

Perspectivismos e Auto-Organização

uma possibilidade de planos diferentes de criação na dança

Yara Couto

Como citar: COUTO, Y. Perspectivismos e Auto-Organização: uma possibilidade de planos diferentes de criação na dança. *In:* GONZALEZ, M. E. Q.; DEL-MASSO, M. C. S.; PIQUEIRA, J. R. C. (org.). **Encontro com as Ciências Cognitivas - volume 3**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2001. p. 229-236.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2001.85-86738-19-0.p229-236>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

PERSPECTIVISMO E AUTO-ORGANIZAÇÃO: UMA POSSIBILIDADE DE PLANOS DIFERENTES DE CRIAÇÃO NA DANÇA

Yara COUTO¹

Este estudo pretende mostrar possíveis perspectivas em que o movimento criativo humano pode estar focalizado, levando-nos a conhecer planos de criação apresentados em diferentes interpretações na dança. Temos como foco de análise a discussão sobre as estruturas básicas que compõem a dança, tanto no âmbito da dança clássica, com estruturas fixas e padrões de movimentos preestabelecidos, quanto na dança moderna, com uma dinâmica de movimento voltada à improvisação e à criação.

Introduzimos o *perspectivismo*, entendido como um método de análise dos fenômenos complexos, que possibilita reunir informações diversas acerca do mesmo fenômeno, bem como a compreensão dos diferentes planos de ação no movimento, no que se refere aos processos de auto-organização e criação.

No caso da dança, o *perspectivismo* torna-se relevante ao permitir que diferentes movimentos ou tendências possam ser analisadas através de várias perspectivas teóricas. Trata-se de um método de análise que possibilita situar diferentes percepções, diferentes olhares, em uma perspectiva mais geral e englobadora. Ele ainda indica a viabilidade expressiva de uma diversidade de trabalhos coreográficos, situando-os nos seus contextos de atuação.

No senso comum, o *perspectivismo* pode ser entendido como a compreensão de algo sobre diferentes planos ou perspectivas que se apresentam à vista, fazendo parte de um universo. Uma forma de compreensão, por sua vez, traz intrinsecamente uma forma de conhecimento, que parece ser relativa às próprias necessidades do ser que conhece. De acordo com Peterson (1996, p. 7), o *perspectivismo* sugere o desenvolvimento de uma forma apropriada de compreensão dos fenômenos que envolvem uma *representação*, a qual estabelece relações entre determinadas estruturas ou acontecimentos, dependendo do contexto em que objetos e sujeitos se inserem. A representação não é entendida aqui como *representação interna* no sentido mentalista, mas uma forma de expressão, de criação.

¹ Docente do DEFMH - Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. E-mail: yaracouto@uol.com.br.

A representação, tal como entendida por Peterson (1996), requer uma notação, um símbolo, juntamente com uma interpretação que se apresenta em diversas situações, como no alfabeto, em programas de linguagem de computador, nos gráficos, diagramas, mapas, sistemas numéricos, ideogramas, notações musicais, notações coreográficas, desenhos arquitetônicos, etc. Ao adquirir uma forma de representação, os indivíduos têm à sua disposição instrumentos que facilitam o entendimento dos fatos e atividades, por exemplo, a atividade de resolver problemas e interpretações de eventos dos mais diversos tipos. No campo artístico, podemos conjugar interpretações nas artes plásticas, cênicas, cinematográficas e coreográficas, que podem constituir uma fonte de criação.

Tanto no cotidiano como em situações mais específicas que envolvam processos complexos, dependemos, em grande parte, das formas de representações que empregamos. Em qualquer um dos casos, utilizamos uma forma de representação, que pode ser manifesta *externamente* como uma extensão de nosso sistema cognitivo através da utilização de símbolos grafados e do nosso comportamento: expressões vocais, movimentos corporais, gestos mímicos e outros. Apesar de as formas de representação terem a possibilidade de ser entendidas a partir de uma “perspectiva mentalista”, em que se empregam termos como “interpretação mental”, “estruturas internas”, “mediação entre o sujeito e o meio ambiente”, não é nesse sentido que estaremos empregando o conceito de representação.

