

## IMAGEM, CORPO E DANÇA: IMPRECIÇÕES QUANTO A REPRESENTAÇÃO

Adriana Bittencourt<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo aborda a existência de conjunturas que se delineiam, nos dias atuais, na produção de conhecimento em dança. A partir de pressupostos que defendem que as imagens no corpo são seus modos de operar e de se comunicar com o mundo, é que se estabelecem relações entre as imagens no corpo e as imagens produzidas no campo da cultura, tendo como eixo central a dança. Promove a percepção de que as imagens no corpo geram imagens nos contextos e que as mesmas estabelecem correlações. Como todo existente, as imagens negociam e evoluem e expõem seus significados. Na evidência constante da propagação de imagens em diversos contextos, a questão da representação torna-se fundamental para pôr em discussão os equívocos que se apresentam, de forma recorrente, como índices de estabilidade. Tais equívocos se vinculam a entendimentos sobre as imagens do corpo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança. Imagens. Contextos. Representação.

## IMAGE, BODY AND DANCE: INACCURACIES AS TO REPRESENTATION

**ABSTRACT:** The present article approaches the existence of conjunctures that are delineated, nowadays, in the production of knowledge in dance. Based on assumptions that defends that the images in the body are his ways of operating and communicating with the world, is that relationships are established between the images in the body and the images produced in the field of culture, having as its central axis the dance. It promotes the perception that the images in the body generate images in the contexts and that they establish correlations. Like all existing, the images negotiate and evolve and expose their meanings. In the constant evidence of the propagation of images in several contexts, the question of representation becomes fundamental to put into discussion the misunderstandings that are recurring, as stability indexes. Such misunderstandings are linked to understandings about the body's images.

**KEYWORDS:** Dance. Images. Contexts. Representation.

---

<sup>1</sup> Professora Associada I da Universidade Federal da Bahia e membro do colegiado da Pós-Graduação em Dança. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Email: bittencourt.a@uol.com.br

A participação do corpo, no histórico das artes, produziu diversos encontros, seja entre as diferentes formas de arte, seja entre as artes e outros campos de produção de conhecimento, o que permitiu a construção de fazeres e dizeres diversos. Ao implementar eixos epistemológicos que se apresentam como diversidade em sua generalidade, mas específicos quanto às suas escolhas teóricas relacionadas aos seus propósitos, o campo da dança vai ampliando suas formas de existência e resistência ao longo do tempo.

Refletir sobre a possibilidade de elaborações conceituais, nas pesquisas acadêmicas e nas produções de dança, é um exercício que se instaura como desafio, porque exige uma coerência diante da diferença, a partir da observação de distintas feições. Os eixos conceituais, como ambientes de produção de conhecimento em dança, oferecem indícios de um delineamento teórico e de concepções artísticas que expõem seus formatos de produção.

Não é precipitado apontar que o “cenário” da dança, como ambiente de produção de conhecimento, transformou-se ao estabelecer conjunturas particulares que descrevem modos operantes próprios e pronunciam suas concepções como ações formadoras nos espaços nos quais se determinam.

Há traçados notórios de mudanças e transformações no tempo quanto à organização de diversas estruturas que constituem o processo histórico da dança. Como toda forma de existência que busca permanecer, a plasticidade é uma condição vital. Não há nada que permaneça sem se transformar. Sendo a evolução gradual, o jogo entre regularidades e mudanças, conservação e dissipação, se assume como necessidade de todo existente. E a dança segue indicando no tempo seus modos de sobrevivência.

No fluxo dos processos comunicacionais é que a dança se expõe atestando na materialidade do corpo suas investigações e sempre como índice de um determinado espaço/tempo. Suas bifurcações provocam ramificações e enunciam, continuamente, novas estruturas.

A dança indica caminhos transformadores para muitos campos de conhecimentos, pela sua destreza em testar, no corpo, suas hipóteses, concebendo novas ideias. Contudo, apesar do processo histórico de criação na arte da dança ao longo do tempo, a mesma ainda lida com atropelamentos quando requisita o direito de reconhecimento de sua relevância: seja como produção artística, ou seja, como pesquisa acadêmica.

Mesmo com tanta diversidade e esforços, que propiciam sua autonomia como forma de conhecimento, se encontra aprisionada a certos julgamentos que a enfraquecem e que estão atrelados a pensamentos que ignoram o seu papel como índice evolutivo de transformação de paradigmas. A dança conta seus contos com mudanças, que são imprescindíveis, pois expõem a inevitabilidade das atualizações das relações, dos contextos e dos modos de se estar no mundo.

