência dos significados. **Informação & sociedade**, João Pessoa, v. 12, n. 2, Ago., 2002.

BRAGA, Gilda Maria. Informação, Ciência da Informação: breves reflexões em três tempos. **Ciência da Informação**, Brasília, v.24, n.1, Jan./Abr., 1995.

BURKE, James; ORNSTEIN, Robert. **O presente do fazedor de machados**: os dois gumes da história da cultura humana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CABRAL, Ana Maria Rezende; RENAUT, Leonardo Vasconcelos. Estado da arte em informação, cultura e sociedade. In: **Encontro nacional de pesquisa em ciência da informação**, VI, 2005, Florianópolis. Anais... Florianópolis: VI Enancib, 2005.

CAPRA, Frijot. **A teia da vida**. São Paulo: Cultrix, 1996.

CAPURRO, R. **Epistemologia y ciência de la información**. In: Encontro nacional de pesquisa em ciência da informação, 5, 2003, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte, Escola da Ciência da Informação da UFMG, 2003.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**: a era da informação: economia, sociedade e cultura. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v.1.

COSTA, Mário. Corpo e redes. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

COUTO, Edvaldo Souza; GOELLNER, Silvana Vilodre. Bioarte - estéticas de corpos mutantes. Revista Eletrônica: **404nOtF0und**. ano 6, v. 1, n. 58. novembro-dezembro/2006.

Disponível em: <[www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/404\\_58.htm](http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/404_58.htm)>  
Acesso em: jan. de 2008

CZEGLEDY, Nina. Ciência, indústria e arte. A extensão biométrica do corpo humano. In: PARENTE, André; MACIEL, Kátia (Org.). **Redes sensoriais**. Arte, ciência e tecnologia. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed.34, 1995. v.1.

DELEUZE, Gilles; PARNET Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. Disponível em: <

www.freewebtown.com/polis\_contemp/Deleuze%20Parnet%20Di%E1logos.pdf>  
Acesso em: mar. 2008

DOMINGUES, Ivan. **Epistemologia das ciências humanas**: positivismo e hermenêutica. Durkheim e Weber. São Paulo: Loyola, 2004. T.1

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Escopo e abrangência da ciência da informação e a pós-graduação na área: anotações para uma reflexão **Transinformação**, Campinas, v. 15, n. 1, jan./abr. 2003. Disponível em: <[http://biblioteca.ricesu.com.br/art\\_link.php?art\\_cod=1362](http://biblioteca.ricesu.com.br/art_link.php?art_cod=1362)>. Acesso em: Jan. 2008.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HAUSMAN. Carl R. A semiótica de Charles Peirce aplicada à percepção: o papel dos objetos dinâmicos na interpretação perceptual. 8 **Encontro Internacional sobre pragmatismo**. Centro de Estudos do Pragmatismo - Programa de Estudos Pós graduados em filosofia. Puc-Sp, 2005. Tradução de Conferência: Henry John Mallett. Disponível em: <[www.pucsp.br/pos/filosofia/Pragmatismo/eventos/8enc\\_prag/8\\_enc\\_conf\\_hausman\\_paper\\_port.pdf](http://www.pucsp.br/pos/filosofia/Pragmatismo/eventos/8enc_prag/8_enc_conf_hausman_paper_port.pdf)>. Acesso em: Jun. 2008.

KATZ, Helena. A dança, pensamento do corpo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O homem máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Um, dois, três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. Todo corpo é corpomídia. **Com Ciência**: Revista eletrônica de jornalismo científico. Semiótica e semiologia, Local, n.74 – 10 mar. 2006. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>> Acesso em: Fev. 2008

KEHL, Maria Rita. As máquinas falantes. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O homem máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KUNZRU, Hari. Você é um ciborgue: um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. Genealogia do ciborgue. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LEMOS, André. **Cibercultura**, tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed.34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTELETO, Regina Maria. Análise de redes sociais - aplicação nos estudos de transferência da informação. **Ci. Inf.**, Brasília, v.30, n.1, p.71-81. Jan./Abr. 2001, Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ci/v30n1/a09v30n1.pdf>>  
Acesso em: Fev.2008

\_\_\_\_\_. Conhecimento e Sociedade: pressupostos da antropologia da Informação. In: Miriam de Albuquerque Aquino (Org.). **O campo da ciência da Informação: gênese, conexões e especificidades**. João Pessoa: Universitária, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões dos homens**. 14. ed. São Paulo: Pensamento - Cultrix, 2005.

