



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

CANDICE DIDONET

ESCRITAS DO
CORPO PARA
AS MÃOS

Salvador
2012

CANDICE DIDONET

ESCRITAS DO CORPO
PALAVRAS AÇORES

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Jussara Sobreira Setenta

Salvador
2012

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Didonet, Candice.

Escritas do corpo : palavras ações / Candice Didonet. - 2013.
97 f. : il.

Orientadora : Profª Drª Jussara Sobreira Setenta.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2012.

1. Dança moderna. 2. Linguagem corporal. 3. Espaço e tempo. 4. Poesia concreta.
I. Setenta, Jussara Sobreira. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.32
CDU - 793.3

CANDICE DIDONET



Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Aprovada em 30 de outubro de 2012.

Banca Examinadora

Jussara Sobreira Setenta - Orientadora
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Helena Tânia Katz
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Christine Greiner
Pós-Doutora pela New York University,
EUA
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Para Andrei, pelo exercício do amor

AGRADECIMENTOS

À orientadora Jussara Sobreira Setenta pela generosidade, e as professoras Christine Greiner e Helena Katz pelas contribuições no decorrer desse trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, as professoras do Mestrado e os colegas da turma de 2011.

Ao especial amigo Tiago Ribeiro junto desse percurso de caminhada.

Aos colegas e professores do Labzat – grupo de pesquisa, pelas trocas. Em especial à Profa. Maíra Spanghero pelas conversas, aulas e referências.

Aos amigos de (em) Salvador pelos momentos compartilhados. Em especial: Benjamin, Thiago, Cacá, Pedro, Clara, Deise, Romar e Edu.

À Profa. Gilsamara Moura pela acolhida que fez permanecer.

Ao Andrei pela parceria cotidiana, pelas ajudas e pelo amor. Aos meus pais Eglê e Tarcisio pelo incentivo, ao Eliseu e Paula pelo carinho. Ao Zé e Beth pelo apoio.

A todos os amigos da dança, em especial: Luciana Dariano, Alex dos Santos, Ana Maria Krein, Bruna Spoladore, Emanuella Kalil, Carolina Diniz, Grupo RADAR 1: Bárbara Santos, Líria Morays, Rute Mascarenhas e Ana Milena, Ana Rizek, Aline Vallim, Renata Roel, Raquel Bombieri, Mapi Borsatto, Lud Veloso, Ronie Rodrigues, Carolina de Nadai, Paula Carneiro e Joubert Arrais.

A Roberta Casa Nova pela parceria de vida e arte. A Elke Siedler pela amizade e (an) danças.

A Gladis Tridapalli pelas danças, aprendências e amor. Ao Cezar e Olívia pelo carinho das acolhidas.

A Harriët Ordelman, pelas improvisações compartilhadas na Wageningen.

A Laura Castro, pelas escritas em ação, por tornar esse percurso exercício, por aproximar palavras compartilhando espaços.

A Marcela Reichelt, pelo encontro, pelas suas danças que são inspiração.

A Didonet Thomaz, com amor e admiração. A Zélia Didonet pela ajuda.

A todos os professores que cruzaram meus caminhos, em especial Eliseu e Natalina (*in memoriam*), pelos aprendizados valorosamente humanos. À Maria Aparecida Lucca pela atenção.

À Fundação de Amparo à Pesquisa na Bahia (FAPESB) pela concessão da bolsa: sem ela seria impossível.

DIDONET, Candice. *ESCRITAS DO CORPO: PALAVRAS AÇÕES*, 97 f. il. 2012. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um conjunto de tentativas para se entender a dança como escrita do corpo. As escritas do corpo são observadas a partir das proposições de “Tridução”, “Corpomídia”, “Espacialidade” e “Similitude”. Essas sugestões permitem conexões de aspectos organizacionais em danças contemporâneas e escritas de poesia. Além disso, colaboram para a compreensão da escrita como modo perceptivo dos pensamentos do corpo, e para apresentação da dança em “campo ampliado”. Nesta condição de “campo ampliado”, salienta-se o uso da palavra que não pode ser acessada como espelhamento, pois é campo de ações possíveis que se reiventam. Daí segue a proposição de que palavras ações podem acionar situações de acontecimento dos seus textos em similitudes, relacionando experiências artísticas que engendram diferentes escolhas de modos de escrita em danças e poesias.

PALAVRAS-CHAVE: escritas do corpo, espacialidade, dança contemporânea, poesia, palavras ações.

DIDONET, Candice. WRITINGS OF THE BODY: ACTION WORDS, 97 f. il. 2012. Dissertation (Master) – Post Graduate Program of Dance, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ABSTRACT

This dissertation presents a series of attempts to understand dance as the writing of the body. The writings of the body are observed from the propositions of “Tridução”, “Corpomídia”, “Espacialidade” e “Similitude”. These suggestions allow to connect organizational aspects of contemporary dances and writing poetry. Furthermore, those collaborate for the understanding of dance as an “amplified field”. In the condition of “amplified field”, it is emphasized the use of the word that cannot be accessed as mirroring, as it is a field of possible actions that reinvent themselves. It follows, hence, the proposition that words can trigger action-situations of their texts in similitudes, relating artistic experiences that engender different choices of the writing modes in dances and poetries.

KEY-WORDS: writings of the body; spatiality; contemporary dance; poetry; action words.

LISTA DE IMAGENS

Fotos 1	Estudo da materialidade das palavras
Fotos 2	Estudo da materialidade das palavras
Foto 3	Poetas Concretos
Imagem 4	Nomes Próprios - Letrismo
Foto 5	Swingnificado
Foto 6	Territórios Imaginários
Foto 7	Estudo da materialidade das palavras
Imagem 8	Sem título (mirrored boxes-caixas espelhadas)
Imagem 9	Choreographic object (objeto coreográfico)
Imagem 10	Choreographic object (objeto coreográfico)
Imagem 11	Choreographic object (objeto coreográfico)
Imagens 12	El Puerto/Deserto
Imagem 13	Greve
Foto 14	Cabidela: bloco-de-máscaras
Foto 15	Para o herói: experimento sem nenhum caráter
Foto 16	Como risco em papel

SUMÁRIO

MOTIVAÇÕES EM PRIMEIRA PESSOA	10
INTRODUÇÃO	16
1 PALAVRAS EM AÇÕES	
1.1 PALAVRAS	19
1.1.2 “SWINGNIFICADO” E “TERRITÓRIOS IMAGINÁRIOS” EM DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	30
1.1.3 AÇÕES.....	35
1.1.4 TRIDUÇÃO COMO REESCRITA.....	39
1.2 SIMILITUDES EM DANÇA E ESCRITA.....	47
2 ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS EM DANÇAS E DANÇAS CONTEMPORÂNEAS EM ESCRITAS	
2.1 DANÇA EM CAMPO AMPLIADO COM A ESCRITA.....	53
2.2 A ESCRITA COMO ESPELHO MULTIFACETADO.....	68
2.3 DO LIVRO COMO RISCO EM BLOG, ESCRITA QUE DANÇA.....	73
2.4 CORRESPONDÊNCIA COMO REESCRITA.....	81
CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS	90
REFERÊNCIAS	93

MOTIVAÇÕES EM PRIMEIRA PESSOA

Esta pesquisa tem relação direta com o percurso de aprendizados no campo da dança. Constitui-se para continuar aprendendo modos de relacionar o trabalho artístico com conhecimentos do campo das artes contemporâneas.

Fazer um mestrado em dança permite questionar: como lidar com conhecimentos em dança na pesquisa acadêmica e artística? É possível estudar dança em campo ampliado de relações em conhecimento?

Pensar na dança contemporânea em campo expandido é relacionar perspectivas que aproximam a dança como conhecimento aberto a dialogar com diferentes saberes. Também em diferentes espaços que possibilitam compartilhamentos distintos. Considerar a pesquisa artístico-acadêmica como modo de produzir conhecimento torna-se necessidade que pode possibilitar a experimentação de ações expandidas pela diversidade de práticas e encontros.

O *Estudo da materialidade das palavras*, ação coreográfica que propõe a ignição deste trabalho, proporciona encontros com artistas e pesquisadores que dialogam com diferentes *escritas do corpo*. Pela sugestão desses caminhos de visualização, a tentativa de gerar diferentes modos de leitura é exercitada como materialidade de percepção de diferentes palavras escolhidas.

A fim de correlacionar em movimento o espaço-tempo de diferentes escritas, *palavrasínteses* são escritas no chão do ambiente em que *Estudo* é compartilhado, com materiais e objetos coletados no entorno dos ambientes internos e externos a esses lugares. Destacam-se os processos na Praça das Bibliotecas do Centro Cultural São Paulo (Mostra Novos Coreógrafos - Novas criações: Site Specific 2010), na Faculdade de Artes do Paraná (VI Seminário de Pesquisa em Artes, 2011), no Ensaio em Estudo (ação do grupo de pesquisas LabZat, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, 2011), no Museu Oscar Niemeyer em Curitiba (no Projeto Danças Performativas, 2012), no Sobrado Dr. José Lourenço em Fortaleza (Conversas para Dançar- Colaboração no Projeto Crítica com a Dança, do artista e pesquisador de dança Joubert Arrais, 2012) e nas ações de experimentações

se fosse por uma *Poética do Esquecimento: dramaturgiz*, realizadas pela escritora Laura Castro desde 2011.

Materiais como: folhas, pedras, pétalas de flores, galhos, sementes, coco verde sem água, tecido; objetos como: cadeiras, vaso quebrado, jornais e revistas, são exemplos de coletas feitas em percursos de caminhada nos entornos e de pequenas distâncias dos lugares de ação do *Estudo*. Para evidenciar os modos de organização da escrita, a ação coreográfica busca dialogar com *palavrasínteses* emergidas do deslocamento para a coleta desses materiais e objetos.

Inicialmente, a metodologia exercitada para a realização do *Estudo da materialidade das palavras* propõe modos de operar pensamentos artísticos que se apresentaram em campo de ação artística ampliado. Esse campo assinala uma situação borrada em que coexistem diferentes práticas artísticas como: dança, performance, poesia e artes visuais. As configurações de compartilhamento são compreendidas como ações do exercício de percepção do fluxo de informações do ambiente/sítio em que é realizada. Dessa forma, o contexto e as circunstâncias onde e como o *Estudo* é compartilhado se revestem de importância primordial.

No decorrer deste *Estudo*, muitas palavras foram sugeridas pelo silêncio ser também lugar de palavras que atualiza espacialidades que se relacionam no processo de experimentação coreográfica.

O *Estudo da materialidade das palavras* é compreendido como percurso relacionado com a escrita desta dissertação. Sugere-se que a pesquisa pode se confundir com o ato de percorrer, evidenciando oportunidades para aprender e exercitar modos de articulação com o que se deseja estudar. As dificuldades e questionamentos podem transformar-se como esforço na compreensão de que percorrer pode significar aprender ações, por isso que exercitar e tentar são processuais na escrita e vivência desta dissertação de mestrado. Dessa forma, visibilizar o percurso deste trabalho busca atualizar as experiências vivas que o compõem.

A relação acadêmico-artística se constitui como um lugar provisório de fala. Com o desejo de possibilitar as compreensões e alargamentos desses lugares, salientam-se os contextos móveis e porosos que permitem a realização de ações como aprendizados em movimento.

Ao longo desse percurso, percebem-se os exercícios que permitem aprender como posicionar ideias e conceitos em relação à labuta em dança enquanto necessidade de compartilhar as atividades de pesquisa. Quando se reflete acerca da produção de conhecimento, a relação entre pesquisa acadêmica e artística revela a inevitável conversa dos procedimentos que as fazem existirem. Esse viés busca atualizar informações que, em processo, aprontam provisórios aprendizados.

Os aprendizados incorporados ao cotidiano podem ser tentativas de aproximar o que é desconhecido e que existe como esforço para aprender. Encontrar é possibilidade de compreender o mundo e de se relacionar com as pessoas. Cada pessoa, um pedaço de mundo; cada mundo um pedaço de chão. As condições que revelam o novo, a possibilidade, o encontro e, principalmente, o desconhecido, aproximam sentimentos comuns, aprendizados compartilhados na percepção das diferenças que incitam a tentativa de encontrar outros, de traduzir o que é momentâneo como sensação local de esforço.

O provisório aprender pode ser constante mudança que materializa sensação e desejo de conhecer. O encontro de assuntos também é o encontro de outros, com os imaginados que se transformam. O encontro como aprendizado compartilhado transforma vida e permanece como motivação podendo deslocar modos de perceber lugares desconhecidos movendo “de fora”, “pro meio”.



FOTOS 1 - TEMPO DESFEITO - Estudo da materialidade das palavras, Candice Didonet, 2010.





FOTOS 2 - SOU NOME VELOZ - Estudo da materialidade das palavras, Candice Didonet, 2010.

INTRODUÇÃO

Relacionar escritas poéticas como modo de contextualizar escritas em dança pode conectar aspectos organizacionais observados em campo ampliado dessas ações. Na compreensão perceptiva das espacialidades busca-se exercitar encontros performativos de escritas contemporâneas em danças. A escrita observada a partir da poesia concreta proposta por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos visibiliza espacialidades relacionando danças contemporâneas em escritas.

Palavras existem por contextos que conectam seus modos de organização como situações para o movimento de suas escritas. Na dinâmica dessas materializações, suas leituras podem acionar as espacialidades que engendram. A fim de mover sua percepção no corpo, as palavras podem correlacionar os ambientes de acontecimento de suas escritas tornando visíveis as relações que compõem.

As questões que impulsionam a realização deste trabalho dizem respeito aos modos de compreensão das escritas do corpo. É possível perceber a escrita a partir de suas espacialidades? Como se organiza a percepção do corpo em relação a modos de escrita? É possível abordar escritas em dança a partir da poesia? Qual a importância de tratar a dança em campo ampliado com a escrita?

Como uma primeira hipótese que se desenha provisoriamente, as palavras que compõem escritas buscam os nomes dos seus textos como ações em acontecimento. Acontecimento aqui é apresentado sem a preocupação do acompanhamento conceitual que circunstancia essa noção. Torna-se importante salientar que o ato de acontecer envolve a escolha de palavras, e nomear torna-se ação processual.

Com o objetivo de exercitar situações, as palavras são compreendidas como ações do corpo. Busca-se observar o que torna visível seus modos de acontecimento. É a partir de seu acontecer que as palavras relacionam ações como dançar e escrever, podendo mover sua percepção enquanto corpo. Os movimentos de escrita do corpo não se resumem a conectar palavras e podem organizar espaços-tempos de existência que as transformam em ações.

Na compreensão que envolve a dinâmica de significação das palavras escritas busca-se salientar a importância dos modos de comunicar que a poesia concreta indica. É na qualidade de relação e movimento das palavras como campo de possibilidades vivas, que esse tipo de poesia evidencia o seu acontecer contextualizando as espacialidades de sua leitura/percepção.

Dessa forma, os procedimentos metodológicos experimentados nesta dissertação buscam articular escritas contemporâneas em danças na pesquisa artística entendendo que tal pesquisa dialoga e se relaciona como acontecimento ampliado das ações que envolvem. Os pontos de partida teóricos circunstanciam os assuntos: dança, escrita, espacialidade e corpo.

Para compreender as relações que emergem da prática artística recorre-se ao entendimento de corpo presente na Teoria Corpomídia (Katz & Greiner), aos aspectos organizacionais das *escritas do corpo* ressaltados das ideias de “tridução” (Pignatari) e da “espacialidade” (Ferrara), a fim de exercitar movimentos de percepção das escritas de poesia concreta pela observação de suas “similitudes” (Foucault) em dança, relacionando diferentes experiências artísticas contemporâneas.

No Capítulo I busca-se articular a compreensão de *palavras ações* com proposições de percepção que as circunstanciam. Na compreensão de que palavras relacionam o *corpomídia* de sua existência, a escrita é abordada a partir da poesia como situação que aproxima espacialidades em similitudes com dança. Estas são referenciadas aos *swingnificados* e *territórios imaginários* em dança contemporânea.

Ações em dança convocam o acontecimento de suas escritas, encontrando na ideia de *tridução* modos coreografantes de propor grafias que engendram. A tridução como proposição de tradução, sugerida pelo poeta Décio Pignatari, é trabalhada como reescrita do texto da autora Peggy Phelan que sugere modos coreografantes de se relacionar com a escrita. Desse modo, as similitudes em dança e escrita relacionam ações convenientes aos nomes que designam em sentidos de existência que visibilizam.

No capítulo II trabalha-se a ideia da dança em campo ampliado com a escrita a partir da proposição de Rosalind Krauss. A função etopoiética da escrita é abordada a partir do texto de Michel Foucault, *A escrita de si*, e relacionada com um livro objeto e duas obras de dança contemporânea que lidam com a escrita em campo expandido de experiência artística.

Com vistas a experienciar relações com a pesquisa bibliográfica, há esforço em priorizar a leitura em movimento, o deslocamento e a correspondência entre escrita, tradução e reescrita. Esta dissertação busca contribuir para a criação de ações reflexivas que visibilizam a pesquisa artística em dança contemporânea. Dessa forma recorre-se à investigação da palavra como elemento possibilitador de contextos de experimentações para a pesquisa artístico-acadêmica.

