

PERGUNTAR PARA DANÇAR: COMPOSIÇÕES ENTRE ARTE E CIÊNCIA

Jussara Janning Xavier¹

jussarajxavier@gmail.com

RESUMO

O propósito do texto é chamar atenção à necessidade de olhar para as relações entre dança e ciência, de forma a discutir a cisão entre ambas, bem como, promover reflexões acerca das dicotomias que surgem neste âmbito: objetivo *versus* subjetivo, teoria *versus* prática, racionalidade *versus* imaginação. Deseja-se sugerir investigações que busquem considerar a complexidade envolvida no assunto, cujos termos envolvem e revelam traços mais paradoxais do que harmônicos. A autora informa sobre composições em dança efetuadas junto a saberes científicos, ou seja, que envolveram a colaboração entre artistas da dança e cientistas de várias áreas. Por fim, destaca a capacidade de imaginar, antes, de constituir um imaginário rico, como essencial ao desenvolvimento humano e, especialmente, para a efetuação de processos de pesquisa e estudos singulares nos diferentes campos de conhecimento.

Palavras-chave: Dança. Composição. Conhecimento. Pesquisa. Ciência.

ABSTRACT

The purpose of the text is to draw attention to the need to look at the relationship between dance and science, in order to discuss the split between both, as well as to promote reflections on the dichotomies that arise in this context: objective versus subjective, theory versus practice, rationality versus imagination. It is wished to suggest investigations that seek to consider the complexity involved in the subject, whose terms involve and reveal more paradoxical than harmonic traits. The author reports on dance compositions made with scientific knowledge, that is, involving collaboration between dance artists and scientists from various areas. Finally, it is highlighted that the ability to imagine, should happen only after constituting a rich imaginary, since it is essential to human development and, especially, to carry out research processes and unique studies in different fields of knowledge.

Keywords: Dance. Composition. Knowledge. Search. Science.

Me perguntas por que compro arroz e flores?

¹ Pós Doutora em Filosofia (UFSC), Doutora em Teatro (UDESC), Mestre em Artes, Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Especialista em Dança Cênica (UDESC). Professora da Licenciatura em Dança na Universidade Regional de Blumenau (FURB). Coordenadora da Especialização Linguagem e Poética da Dança (FURB). Site: <https://midiatecadedanca.com/>.
Revista "O Teatro Transcende" Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 28, Nº 1, p. 16 - 27, 2023

Compro arroz para viver e flores para ter algo pelo que viver.
(Confúcio²)

Neste breve ensaio, pretendo chamar atenção à necessidade de olhar para as relações entre dança e ciência, de forma a discutir a cisão entre ambas, bem como, promover reflexões acerca das dicotomias que surgem desta conexão: objetivo *versus* subjetivo, teoria *versus* prática, racionalidade *versus* imaginação. Não se trata de assumir uma posição relativista, mas de propor uma investigação que procure considerar a complexidade envolvida no assunto, cujos termos envolvem e revelam traços mais paradoxais do que harmônicos. O ponto de partida desta escrita é o interesse em pensar formulações de conhecimento compositivo em dança, com a aproximação de experiências criativas que se desenvolvem para além da mera reprodução vazia de movimentos e formas pré-concebidas ao ritmo da música. Para tanto, citam-se trabalhos coreográficos que conjugam questões específicas e combinam conhecimentos artísticos e científicos. O texto discute, também, a importância de constituir um imaginário fortalecido, passo essencial para o desenvolvimento humano, bem como, para a efetuação de processos de pesquisa e estudos singulares, em qualquer área constituída de saber.

