

CORPO E AMBIENTE **co-determinações em processo**

A Arquitetura, seja pelo viés das edificações ou do planejamento das cidades (Urbanismo), tem por justificativa e motivação o aspecto mais primário da relação entre corpo e espaço: a manifestação da vida humana em seus ambientes de existência. E a Dança, seja artística ou social, é sempre um evento instaurado pelo corpo em movimento e cuja ocorrência é situada espacialmente. Tudo indica, contudo, que as articulações entre Dança e Arquitetura podem ser bem mais complexas em seus procedimentos e propósitos e bem mais conseqüentes em seus efeitos e derivações, do que propõe o primarismo dessas generalidades.

Sabe-se que o diálogo da Dança com Arquitetura não é recente, embora ainda pouco explorado (sobretudo no que se refere ao Urbanismo), seja em debates teóricos abrigados em publicações, tais como o número da Revista Nouvelle de Danse em 2000, seja em propostas estéticas baseadas na colaboração de arquitetos em projetos coreográficos, tais como a cia belga Chaleroy Danse¹ (recentemente transferida para Montpellier) ou, ainda, em festivais de dança que tematizam a arquitetura das cidades como espaço de apresentação para dança, tais como a Bienal de Santos SESC² ou o Danças na Cidade (Lisboa)³.

Tais exemplos de aproximação entre essas duas áreas pela iniciativa da Dança, contudo, quando analisadas em suas denominações e formatações, deixam entrever certa prática tipicamente descompassada de seus discursos afirmadores de interdisciplinaridade: a hierarquização, ou, sujeição de uma área pela outra. Muitas vezes camuflado de boa fé auto-afirmativa, esse tipo de movimento aproximativo só cumpre somar uma coisa à outra, tratar aspectos de uma área como se fossem elementos intrínsecos da outra, como nos clássicos casos em que se trata a arquitetura como cenário da dança ou se trata a dança como justificadora de estruturas arquitetônicas.

Não se pretende aqui, enveredar pela análise detalhada desses exemplos e outros tantos casos de iniciativas de entrecruzamento das duas áreas, embora um estudo aprofundado das suas resultantes fosse da maior relevância para identificar seus pressupostos sustentadores e distinguir as experiências efetivas de articulação entre os campos, daquelas simplesmente somatórias ou meramente “bem vestidas” de acordo com as cartilhas da dita “estética contemporânea”.

Apenas valemo-nos de tais antecedentes para focalizar a citada tendência à hierarquização e sujeição entre as duas áreas, como parâmetro para refletir acerca de padrões relacionais habitualmente praticados em discursos e comportamentos interdisciplinares, bem como, propor um outro registro de enquadramento para a

investigação das possibilidades de articulação entre Dança e Arquitetura, que permita conduzir suas questões específicas por caminhos de construção argumentativa abertos por discussões compartilhadas.

São as noções genéricas de *corpo* e de *espaço* que costumam ser alvo dos propósitos associativos entre Dança e Arquitetura, provavelmente pela anterioridade que sugerem aos ideais de caracterização das coisas pelas suas “unidades mínimas”, vigentes no imaginário do senso comum (especializado ou não).

A Arquitetura, seja pelo viés das edificações ou do planejamento das cidades (Urbanismo), tem por justificativa e motivação o aspecto mais primário da relação entre corpo e espaço: a manifestação da vida humana em seus ambientes de existência. E a Dança, seja artística ou social, é sempre um evento instaurado pelo corpo em movimento e cuja ocorrência é situada espacialmente.

Tudo indica, contudo, que as articulações entre Dança e Arquitetura podem ser bem mais complexas em seus procedimentos e propósitos e bem mais conseqüentes em seus efeitos e derivações, do que propõe o primarismo dessas generalidades. Não apenas pelo que suas respectivas especificidades sugerem como vias de interlocução entre os campos a que pertencem mas, antes e sobretudo pela possibilidade do exercício associativo – dada sua natureza processual – promover a expansão de um campo no outro. É a temporalidade que articula corpo e espaço, instaurando movimento. E parece ser esta, a chave do raciocínio para compreender e analisar seus modos relacionais e a configuração de suas resultantes cooperativas: ambiências e corporalidades.

