

**DANÇA E CONHECIMENTO: A CAPACIDADE HUMANA DE DANÇAR EM
CONEXÃO COM O CONCEITO DE CONHECIMENTO DA DANÇA**

**DANCE AND KNOWLEDGE: THE HUMAN ABILITY TO DANCE IN
CONNECTION WITH THE CONCEPT OF KNOWLEDGE OF DANCE.**

Shirley Rodrigues, MA, TU Berlin

Resumo | A dança é encontrada em diferentes espaços sociais e de conhecimento, e se desenvolveu de forma variada, como na dança popular, clássica, na terapia e pedagogia, bem como nos campos de pesquisas da neurociência, da ciência da dança, da antropologia e da filosofia. A dança apresenta portanto um potencial riquíssimo no que concerne às capacidades humanas e à produção de conhecimento. E é nesse sentido que este artigo se propõe a apresentar o conceito de saber corpóreo e a partir dele uma revisão dos estudos teóricos sobre a dança. Para tanto será investigada a capacidade humana de dançar em conexão com o conceito de conhecimento da dança.

Palavras-chave | Conhecimento | Dança | saber-corpóreo

Abstract | Dance is presents in different social spaces, and its knowledge and development is multifarious, as in popular dance, classic dance, in therapy and pedagogy, as well as in the fields of research of neuroscience, science of dance, anthropology and of philosophy. Dance features a rich potential in terms of human capacity and of the production of knowledge. In this sense, this article proposes to introduce the concept of bodily knowing, which is the departure point from which I perform a theoretical revision of the frameworks of dance studies. In order to perform this analysis, I investigate the human ability to dance in connection with the concept of dance knowledge.

Keywords | knowledge | dance | know-bodied

Shirley Rodrigues é mestra em filosofia pela TU-Berlim. Professora, performance e pesquisadora de dança afro-brasileira.

Shirley Rodrigues has a Masters' in philosophy from the technical university of Berlin, Germany. She is teacher specialist in Afro Brazilian dance and research.

A capacidade humana de dançar

Qualquer um pode dançar, desde que os pré-requisitos para a sua execução, o corpo e o ritmo natural do inspirar e expirar, estejam disponíveis. Enquanto um corpo puder respirar sozinho, mesmo diante de deficiências físicas ou mentais, as condições do instrumento da dança estarão completos, pois ainda que um ou vários dos sentidos não estejam presentes, como a audição, a visão, ou membros do corpo tal como um braço, ou até mesmo as pernas, o dançar continua sendo acessível e praticável. Para se dançar também não se necessita de palavras, a mudez não impossibilita a expressão dançarina, pois ela se comunica silenciosamente, articulada e mostrada no corpo. No ato de dançar não se fala, mas sim, se *mostra* através de ações, imagens corporais. O vocabulário da dança que se *mostra* através de imagens corporais, é aprendido na prática, através de *Learning by doing*¹, bem como através da palavra como é o caso da sala de aula, quando a professora explica verbalmente um movimento ou uma série destes aos alunos.

Em relação a capacidade humana de dançar, diz um ditado popular: "quem fala, canta, quem anda, dança". Como a capacidade humana do mover-se, de andar, ou seja a capacidade de deslocar-se espacialmente de A para B, se transforma em dança? Sem que para isto tenha-se que absolver um curso teórico em cinesiologia, anatomia ou ritmologia? A resposta a estas perguntas pede um esclarecimento prévio, do conceito dança, o que seria uma tarefa para um campo de pesquisa específico, sobre teorias em dança. Para a finalidade deste artigo, será buscado uma possível definição de dança que seja precisa e adequada. O poeta Léopold Sédar Senghor, define a dança, no prefácio da obra *Dança africana*, como "Expressão integral do ser humano, do corpo e da alma, através de

¹ Tradução nossa: aprender fazendo. Nota: Esta e todas as próximas traduções deste artigo, foram feitas pela autora.

correspondentes imagens: através de imagens simbólicas” (Senghor,1994, p.5).As imagens simbólicas que são produzidas através da dança, servem para expressar “Sentimentos-ideias” (p. 6). Partindo desta definição, pode-se supor que dança é mais do que corpo em movimento, pois no ato de dançar também estão envolvidos alma, sentimentos, e ideias que se expressam através de imagens. Ou seja, a capacidade humana de dançar extrapola a capacidade fisiológica de movimentar o corpo e se une a capacidade de criar imagem corporais, preenchidas com significados.

É neste sentido que os pesquisadores de dança Huschka e Böhme afirmam que definir dança como movimento é necessário, mas não suficiente, para descreve-la no seu espectro total, pois corpo em movimento, pode ser um corpo que caminha para a estação de metrô, ou um corpo que se movimenta enquanto trabalha no jardim. Ou ainda, um corpo que é passivamente deslocado, como quando viaja de trem de São Paulo para o Rio de Janeiro, neste caso o corpo não se movimenta intencionalmente, mas sim é movimentado. Por isso, corpo em movimento ainda não é dança (Huschka e Böhme, 2009, p.7). Então, é necessário intencionalidade para que movimento corporal seja transformado em dança? Mas os animais também não se movimentam teleologicamente? Um cão não se movimenta quando busca um bastão jogado por sua dona, para entrega-lo a ela e esperar até que ela o jogue novamente, para que ele o busque outra vez e assim ele possa continuar a brincar? Parece que o motivo pelo qual o cão se movimenta é o seu prazer em brincar. Isto significa que também os animais se movimentam de forma auto-motriz e com proposito condicionado. Por isso os teóricos da dança afirmam que também auto motricidade intencional, não apresenta condições exaustivas para se definir dança como corpo em movimento (p. 7). O que então diferencia o movimento da auto motricidade intencional do movimento da dança?

Pesquisadores de animais, comprovaram que algumas espécies de animais podem dançar, como é o caso de pássaros que executam a dança do acasalamento. Estas danças possuem um repertório de movimentos que tem como meta conquistar a fêmea para a copulação. Huschka e Böhme apontam que, observando a dança dos pássaros masculinos, pode-se ver um repertório de movimentos que é belo e conseqüentemente estético. Este

repertório de movimentos é performático, não automatizado, com movimentos figurados, que despertam a atenção do observador, e por isso eles viram uma atração (p.7 e seq.).