AO DANÇAR, O CORPO FORMULA QUESTÕES

*O mestre disse: Não quero nada com quem não se pergunta:
como fazer, como fazer?*
(Confúcio)

É fácil compreender que um corpo que frequenta aulas de dança (em qualquer técnica escolhida) adquire, ao longo do tempo, habilidades e competências para dançar. Ou seja, por meio de um trabalho sobre si, o corpo vai conquistando uma espécie de fala distinta, um modo de expressar e comunicar bastante singular, via movimentos. A atitude de questionar o corpo é própria de um criador de danças pois, de modo consciente ou inconsciente, ele pergunta ao corpo: O que você pode fazer? Você pode saltar? De quais jeitos? Você pode rolar? Como? Em que direções? Você consegue dobrar esta parte? Você consegue fazer este movimento super-rápido? E lentamente? Este é um comportamento tipicamente humano: indagar sobre as possibilidades de uso de alguma coisa, interrogar finalidades, investigar sentidos, pesquisar diferentes possíveis, explorar variadas formas de mover/fazer, pensar e imaginar possibilidades.

O balé romântico é caracterizado por introduzir uma grande novidade no mundo da dança: as sapatilhas de pontas. Segundo Bourcier (2001, p. 201), artigos críticos comprovam que a bailarina

² Confúcio (552-489 a.C.) foi um mestre chinês, cujos ensinamentos buscavam orientar para uma vida melhor. Sua filosofia, centrada na bondade humana, teve grande influência na cultura asiática.

francesa Geneviève Gosselin (1791-1818) praticava sistematicamente a dança nas pontas, enchendo suas sapatilhas com algodão e buscando sustentar-se pela força dos próprios músculos e equilíbrio, desde 1813. Contudo, foi com o balé romântico *La Sylphide* (1832), o primeiro desenvolvido para ser dançado nas sapatilhas de ponta (reforçadas e firmes, num modelo mais próximo às feitas de camadas de tecido e cola que existem hoje) pelo dançarino e coreógrafo italiano Filippo Taglioni (1777-1871) para sua própria filha Marie Taglioni (1804-1884), que o sapato ganhou notoriedade. Filippo Taglioni materializou e usou as pontas para criar um efeito de alongamento e leveza do corpo, dar vida a um ser sobrenatural e etéreo que parecia voar (as asinhas e a saia de tule branco também colaboravam para concretizar a estética desejada). Por que cito a história da introdução das sapatilhas de pontas no mundo da dança? Porque a considero exemplar como pergunta feita a respeito das possibilidades do corpo, como estratégia criativa para ampliar sua habilidade. Uma espécie de extensão dos pés é desenvolvida para que o corpo possa flutuar e deslizar no espaço, comunicar leveza e magia. Certamente a sapatilha de ponta é uma tecnologia que se aperfeiçoou ao longo do tempo. Importa aqui, ressaltar a atitude de buscar mecanismos que transformem o fazer do corpo que dança, que questionem suas possibilidades de ação. Neste sentido, também poderíamos indagar sobre como surgiu e se desenvolveu o vocabulário técnico do balé clássico. Sem entrar em análises contextuais, poderíamos verificar que tal resposta envolve a compreensão das várias questões que foram lançadas ao corpo, engloba investigações sobre poder fazer isto ou aquilo, de um jeito e de outro e, neste fazer contínuo, foi-se estruturando um sistema de conhecimentos coerente. O balé, com suas características específicas, é um modo do corpo se expressar que percorreu vários caminhos de descobertas.

Historicamente, para além do balé clássico, as pessoas nunca cessaram de fazer perguntas ao corpo. E mesmo algumas das pessoas que dançavam balé, questionaram: por que dançar a partir desta posição do balé e não desta que eu não conheço bem? Se ao invés de explorar tanto os movimentos de braços e pernas, como o balé solicita, eu me concentre em pesquisar as possibilidades do tronco? Por que dançar com a coluna sempre ereta, por que não contrai-la e expandi-la? Por que com sapatilhas de pontas? E se eu dançar descalça? E se ao invés de eu dançar de forma leve, dançar de maneira pesada? Se ao invés de eu lutar contra a gravidade, eu usar a gravidade para ir ao chão? Se, ao contrário dos bailarinos clássicos que desejam saltar e voar, eu rastejar no chão? Com outras questões, desenvolveram-se outras danças. Dança moderna e contemporânea, por exemplo, nascem a partir de outros questionamentos ao corpo.