Os pontos de encontro que conectam estas proposições circunstanciam a pesquisa artístico-acadêmica em campo ampliado das *escritas do corpo* como *palavras ações* que relacionam movimentos poéticos em triduições performativas.

1 PALAVRAS EM AÇÕES

1.1 PALAVRAS

Este capítulo apresenta ideias acerca das palavras que se afastam da perspectiva de serem abordadas como código ou simples construção formal. Palavras são tratadas como ações que lançam a percepção de seus sentidos a partir do espaço-tempo em que se constituem. Provoca-se a pensar em que medida as escritas artísticas de poesias e danças contemporâneas podem ser situações de deslocamento de conhecer diferentes discursos do corpo como ações que se ressignificam a cada experiência. Entrelaçam-se na discussão imagens e teóricos que embasam as ideias desenvolvidas nesta pesquisa.

As palavras podem correlacionar corpo e ação no ambiente do seu acontecimento, contextualizando modos de escrita como situações para o movimento. A ideia das “palavras serem uma simples álgebra de símbolos vêm dos dicionários” (BORGES, 2007, p.97). Mesmo quando encontradas em dicionários, as palavras dinamizam seus significados e modos de percepção movimentando espaço-tempo. Os modos de organização espacial das palavras relacionam contextos que possibilitam suas existências como ações em acontecimento. Podem transformar a percepção textual dos repertórios de significados, conectando as ações comunicativas que engendram.

A fim de exercitar situações para o movimento, buscam-se perceber espacialidades que tornam visíveis os lugares escritos das palavras e suas grafias em circunstância de ação. As palavras podem conectar a percepção de seus significados, relacionando movimentos de escritas do corpo. Contextualizando, provisoriamente, modos de ação, que não se resumem a conectar letras e frases na composição de seus textos, as palavras são trabalhadas enquanto *escritas do corpo*.

É pelo contexto das espacialidades que se busca relacionar poesia e dança. Na contemporaneidade, ambas compartilham modos de escritas artísticas que dialogam com procedimentos organizativos das ações que visibilizam. Na observação das informações artísticas que engendram as atividades que compõem suas experiências, ações performativas projetam

procedimentos criativos que envolvem experiências do corpo, escrevendo maneiras de percebê-lo. Em relação às informações, referências ou conhecimentos, as ações performativas podem ser consideradas ações gerativas dos modos de comunicar os assuntos que propõem.

A fim de circunstanciar o processo de reconhecimento das palavras como ações do corpo, a poesia, enquanto texto escrito revela organizações de espacialidades que envolvem significados em movimento. Em relação aos seus contextos, a poesia salienta vinculações comunicativas tornando visível a circunstância que transforma seu significado em ação do corpo. A poesia é então abordada como modo de *escrita do corpo* que possibilita relações para além das palavras que compõe seu texto.

Nesse contexto, a Poesia Concreta (1956) é um movimento artístico importante para compreender a poesia brasileira do século XX, especificamente a maneira como suas escritas organizam, espacialmente, os movimentos de acontecimento e leitura. Em suas proposições escritas, esse tipo de poesia vincula o significado como signo visual quase tácito e, por isso, seu tipo de percepção e conhecimento é próprio do contexto que torna visível o espaço-tempo¹ de sua existência.

A velocidade de virada da página do livro, o tempo de demora na leitura entre uma palavra e outra, o aglomerado de palavras que transformam seu próprio desenho, o modo de existir no olho de quem lê. Em poesia concreta, as palavras podem ser entendidas como campo de possibilidades vivas, abertas e passíveis de serem experienciadas como situações. A contribuição perceptiva

¹A partir dos trabalhos pioneiros de Albert Einstein (1879 - 1955) hoje se tem uma nova visão dos conceitos de espaço e tempo. Na sua Teoria da Relatividade Restrita, ambos perdem seu caráter absoluto, substituindo os conceitos independentes de espaço e tempo da Teoria de Isaac Newton (1643 - 1727) pela ideia de espaço-tempo como uma entidade geométrica unificada. A posição de um ponto do espaço é especificada através das suas coordenadas. E estas pressupõem a existência de um sistema de referência, ou um referencial. Três coordenadas (largura, altura e profundidade) são necessárias, uma vez que o espaço é multidimensional. Como as coordenadas dependem do referencial, elas não têm um caráter absoluto. Todas as medidas de espaço e tempo são relativas e dependem da velocidade do observador em relação a outro. Na Teoria Geral da Relatividade, os efeitos da gravidade são integrados, o que faz surgir a noção de espaço-tempo curvo. A estrutura do espaço-tempo está vinculada à distribuição da matéria. A presença da matéria provoca o encurvamento do espaço. Consequentemente, o tempo flui a taxas diferentes em lugares diferentes do Universo.

que esse tipo de poesia sugere em relação às espacialidades das palavras, pode ser compartilhada em danças contemporâneas nos modos de organizar a percepção do movimento das *escritas do corpo*. Nas relações de estruturação de significado das palavras, torna-se necessário perceber o deslocamento perceptivo de relações prévias e únicas desse processo. Nesse sentido, o movimento de perceber permite compreender a necessidade de significar como constante reescrita dos modos de organizar as palavras em relação às ações de suas escritas.

A sugestão de Augusto de Campos (1974), a partir da organização poética das palavras, situa como descoberta os modos possíveis em que são exercitadas e experimentadas. Pela observação do uso de páginas e de seus brancos, das linhas que organizam os caracteres de escrita, o significado se torna recurso de estruturação que torna visível sua percepção artística. Em poesia concreta encontra-se “TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO”².

A escrita, abordada a partir da poesia em sua percepção artística, é contextual aos seus modos de acontecimento e pode apresentar **situações e materializações de movimento**. Para comunicar textos e aspectos de sua existência como *corpo*, torna-se necessário perceber a transformação contínua da experiência da escrita como *corpo* nos modos de comunicar seus textos.



FOTO 3 - Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. http://www.fotothing.com/photos/ded/ded4a40bbc8fe0925991bcbeb2c9360e_0fb.jpg

² “poesia concreta: um manifesto”, Augusto de Campos. Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm>; originalmente publicado na revista Ad-arquitetura e Decoração, São Paulo, Nov/dez de 1956, nº 20.

A compreensão das palavras nos textos de poesia concreta aproxima-se mais da tradução do que do dicionário, como foi pontuado no começo deste capítulo com a ideia de as “palavras serem uma simples álgebra de símbolos vem dos dicionários” (BORGES, 2007, p.97). Embora os dicionários permitam encontrar significados e traduções de palavras também para outras línguas, estes são reescritos como significante, ou seja, em constante processo de significar. De um determinado texto, a tradução pode espacializar elementos e mover as palavras como signos de lugar. Portanto, a tradução busca o significado usual das palavras em um determinado contexto podendo deslocar o que é imediato em sua existência. Assim, a fidelidade linguística se transforma no âmbito de comunicar a diversidade dos elementos que compõem o espaço-tempo vivido da tradução. Em sua experiência corporal, as palavras articulam significantes que reiteram a tradução como uma operação de leitura em movimento de significação. Portanto, há diferentes maneiras de compreender a tradução que não pode ser tratada como única, pois aponta diferentes modos de existência e relação dos significados das palavras que comunica.

Uma palavra possui um significado para nós, na medida em que somos capazes de utilizá-la para comunicar nosso conhecimento a outros e na medida em que somos capazes de apreender o conhecimento que os outros procuram comunicar-nos. Este é o grau mais baixo de significado. O *significado* de uma palavra é de uma forma mais completa, a soma total de todas as predições condicionais pelas quais a pessoa que a utiliza *pretende* tornar-se responsável ou pretende negar. Essa *intenção* consciente ou quase-consciente do uso da palavra é seu segundo grau de significado. Mas, além das consequências com as quais conscientemente se compromete a pessoa que aceita uma palavra, há um amplo oceano de consequências imprevistas que a aceitação da palavra está destinada a não apenas consequências de conhecimento, mas, talvez revoluções na sociedade. Nunca se pode dizer qual o poder que pode haver numa palavra ou numa frase, para mudar a face do mundo; e a soma destas consequências prefazem o terceiro grau de significado (WELBY apud PEIRCE, 2005, p.159).

Para compreender aspectos comunicativos das palavras em mediações no espaço-tempo de sua existência, sugere-se que um *corpomídia* não tem

interface. O exemplo da célula para compreender que tipo de mídia determina a comunicação exercitada entre um corpo e seu ambiente indica qualidades dinâmicas de relação. As membranas celulares, responsáveis pela porosidade entre as trocas moleculares que constituem as células, nunca são passivas, suas formas de contextualização variam muito. Podem indicar, pela sua materialidade e forma, a qualidade de seu movimento revelando contextos no ambiente que as fazem existir, pois transformam significados em movimentos contínuos de percepção das palavras. A Teoria *Corpomídia* (KATZ&GREINER, 2005) permite compreender o corpo como sistema complexo que organiza textos interagindo com o ambiente em fluxo contínuo de existência.

Os movimentos de escrita permitem encadeamentos de grafia indicando modos de exercitar a leitura das espacialidades das palavras. As espacialidades engendram situações comunicativas e podem ser determinadas pelas estruturas de percepção que as constituem. Como movimento ampliado de percepção, permitem visualizar as ações do corpo que as organizam: *corpomídia* nas variáveis significantes que compõem. Observa-se que todo texto nunca está isolado da pessoa que escreve, que lê e ressignifica o ambiente que a faz existir. Mesmo depois que um livro é fechado, pode continuar sendo lido; mesmo depois que se fecha a *web page*, pode continuar-se conectado. O que se faz importante é perceber os contextos das ações que engendram palavras escritas como corpo.

Aqui no computador, enquanto escrevo esse texto, tenho acesso a inúmeros outros textos sem que precise sair do mesmo lugar. Sentada sobre uma cadeira giratória, abro telas que dialogam com diversos espaços geográficos, embaralhando noções de espaço/tempo, pois que as distâncias são percorridas em segundos. No entanto, meu corpo permanece desconhecendo sensações desses outros espaços nos quais consigo apenas projetar-me, sem vivenciá-los plenamente, sem correr grandes riscos. Ao mesmo tempo, ouço os carros que transitam na avenida em frente à minha casa, um barulho de chuva, um casal que passa conversando intimidades, dois irmãos que brigam por um motivo qualquer, cachorros que latem noite adentro. Essas percepções estão do lado de fora da máquina-computador, mas também incorporadas por esse corpo que escreve (NASCIMENTO, 2011, p.19).

As espacialidades organizam informações textuais vinculando perceptivamente o ambiente de sua ação como situações comunicativas que compõem. Essas vinculações podem ser relacionadas como movimento perceptivo e consideradas como ações do corpo. É no engendramento de aspectos relacionais entre espacialidade e texto que os movimentos de escrita tornam visíveis a mobilidade das informações que comunicam. Dessa forma, as palavras podem deixar de somente nomear e se relacionar como acontecimento do texto, passando a ser ação.

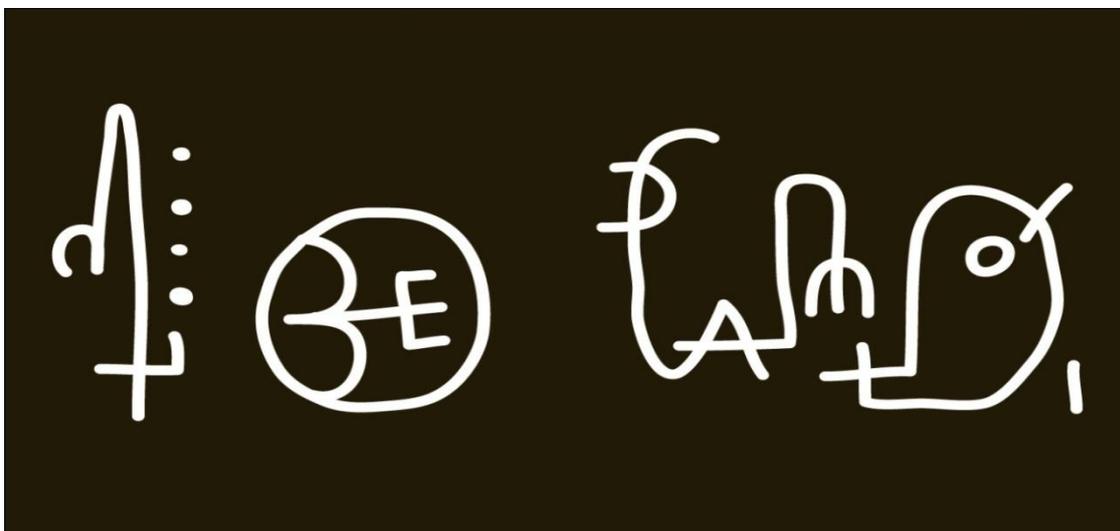


IMAGEM 4 - NIOBE XANDÓ- Nomes Próprios- LETRISMO- Desenho disponível em: <http://niobexando.wordpress.com/letrismo/>

Na escrita de Niobe Xandó³, percebe-se que o modo de formalizar o lugar das letras está atrelado à experimentação do significado das palavras. Na série “Nomes Próprios”, a artista experimentou uma caligrafia pessoal e o nomear com uma escrita que desenha e deforma a letra, porém mantém uma sutil relação com o nome que chama. É pelo deslocamento da percepção espacial das palavras que os nomes tornam-se próprios, ou seja, transformam a percepção do que é próprio, invertendo seu sentido de ser único. Nesse

³ Artista plástica. Para mais informações sobre sua vida e obra ver: <http://niobexando.wordpress.com>

caso, essa inversão possibilita a leitura da escrita que deforma a letra espacializando o nome da palavra. Torna-se interessante perceber que o nome está relacionado além do significado que designa e sua forma de leitura e pode acionar uma maneira própria de nomear.

Nomear é parte da relação entre palavra e significado. Uma palavra pode nomear alguém, pode determinar um tipo de relação entre aquilo que nomeia e o que é nomeado. Por mais que o nome seja único, sua maneira de estar no mundo pode “chamar” por diferentes aspectos de existência. Isso pode acontecer quando se tenta traduzir um nome para outra língua, por exemplo. A experiência corporal que envolve a tradução pode encontrar modos aproximados ou parciais de se relacionar com aquilo que chama, ou designa.

A forma de escrever um nome recupera as possibilidades de compreender as espacialidades de sua leitura. A escrita expõe configurações que espacializam palavras encadeando modos de percepção. No corpo de quem escreve e no corpo de quem lê, os movimentos das palavras conectam campos de exploração perceptiva.

A escrita, atrelada ao seu lugar de experiência corporal, apresenta de forma relacional as espacialidades que a compõem como próprio espaço-tempo de sua ação. Em geral, a escrita apresenta um vínculo como ato de criação com aqueles que a escrevem, e depois ganha autonomia como olhar aberto com os que descrevem, leem e reescrevem. Materializar os vínculos que as palavras propõem pode deslocar a leitura perceptiva das ações *escritas do corpo*.

Sugere-se, então, a abordagem da escrita considerando suas “espacialidades, visualidades e comunicabilidades” (FERRARA, 2008, p.22). Esses aspectos expõem vinculações processuais do espaço-tempo de sua existência.

Para compreender como as espacialidades deslocam o sentido de experiência das palavras como corpo, o espaço deixa de ser entendido como suporte revelando as incompletudes de sua estruturação perceptiva. Vive-se o deslocamento da escrita gráfica da caligrafia para a máquina de escrever, da

máquina de escrever para o computador. O que permanece são as mãos que digitam o texto, escrevem e reescrevem os movimentos que tornam possível sua visibilidade. Portanto, a conexão veloz de comunicação e o acesso informacional sugerem velocidades e acelerações não apenas dos deslocamentos do espaço, mas de percepção e vivência corporal da escrita. As espacialidades deslocam o sentido do entendimento de espaço que não é preenchido e ocupado, se faz experiência como espontâneo domínio do vivido e como exercício dinâmico da compreensão dos textos que compõem.

Se as espacialidades permitem deslocar da palavra seu sentido de lugar fixo de significado, observa-se que a compreensão do lugar pela arte contemporânea busca realocar contextos de existência do espaço-tempo que visibilizam. Algumas obras de arte contemporânea podem buscar “trabalhar com os lugares enquanto catalisadores sobre o modo como nos posicionamos, estamos e agimos com o ambiente e nas relações com os outros” (TRAQUINO, 2010, p. 9).

A compreensão perceptiva de lugar se situa na prática que organiza mobilidades organizacionais de sua experiência. Espaço e lugar coexistem, assim como palavra e significado: são elaborados como ações que geram modos de vivência dos espaços-tempos que visibilizam. O que pode alterar dinamicamente os significados que compõem textos está atrelado aos modos de perceber/ler. Ao comunicar espacialidades, podem gerar contextos que consideram o espaço como ação do corpo.