As seguintes perguntas são levantadas aqui pelos pesquisadores, em relação à capacidade de dançar dos pássaros: os pássaros são conscientes de seu repertório de movimentos e da sua estética dançarina? Eles são conscientes de que seus movimentos dançarinos e sensuais, despertam emoções e ideias nos seres humanos e são uma atração para eles? Para os teóricos da dança apesar de biólogos afirmarem que alguns animais possuem consciência, ainda é incerto se os pássaros estão conscientes de sua dança. Partindo desta análise, os teóricos determinam três aspectos em relação ao movimento humano, para que o andar, ou seja movimentar-se espacialmente de A para B se transforme em dança, que ao mesmo tempo oferece uma outra definição:

A dança é motriz conduzida por propósitos do movimento de organismos superiores; estes trazem formas e figuras performativas, que são endereçadas a um observador; cuja atenção deve ser despertada e causar atrações estéticas. Todos os três aspectos desta definição devem ser atendidos antes que um movimento possa ser chamado de dança. Mas a definição ainda é tão geral, que através deles a continuidade entre animais e culturas humanas é enfatizada(Huschka eBöhme, 2009, p.8).

Huschka e Böhme marcam a diferença entre a programação biológica da capacidade de dançar dos animais e a capacidade humana de dançar, afirmando que os animais diferentemente dos seres humanos podem dançar, já os seres humanos têm que descobrir esta capacidade, e esta é dependente de intenção, consciência, prática e aquisição de conhecimento cultural. Partindo da análise de Huschka e Böhme sobre a capacidade humana de dançar, será pesquisado a seguir o que significa que os seres humanos podem dançar, mas somente sob a condição do envolvimento da consciência, práxis e aquisição de conhecimento cultural, observando a intenção tratada acima.

Dança e conhecimento

Em relação ao conceito de conhecimento da dança, este tornou-se objeto epistemológico da ciência no início do século 20 na Europa, onde se estabilizou como disciplina acadêmica na Alemanha, sobre o nome de - Ciência da dança. Os cientistas da dança pesquisam o ganho de conhecimento da dança sobre o conceito - Conhecimento da dança. Controverso entre os cientistas da dança é se o conhecimento da dança é um "outro" conhecimento. A pesquisadora de dança Gabriele Brandstetter define por exemplo o conhecimento da dança da seguinte forma:

É um outro conhecimento do que aquele que costumamos aceitar como um conhecimento racional, técnico ou discursivo. A base deste outro conhecimento é o corpo em movimento. O conhecimento que se mostra nas danças, coreografias e é transferências, é dinâmico: um conhecimento fisicamente-sensual e implícito (Brandstetter, 2007, p.40).

Já Gabriele Klein escreve, contrariamente:

Como a dança é um meio corpóreo, é geralmente apresentada, no contexto de uma teoria da modernidade como o "outro" da modernidade, o conhecimento de dança é considerado como um "outro conhecimento" - como um conhecimento não discursivo, porque é ligado ao físico. Por trás dessa fórmula se escondem vários problemas. Pois quem fala do conhecimento da dança como um outro conhecimento, pressupõe um conhecimento 'real'. [...] aquele conhecimento adquirido através da razão, do intelecto, da racionalidade. Portanto o conhecimento da dança, pode ser apenas a negação do conhecimento moderno, pois o conhecimento da dança é um conhecimento específico, inconfundível, porque não discursivo, ou seja,

não é um conhecimento linguisticamente acessível (Klein, 2007, p. 28-29).

A pergunta à resposta se o conhecimento da dança é um “outro” conhecimento parece continuar a ser uma tarefa para os cientistas da dança. O fato é que o conhecimento da dança pode ser encontrado tanto na linguagem discursiva, teórica e conceitual, e com isto em uma forma explícita, como é o caso da ciência da dança, e da filosofia, que opera com a palavra, formação de conceitos e notações de dança. Bem como é encontrado em uma forma não-verbal, não conceitual, mas sim corporal, realizável na prática na forma: *Learningby doing*, como uma capacidade processual e com isto em uma forma implícita.

Assim como Huschka e Böhme outros pesquisadores de dança como: Klinge, 2001, p.246 et seq.; Klein 2007, p. 28 et seq. e Faust, 2006, partem da premissa de que o conhecimento da dança se expressa através da incorporação de conhecimento cultural. Huschka e Böhme por exemplo transportam uma definição antropológica do que venha a ser conhecimento da dança. Este seria um produto de produção social. Apesar dos dois cientistas da dança utilizarem a teoria do filósofo Michael Polanyi, e afirmarem, que quando se fala de conhecimento da dança este é “sobretudo implícito” (1985, p.10), eles prosseguem com uma análise sócio antropológica e afirmam, que conhecimento da dança somente pode ser ganho através de cultura e socialização (1985, p.14). Partindo do conceito de Polanyi de incorporação, os cientistas chegam a conclusão, de que conhecimento cultural é incorporado e se torna memória corporal, que é igual a um arquivo, e é este saber corpóreo que se explicita na dança. Por isso, o conhecimento da dança é ao mesmo tempo um conhecimento cultural, do qual a capacidade humana de dançar é dependente (1985, p.10). A pergunta que se abre aqui é: o conhecimento da dança que se expressa através da capacidade de dançar dos seres humanos é pré-determinada e programada como na dos animais? Evidentemente não biológica, mas sim sociologicamente? À seguir será analisado se o conhecimento da dança é pré-determinado através da incorporação de conhecimento cultural.