Se por um lado a dança moderna se afirma em contraposição ao movimento do balé clássico: ao invés do ar, o chão; ao invés da sapatilha, o pé descalço; ao invés do coro e da padronização dos corpos, ou da busca por corpos similares – esguios, harmônicos, a valorização do corpo em sua diferença

física, a valorização do sentimento desse corpo, de um ponto de vista único; ao invés de uma poética etérea, uma qualidade expressionista; no universo da dança contemporânea não há a missão de negar uma técnica específica ou qualquer movimento artístico. É o campo de afirmação da liberdade criativa na dança: apropriação de diferentes técnicas e gestos cotidianos, recusa do movimento, rejeição de convenções e modelos únicos. Se dança moderna e contemporânea compartilham um ambiente propício para buscar exteriorizar experiências individuais e singulares no corpo é, particularmente, no campo de ação deste segundo modo de dançar que o desejo de interrogar o corpo se intensifica e multiplica. Na dança contemporânea desenham-se diferentes caminhos de pesquisa, de significação, de jeitos de pensar e mover.

Se a dança evolui a partir de perguntas feitas ao corpo, aprimorando-se tecnicamente por meio de estudos e revisões acerca de seus próprios saberes, criando e superando paradigmas, inaugurando “revoluções”, poderíamos pensá-la não somente no campo artístico, mas também no científico? O mundo moderno acostudou-se a separar tais campos, sobretudo, ao associar ciência com objetividade e arte com subjetividade. Em conferência no ano de 1982, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) profere que a meta de conhecimento “objetivo” da ciência moderna torna a ciência matriz preferencial de todo conhecimento. Ao longo do tempo, contudo, tal meta revelou-se inatingível, culminando com a crise da ciência moderna.

Ficção ou não ficção? Verdade ou mentira? Aspectos importantes do mundo atual - como a manipulação de dados e imagens digitais, a difusão de informações e notícias falsas nas mídias, um contexto geopolítico, econômico e cultural complexo, combinam uma crescente descrença na ciência e nos cientistas, anteriormente considerados autoridades inquestionáveis, hábeis para fornecer informações seguras e soluções adequadas aos problemas humanos. Segundo Flusser (1982), quando a meta da objetividade é abandonada, uma disciplina como arte torna-se fonte equivalente de conhecimento. Ele destaca que no curso da ciência moderna, o cientista estaria purificado de valores políticos, éticos e estéticos, conservando apenas a “razão pura” para criar modelos teóricos isentos de preconceitos e valores. Neste contexto, os cientistas estariam “acima” da ética, da política e da arte, resumindo, seriam superiores ao mundo que pretendiam captar, conhecer e transformar. Flusser adverte que ao conhecer, o homem continua preso aos próprios valores e crenças e, assim sendo, fornece apenas conhecimento parcial e relativo a um ponto de vista determinado. Portanto, afirma o autor, todo conhecimento humano é intersubjetivo: objetividade e a subjetividade seriam horizontes abstratos de uma relação concreta que é conhecimento intersubjetivo. Ele explica que todo conhecimento é concretamente político (ocorre num campo real de interrelações humanas), e que ciência e arte se

materializam politicamente. Ou seja, política não seria nem ciência nem arte, mas ambas as coisas e mais que ambas as coisas.

O divórcio entre ciência e arte, tão característico da modernidade, destruiu o campo político, tal qual existiu na Idade Média e na Antiguidade. A ciência moderna despolitizou a vida com sua pretensa objetividade, e a arte moderna com sua (menos pretensa) subjetividade. O que restou no espaço político são teorias pseudocientíficas e expressões de emoções pseudo-estéticas, portanto políticas em sentido perigosamente sub-humano. A política em seu significado plenamente humano (a pólis clássica e a catolicidade medieval) se perdeu. Perdeu-se o sentido da co-vivência, do co-conhecimento, da co-valorização, em suma: o sentido da vida. (FLUSSER, 1982, s.p.)