MOEHLECKE, Vilene; FONSECA, Tania Maria Galli. Da dança e do devir: O corpo no regime do sutil. **Revista do Departamento de psicologia - UFF**, v.17 n 1, Jan./Jun., 2005

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, Francisco; SILVA, Juremir. **Para navegar no século XXI**. Porto Alegre: Sulina; Edipucrs, 1999.

MOURA, Maria Aparecida. **Semiótica e Mediações Digitais: criação e recepção de hipermídias**. 2002. 243F. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Puc-SP, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Ciência da informação e semiótica: conexão de saberes. Enc.Bibli: **R.Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf.**, Florianópolis, 2 número esp., jul./ago. 2006. Disponível em: < [www.encontros-bibli.ufsc.br/bibesp/esp\\_05/moura.pdf](http://www.encontros-bibli.ufsc.br/bibesp/esp_05/moura.pdf) >  
Acesso em: Jan 2008

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**, Volumes I and II, Principles of Philosophy and Elements of Logic. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, third Printing, 1974.

\_\_\_\_\_. **Writings of Charles Sanders Peirce**. A Chronological Edition. Vol I (1857-1866). Philosophy – Collected Works. Indiana University Press, Bloomington, 1982.

\_\_\_\_\_. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PINHEIRO, Lena Vânia R.; LOUREIRO, José Mauro M. Traçados e limites da ciência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 24, n. 1, 1995.

PINHEIRO, Lena Vânia R. Informação: esse obscuro objeto da ciência da informação. **Morpheus**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, 2004.

PINTO, Júlio. Semiótica e informação. **Perspec. Ci. Inf.**, Belo Horizonte, v.1, n.1, Jan./Jun. 1996.

\_\_\_\_\_. **1,2,3 da Semiótica**. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. O homem-máquina hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O homem máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Renato Janine. Novas fronteiras entre natureza e cultura. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O homem máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **A universidade e a vida atual: Fellini não via filmes**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **A Assinatura das Coisas: Peirce e a Literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

\_\_\_\_\_. Difficulties and strategies in applying Peirce's semiotics. **Semiótica**, Berlim, v. 97, n.3, 1993.

\_\_\_\_\_. O Homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana (org). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. **A percepção: uma teoria semiótica**. 2.ed. São Paulo: Experimento, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cultura Tecnológica & O corpo biocibernético**. São Paulo, 1998. Disponível em: < <http://www.pucsp.br/~cos-puc/interlab/santaell/index.html>> Acesso em: Jan 2008.

\_\_\_\_\_. **Culturas e artes do pós humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Corpo e Comunicação**. Sintoma da Cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. **A teoria geral dos signos**. Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007 (Primeiros passos, 103).

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2002.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. **Perspec. Ci Inf.**, Belo Horizonte, v.1, n.1, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

STERLAC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: A protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A artes no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

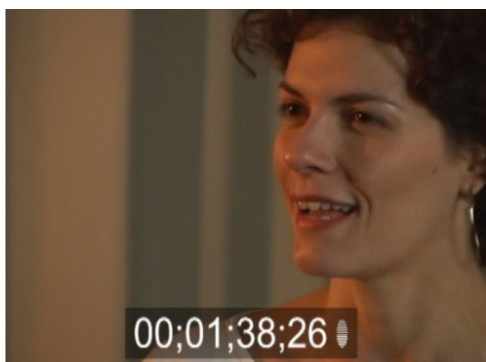
VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **La Larga Revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

## 7 Anexos

### 7.1 Apresentação dos Entrevistados

#### 1. Andréa Anhaia



Pernambucana, tem na dança popular uma inspiração como bailarina. Bailarina profissional há quinze anos, atualmente, ministra cursos de dança contemporânea e compõe o coletivo de criação *Movasse*. Trabalhou como assistente de direção da Cia. De Dança do Palácio das Artes – MG em 2006.

#### 2. Carlos Arão



Paraibano, com mais de 30 anos de carreira, desenvolveu trabalhos de dança popular na Paraíba, e dança moderna na Europa, durante alguns anos. Radicado em Belo Horizonte, desde 94, desenvolve trabalhos como bailarino, criador e diretor. Integra o coletivo de criação *Movasse*.

