

# A INVESTIGAÇÃO NA DANÇA: UMA POSSÍVEL ESTRATÉGIA DE APRENDIZADO

Gladis Tridapalli<sup>1</sup>

## Resumo

Esse artigo apresenta a ideia de investigação/criação como uma possível estratégia de operação do corpo na produção de dança. A dança, entendida como processo de semiose, pode ser vista como ocorrências que resultam de negociações entre o corpo e o ambiente. A ideia de investigação que vem sendo delineada é resultado da aproximação com o entendimento de abdução e de investigação desenvolvido por Charles Peirce.

**Palavras-chave:** investigação, aprendizado, dança.

## Abstract

This article presents the idea of research/creation as a possible strategy of body's operation in the production of dance. Dance is understood as a process of semiosis, and it can be seen as occurrences resulting from negotiations between the body and the environment. The idea of research that has been outlined here is the result of an approximation of Charles Peirce's studies about abduction and investigation.

**Keywords:** investigation, learning, dance.

## A investigação: o corpo que formula hipóteses

*“Posto que o mundo não está dado para nós inteiramente, temos que formular hipóteses em alguma medida”. Mário Bunge*

O ato de investigar como ação de formular hipóteses é inerente à experiência humana, porque o mundo não nos é “dado” como “algo” pronto e completo. As ocorrências, emergências de uma maneira geral, são observadas, lidas e elaboradas a partir das relações, das experiências. Como a ação de investigar é processual, uma vez que o corpo é fluxo no espaço-tempo de suas relações sempre circunstanciadas, surpreende-se inevitavelmente com a diferença, com o desconhecido ou o novo, o que provoca a inquietação e a necessidade de respostas.

<sup>1</sup>Gladis Tridapalli é professora do Curso de Dança da FAP – Faculdade de Artes do Paraná em Curitiba, orientadora de pesquisa da Casa Hoffmann – CEM. Especialista em Dança Cênica pela UDESC - SC e mestre em Dança pelo PPGD da Universidade Federal da Bahia - UFBA, onde desenvolveu a pesquisa intitulada *O processo educacional em dança é criação compartilhada*, sob orientação da professora Dr. Adriana Bittencourt. E-mail: gpalli@uol.com.br.

## Urdimento

*Toda investigação de qualquer espécie que seja, nasce da observação de algum fenômeno surpreendente, de alguma experiência que frustra uma expectativa ou rompe com hábito de expectativa (CP 6.469). Quando um hábito de pensamento ou crença é rompido, o objetivo é se chegar a um outro hábito ou crença que se prove estável, quer dizer que evite a surpresa e que estabeleça um novo hábito. Essa atividade que passa da dúvida à crença, de resolução de uma dúvida genuína e conseqüente estabelecimento de um hábito estável é o que Peirce chamou de investigação.<sup>2</sup>*

<sup>2</sup>SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001: 112. Lúcia Santaella é doutora em Teoria Literária pela PUC/SP, onde é professora titular no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, e livre docência em Ciências da comunicação pela USP. Autora de muitos livros que se referem ao entendimento da semiótica Peirciana.

A investigação envolve a busca pelo novo, pela compreensão do que não se tem entendimento a partir de e em relação com o que já compreendemos. Por isso, a investigação é trânsito, processo, passagem de um estado a outro, no qual a modificação e a transformação tornam-se inevitáveis. A experiência investigativa, quando lida com o trânsito entre dúvida e o estabelecimento de novos hábitos, constitui-se de um processo transitório entre diferentes “realidades” intercomplementares: o aleatório e a regularidade, o instável e o estável, entre o código-estabilidade, sistematizado e a probabilidade-incerteza.

O novo, o desconhecido, o que nos toma de surpresa, o que em nós e no mundo é percebido como estranheza, dúvida, problema, parecem ser os ingredientes dos quais a investigação se alimenta e a partir dos quais se inicia. A experiência investigativa como ato criativo não nasce de certezas e sim da dúvida. No entanto, não se permanece na dúvida por muito tempo, e se avança pelo desejo de conhecer ou pela impossibilidade de permanecer em dúvida. E se nutre da ação de adivinhar, de formular hipóteses para compreender as coisas, os fenômenos do mundo.