É preciso lembrar que, as questões apresentadas nesse artigo, não assumem a separação entre a prática e a teoria. Não cabe nenhum tipo de segregação quando se trata da experiência no corpo. Os diversos modos de produção se apresentam, apenas, através de formalizações diferentes. Assim, as discussões expostas não estimulam dicotomias inseridas no equívoco da separação entre os que dançam e os que pensam a dança. Os modos de produção de conhecimento em dança podem ser múltiplos e se retroalimentarem continuamente.

Para a discussão, proposta, os encontros serão explicitados considerando a vinculação entre a imagem do corpo e sua representação nos diversos modos de fazer dança, sem a intenção de destacá-los. Propõe-se pensar a dança como produtora de imagens, tanto nas criações artísticas quanto nas elaborações teóricas.

Há muitos conceitos e significados que são recorrentes quando o assunto é a imagem. E nada melhor do que o corpo que dança para incitar novos atravessamentos e novas concepções. Isso porque, a questão da imagem vinculada à representação, de mais a mais, possui um legado que se afeiçoa, muitas vezes, na ideia de ausência do corpo. Principalmente quando se encontra associada à necessidade de um veículo para a sua propagação. Como se o corpo precisasse de um tipo de representação cuja função é de extrair e comunicar os aspectos da realidade, ou fragmentos da mesma.

Tem-se a noção de mimese como uma imitação da realidade. Tem-se a representação como ideia de cópia, a representação intermediada pelo símbolo: como possibilidade de representação simbólica da subjetividade do corpo, dentre outros. Para outros campos de conhecimento, alguns conceitos e hipóteses podem ser válidos, mas para o corpo e para o corpo que dança, não parecem boas opções.

Admitir que a imagem no corpo é ocupada por algum tipo de representação externa, implica em replicar mantras que assumem que o corpo é um aglomerado de coisas, físicas e não físicas, já que “O dualismo não é a concepção mais amplamente defendida em meio a comunidade científica e filosófica hoje em dia, mas é a teoria da mente mais comum em meio às pessoas em geral” (, CHURCHLAND, 1988, p. 26). E sendo, assim, ainda prova o gosto de sua durabilidade nos dias atuais.

A imagem no corpo não precisa de um interprete externo a ele, um interlocutor que viabilize traduzir suas semânticas. O corpo já se encarrega disso. E assim, quando se olha para o corpo, tais entendimentos devem ser refutados. A tradução ocorre, mas quando as imagens do corpo se dão a ver como forma de comunicação nos contextos. Em se tratando do corpo que dança, suas imagens expõem seus modos de perceber e se comunicar. O corpo que dança exibe em imagens suas diversas falas.

Importa, então, problematizar essas questões como forma de atentar para percepções que forjam certa apatia quando se pensa a imagem no corpo. Negar sua materialidade física é alimentar a concepção de representação como algo que ocupa o lugar de outro. Imagens no corpo não são manifestações que resultam de transferências de informações, que se deslocam entre lugares.

A distorção que ocorre quanto à imagem, também ocorre quanto a sua representação, como se fossem propriedades distintas habitando o corpo, pois embora esse tipo de entendimento não esteja inserido na defesa do dualismo de substância, defende outro tipo de dualismo: o da propriedade, onde as sensações, por exemplo, são propriedades não físicas, e, portanto, imateriais.

O primeiro passo para dar a devida atenção ao pensamento e à linguagem depende de observar que o pensamento é real. Sua realidade pode, de fato, ser demonstrada por instrumentos, como o eletroencefalograma. [...] (O aspecto interno é o pensamento, a imaginação etc.; o externo é a linguagem, a comunicação, a

atividade prática etc.). Casas, mesas, cadeiras, carros, estradas, fazendas, fábricas e quase tudo o que vemos diariamente, são, portanto, extensões do pensamento (BOHM, 2011, p.73).

Não é demasiado discorrer sobre tais questões, porque apesar de parecer uma mera demonstração pela ilusão de algo que já foi superado, o dualismo da propriedade ainda se mostra demasiadamente presente. Talvez esse tipo de legado ofereça a percepção de condutas em diversos contextos de produção de conhecimento em dança, que apesar de defenderem a operacionalidade do corpo no âmbito da sua materialidade, se afastam desse posicionamento quando adentra nas questões das imagens e das sensações.