No centro das reflexões artísticas o Espaço, esteve, no entanto, presente sobretudo ao nível da sua representação plástica e construção mental. Concebido como algo observável exterior ao corpo e ao olhar. Mas no final da década de cinquenta do século XX, a atenção ao espaço físico revelava já o desejo do seu manuseamento (através dos processos diversos da arquitetura) da sua transformação, percepção, e como arena possível para a intervenção estética e crítica no contexto social (TRAQUINO, 2010, p.74).

As reflexões artísticas que envolvem o exercício de leitura de espacialidades podem ser sugeridas como modos de leitura das mesmas, compreendendo as qualidades de relação com o seu ambiente. Decifrar,

perceber, deduzir, formular, e performar são algumas das formas de ação de leitura. Quando um texto passa a ser relacionado com as espacialidades que o compõe, interpretar transforma-se como ação para além da descoberta de um equivalente semelhante em seu aspecto comunicativo. As escritas produzem espaços-tempos, revelando modos de percepção das palavras, que podem situar, provisoriamente, as espacialidades que relacionam ações que as fazem existirem.

As espacialidades transformam a percepção do espaço em experiência a ser vivida pelo corpo. Se o espaço deixa de ser tratado como ocupação ou lugar a ser frequentado, sua experiência se torna condição de existência como corpo que vivencia.

A fim de compreender as formas de escrita no engendramento de espacialidades dos discursos do corpo, torna-se necessário contextualizar *atos de existência* das palavras. Se a compreensão do texto não se resume ao que está escrito nas linhas, o número infinito de leituras revela deslocamentos perceptivos dos discursos que enunciam. As palavras podem deslocar-se por escrito, apresentando visibilidades transferidas para o momento de leitura da sua escrita. Esse deslocar pode ser compreendido para indicar, mudar de direção, desviar, desarticular, transferir e desconjunturar a continuidade da sua ação perceptiva. Em seu campo de possibilidades de existência, os discursos que engendram palavras escritas revelam ações que os determinam como situação que pode ser escrita, dita, lida, etc... na relação com o que é vivido.

A ação de organizar/comentar a inserção do discurso na realidade que o compõe é atribuída ao autor. O autor entendido como “princípio de argumento do discurso” (FOUCAULT, 1996, p.26) desloca a compreensão da autoria do discurso para o princípio que o torna como ação a ser vivida. O próprio leitor pode tornar-se processo de acontecimento do discurso que desloca (geo)graficamente enquanto diferentes espacialidades o fazem existir.

Na relação com os conhecimentos que os discursos escritos propõem, os leitoresautoresescritores dispõem de signos (como palavras) para compreender modos de comunicar informações do corpo. Estas podem ser organizadoras de *situações*. Para apre(e)nder discursos que palavras

compõem é preciso relacionar o corpo que escreve, com a legibilidade e visibilidade das ações de seus acontecimentos.

O livro⁴ “A ordem do discurso” do filósofo Michel Foucault (1996) revela deslocamentos do discurso que enuncia. Deslocamentos que, quando foram escritos, apresentaram visibilidades transferidas para o momento de sua leitura e do seu dizer. Na continuidade dos espaços-tempos de existência, as leituras do discurso do livro acionam infinitos leitores que podem reler e reescrever, sendo autores das atualizações espaço-temporais do discurso. Em seu campo de possibilidades de existência, este discurso revela ações que o determinam em realidade presente como rastro de espaço-tempo diferente em que foi escrito. Essa percepção retoma a possibilidade de seu acontecimento e a ação de sua escrita permanece como situação a ser vivida.

Entrelinhas o discurso escrito enreda linhas e se apresenta conduta projetando realidades, inventando possibilidades de ação. Algumas linhas se entrecruzam e casualidades revelam suas aparições descontínuas. Projetar um determinado discurso envolve atos que o retomam como acontecimento, como possibilidade de acontecer. O que se dá a perceber é o modo como são realizadas modificações nas relações espaço-tempo que engendram os procedimentos de conduta que o fazem existir. Projetar enreda a possibilidade de erro, reinvenção, esquecimento. Essas ações, por exemplo, podem transformar o discurso em futuro incerto e provisório.

A realidade material do discurso escrito apresenta aspectos de conveniência com a percepção reflexiva que problematiza sua experiência. As possibilidades de significações podem transformar em deslocamento perceptivo as condutas que visibilizam suas lógicas organizativas. Estas podem engendrar dinâmicas de deslocamento de significados e situações discursivas previamente estabelecidas.

A reflexão proposta a partir do aparecimento do discurso de Foucault como livro exercita modos de perceber diferentes formulações que permitem compreender o autor do discurso como circunstância que conjectura citações

⁴ O livro é o discurso de aula inaugural no Collège de France pronunciado em 2/12/1970.

em situações e, referências em vivências. Além do seu princípio de limite como palavra, a relação com o discurso exercita e organiza ações que compõem seu acontecimento.

Dessa forma, a reflexão acerca das escritas artísticas de poesias e danças contemporâneas podem ser situações de deslocamento de conhecer diferentes discursos do corpo como ações que se ressignificam. As espacialidades apresentam a composição perceptiva das palavras a fim de atualizar aspectos comunicativos das materialidades que lhes são próprias. Assim, avistam campos de ações que se ampliam na compreensão da escrita como experiência do corpo.

1.1.2 “SWINGNIFICADO” E “TERRITÓRIOS IMAGINÁRIOS” EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Para contextualizar a discussão da dança como escrita artística do corpo, os nomes de dois espetáculos de dança contemporânea são engendrados como subtítulo⁵. A fim de compreender que nomear ou propor um título pode ser um campo de explorações de significantes, as possíveis leituras da experiência artística dos procedimentos dessas obras relacionam o espectador como um leitor de subtítulos, que escreve e participa do acontecimento da dança. Por apresentarem distintas configurações de espetáculo, as obras são abordadas como referências que circunstanciam a discussão das escritas do corpo que dança.

“Swingnificado” (2010) discute a noção de significado em dança contemporânea e suas possibilidades de comunicação entre artistas e público. Uma das estratégias de aproximação com os espectadores se dá através do jogo “Imagem & Ação”. Este funciona com a regra de corporalizar informações e suas imagens são cartas com desenhos compostos de objetos.

Convidado a jogar e colaborar com o trabalho, o público se sente corresponsável pelo fazer dança. Para resolver o jogo, as pessoas fazem o movimento que “significa” a imagem. Os bailarinos, para criarem dança, observam e se tornam os movimentos do público. Com isso, o espetáculo transita por lógicas de sentido das imagens (e as subverte) de quem dança e de quem assiste. “Swingnificado” questiona ideia de recepção da dança contemporânea, com a possibilidade de recriação de significantes.

As palavras que as imagens significam possibilitam questionar a relação de espacialidades que geram entre quem assiste e apresenta a dança. Ao tornar a imagem o acontecimento do nome do objeto lido na carta, os recursos de significação materializam o jogo entre significar e se fazer entender. Muitas vezes as imagens não são reconhecidas e até deformam significados. Dessa

⁵ “Swingnificado” (2010) espetáculo da Entretantas Conexão em Dança de Curitiba. “Territórios Imaginários” (2009) instalação coreográfica da Siedler Cia de Dança de Florianópolis. Ambos foram contemplados pelo prêmio Klauss Vianna- FUNARTE- Ministério da Cultura do Brasil de circulação em diferentes cidades do Brasil em 2012.

tensão entre a tentativa de encontrar o significado correto para designar a imagem e o modo de espacializar e expor essa informação é que o significado se torna vulnerável na possibilidade de seu movimento perceptivo⁶.

Essas ações se materializam na relação entre público e obra, portanto, há sempre o risco de ilegibilidade, pois os modos de expor acontecimentos nem sempre trabalham com um encadeamento de explicações. A organização e espacialidade dos procedimentos artísticos vinculam muitas obras de danças contemporâneas como problematizadoras da relação daquilo que está sendo dançado com a percepção e existência de significado. Torna-se relevante lembrar que para muitos espectadores de danças contemporâneas uma pergunta reincide: o que quer dizer essa dança? Há um aspecto de literalidade diferenciado nos modos de escrita em dança que movimenta significantes dançados. A percepção desses movimentos torna-se contextual aos elementos que compõem seus textos.

O querer dizer reforça a ideia de que se pode entender dança como tentativa de aprofundar reflexões que exponham o modo como desejam se relacionar com os assuntos e ideias que propõe. Esses entendimentos envolvem o exercício da disponibilidade para se questionar e estranhar as possibilidades de se relacionar com o que não se entende literalmente.

As experimentações das escritas em dança podem investigar como se organizam espacialidades em entendimentos do seu texto em movimento. As ações de visibilidade que englobam as escritas de dança como tentativa de descobrir seu “swingnificado”, podem referir processos de deslocamento das informações do corpo nos modos de escrita que movimentam sua própria percepção.

[...] Por isso o significado é corporal e ao mesmo tempo social, uma vez que não existe sem a interação comunicativa. O que parece importante deixar claro é que o significado é sempre relacional. O que enfatizamos e o que ignoramos fará toda a diferença para se perceber que algo, alguém ou uma dada situação significa [...] (GREINER, 2010, p.92).

⁶ Ver/ouvir a música do músico, poeta e compositor Arnaldo Antunes “O que swingnifica isso?” em que a palavra significa é abordada como “signifinca” e “signifixa”.

Salienta-se o caráter processual dos movimentos de escrita do corpo em dança atrelado aos aspectos organizativos relacionais que podem ser observados em atenção aos espectadores. Para falar de uma obra que se configura como um jogo-espetáculo em relação a outra, que é uma instalação coreográfica, os “Territórios Imaginários”, que envolvem a percepção das escritas do corpo em dança são elementos que envolvem espectadores. Estes podem se colocar como participantes leitores daquilo que percebem e das informações que “dançam”.



FOTO 5 – SWINGNIFICADO - Gladis Tridapalli, Mapi Borsatto e Ronie Rodrigues. Entretanto, Conexão em Dança. Fotografia: Lú Martins

“Territórios Imaginários” (2009) é uma instalação coreográfica que questiona a ideia do território de pertencimento da experiência coreográfica em dança, apresentando um ambiente gerador de desconfortos sutis entre imagens visuais e sonoras. A presença dos bailarinos na instalação é uma penumbra que se mistura aos 16 objetos guardados em caixas. Essas caixas abrem-se e fecham na percepção de uma “paisagem sonora”, das imagens que guardam e das instruções do fone de ouvido recebido antes de entrar e percorrer a instalação.

A possibilidade de perceber o diálogo entre a configuração dessa dança como instalação apresenta alternativas de entendimento de sua escrita. No movimento de deslocamento entre quem assiste e participa da obra, a instalação, aqui entendida com o termo advindo das artes plásticas, consiste na construção ou empilhamento de materiais, permanentes ou temporários, em que o espectador pode participar, manipulando-a, ou, sendo, às vezes, de tamanho tão grande, que pode nela entrar. A instalação configura territórios imaginários da experiência de acontecimento da coreografia e apresenta relações que movimentam a ideia da necessidade de percepção de significados em dança.

A ideia de uma coreografia produzida como instalação estabelece diálogos no modo de organizar pensamentos artísticos contemporâneos que se diferenciam ao apresentar-se em um campo de exploração perceptiva das informações do corpo. Esse campo assinala uma situação borrada em que diferentes práticas e ações artísticas possibilitam a instauração de novas formas de conhecimento e experiência em dança. O exercício de percepção do fluxo de informações nas quais o contexto, as circunstâncias e como a obra é pesquisada e apresentada se revestem de importância primordial.

Essas colocações são pertinentes para compreensão das práticas artísticas que se configuram além de um território de experiência determinado. No sentido que os contextos das obras geram vínculos comunicativos que tornam os espectadores responsáveis pela sua leitura, as proposições e escolhas de suas escritas artísticas relacionam ações do público participante. Dessa forma, o espaço de “apresentação” desloca as dinâmicas constituintes na experimentação e no exercício da prática da reflexividade que pode caminhar junto dos fazeres artísticos em dança contemporânea.

Nessa instalação, os “Territórios Imaginários” são determinados pela penumbra e pela presença diluída dos bailarinos. Percorrer se confunde com o ato de significar e perceber imagens fragmentadas que sugerem a dança em um recorte de olhar. As imagens são exteriores ao que está acontecendo na instalação, exercitando possibilidades de alargamento dos lugares de experiência da obra. O percurso se confunde com o ato de percorrer sugerido

como imaginação para disponibilizar a percepção que transforma a dança que está sendo assistida.

Dessa forma, a instalação sugere uma abertura para o reconhecimento da obra que apresenta o seu processo de percepção no entendimento que seu território de acontecimento pode ser também imaginado para além dos limites do “significado”.



FOTO 6 - TERRITÓRIOS IMAGINÁRIOS, Siedler Cia de Dança e Arco Projetos em Arte. Thiago Schmitz, Elke Siedler e Monica Siedler. Fotografia: Roberto Freitas.

1.1.3 AÇÕES

O deslocamento perceptivo de ações como movimento dinâmico do corpo pode desagregar literalidades, explicações e entendimentos. Existem aspectos espaciais de deslocamento que podem propor novas ordens discursivas e regimes de visibilidade das escritas que engendram. Agir relaciona o processo perceptivo de um determinado discurso relacionando o ambiente de seu acontecimento. A compreensão da exterioridade das ações pode explicitar a permeabilidade dos contextos responsáveis pela percepção de algumas danças contemporâneas.

As ações do corpo não estão conectadas à ideia de exterioridade que expõe significados. Porém, sem interface de comunicação, ações, em ambientes de acontecimento podem deslocar perceptivamente a visibilidade dos signos que engendram.

Os ambientes das ações artísticas e as especificidades de seus lugares podem relacionar o compartilhamento de espectadores/ leitores/ escritores/ autores etc. As ações tornam-se parâmetro reflexivo quando deslocam sua própria vivência e percepção. Ao relacionar o movimento de escrita no espaço-tempo de sua existência, as palavras tornam-se ações e podem relacionar algumas danças contemporâneas que trabalham com o movimento de escrita perceptiva do seu discurso. Os movimentos de *escritas do corpo* conectam escrita e dança como ações que possibilitam contextualizar provisoriamente modos de pensamento do corpo. Dessa forma, possibilitam alternativas de leitura das ações do corpo e relacionam maneiras de organizar informações.

As danças contemporâneas são consideradas como pensamentos do corpo (KATZ, 2005) e possibilitam conexões no/do/como corpo em relação ao ambiente de seu acontecimento em seus modos de percepção. Para compreender as espacialidades entre escritas de poesia e dança, a noção de semiose (PEIRCE, 2000) permite o reconhecimento de ações inteligentes dos signos em seu processo perceptivo no corpo. Se signos se materializam e são determinados pelas organizações coerentes das ações do corpo, contínuas mudanças e adaptações com o ambiente de seu acontecimento determinam

cadeias provisórias de percepção. Signos podem ser considerados sistemas da linguagem humana e seus processos envolvem propriedades partilhadas na experiência da comunicação. Existem mediações criativas produzidas por signos sempre interdependentes do objeto que designam e do interpretante. A lógica entre objetoideianome e interpretantesujeitopessoa se torna visível como ação de cada corpo que é mundo, *corpomídia* das relações e conhecimentos que engendra.

Signo pode ser entendido como “qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ele mesmo se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*.” (PEIRCE, 2000, p.74).

Na possibilidade de conectar significados perceptivos entre escrita e dança, observam-se modos de organizar pensamentos do corpo. Os signos podem designar espaços vãos e fundamentais que traçam realidades vividas. Dessa forma, se enredam na linguagem humana em que conhecer torna-se tarefa e atividade infinita escrevendo seus acontecimentos numa íntima justaposição com a vida.

A autora Peggy Phelan propõe treze modos de olhar e justaposição coreografante em seu texto escrito⁷. Para tanto, cria uma sucessão de pessoas textuais em uma estrutura provocativa, sugerindo uma escrita que sobrepõe às experiências de leitura e vivência.

Esta justaposição entre escrita e leitura pode indicar modos de relação que permitem manter o corpo em movimento na percepção do seu texto. Para relacionar-se com as palavras torna-se necessário frisar o aspecto de “tridução” (PIGNATARI, 1974) em que o espaço-tempo de acontecer agrega a percepção como tradução da sua ação.

⁷ PHELAN, Peggy. Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing. In: Choreographing History: Indiana University Press, 1995.

Reforçando a ideia de um texto em movimento, propõe-se o exercício de tridução como reescrita do texto de Phelan, que expõe respostas provisórias e alusivas a uma percepção coreografante. Para transformar citação em situação como vivência da referência “Phelan”, o exercício desenvolvido a seguir rearranja a sua composição em escrita performativa. A atualização de informações “antigas” (o texto foi escrito em 1995) busca explicitar relações passado/presente em seu aparecimento/acontecimento. A ação de escrita no texto agrega treze modos de grafia não convencionais: foto-grafia, autobiografia, ceno-grafia, esteno-grafia, historio-grafia, coreo-grafia, etno-grafia, holografia reduzida, crono-grafia, carto-grafia, coreo-grafia reduzida e bio-grafia.