A investigação, então, é da natureza do homem, já que incide na compreensão de suas relações e do ambiente no qual está inserido. Investigar é condição de sobrevivência e tem como pressuposto a dúvida. O corpo, então, duvida e realiza seus atos interrogativos no e pelo movimento.

O corpo duvida, cria modos de responder as surpresas, aos inesperados para permanecer em relação: o corpo pela necessidade de continuar estabelecendo nexos de sentidos com o seu ambiente constantemente interroga, levanta hipóteses, muda, resolve, se transforma. O corpo, no ato de investigar em dança, é um corpo que experiência outras necessidades, outras possibilidades de movimentos como um exercício de especulação, resultado do seu relacionamento com o novo, o diferente, surpreendente, o desconhecido. E é esse exercício do corpo que pode se aproximar da idéia de abdução<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>A abdução será entendida nesse estudo através da semiótica de Charles PEIRCE e dos estudos de Lúcia SANTAELLA.

“A 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”<sup>4</sup>. Para Charles Peirce<sup>5</sup>, a abdução é o único tipo de raciocínio capaz de introduzir idéias novas e está relacionado à formulação de perguntas diante dos fatos do mundo. O novo só pode ser introduzido pelo raciocínio da abdução, pois é a abdução, no seu exercício especulativo de levantar hipóteses, que é capaz de lidar com a dúvida e gerar a descoberta. Diante da surpresa, criam-se hipóteses, inventam-se sugestões.

Eis o possível exercício especulativo e “adivinhatório” do corpo: uma experiência em que o corpo testa suas hipóteses na forma de movimentos, negociando suas informações em permanentes relações. O exercício de levantar hipóteses no e pelo movimento constrói um tipo específico de pensamento do corpo. “No corpo, a dança também começa por abdução. Dessa ignição inicial brotam as hipóteses motoras que o corpo escolherá percorrer e que resultarão na dança-pensamento”<sup>6</sup>.

Ao investigar, o corpo tece continuamente um tipo de procedimento que implica os modos como o corpo se organiza, ou seja, como ele se torna capaz de levantar questões, mover-se em condição de “adivinhação”, de possibilidades, problematizando, testando hipóteses e elaborando soluções provisórias como explicações/movimentos.

### **A ação do corpo em condição de questionamento: perceber é conhecer**

No exercício da experiência investigativa em dança, a elaboração de hipóteses requer um corpo em condição de questionamento. A condição de questionamento implica a abertura de um corpo para experiência reflexiva do movimento. O corpo, em estado de investigação, é um corpo capaz de questionar e questionar-se em ação – de refletir sua própria ação enquanto a ação acontece. O movimento produzido pelo corpo desenvolve a capacidade de pensar sobre o próprio movimento “em movimento”. O questionar de um corpo está interconectado na sua capacidade de perceber e de elaborar informação enquanto percebe; de um corpo que percebe agindo e age percebendo, que observa e modifica, é observado e é modificado. O corpo que possivelmente formula movimentos como hipóteses é um corpo que se dispõe, que se coloca em prontidão para o exercício de mover-se pela e com a dúvida, sugerindo outras e novas possibilidades de movimentos como perguntas e também como possíveis resoluções.

A condição de questionamento de um corpo é resultado da experiência perceptiva – de um estado de observação. E “perceber é estar diante de algo, no ato de estar enquanto acontece”<sup>7</sup>. O questionar de um corpo está interconectado

<sup>4</sup>PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005: 220.

<sup>5</sup>Charles Sanders PEIRCE (1839-1914) é cientista, matemático, historiador, filósofo e lógico norte-americano, considerado o fundador da moderna Semiótica. Uma das marcas do pensamento peirceano é a ampliação da noção de signo e, conseqüentemente, da noção de linguagem. Peirce foi o enunciador da tese anticartesiana de que todo pensamento se dá em signos, na continuidade dos signos.

<sup>6</sup>KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte - Fid Editorial, 2005: 52. Helena Katz é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1994). É assistente doutor da PUC/SP, onde coordena o Centro de Estudos em Dança-CED, grupo de estudos certificado pelo CNPq. É Professora Colaboradora no Programa em Pós-Graduação em Dança da UFBA. É também crítica de dança.