Todo relacionamento entre pessoas, idéias ou qualquer outra coisa, instaura-se a partir de pontos de conexão advindos de algum tipo de similiaridade entre as propriedades dos termos relacionados. Até mesmo a mais esdrúxula fantasia concebida baseia-se em dados da realidade percebida. E a própria percepção, sendo uma **ação**⁴ corporal e não uma resultante sua, tem seu alcance relativo às possibilidades corporais prescritas no programa genético dos organismos.

São, portanto, as propriedades distintivas das coisas que estabelecem as suas condições de relacionamento com outras. Conhecer-las, contudo, embora permita deduzir possibilidades de conexão, não é suficiente para explicar seus procedimentos relacionais e tão pouco para prever o grau de “sucesso” deles – a ressonância de seus efeitos. Porque os relacionamentos não são a simples soma de configurações, como sugerem as somas algébricas e as equações matemáticas “*que são desprovidas de tempo e de espaço*” (FLUSSER: 2007:26). São **processos** e, como tais, não ocorrem no vácuo, mas engendram-se pela ação da temporalidade que é ininterrupta e promove modificações irreversíveis nos estados das coisas.



Submetidas desde sempre à degradação imposta pela ação do tempo, as coisas existentes manifestam-se como sínteses transitórias dos seus processos relacionais com outras em seu ambiente de existência. Seus estados, portanto, são sempre circunstanciais, por mais estáveis que pareçam. E seus processos interativos bem menos nítidos do que se costuma supor.

Sendo o *processo* um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo, salvo em condições modelares, não há como identificar seu começo ou seu fim – visto que não descrevem *trajetórias* de um ponto a outro – ou, sequer, distinguir precisamente quais os termos nele envolvidos. Lá se foram, pelo ralo das imposturas conjugatórias, as idéias de origem, matriz, influência, identidade e genealogia, tão em voga nos atuais discursos de interpretação historiográfica e crítica da cultura e da arte⁵, e tão impróprias à compreensão de sistemas complexos não-lineares, como o são a vida, a construção da história e a produção de idéias.

Importa, pois, destacar esse sentido de *continuidade* expresso no modo relacional de existência das coisas nesse mundo submetido à ação da termodinâmica, para diferenciá-lo do sentido apriorístico ou essencialista que costuma embasar os argumentos e procedimentos meramente acasaladores entre idéias, pessoas e situações. Importa diferenciar o pressuposto que define as coisas como entidades dadas, daquele que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto *co-evolutivo*. Ou seja, a noção de que todas as coisas existentes são correlatas em alguma medida, porque partilham as mesmas condições de existência e, assim, afetam-se mutuamente.

O biólogo Richard Dawkins⁶, propõe pensar as coisas existentes como *designs evolutivos*, ou seja, configurações resultantes das sínteses transitórias alcançadas pelo modo como se articulam função e formato de cada coisa, conforme relacionam-se com outras ao longo do tempo de sua existência. O *design* das coisas seria, então, simultaneamente causa e efeito da configuração (também transitória) do seu *ambiente* de existência que, assim, livra-se do sentido meramente topográfico para adquirir importância co-determinante das condições de historicidade – e de corporalidade.

Ao reconhecer o caráter genuinamente *criativo* dos relacionamentos – porque configurador de estruturas – chega-se a um sentido de *continuidade* totalmente avesso à noção conservacionista de preservação da dita “identidade” das “coisas em si” – pois que a matéria não se conserva – e afeito à noção dinâmica de reorganização contínua das configurações existentes, pela ação dos relacionamentos que estabelecem com outras em seu ambiente de existência⁷.