Flusser conclui a conferência afirmando a tendência atual de ultrapassar o divórcio entre arte e ciência, algo que não seria “mero engajamento epistemológico e estético, mas engajamento em uma nova sociedade”. Para tanto, ressalta a necessidade de atentar com consciência à ligação ininterrupta entre vivência e conhecimento, ter em conta técnica como sinônimo de arte, e tecnologia enquanto estética³. Moviada pelas declarações e pelo entusiasmo do filósofo, ainda que sem aprofundar sua concepção ontológica, busco reforçar o valor de acolher diferentes sistemas de referências que organizam e transformam a vida, os quais, a meu ver, são, de diversos modos, válidos à dança em seu propósito de formular e compor suas próprias questões.

APROXIMAÇÕES ENTRE DANÇA E CIÊNCIA

O mestre disse a um dos seus alunos: Yu, queres saber em que consiste o conhecimento? Consiste em ter consciência tanto de conhecer uma coisa quanto de não a conhecer. Este é o conhecimento. (Confúcio)

Dança e ciência guardam pontos em comum e distanciamentos em seus objetivos, modos de perceber, conhecer e transformar mundos. Pode-se definir ambos os termos como um conhecimento atento e aprofundado de algo, equivalentes a um processo de aquisição de saberes por meio de estudos, pesquisas e práticas baseadas em princípios determinados. Dança e ciência contêm uma atitude interrogativa, dão curso a procedimentos cognitivos, afirmam leis próprias e revelam diferentes capacidades de percepção. Afirma Nunes:

³ Para melhor compreender e aprofundar as proposições de Flusser, recomendo a leitura do artigo intitulado *Desviar de programas: Vilém Flusser nas fronteiras entre arte, tecnologia e política*, de Debora Pazetto Ferreira, publicado na revista *Perspectiva Filosófica*, vol. 44, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230354/24513>. Acesso em: 20 mar. 2023.

A analogia entre o processo de conhecimento e o de criação artística decorre do fato de ambos assentarem nas mesmas condições gerais. Tanto um como outro se originam da capacidade inerente ao homem, que o distingue dos animais, para organizar sua experiência por meio de *símbolos*, símbolos que são, ao mesmo tempo, formas de sentir e conceber. (NUNES, 2016, p. 65)

Dança e ciência nos dão a conhecer, sob diferentes modos organizativos e lógicas, formulações de pensamentos, imagens, significados e sentidos acerca do real. Na ciência prevalece o genérico, na dança, o singular. Ao distinguir os desacordos tradicionais entre dança e ciência, o crítico inglês Sanjoy Roy afirma que enquanto a dança concede pouca atenção à definição de termos e a evidenciação de significados, a ciência depende deles; dança trabalha e expressa subjetividades, ciência visa imparcialidade e objetividade. Mas o autor também expõe alguns dos acordos entre ambas, apontando que tanto a linguagem do método científico quanto a do processo coreográfico compartilham a experimentação de ideias para descobrir e obter resultados e, sendo assim, coreógrafos e cientistas implementam laboratórios para investigação de ideias e materiais (Roy, 2014). Ao atuar em modo de pesquisa, a dança conecta-se a ciência e, muitas vezes, une-se a ela para aprofundar seus objetos de conhecimento, ou seja, compreender os assuntos que lhe interessa revelar e conferir tratamento criativo.

Na esteira dos muitos exemplos de artistas e obras de dança que operam na interlocução com a área científica, elejo o trabalho do bailarino, coreógrafo e diretor britânico Wayne MacGregor. Nascido em 1970, ele produz dança por meio de experimentos que promovem diálogos colaborativos entre variadas formas de arte e disciplinas científicas. Especialmente em colaborações contínuas com psicólogos, neurocientistas, cientistas cognitivos, economistas, antropologistas, designers, além de diversos coreógrafos e bailarinos, MacGregor busca pesquisar e analisar como o cérebro funciona no processo criativo e como pensamos com nossos corpos, ou seja, como mente e movimento se cruzam. Em junho de 2012, o coreógrafo proferiu uma palestra demonstrativa no palco do TED⁴ sobre seu processo criativo em dança. Nela, ele se definiu como uma pessoa obcecada pela tecnologia do corpo e, igualmente, pela busca de uma forma diferencial para comunicar ideias ao público por meio dele. Neste contexto, MacGregor conceituou coreografia como um processo de pensamento físico, um processo cognitivo distribuído e colaborativo entre mente-corpo. Junto a dois bailarinos, ele explorou de modo especial – improvisando e falando - a ideia de aquisição de hábitos cognitivos e três versões do pensamento físico por meio da composição em dança. Em 2019, junto a companhia que leva seu nome,

