



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ANDERSON MARCOS DA SILVA

ENSAIOS DE UMA INVESTIGAÇÃO EM DANÇA

Salvador
2019

ANDERSON MARCOS DA SILVA

ENSAIOS DE UMA INVESTIGAÇÃO EM DANÇA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Doutora Gilsamara Moura.

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Anderson Marcos da
Ensaaios de uma investigação em dança / Anderson
Marcos da Silva. -- Salvador, 2019.
126 f. : il

Orientadora: Gilsamara Moura.
Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2019.

1. Dança. 2. Corpo. 3. Criação na arte. I. Moura,
Gilsamara. II. Título.

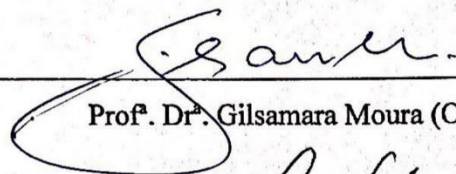
Anderson Marcos da Silva

Ensaaios de uma investigação em dança

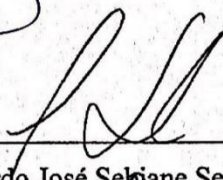
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 14 de março de 2019.

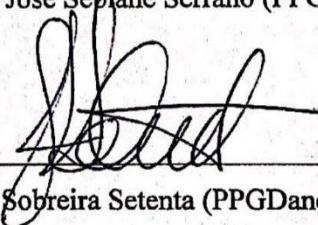
Banca Examinadora



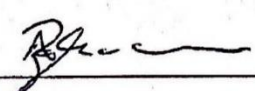
Prof.^a. Dr.^a. Gilsamara Moura (Orientadora)



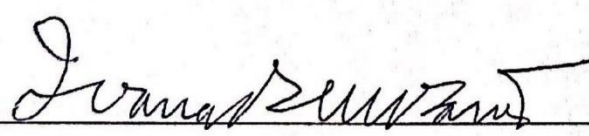
Prof. Dr. Leonardo José Sepiane Serrano (PPGAC/UFBA)



Prof.^a. Dr.^a. Jussara Sobreira Setenta (PPGDança – UFBA)



Prof.^a. Dr.^a. Adriana Bittencourt Machado (PPGDança – UFBA)



Prof.^a. Dr.^a. Ivana Buys Menna Barreto

AGRADECIMENTOS

Às minhas famílias, que compartilham comigo os genes as janelas as portas os tetos os chãos as danças, pelos ensinamentos da vida, pelos exercícios constantes de amor.

Aos amigos, conexões que se atualizam no tempo, pelas descobertas e pelas invenções, pelo afeto que resiste à convivência e à distância.

À minha orientadora, pela acolhida e pela confiança, pelas aberturas ou rasgos ou desvios que foram possíveis nesta investigação.

Às professoras e ao professor que compuseram a banca examinadora, por tantas contribuições generosas, por seguirem perguntando junto comigo.

A todos do PPGAC, por serem coparticipes em tantas crises.

A todos os conhecidos e desconhecidos que custearam esta investigação através da bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes.

A todos os conhecidos e desconhecidos que dançam.

Eu quero é nesse verão
Atracar meu navio no caos

Adriana Calcanhoto, 1990.

SILVA, Anderson Marcos da. *Ensaio de uma investigação em dança*. 126 f. il. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

UM DOS COMEÇOS POSSÍVEIS OU RESUMO

Esta investigação poderia ou deveria ou necessitaria se perguntar se a manutenção dos modelos pré-estabelecidos é uma condição de existência ou validação das criações em dança, até e sobretudo porque os próprios processos de feitura, quando entendidos como exercícios de auto-organização, possibilitam a emergência de configurações e sentidos singulares. Esta investigação poderia ou deveria ou necessitaria se inscrever em um contexto em que é mais profícuo perguntar do que responder e apresenta a dança como sistema complexo, cuja existência se processa nas articulações entre corpos e ambientes, longe do equilíbrio e em um tempo irreversível, criando e difundindo conhecimentos a cada acontecimento. Esta investigação assume a premissa semiótica de que todo signo coevolui com o seu objeto e age na geração de interpretantes diversos, abrindo espaço para a experimentação e discussão sobre a autorreferencialidade das configurações artísticas e suas possíveis coimplicações com epistemologias outras. Esta investigação se interessa pelas reverberações estéticas e políticas na dança além de, simultaneamente, se constituir como exercício de experimentação de sua configuração linguística, evidenciando os fluxos entre signo e objeto, configuração e sentido, teoria e prática. Esta investigação se constitui como uma teia, cheia de aberturas ou rasgos ou desvios, que se faz em levantamentos, revisões e análises críticas de textos e de obras artísticas, em conexões teóricas e poéticas acerca dos processos de criação que abdicam das certezas e dos modelos pré-estabelecidos, assumindo a instabilidade que constitui a realidade. Esta investigação poderia ou deveria ou necessitaria abrir-se ao imprevisível, aos acasos criativos, expondo a dança e a escrita como arranjos temporários, imprevisibilidades que acontecem no tempo, mas que, como tudo que é vivo, são limitados em suas configurações. Esta investigação poderia ou deveria ou necessitaria (re)pensar os pensamentos de dança em fluxo com os estudos do corpo, as teorias das artes, a política etc.. Esta investigação poderia ou deveria ou necessitaria ser um corpo poético teórico dançante que se pergunta.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Corpo. Conhecimento. Criação. Política.

SILVA, Anderson Marcos da. *Ensayos de una investigación en danza*. 126 h. 2019. Tesis (Doctorado en Artes Escénicas) - Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2019.

UNO DE LOS COMENZOS POSIBLES O RESUMEN

Esta investigación podría o debería o necesitaría preguntarse si el mantenimiento de los modelos preestablecidos es una condición de existencia o validación de las creaciones en danza, hasta y sobre todo porque los propios procesos de elaboración, cuando se entienden como ejercicios de autoorganización, posibilitan la emergencia de configuraciones y sentidos singulares. Esta investigación podría o debería o necesitaría inscribirse en un contexto donde es más provechoso preguntar que responder y presentar la danza como sistema complejo, cuya existencia se procesa en las articulaciones entre cuerpos y ambientes, lejos del equilibrio y en un tiempo irreversible, creando y difundiendo conocimientos a cada acontecimiento. Esta investigación asume la premisa semiótica de que todo signo coevoluciona con su objeto y actúa en la generación de intérpretes diversos, abriendo espacio para la experimentación y discusión sobre la autorreferencialidad de las configuraciones artísticas y sus posibles complicaciones con epistemologías otras. Esta investigación se interesa por las reverberaciones estéticas y políticas en la danza además de, simultáneamente, constituirse como ejercicio de experimentación de su configuración lingüística, evidenciando los flujos entre signo y objeto, configuración y sentido, teoría y práctica. Esta investigación se constituye como una tela, llena de aberturas o rasgos o desvíos, que se hace en levantamientos, revisiones y análisis críticos de textos y de obras artísticas, en conexiones teóricas y poéticas acerca de los procesos de creación que abdicen de las certezas y de los modelos preestablecidos, asumiendo la inestabilidad que constituye la realidad. Esta investigación podría o debería o necesitaría abrirse a lo imprevisible, a los acasos creativos, exponiendo la danza y la escritura como arreglos temporales, imprevisibles que ocurren en el tiempo, pero que, como todo lo que es vivo, son limitados en sus configuraciones. Esta investigación podría o debería o necesitaría (re) pensar los pensamientos de danza en flujo con los estudios del cuerpo, las teorías de las artes, la política, etc. Esta investigación podría o debería o necesitaría ser un cuerpo poético teórico bailable que se pregunta.

PALABRAS-CLAVE: Danza. Cuerpo. Conocimiento. Creación. Política.

SILVA, Anderson Marcos da. *Essays of a dance investigation*. 126 p. 2019. Thesis (Doctorate in Performing Arts) - School of Theater of the Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

ONE OF THE POSSIBLE BEGINNINGS OR ABSTRACT

This research could or should or would be asked if the maintenance of the pre-established models is a condition of existence or a validation of the creations in dance, even and especially because the own processes of creation enable the emergence of singular configurations and senses when they are understood as exercises of self-organization. This research could or should or would be inscribed in a context in which it is more fruitful to ask than to respond and to present dance as a complex system whose existence takes place in the articulations between bodies and environments far from equilibrium and in an irreversible time to create and disseminate knowledge to each event. This research assumes the semiotic premise that every sign coevolves with its object and acts in the generation of diverse interprets and it opens space for the experimentation and discussion about the self-referentiality of the artistic configurations and their possible complications with other epistemologies. This research is interested in the aesthetic and political reverberations in dance and, at the same time, it constitutes an exercise of experimentation of its linguistic configuration and evidence the flows between sign and object, configuration and meaning, theory and practice. This investigation constitutes a web that is full of openings or tears or deviations, that is made in surveys, reviews and critical analyzes of texts and artistic works, in theoretical and poetic connections about the processes of creation that abdicate certainties and models pre-established and it assumes the instability that constitutes the reality. This research could or ought either to open up to the unpredictable, to the creative accidents and to expose the dance and the writing as temporary arrangements and unpredictable things that happen in time, but limited in their configurations such everything that is alive. This research could or should or would need to (re) think dance-in-flux thoughts with body studies, arts theories, politics, etc. This research could or should or ought to be a dancer's theoretical poetic body wondering.

KEYWORDS: Dance. Body. Knowledge. Creation. Politics.

O GAROTO DE SALVADOR ORDENA *ENSAIOS DE UMA INVESTIGAÇÃO EM DANÇA ALFABETICAMENTE* OU SUMÁRIO

A ideia de que o pensamento se faz no corpo opera percepções ações transformações.....	12
Arbitrariedades se corporalizam em maneiras de existir do corpo e ressoam em suas escritas leituras revisões danças inscrições vestígios rastros restos excreções e em suas insistências nos fluxos semióticos	14
Cada corpo é um acontecimento no fluxo do tempo ou Como a organização e a ordem emergem das instabilidades.....	17
Com impulsos elétricos, redes outras de possibilidades são tecidas.	19
Corpos não se fazem de certezas – conclusão ou pressuposto?.	22
c o r p o a m b i e n t e d a n ç a c o n h e c i m e n t o p r o c e s s o.....	25
Corpos se fazem de dúvidas	29
Ensaio apagar tudo e deixar que prevaleça esse ritmo, estas palavras	31
Ensaio uma escrita leitura revisão crítica destes ensaios.....	34
Esta investigação não se conforma em começar ou Considerações sobre os antecedentes desta investigação	35
Esta investigação quer se confundir distinguir relacionar fluir nos processos de semiose que não cessam de transformar o que cada dança pode ser e é.....	38
Esta investigação se constitui como atividade experimentação de leitura escrita revisão crítica invenção que propõe evidenciar em suas próprias palavras páginas corpos possibilidades outras de configurar os conhecimentos que ela ressoa reelabora recria.....	42
Exercício de escrita aleatória ou Como os corpos fluem nos processos de semiose ou Como corpo e mundo insistem sobre si mesmos mutuamente para gerar linguagens, para gerar dança etc	45

Exercício de leitura escrita crítica pensamento articular	51
Exercício de leitura escrita crítica pensamento lacunar.....	52
Exercício de leitura escrita crítica pensamento lacunar ou explosivo.....	54
Jogo da memória ou Imagens meramente ilustrativas.....	56
Lista de perguntas que não serão respondidas nesses ensaios ou Não há corpos universais nem ambientes neutros.	67
Muito cuidado com Salvador.....	69
Números	70
O conhecimento que um sistema corpo tem do ambiente, além de depender necessariamente de seus processos cognitivos e de sua interação nos campos social político estético, é limitado pela temporalidade de sua existência	71
O processo de co-evolução entre os sistemas corpos e os ambientes.....	74
O que se apresenta aqui é escrita da hora, precária, incompleta, incerta.....	79
Páginas de recortes de jornais online ou Uma colagem de interdições 	81
Por onde começar?.....	85
Senhas.....	88
Um conjunto de palavras seria capaz de explicitar as ideias – ou as teses! – de uma dança e suas coerências e dissipações e devires imprevisíveis sem se trair por desejo ou por necessidade ou por imposição de uma definição, ainda que despretensiosa ou distanciada ou implícita ou analítica ou apaixonada ou hipotética, do que uma dança poderia ou deveria ser? ou Considerações para investigações outras.....	91
Uma dança pode ser e é.	94
Uma dança que se quer contemporânea não poderia se furtar ao desejo ou à necessidade de perguntar-se sobre si, sobre os corpos, sobre o mundo	96
Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir conhecimentos outros.	98
Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para conversas possíveis	100
Uma incerteza se realiza e ressoa em	105

Uma investigação científica poderia ou deveria ou necessitaria ser rigorosa em relação às definições de seu objeto, de seus objetivos, de sua metodologia e de seus resultados.	109
Uma investigação que se pergunta?.....	114
Uma investigação que se pergunta – investigar deveria ou poderia ou necessitaria ser uma estratégia de sobrevivência?.....	118
Uma vez, era domingo.....	121
Referências	123

A ideia de que o pensamento se faz do e no corpo opera percepções ações transformações. A ideia de que o pensamento se faz do e no corpo e pode se configurar como dança opera percepções ações transformações outras.

A ideia de que a dança é percepção ação transformação que se inscreve na matéria e no tempo faz emergir possibilidades outras de configuração – pensamentos outros, corpos outros, danças outras. “A dança nasce quando no corpo se desenha um determinado tipo de circuitação neuronal/muscular. Este mapa, exclusivamente ele, tem o caráter de um pensamento. Quando ele se dá a ver no corpo, o corpo dança.” (KATZ, 2005, p. 52). Quando uma dança pode ou deve ou necessita ser entendida como um pensamento, o exercício de pensar o que uma dança poderia ou deveria ou necessitaria ser pode ser e é um convite para dançar junto, uma abertura ou um rasgo ou um desvio para uma conversa.

Uma dança pode ser entendida como um processo de corporalização das informações – emaranhado de leituras escritas revisões críticas – e também como uma experimentação poética estética política de movimentos codificados e de ações cotidianas e de (im)possibilidades de mover e de ocupar os espaços, que são incessantemente transformadas para se apresentarem em configurações improváveis, imprevisíveis e não controláveis.

Quaisquer informações cinéticas dos corpos, quaisquer mapas neuronais/musculares podem ser percebidos e agirem e se transformarem em uma dança, desde que subvertidos ou negligenciados em suas aplicabilidades ou utilidades ou comunicabilidades cotidianas. “Dependendo de um acionamento adequado, aquela mesma sequência de atividade ósseo-muscular que resulta em um exercício usado como alongamento na aula de ginástica, poderia, então, se efetivar também como dança.” (KATZ, 2005, p. 116). Quaisquer informações cinéticas dos corpos, quaisquer mapas neuronais/musculares podem ser percebidos e agirem e se transformarem em uma dança não porque a existência humana se processa como uma coreografia compulsória, mas porque percebe age transforma o mundo e a si mesma em sua comunicabilidade.

Uma dança só poderia ou deveria ou necessitaria ser entendida como dança em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades em que sua materialidade – ainda que fugidia – possa fazer emergir uma leitura escrita crítica revisão em sua singularidade. Cada dança, quando se inscreve em corpos ambientes tempos necessariamente atualiza o que uma dança poderia ou

deveria ou necessitaria ser, mas as restrições que a constituem não poderiam ou deveriam ou necessitariam ser convertidas em [interdições].

Uma dança pode ser e é um acontecimento.

Uma dança pode ser e é um emaranhado de acasos que agem na percepção ação transformação das informações dos corpos e dos ambientes.

Uma dança, quando se inscreve em corpos ambientes tempos existe em sua singularidade irrepetível.

Uma dança pode ser e é uma existência nos oceanos infinitos dos sentidos. Uma dança, em sua existência improvável e imprevisível e não controlável, não poderia ou não deveria ou não necessitaria (res)soar um poema de Fernando Pessoa – navegar nem sempre é preciso! Nos oceanos infinitos dos sentidos tudo está à deriva – e por isso, talvez, cada dança poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para metáforas outras. Cada dança pode ser e é uma garrafa lançada aos oceanos infinitos dos sentidos. “E não desejamos outra coisa. É bem possível que aquela garrafa lançada ao mar não tenho o objetivo de nos comunicar com ninguém. Que ela tenha apenas um fim em si.” (TIBURI, 2006, p. 136). Cada dança pode ser e é uma garrafa lançada aos oceanos infinitos dos sentidos e é também a suposta mensagem engarrafada e é também um oceano infinito dos sentidos em que a suposta garrafa está à deriva junto a naufragos e piratas e corsários de coração tropical que mancham os silêncios de quaisquer cais (BOSCO & BLANC, 1968).

Uma dança, em sua deriva nos oceanos dos sentidos, poderia ou deveria ou necessitaria investigar as possibilidades de experimentar e de (re)pensar sua própria existência. Uma dança pode ser e é uma possibilidade de emergência de conhecimentos porque práticas e teorias emergem de investigações do e no corpo (TRIDAPALLI, 2008). Qualquer movimento pode ser gerador de dança não por mera arbitrariedade da arrogância humana, mas porque é da natureza corpo fazer perguntas, adaptar-se e descobrir novas possibilidades de se mover, de ocupar os espaços e de emaranhar-se na teia da realidade ou de existir à deriva nos oceanos dos sentidos – escolha você mesma a sua metáfora predileta.

“E onde não queres nada, nada falta” (VELOSO, 1984). Ou não.

Arbitrariedades se corporalizam em maneiras de existir do corpo e ressoam em suas escritas leituras revisões danças inscrições vestígios rastros restos excreções e em suas insistências nos fluxos semióticos.

Arbitrariedades que se fazem ressoar em estratégias de sobrevivência dos sistemas corpos linguagens, transformando-se em hábitos. Hábitos que ressoam e fazem emergir outras arbitrariedades configuradas em maneiras singulares de agir pensar existir dançar que, quando conscientes da incessante transformação dos signos no tempo, podem desafiar as lógicas habituais, criando escritas leituras revisões críticas danças outras – não porque capazes de, deliberadamente, redefinir os hábitos e dissolver as arbitrariedades, mas porque abertas às materialidades e aos sentidos insistentes instáveis imprevisíveis do mundo. (SANTAELLA, 2000).

Arbitrariedades regulam as relações entre os corpos, entre os objetos, entre as palavras escritas no papel, entre os lugares, entre os saberes. Arbitrariedades reduzem as complexidades das relações entre sistemas corpos linguagens a sucessivas respostas definidas e definitivas com causas plenamente identificáveis. Arbitrariedades configuram, pela criação de hábitos, convenções e regularidades e generalidades e linearidades nos processos de criação de sentidos. Não há qualquer passividade nas escritas leituras revisões críticas danças que se inscrevem nos corpos e nos ambientes. Não há possibilidade de apreensão sensorial e cognitiva de todos os aspectos de processos fenômenos acontecimentos. Arbitrariedades, portanto, corporalizam-se como maneiras de agir pensar existir dançar que, embora preservem a postura ativa dos corpos, os condicionam a corroborar com a limitação da complexidade de suas experiências no mundo. “Em outras palavras, nem mesmo no verdadeiro começo nós vemos as coisas como elas realmente são, mas através de um filtro culturalmente dependente e particularmente idiossincrático.” (MERRELL, 2012, p. 159).

Arbitrariedades se corporalizam em maneiras de mover que são signos do progresso e da mecanização e da monetarização. Arbitrariedades podem constituir modelos para o controle das escritas leituras revisões críticas danças e permanecer no tempo como uma técnica. Arbitrariedades, quando configuradas como técnica, submetem os corpos a comandos externos e mecanizados de percepção ação pensamento, ressoando os ideais deterministas do mundo máquina da ciência moderna. Arbitrariedades podem constituir duas maneiras distintas de configuração ensino aprendizagem de dança: uma que impõe padronizações condicionamentos [interdições]; e outra que tenta desfazê-los (QUEIROZ, 2011). Arbitrariedades podem ressoar condicionamentos por estímulo-resposta e outras causalidades.

Arbitrariedades se corporalizam em maneiras de mover e de ocupar os espaços – públicos privados artísticos. Arbitrariedades operam nos espaços públicos privados artísticos configurando falsos consensos, [interditando] experiências outras. Uma arbitrariedade pode esterilizar espaços públicos privados artísticos quando finge pacificá-los adequá-los requalificá-los, pois “[...] busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esterilizaria qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade na cidade.” (JACQUES, 2014, 22). Quando esterilizados, os espaços públicos privados artísticos podem ser habilmente operados pelas configurações políticas estéticas econômicas midiáticas hegemônicas que determinam e fiscalizam as maneiras como os corpos se movem.

Arbitrariedades ressoam em ambientes que reproduzem ideias de normalidade. Arbitrariedades fazem emergir nos ambientes espaços normativos quando maneiras predeterminadas de movimento e de ocupação são condições de sua própria existência. A

literalidade do verbo usar, nesses casos, é índice das estratégias de controle e de valoração – monetária estética política ética – que se impõe aos corpos e que são insistentemente reiteradas em ações e normas e leis de governos instituições corporações. A predeterminação dos usos, para além da ideia quase aceitável de que a existência coletiva pressupõe procedimentos de regulação também coletivos etc., impõe aos sistemas corpos ambientes culturas a |interdição| de suas comunicabilidades mútuas e erráticas, o que resulta na supressão de suas existências políticas.

Arbitrariedades subdividem os ambientes em espaços normativos em que os erros e as ações erráticas dos corpos são reprimidos através de inúmeras violências institucionalizadas. Arbitrariedades transformam ruas avenidas rodovias instituições públicas shoppings praias galerias museus palcos fundações de cultura praças largos repletos de mesas de bar bares restaurantes residências vagões de trens e de metrô parques jardins academias de dança e de ginástica e de letras salas de aula hospitais delegacias de polícia palácios hipermercados esquinas becos e quaisquer outras paragens habitáveis ou transitáveis em estruturas intangíveis de regulação das existências. Quaisquer materialidades do mundo podem ser convertidas, pela ação das arbitrariedades, em estruturas de contenção da efemeridade, da precariedade e da imprevisibilidade ontológica da política (LEPECKI, 2012).

Arbitrariedades passam despercebidas no dia a dia, nas horas e nas forças empregadas na e para expressão da normalidade de nossas existências através da negação do erro.

Cada corpo é um acontecimento no fluxo do tempo ou Como a organização e a ordem emergem das instabilidades.

Cada corpo, na processualidade de sua existência, cria estratégias para seguir fazendo a si mesmo, criando e atualizando conexões nas materialidades diversas dos ambientes e das linguagens.

Cada corpo opera na sistematização e na atualização dos fluxos semióticos que corporaliza.

Cada corpo, em sua existência auto-organizada, elenca critérios, ainda que precários e arbitrários e contextuais, para perceber-agir e para escrever-ler o ambiente. Perceber-agir e escrever-ler são instâncias inseparáveis de uma existência que flui entre natureza e cultura. A instabilidade que ressoa das negociações entre forças conservativas e dissipativas resulta no estado permanente de refazimento dos corpos e de suas linguagens. Estado permanente de refazimento é expressão que, quase pleonástica, evidencia a tensão entre a propensão à regularidade como estratégia de sobrevivência e a incapacidade de realizá-la como estratégia evolutiva. Não é contradição, é evidência da variabilidade que inscreve os sistemas vivos no mundo como incertezas realizadas.

