

## **Teoria e prática na dança contemporânea: uma correlação entre criar, fazer e pensar a cena.**

Valeska Figueiredo\*  
Intérprete-criadora, pesquisadora e professora de dança  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

**Palavras-chave:** teoria, prática, dança, correlação

Teoria e prática são processos conectados e interdependentes. Segundo Sennett (2009), para que a prática se desenvolva, é necessário primordialmente estar disposto a aceitar os erros, além de ter curiosidade pelo incontrolável. São os acidentes e as descobertas oriundas do acaso que permitem determinar maneiras mais adequadas de agir em certas situações. Quando o erro se torna claro, encontramos a referência de algo que estávamos buscando. Por exemplo, para conseguirmos correr, precisamos fazer uso dos conhecimentos gerados a partir das experiências que tivemos enquanto desenvolvíamos nossa capacidade de ficar de pé, de sentar e principalmente de andar. Essas informações não são simplesmente transferidas para uma outra ação corporal, elas são reconfiguradas durante o ato da corrida. Três dimensões são primordiais para que possamos executar esta atividade: primeiramente, necessitamos de um corpo com um mínimo de aptidão para se deslocar com uma certa aceleração; também, de um ambiente com muitas características, entre elas, a gravidade e o solo; e finalmente, várias interações entre ambos. É na relação entre corpo e meio, marcada pela intensa troca recíproca de informações, que a predisposição para correr se consolida numa corrida. Quando aprendemos a caminhar, desequilibramos inúmeras vezes. Os desequilíbrios, as quedas e as recuperações do eixo corporal proporcionam saberes que vêm viabilizar a organização e reorganização da disposição do peso, a coordenação da dinâmica dos passos, o impulso do movimento, etc. Esses conhecimentos são fundamentais para o desenvolvimento da nossa capacidade de correr. O erro nos auxilia a reconhecer percursos inadequados e nos oferece a possibilidade de expandir nossa capacidade de ação. O exercício da prática não procura reconstituir algo exatamente como ocorreu outrora, ao contrário, ao repetir podemos nos deparar com o diferente, e assim, refazer a nossa prática. Conforme Sennett (2009), a técnica constitui-se através de um diálogo entre a maneira adequada de executar algo e o interesse em experimentar por meio do erro. A teoria atua de forma cooperativa neste processo. O autor citado afirma que é ela que transforma os objetos transicionais em definições. Assim, para a

---

\* Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

construção de uma teoria, é necessário sistematizar uma prática prévia. É importante ressaltar que a teoria não é algo inflexível, posto que está em constante transformação juntamente com a prática. Outro aspecto fundamental é entender que esse processo não é linear, ou seja, numa única via que inicia na prática e termina na teoria. Na grande maioria das vezes, a própria prática é antecedida por outras experiências, sendo algumas refletidas e sistematizadas. Isto é, com exceção das nossas primeiras interações com o ambiente, a prática se constitui como um processo precedido tanto por teorias como por outras práticas.

Com os processos criativos e as pesquisas teóricas em dança contemporânea ocorre a mesma dinâmica. É impossível separar a prática e a teoria. A criação de um trabalho de dança não é algo que vem pronto de algum lugar. Não é uma inspiração que surge de forma mágica vinda de fora ou de dentro do criador. A criação em dança é um processo constituído por uma rede de inter-relações entre corpo e ambiente, marcada por uma série de erros e descobertas originadas do acaso que vão determinando certas constatações e escolhas. É importante destacar que as experiências não são isoladas. O corpo\* se estabelece como estado em constante transformação. Corpo e ambiente estão interconectados, ou seja, transformam-se mutuamente e incessantemente. Não há um exterior a ser desvendado por um corpo. O corpo somente existe como tal no ambiente, assim como, o meio só se constitui de determinada maneira porque existem certos corpos nele. Desse modo, quando o corpo se modifica numa tal situação, essa alteração repercute em transformações nos demais ambientes que este mesmo corpo transita. O que mais uma vez muda o próprio corpo, e assim indefinidamente. Isso significa que o processo criativo não se limita apenas aos momentos relacionados diretamente com a prática da dança, como no caso das aulas, ensaios e apresentações. Em primeiro lugar, porque se dá em rede, incluindo tanto as experiências artísticas, quanto as cotidianas, profissionais, sociais, culturais, políticas, entre outras. Além disso, no decorrer desse processo, muitas experimentações são transformadas em definições, ou seja, em teorias. As pesquisas teóricas compõem o processo criativo, ao mesmo tempo, que são construídas a partir das criações. Fica muito difícil precisar onde cada uma começa ou termina. Às vezes, como artistas, acreditamos criar algo totalmente inédito, sendo que de fato não tomamos ciência de que já tivemos contato com uma definição que dá subsídios para esta criação. Não temos controle da transmissão das informações e nem estamos atentos a tudo que toca nossa percepção, mas mesmo assim, somos transformados por estas informações. Isto não desmerece