## Urdimento

<sup>7</sup>SANTAELLA, Lúcia. A percepção. Uma teoria Semiótica. São Paulo: Experimento, 1998: 22.

<sup>8</sup>Ibid: 16.

<sup>9</sup>Sujeito encarnado é um conceito desenvolvido por Denise Najmnovich no livro *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano* (2001). Najmnovich é epistemóloga, professora doutora da universidade CAECE, Argentina. A proposta sugerida por NAJMNOVIC se fundamenta na idéia de sujeito que, "encarnado", participa de uma dinâmica criativa de si mesmo e do mundo com o qual ele está em permanente intercâmbio, que é construída, a partir da discussão comparativa entre a noção de sujeito, corpo e espaço, construídos na época moderna: o mundo chamado "objetivo" é um mundo muito afastado da experiência humana, inventado por um sujeito. O corpo da modernidade é um corpo físico mensurável e estereotipado dentro de um eixo de coordenadas, à imagem e semelhança do espaço que se torna mensurável.

na sua capacidade de perceber e de elaborar informação enquanto percebe; não se trata de um corpo observador separado do ambiente, que olha de fora para dentro, mas sim de um corpo que percebe agindo e age percebendo, que observa e modifica, é observado e é modificado. "Para Peirce, não há, nem pode haver separação entre percepção e conhecimento. Segundo ele, todo o pensamento lógico, toda cognição, entra na porta da percepção e sai pela ação deliberada. Além disso, toda cognição e, junto com ela, a percepção são inseparáveis das linguagens através das quais o homem pensa, sente, age, comunica"<sup>8</sup>.

Perceber é um estado cognitivo que resulta da relação de co-dependência entre o corpo e o mundo. A percepção implica compreensão e elaboração de informações no diálogo entre dentro - fora, e isso ocorre durante o momento em que se percebe. A condição de investigação do corpo é uma experiência perceptiva em que o corpo está imerso no mundo, simultaneamente produzindo e sendo produto da experiência. É um corpo, portanto, que se torna sujeito. Um sujeito que, diferente de possuir um corpo que serve de "instrumento" para sua investigação, é sujeito em investigação, um sujeito encarnado<sup>9</sup> de experiência.

*O "corpo vivencial" não alude a substância alguma, não tem um referente fixo fora das nossas experiências como sujeitos encarnados. Nosso "corpo vivencial" é antes de tudo um limite fundamental e trama constitutiva de um território autônomo e, por sua vez, ligado não extrinsecamente ao entorno, com o qual o sujeito vive em permanente intercâmbio. Dessa perspectiva, um sujeito encarnado é uma linguagem específica de transformações<sup>10</sup>.*

### **Dança que move problemas: o jogo tenso entre restrições e não restrições**

O exercício de formular hipóteses, sugestivo, especulativo, em sua qualidade de experiência perceptiva e cognitiva, aponta para um corpo que é capaz de levantar e discutir problemas que resultam dessa percepção e experiência: das relações entre corpo e ambiente, experimentadas como um tenso jogo entre restrições e não restrições. Um dos possíveis modos como o exercício de problematizar pode aparecer no corpo diz respeito ao que nele já opera com certa regularidade – os seus padrões de movimentos, os seus lugares comuns e de certo modo habituais de operação em dança e as suas possibilidades/liberdade de elaborar outros modos de agir. O jogo da compreensão de restrições e não-restrições constantemente se faz presente.

*Onde está a liberdade de um corpo que carrega a história de todos os corpos, com todas as restrições e hábitos da história de quatro e meio bilhões de anos? As restrições, além de serem selecionadas por*

*trajetórias biológicas evolutivas, podem ser identificadas também nas trajetórias culturais. Basta atentarmos para os processos co-evolutivos para lembrarmos que as trocas entre um organismo e seu meio não estancam para percebermos o tanto de cultura que existe na natureza e vice-versa. Então, de que liberdade estamos falando? A liberdade da qual estamos falando é a de combinações entre restrições e não restrições<sup>11</sup>.*

A problematização, nesse caso, está atrelada a um exercício contínuo e conflituoso do corpo em lidar com as determinações e restrições que envolvem estruturas anatômicas, fisiológicas e gramaticais, de movimentos pré-estabelecidas, automatismos e, também, de condições determinadas pelo ambiente. “Existe, como vimos, uma certa dose de determinismo impresso em todos os corpos provindo de sua história evolutiva. Porém, é um determinismo que não fecha a possibilidade do diálogo com o não-determinado pela evolução, está presente em todos os corpos e tem aptidão de dialogar com a produção do novo”<sup>12</sup>.

