

O corpo e a cultura

Christine Greiner

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Todo pesquisador interessado na produção artística do século 20 – artes do corpo, música, artes visuais – deparou-se com a questão dos diálogos culturais. Mais do que um aspecto entre tantos outros, os diversos tipos de intercâmbio têm modificado de forma efetiva a pesquisa de inúmeros diretores teatrais, coreógrafos e artistas performáticos, sobretudo a partir do início deste século. Esta “mudança” diz respeito à transformação de padrões estéticos e ao universo de conhecimentos que permeia o processo criativo e o pensamento que o organiza. Isto torna o estudo da relação corpo/cultura uma opção praticamente inevitável para discutir a arte contemporânea.

Inúmeros modelos de explicação das relações entre corpo, dança, teatro e cultura, já foram formulados (ver Martin 1965 Barba 1988, Pavis 1992, Fischer-Lichte, 1990, Thomas 1993, Sparshott 1995). Quase sempre, esses modelos restringem as suas explicações a níveis macroscópicos de observação de marcas culturais e as suas associações com estímulos específicos do ambiente em que estão imersos. De modo geral, não analisam operações em diferentes níveis de organização do corpo.

Esta comunicação é parte de uma pesquisa que iniciei há dez anos, durante o mestrado, tendo em vista o estudo da relação entre Japão e Ocidente a partir do ensino do nô (teatro tradicional japonês) e especialmente o ensino do nô para ocidentais. Há experiências famosas referentes aos diálogos entre o nô e a dramaturgia ocidental na obra de William Butler Yeats, nas montagens de diversos especialistas e atores americanos e ingleses residentes no Japão como Richard Emmert, e em outras áreas de pesquisa como a poesia (Ezra Pound), o cinema (S. Eisenstein), a arquitetura (Mies Van der Rohe) e assim por diante. O estudo de Haroldo de Campos (Ideograma, 1977) é pontual para interessados no pensamento japonês e nos modos de organização das suas manifestações artísticas. No doutorado, passei a examinar o caso do butô (popularmente conhecido como dança-teatro contemporânea japonesa). Atualmente, venho desenvolvendo com o pesquisador João Queiróz no Programa de Estudos Pós-Graduados em Semiótica da PUC-SP, uma pesquisa para analisar os diálogos culturais a partir de alguns fundamentos das chamadas Ciências Cognitivas. Alguns trechos desta comunicação são parte deste estudo. O

objetivo é, em um primeiro momento, rastrear as principais teorias propostas para a análise da relação corpo/cultura tendo em vista trazer novas possibilidades de investigação.

Há algumas hipóteses bem aceitas, formuladas em domínios distintos como o da antropologia, da etnologia, da sociologia, dos estudos da comunicação e, mais recentemente, da etnocologia para explicar o surgimento das supostas marcas culturais no corpo (e.g: Kristeva 1978, Thomas 1986, Polhemus 1978, 1988, Royce 1980; Pradier, 1995; Bião, 1996). Nestes domínios, é reconhecida a importância das informações culturais no surgimento de movimentos do corpo e a proposta é observar, através destes movimentos, os resíduos destas informações.

Nos anos 30, a chamada Semiótica da Cultura começou a explorar estas questões, buscando novas pontes, por exemplo, com a Etologia (principalmente através dos estudos de K. Lorenz e I. Eibl-Eibesfeldt) e a neurologia (Alexander R. Luriiá). Dois dos mais importantes semioticistas da cultura trouxeram contribuições para o estudo específico da relação corpo/cultura. V.V. Ivanov, por exemplo, foi um dos autores das teses eslavas para investigação semiótica da cultura que cunhou o conceito de texto cultural (1979). O texto cultural não seria apenas aquele de origem verbal, mas um sistema sógnico apresentado como imagens, mitos, rituais, jogos, cantos, ritmos, performances e assim por diante (ver Baitello, 1997). A partir desta explicação, dança, teatro, performance, circo e todos os rituais poderiam ser entendidos como textos culturais. Outro semioticista importante, Ivan Bystrina (Professor Emérito da Universidade Livre de Berlim) propôs o estudo de três tipos distintos de códigos: os códigos primários obedeceriam às regras do próprio organismo em sua evolução filogenética. Ao cessar a troca de informações neste nível, o organismo morre. Os códigos secundários seriam aqueles da comunicação inter-individual, no caso do movimento, referentes à linguagem desenvolvida por cada indivíduo ou grupo de indivíduos para se comunicar, por exemplo, os modos de saudação, de sentar-se à mesa, de caminhar. Os códigos terciários, estariam, segundo Bystrina, relacionados à criação de uma segunda realidade para superar problemas no nível simbólico. Este nível seria aquele em que se processam os sonhos, a imaginação, a criação artística, a produção de mitos e assim por diante. Evidentemente, os três níveis citados estão absolutamente intrincados, modificando uns aos outros. É inegável, por exemplo, que quando alguém aprende a dançar (código terciário) tanto a sua linguagem corporal (secundário) como atividades relacionadas à função biológica do corpo são modificadas (mais oxigenação, circulação melhor,