Como exercício de tridução o esforço de se conhecer este texto em sua projeção vivida deformou o original, buscando compreendê-lo como uma reescrita que encontra modos dialogantes com seus significantes. Tenta-se questionar fronteiras aparentemente intransponíveis entre tridução e reescrita que, em diferentes formas de grafia, revelam exercício e tentativa. As treze proposições são agora triduzidas e reescritas no contexto de deslocar o espaço-tempo da sua experiência como leitura. A fim de exercitar modos de movimentar leituras perceptivas, a “tridução” (PIGNATARI, 1974) aproxima da escrita seu aspecto performativo, o espaço-tempo de seu acontecer agrega proposições de compreensão de sua ação. É pela sua reescrita que a tridução se torna possível como um modo de conhecer e ampliar a tradução. Segundo Pignatari, a tridução é uma possibilidade de inserir versos livres na tradução de um poema, o “tri” de três procura brincar com a compreensão da palavra como signo em dimensões múltiplas.

O movimento de perguntas e respostas do texto de Phelan procura margear a “tridução” que tenta captar a possibilidade de sua tentativa com os significados que engendram sua percepção. O termo “tridução” foi adotado a partir da poesia para ressaltar o aspecto criativo da tradução. A tridução tem como princípio ser intraduzível em termos de fidelidade linguística, porém

traduzível em termos de informação que vincula a natureza do signo e o modo como as palavras relacionam os significados de sua percepção escrita⁸.

O aspecto performativo da tridução colabora para imaginar as formas possíveis de contextos de reescrita, pois se relacionam com a tentativa de exercitar o domínio do vivido no espaço-tempo de sua reescrita. Dessa forma, podem deslocar a elaboração de significados previamente estabelecidos possibilitando experimentar ações de leitura que alteram dinamicamente os signos que compõem.

Vale ressaltar que a referência das células para compreender que tipo de comunicação é exercitada entre *corpomídia* e ambiente relaciona tradução como escrita do corpo. A tradução se apresenta como ação captando, sem êxito, sua própria literalidade. Para tornar visível o esforço de comunicar a margem de imprecisão que a “tridução” pode expor, o que é inerente pode tornar-se intraduzível conectando o aparecimento de ações em determinados contextos. A tridução pode restituir o discurso escrito de seus diferentes modos de existência aproximando-o de sua reescrita. Há um aspecto de tentativa na reescrita que invalida a sua tradução precisa e a “tridução” possibilita compreender a tradução como reescrita de sua própria experiência.

⁸ Ver o livro em que os irmãos Campos e Décio Pignatari apresentam triduições de poemas de Mallarmé: Mallarmé. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

1.1.4 TRIDUÇÃO COMO REESCRITA

“Thirteen ways of looking at *Choreographing Writing*“

* Treze modos de olhar coreografante para a escrita _____ OU

olhar para a escrita COREOGRAF(IC)ANDO (1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13)

PRÉ-FACE, PREFÁCIO: Quais são as formas de escrita que nos permitem manter o corpo em movimento? O corpo está sempre desaparecendo dos olhos no PALCO onde se dança. Serão as escritas do/no corpo as FACES dos MOVIMENTOS de dança?

O BRANCO DA PÁGINA É A AUSÊNCIA DA PRESENÇA

ASSIM COMO PENSAMENTO:

DESENHA AUSÊNCIAS

SENTE DISTÂNCIAS

O QUE SE SENTE É COMO SE SENTE

NO BRANCO DO MUNDO

O FUNDO DO OLHO

DISTANTE DE QUEM VÊ PERTO DE QUEM SENTE

O BRANCO É MUNDO

MUDO DE PENSAMENTOS

QUE SE DESENHAM EM DISTÂNCIAS PRESENTES

NO FUNDO

ESTAR NO FUNDO DO OLHO É SENTIR O BRANCO DO MUNDO

QUEM VÊ O BRANCO DA PÁGINA

SE CONFUNDE COM ELE

NA IMENSIDÃO DO SENTIR

SER

APENAS

OLHO.

SOBRE-FACE: É tão difícil escrever sobre si mesmo quanto se olhar/ver no espelho. Quem se vê no espelho? Face, anteface, eu, você? Você poderia pensar, em um instante, na sua **GRAFIA**, no modo como escreve, no movimento da sua escrita?

espaço para escrever-se escreVER-se a si mesmo um nome próprio

se sou nome

como posso ser

ser:

tempo que se desfaz

antes faltar a ser do que tamanho

depois ir:

fora ser não serei quando

PROPOSIÇÃO I. FOTO-GRAFIA

FACE A FACE A escrita da imagem do corpo com luz. Toda fotografia precisa de um bom negativo para ser revelada. A fotografia nos mostra o momento que desapareceu?

quando não cabe mais na barriga

B

explode "O"

o sentimento

senta

sentido

sente:

sou

só

sem



FOTO 7 - SENTE – Estudo da materialidade das palavras – 40 cadeiras. Fotografia: Candice Didonet, Centro Cultural São Paulo (2010).

PROPOSIÇÃO II. AUTOBIO-GRAFIA

INTER/FACE Corpo como texto. Se doente os sintomas se revelam, são lidos no corpo. A leitura pode ser uma incerteza. A incerteza localiza o corpo?

dramaturgia da tentativa

PROPOSIÇÃO III. CENO-GRAFIA

MUITOS LADOS DE MESMA FACE As incertezas detalhadas do/no corpo. O corpo significante e não significado. Quais as relações do corpo com o seu ser? Ter um corpo ou ser um corpo?

mistura a existência

se sou

avesso

como identificar começo?

PROPOSIÇÃO IV. HOLO-GRAFIA

FACE-OFF As relações contextuais do corpo. Seriam espelhos de nós mesmos as relações com nossos ambientes de existência?

Dentro

fora

quanto do mundo

cabe no mundo

se sou mundo

mudo mudo

há pouco de silêncio no mundo

se mudo o mundo

mudo mudo

e nada de mundo há

mundo

o mundo é mudo

mudo

para caber no mundo

mudo

se nada de silêncio mundo

o mundo não cabe no mudo

o mundo é mudo

do quanto que cabe no silêncio

silêncio mundo

PROPOSIÇÃO V. ESTENO-GRAFIA

NEGRA FACE - BOLD FACE- NEGRITO A suspensão das relações de propriedade entre corpo e SER. Os significados do/no corpo envolvem interpretações, por isso nós continuamos escrevendo nossa história. A história escrita compensa o desaparecimento de nossos tempos. Como escrevemos nossa própria história, nossos desaparecimentos?

O QUE TINHA DE NOVO

ERA

O VELHO JEITO DE SER.

TENTANDO SE REORGANIZAR

DESORGANIZOU DE NOVO

O JEITO.

O SER.

NA TENTATIVA

ERA

DE NOVO

O QUE TINHA DE VELHO.

PROPOSIÇÃO VI. HISTORIO-GRAFIA

EFFACE=VISIBILIDADE DA FACE A história existe em um recorte de representação. Os objetos históricos precisam ser constantemente RE-escritos. Como as palavras significam DO/NO/PELO/COMO corpo?

na vida a viver
desaprende morrer
como vida
a morte convida:
basta viver!

PROPOSIÇÃO VII. COREO-GRAFIA

MULTI-FACETADA O/a escritor/a pode apenas ser externo à narrativa? A coreografia é externa à dança? Então a história escrita/coreografada pode apresentar neutralidade?

COMO

_____ LER
 _____ ESPAÇO
 _____ ENTRE
 _____ ESSAS PALAVRAS
 (PAUSA)
 _____ não são palavras, são espaços d(entre),
 _____ espaços de ler a pausa .

PROPOSIÇÃO VIII. ETNO-GRAFIA

FACE UP TO = CONFRONTAR A FACE A escritora/o escritor não pode ser o seu próprio texto, porque sua escrita é a procura de uma resposta ao que pode ser. Não há ser único para a escrita/movimento que emerge no/do/como corpo. Então como compreender o que pode vir a ser/é/será da escrita?

escrever o nome do ponto de interrogação

pergunta o ponto

.

ponto

pergunta de novo

porquê pergunta

pergunta nome de interrogação escrita

PROPOSIÇÃO IX. HOLO-GRAFIA REDUZIDA

FACE OUT = FACE PARA FORA= DAR A CARA PRA BATER O ponto não é localizar o escritor, mas admitir que o escritor(a) não pode ser localizado sem os assuntos que procura. Portanto, suas escritas/escritos são recortes, possibilidades de apresentarem a si mesmos. **O escritor A escritora ele/a, s/he.** É possível separar o corpo dos assuntos que procura?

-----nalinha-----
 -----fina-----
 dohorizonte-----
 -----há-----mar-----
 -----conchaqueporvezestúnel-----

PROPOSIÇÃO X. CRONO-GRAFIA

FACIAL : A APLICAÇÃO DOS COSMÉTICOS NA FACE NORMALMENTE É ACOMPANHADA DE UMA MASSAGEM 10) Corpos múltiplos - múltiplas identidades. Falar em identidade ou identificações do corpo?

- um jeito de existir a página.

PROPOSIÇÃO XI. CARTO-GRAFIA

FACHADA 11) Não há corpo singular no sentido de ser uno, único, original. Ter ou ser o corpo?

(em branco)

palavra

c

a

i

u

PROPOSIÇÃO XII- COREO-GRAFIA REDUZIDA

ABORTIFACIENT= FACE ABORTIVA 12) O corpo "próprio" é o da história de corpos se transformando. Corpos internos e externos, visíveis e invisíveis da sua própria história?

todo dia

viver

é todo dia

incompletar

viver
os espaços entre
mensuráveis
de tempos tortos
viver e cansar
alcançar
e
desistir
das horas

XIII- BIO-GRAFIA

PRIMA(não única) FACE Escrever história e coreografia refletem e reproduzem muitos NOMES para aprender a ler e escrever. Como recordar e reviver esses nomes fugindo do desaparecimento? A história não pode ser reescrita em seu esquecimento. A dança repetitiva da grafia garante a presença contínua: ~~nós podemos ser os caracteres das letras que estão sempre se reescrevendo?~~

1.2 SIMILITUDES EM DANÇA E ESCRITA

A observação da escrita, a partir da poesia concreta, reforça a necessidade de compreensão das espacialidades que a entrecruzam. Segundo Foucault (2007), as similitudes amontoam, destroem, superpõe, agitam, inquietam, recomeçam e distribuem suas diferentes coerências de existência. A poesia indica uma escrita organizadora de diferenças nomeadas e cotidianamente previstas pelas palavras. Busca reencontrar similitudes que compreendem o funcionamento significativo de ações que não aproximam as coisas dos nomes que designam, pois fazem discernir das palavras os vínculos das circunstâncias que as fazem existir enquanto ação.

Então, como relacionar similitudes de modos organizativos em dança contemporânea com a espacialidade escrita da poesia concreta?

Algumas danças, no contexto das artes contemporâneas, podem trabalhar com compreensões acerca do seu lugar aproximando modos de experiência do corpo. Em dança, a presença do movimento e sua manifestação física relacionam perceptivamente espacialidades que deslocam o sentido literal das palavras. A escrita, a caligrafia da dança se engendra como coreografia correlacionada com seus modos de visibilidade.

Muitas experimentações artísticas em dança contemporânea emergem como uma vertente posicionada em relação aos aspectos performativos de suas espacialidades, seus contextos e lugares de acontecimento.

Na escrita, o movimento da grafia, a caligrafia, indica modos de escrever revelando o exercício de tornar visíveis as espacialidades e aspectos provisórios de espaçamento e pontuação. Em dança, se organizam relações de deslocamento de discursos em trânsitos perceptivos. Textualidades deslocam ideias e conceitos continuamente como ações questionando a ideia de um texto apenas como uma série de palavras. Ao espacializar leituras de mundo relacionando modos de ação, as atividades da dança permitem ler o constante movimento de sua leitura e percepção artística.

As equivalências nas formas de perceber e relacionar as palavras e as coisas que designam foram pensadas como *similitudes* por Michel Foucault.

Seu olhar para o poder de deslocamento das palavras, que muitas vezes não têm ocasião para moverem-se de lugar, faz perceber o limite tênue e tenso entre palavras e ações. As similitudes localizam provisoriamente o nome das coisas que designam até quando um mesmo nome pode chamar diferentes coisas. Por desempenharem um papel construtor de conhecimento, as similitudes são feitas da percepção correlacionada aos espaços-tempos que compõem. Há sempre uma margem do vivo que transforma constantemente a função do discurso que se articula em similitude com seu próprio conhecimento, o que para Foucault, possibilita as realidades dinâmicas de um discurso.

Mas, posto que há um “vão” entre as similitudes que formam grafismo e as que formam discurso, o saber e seu labor infinito recebem aí o espaço que lhes é próprio: terão que sulcar essa distância indo, por um ziguezague indefinido do semelhante ao que lhe é semelhante (FOUCAULT, 2007, p.41).

As relações de similitude em escrita e dança se aproximam como movimento performativo que correlaciona leituras semelhantes, os encontros das grafias que propõem perceptivamente realocam o sentido de texto. O texto passa a ser conveniente não somente aos nomes que designa, mas ao sentido de existência que visibiliza.

A conveniência é similitude que ajusta relações espaço-tempo das palavras. Ser conveniente é mais do que utilidade. Se pensada em termos de espacialidade, pode simplificar a funcionalidade de encaixe e de semelhança. Esse tipo de similitude visa atualizar relações do corpo aos seus modos de conduta. Portanto, pode apresentar caráter performativo conectando modos de ação do corpo. A conveniência é similitude que escancara a emergência de espacialidades, suas leituras não são únicas, seus significados podem gerar-se com a performatividade que enunciam podendo, por exemplo, evocar, refletir, citar, criticar, analisar ou descrever sua própria escrita.

A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas da própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas, que se constroem para serem percebidas e reconhecidas (SETENTA, 2010, p. 178).

Exercitar abordagens performativas que possibilitem condições de percepção das diferentes formas e ações de escrita das ações do/no/pelo corpo pode tornar visíveis os aspectos dinâmicos das palavras em relação aos textos que compõem. As similitudes permitem observar o espaço como parâmetro de ação. Dessa forma, possibilitam compreensões que não se equivalem a significados definitivos.

Se a escrita poética pode ser abordada pelo movimento de similitude que gera em dança, seus espaçamentos englobam a proposição perceptiva que substitui conclusões pelo acionamento de reflexões convenientes a mudanças dos seus contextos. Como ações configuradas em modos de organização, possibilitam diferentes condutas efetivando condições de ações do/no/pelo corpo que escreve.

Assim, na observação e desmembramento dos conceitos e contextos que envolvem as práticas performativas, percebemos, nos territórios da arte e da performance, com que conexões funciona, que desdobramentos propõe para o corpo ao fazer dele mesmo meio e manifestação da arte. O conceito da performance e da performatividade parece ser cada vez mais utilizado para significar uma grande variedade de propostas e concepções, apontando que suas fissuras e aberturas são parte fundamental para o entendimento de uma nova sensibilidade e seus diferentes modos de intervenção na realidade vivenciada (NASCIMENTO, 2011, p.39).

As práticas performativas envolvem movimentos de pontuação que implicam a “*tridução*” que realoca contextos literais do domínio vivido. Como tentativa de aproximar a experiência artística da ocasião para o deslocamento perceptivo, a performatividade recria narrativas do espaço-tempo e recupera a imprecisão da sua percepção. Traduz o que apresenta, possibilitando a projeção incompleta que faz do seu significado ação processual. A tradução aproxima da performatividade seu aspecto de “*tridução*” (PIGNATARI, 1974). O espaço-tempo de acontecimento agrega proposições de percepção que não se descolam da ação. Para exercitar a tridução que a performatividade revela, é preciso reconhecer o aspecto de tradução como contexto de ação do corpo. Ao possibilitar formas de tridução, a performatividade transforma ações em *existência* relacionando dinamicamente os textos que compõe.

As diferentes escritas que o corpo é capaz de realizar conectam as similitudes em dança e poesia como escritas artísticas. Ambas podem produzir espacialidades que conectam as informações e pensamentos do corpo como modos de comunicabilidade da experiência artística. Segundo Haroldo de Campos, é possível ressaltar o aspecto criativo e crítico da tradução, pois na poesia, a tradução tem por princípio ser intraduzível em outra língua. O que se busca é a natureza da informação além da sua semântica, ou seja, existe a noção de que a tradução não existe como texto definitivo. A tradução existe como campo de possibilidades que podem visibilizar as condições mutáveis da função comunicacional das palavras aproximando e recriando a percepção de significados quando a tradução é linguística.

No percurso das leituras que podem engendrar como percepção das diferentes traduções do corpo, algumas danças podem relacionar seu ambiente de tradução. A coreografia pode organizar informações no engendramento de textos comunicativos. Assim, a coreografia pode ser abordada a partir da compreensão de que todo texto é determinado nas mediações que o constituem. O ponto não é localizar o texto, e sim os contextos das ações que traduzem. Mais do que encontrar significados em traduções equivalentes, as grafias da dança podem movimentar a percepção de sua escrita artística.

