

# A LINEARIZAÇÃO DA LINHA: DESDOBRAMENTOS DA PERSPECTIVA LINEAR DA MODERNIDADE OCIDENTAL NO ENTENDIMENTO DE CORPO EM DANÇA

Mariah Sumikawa Spagnolo<sup>1</sup>

Rosemeri Rocha da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** Tendo como ponto de partida o conceito de malha proposto por Ingold (2015), entende-se que as linhas não são sinônimo de retidão, mas foram linearizadas a partir do fortalecimento da ordem social da modernidade na concepção da perspectiva linear, que estruturou uma forma de entender e produzir conhecimento enquanto algo independente do sujeito e seu contexto. O grande problema da modernidade é a influência da revolução cartesiana no pensamento da corporalidade (NAJMANOVICH, 2001). A linearização promove o dualismo insistente corpo-mente que se revela nas dramaturgias das danças, não só pela separação entre as instâncias coreográficas e dramáticas, mas também na cisão entre a materialidade do corpo e sua expressividade na abordagem romântico/modernista (HERCOLES, 2018). Pretende-se demonstrar os aspectos que fundam a lógica linear e refletir sobre um caminho possível de mobilização deste modo de operação através da noção de corpo propositivo (SILVA, 2013) e do entendimento de dança como proposição de enunciados performativos (SETENTA, 2008).

**Palavras-chave:** Corpo; Dança; Linha; Modernidade

## LINEARIZATION: THE UNFOLDING OF LINEAR PERSPECTIVE OF WESTERN MODERNITY IN UNDERSTANDING THE BODY IN DANCE

**ABSTRACT:** Taking Ingold's (2015) concept of mesh as a starting point, lines are not synonymous with straightness, but have been linearized within the context of the social order of modernity with the linear perspective, that structured a way of understanding and producing knowledge as something independent of the subject and its context. The great problem of modernity is the influence of the Cartesian revolution in the thinking of corporality (NAJMANOVICH, 2001). The linearization promotes the insistent body-mind dualism that influences the dramaturgies of dances, not only by the separation between choreographic and dramaturgical instances, but also in the schism between the materiality of the body and its expressiveness in the romantic/modernist approach (HERCOLES, 2018). The aim is to demonstrate the aspects that underlie linear logic and to reflect on a possible way of mobilizing this mode of operation through the notion of the proposing body (SILVA, 2013) and the understanding of dance as a proposition of performative utterances (SETENTA, 2008).

**Keywords:** Body; Dance; Line; Modernity.

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes da UNESPAR, Especialista em Antropologia cultural pela PUCPR, Bacharel e Licenciada em Dança pela UNESPAR. Integrante do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP. E-mail: [mariah.spagnolo.410@estudante.unespar.edu.br](mailto:mariah.spagnolo.410@estudante.unespar.edu.br)

<sup>2</sup> Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996 da Universidade Estadual do Paraná/FAP, atualmente diretora do Centro de artes. Faz parte do colegiado do Mestrado Profissional em Artes. Coordena o Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR. E-mail: [rosemeri.rocha@unespar.edu.br](mailto:rosemeri.rocha@unespar.edu.br)

## Introdução

Partindo da premissa de que os modos de compreensão e ação no mundo são construídos em estreita relação com o ambiente, a dominação no ocidente de uma lógica que é linear, dual e excludente retroalimenta um modo de perceber que se configura também nesses parâmetros. A modernidade concebeu o conhecimento como algo que é objetivo e abstrato e, portanto, independente da subjetividade do sujeito. Trata-se de uma revolução conceitual e de uma transformação considerável da sensibilidade que reforça o dualismo corpo-mente. Os estudos da percepção afirmam que a corporalidade e o contexto são condição para que, a partir da experiência, o conhecimento seja construído. O que a dança enquanto arte do corpo em movimento pode fazer é afirmar a corporalidade do sujeito, aproximar conhecimento da experiência e exercitar outras lógicas de percepção do mundo.