Nesta perspectiva, é possível pensar o debate entre Dança e Arquitetura não como um encontro de áreas mas como um processo de construção de uma zona de transitividade, baseada na co-operação entre as condições relacionais de cada área, em busca de conexões que mobilizem experiências reorganizativas de seus respectivos regimes de funcionamento e estados de equilíbrio, de modo que favoreçam a produção de novos sentidos – ou, como sugere o filósofo Paul Thagard, a instauração de *coerências*⁸.

Semelhante aos nós de trânsito das feiras medievais, formados pelo encontro das trajetórias dos grupos nômades de mercadores, cuja subsistência advinha do sistema de troca dos seus produtos, esse campo de conectividade entre Dança e Arquitetura, paradoxalmente, garante a continuidade de seus processos particulares de consolidação como área específica.

A Dança, cujo histórico de construção como campo teórico esteve por muito tempo associado à discussão em torno de sua autonomia artística⁹, ainda hoje se ressentite, como conseqüência, de certo ranço purista impregnado aos argumentos interpretativos de suas especificidades, que, não raras vezes, resulta na eliminação justamente daquilo que lhe configura: o contexto. Dito de outro modo, elimina-se o ambiente como fator constitutivo seu.

Contraditoriamente aos propósitos de esclarecimento da Dança, essa lógica explicativa desconsidera o caráter processual de existência do corpo e de suas formalizações resultantes, promovendo a suspensão da temporalidade, cuja conseqüência mais iminente é reconduzir a Dança ao reino das mitificações e magia que, há muito, já havia sido deslegitimado como fonte explicativa de sua especificidade.

Outro efeito desse purismo anacrônico aparece nos discursos e comportamentos camuflado por pretensões interdisciplinares: a blindagem teórica. Uma variante discreta, embora, nem por isso, menos nociva para a Dança, pois reveste-se de um hermetismo forjado seja pela tecnicidade que demanda o assunto, como é o caso de certas associações entre Dança e Tecnologia, ou pela carga moral implicada, como ocorre com algumas discussões sobre mestiçagem. Em qualquer dos casos, os discursos se encobrem de uma cápsula protetora que os confina em feudos sem abertura ao debate e, facilmente, os torna hegemônicos – à despeito mesmo de suas pretensões libertárias.

Conjugações entre áreas quando baseadas em meros “ajustes” de cabimento, buscando fazer uma coisa entrar na outra ou acertar o passo para passear no bosque de mãos dadas, apenas reiteram uma crença na complementariedade harmônica pouco condizente com a realidade das dinâmicas coevolutivas, cujo processo de

crescente complexificação se dá por meio de crises reorganizativas do equilíbrio do sistema que as inclui – o ambiente.

A Arquitetura, com seu forte teor de espacialidade, se mostra ancorada por sólida produção intelectual que lhe confere uma contextualização amplamente referenciada, seja pelos discursos preservadores ou atualizadores. Já a Dança, com seu forte teor de temporalidade, parece refém de discursos descontextualizadores cuja pretensão sempre inaugural, dificilmente favorece a consolidação de uma tradição teórica.

Certamente, que não será a simples permuta dos conceitos de tempo e espaço de uma área para outra a ajustar tal descompasso, pois as áreas de conhecimento, sendo ambientes de existência para os conceitos, constituem diferentes regimes de operação e validação conceitual, diferenciados justamente pelos processos de co-determinação adaptativa experimentados por cada contexto.

O exercício de articulação entre Dança e Arquitetura, passa, pois, necessariamente, pela desterritorialização de alguns dos conceitos mais caros às suas respectivas especificidades – como o são tempo e espaço, corpo e ambiente. Desse modo, poderão se esboçar novos modos relacionais sugestivos de novos nexos de sentido, tanto aos conceitos quanto às próprias áreas de conhecimento em questão.