#### 3. Ester França



Mineira, desenvolveu trabalhos de dança clássica e, desde 97, desenvolve trabalhos de dança contemporânea. Ex integrante do 1º Ato, atualmente compõe o coletivo de criação *Movasse*. Participação como bailarina criadora em curta metragem e vídeo dança. Desenvolve o projeto Dança Jovem em Belo Horizonte.

#### 4. Fábio Araújo



Administrador com especialização em gestão de marcas. Sócio-diretor da Intra Comunicação Corporativa, empresa detentora da metodologia de Desenvolvimento Empresarial ao Ar Livre

que já capacitou mais de 3000 profissionais em todo Brasil. Experiência nas diversas áreas de comunicação e marketing, tais como campanhas de relacionamento, campanhas de incentivo, promoções, eventos e desenvolvimento de equipes. Como diretor da Intra atende a clientes como Vivo, SNC-Lavalin, Iveco, Land Rover e Accor.

## 5. Fábio Dornas



Mineiro, começou sua carreira na década de 80 na Compasso Cia. De Dança. Após dezoito anos no grupo de dança no I Ato, desenvolve trabalhos independentes como bailarino e coreógrafo e integra o coletivo de criação *Movasse*. Desenvolve, também, o projeto Dança Jovem em Belo Horizonte.

## 6. Gabriela Cristóforo



Bailarina e professora de dança, mestranda em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Teatro pela mesma instituição. Professora de dança

contemporânea do Centro de Formação Artística (CEFAR) da Fundação Clóvis Salgado. Fundou a Marcenaria Centro de Criação Cênica em 1999, onde realizou como criadora e bailarina a coreografia-solo “in subordinado” (2004) e o espetáculo “Gráfico” (2001), beneficiado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, e sob a direção de Tarcísio Ramos Homem, os espetáculos “Rua das Flores” (1999), beneficiado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte e “Por que tão solo?”, montagem feita através do Prêmio Klaus Vianna /Funarte (2006).

Professora de dança contemporânea do Grupo 1º. Ato (BH/MG) (2008), professora de dança contemporânea da Cia de Dança do Palácio das Artes (BH/MG) (2007), desenvolve interlocução no processo de criação de “*Imagens Deslocadas*”, com o *Movasse* (BH/MG) (2006), assistente de direção e professora de dança contemporânea da Cia. Mário Nascimento (2006).

## 7. Kiko Klaus



Graduado em canto pelo Musicians Institute, Los Angeles, participou de diversos seminários de Engenharia de Som no Brasil e exterior, tendo estudado administração mercadológica e de empresas. Atuou como técnico e coordenador de som, produtor musical, compositor, instrumentista, engenheiro de som, gravação e mixagem. Compôs diversas trilhas sonoras para espetáculos de dança, teatro e cinema, tendo recebido prêmios por alguns desses trabalhos.

Realizou turnê internacional no lançamento do cd autoral "Mesmalua".

### 8. Márcio Alves



Ex-bailarino do Grupo Corpo e do ballet teatro Guaíra, entre outros. Foi maitre de ballet da Prelúdio Dance e coreógrafo do Centro de Dança 1º Ato, trabalhou na concepção e execução de diversos projetos de iluminação tendo sido coordenador técnico de vários outros grupos de dança. Atuou ainda como assistente de cenários, figurinos e logística, sempre na área de dança. Atualmente é responsável pela logística, produção executiva, pré-produção e coordenação técnica da Cia. de Dança Palácio das Artes.

### 9. Silma Dornas



Assessora de moda, estilo, modelagem, figurino e professora de corte e costura. Atua profissionalmente como figurinista desde 1992, tendo trabalhado na criação de figurinos de diversos espetáculos, dentre eles alguns dos grupos: Grupo Escola de Dança, Galpão Cine Horto, Rodrigo Quick, Grupo 1º Ato e *Movasse*. Responsável pela criação e elaboração do figurino de *Imagens Deslocadas*.



## **7.2 Roteiros de Entrevistas**

### **Grupo de discussão das Vídeo Cartas> ETAPA 1: Bailarinos**

#### **QUESTÕES**

##### **Geral**

- É possível citar os elementos principais de estímulo ao bailarino no momento das criações coreográficas das Vídeo-Cartas?

##### **Informação x Espaço**

- O que determinou a escolha do primeiro espaço utilizado nas vídeo-cartas por cada bailarino?
- E as seguintes escolhas? Houve influência de outros elementos?
- O espaço coreográfico provê algum tipo de informação para o ato da criação? Como isso se dá?
- Há alguma forma de registro desse processo de transferência? Como e por quem ele pode ser notado?
- Como o bailarino se insere no espaço trabalhado?