A modernidade é um modelo social que veio se estabelecendo ao longo de séculos, logo após o fim da Idade Média. Este período é caracterizado por processos de quantificação e medição da natureza, em que o conhecimento é entendido através de experimentos controlados, visando a explicação da realidade e dos chamados fenômenos naturais. Ao contrário do que acontecia no século das trevas, a modernidade não pretendia mais explicar o mundo pela ótica da sobrenaturalidade, mas buscava investigar metodicamente e racionalmente todas as estruturas e seus acontecimentos (NAJMANOVICH, 2001).

Se antes a natureza estava relacionada a ideia de divindade, sendo a sua manifestação uma fração divina, ela não podia ser transformada, já que não era permitido moralmente violar obras divinas. Para a modernidade, a natureza não é mais manifestação, mas a expressão da divindade e, não sendo coisa divina em si, ela pode ser estudada, tocada e alterada. A modernidade então marca a passagem da noção de natureza, alterando o trato com os fenômenos entendidos como espontâneos e não controlados. Nesse sentido, a cultura aparece como aquilo que pode ser cultivado pela ação humana e, dessa forma, se estabelece uma cisão no entedimento de natureza e cultura, demarcando uma nova separação também entre as classes sociais.

Nessa lógica, todas as pessoas que cultivam o que cresce naturalmente como, por exemplo, os músculos, passam a serem vistas como incultas e, por isso, cabe a elas o trabalho

braçal. Já as pessoas capazes de cultivar valores simbólicos e o conhecimento teórico são responsáveis pelo trabalho intelectual. Eis aqui um terreno forte para consolidar a relação dual corpo-mente, a qual propõe a hierarquia da mente sobre o corpo. Conforme essa mentalidade é difundida e replicada intensamente através do imaginário social, esse jeito de ler o mundo foi sendo normalizado e criaram-se hábitos e preferências cognitivas que se repetem de geração em geração.

Tratando de alguns dos traços que configuram a perspectiva linear e seus desdobramentos na noção de corpo, tendo como referência o conceito de sujeito encarnado<sup>3</sup> (NAJMANOVICH, 2001), pretende-se apresentar como a dança pode emaranhar a lógica linear e propor novos hábitos cognitivos, reconhecendo na prática a imbricação entre corpo e mente na construção de conhecimento.

A dança neste artigo é uma estratégia para perceber o fluxo incessante de troca entre corpo, mente, e ambiente. E o que o corpo que dança pode é apresentar o estado que se encontra, percebendo-se enquanto corpo propositor<sup>4</sup> de discursos. A potência do movimento está sempre no agora, na sua materialidade e nos afetos que aciona em quem move e em quem vê. Sendo assim, o que a dança pode é ser um exercício maiúsculo para vislumbrar caminhos para além da lógica linear, na perspectiva de um grande emaranhado relacional de linhas de fluxo e contrafluxo.

## **A modernidade e a construção de conhecimento**

A ciência da modernidade se estrutura em relação a um sujeito que deseja ser capaz de conhecer a natureza e representa-la. Para isso, ele percorre metodicamente o caminho da dúvida para conduzir, de modo paradoxal, à certeza, dando prioridade à teoria, aos princípios e às demonstrações matemáticas e quantitativas da realidade. Esta estrutura cultural foi elaborada também com o ressurgimento da vida nas cidades, o desenvolvimento do comércio e as atividades mercantis e, com eles, o surgimento de instrumentos de medidas e a definição

---

<sup>3</sup> Sujeito encarnado é um conceito abordado por Denise Najmanovich (2001) em seu livro O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano

<sup>4</sup> Conceito desenvolvido pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosemeri Rocha da Silva em sua tese de doutorado (2013).

de unidades e escalas. O problema é que a sociedade se acostumou com estes procedimentos e esqueceu a sua origem, sua artificialidade, sua convencionalidade, produzindo nas gerações seguintes a ilusão de uma medida exata, imutável e universal (NAJMANOVICH, 2001).