Essa é a oposição que o epifenomenalista adota, e o leitor pode agora perceber o raciocínio que a sustenta. Trata-se de um meio-termo a que se chega entre o desejo de respeitar uma abordagem rigorosamente científica da explicação do comportamento, e o desejo de respeitar o testemunho da introspecção (CHURCHLAND, 1998, p. 32).

Não é incomum ouvir que o corpo é muito mais do que isso, como se a fisicalidade dos seus processos o reduzisse. Assim como, algo impossível de explicação. Como os acontecimentos geram fenômenos emaranhados, talvez o entendimento da dança como algo indizível tenha seus vínculos em algumas dessas questões.

Provavelmente não há explicações em sua completude, mesmo por que a inevitabilidade dos processos no tempo exige mudanças. Então, é apropriado dizer que ainda há muitas incógnitas a serem desvendadas no corpo, embora já se tenha traços notórios de condutas, dados e teorias, ou partes delas, refutadas. Não se pode esquecer que o processo evolutivo do conhecimento também é gradual, e que o nada absoluto é uma ideia hipotética. E assim, os modos de produção de conhecimento em dança também se apresentam.

Desse modo, a problemática sobre o corpo, e sobre o corpo que dança, recai, ainda, na questão da subjetividade como elemento indicador de identidade. Os sentidos de existência que são próprios do corpo se transformam, assim, em respostas indecifráveis.

A noção de subjetividade como um tipo de operacionalidade no corpo é rebatida por argumentos contrários, que apontam que há uma tendência de naturalizar tudo que se desponta no corpo. Contudo, deve-se atentar para a operacionalidade do corpo, o que não

significa pensar no corpo como uma tábula rasa. Corpo e cultura são resultantes evolutivas de contaminações entre diversos contextos, em processo. Não se pode esquecer suas interações. E as sensações se dão no corpo, são muitas e muitas formas de experienciar.

Pausa: ao que tudo indica, acabamos de topar com uma confluência das paisagens da subjetividade e da cultura. Existem certamente outras, mas o que já podemos vislumbrar é que, quando uma dobra se faz e, junto com ela, a criação de um mundo, não é apenas um perfil subjetivo que se delineaia, mas também, e indissociavelmente, um perfil cultural. Não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar estas paisagens. Fim da pausa (ROLNIK, 1995 p. 4).

Algumas imprecisões ocorrem quando o assunto é imagem, ao admitir que a mesma precise de um veículo ou de algum tipo de suporte para a sua propagação, o que acarreta a destituição de seu propósito enquanto modo de percepção e comunicação do corpo, e apresenta-se, assim, como cópia dos fenômenos do mundo. Mas a imagem no corpo não acontece desta forma.

A mente é uma combinação sutil e fluida de imagens de fenômenos em curso e de imagens evocadas, em proporções sempre mutáveis. As imagens na mente tendem a se relacionar de modo lógico, com certeza, quando correspondem a fenômenos do mundo externo ou dentro do corpo, fenômenos esses que são inerentemente governados pelas leis da física e da biologia que definem o que consideram lógico (DAMÁSIO, 2011, p. 97-98).

Pode parecer óbvio e até um jargão, para muitos, apontar tais questionamentos, mas o que se percebe é a contínua recorrência de posicionamentos que desconecta a imagem do corpo e o corpo da imagem, através do entendimento de representação como disjunção. Sem deixar de mencionar que, até os jargões não devem ser ignorados, pois imprimem sua força de replicação pela sua plasticidade ao longo do tempo. Por isso, muitos coexistem e propiciam o fortalecimento de vícios conceituais, que se incubem da manutenção de impropriedades sobre o corpo e sobre o corpo que dança.

Por isso, a necessidade de indagar sobre a representação quando a mesma se alastra se assumindo como substitutivo de imagem no corpo ou de uma transferência como um tipo de permuta. Se for tratada no corpo como uma feição da realidade, a imagem ganha estatuto de figuração.

O processo evolutivo das imagens do corpo vivenciado na contemporaneidade promove a construção de novas questões que afastem a possibilidade de se pensar corpo e imagem como elementos dissociados. Parecem profícuas tais discussões para o campo da dança, porque é impossível perceber o corpo destituído de imagens e não se pode ter imagens sem os corpos que as produzem.