Saber corpóreo na dança

O conhecimento da dança se *mostra* no corpo e encontra sua materialização no conceito - saber corpóreo - (Huschka e Böhme, 2009, p.10). Partindo desta premissa os autores Huschka e Böhme se referem ao culto aos Deuses na Grécia antiga e apontam este como a origem do conceito saber corpóreo. Segundo os teóricos durante os rituais da Grécia antiga, incorporava-se e incarnava-se conhecimento (2009, p.13) este conhecimento adquirido durante os rituais, era organizado através de um princípio de ordem: a coreografia, que possibilitava o meio e a comunicação de conhecimento. Etimologicamente o conceito coreografia é uma composição, da palavra grega: *Khoros*, no latim *chorus*, que também é a origem do termo coro, que significa: espaço onde um grupo de pessoas se apresenta cantando e dançando, espaço este destinado a rituais aos deuses, e *graphós*, que significa: escrever. Por isso coreografia é definido pelos teóricos da dança como: escrever no espaço (2009, p.13). Huschka e Böhme mencionam que a dança e o pensamento criam ordem. E, neste sentido, o movimento corresponde ao Logos, e a coreografia recebe a mesma função que a de um texto, todos os dois, movimento e logos, transportam e organizam conhecimento (2009, p.13).

Contudo originalmente os seres humanos de todas as culturas dançavam por motivos religiosos, e em várias práticas culturais ainda dançam, onde o corpo é disponibilizado para através da dança incorporar conhecimento ou os próprios deuses (Junk, 1990, p.13). Através da incorporação, os seres humanos acreditavam encarnar, gravar conhecimento divino no corpo, e este era o momento do assentamento na dança. Encontramos portanto a prática de incorporação de conhecimento, não somente na cultura grega. A palavra, o termo tem origem grega, mas a prática é do ser humano, e se manifesta de forma diferenciada nas diversas culturas, basta observar por exemplo a cultura africana, indígena, ou hindu, para se encontrar práticas de incorporações em rituais religiosos.

Voltando para a Grécia antiga, a prática cultural a partir da qual os teóricos Huschka e Böhme endossam suas pesquisas, a função da coreografia é uma tentativa de mimese do divino em uma quantidade reduzida, com a intenção de apresentar uma ordem harmoniosa na Terra. A busca pela ordem harmônica é a base do pensamento grego e segue em especial o legado de Aristóteles, cujo fundamento é a cosmologia: a

distinção entre o mundo sublunar e o supralunar. O primeiro, o mundo sublunar, se localiza sob a lua e é caracterizado pela variabilidade aleatória codeterminada, enquanto o segundo, o mundo supralunar está sobre a lua, ou seja, têm os planetas e as estrelas fixas à especificidade de determinadas constante e uniforme do movimento do corpo e possuem uma matéria muito diferente do terreno (Huschka e Böhme, 2009, p.13). O corpo segue a lei do movimento das estrelas, cuja coreografia é ordenada pela lei eterna dos deuses. A coreografia das estrelas é determinada pela uniformidade (homologia), juntamente com a concordância (simetria) e harmonia. O acesso à ciência é possibilitado segundo os teóricos pela estreita ligação entre música e matemática, que também é determinada pela coreografia do movimento das estrelas, porque: "Eles fazem a estética do céu - com movimentos verdadeiramente coordenados, que reunidos formam um belo conjunto harmonioso- ou seja aquilo que em si mesmo forma distintas unidades" (2009, p.12).

A simbiose da matemática e da harmonia do movimento marca a origem da estética, da ontologia e das ciências naturais no ocidente, Huschka e Böhme escrevem até que "dito exageradamente "(p.13), toda concepção da arte na cultura europeia, tem seu modelo na dança das estrelas (p.13). E porque a dança é uma imitação da ordem do cosmos, esta possibilita "[...] bem como os cientistas o fazem, a organização objetiva do pensamento" [Ibid.p.13]. Partindo do holismo grego Huschka e Böhme veem um paralelismo entre dança e pensamento, pois os dois possibilitam ordem. Neste sentido o movimento corresponderia ao Logos e a coreografia assume a função do texto, ambos - movimento e logos - organizam conhecimento (p.13).

O conhecimento, do qual se fala na dança, e que é organizado na coreografia, é chamado - saber corpóreo. O saber corpóreo tem sua origem nos cultos aos deuses que aconteciam no *Khoros*, ou seja no espaço da dança destinado para cultos religiosos, que por sua vez designam um microcosmo da ordem matemática e harmoniosa do cosmos. Nos cultos "o conhecimento é incorporado ou seja, esculpido, inscrito na carne do corpo"(Huschka e Böhme). O conhecimento que é incorporado provoca a princípio um caos no corpo, pois este é penetrado por um conhecimento externo que deslança a priori movimentos antagônicos, que serão

coordenados pela incorporação deste conhecimento divino externo, que por sua vez é harmonizados uns nos outros e, assim organizados, coreografados e cultivados. A ordem na epistemologia grega é um pré-requisito para o ganho de conhecimento, seja ela a ordem na medicina, através da assimilação dos humores ou no teatro através da conformidade das contradições do ser humano e do divino através da catarse da tragédia, ou apenas a ordem da agricultura, aproximando os ritmos da terra com o trabalho dos agricultores, ou a ordem do movimento do corpo humano através da coreografia, que teve lugar no espaço da dança (Huschka e Böhme, 2009, p.13-14). Como já mencionado, Huschka e Böhme formulam que a função da coreografia na Grécia antiga é uma tentativa de representar a ordem harmônica na Terra. Através da organização do corpo, ele escreve no espaço conhecimento incorporado. A origem grega do conceito da coreografia pode vir a encontrar nas palavras de Sabina seu complemento, para a cientista da dança a coreografia é:

Espaço da escrita, [...], o desenho e fixação da linguagem no espaço - embora não em letras, mas sim nos efêmeros, vestígios e figuras invisíveis geradas no movimento da dança - que surgem e desaparecem. O momento 'gráfico' da dança, a notação de dança volátil é o que abre a conexão para outros meios de comunicação: o meio de conhecimento explícito, notações, a linguagem, as imagens (Huschka e Böhme, 2009, p.12).

Mas como já mencionado a honra de incorporar conhecimento divino e mostra-lo através de imagens articuladas no corpo coreografado não é um privilégio de experiência corpórea da cultura grega. Como o cientista da dança Junk e a cientista Fausto, entre outros escrevem, e aqui já mencionado seres humanos de todas as culturas têm dançado por motivos religiosos, para através da dança incorporar forças e conhecimentos místicos (Junk, 1990; Faust, 2006).