Nesse sentido, Najmanovich em seu livro *O sujeito encarnado* (2001) diz que o conhecimento era a imagem virtual daquilo que está fora do sujeito e independente dele, como algo controlado medido, quantificado e objetivo. O mundo era entendido como um espaço vazio, inerte, interpretado por um pesquisador “neutro” e afastado da experiência humana em seu laboratório. Se a subjetividade não influencia na produção científica e leitura de mundo, somente se reconhece a legitimidade de um único olhar, que se pretende objetivo, impessoal e abstrato, mas não é. O conhecimento era tido como uma informação de fora que era assimilada por um corpo qualquer e entendido sempre da mesma maneira, já que as informações no mundo eram objetivas e os indivíduos providos de uma mesma racionalidade, separada de sua experiência no mundo. Encontramos aqui o problema do corpo desencarnado.

Estes entendimentos foram disseminados por uma ciência supostamente neutra e distanciada, que defendia as diferenças de formas de vida e pontos de vistas como questões individuais, medicalizadas e despolitizadas. O grande problema da modernidade é a influência da revolução cartesiana no pensamento da corporalidade. Com o desenvolvimento da ciência quantitativa e dos modelos matemáticos lineares, o corpo passou a ser entendido como um mecanismo, uma substância extensa independente do ambiente e regida por leis imutáveis; e a mente como uma substância meramente racional e separada das emoções, percepções e da fisicalidade. (Najmanovich, 2001)

Denise Najmanovich (2001) explica que as leis da perspectiva e da linearidade que supunham um sujeito fora do quadro, como acontecia nas pinturas renascentistas, e uma natureza externa, anterior e independente dele, são fruto de uma concepção de conhecimento baseada em métodos que pretendem eliminar o erro e a confusão, chegando à verdade e à certeza absoluta para explicar a natureza.

O conhecimento objetivo para a epistemologia clássica fixou as coordenadas; priorizou o quantitativo, construiu instrumentos de medida, estabeleceu procedimentos canônicos e produziu um indivíduo objetivo e observador do mundo que estava fora de si. As percepções

e as sensibilidades eram cultivadas com o ensino uniforme para exercitarem e validarem um único ponto de vista. Esta é uma estratégia eficaz para a manutenção da perspectiva linear.

A vontade de encontrar respostas para os fenômenos ainda inexplicados da natureza levaram à busca pela realização de experimentos controlados, como a geometria analítica, a construção, difusão e imposição dos padrões e instrumentos de medida. Desse modo, aconteceu uma revolução dos modos de representação, dos sistemas de vínculos, dos estilos cognitivos, das perspectivas teóricas e estéticas que instauraram a modernidade como nova ordem social. Estas são algumas práticas expressivas do período que dão pistas do funcionamento da atenção e da compreensão de mundo que hoje é entendida como a perspectiva linear.

## **A linearização das linhas**

A linearização da linha está intimamente relacionada com a perspectiva linear elaborada ao longo dos discursos da modernidade ocidental, que estabeleceu uma forma de vida e pensamento humano em acordo com o advento da ciência e da filosofia iluminista. É importante pontuar que a mentalidade moderna não é sistema homogêneo, mas uma rede complexa de ideias, conceitos, abordagens, perspectivas intelectuais, estilos cognitivos, modalidades de intelecto-ação e atitudes valorativas, sensíveis e perceptivas que foram reproduzidas e se estabeleceram ao longo de séculos.

Por que as linhas? De acordo com Ingold (2007), focar nas linhas permite refletir sobre três coisas importantes: (a) o movimento, como as pessoas se movem e como se deslocam ao redor do mundo; (b) o conhecimento, como as pessoas aprendem, descobrem e constroem seus caminhos ao longo do processo de aprendizagem; e (c) a descrição, como as pessoas desenham, escrevem, criam linhas e se comunicam. Movimento, conhecimento e descrição – todos acontecem ao longo de linhas, valorizando, assim, a concentração no processo e não no produto.

A vida ao longo de linhas é o que surfar, observar, contar histórias, cantar, desenhar, escrever e dançar têm em comum. As linhas são um fenômeno em si mesmas. Elas estão em nós, em nossos tecidos corporais, nas palmas de nossas mãos, e também estão ao nosso redor,

nas folhas da árvore, nas rachaduras de concreto e nos rastros que deixamos por onde passamos. As linhas estão por toda parte e de muitas formas e essa diversidade é condição para sua existência. Portanto, linhas não são sinônimo de linearidade ou de retidão, elas foram linearizadas ao longo do tempo em acordo com um tipo de compreensão de mundo.