A imagem, pensada como mecanismo processual de acesso às informações e de estratégia evolutiva de sobrevivência do corpo em suas relações, não se vincula a noções de reflexo da realidade vinculando-as a ideia de representatividade á semelhança. Imagens no/do corpo não são espelhos da realidade. Por isso, as imagens que os corpos produzem no mundo não são apartadas dos modos como os corpos pensam.

Imagens no corpo decorrem de auto-organização, de reverberações de muitas informações, signos, sinais, em diferentes níveis de descrição. E, produzem imagens no mundo, que singularizam os acontecimentos em um determinado momento.

As imagens do corpo que dança não versam, aqui, como representações descoladas da sua própria existência, pois se aposta na constatação de uma materialidade física como qualquer existente. No corpo, as imagens indiciam seus estados e visibilizam seus aspetos. Mudam continuamente, sofrem alterações ao longo do tempo.

[...] A flecha do tempo me parece a propriedade mais universal que existe. Envelhecemos todos na mesma direção, assim como os rochedos e as estrelas. A flecha do tempo não corresponde, porém, apenas ao envelhecimento. Implica também o aparecimento de acontecimentos, de novas manifestações que atestam a criatividade da natureza (PRIGOGINE, 2009, p. 111).

As negociações ocorrem no tempo e como o processo é constante, a atualização cumpre o papel de organizar novas possibilidades. As imagens no corpo seguem construindo ambiências, pois ocorrem sempre em relação a. Por isso, a extrema dificuldade quanto à medição de sistemas complexos longe do equilíbrio. Suas relações de longo alcance não são previsíveis.

A produção de imagens no corpo é um fluxo que desliza na construção de estruturas que dissipam para a construção de novas estruturas a partir de suas relações com os contextos. De uma informação no corpo para uma informação no mundo, e vice-versa, as imagens se expõem em diferentes configurações. Assim, as formalizações sob essa ótica não são gerais, pois dependem dos modos como às imagens se organizam.

Se o corpo opera por imagens, sua comunicação se dá por imagens. Na dança é possível perceber que o corpo é imagem em fluxo no tempo e que exibem seus modos de pensar. As imagens que se dão a ver no campo da dança se pronunciam como seu modo de comunicação. E assim, o que se percebe quando se entra em contato com uma dança são as organizações de imagens, e não o sentido de efemeridade ou ausência da memória nos processos que envolvem o corpo e suas imagens.

Assim, a dança, que é produtora de imagens, não pode se redimir à noção de representação descolada do corpo. Se a dança gera imagens no mundo é porque o corpo opera por imagens, e, portanto, são resultantes de atravessamentos, experiências. Suas representações não podem ser pensadas desvinculadas de quem as produz. Volta-se, assim, à questão da representação quando se observa as imagens do corpo no universo da cultura.

É interessante pensar que, em uma dança, o pensamento se materializa no movimento, na configuração, e nas formas como as conexões são realizadas em imagens, tornando manifesta sua estrutura e seus aspectos. O corpo, ao dançar, não carece da separação entre interno e externo, porque não há essa possibilidade. Seu pensamento se configura na aparência de suas imagens.

Quando ocorre alguma possibilidade de separação, não é no corpo que dança que acontece, mas sob a percepção do observador, que é obviamente outro corpo, porque a imagem se torna visível na percepção dos signos, códigos, mediadas como forma de reconhecer os seus modos de propor.



As imagens são expostas de diversas maneiras, suas formalizações se pronunciam em imagens verbais, visuais, sonoras, etc. O caráter plural da imagem proporciona muitos feitos que exibem distintas relações entre estruturas e funções. Gera uma multiplicidade de configurações, que são implicações evolutivas, e que podem replicar modos organizativos como mecanismo de continuidade.

Os diversos modos, portanto, expõem seleções efetuadas que promovem a percepção das distinções. Os modos de produção de imagens da dança, no universo da cultura, não deixam de ser uma tentativa de sua permanência.

Não à toa, é possível observar o campo da dança como um conjunto de famílias que se conectam através de criações artísticas e de eixos epistemológicos. Estabelecem relações por semelhanças como forma de efetuar certa estabilidade. São relações de correspondências entre formalizações particulares e que se interagem numa perspectiva colaborativa de retroalimentação.

Contudo, é necessário atentar para o risco da construção de ideais que promovem a manutenção de certos circuitos de imagens que se co-determinam e alimentam representações, por meio de dispositivos que abrigam discursos sócio-políticos, imbuídas de significados genéricos e da necessidade de uma primazia para os corpos. Gerar cânones como regra decretada, apostando no excesso de redundância, é mergulhar constantemente na retórica.