Neste sentido, o surgimento do termo saber corpóreo, encontra na incorporação de conhecimento "espiritual" sua origem. A busca do conhecimento "espiritual" foi substituído no século XVII e XVIII na época do Iluminismo na Europa, pela busca do conhecimento racional e científico. Com o

iluminismo, a curiosidade pelo saber nas sociedades europeias, se transpõem do campo do divino para o científico, mesmo assim os estudiosos contemporâneos de dança europeias partem do pressuposto de que o conhecimento que é incorporado e se expressa no conhecimento de dança e por último em dança de palco, já não vem dos deuses, mas sim da cultura.

Para se aprofundar no conceito do saber corpóreo que se materializa no conhecimento da dança será investigado a seguir o saber corpóreo explícito a partir do exemplo da diáspora africana, baseado no trabalho do teatrólogo Esiaba Irobi, e do filósofo Emmanuel Jacob Mabe. E conseqüentemente será analisado o saber corpóreo implícito que será apresentado embasado na teoria do filósofo Michael Polanyi.

Saber corpóreo explícito

A cultura africana é considerada uma cultura oral, que é cultivada no, pelo e através do corpo. Ele é disciplinado para internalizar o ritmo da dinâmica da natureza e segui-lo, uma vez que para a cultura africana a organização física humana está sujeita às forças da natureza, o corpo está submetido a processos naturais como de tensão e relaxamento, e a alternância do dia e da noite. Com base em tais relacionamentos harmoniosos com a natureza são estabelecidos e cultivados tanto regulamentos individuais como sociais (Mabe, 2010). O corpo se torna um portador vivo de conhecimento cultural, por exemplo quando é decorado e tatuado, sendo este um símbolo de pertencimento a um grupo particular. A dança e a música ocupam espaço social, educacional, intelectual e espiritual. Através de canções e histórias, os valores sociais são transmitidos oralmente e interiorizados. A dança, acompanhada pela música, expressa através de ritmos e coreografias tradicionais a dança dos deuses, que ao mesmo tempo transmitem, através da incorporação também conhecimento, como por exemplo, no culto da deusa nigeriana Oya, que é incorporada em rituais. Na mitologia da Nigéria, a deusa Oya representa entre outros o pensamento, o julgamento, a liberdade e outras propriedades que são adorados e transmitidos durante seu ritual (Gleason, 1999). Os Deuses e Deusas das culturas africanas dançam. Cada Deus e cada Deusa tem a sua própria coreografia, que é ensinado aos mais jovens por um mestre ou mestra experiente, fora dos rituais. Os movimentos da

dança e as coreografias são aprendidos através de imitação, repetição e explicação oral da sua simbologia e significado, para que o corpo possa durante a incorporação dançar de acordo com as características de uma Deusa ou um Deus em particular.

Em meados do século 15 até o início do 20, no tempo do colonialismo, que foi a "mais cruel e pior fase" na história da África (Mabe, 2010, p.113) os africanos que foram sequestrados de sua terra natal por europeus e comercializados como escravos para o continente americano, trouxeram o memorando de sua herança e conhecimento individual e coletivo armazenados exclusivamente em seus corpos. Não arquivado em livros, fotografias, pinturas, ou algo semelhante, mas apenas em seus corpos. Graças a este arquivamento físico, que não se encontravam só na memória, mas também inscrito no corpo, por exemplo, por ser tatuado, aconteceu o que Irobi chama de *translocação, continuidade e auto definição* (Irobi, 2007), o que significa que os africanos nativos mantiveram práticas de sua cultura original no "novo mundo", apesar das proibições e condições desumanas em que foram submetidos, eles persistiam em viver e reinventar formas de vive-las, como é o caso do estilo da dança Samba, que desabrocha no Brasil, ou através do sincretismo religioso como é o caso da Santeria em Cuba ou do Candomblé no Brasil, que continuam a cultivar o princípio africano de incorporação em rituais. Fazendo-se um exame mais detalhado dos conceitos de *translocação, continuidade e auto redefinição* pode-se confirmar que a incorporação de conhecimento individual existe e é importante para produção de conhecimento. Não foram "os africanos" que foram sequestrados pelos europeus, mas pessoas fundamentalmente distintas que povoavam diferentes sociedades, formada por indivíduos de variadas classes sociais, de sexo e idade distinta, que conseqüentemente possuíam uma socialização biográfica diferenciada. Havia membros da monarquia, como no caso da rainha angolana Nzinga Mbande (1582-1663), outros eram curandeiros e curandeiras, alguns eram mestres e mestras em música ou dança, outros agricultores, caçadores, donas de casa. Essas pessoas trouxeram arquivado em seus corpos, para o continente americano, além de conhecimento coletivo também conhecimento individual. A incorporação individual do conhecimento corresponde a "(..) um conhecimento íntimo e privado sobre (o) próprio corpo (..)", que é obtido

diretamente através da "vida vivida" (Keller e Meuser, 2011, p. 9) individualmente. Formando um conjunto de experiências que é experimentado subjetivamente, e se refere a um saber corpóreo biográfico que é individual, tais como a diferenciação das experiências físicas vivenciada através do gênero, tipo de constituição corporal, cor da pele, profissão. Este saber corpóreo biográfico, deve ser distinguido de um saber corpóreo normativo, que é coletivo e está implantado num contexto cultural (Keller e Meuser, 2011, p. 9 e seq.). O saber corpóreo normativo "[...] está inserido em processos de socialização e no mundo tradicional do conhecimento cotidiano da corporeidade [...]" (Keller e Meuser, 2011, p. 9). Ou seja, o saber corpóreo normativo é fabricado em um processo social e normativo, por especialistas e instituições, tais como a disciplina do corpo através do exército militar, escolas, aulas de dança, rituais ou através do saber pelas ciências médicas e naturais.

Este primeiro tipo de saber corpóreo, ou seja, o saber corpóreo normativo, caracteriza um conhecimento objetivo generalizado. O segundo tipo, o saber corpóreo biográfico é obtido a partir do primeiro, isto é, do saber corpóreo social e normativo (Keller e Meuser, 2011, p. 9). Estes dois tipos de saber corpóreo transmitem um conhecimento *sobre* o corpo, sendo que ambos são não só, mas principalmente, fabricado e distribuído por explicações, conceitos, declarações, estatísticas, resultados e teorias científicas. E se refere a um tipo de saber corpóreo explícito, conceptual, e objetivo (Keller e Meuser, 2011, p. 9).