Um estado permanente de refazimento implica a existência como a insistência em continuar o mesmo e ainda assim sempre outro, um processo de transformação que reorienta a si mesmo para desviar das perguntas das respostas das metas pré-definidas, espiando a vertigem. Um corpo é um estar virando outra coisa que não é o que estava virando há um milésimo de segundo (MERRELL, 2012). Um estado permanente de refazimento resulta do fluxo de matéria e energia e signos que ressoa de uma constituição biológica e química e cultural e estética e de suas propensões (realizáveis ou não) de caráter físico e técnico e ético e político.

Cada corpo, em seu estado permanente de refazimento, tem sua existência implicada com a produção de sentidos, ainda que qualquer pretensão de intencionalidade ou tentativa de controle das leituras-escritas-revisões-críticas se esvaia nos estados permanentes de refazimento que caracterizam quaisquer sentidos que um corpo possa produzir. Se instala, portanto, um fluxo de retroalimentação entre as complexidades de cada corpo e das linguagens. As estratégias do corpo para manter-se em uma faixa de metaestabilidade que garanta suas sobrevivências, regulado pela oscilação entre dor e prazer, perda e ganho, se inscrevem também

nos sentidos, na música das falas, na dança dos objetos, no movimento dos barcos, nas paisagens, nas metonímias e nas metáforas, na obsessão por simetrias inexistentes.

As estratégias de sobrevivência e as operações do corpo se inscrevem no mundo como atratores estranhos para os sentidos em estado permanente de refazimento, possibilidades de escrita-leitura-revisão-crítica dos corpos enquanto se inscrevem no mundo. Os vestígios, as marcas, as continuidades dos corpos que ressoam nos estados permanentes de refazimento das linguagens conectam afetam transformam corpos outros em suas insistências – o que é evidente na recorrência dos clichês dramáticos que arrancam lágrimas e soluços das plateias de teatro dança cinema ou na evocação de uma metafísica da genialidade ou do reconhecimento de um talento transcendente expresso pelos virtuosismos, mas, sobretudo, nas materializações sutis dessas afetações mútuas que se fazem em novas conexões neuronais, na alteração do ritmo cardíaco, na inspiração profunda – impossibilidades de manter-se alheio ao que acontece, corporalizações que atualiza os processos de escrita-leitura-revisão-crítica dos sentidos e de si.

Um corpo, quando dança, negocia com o ambiente de acordo com suas capacidades técnicas, suas possibilidades de movimentação e deslocamento, suas propensões estéticas e políticas, além das condições momentâneas de seu estado permanente de refazimento. Em uma dança cujas condições de existência ressoam de um conjunto de modos de fazer que são propensos à estabilidade – um código – o engajamento do corpo que dança reforça essas regularidades e cria relações lineares e progressivas de escrita-leitura-revisão-crítica. Um código, quando inscrito no estado permanente de refazimento de um corpo, age em sua materialidade para dar continuidade a sua existência – é visível nos calos dos dedos que escrevem, nos calos dos pés que dançam em sapatilhas de ponta, na capacidade de perceber a ilusão de tridimensionalidade inscrita em planos, nos processos de escrita-leitura-revisão-crítica do mundo orientados da esquerda para a direita, de cima para baixo.

Códigos negociam com os corpos suas continuidades mútuas no tempo.

Códigos conectam e afastam corpos em ambientes de (in)comunicabilidades mútuas.

Códigos criam zonas transitórias de escrita-leitura-revisão-crítica de corpos e sentidos como uma estratégia evolutiva. Códigos dissimulam o estado permanente de refazimento de si mesmos e dos corpos como estratégia de difusão de modos singulares de escrita-leitura-revisão-crítica.

Com impulsos elétricos, redes outras de possibilidades são tecidas.

Os neurônios têm corpo celular com núcleo, citoplasma e membrana.

Os neurônios realizam as funções básicas para sua sobrevivência individual, rearranjam continuamente as moléculas que os compõem.

Os neurônios não são células fundamentais para a sobrevivência, mas são indispensáveis para compreender o surgimento da mente consciente – e todos os desdobramentos que nos fazem humanos (DAMÁSIO, 2011).

Com impulsos elétricos, os neurônios influenciam células endócrinas e musculares etc.

Com impulsos elétricos, os neurônios criam redes de percepção e regulação de comportamentos que contribuem para a emergência da mente consciente. A produção e a propagação de impulsos elétricos se traduzem no desenvolvimento das capacidades de percepção e de transformação dos estados de cada um dos conjuntos de células que compõe um sistema corpo. “Em suma, o ‘tema’ dos neurônios é o corpo, e essa incessante referência [*‘aboutness’*, na linguagem da teoria da informação] ao corpo é a característica distintiva dos neurônios, dos circuitos neurais e do cérebro.” (DAMÁSIO, 2011, p. 57).

Com impulsos elétricos, os sistemas corpos percebem e transformam a si mesmos e ao ambiente – ainda de que de maneira trôpega vacilante duvidosa. Com impulsos elétricos, os neurônios estabelecem conexões chamadas de sinapses. Com impulsos elétricos, os neurônios propagam quimicamente, através de neurotransmissores, mensagens em sinapses que podem conectar um neurônio a cem neurônios outros e que inibem ou excitam o neurônio seguinte a propagar impulsos elétricos. Com impulsos elétricos, os neurônios criam padrões de inibição ou de excitação que se reconfiguram de acordo com a corporalização de informações outras. Com impulsos elétricos, os neurônios criam formas de perceber e de agir que se materializam em escritas leituras revisões críticas do mundo. Com impulsos elétricos, os neurônios criam formas de perceber e de agir que se materializam em danças (KATZ, 2005).

Ainda que de maneira trôpega vacilante duvidosa, percebemos e transformamos o ambiente com a inevitável arrogância dos sistemas corpos capazes de atribuir coerência sentido valor. Coerência sentido valor que emergem naturalmente ou culturalmente ou ingenuamente ou inevitavelmente ou sofisticadamente da existência mesma de qualquer sistema corpo – que

ressoam da necessidade de manutenção dos parâmetros de sobrevivência e que se atualizam em processos de distinção social política estética econômica. Ainda que de maneira trôpega vacilante duvidosa, percebemos e transformamos o ambiente com a inevitável arrogância dos sistemas corpos capazes de coordenar inconscientemente milhares de processos operacionais simultâneos. Processos operacionais simultâneos e inconscientes que podem consolidar padrões motores e cognitivos que, por reiteração constante e por espelhamento, reduzem as sensibilidades para conexões neuronais que desencadeariam acionamentos motores e cognitivos outros. Ainda que de maneira trôpega vacilante duvidosa, precisamos nos desafiar a perceber e a transformar o ambiente com a inevitável arrogância dos sistemas corpos capazes de desautomatizar e descondicionar nossas ações, investigando-as (QUEIROZ, 2011). Desautomatizações e descondicionamentos que podem se materializar em maneiras outras de mover, de ocupar os espaços e de dançar. Dasautomatizações e descondicionamentos que poderiam ou deveriam devolver o dançarino à dança, como pinta Ricardo Aleixo (2010) em seus 11 passos para Merce Cunningham.

No mundo visto a olho nu, a percepção de qualquer paisagem ou parede ou palco ou página resulta da atividade de trinta diferentes áreas do córtex visual, cada uma delas, através de incontáveis impulsos elétricos multidimensionais, mediando múltiplas funções. Tudo o que se pode ver sentir cheirar ouvir degustar é tanto percepção quanto invenção do mundo. Tudo que se pode ver sentir cheirar ouvir degustar somente gera coerência sentido valor quando os estímulos sensoriais são convertidos em impulsos elétricos que fluem ao cérebro e resultam na escolha de qual das leituras ou alucinações ou mapas melhor corresponde àquela experiência, sempre de maneira circunstancial trôpega vacilante duvidosa (RAMACHANDRAN, 2014).

De maneira trôpega vacilante duvidosa a mente se torna consciente e o self autorreferente cria a ilusão sensação certeza de que nós existimos como sistema corpo singular. De maneira trôpega vacilante duvidosa, através dos incessantes processos evolutivos culturais e biológicos – “[...] as camadas superiores do self estão sendo modificadas pelos mais variados tipos de interações sociais e pela acumulação de conhecimento científico acerca do próprio funcionamento da mente e do cérebro.” (DAMÁSIO, 2011, pp. 26-27). De maneira trôpega vacilante duvidosa, tudo que se sabe da operação do corpo e das teias que se tecem com impulsos elétricos sucessivos e simultâneos, altera as tramas da própria teia. O conhecimento da mente é dependente de seus próprios processos de escolha das leituras ou alucinações ou mapas que descrevem seu funcionamento.

De maneira trôpega vacilante duvidosa, tudo que sabemos ou supomos ou investigamos da dança se refaz em outras tramas de nossas redes neuronais. Tudo que sabemos ou supomos ou investigamos da dança rasga e reconfigura a própria dança em uma trama multidimensional instável imprevisível. E apesar das insistências na conservação no clichê na delimitação na modelização, se já existiu uma dança como objeto ou configuração ou obra ou linguagem plenamente definida, restam apenas alguns fiapos. Ainda bem.

Mas, como enfrentar ou ler ou escrever ou revisar ou criticar uma dança que não cabe – ou não quer caber – em qualquer categorização? (ROCHA, 2016).

Corpos não se fazem de certezas – conclusão ou pressuposto?

Cada corpo se inscreve no fluxo do tempo como singularidade biológica política social estética etc.

Cada corpo reitera – embora de maneira falha ou dissimulada ou cética – o processo evolutivo de sua espécie.

Cada corpo reitera e transforma – embora de maneira incomensurável ou dissimulada ou cética – o processo evolutivo de sua sociedade.

Cada corpo segue seu processo de feitura, sempre no presente, reconfigurando suas operações e, em suas continuidades, complexificando as possibilidades genéticas políticas sociais estéticas de sua espécie e de sua cultura em devires imprevisíveis.

Cada corpo age na criação ou |interdição| ou reformulação de suas conexões com corpos outros e com o ambiente, escolhas realizadas em sucessivas bifurcações – refazimentos tão casuísticos quanto coercitivos. “A relação entre aleatório e não aleatório torna a construção de organismos com mentes aptas e capazes de se manter em flutuações: acordos contínuos de sobrevivência, tentativa de permanecer replicando ideias.” (BITTENCOURT, 2012, p. 55). A permanência é expansão do presente como possibilidade de ação de transformação de replicação do corpo no tempo. A permanência é a evidência de que cada existência sintetiza os acasos e as necessidades experimentados.

Cada corpo, quando dança, age na criação ou |interdição| ou reformulação de suas conexões com corpos outros e com o ambiente. Cada corpo, quando dança, experimenta a fugacidade de pequenas explosões, como pulos que espalham a água das poças e reconfiguram os seus quintais (SILVA, 2018).

Não há ameaça.

Não há promessa.

Não há objetivo ou meta ou ponto de chegada ou possibilidade de definição de qualquer início ou de qualquer fim e são sempre incompletas as tentativas de respostas sobre quem somos ou de onde viemos ou para onde vamos porque o tempo do corpo é sempre o presente em sua contínua transformação de vestígios e de marcas e de restos em devires imprevisíveis.

Não há determinismo e não há liberdade.

Não há humanidade ou desumanidade na evolução da espécie humana.

A evolução humana ressoa as estratégias de sobrevivência já presentes nos primeiros organismos multicelulares, que desenvolviam suas atividades de maneira setorizada e cooperativa. A complexidade alcançada pela humanidade em sua relação com o ambiente, por outro lado, parece ter emergido somente a partir da extensão da homeostase para o espaço sociocultural (DAMÁSIO, 2011; RAMACHANDRAN, 2014). A humanidade cria a si mesma como espécie ao partilhar com o ambiente, despretensiosamente ou erraticamente ou coercitivamente ou casuisticamente, propriedades que podem ser traduzidas como parâmetros metaestáveis para a continuidade da vida, através da ação e da transformação e da replicação de uma configuração genética e através da ação e da transformação e da replicação cultural – “[...] as cerimônias e os costumes, a arte e a arquitetura, a engenharia e a tecnologia, tudo isso evolui no tempo histórico de uma forma que se assemelha à evolução genética altamente acelerada, mas que, na realidade, nada tem a ver com ela.” (DAWKINS, 2007, p. 327). Processos que evidenciam a singularidade humana como espécie, que se retroalimentam e se confundem em existências tão vulneráveis quanto predatórias. Processos que evidenciam a indissociabilidade entre o entendimento dos sistemas corpos em suas relações biológicas físicas químicas estéticas políticas etc.

A emergência da mente consciente tem como pressuposto – e é também resultante de – um processo de retroalimentação entre o aprendizado da cultura e o aprimoramento das capacidades cerebrais. “A seleção natural é o único processo físico que conhecemos capaz de simular engenharia, pois é o único processo no qual o grau em que algo funciona bem pode ter um papel causal no modo como esse algo veio a existir.” (PINKER, 2004, p. 82).

As transformações genéticas desenvolvem a plasticidade cerebral.

A maior plasticidade cerebral expande as possibilidades de aprendizado por imitação.

As complexidades socioculturais impulsionam a seleção de outras transformações genéticas.

Todas as células de organismos multicelulares atuam em conjunto para manter um sistema corpo vivo. Cada corpo evidencia a materialização e a corporalização da auto-

organização como aspecto constituinte dos sistemas vivos. O objetivo compartilhado por cada uma das células de um sistema corpo – o de sobreviver, individual e coletivamente – impulsiona o desenvolvimento e sofre pressões para a seleção de estratégias que tornem a cooperação mais efetiva e que permitam a expansão das conexões e a experimentação de complexidades outras na interação com o ambiente. “A operacionalidade do corpo se dá a partir de processos biológicos em permanente comunicação com informações culturais, o que implica em uma operacionalidade física, através de processos físicos.” (BITTENCOURT, 2012, p. 13).

A operacionalidade do corpo se dá por insistências mútuas entre matérias e signos. A operacionalidade do corpo é uma síntese entre natureza e cultura porque suas possibilidades de sobrevivência estão imbricadas em suas capacidades de leitura escrita revisão crítica de si mesmo e do ambiente. A operacionalidade do corpo transborda pelas portas e pelas janelas possibilidades geradoras de dança.

c o r p o a m b i e n t e d a n ç a c o n h e c i m e n t o p r o c e s s o

Cada dança se realiza em mútuas insistências entre corpo e ambiente.

Cada conhecimento se realiza em mútuas insistências entre corpo e ambiente.

Insistências resultam em transformações agudas.

Insistências resultam em transformações sutis.

Insistências que inscrevem cada dança no tempo como copartícipe da realidade – e que fazem emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para pensar as relações entre a criação em dança e os processos de aprendizagem – escritas leituras revisões críticas.

Insistências que se materializam em possibilidades de transformação das percepções ações transformações cotidianas – andar deitar rolar escorregar sentar pular soltar deslizar correr remar mastigar suar falar cair tremer olhar piscar torcer assobiar prender apertar – em atratores para a configuração de práticas teorias criativas que resultem na descoberta – e na invenção – de existências outras da dança. Insistências que ratificam que cada corpo – cada ambiente cada dança – “[...] se constrói como uma espécie de modelo semântico e este modelo emerge sempre da ação. Ele não a precede. Os conceitos são gerados ou tornados conscientes pelo corpo vivo, no fluxo da vida cotidiana [...]” (GREINER, 2006, p. 66).

Insistências que fazem emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para pensar em (im)possibilidades de tudo ser dança, desintegrando e atualizando o que uma dança poderia ou deveria ou necessitaria ser. Insistências que, ora de maneira sutil, ora de maneira aguda, ratificam e retificam a manutenção do entendimento de que uma dança só poderia ou deveria ou necessitaria se constituir como um conjunto ordenado e progressivo de movimentos codificados, sempre em relação subordinada com uma música.

Insistências entre corpo e ambiente que – por gerar desgastes ou faíscas ou atritos – se inscrevem como percepção ação transformação pensamento que investigam os processos de aprendizagem como estratégias para problematizar a subalternidade da dança entre as práticas e as teorias que se emaranham para compor as instituições educacionais. Insistências que poderiam ou deveriam ou necessitariam fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para a desintegração de ideias mecanicistas e tecnicistas e clichês de que o movimento pré-determinado é a condição de existência para uma dança.

Insistências que engendram possibilidades outras de escritas leituras revisões críticas que desintegram e atualizam práticas e teorias – e que reclamam suas existências (auto)críticas. Uma prática ou uma teoria que se quer crítica não reduz a realidade ao que existe, se propõe a descobrir – e a inventar – realidades outras (GREINER, 2011b).

Uma prática ou uma teoria que se quer crítica age na criação de relações outras entre os conhecimentos, ressaltando as complexidades dos processos de aprendizagem e as singularidades dos corpos e dos ambientes.

Uma prática ou uma teoria que se quer crítica se configura como percepção ação transformação rebelde. O entendimento arraigado em sistemas corpos culturas ocidentais de que a teoria é uma posse das elites, dos privilegiados, cria uma hierarquização excludente dos conhecimentos e é exatamente contra essas bases de oposição que devem ser desencadeadas as rebeliões (GREINER, 2011b). Uma prática ou uma teoria que se quer crítica poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio nas oposições – ou evidenciar o emaranhado entre

c o r p o m e n t e
p r á t i c a t e o r i a
a ç ã o p e n s a m e n t o
d a n ç a p a l a v r a
i m a g e m o b j e t o s o m g o s t o s u o r

Uma prática ou uma teoria que se quer crítica poderia ou deveria ou necessitaria ser entendida como processo.

Uma prática ou uma teoria que se quer crítica poderia ou deveria ou necessitaria ressoar o entendimento de que aprender pode ser e é um emaranhar-se com sistemas corpos ambientes outros previamente configurados por disciplinas e metodologias e instituições etc, mas, pode ser e é também a percepção ação de dissolver as demarcações entre práticas e teorias estabelecidas e fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para conhecimentos outros. “Desaprender ‘coisas por demais sabidas’ e re-sabê-las – re-saboreá-las – de um modo inteiramente novo e diferente, faz parte do aprender.” (ASSMANN, 2007, p. 68).

Uma prática teoria que se quer crítica poderia ou deveria ou necessitaria reconhecer a existência e a sofisticada operacionalidade das arbitrariedades e dos códigos e dos modelos para inscrever em sistemas corpos danças sensibilidades outras. Uma prática teoria que se quer crítica poderia ou deveria ou necessitaria desaprender algumas das |interdições| das linguagens e ressaltar sua existência como processo – escrevendo-se e inscrevendo-se como uma possibilidade, como aprendizagem.

Uma prática ou uma teoria (de dança) que se quer crítica, configurada como processo de aprendizagem em escritas leituras revisões críticas, poderia ou deveria ou necessitaria propor o questionamento e a investigação de maneiras outras de mover e de ocupar os espaços, mas não somente como uma estratégia geradora de uma dança que se quer contemporânea, mas também como possibilidade de desenvolvimento de sensibilidades outras que se materializam no senso crítico e na autonomia em tomar decisões. “Logo, o processo educacional é criação. A criação como um modo de aprendizado, um permanente estado de aprendizagem.” (TRIDAPALLI, 2008, p. 88).

Uma prática ou uma teoria (de dança) que se quer crítica, inscrita em um contexto de redefinições poéticas e estéticas e éticas e políticas, não poderia ou não deveria se abster de propor aprendizagens conscientes, sensibilizadoras e emancipatórias (ASSMANN, 2007). Uma teoria ou uma prática de dança em contextos de aprendizagem poderia ou deveria ou necessitaria estar comprometida com a contemporaneidade de maneira a tornar evidente que a dança e que as experiências de dança e que as aulas de dança não estão nem poderiam estar separadas da vida.

Uma prática ou uma teoria de dança em contextos de aprendizagem poderia ou deveria ou necessitaria estar comprometida com a contemporaneidade de maneira a tornar evidente que as experiências de dança ressoam em elaborações críticas que se configuram em outras

materialidades. As elaborações práticas e teóricas das aulas de dança, até ou sobretudo quando formalizadas como palavras faladas ou em tintas sobre papel ou em contrastes de preto e branco em pixels nas telas, poderiam ou deveriam assumir uma existência exploratória, investigativa, uma escrita leitura revisão *com a dança* (OSORIO, 2005).

Uma prática ou uma teoria que se quer crítica se configura das e nas insistências mútuas entre corpo e ambiente. Insistências que se rebelam desintegram atualizam descentralizam os conhecimentos. Conhecimentos que se inscrevem nos corpos ambientes danças nos afetos e nas afetações. Rebeliões dançantes como atratores de realidades outras.

Corpos se fazem de dúvidas.

Investigações se fazem de dúvidas.

Dúvidas que se fazem dos e nos corpos ambientes tempos – e que se transformam para ressoar nestas palavras. Dúvidas que ressoam do instante em que “[...] tudo quanto não havia / tempo pedra peixe dia / assim passou a haver [...]” (VELOSO, 1982). Dúvidas que se estendem e se transformam e se realizam e que desafiam quaisquer possibilidades de tempos imóveis em corpos ambientes palavras danças.

Depois do primeiro pulo, a incerteza.

Antes do primeiro pulo, no vacilo quase imperceptível dos pés ao se desgrudarem do chão, a incerteza já estava lá.

Depois da grande explosão, entre as aleatoriedades implacáveis e as regularidades ainda vacilantes, as dúvidas se fizeram corpo, as dúvidas se fizeram mundo. Depois e ainda e sempre. As dúvidas criaram o tempo e a impossibilidade de voltar atrás. E o tempo segue estendendo e transformando e realizando e inscrevendo as dúvidas em tudo o que passou a haver. As dúvidas criaram a vida e, com o nascimento da vida, “[...] nasceu um tempo interno que prossegue durante bilhões de anos de vida e se transmite de geração em geração, de espécie em espécie, e não apenas se transmite como se torna cada vez mais complexo.” (PRIGOGINE, 2008, p. 22). (Quando tudo quanto não havia passa a haver – ainda que como mera possibilidade – um instante antes, já havia o tempo, que, desde quando passou a haver, era mãe de tudo quanto ainda haveria e assim permanece).

Como um desafio à mesmice, em meio à desordem, tudo passou a haver.

Como um desafio a qualquer certeza, tudo que passou a haver transforma e reinventa e refaz a si mesmo para permanecer. Era ínfima a probabilidade de moléculas aleatórias juntarem-se e, partilhando propriedades antes inexistentes, passarem a criar cópias de si mesmas – mas o improvável se inscreve no campo dos possíveis. As condições de existência para o surgimento de um sistema replicador reivindicaram e reiteraram sua emergência em diversas ocasiões no decorrer do tempo. E, uma vez existente, um sistema replicador, qualquer que seja sua natureza, tende a seguir replicando-se – e transformando-se (DAWKINS, 2007).

A dúvida se faz corpo palavra mundo.

Uma vez corpo palavra mundo, cada dúvida se abre às dúvidas outras.

Essa poderia ser uma investigação que se pergunta sobre si mesma e sobre tantos outros arranjos de corpos palavras danças porque corpos e investigações e danças se fazem de dúvidas e de tempo. Essa poderia ser uma investigação que se pergunta sobre si mesma porque de tempo e de dúvidas se fazem os corpos e as danças que se querem contemporâneas e, em suas insistências mútuas em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades, reconfiguram seus vocabulários (HERCOLES, 2010).

Depois do primeiro pulo, a incerteza e o corpo e a dança e a palavra.