---

\* Johnson (2007) afirma que mente e corpo não são duas coisas diferentes. O autor usa o termo *corpo-mente* para demonstrar a unidade entre ambos. A mente é entendida como o funcionamento do cérebro, sendo assim, é inviável haver no ser humano corpo sem mente ou mente sem corpo. Não há separação entre eles. É o *corpo-mente* que interage com a complexidade do ambiente.

o processo criativo de forma alguma, só demonstra a sua disposição em rede e a conexão entre prática e teoria.

Entre muitas questões que decorrem deste entendimento de prática e teoria como algo absolutamente interconectado, uma delas seria o interesse em compreender como se dá a integração entre o que pensamos, imaginamos e fazemos. Johnson (2007) relata algumas pesquisas cognitivas e neurológicas que demonstram que as mesmas áreas sensório-motoras do cérebro são ativadas quando fazemos algo, imaginamos esta ação ou observamos alguém a executando. Segundo o autor, há constatações de que a significação dos conceitos concretos - aqueles decorrentes de ações físicas ou de relações com objetos materiais - é construída por ativações das áreas sensório-motoras. Além disso, há consistentes hipóteses de que os conceitos abstratos - oriundos de entidades não físicas, instituições, ações, relações e valores - também estão ligadas às áreas sensório-motoras do cérebro. Em suma, os conceitos seriam ativações de padrões neurais que podem se transformar por meio de uma percepção ou evento motor atual, bem como, serem ativados quando pensamos algo sem necessariamente estarmos executando-o. Os conceitos concretos e abstratos se processam de maneira similar no corpo. Isto nos auxilia a entender que a prática e a teoria estão no corpo e procedem por meio do sistema sensório-motor. Gallese e Lakoff (2005) apud Johnson (2007) defendem a idéia de que a percepção é multimodal, denominando de neurônios-espelhos esta integração entre nossos sentidos e ações motoras que ocorre através do cruzamento de partes neurais. Os neurônios-espelhos atuam por simulação. Algumas pesquisas dão suporte à noção de que tanto a compreensão quanto a imaginação são formas de simulação. Em ambas, substituímos aquilo que existe nos colocando em seu lugar. Para compreender determinada coisa na qual entrei em contato, necessito tomá-la como minha. Enquanto que para imaginar, preciso simular a coisa acontecendo comigo. É importante ressaltar que estas substituições não acontecem de forma aleatória, elas são dependentes das interações entre corpo, mente e ambiente. Estes estudos presumem que fazer, pensar ou assistir algo que já fora experienciado põe em ação parte da mesma área do sistema sensório-motor. Nessa perspectiva, tanto os processos criativos de dança quanto as pesquisas teóricas são formas de simulação. Criar uma cena, interpretá-la, assisti-la, analisá-la ou discuti-la aciona parte das mesmas regiões neuronais. O que nos faz supor e concluir que, ao executar qualquer uma dessas ações, estamos simulando a dança, ou seja, dançamos de alguma maneira. Aqui não há lugar para dualismos como corpo ou mente, corpo ou ambiente, pensamento ou ação, compreensão ou imaginação, teoria ou prática, criação ou conceitualização. Essas pesquisas nos ajudam a entender que a interconexão entre a prática e a teoria da dança está no próprio corpo, acontecendo através de co-relações entre

pensar a dança e fazê-la. Digo isso porque vimos que a teoria e prática não são antagônicas. Ao contrário, estudos vêm constatando que ambas constroem o corpo e são por ele determinadas. Se até então a prática era relacionada à criação e à atuação, enquanto a teoria estava ligada num outro extremo ao pensamento, atualmente percebemos que estas dicotomias não fazem sentido. A dança acontece na integração entre os processos criativos e as pesquisas teóricas. Quando criamos, atuamos, apreciamos e/ou conceituamos, elaboramos a dança.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

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

KATZ, Helena & GREINER, Christine. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da Comunicação. In: NORA, Sigrid (org). **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras. São Paulo: EDUC, 2003.

SENNETT, Richard. A mão. In: **O artífice**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009. p. 169-179.