⁴ TED é uma organização sem fins lucrativos iniciada em 1984, dedicada a divulgar ideias, geralmente na forma de palestras curtas de até 18 minutos. Inicialmente constituiu-se como uma conferência em que Tecnologia, Entretenimento e Design convergiam. Hoje versa sobre diversos tópicos em mais de 100 idiomas. Mais informações: <https://www.ted.com/>. Acesso em 04 set. 2020. A palestra do coreógrafo Wayne MacGregor citada neste trecho encontra-se disponível em: https://www.ted.com/talks/wayne_mcgregor_a_choreographer_s_creative_process_in_real_time#t-97060. Acesso em: 04 set. 2022.

MacGregor estreou o trabalho *Living Archive: An AI Performance Experiment*, que pode ser traduzido para o português como *Arquivo vivo: uma performance experimento em inteligência artificial*. A proposta englobou a tradução de milhares de movimentos em um mapa, o qual constituiu um arquivo de movimentos com possibilidades únicas de combinação. Ao trabalhar na intersecção entre arte e tecnologia, o coreógrafo amplia aspectos de seu processo inventivo, adotando ferramentas coreográficas que o permitam fazer aquilo que nunca foi feito. O trabalho de MacGregor na dança avança junto ao desenvolvimento científico na criação de novos possíveis.

O arquivo vivo de MacGregor encontra ecos no projeto *Motion Bank*⁵, que pesquisa, documenta, digitaliza e compartilha conhecimentos próprios da dança, ou seja, saberes incorporados, tácitos, densos, performativos e colaborativos. Neste contexto, coreógrafos como William Forsythe, Deborah Hay, Jonathan Burrows, Matteo Fargion, Bebe Miller, Thomas Hauert e Bruno Beltrão uniram-se a equipes de cientistas para disponibilizar suas diferentes escritas coreográficas no meio digital. *Motion Bank* visa a apropriação de conhecimentos ligados ao pensamento e a prática compositiva do corpo que dança. Por meio de tecnologias, busca capturar e tornar visíveis padrões únicos de pensamento e organização coreográfica. Seu líder é o professor Scott deLahunta, que atua como pesquisador e orientador junto a coreógrafos como o já citado Wayne McGregor, além de nomes como William Forsythe, Emio Greco, Pieter C. Scholten, Deborah Hay e Siobhan Davies. Na base das parcerias está o interesse em investigar o corpo que se movimenta, percebe, sente, experimenta, pensa. Scott deLahunta acredita que tornar público os resultados de projetos de pesquisa colaborativa estimulam novas reflexões e estudos, o que fortalece a prática artística⁶.

Também a coreógrafa e bailarina londrina Siobhan Davies mostra-se especialmente interessada no diálogo interdisciplinar. Exemplar neste sentido é a obra *material / rearranged / to / be* (2017), uma instalação performática criada por Davies em parceria com cinco coreógrafos (Andrea Buckley, Helka Kaski, Charlie Morrissey, Efrosini Protopapa e Matthias Sperling), dois artistas visuais (Jeremy Millar e Emma Smith) e dois designers (Tim Simpson e Sarah van Gameren), que conta, ainda, com a colaboração de diversos cientistas. O trabalho articula investigação em dança com pesquisas em neurociência para questionar como o corpo e a mente operam juntos na comunicação, como o movimento é sentido e observado, como revelamos e ocultamos pensamentos no comportamento físico. A obra é inspirada nas práticas do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), que coletou diversas imagens de gestos e poses humanas de diferentes tempos e lugares, posicionando-os lado a lado para permitir a emergência de novas relações e explorar as possibilidades de constituição dos

⁵ Disponível em: <http://motionbank.org/de.html>. Acesso em: 04 set. 2022.