##### **Informação x Corpo**

- O corpo faz uso de informações na criação dos movimentos coreográficos?
- Que tipo de informações são essas e quais são seus principais fomentadores?
- Essas informações são registradas de alguma maneira pelos corpos?
- Uma vez registradas acontecem novos acionamentos dessa informação? Esse processo seria espontâneo ou normalmente controlado?
- Como você acha que se dá a seleção das informações que são relevantes para o corpo na constituição dos movimentos? Ou isso não acontece?
- Você acredita que seu corpo, atuando nas vídeo-danças, age como transmissor de informações?

##### **Informação x Movimento**

- Como se dá a relação entre informação, corpo e movimento?
- É possível se afirmar que a informação captada pelo corpo é uma das geradoras de seu movimento? Como isso acontece?

- Existe relação direta entre os movimentos propiciados pelo ambiente e os movimentos esboçados pelos corpos? Ou seja, em espaços mais ou menos movimentados os corpos tendem a atuar de forma mais ou menos ágil?
- Nota-se certos “encontros” em movimentos semelhantes e uso de ambientes com características parecidas. Como você vê o acesso a informações similares por corpos distintos na questão da construção do movimento?

### **Informação x Público**

- Espera-se uma construção de sentido por parte do público a partir das obras coreográficas apresentadas?
- Há uma forma peculiar de interação nesse projeto em que o bailarino é ao mesmo tempo artista e público. Como “ser o público” do colega-bailarino interfere ou não na sua obra como artista. É possível afirmar que isso permitiu uma troca de informações entre os participantes?
- Algumas pessoas mais próximas dos bailarinos acompanharam o processo criativo desde o início. Houve algum acréscimo de informações ao trabalho por parte dessas pessoas? Como isso se deu?

### **Informação x Interface**

- Como se deu o uso da interface tecnológica (*you tube*) na relação do seu trabalho com os demais bailarinos e com o público? O que dizer dessa experiência?
- O registro coreográfico nessa interface pode ser considerado com um novo recurso de transferência de informações na construção de obras de dança? Que alterações operam nesse sentido?
- E o corpo? Uma vez digitalizado e inserido nesse universo tecnológico, que alterações sofreria?

## **ROTEIRO ENTREVISTA 2**

### **Questões > Bailarinos**

1. O que é corpo para você?
2. O que é informação? E como você se relaciona com ela em seu trabalho?
3. Fale um pouco sobre a relação que se estabeleceu entre corpo e informação, no contexto do *Imagens Deslocadas*. E como isso se deu em cada etapa do processo criativo.
4. Como se dá a relação entre informação e movimentos? Há alguma “marca do grupo” que direciona a concepção dos movimentos? Qual?
5. Nesse sentido, como aconteceu a seleção dos movimentos que foram para o palco? E quais as preocupações do grupo em relação ao processo criativo?
6. Qual o lugar da tecnologia na sua vida? E no contexto atual da dança?
7. Como o uso de tecnologias alterou ou não o processo de criação e concepção do espetáculo em suas distintas etapas?
8. Porque vocês optaram por introduzir elementos tecnológicos no espetáculo. Pode-se afirmar que essa é uma tendência na dança contemporânea?
9. Em relação ao público do espetáculo final, houve o intuito de se fazer referência ao processo de criação da obra? Quais as preocupações nesse sentido?

## **ROTEIRO ENTREVISTA 2**

### **Questões > Equipe**

Apresentação: Falar o nome, profissão, função desenvolvida em *Imagens Deslocadas* e momento em que se envolveu no processo criativo do grupo

1. O que é corpo para você?
2. O que é informação? E como você se relaciona com ela em seu trabalho?
3. Como se deram as trocas de informação entre você, os bailarinos e os demais integrantes da equipe em *Imagens Deslocadas*?
4. Neste envolvimento, que elementos se destacaram ou foram buscados por você na criação do seu trabalho? Como aconteceu a seleção desses elementos?
5. Que conceito precisava ser desenvolvido para o espetáculo e como foi a adaptação do mesmo para a obra coletiva? Como seu trabalho contribuiu para a construção desse conceito?
6. Qual o lugar da tecnologia no seu trabalho? Quais foram usadas em *Imagens Deslocadas* e por quê?
7. Em relação ao público do espetáculo final, houve o intuito de se fazer referência ao processo de criação da obra? Quais as suas preocupações nesse sentido?