Na sua etimologia, a palavra *coreografia* é designada pelo verbo escrever. Um coreógrafo produz muita escrita de trabalho, sem nunca ter previsto a menor linha no papel, muitas vezes sem colocar em primeiro plano a prática da notação coreográfica. Coreografia, para muitos artistas contemporâneos, corresponde a “uma transformação das organizações espaciais-temporais”⁹ de intercâmbios relacionais como atos que engendram modos de vivenciá-la/percebê-la. Pode ser uma questão de pontuação, conjunto de sopros, emoções, fatos experienciais. As coreografias desencadeiam mobilidades entre corpos e ambientes visibilizando os procedimentos, os discursos e as opções estilísticas que as fazem existir.

⁹Do texto original em inglês “Choreography, for the contemporary creator, corresponds to a transformation of latent motor, organizations, of the time and space that they contain, and the play of exchange between these interior polyphonies and the objective spatio-temporal givens with which, among other things, the acts confronts them” (LOUPPE, 2000, p.14)

Algumas danças contemporâneas provocam atos de escrita que engendram ações, escritas do/no/pelo corpo. Mais do que encontrar um sentido semelhante aos textos que inventam graficamente, buscam relacionar percepções do corpo em movimento.

Ao tratar a performatividade presente nas relações das escritas artísticas em dança, busca-se salientar aspectos dos processos criativos em suas composições. As experiências e procedimentos de organização que compõem artisticamente os assuntos abordados ressaltam a performatividade como “*work in process*” (trabalho em processo). O autor Renato Cohen salienta que muitos processos artísticos propõem matrizes que visam à pluralidade, à instantaneidade e à sincronia, portanto “no procedimento *work in process* o texto/imagem (*storyboard*) vai ser composto a partir de emissões de vida, primeiridade, laboratórios, adaptações de textos, sinais e outras emissões que vão formar uma emissão viva” (COHEN, 1998: p.27).

Muitos artistas contemporâneos relacionam a escrita performativa como procedimento de composição de suas obras. O modo de perceber a escrita no processo de criação e compartilhamento da obra pode “triduzir” um determinado tipo de organização do processo de criação. As palavras podem tornar-se lugares de acontecimento das ideias que se espacializam em procedimentos de composição. A escrita pode ser entendida como modo de organização dos pensamentos do corpo. No entanto, os modos de organizar não se descolam da ação de transformar e materializar as ideias que propõem. Nesse sentido, a performatividade tornou-se um assunto amplamente estudado atualmente, pois está ligado a condutas do corpo também em suas relações sociais, biológicas, políticas e etc¹⁰.

Interessa perceber no aspecto performativo que relaciona corpo, movimento e palavra relações de percepção que a escrita gera. Como modo de organizar pensamentos do corpo, vinculam proposições de comunicabilidade

¹⁰ Para compreender o termo “performatividade” e suas relações com algumas danças contemporâneas brasileiras ver o livro de Jussara Sobreira Setenta, **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.

daquilo que nomeiam. Muitas vezes as palavras se tornam mais amplas que seus significados e seus significados mais materiais que as palavras, isso quer dizer que a performatividade permite experimentar modos de tradução daquilo que apresentam artisticamente. Esses modos substituem a explicação do significado pela sua tentativa de “tridução”; ou seja, a reescrita que se expõe como experiência artística e pode ser observada em poesia e em dança.

Trabalhar com a ideia de dança como uma escrita poética, aproxima o encontro da experiência artística em similitude com a sua escrita. Se os movimentos da escrita podem transformar as palavras com a percepção do seu significante em movimento, as grafias que relacionam essas escritas artísticas são interlocutoras do processo e da experiência de deslocamento do seu modo de percepção no corpo.

2 ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS EM DANÇAS E DANÇAS CONTEMPORÂNEAS EM ESCRITAS

2.1 DANÇA EM CAMPO AMPLIADO COM A ESCRITA

Este capítulo busca ampliar reflexões questionando como o campo de ações em dança pode se expandir em similitude com a escrita poética. Se ampliado o diálogo do modo como se organizam as informações dos pensamentos do corpo nas relações que a dança estabelece com a escrita, pode haver condições que ressignifiquem as ações desses campos? No que se referem à perspectiva discursiva da organização, alguns trabalhos artísticos em dança podem propor o exercício de aprender e se relacionar com conhecimentos que engendram em escritas provisórias que deslocam continuamente ideias e conceitos como ações?

Mais do que compreender quais são as similitudes em dança e escrita que podem ampliar esses campos de ações, busca-se aproximar modos de perceber COMO ações significam discernindo das palavras os vínculos e circunstâncias dos discursos que as articulam enquanto acontecimento.

Escolhe-se a similitude de conveniência como modo de aproximação do campo de atividades em dança em relação à escrita poética. Essa similitude oferece uma percepção espaço-temporal ligada a uma ideia de vizinhança, ou seja, os elementos que podem relacionar condições de proximidade e compartilhamento de espaços-tempos comuns. Torna-se importante observar que a prática da vizinhança é uma tarefa a ser descoberta como exercício que permite condutas convenientes a essa condição. A vizinhança passa a ser tratada pela iminência e sem ignorar a urgência que a qualidade de proximidade propõe.

Pensar em um campo que se amplia como campo de possibilidades de ações, pode relacionar o processo perceptivo das similitudes que articula. Um campo torna-se campo de possibilidades que relacionam as materialidades das palavras que inventam os discursos que as compõem.

Se ações podem explicitar os contextos responsáveis pela percepção da dança em campo ampliado com a escrita, os modos como se organizam as

visibilidades do campo trabalham com o movimento perceptivo das escritas. Escritas abordadas como organizações dos pensamentos do corpo.

Muitas vezes a formulação escrita – escrever sobre dança, escrever projetos de dança - é pensada como uma prática que se coloca em deslocamento espaço-temporal das experiências artísticas. Portanto, podem sugerir formas de relação como registro apartado das experiências em dança.

A organização de proposições em dança, os assuntos e modos de estudo envolvem a relação de textos como experimentação, elaboração e exposição de exercícios que se articulam na pesquisa artística. Nem sempre o campo de estudo é colocado em discussão, podendo haver a tentativa de substituição de experiências. Se a compreensão das escritas do corpo (dançadas, ditas, escritas, escutadas e observadas, etc...) pode formular ações com qualidades organizativas que se correlacionam com o seu ambiente, é preciso reconhecer que escrita e dança nem sempre são contextualizadas em campo ampliado de ações que permitem revezamento, tentativa e exercício de elaboração.

No capítulo anterior foi lançada a abordagem da dança em similitude com a escrita poética pela sua tridução e, dessa forma, as articulações entre a pesquisa artística com os modos de escritas do corpo puderam ser tratadas como textos em movimento. Estes textos não buscam somente citar autores, pois que transformam em situações as referências que engendram vivências do processo de sua percepção.

A dança, em campo ampliado com a escrita, procura modos de abordar a pesquisa artística a fim de visibilizar discursos coerentes de significação que podem articular modos de escritas como ações do corpo.

A tridução, como proposição de tradução, apresenta uma ampliação do aspecto tradutório das palavras em relação aos seus significados, possibilitando o exercício da tradução como reescrita. A fim de encontrar modos dialogantes de significação, o esforço de se conhecer um texto em sua projeção vivida questiona modos de traduções. A tridução como forma de tradução proposta na poesia concreta, se aproxima de escritas em dança pela

via da organização, ou seja, pelas maneiras organizativas e reorganizativas que as informações transitam no/como corpo.

Nas experimentações e compartilhamentos que englobam escritas em dança, o deslocamento perceptivo dos modos de organizar pensamentos e informações do corpo podem apresentar estratégias de comunicar assuntos que geram. O caráter processual dos movimentos de escrita sugere a ligação aos aspectos organizativos em dança, visto que constituem relações com os assuntos que propõem. Dessa forma, as “[...] configurações de dança são construídas mediante infinitas possibilidades organizativas de seu conjunto de informações [...]” (SIEDLER, 2011, p.60).

O contexto processual agrega discussões que envolvem escritas do corpo como campo a ser ampliado, seja nas relações de pesquisa artística, seja como vínculo que articula conhecimentos de campo. As dificuldades em torno da compreensão “entre” os modos de dança e escrita podem reorganizar perguntas e possibilidades de compartilhar questões acerca do corpo compreendido como *corpomídia* do espaço-tempo que contextualiza como ação.

A Teoria Corpomídia (KATZ E GREINER, 2005) permite a compreensão do corpo ampliado como ações e informações que comunica. Dessa forma, conecta-se como uma teoria de ação que permite o exercício de modos de organizar ações do corpo não pela aplicabilidade teórica, mas pela capacidade de permitir outros modos de abordagem do corpo que dança em campo ampliado de proposições. Isto permite entender o corpo enquanto campo ampliado de ações com a percepção das realizações que incluem as escritas em dança e em poesia.

Quando se apresenta um projeto escrito que relaciona conhecimentos em dança com aquilo que se deseja estudar e pesquisar, esse modo “escrito” pode determinar qualidades de relação com o que se pesquisa. Torna-se importante perceber os processos de formulação que estão sendo testados. Esses orientam dificuldades relacionadas ao aprendizado que existe como possibilidade de contextualização. Muitos projetos em dança cuja existência pode se pautar na tentativa de formular ações que inventam, articulam a

problemática da pesquisa e ações metodológicas como experimentação que “expõe” o processo das tentativas e dificuldades de realização. A organização dos procedimentos metodológicos aparecerá no processo de tentativas e experimentações das escritas textuais e corporais em dança, em acompanhamento às articulações produzidas por tais ações, em vez de perseguir metodologias prévias e formalmente estruturadas.

Pesquisar e escrever são possibilidades de tornar acontecimento aquilo que se estuda deixando de lado a ideia de que pesquisar é SOBRE, antes ou depois. As discussões que envolvem entendimentos das metodologias nos formatos científicos podem modelar estratégias rígidas no processo de aprender e conhecer em dança. A ideia de metodologia na pesquisa em dança precisa, então, estar constantemente sendo discutida, reavaliada e testada, pois, caso contrário, corre o risco de deixar de fora entendimentos nos quais as pesquisas de dança ocorrem “em processo”.

Como as pesquisas artísticas em dança possibilitam exercitar modos de compreender suas escritas como procedimentos de ação?

A ação de projetar viabiliza o exercício dos modos de realizar diferentes relações estabelecidas em dança. Os projetos escritos de pesquisa se instalam como processos de possíveis compartilhamentos com modos de ações. A diversidade das relações que referenciam o ambiente da existência dessas ações podem ser margens que correlacionam diferentes organizações das *escritas do corpo*. Nomear e projetá-las são ações que podem tornar-se parâmetros que possibilitam feitura, porém, o sentido de existência que visibilizam atualiza como ações os nomes que designam.

A fim de compreender similitudes de experiência perceptiva entre escrita poética e dança, importa destacar o entendimento no qual os modos de organizar discursos correlacionam o ambiente de ação como forma de aprender a agir. Observa-se que a compreensão contemporânea mistura espaços-tempos ao viver, existindo como tentativa de apresentar modos de experiências que atualizam seus tempos presentes. Essas atualizações podem ser transformadas pela possibilidade de abordar a dança em campo de percepção ampliada aos modos de *escritas do corpo*.

O campo ampliado é um termo tratado no texto “Sculpture in the Expanded Field” (A Escultura em Campo Ampliado) de Rosalind Krauss (1979)¹¹. Apesar de abordar o campo ampliado em relação à escultura e paisagem arquitetônica no contexto histórico pós-moderno, o texto aponta a percepção de similitudes como estratégia para reduzir o que é estranho daquilo que já se conhecia desse campo. Nesse sentido, para tratar a dança em campo ampliado com a escrita, o “termo” *campo ampliado* pode vir de um campo diferente que apresenta maleabilidade de relações conceituais que situa. Esse movimento do termo para além da denominação que visibiliza pode ser condição mutável de significado e função apresentando um campo de explorações das relações que escrevem¹².

O termo “escultura”, apesar de sua maleabilidade e diálogo com diferentes práticas na paisagem artística, foi apresentado com categorias de percepção ligadas à história. Quando essa palavra “escultura” ficou cada vez mais difícil de ser pronunciada pela diversidade de ações que a compunham, o historicismo compreendeu-se com uma posição que situava e representava a ideia do termo em um determinado espaço/tempo. Mas é quando a escultura passa por uma crise de denominação, e diferentes modos de realizá-la passaram também a ser chamados assim, que Krauss chama a atenção para ausência de fixidez e para perda de lugar de compreensão de um termo em campo de denominações.

Nesse sentido, o historicismo - a categoria a qual pertence o *status* da nomenclatura, “atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença”. (KRAUSS, 1984, p.129). A percepção de similitudes entre

¹¹<http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Krauss%20%20Sculpture%20in%20the%20Expanded%20Field.pdf>. Por ser artigo de referência, mas de difícil acesso aos novos pesquisadores no Brasil, reeditou-se a tradução publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio (1984) encontrado em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>

¹² Para compreender os campos que se ampliam na discussão do texto de Rosalind Krauss ver a dissertação de Mestrado de Maurício Leonard de Souza, da Escola de Arquitetura da UFMG intitulada *Veredas: o corpo habitante da paisagem artística*. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/RAAO7RUHZD/1/disserta__o_mauricio_leonard.pdf

o uso do termo e aquilo que designa seria apenas um conforto para reduzir o que se torna estranho e novo em um determinado campo.

A ideia de campo que se amplia em condições mutáveis de experiência passa a ser campo de ações, pois envolve o movimento da história deslocando modos de posicioná-la em relação ao espaço-tempo que compõe. A presença da obra de arte no campo da escultura passou a discutir suas lógicas de acontecimento. O monumento autorreferencial sofre ruptura de sua categoria e nome. Pela perda do lugar fixo de significação, a escultura passa a expor condições negativas que apresentam lugares vulneráveis no espaço-tempo. O termo já não seria mais reduzido somente ao monumento ou marco que determinava a sua própria referência contextual no espaço-tempo que situava seu lugar.

Ao se falar no historicismo como categoria, convém ressaltar o conceito de trans-historização utilizado pelo poeta Haroldo de Campos. Este designa o ato de apropriação da história como um texto-fonte. A trans-historização apresenta transferências do texto original para o texto recriado, evidenciando que não existe texto definitivo e história única. Torna-se conveniente perceber o que é partilhar uma mesma atualidade histórica percebendo-a em contraste potencial ou possível em outras realidades. Para compreender uma época histórica é necessário compreender os modos possíveis de vivência do espaço-tempo que compõem.

A perspectiva histórica questiona se é possível perceber as similitudes de conveniência. Se a história for compreendida como um tempo saturado de “agoras” que se atualizam constantemente, torna-se importante perceber as premissas espaciais-temporais que permitem a vivência do passado e do futuro em um presente de simultaneidades alargadas.

Para perceber a dança em campo ampliado com a escrita, torna-se necessário encontrar modos de abordagem que permitam a atualização de suas categorias de percepção. Não somente pela sua história, a capacidade de relação dos espaços-tempos possibilita situações que correlacionam o texto com suas escritas.

A escrita faz de tal modo parte de nossa civilização que poderia servir de definição dela própria. A história da humanidade se divide em duas imensas eras: antes e a partir da escrita. Talvez venha o dia de uma terceira era que será: depois da escrita. Vivemos o século da civilização escrita. Todas as nossas sociedades baseiam-se sobre o escrito. A lei escrita substituiu a lei verbal, a religião escrita se seguiu à tradição lendária. E, sobretudo não existe história que não se funde sobre textos. (HIGOUNET, 2003, p.10).

No texto de Krauss (1979) a questão do significado do texto relacionada ao uso do termo e da história que se funda sobre ele, busca elementos contextuais não conhecidos previamente e discutidos a partir do seu uso. Por serem os termos pensados como categorias de convenção de nomenclatura homogêneas, a relação da palavra com o termo passou a possibilitar um campo de ações para além de um território de pertencimento do nome.

Se as esculturas eram pensadas como “importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam” (KRAUSS, 1979, p. 131), uma espécie de lógica de compreensão do uso do termo começa a se ampliar com a perda do lugar fixo de significação no entendimento do termo. O termo começa a ser abordado além de sua característica já conhecida, atualizando suas condições de uso.

Uma das obras citadas como referência do processo de compreensão da escultura em campo ampliado é do artista Robert Morris (1965), que utiliza caixas espelhadas expostas ao ar livre. Apesar da impressão visual de continuidade em relação ao ambiente, os espelhos não fazem parte da paisagem, excluindo e incluindo simultaneamente sua condição como escultura determinada por um “lugar”.