Para discutir a linearização das linhas, Ingold (2007) conta, em seu livro *“Lines”*, que a grafia pré-histórica vinha acompanhada de contação de histórias, música e dança, e que esses contextos performativos de escrita foram se perdendo. Apesar de não saber o significado original dessa grafia, havia um movimento espiralado partindo do centro que repetia elementos ritmicamente organizados em anéis concêntricos. Com o passar do tempo esses traços começaram a se tornar cada vez mais retos e a caminharem em uma única direção.

Quanto mais a grafia se tornou reta e linear, mais ela se afastou da ideia de desenho. De acordo com André Leroi-Gourhan (*apud* Ingold, 2007), a linearização da grafia aconteceu pela necessidade de subordinação desta a representação do som na narrativa oral. É importante dizer que a linearização não aconteceu do mesmo modo em todas as culturas, e foi com a organização do alfabeto que esse fenômeno se consolidou. Quando totalmente linearizada, a linha não era mais o traço de um gesto, mas um encadeamento de conexões ponto a ponto. Podemos pensar no exemplo dos livros de caligrafia para crianças que estão sendo alfabetizadas. Neles as palavras são escritas previamente como uma sequência de pontinhos, e a tarefa das crianças é desenhar linhas que conectem esses pontos, formando a letra ou a palavra pré-determinada.

Existe uma razão pela qual acreditamos que as linhas são como coisas essencialmente retas. Isto tem a ver com a modernidade e com o modo que se pensa através da estrutura moderna. Ou seja, imaginamos a vida a partir de uma série de passos a serem dados, como etapas do que você tem que fazer ao longo do caminho. Neste olhar, a linha é definida por dois pontos a serem conectados e a vida é essa linha reta que conecta os momentos do percurso, tendo como foco os lugares de partida e chegada, o começo e o fim, o nascimento e a morte. A linha se torna um traço meramente conectivo, abstrato, sem vida.

Na maior parte da sociedade moderna, branca e ocidental a retidão está relacionada com metáforas sobre a moral, a ética e a evolução reforçadas culturalmente com o passar dos tempos. A criança desde pequena é ensinada a manter a postura ereta como sinônimo de uma

pessoa correta que caminha dentro dos moldes da normalidade. Pessoas que manifestam suas subjetividades de modos que escapam das regras pré-estabelecidas socialmente, em oposição a heterossexualidade (definida pelo termo *Straight* em inglês), por exemplo, são lidas como indivíduos que “saem da linha”. A norma é um trajeto reto, constante, obrigatório e imposto que deve ser universalmente obedecido. Neste contexto, subtrai-se a subjetividade e a especificidade.

Em seu livro *Lines* (2007), Ingold discorre sobre as várias formas de manifestação das linhas e como elas atravessam a vida social. Os fios, por exemplo, são filamentos de algum tipo de material que possuem uma superfície, como, por exemplo, os cabelos, as raízes de uma planta e o sistema nervoso. Os traços são qualquer marca duradoura adicionada ou removida em ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo, como o risco de giz no quadro negro ou o risco na lataria de um carro. Já o corte, a rachadura e a dobra são uma terceira classe de linhas que são criadas por rupturas nas próprias superfícies de adição.

As *ghostly lines* ou linhas fantasmas são fenômenos de natureza abstrata, conceitual e racional presentes no ambiente ou no corpo de organismos, como as linhas da geometria euclidiana, a linha do equador, os círculos polares, e as capitâneas hereditárias. Ingold (2007) afirma que as linhas fantasmas mesmo não se manifestando na materialidade, têm potencialmente consequências reais nos movimentos das pessoas. Sendo elas um fenômeno de experiência, se relacionam intimamente com a cultura de cada lugar e as influências e leituras que determinada comunidade tem sobre elas.

A perspectiva linear que estabelece uma linha de raciocínio que se pretende reta, o modo de olhar para acontecimentos da vida como um trajeto linear e a dualidade corpo e mente dialogam com a proposta das linhas fantasmas. Ou seja, assim como elas, a perspectiva linear tem consequências reais que se manifestam no movimento, no conhecimento e na comunicação, produzindo moldes para a construção de um tipo de saber e de relação com o entorno que são determinados.