⁶ Entrevista concedida em 10 fev. 2011 ao site *Body Pixel*. Disponível em: <http://www.body-pixel.com/2011/02/10/interview-with-scott-delahunta-part-2-catching-some-dancing-algorithms/> Acesso em: 04 set. 2022.

significados. Em lógica similar, *material / rearranged / to / be* é composto de coreografias continuamente arranjadas e reorganizadas pelos performers, em justaposições que convidam os visitantes a descobertas e experiências únicas. Uma taxonomia de ações imaginárias pautada nos conceitos de instabilidade e desorientação, e em perguntas sobre como arquivamos ou lembramos o movimento passado, como nossa inteligência incorporada antecipa eventos futuros.

Com uma perspectiva multidisciplinar para tratar da dança, a coreógrafa indiana Shobana Jeyasingh⁷ já compôs sobre os processos celulares, morfologias e padrões de crescimento das plantas (*Strange Blooms*, de 2013); sobre políticas de pertencimento, colonização, migração e violência (*Material Men redux*, 2015); sobre a natureza e propagação da gripe espanhola (*Contagion*, 2018); sobre a vida e obra do pintor austríaco Egon Schiele (1890-1918) (*Staging Schiele*, 2019), dentre outras temáticas. Jeyasingh criou mais de 60 obras para diversas plataformas, incluindo palco, tela e espaços públicos não convencionais como igrejas históricas, espaços de ambientação de *TooMortal* (2012), eleita uma das 20 melhores danças do século 20 pelo jornal britânico The Guardian. Seus projetos criativos envolvem cientistas, curadores de galerias, compositores, cineastas, artistas digitais, dançarinos, designers e acadêmicos de diferentes áreas de conhecimento.

Na proposta intitulada *Translocations* (2014), a coreógrafa convidou estudantes de cinema, estudos culturais, geografia, robótica e neurociência para produzirem textos sobre uma composição sua em dança. Os vários escritos foram elaborados a partir de leituras e análises pertinentes as diferentes áreas de pesquisa e estudo e, posteriormente, foram utilizados como base para a produção de seis filmes, todos concebidos e dirigidos pela artista⁸. O vídeo que articula a resposta do professor de geografia, por exemplo, exhibe imagens de pessoas sozinhas e em grupo na rua, junto a uma narração oral de pensamentos da escritora e ativista política estadunidense Jane Jacobs (1916–2006). Jacobs cunhou o termo “*street ballet*” (tradução: balé de rua) para descrever as interações sociais nas calçadas de Nova Iorque. Para a autora, tais relações configuram uma espécie de balé em que indivíduos, sozinhos ou em conjunto, se movimentam e compõem um todo ordenado, produzem uma dança que nunca se repete e está sempre repleta de novos improvisos. O filme termina com um homem caminhando sozinho em uma rua vazia, levantando as questões: Quem é este homem? Um criminoso com a intenção de esconder seu rosto de nós? Um adolescente assustado?⁹ A obra evidencia que dança e geografia

⁷ O site de sua companhia, a Shobana Jeyasingh Dance, exhibe informações detalhadas sobre a carreira e obras da artista. Disponível em: <https://www.shobanajeyasingh.co.uk/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

⁸ Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2014/apr/18/shobana-jeyasingh-translocations-dance-academia>. Os filmes estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/@CulturalKings>. Acesso em: 22 mar. 2023.

⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7B_SHrcqn4Y&list=PLfeMHXwXYyqgOWbZjALvJeIRXEbII48eL&index=1. Acesso em: 23 mar. 2023.

tratam, afinal, da relação do ser humano com o espaço em que se insere, das transformações entre corpo e ambiente.