Fabiana Dultra Britto é crítica de dança, professora e coordenadora do Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA. Entre outros projetos, criou e coordenou o mapeamento da dança contemporânea realizado pelo *Rumos Dança-2000* do Itaú Cultural e organizou o livro resultante: *“Cartografia da Dança”*.

Notas

¹ Fundada e dirigida pelo coreógrafo Frédéric Flamand, desde 1973, a companhia Charleroi Danses (ex Plan K), inclui em seu repertório peças resultantes da colaboração de arquitetos internacionalmente reconhecidos, como os americanos Diller & Scofidio, a iraquiana Zaha Hadid e Jean Nouvel. (www.charleroi-danses.be)

² Criada em 2000, a Bienal SESC de Dança, sediada em Santos, inclui patrimônios arquitetônicos da cidade como espaços para apresentação dos trabalhos de dança de sua programação (www.sescsp.org.br).

³ Criado em 1993, por Mark Deputer e Mônica Lappa, o festival *Danças na Cidade* foi renomeado em 2005 para *Alkantara* (www.alkantara.pt).

⁴ Como sugere o neuro-cientista Alva Nöe, em *Perception as Action*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

⁵ Para uma introdução didática aos principais argumentos atualmente em voga nos discursos interpretativos da cultura – acadêmicos ou não –, frente ao processo de globalização, remeto ao estudo de Moacir dos Anjos, *“Local/Global: arte em trânsito”*, integrante da excelente coleção Arte +, dirigida por Glória Ferreira e publicada pela Jorge Zahar Editor (RJ) em 2005.

⁶ DAWKINS, Richard. *The Blind Watchmaker*. London, Penguin Books, 1991.

⁷ É justamente pela plasticidade dos seus designs que as coisas buscam sua permanência no tempo – aqui entendida na acepção dada pela Teoria Geral dos Sistemas, não como o que se mantém e preserva imutável, mas como aquilo que não cessa sua continuidade de ação.

⁸ Paul Thagard define coerência como a máxima satisfação de múltiplas restrições, em seu livro *“Coherence in Thought and Action”*, MIT, 2000. Esta idéia permite pensar a instauração de coerências como uma resultante da reorganização dos sistemas que, envolvidos em processo co-evolutivo, precisam satisfazer as múltiplas restrições impostas pelas configurações dos sistemas e sub-sistemas (ambientes) com que interagem. Ver BRITTO, Fabiana Dultra:

“Mecanismos de comunicação entre corpo e canção: parâmetros para uma história contemporânea” – 2002, tese de doutorado PUC-SP.

⁹ Desde os clássicos ensaios “Poderes Virtuais” e “Círculo Mágico” (1978) de Suzanne K. Langer, filósofa egressa da escola Warburg, até as mais recentes coqueluches acadêmicas na área de dança, como foram adotados os livros “Movimento Total – o corpo e a dança” (2002) do filósofo português José Gil e “Exhausting Dance” (2006), do brasileiro radicado nos Estados Unidos, André Lepecki. As referências completas encontram-se na bibliografia.

Bibliografia

- DAWKINS, Richard. *The Extended Phenotype*. Oxford/New York, Oxford University Press, 1982.
- _____. *The Blind Watchmaker*. England, Penguin Books, 1991.
- FLUSSER, Vilém. *O Mundo Cidificado*. Cosacnaify, São Paulo, 2007.
- GIL, José. *Movimento Total – o corpo e a dança*. Editora Iluminuras, 2005.
- LANGER, Suzanne K. *Sentimento e Forma*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance*. Routledge, New York, 2006.
- LEWONTIN, Richard. *A Tripla Hélice – gene, organismo e ambiente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- NÔE, Alva. *Perception as Action*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *Entre o Tempo e a Eternidade*. Lisboa, Gradiva, 1990.
- THAGARD, Paul, *Coherence in Thought and Action*. MIT Press, 2000