A modernidade buscou manter a estabilidade pressuposta através da lógica de experimentos controlados, regulados e previsíveis, que criaram uma falsa impressão que é possível separar objeto do seu ambiente. A busca desta verdade inquestionável e controlada começa a se desfazer após a segunda guerra mundial, com o desenvolvimento de estudos nas

áreas da filosofia, epistemologia, semiótica, psicologia da percepção, neurofisiologia e das ciências cognitivas, propondo que aquilo que o organismo detecta do mundo depende da sua experiência, já que ambas são inseparáveis (Varela apud Najmanovich, 2001).

Najmanovich (2001) defende a concepção de sujeito encarnado, que diferente do sujeito maquínico da modernidade, entende que o que ele é capaz de ver e aprender depende da perspectiva em que está olhando. Assim, a percepção está em relação com a experiência prévia, tanto visual como linguística e cognitiva. Os conhecimentos prévios guiam boa parte do processo perceptivo e, por isso, não podemos falar de uma verdade absoluta, já que a visão e o entendimento de mundo são mediados pela experiência que é corporalizada, particular, histórica e contextualizada.

O rompimento com os discursos da modernidade exige como ponto de partida a especificação do lugar de fala, demandando uma responsabilidade por seu discurso e reconhecendo a importância do conteúdo, da forma e dos vínculos específicos que ele cria. As premissas dualistas, que se originaram nos processos de padronização sociais e tecnológicos, permitiram a geração de fenômenos estáveis, normatizados, repetitivos e previsíveis que pareciam ser independentes dos sujeitos que os realizavam. Estes pressupostos são radicalmente desconstruídos com a afirmação da corporalidade do sujeito. Por isso, é sempre bom lembrar que, como afirma Kastrup (2001), as relações que parecem óbvias e garantidas, na verdade são construídas e inventadas.

## **Atravessamentos no corpo em dança**

No contexto do balé clássico europeu, ao longo da segunda metade do século XVIII, surgiram discussões acerca da dramaturgia da dança, as quais levantaram questões sobre sua possibilidade comunicativa e as relações possíveis entre técnica e expressividade. Até então, entendia-se que a expressão era uma instância agregada ao movimento técnico, ou seja, a montagem da coreografia era feita como passos sequenciados espacial e temporalmente. A dramaturgia era considerada a organização da cena e a elaboração da expressividade enquanto atribuição de significado ao movimento. Essa separação, na perspectiva romântico/modernista, demonstra uma cisão entre a materialidade do corpo em movimento

e sua expressividade, sublinhando mais uma vez o persistente dualismo corpo e mente (HERCOLES, 2018).

Este dualismo insistente também se revela nas dramaturgias das danças, não só pela separação entre as instâncias coreográficas e dramatúrgicas, mas, sobretudo, no mito da criação que gera uma ideia incoerente de espaço de liberdade absoluta, em oposição a criação como trabalho corporalizado. Assim sendo, o trabalho em artes e, neste caso, em dança, acabam por serem vistos geralmente como uma inspiração não física, divina e repentina por conta da ampla utilização do termo pelas religiões. A eutonista e dramaturgista da dança Rosa Hercoles (2018, p.92) afirma que essas “ideias sem lastro na realidade do corpo, perpetuam o acordo tácito de que o ato criativo possui uma instância não-física”, reforçando a dificuldade em ver o corpo em movimento como o lugar de ocorrência e elaboração de discussões.

Para a proposição de discursos que se dão a partir do movimento dançado, é necessário olhar para a questão do repertório de movimento, isto é, para as preferências neuromusculares estabelecidas a partir dos treinamentos que o corpo se submete. “Ao se movimentar, aquilo que o corpo escolhe já está de algum modo por ele escolhido” (HERCOLES, 2018) e, por isso, não olhar e reconhecer o repertório consolidado produz uma restrição de possibilidades na criação.