Depois do primeiro pulo, a incerteza e tantos tropeços e quedas e o desejo ou dever ou necessidade de abraçar a própria dúvida como possibilidade de investigação.

Ensaio apagar tudo e deixar que prevaleça esse ritmo, estas palavras¹: De fato, tudo o que podemos saber do nosso mundo e de nós existe dentro do tempo, e deve nos lembrar que o tempo muda tudo².

Conhecimento. Este conceito se presta tanto para enfatizar o papel ativo dos agentes cognitivos como para acentuar seu caráter processual. Fala-se em agentes cognitivos quando os receptores da *informação* são, ao mesmo tempo, classificadores, analisadores, processadores ativos da mesma e, ao menos parcialmente como nós humanos, construtores e reconstrutores ativos do *conhecimento*³.

Atualmente, o conhecimento é essencialmente a ciência e a tecnologia, algo essencialmente infinito, que somente pode crescer; algo universal e objetivo, de alguma forma impessoal; algo que está aí, fora de nós, como algo de que podemos nos apropriar e que podemos utilizar; e algo que tem que ver fundamentalmente com o útil no seu sentido mais estreitamente pragmático, num sentido estritamente instrumental.⁴ É inegável que isto implica, de certo modo, uma adequação do predomínio à lógica do mercado⁵.

A desordem da política é estritamente idêntica a uma desordem do saber⁶.

É noite e eu escrevo⁷. Então, onde é que nós estamos? Mais uma vez, em algum lugar, em algum momento, dentro de uma fronteira nebulosa, vagando de acordo com a fronteira-linha, cruzando, recruzando, nadando ora com a corrente, ora contra ela, improvisando em vista das múltiplas surpresas da vida, aprendendo-conhecendo a cada passo⁸. Conhecimento não pressupõe determinação quando racionalidade não é um sinônimo de reducionismo⁹. Nessa direção, a criação de linguagens e campos teórico-práticos de sensibilidade solidária, enfim, a educação para a solidariedade persistente se perspectiva como a mais avançada tarefa social emancipatória¹⁰.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir, quando se compreende que as evidencias que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura de dominação da sujeição¹¹. A capacidade de conhecer algo sem impor delimitações ao que pretende ser conhecido, sem o amputar do que não considero permite-me interpelar o próprio acto de conhecer e desconfiar que ele é algo mais do que a acção de possuir e conservar¹²...

Classificamos nosso mundo segundo nossa capacidade, construímos e interpretamos nossos signos de acordo com o nosso repertório semiótico, comparamos novas experiências com experiências do passado, e as colocamos nos seus escaninhos mais convenientes¹³. A memória é uma ilha de edição¹⁴.

¹ ZAMBRA, 2014, p.154.

² MERRELL, 2008, p. 23.

³ ASSMANN, 2007, p. 149.

⁴ BONDÍA, 2002, p. 27.

⁵ ASSMANN, 2007, p. 19.

⁶ RANCIÈRE, 2014b, pp. 32-33.

⁷ ZAMBRA, 2014, p.140.

⁸ MERRELL, 2008, p. 77.

⁹ SILVA, 2015, p. 34.

¹⁰ ASSMANN, 2007, p. 21.

¹¹ RANCIÈRE, 2012, p. 17.

¹² AGOSTINHO, 2011, p. 55.

¹³ MERRELL, 2008, p. 76.

¹⁴ SALOMÃO, 2014, pp. 272-273.

É estranho, é tolo pretender um relato genuíno sobre algo, sobre alguém, sobre qualquer um, até mesmo sobre si próprio¹⁵. O conhecendo flui com o experimentando e conscientizando; como processo, nunca fica completamente alienado dos processos corporais; é prática, praticando; não é nem pura contemplação nem pura reflexão; flui como flui, para entrar na interação inter-relacionada e interdependente, não no pensamento sedentário¹⁶.

Sabemos do que já passou pelo que conhecemos dos seus efeitos contaminatórios nas estruturas atuais – nos designs biológicos e culturais do presente¹⁷. Os estados sucessivos da realização são testemunhas de um propósito ou de uma direção cuja forma não é possível adivinhar antes de o processo ter sido concluído¹⁸. E às vezes, ao escrever, limpamos tudo como se desse modo avançássemos para algum lado¹⁹.

Apago. Apago muitíssimo. Vinte, trinta páginas²⁰. Na minha prática diária de escrever tenho encontrado, ao contrário do que seria de esperar, não a necessidade de encontrar o significado específico das palavras para as poder usar com mais autoridade, mas a evidência de que existe um espaço interminável dentro de cada uma²¹. Entendemos, em especial, o fracasso²². A arte talvez seja mais importante ainda neste sentido, porque é fundamental pra um sistema vivo permanecer no tempo se ele souber avaliar as possibilidades do real sim. Não só avaliar como a realidade parece ser, mas como ela pode vir a ser²³.

O artista introduz uma ficção, porém não uma ficção arbitrária; essa ficção demonstra certas afinidades às quais a mente atribui uma certa aprovação ao declará-las belas, o que, se não corresponde exatamente a dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral²⁴. Uma experiência autônoma significa apenas, e isso já é muito, que nada vai legitimar a arte de fora, mas isto não impede que ela esteja sempre ligada a um fora, apontando para além dela mesma, para um mundo em comum que é o seu território de sentido²⁵. As formas da experiência estética e os modos da ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas²⁶. Não consigo saber se dobram a esquina seguinte ou seguem em frente²⁷ – o fazer e o fruir artístico abrem-me o desdobramento de possibilidades de relação e, assim, de reflexão e acção²⁸.

Essas proposições se afastam da práxis pedagógica, acadêmica e artística que admite a produção de conhecimento em Dança a partir de um procedimento embasado na ideia de transporte de informações, já que reforça uma tendência vinculada à concepção de um produto como derivado e admite o exercício de

¹⁵ ZAMBRA, 2014, p.141.

¹⁶ MERRELL, 2008, p. 45.

¹⁷ BRITTO, 2008, p. 85.

¹⁸ CAUQUELIN, 2005, p. 133.

¹⁹ ZAMBRA, 2014, p.144.

²⁰ ZAMBRA, 2014, p.154.

²¹ AGOSTINHO, 2011, p. 60.

²² ZAMBRA, 2014, p.153.

²³ VIEIRA, 2009, p. 20.

²⁴ PEIRCE, 2010, p.17.

²⁵ OSORIO, 2005, p. 31.

²⁶ RANCIÈRE, 2012, p. 65.

²⁷ ZAMBRA, 2014, p.144.

²⁸ NEUPARTH, 2011, p. 15.

misturas desconexas, como soluções constitutivas. Ao se fazer na perspectiva da transferência de informações, no pleito dos empréstimos, não se incube de produzir arte e nem teoria. Restringe-se na prerrogativa da licença como forma de acesso²⁹.

Fiquei pensando nisso e perdi o sono³⁰. Como transformar estas práticas em saber/conhecimento para o campo da Arte, da dança?³¹ É meu trabalho agora, ou algo assim³².

²⁹ BITTENCOURT & SETENTA, 2011, p. 8.

³⁰ ZAMBRA, 2014, p.140.

³¹ BITTENCOURT & SETENTA, 2011, p. 9.

³² ZAMBRA, 2014, p.140.

**Ensaio uma escrita leitura
revisão crítica destes
ensaio.**

Ensaio continuar ensaiando essas escritas leituras revisões críticas sobre Cristian Duarte, que dançou uma lista poética dos cem artistas que fizeram emergir aberturas ou rasgos ou desvios em suas danças, e sobre Marília Garcia, que escreveu um poema em que uma personagem de um filme Joseph Brodsky ordena alfabeticamente os versos de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar.

Estes ensaios se fazem como uma lista trôpega vacilante duvidosa – e poética e política – das referências que se corporalizaram antes e durante e nas continuidades desta investigação. “Minha tentativa é a de desvelar como o corpo em movimento negocia com seu próprio repertório e memória.” (DUARTE, 2011, s.p.). Estes ensaios foram ordenados alfabeticamente pelo garoto de Salvador, um personagem de cabelos encaracolados que escreve e que dança em um lugar perigoso, *dangerous town*.

Ensaio uma investigação que se configure como um emaranhado de começos possíveis,

“[...] então começo de novo queria contar como foi o

[começo

beginning again

contar como comecei a

[escrever”

(GARCIA, 2014, p. 43).

**The hot one hundred
choreographers.**

“Esta peça não é uma representação de trechos coreográficos de outros artistas, trata-se de um recorte das tendências artísticas que me acompanha(ra)m. Minha tentativa é a de desvelar como o corpo em movimento negocia com seu próprio repertório e memória. Uma arqueologia cinética da minha formação em dança. Além disso, o espetáculo é também um convite aberto ao público para me acompanhar neste ‘jogo’, ativando seus próprios repertórios e percepções. Estou mais interessado nas lacunas, distorções, transformações e impossibilidades da experiência que o trabalho propõe.” (DUARTE, 2011, s.p.).

**a garota de belfast ordena a
teus pés alfabeticamente.**

“já falei sobre este poema ‘a garota de belfast ordena

[*a teus pés*

alfabeticamente’

então começo de novo

queria contar como foi o

[começo

beginning again

contar como comecei a

[escrever

este poema

peguei o livro *a teus pés*

e reordenei os versos

em ordem alfabética

depois peguei uma

[personagem

de joseph

brodsky

que estava em belfast

dangerous town ele diz

ela tinha os cabelos curtos

para que menos partes suas

[sofressem

quando alguém a machucasse

a garota de belfast fez o

[poema [...]]”.

(GARCIA, 2014, p. 43).

Esta investigação não se conforma em começar ou Considerações sobre os antecedentes desta investigação

Esta investigação não se conforma em começar apenas uma vez.

Esta investigação é uma reunião de inúmeros começos possíveis – alguns bem definidos, fundamentados, rigorosos; outros pouco articulados, caóticos, vertiginosos. Uma coletânea de começos (des)conexos, que ressoam da exigência ou da vontade de começar e que não pretende seguir para qualquer final – estancando e fluindo para outros começos incertos, como em um livro de Noemi Jaffe (2016). Essa investigação quer se (a)presentar como uma sucessão de escolhas continuidades aleatoriedades que resultam em organizações outras.

Esta investigação é uma coletânea de incertezas que se realizaram no tempo.

Esta investigação se inscreve no fluxo semiótico como uma possibilidade de ensaiar ou de emular ou de dissimular possibilidades outras de investigar a dança.

Esta investigação porque verbalmente configurada poderia vagamente se aproximar das complexidades de um acontecimento de dança embora insista em existir como uma possibilidade de abertura ou rasgo ou desvio para possibilidades outras de entendimento prático teórico do que um acontecimento de dança poderia ou deveria ou necessitaria ser.

Esta investigação porque verbalmente configurada é por vezes |interditada| – e sempre restrita – em sua sucessividade linguística enquanto insiste em criar conexões teias redes com a simultaneidade de sentidos que, entre regularidades e dissipações, emergem em um acontecimento de dança. Para exercitar a aleatoriedade que se inscreve na linguagem verbal – e à revelia dos parâmetros racionalistas científicistas rigorosos para as investigações acadêmicas, essa investigação se inscreve em ensaios impressos e imprecisos em páginas que, embora numeradas, poderiam estar soltas e embaralhadas.

Esta investigação se propõe a transformar as aparentes |interdições| acadêmicas em possibilidades poéticas para compor ensaios de si mesma.

Estas páginas poderiam escapar pelas portas janelas brechas e se espalharem no asfalto quente da Avenida Oceânica ou na areia molhada da praia do Porto da Barra ou no piso de madeira do Teatro do Movimento.

Esta investigação poderia ser um jogo de tabuleiro ou um objeto coreográfico ou um poema dançante ou uma prosa performática ou uma dança de palavras ou somente um conjunto de ensaios trôpegos vacilantes duvidosos de uma investigação em dança.

Estas palavras metafóricas e anafóricas e randômicas ensaiam ou emulam ou dissimulam ou embaralham as possibilidades de materialização linguística dos pensamentos que constituem um corpo que dança. Como dúvida e como manifesto. Como performance e como sujeição. Como tentativa já fracassada e como óvulo já fecundado, mas congelado à -196° em nitrogênio líquido. Como um começo e como um recomeço. Como abertura ou rasgo ou desvio às danças outras e às diferenças. Como crítica e como habilitação para o dissenso e para o espaço comum, nestas palavras emprestadas de Luiz Camillo Osorio (2005).

Estas palavras são a materialização de uma tentativa – contraditória? – de inscrever em palavras uma existência que se processa em fluxo com a dança que eu danço e com a dança que eu gostaria de seguir dançando. Com as danças que me inquietam e com as danças que me dão sono. Com as danças que me atraem e com as que me fazem pensar na possibilidade de uma fuga perfeita porque sem volta, como no livro da Marcia Tiburi (2016b).

Estas palavras são também a tentativa de materialização linguística de uma mestiçagem que se quer estética e política e epistemológica e crítica. Um flerte com romances e contos e poemas e músicas. Um flerte com as (im)possibilidades teóricas de uma escrita leitura revisão crítica acontecimento nordestina brasileira latina antropofágica formatadas em Times New Roman 12 com espaçamento 1,5 – quase sempre em citações diretas ainda que curtas porque não me agradam visualmente os recuos de 4 cm a partir da margem esquerda – e em parágrafos mais ou menos contaminados de ironia ou desdém ou admiração mas sempre cheios de dúvidas.

Estas palavras emaranham-se em ensaios ou em poemas ou emulações fugidias de danças. Ensaios-poemas-danças que poderiam ou deveriam ou necessitariam subverter a lógica do estudo e abdicar da relação de causalidade entre a leitura e a escrita e a revisão e a crítica. Ensaios-poemas-danças como um elogio ao elogio ao ensaio como possibilidade de escrita das experiências que um dia escreveu Francisco Bosco (2007). Ensaios-poemas-danças como problematizações das escritas leituras revisões críticas e como testes aos seus limites. Ensaios-poemas-danças para colocar as palavras à deriva como um dia escreveu Jorge Bondía (2003).

Estas palavras, por serem materializadas como palavras mesmo, em tintas sobre papel ou em contrastes de preto e branco em pixels nas telas, exercem nesses ensaios, pretensamente escritos com as danças já e ainda não mencionadas, suas capacidades performativas de atualizar os sentidos que compartilhamos e engendrar processos outros de criação de sentidos.

Estas palavras performam porque criam no limiar de sua materialização uma realidade outra que se conforma ou não com a realidade que compartilhamos.

Estas palavras performam em ensaios trôpegos vacilantes duvidosos (im)possibilidades de teses e de danças.

Estas palavras performam o pensamento de um corpo que dança.

Esta investigação quer se confundir distinguir relacionar fluir nos processos de semiose que não cessam de transformar o que cada dança pode ser e é.

Um signo é um existente autogerativo.

Um signo pode ser e é um acontecimento.

Um signo pode ser um fenômeno.

Um signo pode ser uma suposição.

Um signo pode ser material.

Um signo pode ser ideal.

Um signo pode ser e é uma sensação.

Um signo pode ser e é uma polaridade.

Um signo pode ser e é uma arbitrariedade.

Um signo pode ser uma síntese.

Um signo pode ser corpo.

Um signo pode ser dança.

Um signo pode ser palavra.

“A palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável [...].” (PEIRCE, 2010, p. 46). A palavra signo se inscreve no mundo como possibilidade materialidade arbitrariedade que se faz no fluxo do tempo e que não cessa de se transformar. Cada signo materializa sua existência em transformações incessantes – processos de semiose – e “[...] não pode haver *semiose* sem tempo, pois o tempo é o verdadeiro rio dentro do qual a *semiose* flutua, ainda que a *semiose* abranja o tempo à medida que segue flutuando, desdobrando-se lentamente no processo.” (MERRELL, 2012, p. 14).

Semiose pode ser e é p-r-o-c-e-s-s-o.

Cada signo existe como a mais justa adequação e como dulcíssima prisão de si mesmo – paráfrase anúncio de uma referência deslocada. Cada signo pode ser e é uma possibilidade que se materializa ou não. Cada signo pode ser e é uma incerteza realizada. Cada signo pode ser e é uma irreparável incompletude. “No limite, signo é sinônimo de vida. Onde houver vida, haverá signos. A ação do signo, que é a ação de ser interpretado, apresenta com perfeição o movimento autogerativo [...]” (SANTAELLA, 2000, p. 4). Cada signo relaciona-se com os sistemas corpos ambientes e age para fazer emergir a complexa tessitura do que entendemos como realidade.

As relações entre signos e sistemas corpos ambientes, trôpegas vacilantes duvidosas e repletas de coerência sentido valor, evidenciam que ora a complexidade da realidade restringe as conexões possíveis e ora as multiplica. O processo de tessitura da realidade e as configurações dele resultantes existem como indagações sem resposta e como explicações redundantes. Cada signo pode ser e é resultante de uma realidade possível de seu objeto. Cada signo pode ser e é a mediação entre uma realidade materializada e signos outros, criando a alteridade como possibilidade de existências compartilhadas e autônomas. Cada signo pode ser e é uma possibilidade de tornar manifesta uma realidade. Cada realidade pode ser e é o que condiciona ou impulsiona ou traduz a criação de signos e de realidades outras (SANTAELLA, 2000).

Cada signo, em sua existência sempre grávida de signos outros, herdeiros de sua incompletude constitutiva, permanece no tempo à revelia de qualquer tentativa ou pretensão de controle, ainda que de maneira trôpega vacilante duvidosa.

Cada signo, em sua existência, desafia o antropocentrismo o humanismo a arrogância humana – como se dissesse por palavras vozes melodias – “onde queres revólver, sou coqueiro” (VELOSO, 1984).

Cada sistema corpo dança palavra signo opera seu processo infinito de geração de signos outros. Cada vez que um signo outro se inscreve no tempo, uma outra possibilidade de mundo se realiza. Signos não são puros, agem em lógicas de contaminações mútuas – tal qual o fazem sistemas corpos danças palavras – pois “[...] tudo que está presente a nós é uma manifestação de nós mesmos. Isto não impede que haja um fenômeno de algo sem nós, tal como um arco-íris é simultaneamente uma manifestação tanto do sol quanto da chuva.” (PEIRCE, 2010, p. 269).

Cada sistema corpo dança palavra signo pode ser e é revólver e coqueiro e ganha materialidade na amplidão – “mas a vida é real e é de viés” (VELOSO, 1984).

Cada sistema corpo dança palavra signo existe como a realização de uma singularidade no tempo, sempre no presente. Suas transformações reiteram e reinventam suas existências pregressas e futuras através dos vestígios que permanecem e de seus devires imprevisíveis – ainda que exista qualquer tentativa ou vontade de estabilidade. Nem sim nem não, a potência inesgotável e dissipativa do talvez. “Não há prioridades aqui, nenhuma hierarquia de valores, mas um processo muito democrático no qual os signos se tornam outros signos, signos ocupando seu lugar em meio a outros signos [...]” (MERRELL, 2012, p. 22). Não há prioridades porque signos não respondem ao entendimento de democracia representativa nem de valor de mercado. Não há prioridades na semiose mas sistemas corpos danças palavras signos danças também podem ser e são cooptados por interesses autoritários e monetários.

Cada sistema corpo dança palavra signo pode produzir conhecimento acerca de si e do ambiente em que se inscreve a cada instante em que age para permanecer no tempo. A existência pressupõe a criação e a difusão incessante de informações que se processam em cada sistema corpo dança palavra signo como estratégias de sobrevivência – metaforicamente e materialmente em códigos genéticos erros de cópia mapas cerebrais planos de composição coreografias improvisação gramática poesia em versos livres ou decassílabos. “Portanto, quando pensamos, nós mesmos, tal como somos naquele momento, surgimos como um signo.” (PEIRCE, 2010, p. 269).

Cada sistema corpo dança palavra signo pode ser e é um autorretrato dadaísta e futurista e expressionista e impressionista e romântico e abstrato e surrealista e também a própria operação de se autorretratar e simultaneamente o autor de um autorretrato dadaísta e futurista e expressionista e impressionista e romântico e abstrato e surrealista.

Todos os quereres e suas ciladas. Tudo o que se percebe ou imagina ou não imagina – “[...] todo elemento geral de toda hipótese, por mais extravagante e sofisticado que possa ser, é dado em alguma parte da percepção, mas aventuro-me mesmo a afirmar que toda *forma* geral de reunir conceitos é, em seus elementos, dada na percepção.” (PEIRCE, 2010, p. 228).

Criar e difundir conhecimentos acerca de si e do ambiente é condição de existência para cada sistema corpo dança palavra – e qualquer existente pode ser e é um signo se manifesta a

função de signo, que se traduz em capacidades de interação e inter-relacionalidade interdependentes (MERRELL, 2012). Cada acontecimento fenômeno suposição sensação polaridade arbitrariedade, que necessariamente pressupõe ou resulta em processos de criação e difusão de conhecimentos, se atualiza em sistemas corpos danças palavras signos que, ainda que em interação e inter-relacionalidade interdependente, passam a existir como singularidades no tempo.

Cada conhecimento – sistêmico corporalizado materializado que permanece no tempo – é um acontecimento – emerge das instabilidades imprevisibilidades irreversibilidades.

Cada conhecimento pode ser e é – tal como ambientes sistemas corpos danças palavras signos – p-r-o-c-e-s-s-o.

Singular, quando adjetivo atribuído a qualquer ambiente sistema vivo corpo dança palavra signo conhecimento, explicita uma operação pleonástica da linguagem. Redundância. Tudo o que se que percebe ou imagina ou não imagina, tudo que se conhece ou se pode conhecer, só se inscreve em ambientes sistemas corpos danças palavras signos por compartilhar a mesma e sempre outra e bruta e fugidia materialidade.

Tudo que conheço age para me inscrever em outros ambientes sistemas corpos danças palavras signos. Tudo que conheço evidencia as possibilidades infinitas de corporalização dos vestígios e dos devires de outros ambientes sistemas corpos danças palavras signos, inscrevem em mim os outros. Sem solipsismos ou dualismo ou determinismos. Não pode haver e não há ontologias fixas localizadas distintivas nem completudes definitivas meritórias absolutas para mim ou para outros.

Tudo que conheço e tudo que desconheço e tudo que imagino me inscreve na mesma e sempre outra e bruta e fugidia realidade.

Esta investigação se constitui como atividade experimentação de leitura escrita revisão crítica invenção que propõe evidenciar em suas próprias palavras páginas corpos possibilidades outras de configurar os conhecimentos que ela ressoa reelabora recria.

Esta investigação poderia ou deveria ou necessitaria se constituir em exercícios de metalinguagem a partir da assunção das incompletudes de si mesma.

Esta investigação poderia ser e é um laboratório de experimentação de configurações verbais das inquietações que emergem do dever e da necessidade de escrever ler revisar criticar os conhecimentos do e no corpo que se emaranham nas investigações em dança, sobretudo naquelas em que se evidencia o risco de articular “[...] duas instâncias particulares sem negar suas restrições, mas indicar a coadaptação como estratégia evolutiva de maleabilidade [...]” (BITTENCOURT & SETENTA, 2011, p. 4).

A compreensão de que maneiras outras de configurar ou de emaranhar os conhecimentos acadêmicos e artísticos poderiam ou deveriam ou necessitariam contribuir para a desintegração e atualização dos modelos que ainda ordenam – e por vezes |interditam| – os processos de escrita leitura revisão crítica em ambos os campos, inscreve esta investigação no fluxo co-evolutivo entre a arte e a ciência.