É o exercício de problematização do corpo, irrigado pelo constante levantamento de hipóteses, que permite ao corpo transitar entre regularidades e interrupções da regularidade, entre hábitos e mudanças de hábitos. O exercício de levantar hipóteses, selecionando problemas, permite o desestabilizar dos códigos de movimento existentes no corpo, mas é ele quem fornece a atualização e a produção de outros e possíveis arranjos de movimentos, como novas conexões de informações. Dessa forma, a investigação que se apresenta é trânsito, processo, no qual a modificação e a produção de outras conexões entre informações tornam-se inevitáveis.

Problematizar promove a atualização de hábitos no corpo, não no sentido de renegá-los, mas sim de discutir e experimentar de outra maneira o modo como esses hábitos, gramáticas pré-elaboradas de movimentos, vocabulário pré-definidos, automatismos corporais, são comumente operados no corpo que aprende dança. A problematização pode se instaurar a partir das questões levantadas, como um re-olhar em ação para a lógica de raciocínio situada nesses hábitos. “A dança se atualiza em corpos, gerando complexidades”<sup>13</sup>.

Quando materializado no corpo em movimento, o problematizar emerge como ação de selecionar questões que se tornam “problemas” justamente porque o corpo precisa resolvê-los; busca outros modos de agir para solucionar, atualizar informações e produzir outras trocas com o ambiente. “A percepção e a produção de ações-movimentos do corpo que dança não prescindem das informações que estão no mundo e num compromisso crítico-reflexivo, aproximam a dança daquilo que ela enuncia”<sup>14</sup>. O corpo em condição interrogativa e reflexiva move-se problematizando o seu modo de estar no mundo.

<sup>10</sup>NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado – questões para pesquisa no /do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001: 23.

<sup>11</sup>NORA, Sigrid. *Húmus II*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007: 188.

<sup>12</sup>Ibid.: 187.

<sup>13</sup>BITTENCOURT, Adriana. *A Natureza da Permanência: processos comunicativos complexos e a dança*. Tese de doutoramento. São Paulo, 2007. PUC-SP, p. 45. Adriana Bittencourt é Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e professora do Curso de Graduação em dança na mesma Instituição de Ensino Superior. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2007) e mestrado nesse mesmo programa e instituição (2001).

<sup>14</sup>SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo. Dança e performatividade*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008, p. 12. Jussara Sobreira Setenta é Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e professora do

<sup>14</sup>(cont.) Curso de Graduação em dança na mesma Instituição de Ensino Superior. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2006) e mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2002).

<sup>15</sup>BUNGE, Mário. *La investigation Científica: su estratégia y su filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975: 12.

<sup>16</sup>KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte - Fid Editorial, 2005: 39.

### A investigação é experimentação contínua: o corpo produz soluções provisórias

Quando o corpo problematiza e levanta interrogações no seu processo de investigação, trata rapidamente de construir possíveis respostas, já que “o problema é, pois, o primeiro escalão de uma cadeia: problema-investigação-solução”<sup>15</sup>. O corpo para resolver seus problemas, experimenta, testando e “tentando” organizar informações/movimentos como soluções para viabilizar as suas hipóteses. E Muitas vezes, torna-se impossível responder aos problemas levantados pelo corpo com os mesmos e “velhos” padrões organizativos de movimento. Por isso, o teste de uma hipótese como verificação no corpo não ocorre uma só vez.