Já a resposta do profissional da robótica implica em imaginar humanos e robôs dançando num palco juntos, ambos percebendo, imitando e aprendendo desde movimentos aleatórios a padrões coreográficos, com ações complementares e caóticas. O professor de informática faz uma analogia entre a orquestração da percepção explorada com múltiplos recursos sensoriais na robótica e a visão dos movimentos do corpo e da música como dois espelhos, em que uma arte reflete a outra para criar uma gama de possíveis interpretações da performance. A pesquisadora da área do cinema responde enfatizando as questões políticas presentes na dança, destacando como uma performance ao vivo (não filmada) permite sentir a presença visceral do corpo, refletindo sobre o sentido de proximidade e distância, sublinhando o funcionamento do olho que vê a dança como uma câmera. Uma outra perspectiva se dá a partir da sociologia do corpo: o corpo está sempre implicado em arranjos sociais e percebido como produto cultural do meio em que vive, ou seja, o ambiente molda e distingue o corpo de diferentes maneiras. Ambas, dança e sociologia estudam comportamentos e hábitos, versando sobre o que podemos e não podemos dizer. Por fim, o pesquisador de neurobiologia percebe a dança como uma rede de conexões, apontando a um mapa de sinapses cerebrais. Com o projeto *Translocations*, Jeyasingh evidencia possíveis relações de complementaridade entre conhecimento científico e artístico.

Para Flusser (1982) a ligação entre ciência e arte deve ser consciente, posto que:

[...] informação nova é criada por introdução de ruídos em informações redundantes. Isto é: o novo é criado ao se abrir o velho para o ainda-não-articulado. Neste sentido, não há diferença entre criação em ciência e em arte. Os cientistas sempre se têm aberto para vivências não-articuladas, e os artistas, para conhecimentos não-articulados. Toda criação científica é “obra de arte”, toda criação artística é “articulação de conhecimento”. (FLUSSER, 1982, s.p.)

CONHECER PARA AMPLIAR O IMAGINÁRIO

Se queres prever o futuro, estuda o passado.
(Confúcio)

Nosso imaginário é composto por imagens, informações, conceitos, recordações e referências que acumulamos em nossas experiências diárias, contribuindo para formar nossa visão de mundo, funcionando como um mecanismo para que consigamos lidar com a realidade, dialogar com o outro. O imaginário funciona como uma ponte entre experiência e realidade. Este arquivo construído em nossa memória reflete, também, os esquemas linguísticos e simbólicos em que estamos imersos. Quer dizer, o poder de moldar o imaginário individual está no âmbito cultural e, portanto, cabe buscar compreender

o papel das produções culturais, incluindo as manifestações artísticas e, em nosso, caso, de dança, no processo de enriquecimento deste imaginário.

Na dissertação de mestrado intitulada *A importância da imaginação e da literatura para a educação e a formação humana*, Santos Junior (2017) estuda o conceito de imaginação e seu papel na formação do indivíduo, propondo um trabalho educacional para superar o analfabetismo funcional que alcança muitos estudantes universitários brasileiros. Para o autor, há grande fragilidade relativa à capacidade de interpretar textos lidos e relacioná-los a novas ideias, a experiências vividas, a memórias acumuladas. Sua hipótese é a de que a contemporaneidade se afastou da tradição, que guarda o acervo cultural e imaginário da humanidade, buscando compreender a conexão entre a produção cultural universal e as novas gerações, a centralidade de um trabalho de educação do imaginário pelo retorno à literatura, reestabelecendo pontes entre diferentes gerações, entre o eu e o outro. Para Santos Junior (2017, p. 82): “Construir um Imaginário é possibilitar que as pessoas consigam construir “teias” que possibilitem suas relações”.

Em dois textos já publicados¹⁰, refleti sobre a utilidade e relevância do conhecimento histórico em dança como fonte de criatividade presente para pesquisadores, professores e coreógrafos. Em ambos escritos, sugeri a necessidade de incentivar e desenvolver processos de construção e socialização do saber histórico, combinando prática e reflexão, como recurso gerador de ações consistentes e criativas no campo da dança. Destaquei, ainda, a estratégia de reativar danças já feitas, recuperando aportes técnicos, compositivos e críticos que as acompanham, como importante ferramenta cognitiva. Neste momento, reafirmamos o ideal de fortalecimento do campo imaginário, posto que “[...] desenvolver a imaginação é desenvolver o próprio ser humano, seu estilo, e expandir seu horizonte de consciência” (SANTOS JUNIOR, 2017, p. 49).