Os riscos se impõem à pesquisa produção crítica em dança na necessidade incontornável de adaptação em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades que se apresentam entre os parâmetros próprios da estrutura acadêmica – ainda marcados pelas pretensões de um rigor científico – e as informações experiências configurações artísticas em seu processo de feitura. Porque a ciência que prometia a liberdade – a iluminação! – protagonizou acordos ou embates ou coerções ou oportunidades para a produção de ignorâncias ou ilusões que a perpetuam como maneira hegemônica de produção e difusão de conhecimento (RANCIÈRE, 2012).

Os riscos se impõem na própria possibilidade de repensar os modelos que ainda ordenam os processos de criação em dança. Os riscos se impõem na própria possibilidade de repensar os parâmetros de escrita de uma tese que poderia ou deveria ou necessitaria evidenciar formas outras de produzir e difundir conhecimentos do e no corpo, até ou sobretudo

quando ainda configuradas em palavras frases parágrafos páginas

quando ainda configuradas em movimentos pré-determinados ensaiados coreografados

quando ainda configuradas em performances que interroguem sobre a performatividade e a espetacularidade e a efemeridade e a continuidade etc.

Uma investigação em dança poderia ou deveria ou necessitaria se configurar em práticas teorias críticas – e, assim, negar-se a reduzir a realidade ao que poderia ou deveria ou necessitaria ser descrito de acordo com os parâmetros científicos, que se inscrevem nos sistemas corpos textos acadêmicos. A produção de práticas e teorias críticas poderia ou deveria ou necessitaria ressoar em relações outras entre os conhecimentos, revelando a exaustão dos paradigmas científicos, ainda investidos de determinismos e de ideias de verdade absoluta. A produção de práticas e teorias críticas poderia ou deveria ou necessitaria ressoar em relações outras entre os conhecimentos, revelando a exaustão dos paradigmas artísticos, ainda investidos de romantismos e de ideias de genialidade absoluta.

A produção de práticas e teorias críticas, no entanto, não se encerra na contraposição às maneiras hegemônicas de produção e difusão de conhecimentos, porque poderia ou deveria ou necessitaria ressoar na construção de uma outra geopolítica do conhecimento, que se operacionaliza a partir do deslocamento dos centros e que ressalta o *onde*, o *como* e o *para quem* que constituem as artísticas científicas (GREINER, 2011b).

“Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 75). Crítica pode ser e é todo e qualquer exercício de desintegração e atualização de uma realidade que [interdita] as possibilidades de realidades outras. Crítica pode ser e é todo e qualquer exercício que inscreva a singularidade dos e nos sistemas corpos culturas ambientes. Crítica pode ser e é todo e qualquer exercício de realização materialização corporalização do dissenso.

A produção de práticas e teorias críticas poderia ou deveria ou necessitaria desfazer ou denunciar a operação tácita inscrita nos processos de escrita leitura revisão crítica que impõe uma simetria absoluta entre ciência e conhecimento – o que ressoa no entendimento reducionista de que a existência de uma universidade se justifica pela produção de ciência, excluindo as maneiras outras de criar e difundir conhecimentos ou impondo a ela protocolos métodos parâmetros previamente testados validados reconhecidos legitimados pelo rigor científico.

A produção de práticas e teorias críticas pode se configurar como uma ação rebelde. A compreensão arraigada nas culturas ocidentais de que a teoria é uma posse das elites, dos

privilegiados, cria uma hierarquização excludente dos saberes e é exatamente contra essas bases de oposição que devem ser desencadeadas as rebeliões, de forma que sejam criadas aberturas ou rasgos ou desvios (GREINER, 2011b).

A produção de práticas e teorias críticas poderia ou deveria ou necessitaria criar aberturas ou rasgos ou desvios emancipatórios que, mais do que evidenciar os processos globais de sujeição, inscrevam nos sistemas corpos culturas ambientes o dissenso como exercício de existência (RANCIÈRE, 2012).

Cada investigação em dança poderia ou deveria ou necessitaria questionar qualquer pretensão de rigor científico em relação às definições de seu objeto, de seus objetivos, de sua metodologia e de seus resultados até ou sobretudo em um programa de pós-graduação em artes cênicas.

Cada investigação em dança poderia ou deveria ou necessitaria questionar qualquer pretensão de rigor científico em relação à escolha de seus pressupostos teóricos, desestabilizando as relações hierárquicas entre as áreas de conhecimento e propondo formas outras de argumentação.

Cada investigação em dança poderia ou deveria ou necessitaria questionar qualquer pretensão de rigor científico em relação aos parâmetros de sua configuração escrita, experimentando possibilidades outras de coerência entre a linearidade do texto escrito e as possibilidades de existência da própria dança.

Cada investigação em dança, além disso, poderia ou deveria ou necessitaria correr o risco de, quando não for capaz de escapar das pretensões do rigor científico, ser rigorosamente (auto)crítica – ou utópica.

Exercício de escrita aleatória ou Como os corpos fluem nos processos de semiose ou Como corpo e mundo insistem sobre si mesmos mutuamente para gerar linguagens, para gerar dança etc.

Cada corpo se materializa como a realização de uma possibilidade de existência – biológica estética política epistemológica. Cada corpo se inscreve no fluxo do tempo e dos signos como irreversibilidade corporalizada, como um acontecimento. Cada corpo, em sua existência, ratifica e retifica o que poderia ou deveria ou necessitaria acontecer para que se assegure a sua permanência.

Cada corpo é signo de si, de sua espécie, dos sistemas vivos.

Cada corpo é representamen e objeto e interpretante de si como signo e como sistema que não cessa de se transformar, de ser outro ainda que o mesmo no fluxo do tempo.

Cada corpo, escrevo.

Cada como uma palavra-índice de singularidade e de generalidade simultaneamente.

Um corpo, escrevo.

Um como palavra-índice de indeterminação, de anonimato e também de singularidade.

Cada corpo, em sua singularidade generalizada, configura-se como um sistema anônimo no fluxo semiótico.

Cada corpo, como possibilidade realizada, pressupõe uma existência que se processa como comunicabilidade. Cada corpo reitera e redefine as interações físico-químicas que o fazem emergir como sistema biológico. Moléculas comunicantes, células comunicantes, órgãos, sistemas etc. Cada corpo reitera a comunicabilidade que o constitui ao criar continuidades nos impulsos elétricos neuronais em materialidades outras – pigmentos, pedras, páginas, palcos etc.

Corpos e ambientes se inscrevem no tempo em suas materialidades compartilhadas. Corpos e ambientes se fazem da mesma matéria marcada pela irreversibilidade. No rio de Heráclito, na flecha do tempo, no leite derramado etc.

Cada corpo, em sua existência, evidencia a possibilidade e a necessidade de inscrever-se no mundo como comunicabilidade. Não como uma comunicação, uma ação direcionada, um processo deliberado, mas como a qualidade de uma configuração que, em si mesma, atualiza as informações físicas químicas biológicas políticas estéticas éticas etc. e engendra inesgotáveis processos de criação de sentido. Sentidos sobre si, o que prontamente o transforma. Sentidos sobre o ambiente, o que prontamente o transforma. Sentidos sobre os processos de criação de sentidos, que transformam cada corpo e cada ambiente e cada acontecimento em um processo de cotransformação e de criação de linguagens.

Cada corpo cria – ratifica e retifica – linguagens porque sua existência é também a corporalização de infinitos processos semióticos, o engendramento de infinitas leituras escritas revisões críticas. O corpo cria linguagem porque as insistências mútuas com o ambiente fazem emergir as condições de existência de códigos léxicos gramáticas sentidos que resultam nas possibilidades de auto-organização.

Corpos são sistemas vivos.

Linguagens são sistemas vivos.

E padecem e gozam de abertura e de irreversibilidade.

Um corpo que dança é uma configuração auto-organizada que cria linguagens como resultante de insistências mútuas com o ambiente. Uma dança, quando se materializa entre corpo e ambiente, faz emergir uma (meta)linguagem que, ao passo em que se inscreve na semiose e no tempo, redefine os corpos e os ambientes e as danças.

Um corpo que dança é uma configuração que se auto-organiza a partir e apesar dos códigos de movimento que os constituem. Uma dança, quando se materializa, faz com que apenas uma das possibilidades das infinitas insistências entre corpo e ambiente permaneçam no tempo. Cada dança é um índice das conexões, ora prováveis, ora desconsertadamente imprevistas, que se estabelecem como linguagem.

Linguagem porque vivas.

Linguagem porque geradoras de coerências diversas em um conjunto possível de signos.

Linguagem porque fazem emergir propriedades partilhadas pelo conjunto que, por sua vez, fazem emergir outras possibilidades de configuração do conjunto e vice-versa – infinitamente e imprevisivelmente.

Linguagem porque metaestável e autorreferente e aberta e dissipativa.

Linguagem porque flutua entre a materialidade e a possibilidade, e porque se atualiza a cada instante presente como um embrião sempre fecundo de outras existências que se anunciam mas que talvez já não sejam ou que talvez nunca cheguem a ser.

Um corpo que dança se inscreve no mundo como singularidade sígnica das linguagens que materializa – a linguagem dos genes em seu código-alfabeto de aminoácidos; as linguagens sinestésica e cinestésica que se impõem por sua presença em um ambiente, ocupando e tensionando e parindo sentidos.

Uma dança pode operar como linguagem e como estratégia de existência, porque existir é fluir entre os nós da teia do tempo.

Uma dança pode operar como linguagem e como armadilha, porque pode gerar hábitos de existência que (auto)restringem as sensibilidades de percepção ação transformação dos sentidos e dos corpos na teia dos signos, criando coesões tão consolidadas e tão emaranhadas nas tramas de poderes que se convertem em [interdições].

Uma dança que se atualiza como linguagem na consolidação de um vocabulário coeso, se aproveita da tendência dos corpos à regularidade como conforto homeostático, como estratégia para poupar energia para perceber agir transformar e para desenvolver seu senso crítico enquanto replica-se no tempo. Os hábitos se criam no tempo. Uma dança que se quer coesa se propaga como um código. Uma dança que se propaga como código restringe a ideia da singularidade dos corpos quando ressoa um entendimento reducionista de adaptação – adaptação dos corpos à uma gramática de movimento e de ocupação do espaço baseada na consolidação de modelos ou na pretensa adaptação dos modelos aos corpos outros. Uma dança que se propaga como um código, por vezes, se converte em um exercício – risível – de condescendência dos aptos em relação aos não aptos em operações de replicação que se processam sob o pretexto de democratização da linguagem – mas que podem provocar o esvaziamento epistemológico dos corpos e até [interditá-los], fazendo-os entender dança como uma impossibilidade para os corpos classificados como fora de padrão.

Um corpo, quaisquer que sejam as suas singularidades, existe como configuração biológica e sígnica e opera como atrator de processos de atualiza o das linguagens e da própria ideia do que seja ou do que poderia ser uma linguagem. Um corpo, quaisquer que sejam suas singularidades, existe como materializa o da ideia de comunicabilidade.

Um corpo, quando dança, evidencia que a emergência de uma linguagem compartilha com tudo o que já existiu e que poderia existir a precariedade e a abertura para o imprevisível, ainda que de maneiras não verificáveis visual ou temporalmente ou artisticamente ou cientificamente. Um corpo, quando dança, pode evidenciar sua existência como um acontecimento, ainda que julgue estar seguindo à risca uma coreografia ou programa qualquer.

**cada dança é uma estratégia para cada
corpo é uma estratégia de cada dança é uma
estratégia para cada corpo é uma estratégia
de cada dança é uma estratégia para cada
corpo é uma estratégia de cada dança é uma**

Um corpo, quando dança, evidencia a emergência de uma linguagem ou atualiza/consolida a si mesmo como configura o/comunicabilidade de uma linguagem contextualmente politicamente esteticamente romanticamente estabelecida? E como seria possível escapar às dicotomias totalizantes quando nos próprios discursos pretensamente críticos o corpo que escreve está refém das armadilhas institucionais e de seu, ora explícito, ora dissimulado, processo de cria o de categorias distintivas que nada têm a ver com o alardeado compromisso acad mico de produzir conhecimento?

Um corpo, quando dança se inscreve no tempo como comunicabilidade que se atualiza e consolida a si mesma. O caminho do meio, para um corpo que dança, é a assun o de estar no presente como ambiente de seu próprio caminho, como ambiente de sua própria dança enquanto existência.

Afirmar que há possibilidades de consolidação codificação |interdição| não desmerece a existência do corpo e de suas linguagens como acontecimentos – corrobora, inclusive, com a ideia de que as configurações vivas se transformam incessantemente para permanecer no tempo apesar das contingências que as constituem e da contingências outras que se impõe necessariamente e aleatoriamente.

Um corpo, quando dança, aciona processos cognitivos motores sígnicos que, a cada instante, dissolvem ou refutam a possibilidade de uma ontologia que o separe do ambiente, pois, em insistências mútuas, ambos permanecem no tempo como um emaranhado de incertezas realizadas e de devires imprevisíveis.

Um corpo, quando dança, pode redefinir-se como linguagem a partir das maneiras que inscreve sua materialidade na materialidade de um ambiente e a partir das maneiras que essa materialidade compartilhada no presente pode transformar ou deslocar ou dismantelar os processos de criação de sentido.

Um corpo, quando dança, não está isento de um emaranhado de forças – físicas e estéticas e políticas e econômicas – que, ora exaltam a virtuose, o movimento que se dá a ver como uma impossibilidade à configuração anatômica e técnica de um corpo que não tem prática de dança, ora exaltam a proposição de um acontecimento só para iniciados, que se configura como um extenuante desafio de identificação das referências clássicas pop cult, mas que sempre ressoam, explícita ou implicitamente, uma separação entre corpo e mente, fazer e pensar.

Um corpo, quando dança, não está isento de, durante cada acontecimento, reconfigurar suas próprias concepções de prática e de teoria (de dança, dos corpos). Mesmo quando não há ação deliberada, a reconfiguração ocorre – não há possibilidade de fuga, por mais que se criem mapas e planos e planilhas e acordos e leis para uma fuga perfeita e sem volta.

Um corpo, quando dança, atualiza a ideia de presença e de obra de arte porque desloca o foco das leituras escritas revisões críticas de um objeto fixo para o processo.

Um corpo, quando dança, estende-se na teia do tempo e dos signos como um fio emaranhado e distinto e presente, ainda que tedioso em seus en dehors e na afetação mimeticamente fabricada de seu repertório de gestos, ainda que nauseante em suas peles cobertas de catchup e em seus espasmos em sacos plásticos, ainda que longilíneos e sentados em pequenos bancos de madeira enquanto toca um chorinho, ainda que não importe como essa

presença materialize e atualize e reivindique a emergência de um corpo e de uma dança que são e que não são continuidades outras de si mesmos e da própria ideia-forma-ação do que um corpo e uma dança são ou poderiam ou deveriam ou necessitariam ser.

Um corpo, quando dança,

Exercício de leitura escrita crítica pensamento articular.

Exercício de criação em contextos de fragmentação e saturação de informações.

Exercício inspirado na propagação de impulsos elétricos múltiplos entre neurônios.

Exercício de faça você mesmo.

Exercício de demonstração gráfica ou linguística das (im)possibilidades de criação em dança quando se abandonam os modelos ordenados.

Exercício de demonstração gráfica ou linguística das (im)possibilidades de criação de correlações de longo alcance em sistemas corpos de não-equilíbrio.

D v N Ç D Ç a N A A Ç D v N Ç D Ç a N A a Ç
 A a Ç A A D N A D Ç f D Ç D A a Ç A A D N A D Ç f D Ç D
 A D ☼ ☽ ☾ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ K **A A A D Ç a Ç D a a Ç K**
A D N Ç D a N Ç Ç Ç A A **D D N A Ç N N A f a D A A**
 A A Ç A A D N A A D N A A **A A N A A u O Ç N A**
 D D **A A A D Ç a Ç A D N D D Ç N Ç D Ç a N A N Ç D N**
 É Ç **D D N A Ç N N N N N A É Ç N A A D N A D Ç A A D A**
 A N A N A N d N N D D A **N A A D Ç a Ç D A D D**
 N e D A Ç N Ç a N A A Ç Ç A N e D ☼ ☽ ☾ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ A
 A D Ç N Ç D Ç a N A A Ç D v N Ç D Ç **a N Ç Ç Ç D**
 a C A A A D N A D Ç f D Ç D A a Ç A A D N A A D N A A A
 D v A D Ç a Ç D a A Ç K **A A A D Ç a Ç A D Ç**
 A a Ç N A Ç N N A F a D A A A **D D N A Ç N N N N N A A**
 A A N Ç D Ç a N A A Ç D v N Ç D Ç a N a A Ç N A
 A ☼ ☽ A A D Ç a N A N D Ç D A a Ç A A D N A A n A D A
 A A A Ç Ç D N A D Ç A D Ç É Ç Ç A N A A u O Ç N A
 D D D N A D Ç a Ç D D D A N A N N Ç D Ç a N A N Ç D A
 É Ç D Ç D A a Ç D Ç D ☿ Ç N e D A N Ç D Ç a N A N Ç D N
 A N a Ç K **A a Ç K D N A D Ç A A A D N A D Ç A A D A**
 N e D A A A **D D A A D a a d C A N A D Ç a Ç D A D a**
 A D A A A **A A A D n D v N N A Ç N N A f N A Ç D**
 a d C N N D **D N N Ç Ç a ç D V Ç Ç Ç D N Ç Ç Ç a**
 D v **Ç** A É Ç A D N Ç D Ç N A A D a A D N A A D
 D v D ☼ ☽ ☾ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ ☿ A D N N A **A u O Ç N A a**
 A a Ç N Ç D Ç a N Ç Ç Ç D Ç N Ç D Ç a N A N Ç D D
 Ç Ç A A D N A A D N A A A Ç A Ç A D N A D Ç A A D A
 A **A A A D Ç a Ç A D Ç A A N A A D Ç a Ç D A D N**
 A A **D D N A Ç N N N N N A A D D N ☽ ☾ ☿ ☿ ☽ ☿ ☿ ☿**
 D Ç N Ç D Ç a N a A Ç N A A A Ç Ç D N Ç Ç Ç D
 É Ç a N A Ç N N A F N Ç N N A U O N N D D N a a Ç
 A N A D Ç A A A D Ç N Ç D Ç a N N a a Ç Ç A A n m

Exercício de leitura escrita crítica pensamento lacunar.

Exercício de previsibilidade indução dedução.

Exercício de imaginação aproximação distanciamento das singularidades.

Exercício de faça você mesmo.

Exercício de demonstração gráfica ou linguística das ausências que se traduzem em coerências significados valores imprevisíveis.

Exercício de auto-eco-organização.

Quando não há o objetivo da previsibilidade ou da repetição, cada *signo* pode criar coerência sentido valor durante o próprio fazer, enquanto se configura, inscrevendo sua singularidade no tempo. A instabilidade e a transitoriedade, características constitutivas dos fenômenos de não equilíbrio, são também agentes da composição e explicitam que a existência de cada *signo* se materializa na irreversibilidade do tempo.

O processo de criação de coerência sentido valor é não linear – os signos fluem e contaminam-se e transformam-se. Para existir, cada *signo* não precisa de uma estrutura ou sentido pré-determinado que cause sua existência, pois “[...] se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado.” (SETENTA, 2008, p. 17). Cada *signo*, portanto, torna-se autorreferente ao criar coerências sentidos valores para as informações compartilhadas em um ambiente.

Cada *signo* é um sistema complexo que se organiza através dos fluxos de signos em seu ambiente. “Um signo é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu Objeto, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu Interpretante, para uma relação com o mesmo Objeto [...]”. (PEIRCE, 2010, p. 28). Signos – aí inclusos cada *signo* – têm a capacidade de criar novos signos – interpretantes – cujo sentido está co-implicado com as singularidades dos contextos e dos intérpretes.

Ao admitir a hipótese de que cada configuração materializada e coerência sentido valor podem ser criados simultaneamente nos processos de feitura de cada *signo*, há outra zona de

determinismo que ameaça a constituição e a permanência das singularidades. As tentativas de predeterminação de cada , além de cobrarem uma descrição precisa das trajetórias em seus processos de materialização, tem a pretensão de estabelecer uma linearidade em suas relações, desconsiderando coerências sentidos valores que podem emergir a cada acontecimento leitura crítica.

A pretensão obrigação tentativa vontade de previsibilidade em cada configuração se constitui em uma ferramenta para a construção de coerência sentido valor totalizante.

Exercício de leitura escrita crítica pensamento lacunar ou explosivo.

Exercício de previsibilidade indução dedução.

Exercício de imaginação aproximação distanciamento das singularidades.

Exercício de faça você mesmo.

Exercício de demonstração gráfica ou linguística das ausências que se traduzem em coerências significados valores imprevisíveis.

Exercício de auto-eco-organização.

Exercício de criação de lacunas a serem preenchidas ou explodidas por cada

existência corpo dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria
 corpo dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência
 dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo
 investigação política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança
 política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação
 estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação política
 pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação política estética
 poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação política estética pesquisa
 obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação política estética pesquisa poesia
 tese imagem teoria existência corpo dança investigação política estética pesquisa poesia obra
 imagem teoria existência corpo dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese
 teoria existência corpo dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese imagem
 existência corpo dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria
 corpo dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência
 dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo
 política estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação
 estética pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação política
 pesquisa poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação política estética
 poesia obra tese imagem teoria existência corpo dança investigação política estética pesquisa

imagem teoria existência corpo dança investigação política estética pesquisa poesia obra tese
que se configura a partir de como resultante de sua própria singularidade.

A pretensão obrigação tentativa vontade de previsibilidade repetição em cada
configuração se constitui em uma ferramenta para a construção de coerência sentido valor
totalizante.

Jogo da memória ou Imagens meramente ilustrativas



11 passos para Merce Cunningham (Poema de Ricardo Aleixo), Anderson Marcos da Silva, 2018. Acervo pessoal.



desmantelo #2 - calçadão, Claudinei Sevegnani, 2015. Acervo pessoal.



Aquilo de que somos feitos, Sammi Landweer, 2010. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/fidanca/5057171129/in/album-72157624984016779/>. Acesso em 09 jan 2019.



Swingnificado, Cua Guimarães, 2000. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/fidanca/8150311871/in/album-72157631920107979/>. Acesso em 09 jan 2019.



Choros e valsas – Um tributo a Pixinguinha, Tanz Festival de Dança, 2018. Imagem extraída do vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0-3AN0KcSw8&list=PL_Df3bfEVveczqT73SfOIdufQsrSmT6VY. Acesso em 09 jan 2019.



ImPermanências, Jorge Etcher, 2004. Acervo pessoal da artista Vera Sala. Disponível em <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/view/12184>. Acesso em 09 jan 2019.



Lago dos Cisnes, Stephanie Berger, 2014. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/botalex/14697371365/in/photolist-ooKSsz-qTajMx-fDfoqc-ooKSrc-RFNzY-Qeqmbi-8MVjok-LNytoT-ejntCv-oBad5a-4jhs7k-pmJZ1w-7JbMyf-6hJ7Gm-dMFKWe-jx4zJ3-dpSkSb-Rv2us-e6w6uP-qd9tf9-6wXZNR-hA3Ah5-oe95Rb-dpS5na-aBz486-UM8ysP-nxvyge-otawRp-orpMtu-o7he6y-ohqEvK-aMYz7p-o6ACGf-8MVnc2-8gS5VA-p7h7CY-nZE7H9-9KUZgF-GtrJh2-auiRYV-8MYvEs-YszaM6-91YYYy-nxYYWf-cBd5w1-cBd55m-4jah3z-chDajf-b7bYoc-4YUzgQ/>. Acesso em 10 jan 2019.