Para escapar desses modelos pré-estabelecidos corporalmente se faz necessária a exploração de outros modelos de conduta e, portanto, de também compreender que os movimentos aprendidos não são universais. Para tratar dos assuntos que desejam, cada obra demanda um tipo de organização e arranjos específicos que emergem do corpo em estreita relação com a discussão pretendida. Ou seja, o corpo que dança tem no gesto/movimento a sua potência expressiva e a sua comunicabilidade. O sentido da obra e a expressividade do movimento não são instâncias adicionadas posteriormente e somadas aos passos técnicos executados de forma virtuosa, mas condição inerente do movimento.

Na lógica do corpo máquina produzido pela perspectiva linear, os movimentos eram simples cumpridores de comandos prévios, desenhados racionalmente por um comando central emitido pelo cérebro. Logo, acreditava-se que o cérebro exercia a função de comandar o corpo e, sendo assim, a percepção e geração do comando eram anteriores a realização da ação. Atualmente, entende-se que a percepção é ativa e a ação reconfigura a percepção. Essa

dinâmica compõe um ciclo contínuo entre percepção e ação, onde o cérebro coordena de forma contínua e simulada as informações provenientes do sentido do movimento<sup>5</sup> (Berthoz, 2001).

A noção de corpo propositor<sup>6</sup> (SILVA, 2013) é formulada em consonância com essa lógica dos estudos da percepção, no sentido de que os processos sensórios e motores são instâncias inseparáveis. Sendo assim, corpo não é matéria moldada pelo ambiente, já que suas experiências são fatores importantes na constituição da sua estrutura cognitiva e, portanto, em seu modo de agir no mundo. Corpo e ambiente interferem um no outro em relação de codependência. O que se vivencia e as mudanças percebidas no ambiente são informações que são parte do corpo propositor, sendo corporalizadas e atualizadas constantemente.

O que a noção de corpo propositor defende é que todo mundo é capaz de propor ideias e discursos, mas para que a proposição aconteça é necessário trazer consciência para os processos da percepção e da cognição. Na medida em que sujeito focaliza a atenção para suas experiências e as alterações provenientes delas, é possível trabalhar com os discursos que emergem do próprio corpo e aparecem ao longo do seu processo de percepção. (SILVA, 2017)

A mente é corporalizada no sentido de que o cérebro é corpo e seus processos eletroquímicos são constitutivos da nossa estrutura mental que é, portanto, corporal. O que se sente e experiencia não está separado do exercício mental. Os modos de perceber e agir no mundo são indissociáveis.

A dança, que lida com a atenção para o presente do acontecimento do gesto no espaço e seus sentidos, é movimento sempre no presente, pois lida com o que está acontecendo no corpo enquanto realiza o movimento. O que a dança tem a mostrar é o estado e a condição do corpo em certo contexto de discussão. O movimento não tem a competência para construir uma narrativa linear e contar uma história com começo, meio e fim. A dança é uma linguagem com restrições relacionadas a qualidade do movimento. Um corpo que cai, comunica que está caindo. O modo como ele cai, fala sobre o sentido da queda. O que a dança pode comunicar está restrita a materialidade do corpo (HERCOLES, 2021)

---

<sup>5</sup> Sentido do movimento, segundo Berthoz (2001), é um conjunto de captadores sensoriais que são espalhados pelas articulações, músculos e tendões.

<sup>6</sup> Conceito desenvolvido pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosemeri Rocha da Silva em sua tese de doutorado (2013).

Essa compreensão de dança passa pelo entendimento de “fazer-dizer” proposto por Setenta (2008), isto é, tendo a dança como um tipo de organização de fala que remete a uma configuração típica do corpo. Neste sentido, o movimento comunica ao mesmo tempo em que realiza a ideia, sendo criada e atualizada no próprio fazer. Enquanto move, o corpo cria enunciados performativos ao investir na percepção enquanto matéria para a prática de exploração e investigação. O discurso é configurado a partir da invenção do seu modo particular de elaborar as lógicas para estruturação da dança, em estreita relação com o assunto escolhido.

Ao discutir sobre a dança enquanto propositora de enunciados performativos, isto é, que produz pensamentos e discursos na forma de dança, exercita-se a possibilidade de transformação de práticas, posicionamentos, ideais de dança, problematizando entendimentos enrijecidos sobre o que pode o corpo. Como Setenta (2008, p. 110) defende, “precisamos nos treinar a observar ideias na forma de movimentos em vez de buscar reconhecer os passos que já conhecemos. Estar em ação migratória. Deslocar ângulos de visão”.