Não é preciso ceder à ilusão de que há um tipo de representação que sirva para todos os corpos. Apesar da isomorfia que ocorre entre corpos e entre corpos e contextos, como condição de relação e de comunicação, nenhuma representação externa ao corpo, roga, de fato, da capacidade de representá-lo de forma absoluta.

Assim, não há equidades entre as experiências dos corpos. E o que favorece é se aliar às noções que entendem as imagens dos corpos como ambientes propositivos e de transformações e que não paralisam, não cessam. Corpo como elaborador de imagens no mundo.

A dança é um modo de formalização do corpo, o que propicia pensar em como as imagens realizam combinações que se expõem em movimento de dança. As imagens internas, e o seu entorno, constroem nexos por correlações esboçando níveis de coerência

para gerar lógicas organizacionais próprias. As imagens do corpo são selecionadas e contam suas histórias através de agenciamentos que se enunciam como acontecimentos. A dança, portanto, tem muitas histórias.

[...] Trata-se de um entendimento que desabriga aquelas habituais concepções dualistas de mundo que, baseadas na distinção entre sujeito e objeto, pregam a neutralidade do observador externo em relação à natureza que descreve (BRITTO, 2008, p. 64).

Há de se atentar para as quimeras, que se utilizam da desatenção dos corpos visando o acondicionamento das imagens como aprisionamento de referências fixas, um tipo de estabilidade alicerçada na noção de que as relações que o corpo efetua se encarregam de conservar os acontecimentos. É como se o processo ocorresse fora do tempo.

Participar do deslumbramento que abriga a irrefutabilidade como sustentáculo da verdade, diante da noção de que a imagem de um corpo pode representar às imagens de outro corpo em sua verossimilhança, ou melhor, em todo seu aspecto, é assumir que a representação cumpre o papel de uma propriedade que se encontra fora do corpo. É negar, também, o caráter processual das imagens.

Assim, o fato de que os zumbis sejam concebíveis é utilizado para apoiar uma filosofia da mente indiferente à ciência da mente. Por contraste, pesquisadores, médicos e filósofos materialistas desde a Antiguidade, bem como neurocientistas cognitivos, desde Broca e Wernicke, postularam que todos os fatos mentais acontecem em cérebros. De um modo mais simples: nós pensamos e sentimos com nossas cabeças – daí por que a decapitação sempre foi vista como a melhor defesa contra o pensar perigoso (BUNGE, 2017, p. 225).

As imagens que estão no mundo estão correlacionadas ao próprio modo do corpo, pensar e, assim, ocorre um processo gerativo de imagens imbricadas entre corpos e contextos. Por isso, muitas imagens/dizeres.

No fazer da dança, operam-se diferentes maneiras de lidar com o corpo, daí a possibilidade de se discutir os distintos procedimentos e modos de enunciação. No processo de produção da fala da dança é possível observar os modos de fazer ressaltando a necessidade de reconhecer a existência de diferentes maneiras de organizar a fala no corpo (SETENTA, 2008, p. 42).

A imagem pensada como um dispositivo operacional do corpo, como um dos seus modos de operar, produz imagens como dispositivos no mundo. Estas são propagadas em muitas outras formas de dispositivos também. Por isso, é preciso cautela com as imagens

que provocam vertigens e nublam a percepção. Imagens são textos culturais e não andam sozinhas. E os dispositivos de poder produzem categorias que se abrigam, cada vez mais, no campo da comunicação.

O que define os dispositivos com os quais temos que lidar, na atual fase do capitalismo, é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação (, AGAMBEM, 2009, p.47).

Assim, coloca-se em discussão, questões que são fundadas na disjunção entre imagens e corpo, para se pensar a representação numa linha enviesada apostando no risco e na incerteza como geradores de problematizações e que, aqui, estão expostas, mas ciente de que a ebulição provocada pelo risco é sempre uma condição de criação para o corpo e para campo da dança.

E a criação, diga-se de passagem, se vincula à liberdade que há na matéria, já que “passamos de um universo harmonioso, mas repetitivo, a um universo turbulento, flutuante” (PRIGOGINE, 2003, p. 84). E a dança em sua natureza de criação e de permanência sempre navegou em águas turbulentas.

Desse modo, a turbulência gerada por crises, leva a bifurcações que geram transformações. Pode-se pensar que as imagens podem até apresentar certa durabilidade no tempo, mas não são imutáveis. Por isso, nem mesmo a representação das imagens do corpo, entendida como um veículo de sua comunicação pode se manter estática.