## **ROTEIRO ENTREVISTA 2**

### **Questões > Gabriela Cristóforo**

Apresentação: Falar o nome, profissão, função desenvolvida em *Imagens Deslocadas* e momento em que se envolveu no processo criativo do grupo.

1. O que é corpo para você?
2. O que é informação? E como você se relaciona com ela em seu trabalho?
3. Quais os principais elementos nortearam o seu trabalho? E qual o ponto de partida para ele?
4. Qual a direção tomada junto ao grupo na construção de um sentido para o espetáculo? Em cima de que conceitos vocês trabalharam? Ou não houve esse tipo de preocupação?
5. Nesse contexto como aconteceu a seleção dos movimentos que foram para o palco? Que tipo de preocupação norteou essa seleção?
6. E em relação a organização? O que foi considerado na montagem do espetáculo ao se definir a seqüência de movimentos e cenas que permaneceram.
7. Qual o lugar da tecnologia no seu trabalho? Quais foram usadas em *Imagens Deslocadas* e por quê?
8. Em relação ao público do espetáculo final, houve o intuito de se fazer referência ao processo de criação da obra? Quais as suas preocupações nesse sentido?

### 7.3 Termo de consentimento



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Ciência da Informação  
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você está sendo convidado a participar, voluntariamente, da pesquisa **“Nós em rede: Informação, Corpo e Tecnologias”**.

Sua participação consiste em responder as perguntas apresentadas pelo pesquisador, em forma de questionário e/ou entrevista, todas envolvendo as relações estabelecidas entre a tríade Informação, Corpo e Tecnologias. Você poderá fazer as perguntas que julgar necessárias para o esclarecimento de dúvidas, podendo deixar de participar da pesquisa a qualquer momento, se assim desejar.

As informações e imagens coletadas serão utilizadas, exclusivamente, para as finalidades da pesquisa.

#### Consentimento

Autorizo o registro das informações prestadas por mim no questionário e/ou entrevista, bem como a gravação da entrevista, para ser utilizada, posteriormente, na pesquisa **“Nós em rede: Informação, Corpo e Tecnologias”**, dando origem a um vídeo-documentário.

Local e data: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

COEP – Comitê de Ética em Pesquisa  
Av. Antônio Carlos, 6627  
Unidade Administrativa II – 2º andar  
Campus Pampulha  
Belo Horizonte, MG/Brasil - 31270-901  
31 3409-4592 / [coep@prpq.ufmg.br](mailto:coep@prpq.ufmg.br)

Pesquisador: Graziela Andrade  
[graandrade@gmail.com](mailto:graandrade@gmail.com) / 31 8835-6254  
Orientador: Maria Aparecida Moura  
Av. Antônio Carlos, 6627  
Escola de Ciência da Informação  
Belo Horizonte, MG/Brasil – 31270-010  
31 3409-5225 /  
[mamoura@eci.ufmg.br](mailto:mamoura@eci.ufmg.br)

## 7.4 Imprensa

Terça-feira, 27 de Fevereiro de 2007, 00h01

**Novos passos na dança contemporânea**

SORAYA BELUSI

Não é por acaso que a cena de dança contemporânea nas Minas Gerais é considerada uma das mais produtivas do país, quantitativa e qualitativamente. A constatação de tal fato gerou, apenas nas duas últimas semanas, comentários da crítica especializada do jornal “Estado de São Paulo”, Helena Katz, e artigos em publicações como “Bravo!”.

Além da força irradiadora que o Fórum Internacional de Dança (FID) projeta nas artes cênicas de Belo Horizonte, tais artigos citam a emergência de novas companhias de pesquisa do movimento formadas por ex-bailarinos de importantes grupos da capital mineira.

Esse também é o caminho que começa a ser trilhado pelos dançarinos-criadores Carlos Arão, Fábio Dornas, Ester França e Andréa Anhaia, todos ex-bailarinos do Grupo de Dança 1º Ato, que integram o *Movasse* Núcleo de Pesquisa em Dança.

O novo projeto dos bailarinos já nasce com uma estrutura de produção, sob responsabilidade de Jaqueline Castro, e um espaço de trabalho no Barroca Tênis Clube, o Espaço *Movasse*, no qual o grupo trabalha suas investigações e ministra aulas diversas, além de contar com auditório de 150 lugares para a realização de palestras, exibição de videodança e outras atividades.