Em particular, nos estudos da percepção, é comum o emprego do conceito de representação mental para descrever uma suposta entidade mediadora entre o organismo e o meio. Aqui, utilizaremos a expressão *formas de representação* para descrever manifestações do comportamento que constituem parte de nosso sistema cognitivo aplicado (PETERSON, 1996, p. 14). No presente contexto, tais representações *internas* não são relevantes, no entanto é importante ressaltar que concordamos com Gibson (1979), no que diz respeito à hipótese que a percepção não é um estado mental isolado do mundo físico, com o qual interagimos por meio da ajuda de um *homunculus* que realiza interpretações a partir da abstração da representação, mas, sim, uma relação dinâmica de reciprocidade entre o organismo e o ambiente, em que uma informação disponível poderá ser captada pelo indivíduo à medida que age no meio.

Muitas representações são percebidas em expressões diárias do cotidiano, em situações que abrangem determinados grupos de interesses. Aqui, mais especificamente, apontaremos o caso da dança, entendida como uma forma de representação tanto em notações coreográficas, quanto no próprio movimento interpretado. Neste estudo, estamos interessados nas formas de representação e organização da dança enquanto manifestações

do comportamento. Nessa perspectiva, uma coreografia que possui um determinado tema pode ser interpretada a partir de diferentes propostas de organização do movimento. Na dança, por exemplo, em que intensidades e estilos gestuais são evidenciados pelos movimentos e expressões do corpo, os movimentos podem apresentar uma interpretação leve, suave, transmitindo liberdade, serenidade, sonhos, desejos ou desencontros, inquietações e frustrações. Já numa outra perspectiva, com a mesma coreografia, eles podem ser vistos com o sentido de peso, força, de intenções de luta, de confronto. O repertório gestual pode transmitir impressões, sensações e percepções provocadoras de novos pensamentos, atitudes e posicionamentos. Quando estabelecemos contato com uma determinada representação cênica, por exemplo, uma peça de dança dramática, podemos apresentar pontos de vistas diferentes quando nos integramos às suas ações. Apesar do nosso juízo sobre o que vemos, essa dança segue sua complexa dinâmica (VON FORESTER, 1993).

Na dança, os bailarinos utilizam uma diversidade de métodos de representação do conhecimento artístico. Não se espera de uma representação ou notação a transmissão simplificada de todas as possíveis informações de uma só vez, sobre uma cena ou situação. Ao invés disso, salientam a importância da informação que pretendem transmitir naquele momento através da representação. Dessa forma, numa determinada situação em que diferentes formas de representações possam apresentar-se de modo plausível, devem-se sistematicamente omitir informações irrelevantes, de modo a enfatizar as informações apropriadas ao contexto em que estão sendo abordadas.

Segundo Whitby (1996), empregamos uma multiplicidade de métodos de representação do conhecimento formados por um conjunto de influências culturais e históricas. Esse conjunto de influências torna impossível a existência de um único método efetivo para a resolução de problemas ou para as interações com situações criativas, como no caso da arte. Muitos estudos sugerem a variedade de representações como fator funcional e muito complexo: a opção por determinados métodos de representação depende de particularidades e, algumas vezes, da escolha própria de combinações de métodos extremamente específicos. O autor em questão considera que divisões arbitrárias e rígidas entre certas formas de representação podem ser úteis no âmbito teórico, mas não necessariamente na prática. As diferentes formas de representação podem combinar-se, dando oportunidade à manutenção de propostas específicas nas representações de conhecimento. Admite-se que possam existir, quando necessário, propostas mais gerais e abrangentes, entretanto, em alguns casos, sua aplicação parece improvável por não comportar maior profundidade. A utilização de um ou vários métodos depende da situação e do contexto em que ela será investigada.

Em contraste com situações e cenas artísticas, nas quais a redundância e a ambigüidade podem, algumas vezes, ser fator ou elemento criativo, existem condições muito complexas e restritas que não podem ser interpretadas ambigüamente; como é o caso da análise de mapas na navegação aeronáutica. A utilização de mapas envolve a habilidade humana de entendimento de analogias visuais: ângulos, direções, distâncias relativas, entre outros. Quase todos os mapas e cartas marítimas são designados e produzidos com *propostas específicas*, por exemplo, descrever a superfície da terra e sua altitude pelo uso do sombreadamento, que transmite uma impressão de terceira dimensão. Enfim, esses mapeamentos apresentam informações únicas e precisas, que se tornam conhecimento quando são interpretadas corretamente pelos aviadores que absorvem com rapidez a relevância dessas análises para cada situação particular (WHITBY, 1996).