## **Considerações**

Partindo do ponto de vista das ciências cognitivas, onde corpo e ambiente são estruturas codependentes que se regulam e se definem mutuamente, a relação entre os modos de produzir ciência, a organização social e os modos de criar dança no contexto da modernidade ocidental reafirmam o argumento do ciclo contínuo da percepção-ação e da impossibilidade de dissociação entre tantos dualismos elaborados a partir da lógica cartesiana. Pelo fato dessas informações serem parte constitutivas e inseparáveis do corpo, das instituições e dos modos de vida, as coisas no mundo ainda são lidas em alguma medida através das lentes da modernidade.

Uma ordem social não se encerra completamente para o surgimento de uma nova, mas o processo de transformação é incessante e infinito. Somente percebendo a presença das características recorrentes é possível levantar perguntas sobre seu processo de manutenção para promover alterações nos padrões perceptivos estabelecidos sobre corpo, dança e ambiente.

Ler o mundo a partir das linhas e dançar as considerando como um tipo de manifestação das coisas é suas relações parece trazer a mobilidade necessária para descobrir outros caminhos. A dança, enquanto arte efêmera, acontece no aqui e agora, e ao reforçar essa presença, parece desenhar um emaranhado que vai ocupando seu espaço de acontecimento. Dançar, então, parece estar mais próxima de uma ideia de emaranhado do que da linha reta.

A dança, lidando no presente com a apresentação dos estados e tensões, é terreno fértil de investigação para as possibilidades de deslinearização dos modos de perceber e agir. Levantar questões a partir do gesto demanda um tipo de construção de sentido que convoca as instâncias perceptivas, até então dadas como separadas, a atuarem concomitantemente na tentativa de elaborar uma resposta possível, que só pode ser formulada no enquanto da ação.

Trazendo de volta o ciclo percepção-ação, enquanto move, corpo resgata e atualiza memórias, projeta as ações e percebe a si e ao entorno, emaranhando passado, presente e futuro. Tanto as memórias, quanto as projeções e a percepção são atualizadas pela ação de dançar, acionando o ciclo contínuo. Embora este mecanismo aconteça o tempo todo, a dança demanda consciência para este processo, bem como uma atenção especializada e complexa para o presente.

Corpo que dança desenha linhas com seus movimentos pelo espaço, ocupando lugares e manifestando formas. Corpo que dança é atravessamento de veias, fios de cabelo, pêlos, marcas de expressão, impulsos eletroquímicos, e tantas outras correntes. Corpo que dança também é emaranhado de lembranças, desejos, impulsos, projeções, sentidos, imagens e sons. Dança é a convocação de tudo que foi, é e pode ser em toda sua potência. Por isso, a dança é prática fundamental para a deslinearização e o desenrijecer das lógicas de leitura do mundo e modos de existência possíveis.

## Referências

BERTHOZ, Alain. *The Brain's sense of movement*. Cambridge, Massachusetts: Harvard College, 2000.

Greiner, Christine. **O corpo em crise**: Novas pistas e o curto circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do corpo)

HERCOLES, Rosa. As Dramaturgias do Movimento. In: **Dramaturgias**, [S. l.], n. 8, p. 88–99, 2018. DOI: 10.26512/dramaturgias.v0i8.14969. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14969>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

HERCOLES, ROSA. **Uma leitura de Strange tools**: art and human nature, de Alva Noe (2015). In: *Revista de Artes FAP*, Curitiba, v. 21, n. 2, p. 1-318, jun/dez. 2019.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Lines**: a brief history. London: Routledge, 2007.

KASTRUP, V. Aprendizagem, arte e invenção. In: **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

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

SILVA, Rosemeri Rocha da. A poética e o discurso dramaturgício. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal: ANDA, 2017. p. 683-695.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **UNO**, *mapa de criação*: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 206 p. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2013.

Recebido em 31/01/2022.

Aceito em 10/05/2022.