Em um café na manhã de ontem, que reuniu importantes criadores da dança contemporânea mineira, como Margô Assis, Thembi Rosa e Marjorie Quast, o coletivo anunciou que estréia seu primeiro trabalho na próxima semana, apresentando o resultado da pesquisa financiada pelo projeto Rumos Itaú Cultural.

O espetáculo “*Imagens Deslocadas*” estréia na próxima segunda-feira em São Paulo e a reportagem do Magazine irá conferir de perto os frutos desse primeiro mergulho investigativo, que teve como ponto de partida a gravação de 32 videocartas.

“Queríamos trabalhar juntos, mas o Arão ia passar uma temporada de quatro meses em São Paulo. Para vencer essa questão da distância, criamos esse método de gravar as cartas e mandar para ele. E nesse exercício, queríamos investigar como seria essa contaminação uns dos outros só pelo intermédio do vídeo”, explica Ester França, ressaltando que o diálogo midiático se deu por intermédio do portal YouTube.

“Foi se delineando um telefone sem fio de sensações e imagens”, completa Andréa Anhaia dançarinos-criadores procuram deslocar para a cena as sensações experimentadas durante a:

“Nos debruçamos em como levar a sensação daqueles espaços e não um retrato”, explica Ester, frisando que as mesmas questões serviram de referência para a composição da trilha, assinada por Kiko Klaus, e pela figurinista Silma Dornas, que se apropriou do deslocamento previsto na pesquisa do grupo para trocar, por exemplo, camisas e calças de suas respectivas funções.

Os artistas do *Movasse* não querem ficar restritos ao termo grupo. “Queremos ter um trânsito livre de pessoas e idéias, fazer espetáculos, ocupar espaços”, enfatiza Arão.

## COREOGRAFIA

### Jogo das imagens

*Movasse usa videocartas para criar e envolve o espectador nesse processo*

Marcello Castilho Avellar



*Imagens Deslocadas*, do grupo mineiro *Movasse*, foi apresentado no fim de semana, no Teatro Alterosa, como parte da programação da seleção dos projetos realizados pelo projeto Rumos dança Itaú Cultural. O confronto entre o que foi a proposta e o que é o resultado final levanta questões importantes sobre processos de criação, processos de ensaio e processos de treinamento de bailarinos.

Os elementos sobre os quais *Imagens Deslocadas* foi construído surgiram a partir de um processo incomum de criação. Em vez de próximos uns dos outros, ocupando o mesmo estúdio de ensaio, os integrantes do *Movasse* trabalharam distantes uns dos outros. Criavam movimentos e enviavam o registro em vídeo de suas criações, no que chamaram de videocartas. Ao receber os registros dos outros, cada um dos bailarinos se deixava %u201Ccontaminar%u201D pelo material, estudando-o, recriando-o, transformando-o a partir de sua própria criação e das características de seu próprio corpo.

O que se vê no produto final, ironicamente, parece, pelo menos à primeira vista, um espetáculo convencional, que assume elementos da contemporaneidade, mas não é distinto de outros espetáculos que fazem a mesma coisa, ainda que tendo chegado até ela por outros caminhos. Só que, a essa altura, é impossível ignorar as informações sobre o processo. E elas começam a martelar a cabeça do espectador.

Nesse choque entre o que vemos e o que sabemos sobre o processo, *Imagens Deslocadas* não oferece respostas, mas começa a produzir perguntas. Haverá uma qualidade especial no modo como os bailarinos se recusam a contracenar, mesmo quando se tocam (o que poderia surgir daquele processo)? Eles teriam chegado às imagens que vemos, ou, pelo menos, a imagens similares, por outro caminho, ou seja, *Imagens Deslocadas* ainda seria *Imagens Deslocadas* sem seu modo de criação? A individualidade dos bailarinos é maior que o usual, pois boa parte de seu treinamento foi mediada pelas videocartas, sem a correção imediata que se produz em presença dos outros?

Essas e outras perguntas podem ir brotando daquele choque. O espectador tenta comparar o que vê com a memória que tem de outros espetáculos. Mas é traído por ela. Não tem certeza %u2013 o estímulo imediato de *Imagens Deslocadas* e a informação recente sobre ela se sobrepõem a qualquer lembrança mais nítida. Talvez o barato esteja exatamente aí: mais do que um espetáculo, *Imagens Deslocadas* é um jogo com nossa idéia de dança e um conceito de criação, que altera o que vemos e o que lembramos.