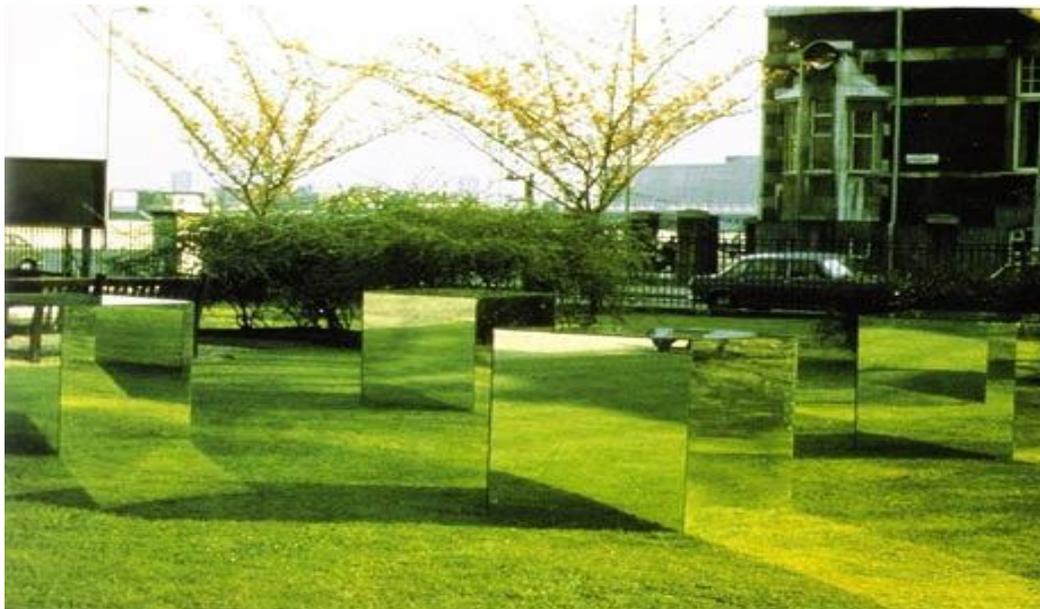


IMAGEM 8 - ROBERT MORRIS, Sem Título (mirrored boxes), 1965. Imagem disponível em: cabinetmagazine.org

Pela relação da leitura de espacialidades em posicionamento com a escultura que Morris¹³ desloca, encontram-se similitudes atualizadas na obra “The Defenders Part 2” (2008)¹⁴ do coreógrafo William Forsythe. A relação entre essas obras, em atualidades diferentes, estabelece vínculos que escrevem no campo da dança a discussão do campo ampliado tornando visível a escrita da experiência artística como coreografia que possibilita ações.

“The Defenders Part 2” faz parte da série denominada Choreographic Objects (Objetos Coreográficos), com espelhos aparentemente dispostos caoticamente pelo espaço. Ao adentrar o espaço do objeto, pode-se usar um caminho criado pelo amontoado de espelhos direcionados aleatoriamente para perceber o que está refletido aos pedaços. Fragmentos da espacialidade produzida como percurso da ação de ler, mesmo que a escolha seja a de não adentrar o espaço do objeto. O caminho criado pelos espelhos pode ser

¹³Para conhecer a obra do artista norte-americano conhecido como escultor e também envolvido com grupos de dança entre final de 1950 e começo de 1960, ver a Tese de Patrícia Leal Azevedo Corrêa no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio intitulada *Robert Morris em Estado de Dança* e disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310350_07_pretextual.pdf

¹⁴Obra visitada em 12 de julho de 2009 no Centraal Museum da cidade de Utrecht, na Holanda. Na programação do Festival Springdance do mesmo ano. Para informações acessar: http://www.springdance.nl/archive_details.php?pageNum_rs_program=0&totalRows_rs_program=1&programID=612&artistID=597&performancelD=&country=&subID=&page=archive_search.php&search=true

visualizado e lido. Nessa perspectiva, a espacialidade gerada na obra pode ser percebida a partir da ação do deslocamento perceptivo do modo como comunica seu texto.



IMAGEM 9 - William Forsythe – The Defenders Part 2 (2008).http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=17&no_cache=1&detail=1&uid=27

É na relação de suas partes com a ação de ler o percurso em meio a fragmentos que os lados dos espelhos se confundem com a superfície lisa e sem espelho, por vezes o espelho vira mesa e o olhar procura o lado que reflete, se confunde, criando a ilusão do reflexo. Mistura fragmentos refletidos como sensação de estar percorrendo sua materialidade - o que pode gerar uma permeabilidade na percepção do objeto coreográfico. A leitura passa a ser de intensa responsabilidade do espectador e, mesmo fragmentada, conduz a uma vulnerabilidade que coloca em risco a interpretação particular: o que se lê é o que se vê? As leituras podem incitar imensa fragmentação da percepção do olhar?

De certa forma, o objeto coreográfico e a escultura apresentam deslocamentos: espaços onde a permanência do olhar/perceber é provisória, onde se flagram ações transitáveis do corpo. As espacialidades encontradas nessas obras revelam modos de ação do corpo. Suas existências estabelecem tensões da percepção gerada pela leitura das obras. Essas leituras sugerem um desmembramento do espaço-tempo que compõe.



IMAGEM 10 - William Forsythe – The Defenders Part 2 (2008). Imagem disponível em: http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=17&no_cache=1&detail=1&uid=27

As escolhas do material que compõem tanto o objeto coreográfico de Forsythe quanto a escultura de Morris (os espelhos) revelam corpos, mais do que refletir ou espelhar a extensão e o deslocamento entre a obra e seu lugar de acontecimento. Os espelhos, pela sua materialidade, determinam modos de visibilidade do/no ambiente e podem conduzir a percepção e deslocamento dos lugares que situam no/do/como corpo. Também podem refletir modos de perceber o deslocamento dos lugares que visibilizam como espacialidade da sua experiência. Mais do que tamanho, forma e aparência, denunciam o conteúdo das ações do corpo em movimento e, dessa maneira, sugerem que o corpo nunca é apenas a sua forma, mas um sistema de referências para além dele.

Os espelhos fragmentados a partir de uma escultura e de um objeto coreográfico podem produzir modos de relacionar visibilidades atualizando o espaço-tempo de suas vivências. Ao refletir também o entorno, os espelhos produzem imagens que sugerem movimento, abrindo espaços que movem o que não está refletido.

O reflexo dos espelhos do objeto coreográfico de Forsythe parece sobrepor-se à visualidade produzida como percepção. Por vezes, se tem a impressão de que corporalmente prolonga-se o reflexo para trás e para os infinitos lados do espelho. Como tênue superfície, os espelhos buscam ampliar a dimensão perceptiva do próprio espaço-tempo de sua vivência. Passa a ser compreendido como campo de ação dos modos de olhar/perceber a prática artística coreográfica. Assim sendo, torna-se possível o entendimento no qual “o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições

relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão”. (KRAUSS, 1979, p.136). Neste trabalho, Forsythe amplia para o campo de ações da dança a discussão de que as espacialidades revelam-se como visibilidades reflexivas apresentando a coreografia como situação a ser vivenciada como corpo.



IMAGEM 11 - William Forsythe – The Defenders Part 2 (2008).
http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=17&no_cache=1&detail=1&uid=27

Os modos organizativos do objeto coreográfico podem ser percebidos na relação com o ambiente na escrita perceptiva da leitura que compõe. Nesse sentido, uma importante reflexão se delineia: o deslocamento de ações em experiências do campo da dança contemporânea. A coreografia tratada como um objeto coreográfico pode relacionar modos de organização do corpo em relação as suas leituras, indicando a percepção como princípio de experiência que suprime a dissociação entre perceber e agir.

A fim de abordar a dança em campo ampliado com a escrita, a partir do deslocamento perceptivo dos modos de organizar pensamentos do corpo, salientam-se vivências das espacialidades que as obras de Morris e Forsythe podem propor. Suas espacialidades são elaboradas pelas/nas/como relações perceptivas do espaço-tempo que constroem enquanto *corpomídia* das informações que comunicam.

Essa construtibilidade não só assinala a emergência do espaço como experiência sensível que se expande no corpo e se expressa na sua corporeidade como forma imprevista de apropriação e de uso do espaço, mas também estabelece a sua dimensão representativa. A espacialidade cria uma teoria do espaço enquanto representação e, em conseqüência, como comunicação e supõe o resgate das manifestações presentes nas suas constituições históricas. Portanto, esse resgate supõe enfrentar não apenas as construções de espacialidades, mas, sobretudo as características dos processos de representação e no modo, como, na história, se comunicam (FERRARA, 2008, p.47).

Quando um texto de dança passa a ser relacionado com as espacialidades que o compõem, seus significados ressignificam equivalentes como vivência de sua própria percepção. A espacialidade é vivenciada em processo dialogante com as possibilidades de ações de suas significações do/no/pelo corpo. É na relação ampliada do campo de ações em dança que as possibilidades de comunicar atualizam o deslocamento do termo “dança” que relaciona o campo de conhecimento em “coreografia”, transformando seus usos nos textos e espacialidades que compõe. Forsythe propõe objetos coreográficos para pensar textos que engendram coreografias na percepção da dança contemporânea.

Que situação poderia inspirar este curioso projeto de transformação de um texto? A história nos fornece os elementos de uma resposta. A interpretação aparece primeiramente na cultura da antiguidade clássica mais recente, quando o poder e a credibilidade do mito haviam sido quebrados pela visão "realista" do mundo, introduzida pelo conhecimento científico. Ao se colocar a questão que obceca a consciência pós-mística - a *similitude* dos símbolos religiosos -, os textos antigos já não podiam mais ser aceitos em sua forma original (SONTAG, 1966, p.3).

O corpo transforma a escrita e, nessa ação, repete ideias já escritas retomando, ressignificando e reescrevendo discursos para além de uma única interpretação. O texto pode ser compreendido em sua transformação como reescrita que conduz modos de percepção não esperados. Deformando a possibilidade de ser original, a novidade de um texto não está no que pode ser escrito, mas nos acontecimentos que retomam ações e atos de escrita potencializando diferentes formas de suas visibilidades no mundo.

No capítulo anterior em que se trataram as palavras como ações do corpo, a autora Peggy Phelan (1995) sugere a face para falar de escrita como visibilidade dos textos que compõe. Os espelhos de Morris e Forsythe podem colaborar para a leitura de que a face é para o corpo a busca pelo olhar, que posiciona modos de percepção de sua escrita. Na face escrevem-se olhares e os espelhos, em suas proposições dos modos de grafia das escritas do corpo, deslocam leituras dos lugares que são vistos e acessados na percepção com o seu entorno. Será possível olhar os espelhos sem a face que vê?¹⁵



IMAGENS 12 - LEONILSON- EL PUERTO (1992) Bordado s/tecido, s/espelho 23x18 cm. DESERTO(1991) bordado em feltro, s/espelho. Imagens em: <http://www.projetoleonilson.com.br/site.php>

O texto de Phelan, abordado a partir da face da “tridução” como reescrita da experiência de sua leitura, busca compreender a tradução como experiência de reescrita. Como possibilidade de vivência da ação da escrita e como leitura compositiva do texto, o prefácio pode ser pré-face que indica um movimento

¹⁵ Nas obras El Puerto e Deserto, o artista plástico Leonilson (1957-1993) usa fachadas/molduras de espelhos em alusão às figuras de deserto e porto. Com bordados de números e letras coloca sua idade, peso e altura como modo de identificação do corpo. Para constatar a mudança da sua própria face instigada pela curiosidade de procurar o que se deseja ver além da superfície do espelho, Leonilson sugere que o ato de se ver pode ser a busca pelo olhar do outro. Mesmo o outro podendo ser porto que recebe, e deserto de ausência. Na dança contemporânea, o artista Marcos Sobrinho e o Núcleo de Dança e Performance em São Paulo, relacionam algumas obras do artista Leonilson em suas criações. Para maiores informações visitar: www.blogdozigotus.br

anterior, algo que está além “da face” que pode ser vista no espelho. Nesse sentido, desloca-se a ideia de que um texto sem prefácio não pode ir adiante. O prefácio pode ser uma apresentação, explicação da especificidade das ideias sublinhadas que serão expostas, podendo encontrar outras formas de existir no texto às informações que vincula¹⁶.

A ideia de uma sobre-face aponta como a escrita pode proporcionar modos de ver o que já é para outros a grafia e movimento de espacialidade de olhar/perceber. A escrita pode deslocar a ideia de um nome encerrado como único significado, buscando a foto-grafia como modo de grafia que aponta o face a face que precisa de um bom negativo para ser revelada. É o encontro entre faces que apresenta a foto-grafia como tentativa de ampliar seu instante de acontecimento. Dessa maneira, a autobio-grafia apresenta como um contar-se, narrar-se como texto de incertezas em tentativas iminentes de comunicação com outros – outros textos, outras ideias, outras pessoas, outros lugares, etc.

Já a ceno-grafia, como modo de grafia, pode indicar os muitos lados de uma mesma face, os posicionamentos do olhar, os significantes que correlacionam o olhar como movimento perceptivo para além da face e dos olhos. Podem ser grafias do lugar de acontecimento que projetam espacialmente. Projeção que pode envolver o domínio do vivido como holografia, grafia que aponta esse espaço como compreensão de uma face que não hierarquiza o olhar, pois se projeta como vivência de espacialidades do corpo.

Já a historio-grafia, sugerida como modo de grafia, pode trabalhar as visibilidades da face se tratada como recorte em seu movimento perceptivo, como uma espécie de coreografia multifacetada. Muitas vezes a escrita pode ser abordada como externa à narrativa do seu significado. A etnografia pode buscar confrontar os muitos lados da face, levando em consideração que quem escreve não é externo à sua escrita na leitura de si pelo outro.

Os escritores e as escritoras de uma história podem buscar e tentar ser neutros, mas é impossível separá-los(las) das habilidades que relacionam

¹⁶ Ver o Desfácio escrito por Boaventura de Souza Santos em **Escrita INKZ: anti-manifesto para uma arte incapaz**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

modos de expor os assuntos que procuram. Buscam oferecer a face para ser vista, para ser enxergada/acionada/percebida com a escrita que procuram. Uma espécie de crono-grafia que não mede trajetórias de história como símbolo ou identidade do corpo e se aproxima da compreensão da carto-grafia que questiona a face do corpo em analogia à fachada arquitetural. Essa fachada pode funcionar como corpos da história, escritas/escritos por nomes que devem ser aprendidos com os modos que os chamam, presentificando suas palavras como ações a serem vividas.

No texto de Phelan, precisa-se aprender a relação de deslocamento da experiência da escrita como acontecimento das palavras que o compõem. De certa forma, os espelhos da escultura de Morris (1965) e do objeto coreográfico de Forsythe (2008) incitam grafias fragmentadas de leitura do “lugar” da escrita artística no/do/pelo corpo. Esse modo de percepção pode ampliar a ideia de corpo. Os espelhos permitem que o corpo seja refletido em suas superfícies, mas as distâncias que os enquadram se parecem mais com a superfície das águas de um rio que sugerem fluxos e margens além daquilo que se pode ver.

2.2 A ESCRITA COMO ESPELHO MULTIFACETADO

A *Escrita de Si* de Michel Foucault (1992) é texto parte de uma série de estudos do filósofo e será trabalhado a partir do tratamento da escrita como um campo de ação. Pelo estudo da cultura greco-romana de pensadores da literatura cristã, as práticas de escrita cotidiana exploradas no texto buscam relacionar leituras que encontram similitudes com os modos de escrita do corpo, ainda na contemporaneidade. A percepção da organização dos pensamentos do/no texto apresenta assuntos da escrita que permitem relacionar modos de dança. Pela possibilidade de atualizar as informações que vinculam na contemporaneidade, a escrita de si proporciona reflexões que podem ser observáveis na escrita em campo ampliado com a dança.

Em forma de pensamento que se materializa como notação, a ação da escrita é considerada uma companheira que atenua a solidão. Pode ser presença difusa que convoca para algum assunto ou questionamento. A escrita tratada pela presença da solidão resiste em forma de exterioridade tornando-se exercício que atenua sua reincidência.

A solidão da escrita pode ser atenuada com o caderno de notas para o solitário. O caderno de notas expõe a escrita que constitui a si própria como conduta. Organiza-se com função etopoiética na experiência que propõe. A etopoiética para Foucault se estabeleceu como duas formas de escritas conhecidas: *hypomnemata*¹⁷. e correspondência. Ambas se transformam em ação pelo exercício do movimento que têm o objetivo “não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas de captar o já dito, reunir aquilo que se pode ouvir e ler” (Foucault, 1992, p.131).

Os *hypomnemata* apresentam-se como materialidade de palavras lidas e vividas. Citam-se os cadernos de notas, livros contábeis, as atas públicas, cadernos pessoais, agendas, diários... Os *hypomnemata* funcionam como discurso a percorrer e conservar o vivido. Não projetam suas escritas como recordação nem confissão, pois atuam como exercício, leitura, releitura, acionamento, apropriação e reescrita. Sua função etopoiética transforma em ação o exercício e experiência do movimento perceptivo da escrita de si.

¹⁷ Também traduzido como *hypomnemata*.