A assimetria que rege as relações no tempo, não é passível de controle. Contudo, o exercício reflexivo sobre os eventos, sua análise, é de natureza probabilística. As imagens, portanto, ao se configuram como dança, enunciam suas sínteses no processo. Tais sínteses ao serem descritas implicam, sempre, em seleções que indicam escolhas como apreciação de um dado acontecimento.

Talvez, essas problematizações contribuam para refletir certos posicionamentos e condutas que se mostram frequentes nos dias atuais quanto às representações das imagens do corpo. Parece que a dualidade entre corpo e imagem no encaixe da representação, alcança cada vez mais impulso. Os discursos da presença ganham destaque pela semelhança e

os discursos da ausência se evidenciam pela diferença. O compromisso com as imagens dos corpos dura segundos, já que se enlaça em um jogo de pega-pega, onde a fuga é tão necessária quanto o controle, e a alteração de posicionamento é quase que instantânea.

Não há como ignorar a força simbólica que vincula os corpos e agrega muitos coletivos como necessidade de identificação, mas apostar numa dada representação de forma cega, como uma espécie de completude é abster-se do entendimento de que nenhum existente tem a potência de representar outro de forma integral, a não ser ele mesmo. Não deixa de ser um jeito de pensar a representação como um mecanismo que pode paralisar os acontecimentos. Mero engano, quando se descobre que tudo acontece pelo movimento.

Mas nos dias atuais a dança passa a conviver de maneira intensa com ações mutiladoras das suas imagens. Uma enxurrada de pseudo-experts da arte, de uma maneira geral, se acha no direito de julgar e censurar as imagens dos corpos pelo discurso de dano moral e dano a divindade. Uma camuflagem barata. Deixem os artistas e os estudiosos do campo da dança assumirem o que sabem. Dogmas, vícios, mantras, que pareciam adormecidos ganham cada vez mais força ao replicarem seus *memes* (DAWKINS, 1979) nefastos.

Sigamos com a paixão pela arte, pela dança, porque o tempo, ao invés de enfraquecer, a fortalecerá. A dança, com a propriedade de constatar no corpo suas imagens se propõe e provoca, em sua natureza, a subversão de conceitos já estáveis e a transgressão de velhas condutas e há muito tempo se apresenta como índice evolutivo. Criações, manifestos, pesquisas: produção de imagens. Dança, onde o movimento que a move não pode cessar.

Uma não sujeição, que não é uma criação de ilusões autárquicas de autonomia, mas capacidade de se relacionar àquilo que, no Outro, o despossui de si mesmo. No desamparo, deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovido de lugar no Outro, algo que desampara o Outro. Assim, sou causa da minha própria transformação ao me implicar com algo que, ao mesmo tempo, me é heterônimo, mas me é interno sem me ser exatamente próprio. O que talvez seja o sentido mais profundo de uma heteronomia sem servidão. O que também não poderia ser diferente, já que amar alguém é amar suas linhas de fuga (SAFLATE, 2018 p. 31).

E deste modo, há de se buscar novas formas de oxigênio para garantir a sobrevivência da pluralidade das imagens dos corpos. Bem vidas são aquelas que se expõem criando!

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BITTECOURT, Adriana Machado. **A natureza da permanência: processos evolutivos complexos e a dança**. Dissertação defendida. São Paulo: PUC/SP. 2001.

\_\_\_\_\_, **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: Edufba, 2012.

BOHM, David. **Sobre a criatividade**. São Paulo: Unesp, 2011.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fid editorial, 2008.

BUNGE, Mário. **Matéria e Mente**. Tradução Gita K. Guinsburg. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CHURCHULAND, Paul M. **Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora UNESP; 2004.

DAMÁSIO, R. A. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Lisboa: Gradiva, 1979.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2 edições. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

PELBART, Peter Pal. **O tempo não- conciliado**. Coleções Estudos, São Paulo: perspectiva, 2015.

PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, paixão e razão**. (Org.) Edgar de Assis Carvalho e Maria da Conceição de Almeida. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

ROLNIK, Suely. **Uma viagem insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura**. Junho de 2018. Disponível em: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/index.html>. Acesso em 23 jun. 2018.

SAFLATE, Vlademir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2 ed. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2016.

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

VIEIRA, Jorge. **Teoria do conhecimento e arte**. Formas de conhecimento: uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.