No palco - A cidade dança - 20/09/07

**Lançamento de DVDs, espetáculos e debates movimentam Belo Horizonte de quinta (dia 20) a domingo**

Marcello Castilho Avellar  
EM Cultura

*A coreografia E eu disse;*, de Letícia Sekito, será apresentada quinta (dia 20) e sexta (dia 21), no Teatro Alterosa

Quem se interessa por dança vai ter alguns dias agitados em Belo Horizonte. Começa quinta (dia 20) a mostra que lança a caixa do projeto Rumos Dança Itaú Cultural 2006-2007, com espetáculos e performances na programação. A partir de sexta (dia 21), ocorre no Palácio das Artes uma série de debates que pretende diagnosticar a condição atual de grupos, companhias e artistas de dança no Brasil, e oferecer propostas para a solução dos problemas encontrados. A programação também inclui a apresentação de espetáculos.

O Rumos Dança foi criado como tentativa de mapear a produção de dança contemporânea no Brasil, e fomentar experiências singulares nessa produção. A caixa Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007, que está sendo distribuída gratuitamente para instituições voltadas para a arte, contém um livro e sete DVDs. O livro apresenta o mapeamento regional realizado por pesquisadores de todo o Brasil – o capítulo dedicado a Minas Gerais, por exemplo, foi escrito pela bailarina e coreógrafa Thembi Rosa. Um dos DVDs contém as obras de videodança realizadas com patrocínio do projeto. Os seis restantes trazem registros dos 25 espetáculos cuja pesquisa recebeu apoio do Rumos Dança, além de entrevistas com seus criadores.

O conjunto completo dos espetáculos foi visto pelo público no primeiro semestre deste ano, em São Paulo. Até agosto de 2008, contudo, muitos deles estarão circulando pelo Brasil com apoio do próprio projeto. Há três semanas, por exemplo, o Enartci, em Ipatinga, assistiu à Desmundos – Diálogos 01, de Luís Ferron (São Paulo) e Solução para todos os problemas do mundo, do Coletivo Couve-Flor (Paraná).

Belo Horizonte vai assistir, além das videodanças, a quatro dos trabalhos patrocinados pelo Rumos. Um deles é da própria cidade: ***Imagens Deslocadas, do Movasse. Apesar de ser uma espécie de caçula dos grupos de dança contemporânea de BH, o Movasse é formado por veteranos como Carlos Arão, Fábio Dornas, Andréa Anhaia e Éster França, que o público conheceu em outras companhias. A obra foi criada por meio de um processo singular, que testa as possibilidades do excesso de meios de comunicação na contemporaneidade: os quatro artistas criaram sua movimentação a partir de “videocartas” – enviavam, uns para os outros, imagens do que estavam fazendo, que serviam de referência para a criação dos que as recebiam e geravam novas imagens a serem enviadas para o trabalho.***

No palco do Rumos estará, também, *E eu disse;*, de Letícia Sekito (São Paulo), que investiga os jogos entre a materialidade do corpo, a identidade e o conjunto de representações que podem ser feitas a partir delas. Deslimites, da baiana Clara Trigo, questiona as representações de mulher e da cultura nordestina. Mas o trabalho conceitualmente mais instigante da mostra vai ocorrer fora do teatro. Cláudia Miller e Valéria Valenzuela criaram Dança contemporânea a domicílio, que faz “entregas” de arte sob encomenda: a bailarina Cláudia Miller se apresenta onde é convocada, bastando para isso ligar para 9345-1394. Fácil perceber que, pela própria logística da performance, não haverá como atender muitos pedidos em apenas dois dias de trabalho. Dança contemporânea a domicílio chama a atenção não apenas para o vício que temos em associar a dança aos teatros, mas também provoca o debate sobre novas estratégias de divulgação da arte e de sobrevivência dos artistas.

## Programa do Itaú perdeu seu rumo

O Programa Rumos Dança tem como meta ser “um diagnóstico da situação da dança contemporânea no cenário cultural do País”, de acordo com o texto de abertura publicado no seu catálogo e assinado pelo próprio Instituto Itaú Cultural, seu promotor. Contudo, a sua edição 2006/2007 funcionou mais como um sintoma do que vem acontecendo com a produção de dança contemporânea no Brasil. Para chegar ao diagnóstico, serão necessárias outras ações e estas, evidentemente, dependerão do entendimento, por parte da instituição, da importância de não deixar de transformar o sintoma em diagnóstico.