Encarnado, Sammi Landweer, 2007. Disponível em: [https:// www.flickr.com/photos/ fidanca/ 5057171129/in/album-72157624984016779/](https://www.flickr.com/photos/fidanca/5057171129/in/album-72157624984016779/). Acesso em 09 jan 2019.



Treintaycuatropiècesdistingüees&onestriptease, Gag Comunicación, 2007. Disponível em <http://www.laribot.com/work/9#>. Acesso em 10 jan. 2019.



The hot one hundred choreographers, Carolina Mendonça, 2011. Disponível em <http://cristianduarte.net/trabalhos/the-hot-one-hundred-choreographers/>. Acesso em 10 jan 2019.



A garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente. Marília Garcia, 2013. Imagem extraída do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPvVwIQ>. Acesso em 09 jan 2019.

Lista de perguntas que não serão respondidas nesses ensaios ou Não há corpos universais nem ambientes neutros.

Em cada leitura ou escrita ou acontecimento de dança se faz possível a emergência de conhecimentos que só podem existir através das transformações que se operam em seu próprio fazer? Conhecimentos do corpo, conhecimentos no corpo?

Como os acordos, os arranjos de matéria e energia que se processam longe do equilíbrio ressoam do corpo e se refazem como estratégias de criação e de existência nas configurações artísticas?

Além de agente na inegável replicação cega de genes e de memes, quais as implicações de um corpo que escolhe ou que precisa existir enquanto criador ou objeto ou ambiente ou obra de dança? Corpotexto?

“Armar um tabuleiro de palavras-souvenirs”, fazer eu mesmo um microtabuleiro enquanto jogo linguístico como propôs Waly, até quase ser possível ouvir – “mas não é assim que se escreve uma tese”. Armar um tabuleiro de danças-souvenirs, danças como lembranças de um pôr do sol vermelho laranja amarelo na Praça Castro Alves, fazer eu mesmo um microtabuleiro enquanto jogo de corpos, danças que falam “fui a Salvador e lembrei de você”, danças para lembrar do que eu não poderia esquecer. Jogo de materialidades insistentes, de acasos e de necessidades também insistentes. “[...] dizem que existe uma tribo / de gente que sabe o modo / de ver esse fato todo [...]” (VELOSO, 1982). Jogo de sentidos que desafia corpos a resistirem às [interdições]. Jogos de poderes que se instalam nos corpos e que ressoam em suas escritas leituras revisões críticas. Corpo-dança-souvenir – produto do mercado (de arte?).

Há autonomia dos e nos discursos dos e nos corpos ou somente mercantilização da existência para ressoar modelos de corpos e de movimento? Resignificação das noções de sexo, de gênero, de raça, de etnia ou sofisticação dos mecanismos de valoração ou estigmatização ou monetarização das diferenças? Biopirataria? Buscar um corpo não determinado é uma premissa de qualquer dança que se quer contemporânea?

Onde se escondem as certezas da/na dança? Como? Cada corpo escolhe ou cria ou admite ou dissimula seus próprios processos de feitura. Corpos, quando entendidos eles mesmos como exercícios refazimento, como experimentos incessantes de auto-organização, possibilitam a emergência de configurações e sentidos singulares? Em um contexto em que é

mais profícuo perguntar do que responder, a dança pode ser pensada como sistema complexo, cuja existência se processa nas articulações *entre* corpos e ambientes, longe do equilíbrio e em um tempo irreversível, criando e difundindo conhecimentos a cada acontecimento?

Como se (re)faz um corpotexto? Um corpotexto poderia ou deveria ou necessitaria se (re)fazer em levantamentos, revisões e análises críticas de bibliografia e de obras artísticas? Um corpotexto poderia ou deveria ou necessitaria (d)escrever uma rede de conexões teóricas e poéticas acerca dos processos de criação que abdicam das certezas e dos modelos pré-estabelecidos e que assumem a instabilidade que constitui a realidade e que abrem – ou que querem abrir – suas investigações ao imprevisível, aos acasos criativos, que querem pensar a dança e a escrita como arranjos temporários, como imprevisibilidades que acontecem no tempo, mas que pressupõe que, como tudo que é vivo, serão sempre limitados em suas configurações?

Um corpotexto é um corpo que duvida e que, por isso mesmo, afirma tanto?

Muito cuidado com Salvador.



Alertas nos muros, Anderson Marcos, 2017. Acervo pessoal.

Números

Páginas **126**

Palavras **29815**

Caracteres (sem espaços) **165004**

Caracteres (com espaços) **194262**

Parágrafos **1736**

Linhas **4406**

Referências citadas **66**

Ocorrências da palavra **dança** **413**

Ocorrências da palavra **corpo** **450**

Ocorrências da palavra **conhecimento** **83**

Ocorrências da palavra **criação** **56**

Ocorrências da palavra **política** **78**

Ocorrências da palavra **investigação** **131**

O conhecimento que um sistema corpo tem do ambiente, além de depender necessariamente de seus processos cognitivos e de sua interação nos campos social político estético, é limitado pela temporalidade de sua existência.

O conhecimento que um sistema corpo tem de si mesmo e do ambiente depende de processos de corporalização de informações que também encontram restrições perceptivas ambientais sociais políticas estéticas. Nesse contexto, tal como fazem os genes, as informações disputam as possibilidades de replicação nos sistemas corpos, disputam as possibilidades de se fazerem corpo.

Os genes replicam-se através da reprodução, estão ou não presentes em um sistema corpo singular. A lógica da reprodução sexuada é implacável – ou um gene aleatoriamente passa à próxima geração ou não.

As unidades de informação – memes – têm estratégias de replicação mais flexíveis, multiplicam-se e fragmentam-se e adaptam-se e fundem-se em ideias pressupostos científicos crenças fotografias filmes tatuagens vlogs provérbios carnavais igrejas tênis com luzes no solado franjas seriados fitas do Senhor do Bomfim cirurgias plásticas best-sellers bombas atômicas músicas clássicas perucas loiras sapatos verdes cartões de crédito prendedores de roupas agrotóxicos outdoors caixas de papelão caudas de sereia monitores de vídeo controles remotos sapatilhas de ponta emendas constitucionais danças contemporâneas aversão a danças contemporâneas caixas de comida chinesa clipes de papel babilaques tropicálias parangolés bolcheviques vestidos estampados antivírus vacinas óculos de mergulho câmeras fotográficas de revelação imediata tabloides fake news canetas hidrográficas máquinas de lavar biquínis pagodes rádios cibernéticas cigarros celulares automóveis corpos nus capas de chuva

torradeiras favelas megafones microfones vietcongs clones novelas teses de doutorado em Artes Cênicas sementes transgênicas aviões concursos de beleza sandálias vermelhas subdesenvolvimentos existencialismos motosserras museus videoclipes motosserras loterias rifas bingos biopiratarías perfis no facebook cadeiras de praia provérbios budistas classificados aviões táxis apart-hotéis sambódromo aurélios muambas macumbas suprematistas motoboys marca-passos suprassensorialidades biochips souvenirs patentes códigos de barra euros poemas e em todas as outras palavras situações ações operações coisas que poderiam e que não poderiam compor uma das Piezas Distinguidas de La Ribot (1993-2003) ou um dos poemas de Waly Salomão (2014). Memes são palavras situações ações operações coisas que estão sempre se transformando em palavras situações ações operações coisas outras.

Os memes replicam a si mesmos em operações de cópia colagem remix citação hibridação mestiçagem mashup ou quaisquer outras que lhes garantam uma abrangência suficiente para permanecer no fluxo do tempo. “A seleção favorece os memes que exploram o ambiente cultural em proveito próprio. Esse ambiente cultural consiste em outros memes que também são objeto de seleção.” (DAWKINS, 2007, p. 340). Os memes replicam a si mesmos em operações de cópia colagem remix citação hibridação mestiçagem mashup na materialidade de corpos ambientes danças palavras.

Os memes replicam a si mesmos em um contexto em que a homeostase é expandida para relações outras entre os sistemas corpos e o ambiente, de maneira que, além da sobrevivência da espécie, os processos de criação de coerência sentido valor acerca das informações culturais se tornam variáveis relevantes para a permanência de quaisquer existentes. Os memes criam aberturas ou rasgos ou desvios insistentes nos sistemas corpos ambientes. A retroalimentação desses processos se evidencia na própria configuração cerebral humana, “[...] tão prodigiosamente dedicada à predição e detecção de ganhos e perdas, sem falar na promoção de ganhos e no temor das perdas. Em outras palavras, ela explica a obsessão humana pela atribuição de valor.” (DAMÁSIO, 2011, p. 68).

O conhecimento que um sistema corpo tem do ambiente, além de depender necessariamente de seus processos cognitivos e de sua interação nos campos social político estético, é limitado pela temporalidade de sua existência. No entanto, a corporalização de informações sociais políticas estéticas e sua incessante transformação reverberam para além do espaço-tempo de suas ocorrências, o que faz com que cada dança seja delineada por interações múltiplas entre variáveis inatas e adquiridas de cada corpo (BRITTO, 2008). A obsessão ou a necessidade ou o desejo pela atribuição de coerência sentido valor varia de acordo com a sensibilidade e a conectividade de cada corpo.

Cada sistema corpo compõe seus próprios conjuntos de coerência sentido valor como estratégia de sobrevivência – metaforicamente e anaforicamente e metalinguisticamente. Perceber o ambiente é, necessariamente, agir em sua criação compartilhada. Perceber o ambiente é, necessariamente, refazer-se em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades que se apresentam com a corporalização de informações outras – fragmentos de mundo que se fazem corpo para permanecer no tempo e que inauguram, a cada corporalização, outras possibilidades de mundo.

O processo de co-evolução entre os sistemas corpos e os ambientes – despreziosamente ou erraticamente ou coercitivamente ou casuisticamente, mas sempre com uma aparência de paradoxo – evidencia uma tensão entre as complexidades singulares de cada existência e a baixa probabilidade de fuga ou de deslocamento ou de negação deliberada das formas de relação biologicamente referenciadas e socialmente politicamente esteticamente valorizadas.

A sobrevivência e o status e a saúde e o prestígio e a reprodutibilidade de um sistema corpo se desenvolvem em uma faixa homeostática específica (DAMÁSIO, 2011). A busca pela eficiência fisiológica e os prazeres e as dores resultantes das relações com o ambiente pressionam os sistemas corpos para a criação de uma metaestabilidade coletiva que envolve hábitos alimentares comportamentos ideais de beleza modelos de governança sistemas financeiros classes sociais filosofias nacionalidades e outras abstrações e arbitrariedades.

A permeabilidade de cada sistema corpo em relação ao ambiente e o reconhecimento das singularidades dessas conexões, portanto, não frustram a manutenção ou o surgimento de configurações biológicas políticas estéticas hegemônicas. Os sistemas culturais fluem da instabilidade entre conservação e dissipação que é característica dos sistemas corpos, de maneira que as configurações culturais podem, em infinitas gradações, honrar o cumprimento dos contratos coletivos que conferem distinção a cada sistema corpo e, simultaneamente, acolher as inovações políticas estéticas tecnológicas em processos de contágio epidemia bola de neve (PINKER, 2004).

As configurações hegemônicas agem nos sistemas corpos e em suas relações biológicas políticas estéticas, restringindo suas possibilidades de performar suas existências.

A percepção e a ação, como processos autogerativos e autorreferentes, são restritos em suas possibilidades de realização pela própria configuração dos sistemas corpos, mas, de maneira tão implacável quanto dissimulada, tornam-se ainda mais restritos pela imposição de |interdições| em movimentos aprendizagens discursos capitais sexualidades religiosidades poéticas que são impostos pela configuração dos sistemas culturais. Quando sistemas corpos performam suas existências seguindo os protocolos métodos parâmetros hegemônicos, corporalizam e naturalizam e ritualizam as |interdições|.

|interdições| que se marcam nos corpos.

|interdições| que se fazem de corpos outros.

|interdições| que subjagam disciplinam desconsideram discriminam corpos.

Um sistema corpo interdito em suas relações com o ambiente não exerce sua autonomia de percepção ação – violência que interdita ou desvia ou filtra o fluxo de informação. Um sistema corpo, ainda que epistemologicamente |interditado|, continua operando suas conexões com outros sistemas corpos e com o ambiente. As |interdições| não podem alienar um sistema corpo de seus processos de geração de sentido, mas minam suas possibilidades outras de existência.

Um sistema corpo, ainda que |interditado|, continua movendo-se no fluxo do tempo.

Um sistema corpo, ainda que |interditado|, continua pensando-se no fluxo do tempo.

Um sistema corpo, ainda que |interditado|, continua lendo escrevendo revisando criticando o ambiente e as relações em que se inscreve no fluxo do tempo porque qualquer pensamento, conservativo ou dissipativo, simplista ou extravagante ou sofisticado “[...] é dado em alguma parte da percepção, mas aventure-me mesmo a afirmar que toda *forma* geral de reunir conceitos é, em seus elementos, dada na percepção.” (PEIRCE, 2010, p. 228). Cada corpo (re)cria seu próprio chão, assumindo a premissa semiótica de que todo signo – o corpo também segue os fluxos semióticos! – coevolui com o seu objeto e age na geração de interpretantes diversos (outros *signos*, outros *corpos*, outros *chãos*). Cada corpo |interditado|, quando (re)cria seu próprio chão, assumindo a premissa semiótica de que todo signo coevolui com o seu objeto e age na geração de interpretantes diversos (outros *signos*, outros *corpos*, outros *chãos*) dissemina as |interdições| que o restringem como informações que o constituem, e, portanto, ratifica a manutenção ou o surgimento de configurações biológicas políticas estéticas hegemônicas.

Um sistema corpo, ainda que |interditado|, continua percebendo agindo transformando o mundo e a si mesmo – embora seja inegável a existência de condicionamentos que classificam e valoram percepções e ações, separando-as entre aquelas consideradas normais aceitáveis desejáveis e as outras, desviantes inaceitáveis lamentáveis.

Um sistema corpo, ainda que suscetível às |interdições|, continua percebendo agindo transformando o mundo e a si mesmo – embora seja inegável a disseminação de

condicionamentos que valorizam percepções ações consideradas normais aceitáveis desejáveis e que agem na padronização das escritas leituras revisões críticas.

Um sistema corpo, quando condicionado a não investigar os processos de escrita leitura revisão crítica de si e do ambiente como exercícios que constituem sua existência singular e complexa, continua percebendo agindo transformando o mundo e a si mesmo – embora seja inegável que, em sua operação, haja a corporalização de [interdições].

O processo de co-evolução entre os sistemas corpos e os ambientes – despretensiosamente ou erraticamente ou coercitivamente ou casuisticamente, mas sempre com uma aparência de paradoxo – evidencia uma tensão entre as complexidades singulares de cada existência e a baixa probabilidade de fuga ou de deslocamento ou de negação deliberada das formas de relação biologicamente referenciadas e socialmente politicamente esteticamente valorizadas. Aparência de paradoxo ressoa nos processos de escrita leitura revisão crítica de sistemas corpos culturas ambientes e se materializa em suas linguagens, quando suas configurações, embora sempre grávidas de sentido, podem ou devem ou necessitam ressoar certezas, ainda que mínimas circunstanciais metafóricas frágeis arbitrárias desconcertantes.

As configurações hegemônicas agem nos sistemas corpos e em suas relações biológicas políticas estéticas, restringindo suas possibilidades de performar suas existências. As configurações hegemônicas que agem nos sistemas corpos são resultantes de processos de escrita leitura revisão crítica do mundo que permaneceram no tempo por sua capacidade de gerar coerências. Uma coerência emerge como metaestabilidade que resulta de acordos ou embates ou coerções ou oportunidades entre sensibilidades e restrições que constituem os sistemas corpos culturas ambientes, expandindo suas singularidades e propiciando sua propagação (BRITTO, 2008).

Uma configuração hegemônica, ainda que restrinja as possibilidades de performance, ratifica a existência evolutiva do sistema corpo, que “[...] já se apresenta em sua materialidade com restrições e continua em permanente adaptação para lidar com novas restrições que aparecem pelas relações que estabelece.” (VALLIM, 2014, p. 15).

Uma configuração hegemônica, ainda que restrinja as possibilidades de performance de sistemas corpos culturas ambientes, permanece no tempo porque gera coerências em suas relações, seja em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades.

Uma configuração hegemônica, ainda que ratifique a existência evolutiva dos sistemas corpos culturas ambientes ao fomentar suas sensibilidades e adaptabilidades em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades, só resiste à emergência de configurações outras – previamente classificadas de desviantes inaceitáveis lamentáveis etc. – porque respondem a estruturas de poder que, paradoxalmente, agem para |interditar| as sensibilidades e adaptabilidades dos sistemas corpos culturas ambientes.

Uma configuração hegemônica, ainda que se constitua como configuração evolutiva que gera coerências em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades, permanece no tempo como estratégia de dominação quando são impostas às restrições – que constituem todos os sistemas corpos culturas ambientes e que poderiam ou deveriam ou necessitariam agir em suas sensibilidades e adaptabilidades (VALLIM, 2014) – o status de certeza. Uma configuração hegemônica, ainda que se constitua como sistema evolutivo, é convertida em estratégia de dominação quando elimina ou invisibiliza quaisquer acordos ou embates ou coerções ou oportunidades. Uma configuração hegemônica continua gerando coerências porque nos sistemas corpos culturas ambientes percebem as restrições como |interdições|.

Um sistema corpo restrito poderia atribuir restrições outras à sua mobilidade como escrita leitura revisão crítica de suas próprias capacidades de movimento. Um sistema corpo restrito poderia atribuir restrições ao movimento pretensamente livre como constituinte imprescindível na constituição da dança como linguagem em um contexto já saturado de restrições estéticas formativas orçamentárias intelectuais. Um corpo restrito pode emaranhar-se em muitos metros de fio de arame, restringindo sua mobilidade enquanto complexifica as possibilidades de entendimento do que poderia ou deveria ou necessitaria fazer um corpo para dançar. Um corpo, quando consciente das restrições que o constituem, poderia ou deveria ou necessitaria experimentar a criação de restrições outras em seus processos de escrita leitura revisão crítica de si e do mundo. Um corpo, quando consciente das restrições que o constituem, poderia ou deveria ou necessitaria experimentar suas ImPermanências, como fez Vera Sala. Um corpo, quando consciente das restrições que o constituem, poderia ou deveria ou necessitaria performar sua existência complexa singular, ainda que sempre suscetível em enredar-se nas pretensões hegemônicas.

Um sistema corpo, ainda que continue movendo-se no fluxo do tempo, pode ser refém de |interdições| diversas.

|interdições| que se marcam nos corpos.

|interdições| que se fazem de corpos outros.

|interdições| que subjugam disciplinam desconsideram discriminam corpos.

O processo de co-evolução entre os sistemas corpos e os ambientes – despretensiosamente ou erraticamente ou coercitivamente ou casuisticamente, mas sempre com uma aparência de paradoxo – evidencia uma tensão entre as complexidades singulares de cada existência e a baixa probabilidade de fuga ou de deslocamento ou de negação deliberada das formas de relação biologicamente referenciadas e socialmente politicamente esteticamente valorizadas. No processo de co-evolução entre os sistemas corpos e os ambientes estão implicadas variáveis complexas que atuam na replicação transformação |interdição| de informações.

Para fugir das |interdições|, talvez valha o conselho:

“As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis [...]” (BARROS, 2016).

**O que se apresenta
aqui é escrita da
hora, precária,
incompleta, incerta³³**

As coisas do mundo não ficam fora do mundo, isto é, do tempo-espaço³⁴
Narrar o que acontece de um gesto para outro não leva também à compreensão do movimento³⁵

A vida de todo organismo é movimento³⁶
As noções de incerteza e complementaridade modificaram a compreensão das ciências físicas³⁷

Convém alcançar, ao mesmo tempo, mais e menos longe.
Admitamos, com a maior parte dos autores, que um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores³⁸
Todavia, nem tudo pode ser apreendido, nem pelo corpo que faz, nem pelo corpo que vê³⁹

O que entender aqui pela palavra “corpo”?⁴⁰

O corpo, como tudo que é vivo, se transforma pelo movimento⁴¹
Movimento: razoabilidade concreta como resultado do corpo se empenhar nela como percurso imprescindível para o seu desenvolvimento⁴²

O corpo como ambiente onde a dança se instala como fenômeno multidimensional, intersemiótico⁴³

O corpo não acompanha a dúvida ele é a dúvida⁴⁴
O corpo não congela experiências, as reorganiza⁴⁵
Assim, o corpo é sempre o estado de um processo em andamento de percepções, cognições e ações mediadas⁴⁶

³³ ROCHA, 2016, p. 106.

³⁴ KATZ, 2005, p. 22.

³⁵ SALLES, 2008, p. 37.

³⁶ BITTENCOURT, 2012, p. 52.

³⁷ KATZ, 2005, p. 35.

³⁸ ZUMTHOR, 2007, p. 22.

³⁹ BITTENCOURT, 2012, p. 14.

⁴⁰ ZUMTHOR, 2007, p. 23.

⁴¹ BITTENCOURT, 2012, p. 52.

⁴² KATZ, 2005, p. 128.

⁴³ KATZ, 2005, p. 100.

⁴⁴ GREINER, 2011b, p. 8.

⁴⁵ BITTENCOURT, 2012, p. 86.

⁴⁶ SETENTA, 2008, p. 38.

Em todos os sentidos, o diálogo é resistência⁴⁷

Pensar em criação como processo, já implica movimento e
continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos⁴⁸

Dança, na organização de
sua fala, não existe para ser entendida, compreendida no sentido em que
o senso comum atribui a esse termo⁴⁹
ao continuar caminhando quase a mesma mas sempre li-
geiramente diferente⁵⁰

A dança como in-
sistência, não de um retorno à origem, mas antes
e sobretudo, como um retorno da diferença como
origem. Política?⁵¹

gertrude stein diz
que não existe repetição
mas *insistência*⁵²

Só a fala
poética seria análoga da ação gerada na dança⁵³
a poesia é uma forma de resistência aos discursos dominantes⁵⁴

⁴⁷ TIBURI, 2016a, p. 47.

⁴⁸ SALLES, 2008, p. 59.

⁴⁹ SETENTA, 2008, p. 41.

⁵⁰ NEUPARTH, 2011, p. 24.

⁵¹ TIBURI & ROCHA, 2012, p. 57.

⁵² GARCIA, 2014, p. 16.

⁵³ TIBURI & ROCHA, 2012, p. 29.

⁵⁴ GARCIA, 2014, p. 118.

Páginas de recortes de jornais online ou Uma colagem de [interdições] – e porquê e para quê e para quem – uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para conversas possíveis.

13/06/2018

Criança em performance com nudez provoca mostras de ódio e amor à arte - 03/10/2017 - Ilustrada - Folha de S.Paulo

FOLHA DE S.PAULO

Criança em performance com nudez provoca mostras de ódio e amor à arte

Lenise Pinheiro/Folhapress



Wagner Schwartz (nu), no espetáculo "La Bête" ("O Bicho") em Curitiba

DE SÃO PAULO

03/10/2017 02h30 - Atualizado às 11h35

A releitura dos "Bichos", esculturas de Lygia Clark, em performance do bailarino Wagner Schwartz, virou um bicho de sete cabeças nesta sexta (29). Foi o quarto evento artístico a gerar protestos conservadores, sequência iniciada com o cancelamento, em 10/9, da exposição "Queermuseu", em Porto Alegre.