A diáspora africana, que é um dos eventos mais tristes da história da humanidade, também é um dos exemplos mais relevantes para a constatação da existência e da importância da incorporação de saber corpóreo explícito na forma pela qual os teóricos da dança Huschka e Böhme constroem seu argumento para conceituar o saber corpóreo e da dança. Ou seja como um saber corpóreo normativo e biográfico gerado na sociedade, seja ele religioso, estético, ontológico, ético ou moral, que foram adquiridos por meio da socialização e foram inscritos, armazenados e incorporados. Mas a diáspora africana também é um exemplo para um segundo tipo de saber corpóreo, uma vez que os africanos nativos não somente viveram sua cultura em terras americanas mas a reinventaram e auto redefiniram, indicando com este episódio um corpo ator, um corpo que

mesmo cativo anseia por praticar suas habilidades e capacidades, como andar, sentir, intuir, perceber, reagir e proteger-se, para experimentá-las, revive-las mesmo que por estratégias, como no sincretismo.

A teórica de esportes Antje Klinge examinou o histórico do conceito de saber corpóreo e descobriu que ele foi usado pela primeira vez em 1984 na Europa pelos teóricos de esporte Keil e Maier no contexto da ciência do esporte (Klinge, 2008, p. 5). Em 2004 o termo reapareceu em um congresso em Leipzig, onde pesquisadores de dança o usaram como um possível termo contraditório para o conceito de conhecimento explícito. Em 2009 ele é novamente usado no campo da sociologia do conhecimento e sociologia do corpo e do esporte em um livro intitulado *saber corpóreo*(p.5). Tanto em uma parte da definição do saber corpóreo usado pelos cientistas de dança, bem como no livro aparece além da dimensão do conhecimento explícito do saber corpóreo, também um outro, que é precisamente determinado por ser implícito (Keller e Meuser, 2011, p.10). O saber corpóreo implícito é entendido como um "ator de verdade" e "transportador independente" de conhecimento(Keller e Meuser, 2011, p. 9).

Saber corpóreo implícito

O saber corpóreo implícito é um conhecimento *do* corpo (Keller e Meuser, 2011, p.10), o que inclui um conhecimento que se refere a mecanismos básicos, tais como as habilidades de andar, segurar, sentir, intuir, perceber e reagir do corpo, tal qual o reflexo corporal associado a respostas de proteção, tais como o apoiar-se com as mãos ao cair (Keller e Meuser, 2011, p. 9e seq.). Como o corpo sabe desses mecanismos? O corpo, como uma instituição independente do conhecimento armazenado nele mesmo, dispõem de um poder físico que tem seu próprio movimento e sensor memorial. Esta capacidade é aprendida com a prática – *Learning by doing* - adquirida pela repetição da sequência de movimento, incorporados e armazenados no corpo (p.9 e seq.). Klein escreve sobre este tema no livro *Conhecimento em Movimento*, que este conhecimento é geralmente entendido como automatizado, porque trata-se de uma habilidade que está disponível para o corpo, sem que previamente ele tenha que recuperar um material que fora aprendido e armazenado socialmente (Klein, 2007, p.30), como manter unido os dedos dos pés durante se calça os sapatos ou a separação dos dedos dos

pés para calçar chinelos. Podem estas atividade físicas simples e cotidiana, serem entendida como lógicas? Mas a lógica não é apenas uma propriedade racional? Pela separação cartesiana do corpo e da alma, que descreve o corpo como irracional, em oposição à uma racionalidade não-corpórea, sim, contudo a capacidade física de ser independentemente "lógico", pertence à uma forma de conhecimento que é gerado por práticas, processos físicos e experiências. Segundo Polanyi por exemplo:

É [nosso corpo][...] o instrumento básico pelo qual nós ganhamos todo o conhecimento intelectual ou prática do mundo externo. Através do qual em cada momento da nossa vida de vigília as coisas do mundo exterior se nos apresenta, que nos em nossa consciência, confiamos no contato do nosso corpo com eles: nosso corpo é a única coisa no mundo que nós normalmente nunca experimentamos como objeto, mas como o mundo, que nós do nosso corpo direcionamos nossa atenção. Só com este uso inteligente do nosso corpo o percebemos como nosso corpo e não apenas como uma coisa externa (Polanyi, 1985, p.23).

Para Polanyi o saber corpóreo em que o corpo aparece como ator e conhecedor autônomo e transportador de conhecimento é inerente a um processo interno. Partindo da premissa de que o ser humano sabe mais do que ele sabe dizer (1985, p.14), o filosofo pesquisa em sua obra *The Tacit Dimension (A dimensão tácita)* uma forma de conhecimento, que é silencioso e se apresenta de forma subliminar no corpo, que ele chama de conhecimento tácito ou conhecimento implícito. E cuja definição ele formula da seguinte forma já na introdução: "[...] O conhecimento tácito (*Tacit knowing*) é precisamente a forma como os nossos processos nervosos se tornam conscientes - ou seja na forma de objetos percebidos [...]"(1985, p. 9). Ou seja, com o conceito de conhecimento implícito, Polanyi não afirma que o corpo é um recipiente sem vida, vazio que não será mais preenchido pelos deuses, mas sim de conhecimento cultural, o corpo também não é um objeto perturbador, irracional que precisa ser educado pelo espírito sabedor e racional, bem como o conhecimento implícito em Polanyi não é o conhecimento normativo, explícito *sobre* o corpo. E sim que com o

conhecimento tácito, o corpo traz em si mesmo conhecimento e contém processos somáticos, a partir dos quais percebemos a nós mesmos, ao outro e ao mundo.

A Teoria do conhecimento tácito de Polanyi é primariamente como Neuweg explica, uma teoria da consciência (1999, p.150), que tem de ser entendido dentro de uma ligação interna ou uma "conclusão implícita" de sujeitos com processos somáticos para objetos externos. Em sua teoria, Polanyi refere-se a componentes de conteúdo somáticos que são latente e casualmente registrados no pensamento, que se encontram em uma parte subsidiária da percepção e que pertencem à uma estrutura básica do conhecimento implícito.