Para uma hipótese ser reconhecida em sua viabilidade e coerência, o corpo experimenta inúmeras vezes, testando de diversas maneiras. O corpo descobre na experiência, no próprio ato de fazer, as estratégias que começam a se apresentar como relevantes para se tornarem possíveis como soluções investigadas. Nesse caminho, elabora informação e cria modos singulares de testar suas idéias – os experimentos. De experimento em experimento, os esforços dirigidos e o conjunto de experiências focadas para formular hipóteses/movimentos e resolver os problemas levantados resultam em um estado de cognição. Um estado de cognição que ocorre pela repetição e pelo aleatório:

*Quem observa o corpo, percebe que nele ocorrem tanto aprimoramentos graduais quanto emergências (...). A habilidade que se repete melhora gradualmente através do treinamento que burila o exercício. No entanto, eventualmente, irrompem novas circuitações, que surpreendem o controle (...). Isto ocorre muito provavelmente porque um processo de repetição não se dá sem minúsculas diferenças entre cada repetição. E a repetição com essas minúsculas diferenças, a certa altura, produz uma diferença que se nota<sup>16</sup>.*

Em seus atos de experimentar, adaptar-se e “inventar” soluções, o corpo torna-se apto para e adquire competências para resolver determinados problemas. O corpo se modifica, se transforma, altera seus hábitos estabelecendo outras relações, elaborando novas associações. Com o tempo de experimentação, o corpo gera outros padrões de organização que ganham certa regularidade e que, associados à outros elementos, se apresentam como resultados; mesmo que provisórios do processo investigativo. Tais resultados se apresentam como dança. Uma dança indissociável dos experimentos que a geram.

As soluções são resultados provisórios e interconectados com o processo porque emergem das tramas de informações experimentadas no processo (um corpo em condição de questionamento, formulando e testando hipóteses), no entanto, as soluções não podem ser diretamente obtidas no exercício de levantamento de hipóteses, nem na avaliação estanque dos experimentos que se mostram razoáveis para explicação do problema. As soluções, desse modo, são resultados de um exercício de articulação que precisa ser elaborado, construído e reconhecido pelo sujeito que investiga. Uma articulação como exercício que se aproxima do modo como o corpo organiza, sistematiza, em forma de uma resposta e avaliação dos percursos realizados em seus experimentos ao longo do processo investigativo.

As soluções como um exercício de articulação e, portanto, seletivo, têm chance de não se apresentar como uma soma de movimentos/passos em dança, mas, sim, ocorrer como um exercício de relações, diálogos entre informações que se delineiam num formato de rede, teia de informações/movimentos. É a teia que emerge e se demonstra como produto de uma particular lógica organizativa de um corpo em condição investigativa, ou seja, em ação processual. E a lógica demonstra o modo particular que o investigador é capaz de selecionar, aproximar, estabelecer diálogos entre movimentos e demais informações presentes no processo.

O corpo que investiga em dança soluciona suas questões porque aprende como selecionar, analisar e conectar num conjunto possível de informações; o que se torna necessário e possível de ser feito para demonstrar sua resolução na forma de dança. Desse modo, os movimentos se articulam como resultado dos nexos de sentidos que estão sendo efetivados durante a experiência: percebidas no e pelo corpo.

O corpo, para promover suas conexões de sentidos, muitas vezes opera por similaridade e se aproxima das informações que já tem para intensificar suas afinidades. O exercício de articulação que produz os resultados da investigação como dança se apresenta como um exercício de correlação entre uma gama diversa de movimentos e outras informações presentes na experiência investigativa em que o corpo elege suas afinidades. Uma eleição de afinidades que implica a existência de um tipo de dança e não outro.

*A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica e aos padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer as correlações com o mundo – outros*

*corpos, outras danças, outros conhecimentos. E a história da dança é uma narrativa das coerências instauradas através dessas suas correlações*<sup>17</sup>.

<sup>17</sup>BRITTO, Fabiana. *Mecanismos de comunicação entre o corpo e a dança: parâmetros para um a história contemporânea*. Tese de Doutorado. São Paulo, 2002. PUC-SP, pp. 13-14. Fabiana Britto é crítica de dança, professora Permanente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e professora do Curso de Graduação em dança na mesma Instituição de Ensino Superior. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2002) e mestrado em Artes na USP (1993).

<sup>18</sup>SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo. Dança e performatividade*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008: 41.