Contrastando um evento artístico com fatos de outras áreas científicas ou técnicas, podemos, no caso da dança, observar que quanto mais diverso e rico o repertório gestual do bailarino, maiores serão as possibilidades de criar formas e expressões inusitadas. A existência de liberdade nas interpretações pode estimular a criatividade, fazendo com que a diversidade de elementos e atuações seja importante. Tal situação parece opor-se àquela da navegação aeronáutica, em que o grau de criatividade não é tão essencial como a precisão, a eficiência, a definição e o rigor, elementos reforçadores de uma atuação categórica e exata; a margem de erros aí deve ser nula.

A precisão, no contexto da arte, nem sempre é tão rígida, no sentido da precisão matemática, por exemplo, que não admite ambigüidade. Na dança moderna a técnica corporal apesar de não ser desorganizada, admite, de uma certa forma, uma variação de movimentos nas suas composições coreográficas, envolvendo, muitas vezes, a harmonia dos movimentos dos componentes do grupo, bem como a segurança dos dançarinos na realização de passos mais elaborados. Já no balé clássico, a precisão e sincronismo nos movimentos são primordiais para a harmonia da dança, fazendo parte da dinâmica envolvida; é o que ocorre, por exemplo, na realização de saltos e giros.

Não se trata, aqui, de estabelecer uma oposição entre técnica, eficiência e liberdade de representação. Uma sugestão fundamental do perspectivismo reside na indicação de uma correlação ou junção dos vários planos de análise existentes em um contexto. A novidade que o perspectivismo nos traz consiste em indicar o fator de *complementaridade* entre planos de criação e eficiência.

Em relação à Dança Educacional Moderna de Laban, por exemplo, habilidades, movimentos ou gestos eficientes são aqueles que na

sua manifestação não excedem em gasto de energia. No campo da dança, a manutenção de equilíbrio energético é fundamental para que os movimentos possam expressar autenticidade e criação. É importante destacarmos que tal complementaridade constitui um dos elementos essenciais no processo de auto-organização. Para Gonzalez (1998), a auto-organização tem justamente como um dos seus objetos de estudo o entendimento e a explicação da dinâmica das interações entre esses vários planos.

O desencadeamento do processo de auto-organização se dá na ação mútua entre partes ou elementos distintos, que pode ser considerada, em algum grau, criação desde que não seja previamente determinada (DEBRUN, 1996a). Num grupo de dança com indivíduos que possuem diferentes histórias de vida e conseqüentemente experiências corporais diversas, eles podem interagir, estabelecendo uma situação de auto-organização. Com o passar do tempo existe uma tendência ao fechamento no processo de auto-organização, caracterizando o processo autofágico, no qual a formação, ao se fortalecer, vai se fechando em si mesma, impedindo a entrada de elementos externos como os ruídos, o alimento de sua própria vida (MORIN, 1996). Esse fechamento gera uma *dinâmica* em que a conjunção de elementos já não traz novidade, nem possibilita a formação de processos criativos. É o resultado da composição das partes que vão retroagindo sobre elas mesmas, um encavalamento progressivo entre o todo em formação e suas partes (DUPUY, 1993).

Para Bolognesi (1997), a perspectiva, na arte, é subjetiva e individual, não podendo ser admitida de forma hierárquica, ou seja, com uma ordem rígida cuja dinâmica torna-se incompatível com a multiplicidade das manifestações e expressões. Como no campo das artes, o perspectivismo focaliza diferentes planos de criação em torno de um mesmo fenômeno, que pode ser interpretado em inúmeras situações.

Ressaltamos, aqui, duas perspectivas ou planos que na dinâmica da auto-organização podem ser apresentados: o microscópico e o macroscópico. O plano microscópico possibilita mostrar os detalhes, as sutilezas que, muitas vezes, passam despercebidas ao observador comum ou aos espectadores de um evento qualquer. Já no plano macroscópico temos uma visão geral ou mais ampla do que está sendo observado frente a uma estrutura global; o foco está no todo.