Esta estrutura básica do conhecimento tácito intitula duas partes ou termos de percepção: subsidiária e focal. Ambos os termos se encontram numa interação lógica, em que o foco da consciência se move *de* um termo *para* o outro termo. A estrutura interna desta relação inclui aspectos funcionais, fenomenais, semânticos e ontológicos. Os aspectos funcionais da estrutura básica do conhecimento tácito refere-se ao direcionamento da atenção *de* uma coisa *para* outra coisa, o que nos permite, considerar as percepções de elementos da parte subsidiária para uma ente externa. Por exemplo, ao realizar uma atividade física, movimentamos sem pensar, diferentes músculos para permitir a efetivação da atividade que está focada. O aparecimento de algo, no caso de uma capacidade, tal como levantar a perna direita para a frente, permite a experiência do movimento. Aparece uma sensação de câibra na perna direita, esta experiência é vivida pela ocorrência deste lapso. Este é o aspecto fenomenal. Este fenômeno traz ao mesmo tempo o significado desta entidade, a perna e não o braço foi movimentado e ela não foi levantada para o lado esquerdo mas sim para a frente. O aspecto ontológico permite a compreensão da "conclusão" (Polanyi, 1985, p.16 e seg.), que é, por exemplo: a perna direita foi levantada frontalmente com um ritmo lento. Para levantar a perna frontalmente com um ritmo lento é preciso confiar em um processo interno. Tem-se que confiar por exemplo, na habilidade que os músculos e as articulações envolvidas na elevação da perna direita possuem, de que eles podem executar o movimento e iram trabalhar por conta própria. Habilidade esta que fora aprendida e incorporada pela prática, através da repetição de

certos exercícios físicos, por exemplo, através de Treinamento muscular e alongamento, a perna aprende a utilizar este conhecimento físico, ou seja, ela aprende a praticar, aperfeiçoar e incorporar por exemplo a capacidade de elevar a perna direita frontalmente muito alto, em um ritmo lento. Se se confia no processo implícito, então é-se direcionado deste processo interior para o mundo exterior, assim a ligação interna ou a *conclusão implícita* da perna direita que é lentamente levantada para a frente é agora realizada com base em premissas, com a música e os possíveis membros do grupo de dança e da ideia da coreógrafa. O pré-requisito é a completude do processo da *conclusão implícita*”.

O saber corpóreo que se materializa em conhecimento da dança pode ser então encontrado em duas formas diferentes, a primeira é não conceitual, implícito, não traduzível em palavras, segue um processo interno ativo, compreende o corpo como ator e traz em si mesmo conhecimento. Este tipo de saber corpóreo implícito refere-se ao conhecimento *do* corpo. (Keller e Meuser, 2011, p.11 et seq.). O segundo tipo de saber corpóreo é conceitual, explícito, pode ser capturados linguisticamente, é normatizado e socialmente mediado, significa um saber corpóreo coletivo e biográfico, e designa um nível de conhecimento *sobre* o corpo. (Ibid.)

O tipo de saber corpóreo, que é considerado por HUSCHKA E BÖHME, é um saber corpóreo explícito e não corresponde à teoria do conhecimento tácito de Polanyi, que é utilizada pelos dois no livro *Wissenskultur Tanz*². Porque eles não levaram em conta o saber corpóreo implícito e a *conclusão implícita* contudo estes são fundamentais para entender detalhadamente o conceito de incorporação e conhecimento tácito cuja teoria não se trata de: “[...] Em primeiro lugar conectar internamente, e então se dirigir para o mundo exterior [...]. Em vez disso, nós consideramos - em um só momento - deles para o mundo exterior. [...] Premissas e conclusões não se apresentam como um antes e o outro depois, mas sim representam níveis de um único evento.” (Neuweg, 1999, p.152).

² O termo *Wissenskultur Tanz* do alemão é uma composição das palavras: *Wissen*, significa conhecimento, *Kultur* significa cultura e *Tanz* significa dança. Juntos os termos indicam uma cultura de saber da dança, ou ainda uma cultura de pensar dança.

Para Polanyi o corpo se expande quando ele aponta *de* uma *para* outra coisa, e o ser humano usa as coisas externas exatamente do modo que ele usa o seu corpo. Usando o exemplo de ferramentas como sonda ou varas o cientista mostra, como as coisas externas pode ser uma extensão do corpo e como o processo de incorporação acontece. A fim de sentir certas coisas com uma vara, é necessário o uso do sentido do tato. O sentimento surge na ponta do dedo e é traduzido em uma sensação. Este sentimento traz além de um sentimento também um significado da sensação. Pela sensação surge uma identificação com o objeto externo. Isto significa, que quando algo passa de distal para focal, quer dizer durante o focalização, ou seja durante o direcionar, *de* algo *para* outro algo, acontece um processo de incorporação das coisas externas. (Polanyi, 1985) Por exemplo, quando uma pessoa quer aprender um movimento de dança, ocorre dois diferentes níveis de incorporação. O primeiro nível refere-se à pessoa que *mostra* o movimento, por exemplo a professora de dança. Enquanto a professora *mostra* os movimentos, ela coordena interiormente o próprio movimento que fora outrora também incorporado com a utilização ativa do corpo. O segundo nível refere-se ao aluno que, acompanhou atentiosamente através da visão o movimento físico da professora, no começo ele cria uma imagem mental com um padrão semelhante do movimento, que é realizado pela professora, e então ele tenta coordenar o movimento, imitá-lo e internalizá-lo. Assim, o aluno ganha o sentido da habilidade da professora, identifica-se com ele, e pratica os movimentos usando o padrão que aprendera com a professora até que ele possa realizar por si só, ou seja, até que ele incorpore os movimentos.