### Soluções provisórias: argumentos do corpo que dança

O corpo que investiga, ao tecer continuamente uma particular organização de movimentos/informações, apresenta um enunciado ao elaborar redes de movimentos como discursos, soluções como argumentos. Para Jussara Setenta, os argumentos em dança se referem às falas do corpo e de uma dança que se constrói pelo fazer-dizer do corpo.

*A organização corporal da fala da dança faz das informações trocadas entre corpo e ambiente, o seu material do mundo. Registros, traços e vestígio de vida; histórias de vida. Do contato que se estabelece entre as informações que vêm de fora com as informações existentes em um corpo, ocorre um movimento de reorganização, que desencadeia a produção de outras informações. O movimento nascido dessas informações pode tomar a forma de falas construídas, estruturadas e organizadas como um discurso de dança, onde, a cada nova situação do estar no mundo, já outras informações se configuram*<sup>18</sup>.

Os argumentos construídos pelo corpo que investiga são associações de movimentos/explicações que estão interconectados com a problematização e levantamento de questões presentes na experimentação. Por isso, as soluções argumentativas não surgem como respostas brandas aos problemas levantados pelo corpo, mas se traduzem, muitas vezes, em lógicas de organização que revelam as contradições, os problemas mal resolvidos e os problemas ainda não resolvidos. As soluções são respostas que sinalizam também as fragilidades de como lidar com o processo. As soluções são respostas que muitas vezes se apresentam em formato de pergunta e instauram uma discussão permeada de dúvida e de novas interrogações.

As soluções provisórias, porque são resultados de uma particular problematização, podem emergir como informações diferenciadas no ambiente. O diferente passa a ser observado por meio do modo singular como um corpo desenvolve seu padrão organizativo de movimentos para criar suas explicações como tentativas de resolução de seus problemas. O que implica uma permanente experiência: transformação dos padrões de movimentos e ressignificação dos movimentos. A diferença, a novidade que emerge da investigação na dança, nada tem a ver com “talento inato” ou com alguma “explicação sobrenatural, sobre-humana”. Imbuída de processo, a novidade em dança é resultado dos particulares modos como o corpo organiza e reorganiza os movimentos.

A diferença criativa emerge dos singulares e possíveis modos como os corpos organizam seus movimentos/pensamentos promovendo as explicações na forma de discursos. A dança que resulta do processo de investigação, indaga, questiona e transforma, uma vez que reformula continuamente e renova o olhar sobre si mesma e sobre discursos que são cristalizados. Discursos produzidos a partir de acordos não lineares apresentam resultados não previsíveis, um reinventar de outras redes de significação.

<sup>19</sup>Ibid.: 42

*No fazer da dança, operam-se diferentes maneiras de lidar com o corpo, daí a possibilidade de se discutir os distintos procedimentos e modos de enunciação. No processo de produção da fala da dança é possível observar os modos de fazer ressaltando a necessidade de reconhecer a existência de diferentes maneiras de organizar a fala no corpo<sup>19</sup>.*

Tratar a experiência de investigação em dança, dessa forma, como construção de discursos argumentativos, cogita outros olhares para algumas idéias que ainda norteiam práticas de dança – “aquelas” práticas que consideram a dança como um acontecimento de natureza exclusivamente intuitiva e instintiva, descolada dos acontecimentos do mundo e, por isso, não passível de ser construída como discurso. Resta para esse tipo de dança essa forma de pensamento: os adjetivos do inefável, indizível, fugaz.

A dança que propõe um discurso que produz posicionamentos implicados na ação demonstrativa e problematizadora de um corpo, não passa despercebida no que tange as suas relações e nem se desfaz “fugazmente” de modo a não poder ser criticada, analisada. Ao contrário, em sua natureza discursiva, ela pode ser mais bem compreendida e acrescida de novos entendimentos para sua continuidade. A dança se configura como forma de comunicação, por isso, como um processo sígnico.