Numa análise microscópica da dança coreográfica, por exemplo, temos a possibilidade de observar a presença do indivíduo com sua subjetividade intrínseca. Esse indivíduo pode ser, ele mesmo, o seu observador e, ao mesmo tempo, o ser que se expressa, formando diferentes organizações criativas no movimento da dança.

Dependendo da perspectiva de quem olha, um mesmo movimento corporal pode ser interpretado com maior ou menor grau de novidade ou criação. Nessa análise enfatiza-se o processo de *auto-organização primária*, no qual não existem afinidades previamente estabelecidas entre os elementos. Podemos ilustrar tal situação com um grupo de bailarinos, que se encontram aleatoriamente, sem qualquer relação de dependência entre os seus integrantes. À medida que interagem entre si e com o meio, eles vão criando uma relação de dependência (comunicação) entre si, que se manifestará posteriormente através de uma coreografia. Segundo Debrun (1996b), podemos considerar que esses indivíduos se auto-organizam primariamente uma vez que tal estrutura, a coreografia, foi criada a partir de elementos inicialmente independentes e sem a intervenção de um centro organizador. A novidade, aqui, é que no momento em que os bailarinos dançam com sua interpretação, variando movimentos e expressões em relação aos já conhecidos, podem estabelecer um estilo próprio, que, muitas vezes, sobressai no palco frente aos espectadores.

Já numa perspectiva macroscópica, o foco de análise está nas *estruturas* do movimento subjacente àquelas formas nas quais existe uma ordem sistematizada e estável. Nesse plano, situa-se a *auto-organização secundária*, que parte de uma estrutura já formada, pronta para desenvolver-se. Assim, pressupõe-se a existência de um sistema primariamente organizado que tende a um processo evolutivo. Tal organização requer uma regularidade que não seja predominante o tempo todo ou que não tenha um centro dominador. Um exemplo dessa situação pode ser observado quando as coreografias já se apresentam estruturadas, tanto no plano de mapeamento como no plano das marcações dos movimentos coreografados, só restando sua efetivação. Esse parece ser o caso do balé clássico. Mesmo quando não apresenta auto-organização primária, tal estilo de dança pode conter elementos da auto-organização secundária; partindo de uma forma já constituída, o processo evolui de um estado de organização para outro mais aperfeiçoado. Em concordância com Gonzalez (1996), essa perspectiva passa de uma estrutura preliminar para um estágio superior ou mais apropriado à sua "sobrevivência", incluindo processos de *feedback* (retroalimentação) e aprendizagem através da correção de erros, como também critérios de relevância para que o sistema venha a desenvolver-se.

Julgamos que, na atividade humana, formas de organização e auto-organização podem ser visualizadas com maior facilidade no plano da criação. De acordo com Peterson (1996), o perspectivismo pode ser aplicado em diferentes atuações humanas, permitindo ilustrar e entender outros campos de ação. Nas artes, o perspectivismo pode levar-nos a conhecer planos de criação apresentados em diferentes expressões ou interpretações artísticas.

Seja na dança ou em outras atividades artísticas, os fenômenos criativos são complexos e não existe um único método para entendê-los e explicá-los. A compreensão de um problema complexo envolve articulação, identidade e diferença entre os seus vários aspectos relevantes. Para que a complexidade possa ser absorvida, necessitamos de um conhecimento multidimensional. Como ressaltamos, não se trata de transmitir todas as informações sobre a representação de um fenômeno, mas de respeitar as suas diversas dimensões (MORIN, 1996).

Em síntese, a dança permite ilustrar muitos elementos da criatividade, organização e auto-organização em vários planos. O foco de quem observa uma cena artística pode ressaltar detalhes criativos, harmoniosos, estéticos e curiosos, que estimulam novos caminhos. Um ponto de convergência com a auto-organização está em compreender a dinâmica das interações, adotando uma atitude perspectivista. Assim, o estudioso da auto-organização procurará entender as relações que determinam um foco específico (GONZALEZ, 1998).