desenvolvimento de musculatura, ou até mesmo problemas como a escoliose etc.). O que Bystrina chamou segunda realidade, outro semioticista da cultura Jurii Lotman conferiu o nome de semiosfera. — seria o conjunto de informações geradas e acumuladas pelo homem ao longo de milênios, por meio da sua capacidade imaginativa, ou seja, de narrativizar aquilo que não está explicitamente encadeado, quer dizer, a capacidade de inventar relações, de criar textos.

No caso específico da dança há, segundo alguns autores (Kirstein 1935, Laban 1971, Iwabuchi 1988), pelo menos duas explicações para a origem dos movimentos: mimetismo e instinto biológico — o homem nasce com aptidão para a dança, o corpo tem limites e os explora projetando os movimentos no tempo e no espaço. Se analisarmos os textos de coreógrafos como Mary Wigman, Merce Cunningham, Martha Graham e Rudolf Laban encontraremos entendimentos absolutamente diversos em relação ao corpo, mas alguns elementos comuns como tempo, espaço, energia e assim por diante. Tais elementos fariam parte do sistema dança e do corpo cênico de forma geral. Laban é autor de uma obra que esmiúça os planos de possibilidade do uso do espaço, do esforço, da fluência dos movimentos e suas diversas qualidades. A aplicação de sua pesquisa tem sido realizada por seus seguidores, atuantes nas áreas de terapia, da preparação do corpo de atores, de dançarinos e na educação. Em reuniões anuais, Congressos de praticantes da chamada Labanotation discutem e aperfeiçoam as suas técnicas de registro de movimentos e um tema importante é o de como questões culturais interferem na realização dos movimentos. O mesmo solo de dança realizado por pessoas de procedências culturais diversas apresentam performances diferentes com uso de qualidades distintas, observáveis e passíveis de registro tanto através das notações dos movimentos, como de vídeos.

Nos anos 70, as chamadas teorias de cruzamento cultural (*cross-cultural studies*) iniciam, nos Estados Unidos, abordagens com interesse específico em manifestações de minorias étnicas, políticas, nos estudos de gênero (feministas) e nos estudos de linguagem (e.g., Reinelt & Roach 1992, Thomas 1993). O ponto comum destas investigações é o fato de que continuam partindo de uma análise macroscópica das experiências, uma preocupação que começa pelo resultado estético observado. Além disso, toma-se a relação entre corpo e ambiente como praticamente unilateral. O corpo é concebido como uma entidade passiva diante da ação das informações do ambiente, capazes de transformá-lo em um produto do meio.

Mas algumas questões tornaram-se irreversíveis. Através da Semiótica da Cultura começou a ser estabelecido o trânsito com a psicologia (Vigotsky), a neurologia e a etologia, mostrando a necessidade de observar não apenas os efeitos macroscópicos mas também o processo operado no interior do corpo, assim como a sua comparação com outras referências e não apenas a humana. A proposta prossegue e parece cada vez mais pertinente. A etnocologia em uma de suas vertentes importantes como aquela desenvolvida por seu criador Jean-Marie Pradier e pelo professor uruguaio Rafael Mandressi, usa uma bibliografia referente a estudos de cientistas como Henri Atlan, Niels Bohr e Ilya Prigogine (no caso de Pradier) e de Antonio Damásio e Daniel Dennett (no caso de Mandressi).

Se em um primeiro momento o grande passo foi disponibilizar o corpo a um diálogo inter e intra-cultural, é chegada a hora de abri-lo a um diálogo ainda mais intrigante. Os diálogos com o pensamento de filósofos-cientistas como Prigogine e Dennett é o encontro com a precariedade dos corpos, de um entendimento do homem como parte de uma cadeia evolutiva onde ele nada tem de especial se comparado a tartarugas e lagartas a não ser o aumento da taxa de complexidade dos organismos vivos. Questões como a da subjetividade são discutidas envolvendo problemas cruciais da produção artística como a da própria autoria.

O homem como produtor de manifestações artísticas nada mais busca do que uma estratégia de sobrevivência. Quando dança, atua, faz acrobacias ou esculpe o seu próprio corpo, complexifica movimentos ordinários e não trafega por universos metafísicos de outra qualidade. Como diria Damásio, é na carne, em última instância, que tudo acontece.