A relação natural da expansão do sujeito para o objeto não se refere apenas a habilidade física, mas também em habilidades intelectuais, como o jogador de xadrez que se dá a conhecer às ações do adversário, o que está acontecendo na "cabeça" do seu companheiro de jogo, para depois mentalmente visualizar qual estratégia será aplicada pelo seu companheiro. O processo de incorporação está presente também na ciência, um cientista que quer construir uma prova deve evocar muitos processos internos e suas próprias experiências pessoais com o assunto, que não estão presentes, como o conhecimento matemático, neste sentido o filósofo Günter Abel fala da faculdade da imaginação, da concepção e incorporação como aspectos-

chave que não estão presentes. Seja lá tanto aspectos para visualizar o intelecto como para visualizar a sensação.

Portanto, a resposta à questão de saber se o conhecimento da dança é pré-determinado através da incorporação de conhecimento cultural é: Não.

Pois sem o saber corpóreo implícito, o processo de incorporação e de entendimento não é possível, porque em Polanyi, o "ato de entender o todo deve ser considerado como uma incorporação de suas partes, o que significa que nós nos empatizamos com as partes" (Polanyi, 1969, p.148). A relação entre o ato de percepção corresponde portanto à *conclusão implícita*, que é comparável à relação entre os processos somáticos e mundo fora do corpo, de modo que o ato do entendimento deve ser considerado como um ato de incorporação. Portanto, a relação entre sujeitos e objetos externos em Polanyi só pode ser plenamente compreendida dentro de uma "fenomenologia da consciência" (Neuweg, 1999, p.150).

É neste sentido por exemplo que no final do século 19 e início dos 20 surge o movimento da dança moderna, representada além de outros, como apontado por teóricos da dança como Sabine Huschka, por Loie Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877 -1927), (Huschka, 2002). Os modernistas questionavam entre outros, o balé clássico, eles afirmavam que o Ballet operava com o saber corpóreo explícito, onde o corpo do bailarino é preparado com técnicas corporais para se tornar um instrumento de *mostrar* imagens corporais de movimentos tradicionais e poses padronizadas, que também devem reproduzir corretamente e competentemente papéis sociais estereotipados, como as de gênero, e posições sociais como a figura do rei, da princesa ou do escravo, bem devem retratar ideias, como a de Deuses, demônios, e sentimentos como tristeza ou alegria (Faust, 2006), para que assim possam ser explicitamente e diretamente entendidos. A correção das imagens corporais que devem ser *mostradas* sem erros, acontecem através da autocorreção com ajuda de espelhos ou pela professora ou coreógrafa (Alarcón, 2009, p.65). Como exemplo, o teórico da dança Lipp nomeia as posturas arabesque ou attitude, que devem ser reproduzidas perfeitamente e apresentar uma figura estática que "(...) são momentos curtos, mas que têm a propriedade de cavar fundo dentro da memória." (Lipp, 2002, p.241)

Neste sentido, o corpo do bailarino no balé clássico, busca mostrar através da imitação imagens simbólicas normatizadas, reconhecíveis e compreensíveis, de personagens tradicionais que são re combinados e proporcionam um significado explícito, pois devem representar algo, e servir de substituto para algo, para ser entendido diretamente, sem interferência, e preenchido de significado, dentro da prática interpretacional em que é mostrada, como por exemplo a imagem simbólica corporal da figura do rei. Por isso a imagem corporal explícita cancela o caráter de reflexão e interpretação, não só do público, mas também do dançarino, pois o público assiste sempre as mesmas imagens reconhecíveis, e por isso não é levado a questionar ou preencher aquela imagem de significado, e para o dançarino não há espaço para a expressão subjetiva do próprio corpo, que é ao mesmo tempo agente, pensante e sensitivo em relação aos personagens a serem mostrados pelo seu próprio corpo. Por isto os modernistas argumentam que operando-se só com a imagem corporal explícita o corpo se torna um objeto, alienado, como um maquina funcional, que é preparado por técnicas para *mostrar* uma representação objetiva de imagens corporais estandardizadas. A imagem corporal explícita opera com saber corpóreo explícito *sobre* o corpo, que por sua vez é normatizado e transmitido culturalmente.

Com a dança moderna, os artistas almejavam a possibilidade do corpo não ser reduzido só ao conhecimento *sobre* o corpo, mas de também ser considerado o conhecimento *do* corpo, ou seja do saber corpóreo implícito, onde o corpo é o ator, que traz em si mesmo conhecimento. É neste sentido que uma das fundadoras do movimento da dança moderna, Isadora Duncan pergunta se ao invés de na dança o corpo buscar *mostrar* por exemplo somente uma imagem padronizada de tristeza, não seria possível para o corpo, buscar uma imagem subjetivada tristeza mesmo, uma vez que este sentimento é inerente a todo ser humano (Duncan, 2008, p.13). Assim Isadora busca uma expressão individual e subjetiva onde o corpo não procura imagens que vem de fora, e sim de dentro.

A formação de imagens interiores, opera com o saber corpóreo implícito e pode acontecer como a pesquisadora de dança Mónica Alarcón explica através da "consciência do próprio corpo [...], que se expressa na busca de princípios de movimento natural e um certo olhar de dentro"

(2009, p.66), que pode ser alcançada através da percepção do sentir o próprio corpo, em vez do corpo buscar imitar imagens visuais adquiridas de fora. (Ibid. p.65-66). A percepção do sentir o próprio corpo, possibilita tanto a reflexão do próprio corpo dançarino, como a reflexão do público. No caso do dançarino, ao *mostrar* uma imagem corporal subjetiva de tristeza, ele tem que sentir a tristeza no seu corpo, através da ocupação com o próprio corpo, as emoções e as ideias sobre a tristeza, em si, no outro e no mundo, pode possibilitar um acesso a sua forma individual e subjetiva de experimentar, praticar a tristeza, ao *mostrar* esta imagem subjetiva e individual de tristeza para o público, este é levado a sentir e refletir sobre a tristeza por ter sido posto em contato com esta em si mesmo. A imagem corporal implícita aponta que há dois caminhos de onde imagens corporais dançarinas preenchidas de significados são geradas, em uma por um caminho explícito e na outra implícito.