### **Semiose: o mover do processo e a partilha de informações**

Ao investigar, o corpo age percebendo, selecionando, organizando e sinalizando na ação, sua contaminação pelo movimento. Em suas relações com o ambiente, em suas condições de possibilidades e investigações, ele tece seu jeito de organizar a dança. Essa experiência investigativa pensada como geradora de aprendizados no corpo pode ser entendida como uma semiose, uma onda sígnica, pois o corpo, quando aprende através da ação investigativa, aprende produzindo semioses: o movimento desenha signos, produzindo infinitos e multiplicadores sentidos no corpo e no ambiente. A dança aparece como uma “dança que respira a polissemia de um ambiente que é permanente produção de semiose: o corpo que dança. E que, tal como todas as criaturas que misturam chão com estrelas, precisa fabricar semânticas”<sup>20</sup>.

<sup>20</sup>KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2005: 32.

## Urdimento

É pela semiose que o corpo tem chance de continuar levantando outras possibilidades de movimentos, entendendo os seus raciocínios organizativos e suas traduções como resultados das relações com o ambiente. “Apenas a partir da compreensão da semiose como ação inteligente do signo poderemos chegar a compreender a dança com um raciocínio lógico, uma forma lógica do corpo”<sup>21</sup>. As trocas entre corpo e ambiente ganham forma de movimento de dança como mensagens comunicativas e o corpo tem chance de multiplicar sentidos e se alterar pelos sentidos produzidos também no ambiente externo.

<sup>21</sup>Ibid.:50.

*Cada mensagem passa por uma operação transdutiva e se externaliza adequando-se ao canal que emprega. Transformar uma energia em outra: codificar quando o destinatário extrai a mensagem codificada do canal, inicia outras transformações. Para se interpretar algo, enfrenta-se antes sua decodificação. Quem decodifica, decodifica a mensagem (sinal enquanto fisicalidade) e seu contexto. Na dança, ambas aparecem no corpo. O corpo é o contexto onde o movimento ganha forma – a forma do corpo. Nele o contexto é da mesma forma que a ordem da mensagem: ambos ganham forma no mesmo canal: o da fisicalidade<sup>22</sup>.*

<sup>22</sup>Ibid.: 145.

A experiência de investigação como geradora da dança enquanto semiose é uma ocorrência implicada no surgimento de zonas comuns de produção de sentidos e interpretações<sup>23</sup> partilhadas pelos corpos/sujeitos que estão operando com investigação. O processo permanente e contínuo de investigar constrói um contexto de aprendizado no qual o corpo aprende por contaminação e partilha de informações. E isso, em grande parte, se dá graças à produção do movimento como signo.

<sup>23</sup>Interpretação não se refere a juízo de valor. A interpretação em Peirce se resolve na ação triádica entre signo, objeto e interpretante. Sendo que o interpretante se apresenta na forma de outro signo e não se limita a ação humana.

*Entender a dança como semiose implica em aceitar que a objetivação, a produção de sentido e a interpretação se interrelacionam e se explicam segundo a tríade signo-objeto-interpretante enunciada por Charles Sanders Peirce. O que importa é compreender que tanto um sujeito quanto um organismo interpretante apresentam uma capacidade orientada para um fim (geneticamente formada e realizada em acordo com o ambiente). E que a interpretação signica se dá no contexto onde o signo age<sup>24</sup>.*

<sup>24</sup>KATZ, Helena. Op. Cit., p. 50.

O corpo que aprende investigando é propositor, produtor de discursos/sínteses provisórios como forma de dança. E isso promove um aprendizado distante da transferência linear de informações. A experiência da investigação, como emergência de negociações entre o corpo e o ambiente na produção contínua e infinita de semioses, promove aprendizados implicados de trocas, contaminações e compartilhamentos.

**Referências bibliográficas**

- BITTENCOURT, Adriana. *A Natureza da Permanência: processos comunicativos complexos e a dança*. Tese de doutoramento. São Paulo, 2007. PUC-SP.
- BUNGE, Mário. *La investigación Científica: su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- BRITTO, Fabiana. *Mecanismos de comunicação entre o corpo e a dança: parâmetros para um a história contemporânea*. Tese de Doutorado. São Paulo, 2002. PUC-SP.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2005.
- MARTINS, Cleide. *Improvisação Dança Cognição*. Os processos de comunicação do corpo. Tese de doutoramento. São Paulo, 2002. PUC – SP.
- NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado – questões para pesquisa no /do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Acker Editores, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A percepção*. uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1998.
- SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo*. Dança e performatividade. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.