A partir da etologia e dos estudos da genética, o final da década de 70 trouxe ainda uma nova grade teórica que propõe uma reflexão acerca da relação biologia-cultura. A Memética, instaurada em 76 por Richard Dawkins, etólogo da Oxford University, sugere não apenas uma nova terminologia, mas uma nova teoria. A palavra meme viria de mimeme, de origem grega, e estaria relacionada a memória e imitação. Os memes seriam unidades de informação que vivem em sistemas nervosos complexos (no nosso caso no cérebro) sob a forma de padrões neuronais. O meme seria um tipo de instrução para a criação de um vaso de porcelana, de uma música, de uma dança, e assim por diante. Mas é bom observar a sutileza da definição. O meme não é o vaso, mas a instrução para a criação do vaso. Assim como o gene não é o corpo de alguém, mas a instrução para a implementação de uma determinada característica. O meme seria a representação mental de idéias, comportamentos ou outras construções teó-

ricas ou imaginadas.

Evidentemente, ele não é transmitido geneticamente, embora esta seja uma das grandes confusões dos críticos de Dawkins. A sua replicação é fenotipicamente mediada. Ocorre quando representações são transformadas em ação ou linguagem, transmitidas através de processos como a imitação e reproduzidas em outro cérebro. A explicação de Dawkins, associada aos estudos das Ciências Cognitivas de autores como Dennett e Damásio, pode ser um caminho para entender o processamento da cultura no corpo e algumas habilidades cognitivas que envolvem diretamente a criação artística como, por exemplo, a consciência e a linguagem. Neste caminho, entendemos que há uma possibilidade prática de relacionar níveis diversos de descrição e não apenas os aspectos macroscópicos observáveis. Mas há ainda muitas questões a serem solucionadas e o principal problema é a necessidade de estudos cada vez mais interdisciplinares, reunindo equipes com profissionais de áreas diversas (matemáticos, neurocientistas, filósofos e assim por diante). Isto, é claro, para aqueles que buscam desenvolver o diálogo entre Arte e Ciência para além do limite de belas e infrutíferas metáforas.

Referências Bibliográficas

- BAITELLO, Norval 1997 *O animal que parou os relógios*. Annablume.
- COPELAND, R. and Marshall Cohen 1983. *What is dance?* Oxford University Press.
- DAMASIO, A. 1994. *O Erro de Descartes*. Companhia das Letras.
- DAWKINS, R. 1976. *The Selfish Gene*. Oxford University Press.
1982. *The Extended Phenotype*. Oxford University Press.
1986. *O Relojoeiro Cego*. Edições 70.
1995. *O Rio que saía do Éden*. Rocco.
- DENNETT, D. 1998. *Brainchildren: essays on designing minds*. MIT Press.
- 1995 *Darwin's Dangerous Idea, evolution and the meanings of life*. Touchstone Book
- GABORA, Liane. 1997 *The Origin and Evolution of Culture and Creativity*. Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission 1. <http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/voll/gabora-1.html>
- GREINER, C. 1998 a *Butô, pensamento em evolução*. Escrituras

- 1998b. *Memes and the creation of new patterns of movement in dance.* Symposium on Memetics, Namur 1998. Actes Proceedings, pp 476-479.
- e Armindo Bião (orgs) 1998c. *Etnocenologia, textos seleccionados.* Annablume.
- HANNA, J.L. 1979 **To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication.** University of Texas Press.
- HUTCHINSON, A 1989 **Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present.** Gordon and Breach.
- IWABUCHI, Keisuke 1989 *The Paradigm of Butoh.* Em Ankoku Butoh, the premodern and postmodern influences of Utter Darkness, Susa Blakeley Klein. Cornell University East Asia Program.
- LABAN. R. 1971 **The Mastery of Movement.** Publishers Play, Inc. 1974. **The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics.** Plays, Inc.
- POLHEMUS, T. 1978 **Social Aspects of Human Body.** Penguin. 1988. **Body Styles.** Lennard
- ROYCE, A.P. 1980. **The Anthropology of Dance.** Indiana University Press.
- SPARSHOTT, F. 1988. **Off the ground, first steps to a philosophical consideration of the dance.** Princeton University Press. 1995. **A Measured Pace toward a philosophical understanding of the arts of dance.** University of Toronto Press.
- SHEETS-JOHNSON, M 1979 *On the Nature of Theories of Dance* em **CORD, Dance Research Annual X.** St. Denis ,R. 1925 **Music Visualization.** The Denishawn Magazine.
- THOMAS, H. 1986. **Movement, Modernism and Contemporary Culture: Issues for a Critical Sociology of Dance,** PhD. Thesis, University of London Goldsmiths' College.
- THOMAS, H. (ed.) 1993. **Dance Gender and Culture.** St. Martin's Press.
- VAN ZILE, J. 1997 *Tools for Movement Analysis: A Korean Application.* International Council of Kynetography. Proceedings of the 20th Biennial Conference. Pp-129-133.