São vários os componentes desse sintoma, mas um deles tem presença mais ostensiva que os outros. Por apontar para uma questão de fundo, é também o mais preocupante e pode ser resumido no seguinte: parece haver uma incapacidade em distinguir o que seja pesquisa em dança de uma outra situação, bastante diferente e muito mais popular, que é a de ter uma boa idéia e saber realizá-la bem. Pesquisa acontece a partir de objetivos e objetos bem definidos, sobre os quais se tecem hipóteses com instrumentos e metodologias adequadas para a sua investigação. Já as boas idéias, elas se resolvem quando encontram uma forma eficiente de exposição. A pesquisa é da natureza da continuidade, e é somente nessa perspectiva que pode ser avaliada, enquanto que para as boas idéias basta a produção de um bom espetáculo. Há um segundo componente do sintoma, igualmente preocupante, que decorre do primeiro. Quando o Rumos Dança escolhe reunir uma maioria de obras que partilham um identificável padrão clichê de dança contemporânea, ele passa a trabalhar como um agente replicador desse padrão clichê, e um replicador da mais alta eficiência, uma vez que todo o material apresentado foi registrado e será distribuído para centenas de Escolas, Universidades, Centros Culturais, Associações, etc.

O princípio do padrão clichê firma-se justamente na gratuidade das suas escolhas, regidas por inúmeras demandas, mas não por uma necessidade nascida dentro da pesquisa. Quando a dança coloca no lugar da pesquisa a obediência ao modelo da moda, vai pasteurizando e/ou estetizando as suas pseudopropostas contemporâneas. A mesmerização de corpos e palcos nus, a trivialização da ausência ou do emprego de certos tipos de música, ou a substituição do passo pelo gesto como item a ser ticado em uma receita identificam somente alguns dos cacoetes hoje proliferantes.

O terceiro dos outros componentes do sintoma vem do atual perfil do evento. Infelizmente, ao hipertrofiar a apresentação dos espetáculos, oferecendo dois ou três a cada noite, o Rumos Dança adotou o formato dos festivais voltados para o mercado - uma escolha que induz tanto artistas quanto o público a lidar com a dança através das nefastas práticas de consumo que pautam hoje a vida em sociedade. Ficou evidente a necessidade de o programa ser repensado a partir do seu propósito inicial - hoje abandonado - no qual o desenvolvimento da sua importantíssima Base de Dados precisa voltar a ocupar um espaço mais nobre nesse programa. Para tal, será igualmente indispensável requalificar o papel e as atividades dos pesquisadores de dados.

Das 534 inscrições recebidas, uma comissão composta por Adriana Farias (pesquisadora e professora), Alejandro Ahmed (coreógrafo da companhia de dança Cena 11), Eduardo Bonito (produtor e curador do Dança Panorama Rio de Janeiro) e Paulo Paixão (professor da Universidade Federal do Pará) selecionou 25 obras, que foram distribuídas entre os três espaços oferecidos para sua escolha: o mais que inadequado auditório do Itaú Cultural, o Teatro Gazeta e a Sala Crisantempo, onde a visibilidade também estava inteiramente comprometida a partir da terceira fila da platéia lá montada. Ou seja, tomando-se como hipótese a possibilidade de os 25 escolhidos representarem muitos dos não-escolhidos, cabe ponderar que o mesmo sintoma aqui descrito pode estar acometendo centenas de outros membros da comunidade da dança contemporânea brasileira.

Como não caberia realizar aqui uma reflexão de cada uma das 25 obras com a necessária propriedade, elas serão comentadas ao longo de tempo, em futuras ocasiões. Todavia, torna-se indispensável ao menos destacar a maturidade da pesquisa de duas duplas, a de Roberto e Gustavo Ramos (Spiro), e a de Helena Bastos e Raul Rachou (Vapor). Não são apenas eles que fazem o que pode nomear, de fato, como pesquisa, mas a consistência do que trouxeram não somente os destaca como, pelo seu exemplo, confirma a premência de o Rumos Dança voltar a fazer valer o seu nome.

<http://www.estado.com.br/editorias/2007/03/20/cad-1.93.2.20070320.16.1.xml> **Helena Katz 21/03/07**