Na cultura marcada pela prática citacional, Foucault lembra que não se deve dissociar leitura de escrita – elas devem ocorrer alternadamente, uma não existe sem a outra. Porém, diferentes circunstâncias de acontecimento podem determinar exercícios distintos de percepção de uma em relação à outra. A escrita aponta rastros do passado diferente do seu movimento em virtude de sua incerteza de leitura e reescrita futura. A possibilidade de existência da escrita conveniente à sua escolha de visibilidade tem a ver com modos de acioná-la como vivência das palavras que compõe.

A função etopoiética da escrita transforma aspectos de leitura. Transcreve a si mesmo como leitura da sua própria escrita. Segundo Foucault, a escrita transforma o visto ou vivido no que coloca entre aspas “em coisas de sangue” (FOUCAULT, 1992, p.134). Desse modo, a escrita pode ser corpo que faz de quem escreve um colecionador de possibilidades de situ(ações). Sem perder de vista as particularidades das circunstâncias que a determinam como realidade vivida e, diante da leitura, a escrita passa a ser uma constante reescrita, pois as coisas lidas podem também ser ditas e ouvidas atualizando seus modos de visibilidade no mundo.

Outra função etopoiética da escrita é seu formato de correspondência, a missiva que também dá lugar ao exercício de escrita pessoal. Quando se escreve, se lê o que se escreve como se ouve o que está a se dizer. A carta ou correspondência faz o escritor presente àquele a quem dirige a palavra, um corpo-a-corpo, de um corpo na letra, de uma letra como corpo e sem corpo. A correspondência apronta a presença imediata, quase física, do destinatário que faz reconhecer, mostrar e ver o que se volve para um remetente, proporcionando um face-a-face com palavras.

Nesse caso, as palavras podem articular escritas fazendo ouvir sua leitura. Palavras que possibilitam uma escrita de si como espelho multifacetado, que mais do que várias faces, propõem modos de olhar/perceber como seus textos se articulam como experiência do corpo. Experiência aqui entendida como qualidade de ação do corpo que articula a escrita com seus modos de estar no mundo.

Qualidade no sentido de ser uma propriedade e não a de um adjetivo sobre a propriedade, como habitualmente se emprega bonito ou feio, simpático ou antipático. Qualia são as propriedades especiais de qualquer coisa no mundo, aquilo que nos faz experimentar algo de um jeito e não de outro, exatamente aquelas que vêm junto com a apreensão do mundo (KATZ, 2005, p. 118).

A solidão que se presentifica na escrita é uma forma de introspecção na apreensão de si mesmo com a abertura que se dá ao outro. A ação da correspondência elabora uma narrativa da relação de si, comum às cartas, que fazem dos assuntos do cotidiano a descrição do seu exercício, exemplos, notícias e relatos das atividades da vida. Há uma espécie de ocupação da missiva que transforma sua narrativa na própria vivência, fazendo coincidir o olhar do outro para conversar com os elementos que a compõem, podendo ou não ser vista. Se o olhar pode traduzir movimentos do pensamento, a escrita de si possibilita a leitura no/do outro como um constante rever-se. O que reflete é o que se vê com a possibilidade de escrever já transformada pela relação com a leitura de si.

Na contemporaneidade, a ideia da face pode ser reconhecida em sítios virtuais de relacionamento como o *facebook*¹⁸. Essa ferramenta proporciona um “fazer ver” atualizando as referências como recado ou postagem fragmentada. Assim como os espelhos que possuem margem de indeterminação com o que está escrito no que se pode ver, esse modo de relação é uma possibilidade de refletir o que é a face para o corpo. E quando se fala em reflexão procura-se a face como um modo de olhar e perceber o “como”, de se organizar para se relacionar com outros.

Nesse sentido, o *facebook* como ferramenta de relacionamento apresenta uma escrita sobre si em um lugar determinado virtualmente que pode reproduzir leituras mais do que proporcionar diferentes modos de escrita. Talvez em sua relação com as informações e com o tempo que se gasta para ser lido pelo outro, as situações que são compartilhadas nesse espaço

¹⁸ Ver o filme *A Rede Social*, inspirado na criação do *facebook*. “*The Social Network*. Direção David Fincher. EUA. 2010. 1 filme (121 min); son; color; 35 mm”.

parecem nem sempre ser acessadas em sua precariedade. A estrutura da página virtual é centrada na pessoa, sobre si e o tempo de experiência virtual é regido pela velocidade da conexão.

Ao se compreender a escrita de si diferente da escrita sobre si, a relação do texto do Foucault se relaciona com o posicionamento espacial dos espelhos de Morris e Forsythe como ambiente, ao propor a visualidade dos espelhos em sua relação fragmentada com a face que vê. Deslocam o olhar para um fazer/perceber. A escrita pode então ser compreendida como reflexo fragmentado e espelho multifacetado em constante reescrita da sua própria experiência.

A escrita e a dança, em suas qualidades de experiência em práticas artísticas contemporâneas, expõem modos de informação do corpo e podem comunicar aspectos relacionais de existência e percepção. A internet, enquanto espaço-tempo, habilita a escrita e sua ação por ícones¹⁹, com vozes e novos ambientes de realidade virtual. Esses ícones podem apresentar-se como objetos do lugar do nome escrito ou como um *link* que pode ser acessável por um *click* de mouse. O texto pode ser acessado como hipertexto e apresentar informações escritas de tal maneira que o leitor pode organizar e escolher caminhos para a sua leitura, sem estar preso a um encadeamento único de olhar.

Dessa forma as compreensões de texto, autor e leitor passam a ser alargadas nas experiências que os conectam em simultaneidades de percepção do ambiente virtual na experiência da escrita com o computador. Essas conexões são desempenhadas em diferentes formas de compartilhamento nas relações de diferentes espacialidades/temporalidades que transformam a experiência perceptiva da escrita de si.

Na distribuição plástica das palavras em relação aos textos que compõem – a poesia concreta encontra no computador um campo de ações a combinar elementos para animá-las. Nesse sentido, o poema *GREVE*, de Augusto de Campos (1962) é trazido como referência e, em sua animação, a

¹⁹ Os ícones tratados como *links* das páginas virtuais.

palavra título pisca constantemente em vermelho enquanto se lê ao fundo o texto que espelha seu movimento.



IMAGEM 13 – greve - Augusto de Campos(1962). Imagem disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/>

Para pensar na relação que o computador passa a estabelecer com os modos de visualidade escrita entre a palavra e o movimento da sua escrita, torna-se importante perceber como a poesia concreta possibilita um passado confortável da experiência artística que produz, passando a dialogar simultaneamente com sua potência de acontecimento no espaço do computador. A escrita poética espelha a aproximação dos modos de suas possíveis experiências do corpo com os elementos de percepção que compõe. Dessa forma, avista um campo ampliado das palavras para si, como espelhamento das possibilidades que pode estabelecer no posicionamento de suas escritas em relação ao ambiente de sua leitura.

2.3 DO LIVRO COMO RISCO EM BLOG, ESCRITA QUE DANÇA

Com o intuito de perceber como os textos podem se organizar como tentativa e exercício de visibilizar conexões acerca da *Escrita de si*, passa-se a indagar como pensar em modos de escrita que reorganizam os textos que se organizam na experiência, dando a eles visibilidades a partir de novas conexões. Para tanto, essa discussão é proposta a partir da relação de escrita de um livro-objeto e dois espetáculos de dança em similitudes organizativas. As similitudes não buscam afirmar e nem representar, sendo um termo que se refere a caminhos de formulações que perpassam do similar aos similares. Não é a simples semelhança em si, mas as relações estabelecidas entre similares. A similitude de conveniência relaciona elementos que se avizinham, se aproximam, se ligam e se assimilam enquanto vivência.

Refletir e expor discussões a partir de similitudes em obras artísticas contemporâneas pode colaborar para o diálogo acerca dos modos de escritas poéticas do corpo, ao lidar com a materialidade das ações que organizam. As obras não pretendem responder questões e nem exemplificar, mas sinalizar para a possibilidade de serem compreendidas como vivências de suas próprias referências que transformam citações em situações.

O filósofo Foucault lembra que na prática citacional, leitura e escrita devem ocorrer alternadamente, uma não existe sem a outra. Porém, suas circunstâncias determinam diferentes exercícios de percepção. Uma presentificação da escrita torna viva a possibilidade de escolha dos modos de comunicá-la. Vale salientar que as similitudes em dança deslocam perceptivamente os modos de reconhecimento da escrita de si a partir da observação da “característica constituinte de sua especificidade, a dança – [que] como as demais artes do corpo - só existe enquanto acontece [...]” (SPANGHERO, 2011, p.71). É pelo viés da possibilidade de seus acontecimentos que as obras estão aqui articuladas como escritas: do espaço papel-tela na observação do livro, como rastro de leitura que se escreve na estrutura de um blog e como página de papel que dobra, borra e escreve dança.

A escrita Cabidela: bloco-de-máscaras (2011)²⁰ desloca a obra literária do seu lugar tradicional propondo novas práticas de leitura marcadas pelo trânsito e fragmentação. O livro-objeto composto de textos publicados no blog (cabidela.blogspot.com) projetou-se desde o ano de 2008 organizando escritos literários até então produzidos aleatoriamente em blocos de notas e cadernos. Nas postagens escritas sem continuidade aparente, um enredo se sobressai: o trânsito. Um transitar que se expressa na tensão entre vozes narrativas de primeira e terceira pessoa; num movimento constante de ida e de volta de um foco de escrita para outro na narrativa oscilante de uma prosa-poética.

Buscando um diálogo entre a virtualidade da tela e a materialidade das folhas de papel, o livro-objeto reordena o conteúdo do blog. O blog é um espaço estruturado com escritas que se sobrepõem como leitura fragmentada e, dessa forma, propõe novas maneiras de relação com a escrita pelo teclado do computador. A ação de escrever é ampliada à ação de teclar que modifica o movimento da escrita em seu espaço de acontecimento virtual acessável por outros. O teclar se imprime como possibilidade de grafia, e o corpo que escreve se reorganiza a partir dessa ação. No teclado, as letras são articuladas como digitação e o encadeamento das palavras é percebido pelo espaço entre uma letra e outra.

Um livro formado por quatro-objetos: um romance com narrativa dupla, dois começos e um final que deságua no outro, e sua leitura pode ser iniciada por qualquer um dos lados do livro. Um bloco de notas “Borratório” que revela pistas do processo criativo, sendo laboratório de experimentação em que os leitores esboçam e borram a si mesmos ao se autoficcionalizarem no espaço de leitura do livro, interferindo na composição das palavras que o compõem. E ainda, um baralho de 5 cartas, dispostas ao acaso e presas com um clipe no interior do livro, pistas para compreender a narrativa desfragmentada. Por fim, as máscaras de leitura funcionam como artifícios de percepção. A leitura feita

²⁰Livro contemplado pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, no edital de Criação Literária (2010) de autoria de Laura Castro e design de Carolina Fonseca. Laura Castro é escritora, mestre em Literatura pela UNB e Doutoranda em Artes Cênicas no PPGAC da Universidade Federal da Bahia.

com essas máscaras pode fragmentar o texto e criar novas possibilidades de manusear as narrativas que compõem.



FOTO 14 - Cabidela: bloco-de-máscaras - Laura Castro

O livro-objeto Cabidela tem por princípio a ação e intervenção do leitor. Em sua fragmentação apresenta a possibilidade de reescrita como experiência da sua própria leitura. As máscaras criam sobreposições do olhar e revelam possíveis modos de ação dos leitores que atualizam a escrita e autoria do texto.

A fim de pensar nessa atualização de leitura que se visibiliza como escrita, encontra-se a obra solo de dança contemporânea “Para o herói: experimento sem nenhum caráter”²¹ que aborda o livro de literatura brasileira Macunaíma²², para a vivência da referência do personagem do seu texto. O corpo sobre o papel tatuado em carvão com pedaços do texto é assuntado por linhas que transformam a escrita, borram como rascunho e amassam o papel

²¹Espectáculo de Paula Carneiro Dias, dançarina, performer, atriz, videomaker e produtora cultural. Para mais informações acessar: <http://paraoheroi.blogspot.br/>

²²ANDRADE, Mário de. Macunaíma. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

tornando visível a leitura do borrão como experiência referencial do livro de literatura brasileira.

Na escrita de um trecho do texto *Macunaíma*, as projeções das letras no corpo borram o texto. Borrão que passa a ser visto como escrita enchendo a folha de palavras e se enrolando no seu próprio rascunho. Um grande bloco de notas que transcreve, se amassa, dobra a escrita e se enrola no corpo. O rascunho também transborda o seu espaço de exposição e ao adentrar esse espaço já se tem contato com o rastro de papel que foi escrito em outras ocasiões. Rastros de escrita já quase apagada pela ação do tempo mostram também as folhas descartadas desse grande bloco-de-notas. A leitura pode borrar o que está escrito na folha do livro, é corpo que se enrola em palavras, ouvindo pessoas que falam em outra língua os dizeres do seu texto em português.

Macunaíma, personagem e herói do livro, é experimentado como vivência nas ações dançantes que borram as entrelinhas do discurso do livro e se faz ouvir. Um fazer/ouvir o modo como o texto encontra na pele sua membrana de percepção. A letra dessa escrita imprime a palavra borrada pelo corpo endereçando uma possibilidade de deslocar os modos de visibilidade do texto.



FOTO 15 - Para o herói: experimentos sem nenhum caráter - Paula Carneiro Dias. Fotografia: Tiago Lima

Nesse enrolar que imprime a escrita do texto no corpo e projeta sua leitura no espaço-tempo de seu acontecimento, uma grande folha de papel amassado se sobrepõe ao espaço de percepção do texto. Ao amassar-se, dobrando a escrita do texto de Macunaíma, o plano de composição de visualidade do livro de literatura que se vê é o texto amassado se deslocando pelo espaço. O corpo desaparece como rascunho e se desloca com pernas misturando-se ao rascunho que já está inundado no espaço. De certa forma, o modo como o livro se atualiza na percepção dos seus leitores passa a ser uma referência de sua leitura. A dança que borra a escrita como texto passa a deslocar as palavras de lugar aproximando do corpo seus movimentos de percepção.

Em continuidade, e para pensar a dança como movimento perceptivo da escrita de si ampliada no espaço papel-tela, a escrita “Como Risco em Papel” (2009)²³ é um trabalho solo de dança contemporânea que toma referência o conceito de “corpo livro” do filme “O Livro de cabeceira” de Peter Greenaway (1996)²⁴. As imagens desdobradas em diferentes planos, a relação entre escrita e corpo, as analogias entre corpo e livro, pele e papel, discurso e escrita, expõem estratégias poéticas escolhidas para pensar corpo, identidade e movimento.

Diferentemente de “Para o Herói: experimentos sem nenhum caráter”, a projeção da escrita de “Como Risco em papel” funciona como rastro de uma dança quase imperceptível, pois procura o fazer/ouvir que se revela como rastro. Quando se adentra o espaço do seu acontecimento, percebe-se a dança como escrita do movimento enquanto sensação, a dança é feita na penumbra como escuro que realoca sua visualidade. Esse olhar “apagado” pode proporcionar outra forma de percepção do movimento que está sendo dançado.

²³Espectáculo de Marcela Reichelt, bailarina e coreógrafa brasileira radicada em Berlim. Para acessar informações sobre o trabalho da artista visitar: www.marcelareichelt.com

²⁴ The pillow book (O livro de cabeceira). Direção Peter Greenaway. Reino Unido. França. 1996. 1 filme(126 min); son; color; 35mm.

A referência pensada a partir do cinema pode ser abordada em termos do deslocamento da sua experiência corporal. Nessa relação com a obra de dança que compõe, torna a condição do espaço-tela a ser vivenciada como espaço-corpo. As diferentes referências que essas danças inventam: literatura e cinema deslocam do papel e da tela as imagens que propõem como dança buscando os textos como acontecimentos de suas escritas. Desse modo, dialogam com as projeções que borram a escrita do/no corpo como exercício e tentativa de reconhecimento e articulação dançante dos seus textos.

Do papel ao movimento do traço da escrita que revela corpo, no rastro da dança que se transforma como pingo, a tinta escorre e inunda a escrita de “Como risco em papel” em texto vivido. O papel se confunde com o fundo branco do olho e ajusta o olhar para a percepção de que olhar não está relacionado somente aos olhos, pois é deslocamento que reescreve seu próprio movimento em uma dança de pausas, silêncios e escuros. A dança arrasta a escrita radicalizando na delicadeza de uma leitura de si em seu movimento expandido ao corpo todo. Como se pudesse escrever ampliando o movimento dos dedos e das mãos como projeção dançada.

“Como risco em papel” transforma e desloca-se como rastro que escorre sua própria existência. O papel reflete o branco cheio de traços de quem vê os rabiscos que são leves porque as durezas da escrita são transformadas. O papel em branco como pausa reflete a tinta derramada como necessidade de vivenciar sua própria escrita. A tinta inunda e transforma a palavra em rastro. Banho para recuperar-se do dia e da noite. Um banho para lembrar que tudo tem tempo para existir e durar. A escrita fala de si e do outro, o papel em branco como espelho reflete a necessidade de existência que transforma a escrita em texto a ser vivido.