Uma imaginação deficiente obstrui nossa capacidade de (re)inventar possibilidades de ação, relação e explicação da realidade, seja nas artes ou nas ciências, posto que ambas operam procedimentos complexos na conquista de conhecimentos, em que imagens e conceitos se atravessam. “Imaginação rigorosa é a mola mestra da atividade criadora”, diz Flusser (1998, p. 29).

Ciência e arte são modalidades dialéticas de um mesmo processo mental. As *entidades artificiais* (e sublinho o sintagma) [...] que compõem a arte são *previamente inexistentes*, como as da ciência. Nossos golens de palavras e nossos labirintos de imagens não diferem, em essência, das fórmulas, dos signos, dos parâmetros, das funções, dos gráficos e leis que compõem os conjuntos de *relações simbólicas* de qualquer ciência. (KIEFER, 2012, s.p.)

¹⁰ 1) XAVIER, Jussara Janning. Dos repertórios aos *reenactments*: dispositivos de conhecimento na dança. Em: XAVIER, Jussara; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz (Orgs.). **Tudo isto é Dança**. Salvador: ANDA, 2021. 2) XAVIER, Jussara Janning. Quando a história entra em ação ou por uma dança mais criativa. Revista **O Mosaico**. Universidade Estadual do Paraná, nº 16, p. 132-149, Jan./Jun. 2018.

Ainda que a dança siga conservando suas especificidades epistêmicas, os exemplos citados neste texto comprovam que há artistas interessados em superar as barreiras que afastam o artístico do científico, em aproximar imaginação e racionalidade, desenvolvendo projetos cooperativos e promotores de diálogos críticos e criativos entre instâncias tidas, de forma equívoca, como completamente desconexas. A estrutura do real grita a existência do desconhecido, do mistério, do infinito, a despeito de toda (ainda que grande e significativa) descoberta e avanço científico, o qual sempre preserva algo de limitado e provisório. Reduzir o campo da experiência humana às dimensões manipuláveis pela ciência é uma escolha incompatível com o modo de funcionamento da própria realidade. “Dance, dance, dance... Senão estamos perdidos!”, disse a garotinha de 12 anos a Pina Bausch¹¹. Afinal, dança e arte conservam um mapa de descobertas, cujos acessos abrem chaves de conhecimento e encontros únicos para tocar o inesperado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURCIER, Paul. **História da dança**. Trad. Marina Appenzeller. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **Criação científica e artística**. Em: Conferência na Maison de la Culture, Chalon s/ Saone, s.p., 26 mar. 1982.
- KIEFER, Charles. **Equivalência de forma e tratamento**. 29 abr. 2012. Disponível em: <http://charleskiefer.blogspot.com/2012_04_01_archive.html> Acesso em 28 mar. 2023.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Loyola, 2016.
- ROY, Sanjoy. **Dance and science, it turns out, can be deeply connected**. 2014. Disponível em: <https://www.rambert.org.uk/explore/news-and-blog/blog/dance-writer-sanjoy-roy-is-asked-what-contemporary-dance-has-in-common-with-science/>. Acesso em 12 abr. 2023.
- SANTOS JUNIOR, Moacir dos. **A importância da imaginação e da literatura para a educação e a formação humana**. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Planalto Catarinense, Lages, 2017.

¹¹ Conforme relato da própria artista em discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora “honoris causa” da Universidade de Bolonha (Itália) em 25 de novembro de 1999.

XAVIER, Jussara Janning. Dos repertórios aos *reenactments*: dispositivos de conhecimento na dança. Em: XAVIER, Jussara; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz (Orgs.). **Tudo isto é Dança**. Salvador: ANDA, 2021.

XAVIER, Jussara Janning. Quando a história entra em ação ou por uma dança mais criativa. Revista **O Mosaico**. Universidade Estadual do Paraná, nº 16, p. 132-149, Jan./Jun. 2018.