Conclusão

Levando-se em conta o que foi observado ao longo desta investigação a capacidade humana de dançar parece designar em primeiro lugar, a aptidão do ser humano usar suas habilidades físicas, intelectuais e emocionais para criar imagens corporais preenchidas de significados, o que exige a conscientização, reflexão e ocupação com o próprio corpo. E envolve além de intenção; consciência, práxis, e conhecimento tanto explícito quanto implícito. Em sua conexão com o conceito conhecimento a capacidade humana de dançar, é pesquisada sobretudo mas não só, na Ciência da dança, sobre o conceito - Conhecimento da dança, este pode ser gerado através de duas formas de conhecimento: explícito e outro implícito.

Em sua forma explícita, o conhecimento da dança é produzido através da linguagem discursiva, como é o caso da ciência da dança, que opera com o Logos, formação de conceitos, e a fala, como é o caso da sala de aula, onde professores dão instruções e explicam os movimentos aos alunos, quando críticos e teóricos de dança, jornalistas, filósofos e apreciadores da dança analisam, escrevem ou discutem sobre dança, e quando dançarinos e coreógrafos utilizam notações de dança. Em sua forma implícita o conhecimento da dança é gerado de forma não-verbal, não conceitual, mas sim corporal, realizável na prática, como uma capacidade processual -

Learningby doing - e encontra sua materialização no conceito - saber corpóreo. O saber corpóreo se designa por ser um conhecimento incorporado, que também pode ser aprendido tanto de forma explícita como implícita.

O saber corpóreo explícito é conceitual, pode ser capturado linguisticamente, é normatizado e socialmente mediado, significa um conhecimento coletivo ou biográfico, e designa um nível de conhecimento *sobre* o corpo. Já o saber corpóreo implícito é não conceitual, não traduzível em palavras, segue um processo interno ativo, compreende o corpo como ator e traz em si mesmo conhecimento. Este tipo de saber corpóreo implícito refere-se ao conhecimento *do* corpo. E se designa como um processo de conscientização, sensibilização e reflexão individual do próprio corpo.

A criação de imagens corporais que surgem através do saber corpóreo explícito *sobre* o corpo, é normatizado e transmitido culturalmente, ele opera com representações objetiva de imagens corporais, que devem ser entendidas e preenchida de significado diretamente, e sem interferência, por isso elas cancelam o caráter de reflexão e interpretação, tanto do público como do dançarino. E a criação de imagens corporais que surgem através do saber corpóreo implícito, *do* corpo segue um processo interno ativo, não traduzível em palavras, que compreende o corpo como ator, que traz em si mesmo conhecimento, ele opera com representações individual e subjetiva onde o corpo não procura uma imagens que vem de fora e sim de dentro, que despertam o caráter de reflexão e interpretação.

Tendo em vista os aspectos observados, esta investigação aponta um variado campo de pesquisa tanto teórico como prático sobre a dança, e ao mesmo tempo incentiva o diálogo entre diferentes campos específicos de produção de conhecimento, bem como as suas interações, como um possível caminho para continuar a conhecer, pois os distintos campos de saber, explícito ou teórico e Implícito ou prático, não estão isolados, mas sim surgem da interação de diferentes saberes como por exemplo no caso aqui analisado da epistemologia e da dança

Referências Bibliográficas

- ACOGNY, G. Dance africaine. Weingarten. Kunstverlag, 1994. 112p.
- ALARCÓN, M. E.D. Die Ordnung des Leibes: Eine tanzphilosophische Betrachtung. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2009. 200 p.
- BRANDSTETTER, G. Tanz als Wissenskultur: Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung, in: Wissen in Bewegung- Perspektiven der Künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. 246 p.
- DUNCAN, I. Isadora Duncans Tanz der Zukunft: 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan; Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan; 27. Mai 1878 San Francisco - 14. September 1927 Nizza. Berlin: LiDi, 2008. 180 p.
- FAUST, N. Körperwissen in Bewegung: Vom Klassischen Ballett zum Ausdruckstanz. Caderno 8, Marburg: Tectum Verlag, 2006. 150 p.
- GLEASON J. Oya: Um louvor à Deusa Africana, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 358 p.
- HUSCHKA, S. Moderner Tanz: Konzepte, Stile, Utopien, Reinbek: Rowohlt Tb, 2002. 384 p.
- HUSCHKA, S/ BÖHME, H. Tanz und Wissen. In: Wissenskultur Tanz, p 7-20. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. 246 p.
- JUNK, V. Grundlegung der Tanz –Wissenschaft . Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 1990. 263 p.
- KELLER, R; MEUSER, M. Körperwissen. Wiesbaden: Ed. VS für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH. 2011. 384 p.
- KLINGE, A. Der Körper als Zugang subjektorientierten Lernens. In: Tanz Politik Identität. p. 243-245. KAROSS, S/ WELZIN, L. (Org.). Caderno. 11. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag. 2001. 260 p.

KLEIN, G. Tanz in der Wissensgesellschaft. In: Wissen in Bewegung: Perspektiven der Künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. GEHM, S./ HUSEMANN, P./ VON WILCKE, K. (Org.). Caderno 8. p. 28-29. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. 360 p.

LIPP, N. Der Wendepunkt als Ziel, in: Tanz Theorie Text. p 237-256. KLEIN, G./ ZIPPRICH, C. (Org.). Jahrbuch Tanzforschung, caderno. 12. Münster: Lit Verlag. 2002. 634 p.

MABE, J. E. Denken mit dem Körper: Kleine Geistesgeschichte Afrikas. Nordhausen: Bautz. 2010. 200 p.

NEUWEG, G. H. Könnerschaft und implizites wissen: Zur lehrerlerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann, 1999. 429 p.

POLANYI, M. Implizites Wissen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1985. 94 p.

Consulta online:

KLINGE, A. Körperwissen: Eine Vernachlässigte Dimension; kumulative Habilitationsschrift zur Erlangung der Venia Legendi im Fachgebiet Sportpädagogik der Fakultät Sportwissenschaften der Ruhr-Universität Bochum. In: <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/KlingeAntje/diss.pdf>. 2008. (Ultimo acesso: 13.10.14).

IROBI, E. What They Came With: Carnival and the Persistence of African Performance Aesthetics in the Diaspora, in: Journal of Black Studies. Caderno 37, p.896-913. In: <http://jbs.sagepub.com/content/37/6/896.full.pdf>. 2007. (Ultimo acesso: 16.03.14).