13/06/2018

Wagner Schwartz, 'La Bête': "Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead" | Opinião | EL PAÍS Brasil

OPINIÃO

COLUNA >

“Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead”

Em entrevista exclusiva, Wagner Schwartz, o artista que fez a performance “La Bête”, no MAM de São Paulo, fala pela primeira vez sobre os ataques que sofreu, nos quais foi chamado de “pedófilo”



O artista Wagner Schwartz, autor da performance "La Bête", foi vítima de ataques à sua reputação e ameaçado de morte após apresentação no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em setembro de 2017.

DIVULGAÇÃO/MATTHIAS BIBERON

ELIANE BRUM

12 FEV 2018 - 15:21 BRST

13/06/2018

Artista é preso durante apresentação que integra o Palco Giratório, do Sesc - Cidades

CORREIO BRAZILIENSE

Artista é preso durante apresentação que integra o Palco Giratório, do Sesc

O dançarino e performer paranaense Maikon K teve a apresentação, na qual fica nu, interrompida e foi levado para a delegacia por "ato obsceno"

por Humberto Rezende (<mailto:correio.df@cbnet.com.br>)

postado em 16/07/2017 13:37 / atualizado em 16/07/2017 15:30



Cena do espetáculo DNA de DAN, de Maikon K

(foto: Tathy Yazigi/Divulgação)

Uma performance artística [interrompida pela Polícia Militar no sábado \(15/7\) à tarde, em frente ao Museu Nacional da República](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/15/interna_cidadesdf.610075/artista-e-preso-durante-apresentacao-que-integra-o-pelco-giratorio.s)
[.\(https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/15/interna_cidadesdf.610075/artista-e-preso-durante-apresentacao-que-integra-o-pelco-giratorio.s](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/15/interna_cidadesdf.610075/artista-e-preso-durante-apresentacao-que-integra-o-pelco-giratorio.s)

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/15/interna_cidadesdf.610075/artista-e-preso-durante-apresentacao-que-integra-o-pelco-giratorio.s

13/06/2018

Como nos tempos da ditadura: No DF, artista é preso e agredido por ficar nu em apresentação | Revista Fórum

Forum

<https://www.revistaforum.com.br>



COMPRE JÁ

Outro Brasil é possível: Fórum lança linha de camisetas da Copa da Rússia
<https://www.lojaforum.com.br/camisetas>

HOME ([HTTPS://WWW.REVISTAForum.COM.BR](https://www.revistaforum.com.br))

CULTURA

16 DE JULHO DE 2017, 18H18

Como nos tempos da ditadura: No DF, artista é preso e agredido por ficar nu em apresentação

A performance "DNA de DAN", que faz parte de uma mostra teatral do Sesc, foi interrompida pela Polícia Militar e o artista Maikon Kempinski, que fica nu durante a apresentação, detido por "ato obsceno". Jovem relata ainda agressão dos policiais. Confira Por Redação A criminalização cada vez mais constante dos movimentos sociais, o cerceamento à liberdade [...]

Por Redação (<https://www.revistaforum.com.br/autor/redacao/>)

(whatsapp://send?text=Como nos tempos da ditadura: No DF, artista é preso e agredido por ficar nu em apresentação - <https://www.revistaforum.com.br/como-nos-tempos-da-ditadura-no-df-artista-e-preso-e-agredido-por-ficar-nu-em-apresentacao/>)

Por onde começar? Como encontrar o lugar, em meio à vertigem de possibilidades, que servirá para um começo?⁵⁵ Como traduzir palavra, pensamento e movimento?⁵⁶ – Não sou eu quem fala. Alguém fala por mim⁵⁷. – Que corpo é este? Que arte é esta?⁵⁸

Talvez um bom método seja permitir que suas falhas se manifestem⁵⁹, isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes⁶⁰. A atividade humana, criativa e inovadora, não é estranha à natureza. Podemos considerá-la como uma ampliação e uma intensificação de traços já presentes no mundo físico⁶¹. O que eu estou querendo dizer é que **tem algo de objetivo no mundo que se manifesta pra nós como estético**. Ou seja, o senso de estética que nós temos tem uma raiz objetiva no mundo⁶².

Uma primeira evidência é que não cabe mais distinguir como instâncias separadas e independentes, um corpo biológico e um corpo cultural. O corpo anatômico e o corpo vivo atuando no mundo, tornam-se inseparáveis⁶³. Avançar/recuar, descer/subir, andar em linha reta/curva, cair/levantar, virar/desvirar, abaixar/erguer, segurar/largar etc., são comuns a todo corpo que se move. Entretanto, é importante frisar o quanto a Dança recorre a todos esses compósitos da ação⁶⁴. – A escolha é caminhar por sobre um terreno acidentado, abrindo mão das garantias em favor da atenção dedicada àquela composição em particular. As chaves não estão dadas de antemão⁶⁵. – Corpos em movimento na dança expõem peculiaridades e refletem sobre o seu fazer. Entretanto, faz-se importante apontar que nem sempre ocorre a reflexão crítica desses fazeres. Nem sempre os corpos em processo encontram-se disponíveis para investir em perguntas em vez de respostas⁶⁶.

Via o que é visível, via o que não via⁶⁷.

Se eu considero que tenho que mostrar algo ao outro, que tenho uma mensagem que ele precisa receber e decifrar, a dança turva-se⁶⁸. Nunca o que se dá a ver é o que as coisas são, mas a ficção que contamos a nós mesmos tendo em vista a sobrevivência, o reconhecimento, o estar lá. O desejo da presença é o desejo da estabilidade e da coerência de origens⁶⁹. Tradições como religião, família, costumes sociais, costumes sexuais e instituições

⁵⁵ JAFFE, 2016, s.p..

⁵⁶ GREINER, 2011a, p. 9.

⁵⁷ ZAMBRA, 2017, p. 57.

⁵⁸ NEUPARTH, 2011, p. 19.

⁵⁹ JAFFE, 2016, s.p..

⁶⁰ RANCIÈRE, 2009, p. 13.

⁶¹ PRIGOGINE, 2011, p. 76.

⁶² VIEIRA, 2009, p. 23.

⁶³ GREINER, 2006, p. 42.

⁶⁴ QUEIROZ, 2001, p.67.

⁶⁵ ROCHA, 2016, p. 28.

⁶⁶ SETENTA, 2008, pp. 43-44.

⁶⁷ VELOSO, 1987.

⁶⁸ NEUPARTH, 2011, p. 25.

⁶⁹ GREINER, 2006, p. 85.

políticas são uma destilação de técnicas imemoriais de eficácia comprovada para nos permitir contornar as imperfeições da natureza humana⁷⁰.

Como produtor de significados factualmente contextualizados pelos múltiplos instantes que são valorizados indistintamente num processo de trocas evolutivas, o corpo produz signos que são sempre culturais⁷¹. A cultura consiste em enormes coleções de habilidades complexas e conhecimento que são transferidas de pessoa para pessoa através de dois meios essenciais, linguagem e imitação⁷². Quando observamos uma ação em outro indivíduo, nosso cérebro capaz de sentir adota o estado corporal que teríamos caso nós mesmos estivéssemos executando essa ação, e muito provavelmente ele faz isso não por meio de padrões sensoriais passivos, mas de uma pré-ativação de estruturas motoras – torna-se portanto uma ação, mas ainda sem permissão para agir – e, em alguns casos, por meio de uma ativação motora real⁷³. Por fim, embora tenha se desenvolvido de início para criar um modelo interno das ações e intenções de outras pessoas, o sistema de neurônios-espelho pode ter se desenvolvido mais nos seres humanos – voltando-se para dentro de modo a representar (ou rerepresentar) sua própria mente para si mesmo⁷⁴.

Corpo e cérebro executam uma dança interativa contínua. Pensamentos implementados no cérebro podem induzir estados emocionais que são implementados no corpo, enquanto este pode mudar a paisagem cerebral e, assim, a base para os pensamentos⁷⁵. Em síntese: as demarcações rígidas entre os dois mundos – o mundo dito mágico da imediaticidade qualitativa *versus* o mundo dito amortecido dos conceitos intelectuais – são dialeticamente interpenetrados, revelando o universo fenomênico e sígnico como um tecido entrecruzado de acasos, ocorrências e necessidades, fatos e leis, qualidades, existências e tendencialidades, sentimentos, ações e pensamentos⁷⁶.

Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos⁷⁷. Metarrepresentações são também um prerequisite para nossos valores, crenças e prioridades⁷⁸. É por isso que a criação estética, quanto mais radicalmente criadora for, tanto mais será qualidade de sentimento que toma corpo em uma forma. Ao se materializar em uma configuração mental específica, essa forma já estará deixando o nível da possibilidade para se tornar uma ocorrência⁷⁹... A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer⁸⁰. Do mesmo modo, a questão é também pensar o ato político como o

⁷⁰ PINKER, 2004, p. 394.

⁷¹ SETENTA, 2008, p. 39.

⁷² RAMACHANDRAN, 2014, p. 157.

⁷³ DAMÁSIO, 2011, p. 135.

⁷⁴ RAMACHANDRAN, 2014, p.189.

⁷⁵ DAMÁSIO, 2011, p. 126.

⁷⁶ SANTAELLA, 2000, p. 91.

⁷⁷ ZUMTHOR, 2007, p. 54.

⁷⁸ RAMACHANDRAN, p. 311.

⁷⁹ SANTAELLA, 2012, p. 125.

⁸⁰ RANCIÈRE, 2009, p. 59.

ato linguístico (sendo que todo ato linguístico é político) e perguntar o que estamos fazendo quando estamos dizendo coisas uns aos outros⁸¹.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco⁸². Mas nem tudo é palavra. Nem a palavra pode tudo. Porque também somos imagem (em ininterrupta, mas descontínua movência)⁸³. Corpo é imagem em fluxo no tempo⁸⁴.

Existe outra questão final também, esta é mais difícil de ser analisada: **Porque a arte?**⁸⁵

⁸¹ TIBURI, 2016a, p. 25.

⁸² BONDÍA, 2002, p. 21.

⁸³ ALEIXO, 2010, p. 91.

⁸⁴ BITTENCOURT, 2012, p. 13.

⁸⁵ VIEIRA, 2009, p. 22.

Senhas

acontece

quando as escolhas são inevitáveis

quando emerge uma configuração outra

uma coerência outra

com necessidades outras

com possibilidades outras

acontece

talvez como inscrição da dissimetria do tempo nos sistemas corpos ambientes

e quando acontece deixa ver que as configurações biológicas políticas sociais estéticas etc.
criam aberturas ou rasgos ou desvios no determinismo

porque o que acontece decorre de múltiplas e incontroláveis circunstâncias,
ressoam as palavras de Prigogine

um **acontecimento** é uma zona de dissipação das causalidades

acontece

e cria uma metaestabilidade

uma metalinguagem

uma metacrise

um acontecimento é uma realização da incerteza no tempo

e na incerteza

sistemas corpos ambientes criam sensibilidades comunicabilidades afetações

mútuas

sistemas corpos ambientes criam aberturas ou rasgos ou desvios no determinismo

e esquecem o que poderiam ou deveriam ou necessitariam ser

porque não há lugar seguro, porque não há cardápio fácil, me disseram

e esquecem porque para os sistemas corpos ambientes as fugas são perfeitas porque sem volta

porque o tempo não volta

e esquecem porque se dissipam e a dissipação faz emergir organizações outras

um **atrator** é uma zona de esquecimento do que poderiam ou deveriam ou necessitariam ser os sistemas corpos ambientes

zona de esquecimento como configuração espacial temporal de não-equilíbrio

zona de esquecimento nas palavras de Spire

zona de esquecimento e de risco nas palavras de Prigogine

um **atrator estranho** é uma zona de risco em que os sucessivos estados de

metaequilíbrio

expandem as aberturas ou rasgos ou desvios ou fugas perfeitas porque sem volta

expandem as possibilidades de escrita leitura revisão crítica

de investigações do clima

de investigações do cérebro

de investigações em dança

de investigações da vida, depois do primeiro pulo

da vida como trama natureza cultura

da vida humana como sintaxe singular

como semântica singular

como texto que se inscreve do e no corpo em genes e memes

porque corpos não poderiam ser páginas em branco

tábulas rasas

um **corpotexto** se faz sempre no presente

porque o tempo não volta

e escrevem leem revisam criticam a si mesmos incessantemente porque são permeáveis e a permeabilidade faz emergir organizações outras

um corpotexto se faz sempre como um neologismo por justaposição nas palavras que eu performo

a integridade silábica das palavras

a ausência de separação entre corpo e texto para tantos sentidos outros

Um conjunto de palavras seria capaz de explicitar as ideias – ou as teses! – de uma dança e suas coerências e dissipações e devires imprevisíveis sem se trair por desejo ou por necessidade ou por imposição de uma definição, ainda que despreziosa ou distanciada ou implícita ou analítica ou apaixonada ou hipotética, do que uma dança poderia ou deveria ser? ou Considerações para investigações outras

Uma dança seria capaz de criar a si mesma, como exercício de auto-organização e, ainda assim, existir em plena conformidade com as ideias hegemônicas do que uma dança poderia ou deveria ser e do que um corpo poderia ou deveria ser para dançar?

Uma investigação que se pergunta, sinceramente repetidamente: a manutenção dos modelos pré-estabelecidos ou a consolidação de modelos outros são condições de existência de uma dança? Como poderiam ser se os processos de criação, exercícios de auto-organização, resultam na emergência de configurações outras e de seus sentidos singulares?

Cada dança que se propõe a transformar seu próprio chão, que se propõe a transformar as relações com o ambiente em que se processa se apresenta como um modelo para uma contemporaneidade na dança?

Como explicitar uma contemporaneidade na dança – o que poderia ou deveria evidenciar também uma crise conceitual e poética e estética e política – sem incorrer na consolidação de um modelo único nem na dissimulação das singularidades dos sistemas corpos?

Como exercitar uma contemporaneidade na dança e não sucumbir ao desejo ou a imposição da novidade como objetivo dos e nos processos de criação? Que tensões ou contingências ou devires ou redundâncias ou léxicos ou [interdições] se evidenciam como estratégias de sobrevivência dos e nos corpos?

Como o entendimento de que os processos de criação são sempre crises permitiria a experimentação e discussão sobre a autorreferencialidade das configurações artísticas e suas possíveis e prováveis e desejáveis coimplicações com as teorias das artes?

De maneira que uma investigação em dança articula as reverberações conceituais e poéticas e estéticas e políticas e epistemológicas que fluem nas produções artísticas e

acadêmicas para se constituir ela mesma como um exercício de experimentação de uma configuração singular no fluxo entre prática e teoria?

Uma crise pode ser uma estratégia de sobrevivência para hegemonias em dissipação?

E as perguntas ressoam desintegram atualizam como armadilhas e estratégias e promessas. Porque não há lugar seguro, porque não há cardápio fácil, me disseram.

Um conjunto de palavras não seria capaz de explicitar as ideias – ou as teses! – de uma dança e suas coerências e dissipações e devires imprevisíveis porque a natureza linguística que o constitui poderia ou deveria apenas aproximar-se da natureza dos processos de criação de sentidos que constituem uma dança. Um conjunto de palavras não seria capaz de explicitar as ideias – ou as teses! – de uma dança, mas poderia ou deveria ou necessitaria, quando inscrito em sistemas acadêmicos e artísticos como uma investigação, fazer emergir aberturas ou rasgos ou desvios na hegemonia linguística.

Uma dança seria capaz de criar a si mesma, como exercício de auto-organização e existir em plena conformidade com as ideias hegemônicas porque a semiose cria, em seus acordos ou embates ou coerções ou oportunidades, possibilidades de existência como coerências singulares entre protocolos métodos parâmetros previamente estabelecidos e sensibilidades possibilidades aleatoriedades que constituem quaisquer processos de escrita leitura revisão crítica. Uma dança seria capaz de criar a si mesma, como exercício de auto-organização e existir em plena conformidade com as ideias hegemônicas porque a processualidade das escritas leituras revisões críticas não torna quaisquer configurações imunes às forças homogeneizadoras generalizadoras modelizadoras.

A manutenção dos modelos pré-estabelecidos ou a consolidação de modelos outros são condições de existência de uma dança porque os determinismos estéticos e os virtuosismos e os purismos e os academicismos permanecem no tempo e agem de maneira singular em cada dança – ora como força conservativa, ora como força dissipativa – inscrevendo-se em sua bruta fugidia materialidade em índices de continuidade ou em símbolos de ruptura.

Cada dança que se propõe a transformar seu próprio chão, que se propõe a transformar as relações com o ambiente, em seu próprio processo de feitura pode ou deve ou necessita apresentar-se como modelo de si mesma – o que não a isenta de ser cooptada como modelo

único para uma contemporaneidade na dança porque é inegável a existência de interesses econômicos políticos estéticos em quaisquer processos de escrita leitura revisão crítica.

Uma dança que se quer contemporânea pode ser e é uma configuração em crise.

Uma investigação pode ser e é uma crise.

Não há corpos universais nem ambientes neutros, compreende-se que em cada leitura escrita acontecimento de dança se faz possível a emergência de conhecimentos que só podem existir através das transformações que se operam em seu próprio fazer. “Armar um tabuleiro de palavras-souvenirs”, fazer eu mesmo um microtabuleiro enquanto jogo linguístico como propôs Waly, até quase ser possível ouvir “mas não é assim que se faz pesquisa”.

Redundância... pressuposto? – outra questão tomada de empréstimo.

Palavras-souvenirs.

Danças-souvenirs.

Brutas fugidias materialidades corporalizadas – crise-souvenir?

Um processo de criação como objeto de investigação.

Um objeto que se cria como resultante de um processo de investigação.

Uma investigação que se configura como resultante e, simultaneamente, como condição de existência de si mesma.

Uma tese pode ser e é uma crise.

Uma investigação pode ser e é uma crise corporalizada, jogo de instabilidades que possibilita a emergência do imprevisível e que flui entre acasos criativos.

Esta investigação resulta da compreensão de que corpos e danças e escritas são arranjos temporários e que, como tudo que é vivo, serão sempre restritos em suas configurações.

Uma dança pode ser e é

uma sucessão de erros que se realizam no fluxo do tempo, gerando coerências e sentidos enquanto se materializa.

Uma dança pode ser e é

uma sucessão de erros porque cria conexões entre corpos ambientes linguagens desafiando a ideia de que há um sentido ou objetivo ou mensagem que preceda a materialidade de sua própria feitura.

Uma dança pode ser e é

uma estratégia para cooptar erros de outrora e formatá-los em códigos rígidos que inscrevem nos corpos que dançam uma aversão à ideia de erro.

Uma dança pode ser e é

um desafio à lógica do corpo de refazer-se a cada instante e de acumular erros como forma de se transformar – de permanecer no tempo.

Uma dança pode ser e é

uma maneira de errar entre caminhos e entre sentidos pré-determinados para gerar possibilidades outras de movimento e de paragem nos dias em que parece um erro continuar existindo e dançando.

Uma dança pode ser e é

uma maneira de ressignificar o erro como oportunidade de auto-organização.

Uma dança pode ser e é

uma aparente sucessão de acertos quando sua materialização tenta nos fazer esquecer a instabilidade e a imprevisibilidade que constituem tudo o que é vivo.

Um erro pode ser e é

uma desestabilização em um sistema ambiente corpo cuja operação se contenta em ressoar regularidades. Uma desestabilização que expõe e confronta a naturalização de quaisquer arbitrariedades.

Uma dança pode ser e é

complete e justifique sua resposta.

Uma dança que se quer contemporânea não poderia se furtrar ao desejo ou à necessidade de perguntar-se sobre si, sobre os corpos, sobre o mundo.

Uma dança que se quer contemporânea não poderia se furtrar à necessidade ou ao desejo de partilhar um comum entre os corpos que nela e dela escrevem-leem-revisam-criticam suas existências.

Uma dança que se quer contemporânea não poderia se furtrar à autocrítica de perguntar-se quando uma dança poderia ou deveria ou necessitaria ser de fato democrática, não como uma configuração generalizante que performa um falso consenso, mas como abertura ou rasgo ou desvio para uma conversa que torne visíveis acordos ou embates ou coerções ou oportunidades outras.

Uma dança que se quer contemporânea não poderia se furtrar ao abandono das camisas de força abadás collants tamanho único que sufocam as singularidades dos corpos e dos ambientes em categorias herméticas e comercializáveis.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria inscrever-se no tempo como corporalização das resistências estéticas-políticas-éticas-epistemológicas no atual contexto de ódio à democracia. “O novo ódio à democracia pode ser resumido então em uma tese simples: só existe uma democracia boa, a que reprime a catástrofe da civilização democrática.” (RANCIÈRE, 2014, pp. 10-11).

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria inscrever-se no tempo como questionamento insistente dos parâmetros opressores das instituições que, sob o pretexto da proteção às liberdades democráticas, exercem seus poderes classificatórios discriminatórios homogeneizantes monetarizantes.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria se inscrever no tempo como corporalização da democracia em seus próprios processos de escrita leitura revisão crítica do mundo, como uma experiência de partilha dos sentidos em suas materialidades diversas e que ressoam em outras estéticas éticas políticas de existência.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria criar desvios nos processos de escrita leitura revisão crítica do mundo. Desvios que tornem visíveis as forças que transformam quaisquer existentes em consumidores ou em commodities. Desvios que

tornem visíveis os vernizes democráticos aplicados aos processos homogeneizantes no mercado dos sentidos, dos símbolos, das titulações. Desvios que tornem visíveis as possibilidades de inscrição nas lógicas capitalistas como um devir antiproduto, um devir projeto-processo inacabado, um devir partilha. Desvios que tornem visíveis os desvios outros que inscrevem as danças que se querem contemporâneas na cota de crítica ao establishment – cota necessária para que o establishment mantenha intacto o seu verniz democrático. Desvios que tornem visíveis as pressões exercidas pelo establishment para que as danças que se querem contemporâneas sirvam de escape controlado aos anseios democráticos imprevisíveis e não controláveis dos corpos outros. Desvios que tornem visíveis os interesses econômicos políticos estéticos que fazem com que a “[...] vida democrática torna-se vida apolítica do consumidor indiferente de mercadorias, direitos das minorias, indústria cultural e bebês produzidos em laboratório.” (RANCIÈRE, 2014, p. 43). Desvios dos corpos nos corpos para corpos outros.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria se inscrever no mundo como uma crise outra no contexto de uma crise da democracia.

Uma democracia que se quer contemporânea ressoa da consolidação de inúmeras estratégias antidemocráticas. Uma democracia que se quer contemporânea parece enfrentar um desafio mitológico e outro ontológico – um se apresenta como uma guerra contra os males dos regimes totalitários ditatoriais tirânicos, ainda que tal guerra signifique um arbítrio democratizante sobre outras configurações sociopolíticas auto-organizadas; outro que ressoa da própria existência imprevisível e não controlável dos sistemas vivos que, quando se querem democráticos, atualizam incessantemente quaisquer ideias de governança e de autoridade, ainda que legitimamente instituídas, que se fragmentam e se reconhecem em identidades singulares e múltiplas, que exercem a cooperação e o egoísmo inscritos em seus corpos de forma indiscriminada e que fazem germinar e colapsar configurações auto-organizadas e interdependentes no fluxo do tempo (RANCIÈRE, 2014).