Criatividade e auto-organização são processos que estão indissociavelmente interligados. A ênfase, aqui, está em manter um equilíbrio entre pontos que aparentemente são divergentes, mas que, no processo criativo e auto-organizado, estabelecem um elo central de complementaridade, podendo ser visualizados também na dança. Se por um lado temos uma abordagem de dança entendida como movimentos padronizados, regras fixas, dando lugar a um universo limitado, onde a auto-organização é cada vez menor, por outro encontramos uma abordagem livre de estruturas fixas que possam desencadear o processo de criação. Em nenhum dos casos ocorrerá uma realização absolutamente nova, sem qualquer vínculo com o passado (se ocorresse, não teríamos como reconhecê-la). É importante ressaltar que nos dois extremos - o do fechamento completo e o da falta absoluta de limites - não poderá ocorrer o processo de auto-organização e conseqüentemente não será possível a criação ou manifestação da novidade. Nesse sentido, os extremos parecem distanciar-se cada vez mais de um elo harmônico no qual possa vir a se revelar qualquer ato criativo e auto-organizado. A auto-organização parece se dar nesse difícil ponto de equilíbrio entre regras e aleatoriedades, ou melhor, entre um universo desregrado e outro totalmente organizado ou regrado.

O que gostaríamos de destacar aqui é que o perspectivismo aponta para a necessidade da análise de diversas perspectivas ou planos de ação que podem desenvolver-se e que são imprescindíveis à criação. A relevância da análise nos diversos âmbitos da arte permite que diferentes propostas rítmicas possam ser estabelecidas, tornando-se mais efetivas e atuantes como manifestação artística cultural e contemplando, a um só tempo,

diferentes necessidades, num instigante desafio de comunicação autêntica com os outros. Salientamos, assim, que o perspectivismo, além de ser um método de análise, pode ser fonte de seleção e união de novos elementos na dinâmica auto-organizadora do processo de criação. Esses elementos são ingredientes que permitem compor um novo processo artístico.

Referências

- BOLOGNESI, M. F. Perspectivismo e irracionalidade: Platão e Eurípedes. In: ENCONTRO DE FILOSOFIA ANALÍTICA. 4, 1997, Florianópolis. Mesa-redonda: Perspectivismo e formas de irracionalidade. Florianópolis: [s.n.], 1997.
- DEBRUN, M. A idéia de auto-organização. In: DEBRUN, M., GONZALEZ, M.E.Q., PESSOA JÚNIOR, O. *Auto-organização: estudos interdisciplinares em filosofia, ciências naturais, humanas e artes*. Campinas: UNICAMP/Centro de Lógica, Epistemológica e História da Ciência, 1996a. p. 3-23.
- _____. A dinâmica de auto-organização-primária. In: DEBRUN, M., GONZALEZ, M. E. Q.; PESSOA JÚNIOR, O. *Auto-organização: estudos interdisciplinares em filosofia, ciências naturais, humanas e artes*. Campinas: UNICAMP, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, 1996b. p.25-59.
- GIBSON, J. J. *An ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton-Mifflin, 1979.
- GONZALEZ, M. E. Q. Ação, causalidade e ruído nas redes neurais auto-organizadas. In: DEBRUN, M., GONZALEZ, M. E. Q.; PESSOA JÚNIOR, O. *Auto-organização: estudos interdisciplinares em filosofia, ciências naturais, humanas e artes*. Campinas: UNICAMP/Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, 1996. p. 273-98.
- _____. Auto-organização e perspectivismo: algum acréscimo à ciência cognitiva? In: GONZALEZ, M. E. Q.; BROENS, M. C. *Encontro com as ciências cognitivas*. Marília: Unesp- Marília-Publicações, 1998.
- MORIN, E. *Ciência com consciência*. Tradução de Maria Alexandre, Maria Alice S. Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- PETERSON, D. *Forms of representation: an interdisciplinary theme for cognitive science*. Wiltshire: Intellects Books, 1996.
- VON FOERSTER, H. Heinz von Foerster, pioneiro da cibernética. In: GUITA, P. *Do caos à inteligência artificial: quando os cientistas se interrogam*. Tradução de Luiz P. Paulista. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- WHITBY, B. Multiple knowledge representations: maps and aeronautical navigation. In: PETERSON, D. *Forms of representation: an interdisciplinary theme for cognitive science*. Wiltshire: Intellects Books, 1996. p.67-78.