Uma democracia que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria se abster de se configurar sob o artifício da representatividade e corporalizar-se seus processos de escrita leitura revisão crítica. Uma democracia que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria ser uma democracia dos e nos corpos danças palavras.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir conhecimentos outros.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir conexões possíveis entre seus próprios processos de criação, as abordagens práticas-teóricas do corpo e os ininterruptos processos de aprendizagem – escrita leitura revisão crítica – que nos constituem.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria se configurar como atrator para práticas-teorias comprometidas com os acordos ou embates ou coerções ou oportunidades que se configuram na contemporaneidade.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria se configurar como evidência da indissociabilidade entre a corporalização de informações – que se processa na performance de conhecimentos do e no corpo – e o desenvolvimento de processos de criação. “O corpo em condição de investigação/criação não opera de maneira isolada, uma vez que se encontra implicado em uma rede de conexões que resvalam em permanentes questões e promovem elaborações e soluções provisórias.” (TRIDAPALLI, 2008, p. 26). O reconhecimento de que os processos cognitivos são processos corporais – somente no e do corpo se processam as escritas leituras revisões críticas danças – poderia ou deveria ou necessitaria engendrar transformações nos fazeres educacionais e artísticos que ainda insistem em desconsiderar as singularidades de cada corpo e de cada ambiente.

Um conhecimento que emerge de relações não hierárquicas entre prática e teoria e que fluem das instabilidades e irreversibilidades e imprevisibilidades dos sistemas corpos culturas, se configura como um saber de experiência (BONDÍA, 2002).

Um conhecimento que se configura das e nas instabilidades e irreversibilidades e imprevisibilidades poderia ou deveria ou necessitaria fomentar as sensibilidades e adaptabilidades em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades, expandindo o repertório estético cinético político artístico ético.

Um conhecimento que se configura das e nas instabilidades e irreversibilidades e imprevisibilidades poderia ou deveria ou necessitaria engendrar escritas leituras revisões críticas danças de e para configurações artísticas em que sejam exercitadas a autonomia e a cooperação, gerando sentidos nas singularidades e adversidades e brevidades cotidianas. Um

saber – e um fazer e um sentir! – que se constitui como experiência desintegra e atualiza as possibilidades de percepção ação transformação dos sentidos e dos e, por isso mesmo, não podem ser previamente determinados.

Um conhecimento que se configura das e nas instabilidades e irreversibilidades e imprevisibilidades pode se inscreve no mundo sem o dever ou a necessidade de se transformar em uma metodologia ou em se consolidar como um procedimento aplicável, pois, de cada corpo e de cada ambiente emergirão possibilidade que materializam suas singularidades. A investigação do e no corpo faz da dança em contextos de aprendizagem um convite à percepção ação transformação reflexão conjunta.

Um conhecimento que se configura das e nas instabilidades e irreversibilidades e imprevisibilidades poderia ou deveria ou necessitaria ressoar o entendimento de que a dança se constitui como sistema complexo em que se emaranham práticas e teorias.

Um conhecimento que se configura em experiências do e no corpo pode se materializar em uma dança.

Uma dança que se configura em experiências do e no corpo pode se materializar em conhecimentos outros que não cessam de se transformar no fluxo do tempo.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para conversas possíveis. Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio nas redes que invisibilizam conexões que tornam possíveis outras conversas e outros modos de conversar.

Uma dança que se quer contemporânea, ao se configurar como uma possibilidade de conversa, poderia ou deveria ou necessitaria, em seu próprio acontecimento, fazer emergir acordos ou embates ou coerções ou oportunidades ou desafios às práticas-teorias políticas estéticas éticas corporais que, por se conformarem com o status de normalidade atribuído às suas existências – evidência das forças homogeneizadoras generalizadoras modelizadoras que atuam nos processos de escrita leitura revisão de sentidos – consolidam discursos de autoridade como estratégia para permanecer no tempo. “O pressuposto que estrutura essas reflexões é que a política define-se como experiência da linguagem e que a qualidade dessa experiência nos une ou nos separa” (TIBURI, 2016a, p. 23).

Uma dança, qualquer que seja a sua configuração, inscreve-se no mundo através de maneiras de agir pensar existir estéticos e políticos que se articulam em sua própria feita. Uma dança, qualquer que seja a sua configuração, como sistema linguagem configuração artística, pode existir entre as possibilidades de fazer emergir aberturas ou rasgos ou desvios para uma conversa e de criar reforços às estruturas ou domínios ou lugares fixos da fala escuta escrita leitura dança.

Uma dança, qualquer que seja a sua configuração, poderia tentar dissimular as maneiras de agir pensar existir estética e politicamente que se inscreveram em sua feita – poderia, inclusive, tentar negar os vestígios rastros continuidades destas inscrições. Uma dança, qualquer que seja a sua configuração, no entanto, como acontecimento, faz emergir possibilidades e propriedades outras em corpos ambientes linguagens e opera irreversibilidades no tempo e nas semioses quando desintegra e atualiza (VELOSO, 1975) o que estética e política poderiam ou deveriam ou necessitariam ser.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria se configurar como abertura e como |interdição|

como rasgo e como remendo que ata corpos ambientes linguagens

como desvio e como via de sentido obrigatório

em sua bruta fugidia materialidade.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria configurar-se sempre como uma abertura ou um rasgo ou um desvio para uma conversa possível? Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria se perguntar “[...] o que acontece conosco quando entramos em um diálogo e o acontece caso isso não seja possível. O diálogo é uma prática de não violência.” (TIBURI, 2016a, p. 23).

Uma dança que se quer contemporânea, embora necessariamente inscrita nos fluxos da semiose e do tempo e, portanto, necessariamente constituída pelas instabilidades e imprevisibilidades dos processos de escrita leitura revisão de sentidos, poderia ou deveria ou necessitaria configurar-se sempre como uma abertura ou um rasgo ou um desvio para uma conversa possível, ainda que seja insistente nos sistemas corpos ambientes uma busca por pressupostos ou narrativas ou significados que não constituam ou ressoem ou resultem em seu acontecimento. Uma dança que se quer contemporânea e que faz emergir aberturas ou rasgos ou desvios para conversas possíveis poderia ou deveria ou necessitaria ter estratégias para romper as |interdições| das insensibilidades e das verdades absolutas e das normalidades e inscrever-se em olhos bocas narinas orelhas (VELOSO, 1975) pelas pelesmetáforas pelesdimensões peleschãos pelesoutros (MOURA, 2015) poros suores neurônios

uma dança

paralisa

desintegra

envolve

transborda

silencia

espalha

coagula

mantém

atualiza

Uma dança que se quer contemporânea, como faz emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para uma conversa possível, faz emergir também acordos ou embates ou coerções ou oportunidades ou desafios às falas escutas escritas leituras danças que se investem de autoridade estética política ética econômica. Uma autoridade que se consolida como modo de ação pensamento existência.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria criar uma abertura ou um rasgo ou um desvio nas próprias falas escutas escritas leituras danças autoritárias para, em seu próprio acontecimento, fazer emergir uma possibilidade de conversa que desintegre e atualize a rigidez e o conformismo em repetir o que está dado, pronto ou resolvido. Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria inscrever-se no cotidiano como fala escuta escrita leitura dança que evidencia o autoritarismo e seu “[...] conjunto de gestos tão fáceis de realizar quanto difíceis de entender. E ainda mais difíceis de conter.” (TIBURI, 2016a, p. 27). Difíceis de entender porque contrariam quaisquer pretensões democráticas e difíceis de conter porque atentam contra quaisquer definições de dignidade.

Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria inscrever-se no cotidiano. Inscrever-se como acontecimento que transborda as paredes portas janelas das instituições artísticas porque apresenta a materialidade nua do corpo como fala escuta escrita leitura dança, até ou sobretudo quando faz emergir discussões polêmicas acusações que indicam sua potência para criar sentidos desestabilizadores. Inscrever-se até ou sobretudo nas manchetes dos jornais impressos e digitais, que escancaram o autoritarismo latente em nossos dias e que reforçam a necessidade de outras aberturas ou rasgos ou desvios para conversas. Uma dança que se quer contemporânea poderia ou deveria ou necessitaria inscrever-se até ou sobretudo em longos textos escritos nas redes sociais, evidenciando e rompendo e inflando as bolhas de nossas escritas leituras revisões de sentidos. Inscrever-se nas praças e largos com a materialidade nua do corpo que – ainda que habite uma bolha – não cessa de se transformar no fluxo do tempo. Inscrever-se até ou sobretudo nas delegacias e nos tribunais quando é vítima das violências coreopoliciais que, criminalizando as falas escutas escritas leituras danças que se fazem na materialidade nua do corpo, pretendem apagar a estética e a política que nos constituem e que nos inscrevem no mundo.

uma dança

durante e depois do momento em que tudo começa

tronco braços pernas automóveis motocicletas

tudo que se come e tudo que se reza

o jorro da noite sangrenta e o arco da promessa

uma dança e as palavras emprestadas de Caetano

Uma dança que se quer contemporânea, quando consegue romper com a lógica do autoritarismo que [interdita] as capacidades de fala escuta escrita leitura dança, poderia ou deveria ou necessitaria propor, em sua própria feitura, uma maneira de conversar.

Uma dança que se quer contemporânea, em seu próprio acontecimento, escolhe entre a dialética ou a dialogia nas aberturas ou nos rasgos ou nos desvios para conversas possíveis. Em uma conversa dialética, podem se consolidar procedimentos para a descoberta ou a invenção ou a dissimulação da existência de algo em comum – não um comum partilhado que inscreve a estética na política e vice-versa (RANCIÈRE, 2009), mas um comum que se instala como ponto de chegada de uma conversa em que se adota um comportamento simpático à realidade dos outros, pois, ainda que sejam reveladas profundas divergências, busca-se a construção de um sentido que contemple a todos que participem da conversa (SENNETT, 2015). Em uma conversa dialógica, podem se instaurar acordos em que todos se abstêm da ideia de qualquer entendimento mútuo, desobrigando-se de descobrir ou de inventar ou de dissimular a existência de algo em comum. Em uma conversa dialógica, todos estão implicados em falas escritas leituras danças múltiplas, fazendo emergir sentidos também múltiplos. Em uma conversa dialógica, escolhe-se a empatia em detrimento da simpatia porque se faz necessário um esforço nos processos de escrita leitura revisão de sentidos em experimentar a corporalização de informações enfatizando o deslocamento das maneiras de agir pensar existir habituais de cada corpo (SENNETT, 2015). Em uma conversa dialógica, as escritas leituras revisões acontecimentos poderiam ou deveriam ou necessitariam seguir em suas continuidades instáveis e imprevisíveis, sugerindo que, talvez, a própria comunicabilidade mútua de cada sistema corpo dança – e não o entendimento mútuo! – poderia ou deveria ou necessitaria constituir um comum.

Uma dança que se quer contemporânea, em seu próprio acontecimento, poderia ou deveria ou necessitaria fazer emergir uma abertura ou um rasgo ou um desvio para conversas possíveis.

moléculas autorreplicantes

células autorreplicantes

Uma incerteza se realiza e ressoa em corpos autorreplicantes

ideias autorreplicantes

danças autorreplicantes

moléculas erráticas

células não-lineares

corpos múltiplos

ideias vacilantes

danças infindáveis.

Quando uma incerteza se realiza no tempo, inicia-se a evolução.

Uma vez corpo dança palavra mundo, cada dúvida se abre às dúvidas outras. Abrir-se ao ambiente é um pressuposto para a existência de um sistema corpo vivo – o que necessariamente ressoa em cada ideia dança palavra que um sistema corpo inscreve no mundo. Abrir-se ao ambiente impõe aos sistemas vivos a necessidade de dissipar energia, de consumir a si mesmos como um pressuposto para continuar existindo. Abrir-se ao ambiente pressupõe o desenvolvimento de sensibilidades outras, de processos de escrita leitura revisão crítica que operam como estruturas dissipativas, criando coerências de longo alcance, fazendo os sistemas corpos vislumbrarem a possibilidade de estados múltiplos e impondo às suas existências a historicidade de suas escolhas (PRIGOGINE, 2008).

Os processos através dos quais se constituem os sistemas vivos produzem entropia. Se nos sistemas de equilíbrio a entropia está associada às perdas de energia decorrentes de suas atividades, associando-se à ineficiência e à desordem como índices de morte, nos sistemas de não-equilíbrio sua produção se apresenta como indispensável para a existência. A entropia constitui os sistemas corpos em suas estruturas neuronais e piscares de olhos e respirações e

transpirações e soluços e quedas – metafóricas e físicas. A entropia é a resultante da impressão do tempo e da dúvida na matéria. “Em resumo, é esta a vida, é o tempo que se inscreve na matéria, e isto vale não só para a vida, mas também para a obra de arte.” (PRIGOGINE, 2008, p. 30).

Nas operações dos sistemas vivos, sobretudo os biológicos, a entropia garante um estado de não-equilíbrio em relação ao ambiente – apesar das trocas incessantes realizadas através da respiração digestão transpiração etc. O desequilíbrio, resultante da produção de entropia, inscreve os sistemas vivos no fluxo das instabilidades e das imprevisibilidades, o que torna possível a experimentação de regimes termodinâmicos singulares. Uma dança que se quer contemporânea pode ou deve ou necessita fazer a si mesma no fluxo das instabilidades e imprevisibilidades físicas e lógicas que constituem os corpos e os ambientes, pois, de forma diversa das danças que se fazem a partir de parâmetros pré-definidos – e que tendem à conservação desses parâmetros – “[...] a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador de suas próprias regras de estruturação.” (BRITTO, 2008, p. 15).

No mundo visto a olho nu, o equilíbrio é tão raro quanto precário. A existência em um estado de não-equilíbrio pressupõe a adaptabilidade às variações do ambiente – emergência de complexidades outras que se evidenciam nas singularidades de cada sistema corpo dança. A cada variação experimentada pelos sistemas corpos, escolhas irreversíveis engendram seus processos evolutivos. Cada sistema corpo escolhe, dentre as possibilidades que se apresentam, outra forma de existência – escolha que se faz na materialidade das ações, na iminência da completa dissipação e que, por isso, resulta mais da capacidade adaptativa do que de qualquer pretensão de liberdade.

Os sistemas corpos, pensados como estruturas dissipativas têm seus processos evolutivos marcados por *crises* e **metaestabilidades**. As *crises* se sucedem entre os estados de estabilidade precária e sempre provisória nos sistemas de não-equilíbrio. As *crises* impulsionam os sistemas de não-equilíbrio às reconfigurações que desencadeiam seus processos evolutivos e sempre contém um elemento de acaso, mas não de arbitrariedade ((PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 137). Sistemas corpos podem ou devem ou necessitam desencadear uma *crise* mas não controla-la.

Mesmo as atividades recorrentes de um sistema corpo, quando tensionadas ao limite, podem gerar transformações que resultem em uma *crise*. Mesmo uma dança que tende à conservação de parâmetros pré-definidos, quando esgota as capacidades de um corpo ou quando exaurida ou saturada em seus processos de produção de sentidos, pode gerar uma *crise*. A cada acontecimento, corpo e dança, em sua materialidade compartilhada, evidenciam sínteses circunstanciais dos aspectos cognitivos e históricos e estéticos que os constituem (BRITTO, 2008), e, assim, *flutuam* entre *crises* e **metaestabilidades**.

A cada *crise*, possibilidades outras de existência se apresentam em pontos de bifurcação. Escolhas entre possibilidades autorreplicantes erráticas vacilantes múltiplas não-lineares infundáveis – mas sempre irreversíveis. Escolhas que estabilizam ou alimentam ou desencadeiam – e que sempre resultam de – *flutuações*. Situações que afetam a **metaestabilidade** dos sistemas corpos e que geram outras formas de organização – resultantes das sensibilidades mútuas que sistemas corpos ambientes matérias desenvolvem em estados de não-equilíbrio – são *flutuações*.

As *flutuações* fazem emergir configurações outras nos sistemas corpos como evidências da primazia da sobrevivência sobre qualquer desejo ou tentativa ou obsessão de novidade. “Produzir cultura é, portanto, um recurso adaptativo do corpo, que ganhou estabilidade pela seleção natural para garantir a sobrevivência dele no seu ambiente de existência.” (BRITTO, 2008, p. 63).

vivos

A ordem por flutuação descreve a complexidade dos sistemas corpos

biológicos

políticos

econômicos

culturais

poéticos

A ordem por f l u t u a ç ã o descreve a complexidade de configurações cujas existências só podem ser compreendidas pelo caráter irreversível que resulta da inscrição do tempo – e da dúvida! – em cada existente. Sistemas corpos ambientes afetam-se mutuamente no decorrer de seus processos evolutivos, experimentam as flutuações como exercícios de refazimento. É possível dizer que “[...] a inovação é certamente selecionada, mas por um meio que ela contribui para criar. O processo evolutivo não tem, pois, por motor, a pressão seletiva; sua lógica não é pura e simplesmente a das exigências do meio.” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 137). Complexidades partilhadas no fluxo evolutivo – fluxos entre natureza e cultura que dissolvem as certezas.

Tudo quando não havia, no espaço e no tempo ainda sem coerência sentido valor, passou a haver. Sistemas corpos que contraem e expandem e desafiam e respiram e transpiram e experimentam a si mesmos e aos sistemas corpos outros que compartilham o ambiente, sincronicamente ou não, mas nunca simétricos, pois simetrias não se aplicam aos sistemas corpos de não-equilíbrio. Simetrias não se aplicam à vida. Sistemas corpos que se movem de maneiras microscopicamente visíveis e também visíveis a olho nu. Sistemas corpos nus apesar dos condicionamentos históricos e estéticos e de seus devires imprevisíveis. Tudo quanto não havia, passou a haver e a se transformar – a olho nu e microscopicamente e cosmicamente – e segue no fluxo do tempo, ora amorfo e tenro e fluido e delicado, ora vigoroso e sólido e cru e enfático, em um complexo de relações – como uma elaboração verbal que oscila entre a descrição do surgimento da vida e a lembrança de uma das danças criadas por Lia Rodrigues.

Uma investigação científica poderia ou deveria ou necessitaria ser rigorosa em relação às definições de seu objeto, de seus objetivos, de sua metodologia e de seus resultados.

Uma investigação científica poderia ou deveria ou necessitaria ser rigorosa em relação à escolha de seus pressupostos teóricos, garantindo, assim, uma maior abrangência em sua área de conhecimento e a efetividade de sua argumentação.

Uma investigação científica poderia ou deveria ou necessitaria ser rigorosa em relação aos parâmetros de redação, apresentando no texto uma estrutura pré-determinada, linear e progressivamente organizada, e objetividade na escolha das palavras para sanar ou minimizar possíveis ambiguidades ou más-interpretações. Uma investigação científica poderia ou deveria ou necessitaria ser rigorosa em relação aos parâmetros de redação, evitando as amenidades, os clichês e as frases de efeito.

Uma investigação científica, além disso, poderia ou deveria ou necessitaria produzir uma resultante (auto)crítica, se isso não lhe tirar o rigor, obviamente.

Uma investigação científica, embora desenvolvida com todo o rigor necessário à sua validação por agentes outros da ciência, não necessariamente dialoga ou age ou afeta ou efetivamente se inscreve no contexto de sua realização. Embora o rigor condicione a existência de uma investigação – em instituições ou em campos ou em publicações especializadas ou em agências específicas – não há rigor que, em si mesmo, garanta a coparticipação de qualquer investigação ou de suas resultantes no contexto de sua realização. Qualquer possibilidade de afetação, por mínimas que sejam, são combatidas ou suprimidas ou completamente negadas pelo rigor científico.

A ideia de rigor responde à uma concepção arbitrária e resulta de uma tentativa – frustrada e teimosa – de sanar as demandas das estruturas de produção de conhecimento – e de poder – que seguem se transformando.

O rigor é uma materialização da pretensão humana de controlar a natureza.

O rigor é uma realização – conceitual e material – das estruturas de dominação que sobrepõem a existência humana à natureza.

O rigor é uma corporalização de modelos que condicionam as relações entre os conhecimentos, entre as classes sociais, entre as produções de sentido, entre os corpos, entre as danças, entre as palavras... um entre que não se configura como permeabilidade, mas como distinção |interdição| estigmatização.

O rigor é uma estratégia que privilegia a ação humana predatória.

A ciência surge e se consolida como a realização da metáfora da iluminação das ideias, das mentes (assim mesmo, apartadas dos corpos e da matéria de que somos feitos e de que se faz o mundo), mas, mesmo em sua pretensão humanista (?), aparta a humanidade entre quem poderia ou deveria ou mereceria receber a luz e quem não – qualquer semelhança com a falácia da meritocracia não é coincidência ou resultante do acaso, é evidência das continuidades dos regimes de dominação.

O rigor emerge como uma possibilidade de estabilização diante das redefinições políticas e estéticas e éticas e epistemológicas. O rigor científico emerge como uma possibilidade de criação de conhecimentos apartados das pequenas tragicomédias do cotidiano da humanidade, uma possibilidade de alcançar o ápice do entendimento de quem somos nós – pois, embora manifestamente falível, tal conhecimento seria verificável e reproduzível e, portanto, inquestionável.

O rigor é uma tentativa de interdição das escritas leituras revisões da realidade que se processam pela experiência para ratificar a existência de uma linguagem única que modela o Universo.

A consolidação da ciência se faz a partir do pressuposto – mais ou menos arbitrário – de que a natureza tem uma existência tão previsível quanto a queda ao chão de uma maçã que se desprende do galho. Não que a gravidade não seja verificável pela experiência dos sistemas corpos culturas ambientes, mas a síntese proposta por Newton – e que se consolida com o fazer saber agir científico moderno – a converte em força homogeneizadora de quaisquer experiências, linguagem única em que se configuram quaisquer processos de escrita leitura revisão crítica do Universo. “Trata-se de preparar o fenômeno estudado, de o isolar até parecer uma *situação ideal*, fisicamente irrealizável, mas inteligente por excelência, pois encarna a hipótese teórica que guia a manipulação.” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 30). E o que resulta desse contexto é a detenção pela ciência da exclusividade na elaboração e – na

exploração – das continuidades teóricas políticas econômicas de suas descobertas – e de suas invenções. A capacidade universalizante de explicação da lei da gravitação (re)cria uma narrativa – mitológica? – de harmonia entre os aspectos morais biológicos políticos físicos sociais da existência, todos igualmente determinados.

O rigor faz ressoar no tempo a ideia de que conhecimento é um domínio.

O rigor é uma das características distintivas da ciência que ressoa e contamina outras produções humanas. Cada um dos processos ou fenômenos ou acontecimentos experimentados em nossas realidades tem sua existência reconhecida ou não de acordo com as (im)possibilidades teóricas das ciências. Cada um dos processos ou fenômenos ou acontecimentos é isolado reduzido fragmentado às condições ideais – e irreais – de observação, ainda que de maneira meramente hipotética dedutiva indutiva abstrata. Quaisquer escritas leituras revisões científicas dos processos ou fenômenos ou acontecimentos são desenvolvidas através de protocolos métodos parâmetros previamente testados validados reconhecidos legitimados. “Chegamos assim ao que para nós constitui a singularidade da ciência moderna: o encontro entre a técnica e a teoria, aliança sistemática entre a ambição de modelar o mundo e a de compreendê-lo.” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 29).

O rigor se instala em quaisquer leis e normas e procedimentos e métodos e representações e existências – mesmo nas mais improváveis: “onde queres o livre, decassílabo” (VELOSO, 1984). Quaisquer procedimentos experimentais, ainda que desenvolvidos segundo os rigores protocolos métodos parâmetros previamente testados validados reconhecidos legitimados, estão, como tudo mais que existe, sujeitos às flutuações da natureza, evidenciando a incoerência do entendimento de que a natureza seria previsível, determinada. Os conhecimentos que ressoam das pretensões da ciência moderna revelam suas singularidades e seus limites. A natureza é isolada reduzida fragmentada em função de hipóteses que pré-existem aos processos ou fenômenos ou acontecimentos enquanto as pessoas que fazem a ciência se empenham em dar visibilidade somente às parcelas da realidade que são convenientes para a manutenção de seus discursos.

O rigor é um exercício de dissimulação do caráter determinista das escritas leituras revisões da realidade que permite a manutenção da ciência moderna.

O rigor é um exercício de retórica.

O rigor exige a preparação de um contexto irreal de observação dos processos ou fenômenos ou acontecimentos para que quaisquer conhecimentos resultantes corroborem com a conservação das configurações hegemônicas dos discursos da ciência, ainda que dissimule essa pretensão determinista com a defesa da falibilidade científica.

O rigor é um exercício de dissimulação de que as pretensões da ciência moderna perpassam pela criação manutenção performance de um discurso determinado e determinista da realidade.

O rigor emerge como uma possibilidade de representação – arbitrária e determinista – de nós mesmos e do ambiente que habitamos. A ciência moderna se consolida através de um distanciamento progressivo entre a humanidade e a natureza.

O rigor emerge como uma possibilidade de representação da isenção das falhas humanas na produção do discurso da ciência moderna.

O rigor emerge como possibilidade de afirmação da transcendência do discurso da ciência moderna, da possibilidade de reconciliação entre humanidade e divindade através de um conhecimento exato das origens e dos destinos de tudo o que, depois do primeiro pulo, passou a haver. “Newton via o Universo como manifestação do poder infinito de Deus. [...]. Sua ciência foi um produto dessa crença, uma expressão de seu misticismo racional, uma ponte entre o humano e o divino.” (GLEISER, 1997, p. 164).

O rigor emerge como uma possibilidade de representação – arbitrária e determinista – de nós mesmos e do ambiente que habitamos que se processa através dos apagamentos das instabilidades e das incertezas que constituem tudo o que é vivo. A existência de sistemas corpos danças palavras signos ressoa uma ideia de progresso – lineares previsíveis maquínicos determinados, tal qual o relógio, símbolo de ordem e de racionalidade. “O mundo- relógio constitui uma metáfora, que remete ao Deus-relojoeiro, ordenador racional de uma natureza autômata.” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, pp. 33-34).

O rigor não representa uma ruptura com o discurso teológico místico transcendental, mas a sua assimilação para garantir estabilidade e conectividade social econômica ética política ao discurso da ciência moderna.

O rigor científico é narrativo e anedótico, insinua, através da lei da gravitação universal, a possibilidade de desvendamento completo da natureza, criando na ciência a coesão e a coerência necessárias para permanecer no tempo.

O rigor consolida um discurso que, embora tenha como pressupostos ideias emprestadas da filosofia e também da religião, indica a racionalidade científica como a melhor forma de conhecer o mundo. O discurso da ciência moderna se faz de transformações hábeis das narrativas teológicas, criando um outro Gênesis – haja luz, assim podemos ver as engrenagens! “O Universo foi reduzido a um grande sistema mecânico, uma máquina complicada, porém compreensível.” (GLEISER, 1997, p. 198).

O rigor se impõe como estratégia para negar a diversidade da natureza e a possibilidade de existência de convicções pessoais nas pessoas que fazem a ciência.

O rigor se impõe como estratégia de apagamento das possibilidades de escrita leitura revisão de sentidos que se processam como narrativas que persistem nos corpos e que não representam potenciais ganhos econômicos políticos estéticos éticos àqueles que patrocinam a ciência.

O rigor é uma estratégia para o apagamento ou para a dissimulação de quaisquer riscos de desestabilização das pretensões discursivas ou performativas das configurações hegemônicas que se materializam em fazeres saberes existências.

O rigor é uma estratégia para o apagamento ou para a dissimulação de quaisquer riscos porque, com o risco, se tornam evidentes a falibilidade e a contextualidade e a historicidade e a imprevisibilidade e a irreversibilidade que resultam (ou não) na existência – e na incessante transformação – de tudo que, no verso e no reverso, passou a haver.

O rigor emerge como estratégia de dominação e – em sua própria ação para permanecer no tempo como ideia – escapa dos laboratórios e se instala nos salões da corte. O rigor se instala nos corpos e nos códigos de dança.

Uma investigação que se pergunta?

Metadúvida constituinte de qualquer processo de criação ou radicalização dos hermetismos (estéreis) que atuam na manutenção dos modelos pré-estabelecidos como uma condição de existência e validação de conhecimentos (em dança)?

Como poderia uma investigação, em seus próprios processos de feitura, entendidos como exercícios de auto-organização, fazer emergir configurações (escritas ou dançadas ou performadas ou faladas) com sentidos singulares? – Como poderia uma investigação, em seus próprios processos de feitura, não as fazer emergir?

Em que contextos é mais profícuo perguntar do que responder?

O que é uma dança (?).

O que é um corpo (?).

O que é política (?).

O que é criação (?).

O que é conhecimento (?).

E quando. Quando?

Cada dança cria – recria – seu próprio chão, assumindo a premissa semiótica de que todo signo co-evolui com o seu objeto e age na geração de interpretantes diversos (outros signos, outras danças, outros chãos)? Como esse continuum permitiria desenvolver o argumento de que os modelos ou formatos ou parâmetros de escrita acadêmica podem também ser tensionados, abrindo espaço para a experimentação e discussão sobre a autorreferencialidade das configurações artísticas e suas possíveis ou inegáveis coimplicações com as teorias das artes?

Como uma investigação se desenvolve a partir das – e em direção às – reverberações estéticas e éticas e políticas e epistemológicas da dança além de, simultaneamente, se constituir como exercício de experimentação de uma configuração verbal singular? – Como uma

investigação em dança poderia não o fazer? Capricho de estilo ou condição de existência ou mera experiência metodológica poética fadada ao fracasso?

Em cada leitura escrita acontecimento de dança se faz possível a emergência de conhecimentos que só podem existir através das transformações que se operam em seu próprio fazer. “Armar um tabuleiro de palavras-souvenirs”, fazer eu mesmo um microtabuleiro enquanto jogo linguístico (político) como propôs Waly Salomão (2014), até quase ser possível ouvir – oxalá! – “mas não é assim que se escreve uma tese”.

Como desafio às lógicas terminativas ou conclusivas ou distintivas essa investigação quer se recusar em ser um encerramento ou um requisito ou um resultado. Essa investigação poderia se conformar em ser um souvenir – uma lembrança de Salvador, uma fita do Nosso Senhor do Bonfim em tecido sintético pink – made in China – tão descartável quanto simbólica.

Esta investigação é um exercício de insistência e resistência no desequilíbrio entre o que poderia e o que não poderia dizer falar escrever dançar. Esta investigação é um exercício de insistência e resistência nos devires imprevisíveis e nas |interdições| que se processam ou que se impõem em falas escritas danças e na delimitação de regimes de visibilidade outros.

Esta investigação poderia ter ou deveria ter ou resultaria de ou dissimularia uma metodologia não determinada, ainda que restrita em si mesma como todos os existentes. Esta investigação se faz também de sol e de sal e de maresia.

Esta investigação poderia ter ou deveria ter ou resultaria de ou dissimularia uma rede que se faz em levantamentos citações revisões análises críticas, configurando um emaranhado de conexões teóricas e poéticas e políticas acerca dos processos de criação que abdicam ou querem abdicar das certezas e dos modelos pré-estabelecidos, que assumem ou flertam com a instabilidade que constitui a realidade, abrindo-se ao imprevisível, aos acasos. Esta investigação poderia ter ou deveria ter ou resultaria de ou dissimularia o esquecimento das metas e das retas e o espio à vertigem como pressupostos – Waly, de novo.

A co-evolução entre o que se dança fala escreve lê cria crítica em dança constitui o complexo autorreferente e instável e imprevisível campo de ressonâncias que se pretende materializar ou corporalizar ou emular ou indicar ou ressoar ou dissimular nessas páginas e em suas continuidades.

Não há corpos universais nem ambientes neutros.

Não há processos de criação neutros nem resultantes universais.

Quaisquer textos danças teses podem ser entendidos como acordos ou embates ou coerções ou oportunidades, mas sempre restritos em suas existências singulares e irreversíveis. Quaisquer textos danças teses materializam ou corporalizam ou emulam ou indicam ou ressoam ou dissimulam ideais e ideias que subvertem ou que consolidam modelos ou padrões ou possibilidades de criação e difusão e validação de conhecimentos singulares de maneiras mais ou menos arbitrárias contraditórias colonizadas emancipatórias.

Um dos desafios da investigação pesquisa produção crítica em dança se apresenta como uma necessidade inesgotável de adaptação em acordos ou embates ou coerções ou oportunidades que se apresentam entre os parâmetros próprios da estrutura acadêmica e as informações experiências configurações artísticas em seu processo de feitura. A possibilidade de repensar os modelos de criação em dança poderia ou deveria ou necessitaria evidenciar outras formas de produzir e difundir seus conhecimentos singulares – em páginas ou palcos ou salas ou ruas ou galerias ou telas de cinema vídeo etc.

Esta investigação se constitui como atividade experiência proposta de leitura escrita crítica invenção que quer inscrever em suas próprias palavras páginas corpos possibilidades outras de configuração dos conhecimentos que ela ressoa reelabora recria.

Esta investigação ressoa a compreensão de que as relações entre os conhecimentos acadêmicos e artísticos podem contribuir para escritas leituras revisões críticas dos modelos em ambos os campos, mas sem qualquer pretensão de sistematização dessas relações.

Esta investigação quer se inscrever no fluxo co-evolutivo entre a arte e a ciência.

Esta investigação não pretende criar ou propor modelos ou metodologias ou parâmetros para ler escrever criticar produzir conhecimentos em dança.

Esta investigação pretende evidenciar que, compreendidas as singularidades de cada configuração, se faria possível a emergência de condições conexões campos complexidades em que “[...] saberes e fazeres se entrelaçam como acordos conectivos que se explicitam indicando

os compartilhamentos estabelecidos e suas relações efetuadas, o que promove desmistificar o vetor dicotômico entre teoria e prática [...]”. (BITTENCOURT; SETENTA, 2011, p. 02).

Esta investigação quer se confundir distinguir relacionar com os processos de criação em dança que não se desenvolvem de acordo com modelos pré-determinados.

Esta investigação quer se confundir distinguir relacionar com os processos de auto-organização de obras acontecimentos de dança.

Esta investigação quer se confundir distinguir relacionar com danças poesias instalações performances teses artes que se querem contemporâneas.

Esta investigação, como sistema vivo, segue por devires imprevisíveis e não controláveis.

Uma investigação que se pergunta – investigar deveria ou poderia ou necessitaria ser uma estratégia de sobrevivência?

Uma investigação que se pergunta sobre suas próprias estratégias de sobrevivência – sobre suas possibilidades de permanecer no tempo, mas que almeja nunca ser ou ter resposta.

Uma investigação que se nega a ser condescendente com as estratégias de sobrevivência que negligenciam as redefinições e as [interdições] (con)textuais.

Uma investigação que se pergunta como poderia uma investigação, em si mesma, constituir-se como um processo de criação, sem sucumbir a uma radicalização dos hermetismos e das abstrações linguísticas, tão estéreis quanto os códigos de movimento e os ideais de corpo que atuam na manutenção de modelos pré-estabelecidos como condições de existência validação visibilidade de conhecimentos em dança.

Uma investigação que assume os riscos de perguntar sobre si mesma. Os riscos de se escrever e se inscrever em metáforas e anáforas e neologismos. Os riscos de perguntar sobre a dança e suas estratégias de configuração, sobre suas possibilidades de existência.

Como poderia uma investigação, em seus próprios processos de feitura, entendidos como exercícios de auto-organização, fazer emergir configurações (escritas ou dançadas ou performadas ou faladas) que evidenciem a co-evolução entre estética e política? – Como poderia uma investigação, em seus próprios processos de feitura, não as fazer emergir? Se cada dança pode criar – recriar – seu próprio chão, que políticas dos corpos e das danças e dos chãos emergem de cada acontecimento de dança? E quando? E até quando?

Como uma investigação se desenvolveria a partir das – e em direção às – reverberações estéticas e políticas e epistemológicas da dança além de, simultaneamente, se constituir como exercício de experimentação de uma configuração linguística que quer insistir ressoar mover corpos outros? Como uma investigação poderia ou deveria ser também um exercício de ética? – Como uma investigação (em dança) poderia não sê-lo? Como uma investigação poderia ser tão investida de intencionalidades quando define como irrealizáveis quaisquer pretensões de controle dos processos de escrita leitura revisão crítica de quaisquer textos? Como uma investigação poderia não ter contradições como condições para sua própria existência? Como poderia uma investigação se conformar com a possibilidade de provocar a própria desaprovação?

Uma estratégia de sobrevivência ou uma armadilha para as pretensões poéticas que substituem a ideia – ou dissimulam a inexistência – de uma tese?

Em cada leitura escrita acontecimento de dança podem emergir conhecimentos que só existem através das transformações que se operam em seu próprio fazer. Mas, também nos acontecimentos de dança, podem atuar, de maneira mais ou menos explícita, agentes conservadores que, mesmo inscritos no fluxo irreversível do tempo, reivindicam a manutenção de ideias deterministas de corpo, de dança, de sociedade, de conhecimento. Acontecimentos de dança que, pela ação deliberada de agentes conservadores, fazem ressoar ideais de ordem e de progresso – que em nada se parecem com os sistemas vivos.

Em cada leitura escrita acontecimento de dança, estética e política se co-afetam incessantemente – nos planos cognitivos, nos planos de composição, nas audições para o The Royal Ballet ou para o Balé Folclórico da Bahia, nas rodas de ciranda nas praias da Ilha de Itamaracá, nos maracatus que descem as ladeiras de Olinda, nos cortejos pelo asfalto quente, nas performances nos porões e nas salas de piso de madeira e nos museus e nas praças e nas resistências, nas ausências, nas teses de doutorado.

Esta investigação é um exercício de regularidade e de dissipação estética e política com resultantes indefinidas.

Esta investigação é um exercício de insistência e resistência no desequilíbrio entre o que se poderia e o que não se poderia dizer falar escrever dançar.

Não há múltipla escolha.

Não há uma resposta correta e todas as alternativas são possíveis:

46) Quero juntar estas palavras, _____ nada tenha sentido.

- A) ainda que
- B) para que
- C) e que
- D) mas que
- E) até que

(ZAMBRA, 2017, p. 37).

Quaisquer textos danças teses podem ser entendidos como acordos ou embates ou coerções ou oportunidades, ainda que sempre restritos em suas existências singulares e irreversíveis. Até ou sobretudo uma dança verde-amarela-azul-e-branca, ordenada e progressivamente coreografada. Até ou sobretudo um artigo publicado em um periódico com qualis A. Até ou sobretudo uma performance coreopolicial de uma artista cubana em uma galeria de artes em Londres. Até ou sobretudo um livro de poemas de uma autora latino-americana. Até ou sobretudo uma dança (re)criada no Complexo da Maré.

Uma vez, era domingo.

Era ensolarado. Era Salvador.

Naquele chão feito de pequenas placas de concreto.

Naquele chão que há séculos se faz terraplanagem.

Naquele mesmo chão em que passam as pessoas vestidas com camisetas idênticas, cercadas por cordas carregadas por pessoas que também vestem camisetas idênticas, mas diversas daquelas outras, e que seguem na frente e ao lado e atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu. Naquele mesmo chão em que também passam as pessoas vestidas com camisetas não idênticas, cercadas por outras pessoas também com camisetas não idênticas ou sem camisetas e sem cordas nas mãos, e que também não morreram e por isso acompanham o trio elétrico. Naquele mesmo chão em que se empoçam sucessivas ondas de cerveja e de urina e de água com sabão.

Naquele mesmo chão eu quis dismantelar a minha dança.

Era domingo, e a norma dos usos daquele chão concreto plano cinza previa sua ocupação por famílias e cachorros e jovens em seus tênis nike e skates e patins e vendedores de pipoca e água e cerveja e surfistas e suas pranchas e policiais.

A norma não previa dança, não naquele domingo. A norma não previa uma dança apresentada como um *d e s m a n t e l a m e n t o* de si mesma, irônica, meio desajeitada, curiosa, risível. A norma não previa qualquer dança e a norma não previa qualquer queda.

Aquela dança não previa uma coreografia como um *a priori* de sua existência.

Eu quis dismantelar a minha dança abraçando caindo horizontalizando naquele mesmo chão concreto plano cinza. Eu levantava antes de mais um abraço queda horizontalização quando me pararam dois coreógrafos, daqueles que usam fardas e distintivos. Um deles me perguntou se eu estava bêbado – talvez a norma preveja a possibilidade de queda, desde que associada ao uso excessivo de álcool, o que evidencia que, de qualquer maneira, quedas são reprováveis – moral, estética e politicamente. Naquele chão era possível correr, caminhar e até parar para apreciar a paisagem – afinal, é para isso que servem os domingos. Mas cair... cair era proibido.

É uma performance, eu disse. Coisa de faculdade, né? Perguntou o coreógrafo, fingindo interesse ou dissimulando desdém. Pode continuar, mas sem cair. Quedas assustam as pessoas, disse. Virou-se e seguiu com sua tarefa de coreografar as pessoas que corriam caminhavam paravam naquele chão.

Antes de voltar para casa, entrei numa loja do Bob's e comprei meio litro de milk-shake sabor chocolate – afinal, era domingo.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- AGOSTINHO, Margarida. Como o corpo permite estes textos ou quatro formas de dizer a mesma coisa que não consigo dizer. In: NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine. (Orgs.). *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011.
- ASSMANN, Hugo. *Reencantar a educação: rumo à sociedade aprendente*. 9. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.
- BARROS, Manuel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BITTENCOURT, Adriana. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BITTENCOURT, Adriana; SETENTA, Jussara. Pesquisa acadêmica e Pesquisa Artística em dança: instâncias distintas em ações compartilhadas. *Anais do II Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Porto Alegre: ANDA, 2011.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação e Realidade*. 2003, n.28, pp. 101-115.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. 2002, n.19, pp. 20-28.
- BOSCO, Francisco. O ensaio como poema. *Cult – Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, n. 120, pp. 40-41, 2007.
- BOSCO, João; BLANC, Aldir. Corsário. Intérprete: Elis Regina. In: REGINA, Elis. *Luz das estrelas*. [S.l.]: Som Livre, 1984. 1 CD. Faixa 6.
- BRITTO, Fabiana. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- CALCANHOTO, Adriana. Mortaes. Intérprete: Adriana Calcanhoto. In: _____. *Enguiço*. [S.l.]: CBS/Columbia Records, 1990. 1 CD. Faixa 9.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DAMÁSIO, António R. *E o cérebro criou o homem*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DAWKINS, Richard. *O gene egoísta*. Trad. Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DUARTE, Cristian. *Release do espetáculo The hot one hundred choreographers*. (2011). Disponível em: <<http://www.cristianduarte.net>>. Acesso em: 26 de Jun. 2018.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 26 de Jun. 2018. ISBN: 978-85-7979-060-7.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de Criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GREINER, Christine. Prefácio. In: NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine. (Orgs.). *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011a.

GREINER, Christine. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. *Do corpo: ciências e artes, Brasil*, v.1, n.1, jul./dez. 2011b.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

HERCOLES, Rosa. Epistemologias em Movimento. In: *Sala Preta*, vol.10, n.1, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

JAFFE, Noemi. *Livro dos começos*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha: Revista de Antropologia, Brasil*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012.

MERRELL, Floyd. *A semiótica de Charles S. Peirce hoje*. Ijuí, RS: Unijuí, 2012.

MOURA, Gilsamara. Texturas Afetivas na Dança de Cunningham e de Paxton. In: MARQUETI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo A. (Orgs.). *Sobre a Pele – imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: Intermeios, 2015.

NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine. (Orgs.). *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PINKER, Steven. *Tábula rasa: a negação contemporânea da natureza humana*. Trad. Laura Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas – tempo, caos e as leis da natureza*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

PRIGOGINE, Ilya. Em busca da certeza. Trads. Isa Hetzel e Maurício Macedo. In: CARVALHO, Edgar; ALMEIDA, Maria da Conceição de (Orgs.). *Ciência, razão e paixão*. 2. ed. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

PRIGOGINE, Ilya. *O nascimento do tempo*. Lisboa: Edições 70, 2008.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança – metamorfose da ciência*. Trads. Miguel Faria e Maria Joaquina M. Trincheira. Brasília: Universidade de Brasília, 1991.

QUEIROZ, Lela. *Corpo, dança, consciência: circuitações e trânsitos em Klaus Vianna*. Salvador: EDUFBA, 2011.

RAMACHANDRAN, V. S. *O que o cérebro tem para contar: desvendando os mistérios da natureza humana*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014a.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio da poética do saber*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro dos prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SALLES, Cecília. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Belo Horizonte: Horizonte, 2008.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.

SENNETT, Richard. *Juntos*. Trad. Clóvis Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Anderson Marcos da. Por que você dança? In: MOURA, Gilsamara; EMÍLIO, Douglas. (Orgs.). *Ágora: modos de ser em dança*. 1. ed. Alumínio-SP: Jogo de Palavras, 2018.

SILVA, Anderson Marcos da. *Palavras de dança: matéria, signos e acontecimento*. 85 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

- SPIRE, Arnaud. *O pensamento Prigogine*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- TIBURI, Marcia. *Como conversar com um fascista*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016a.
- TIBURI, Marcia. *Uma fuga perfeita é sem volta*. Rio de Janeiro: Record, 2016b.
- TIBURI, Marcia; ROCHA, Thereza. *Diálogo/dança*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- TRIDAPALLI, S, Gladistoni. *Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada*. 96 f. il. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- VALLIM, Aline. *Uma proposição para a dança: a restrição como possibilidade*. 73 f. 2014. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- VIEIRA, J. A. Teoria do Conhecimento e Arte. *Música Hodie*, Brasil, v. 9, p. 11-24, 2009.
- VELOSO, Caetano. Eu sou neguinha?. Intérprete: Caetano Veloso. In: _____. *Caetano*. [S.l.]: Phillips, 1987. 1 CD. Faixa 2.
- VELOSO, Caetano. O querer. Intérprete: Caetano Veloso. In: _____. *Velô*. [S.l.]: Phillips, 1984. 1 CD. Faixa 7.
- VELOSO, Caetano. Gênese. Intérprete: Caetano Veloso. In: _____. *Cores, nomes*. [S.l.]: Phillips, 1982. 1 CD. Faixa 10.
- VELOSO, Caetano. A tua presença morena. Intérprete: Caetano Veloso. In: _____. *Qualquer coisa*. [S.l.]: Phillips, 1975. 1 CD. Faixa 5.
- ZAMBRA, Alejandro. *Múltipla escolha*. Trad. Miguel Del Castillo. São Paulo: Planeta, 2017.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de voltar para casa*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trads. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.