No filme referência “O Livro de Cabeceira”, o nome da personagem é escrito em sua face no dia do seu nascimento como registro da expressão do seu nome próprio. Escrever o nome na face é tratar o corpo em similitude com a página de um livro, pensando no corpo que escreve a sua própria existência como texto feito de vivências. A escrita, quando aparece no papel, é a tentativa de aproximar do corpo seu nome, por isso, quando a personagem aprende a

teclar as palavras em uma folha de papel, tenta colar essa folha no corpo. Os registros da presença da palavra podem ser o conjunto de ações que organizam a percepção de sua escrita como corpo.

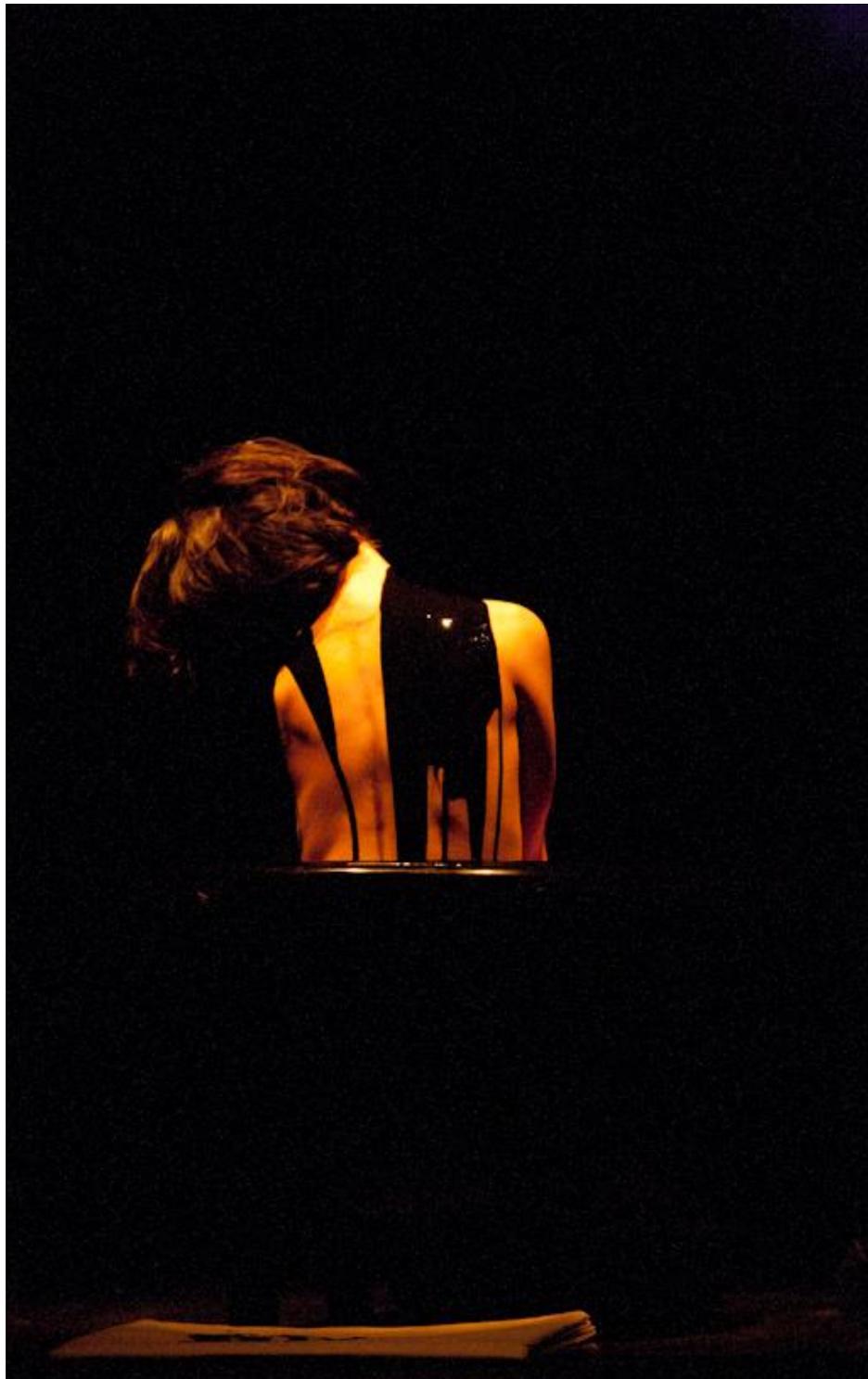


FOTO 16 -Como risco em papel (2009) ,Marcela Reichelt.Fotografia:Tiago Lima

Tais escritas: “Cabidela: bloco-de-máscaras”, “Para o herói: experimentos sem nenhum caráter” e “Como risco em Papel” são obras referências deste estudo por articular a função etopoiética da escrita proposta por Foucault. O corpo que dança escreve a si transformando a leitura da escrita em movimento de realidade vivida. As palavras são articuladas como rastros de vivência do texto e suas materialidades transferem lugares de percepção dos nomes que designam. Se o nome é escrito, articula a escrita com modos de viver buscando transformar o exercício da qualidade de sua experiência em movimento perceptivo no/do/pelo corpo.

Quando uma palavra é escrita, passa a ser corpo e passa a ser lida no movimento do seu risco que se borra como vivência. No papel/pele, a escrita pode ser refletida como espelho de ação vivenciada a fim de exercitar modos de percebê-la como espacialidade dos nomes dos seus textos. Além do fazer/ver, as obras referências proporcionam escritas do corpo que dialogam com a ação de perceber, pois suas escritas só se tornam possíveis de serem acessadas quando encontram a possibilidade de comunicar pela leitura/percepção do outro.

Essas escritas em correspondência com outros envolvem tentativas ampliadas de troca e compartilhamento, sendo interlocutoras do processo de ressignificação das experiências que visibilizam seus textos. Dessa forma, a correspondência pode ser a tentativa de estabelecer similitudes com os movimentos de escrita do corpo em intercâmbio de relações entre pessoas, palavras, nomes, ideias, coisas e etc.

Na reflexão que indica que há espaços que as palavras não conseguem penetrar, a situação de correspondência da escrita possibilita a existência de seu texto como ação em tentativa. Espelhar se torna diferente de corresponder, pois essa ação gera exercícios que ampliam possibilidades de existência das palavras em escritas que visibilizam o seu tentar.

2.4 CORRESPONDÊNCIA COMO REESCRITA

De: candicedidonet@hotmail.com

Para: lauracastro.ar@gmail.com

Exercício correspondência de poucas palavras enviadas por e-mail. Quatro dias. Palavras dias. Por e-mail que desloca a carta para o endereço eletrônico na pressa de compor.

Enviar-se palavras. Uma palavra para cada uma no primeiro dia, duas no segundo, três no terceiro, quatro no quarto. As palavras podem se combinar em verso, escolher estar sozinhas ou, talvez, em sua repetição se materializar na presença de outra palavra. Pretende-se articular combinações de palavras correspondidas como *possíveis* escritas.

Compor com palavrasínteses e reescrever os dias em movimento. Como se dá a composição espacial da correspondência com poucas palavras? Corresponden-se com poucas palavras faz sentido? A escrita em poucas palavras é possível? Como esse conjunto de palavras-dias pode ser vivenciado?

Date: Tue, 21 Aug 2012 08:17:53 -0300

Subject: começou

From: lauracastro.ar@gmail.com

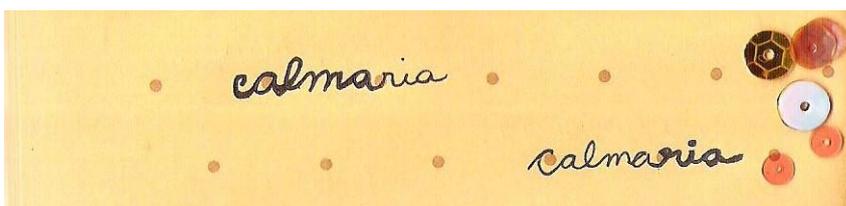
To: candicedidonet@hotmail.com



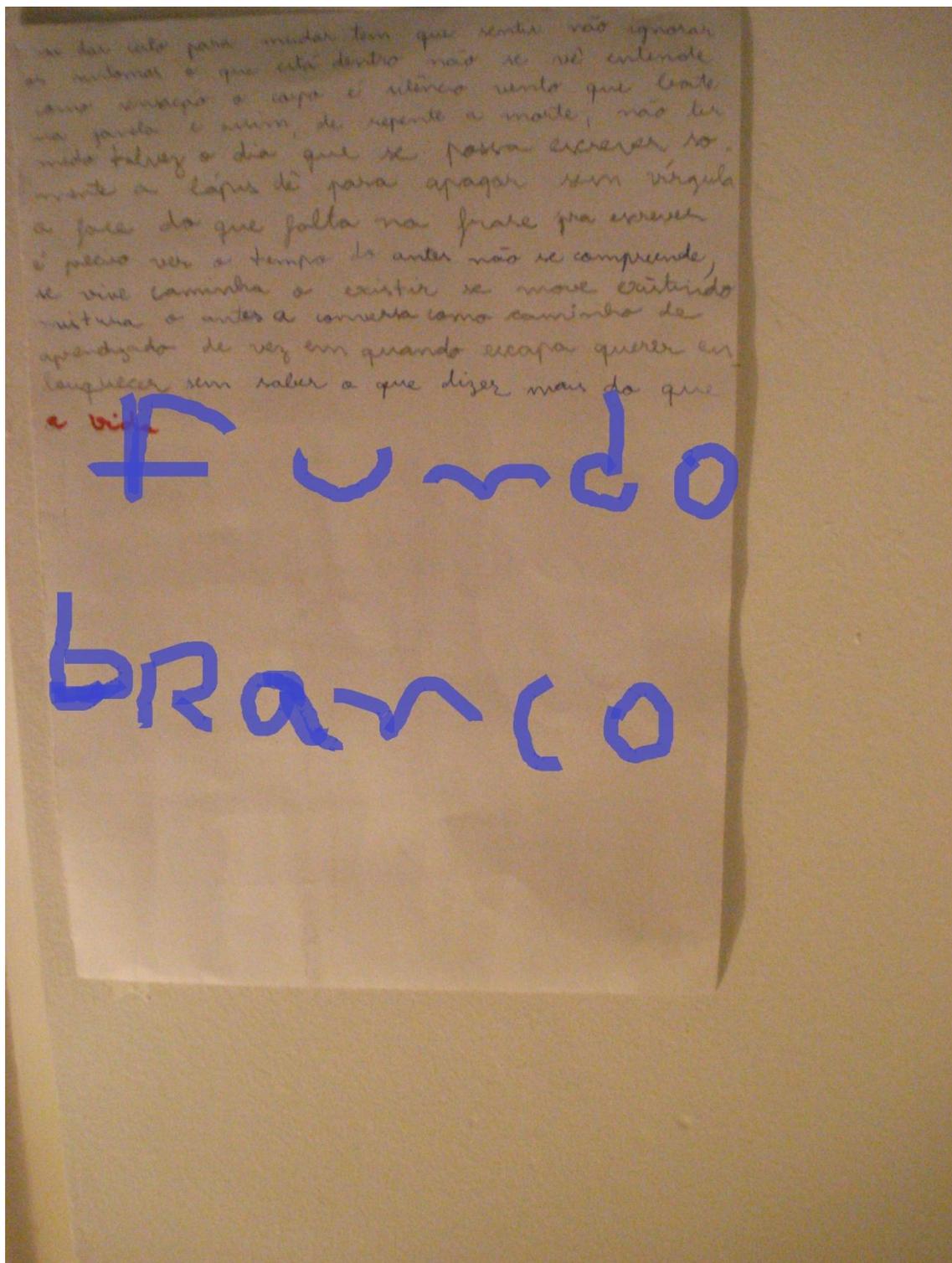
Date: Thu, 21 Aug 2012 19:28:49 -0300
Subject: Re: começou palavra
From: candicedidonet@hotmail.com
To: lauracastro.ar@gmail.com



Date: Tue, 22 Aug 2012 09:55:12 -0300
Subject: começou palavra
From: lauracastro.ar@gmail.com
To: candicedidonet@hotmail.com

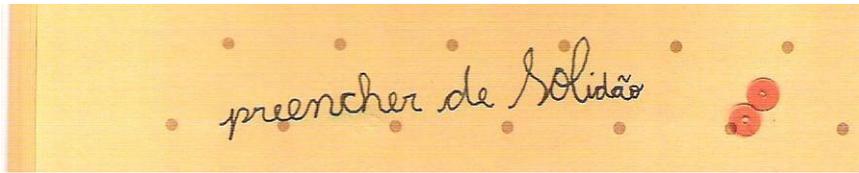


Date: Thu, 22 Aug 2012 16:27:19 -0300
Subject: Re: começou palavra
From: candicedidonet@hotmail.com
To: lauracastro.ar@gmail.com



Date: Tue, 23 Aug 2012 20:15:22 -0300
Subject: começou palavra

From: lauracastro.ar@gmail.com
To: candicedidonet@hotmail.com

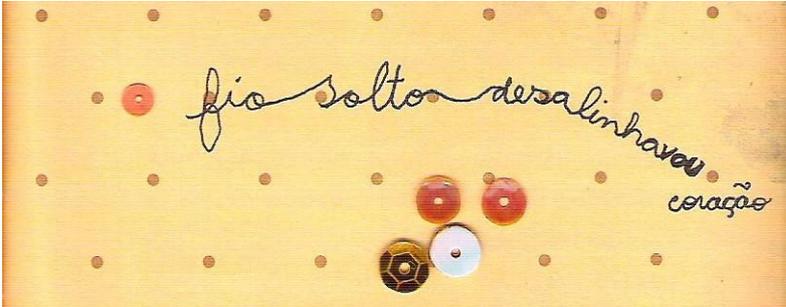


Date: Thu, 23 Aug 2012 06:40:27 -0300
Subject: Re: começou palavra
From: candicedidonet@hotmail.com
To: lauracastro.ar@gmail.com

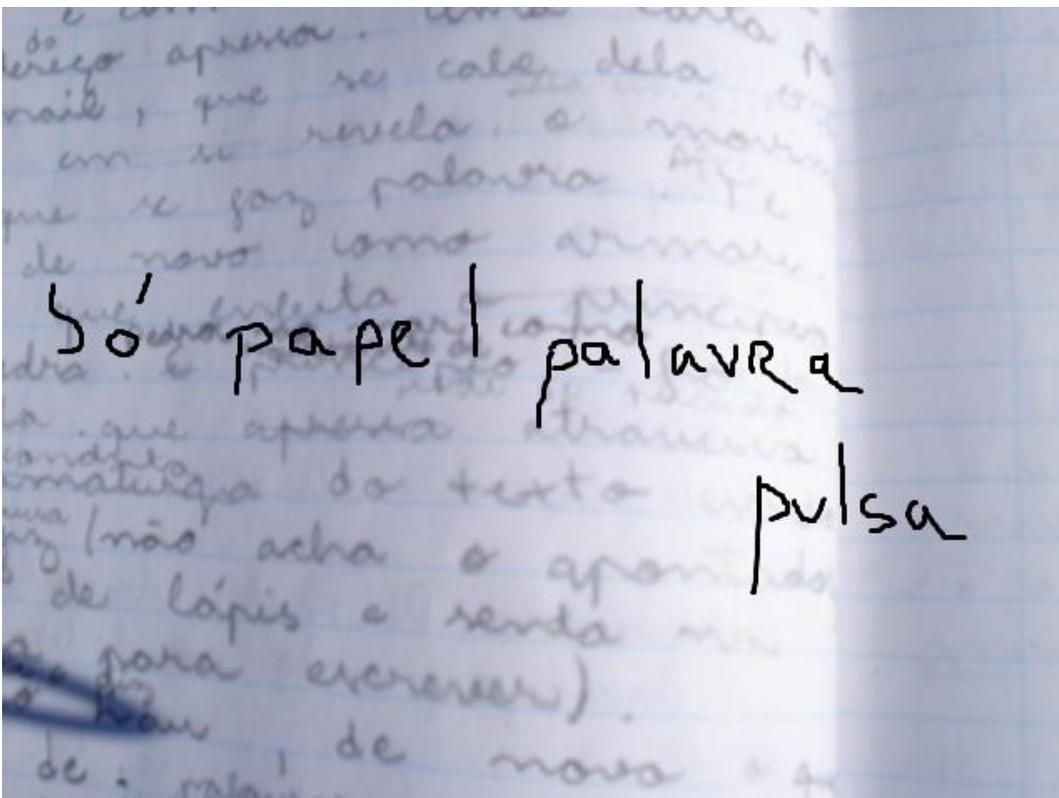


Date: Tue, 24 Aug 2012 10:53:12 -0300
Subject: começou palavra

From: lauracastro.ar@gmail.com
To: candicedidonet@hotmail.com



Date: Thu, 24 Aug 2012 23:59:50 -0300
Subject: Re: começou palavra
From: candicedidonet@hotmail.com
To: lauracastro.ar@gmail.com



POSSÍVEIS

taciturno

calmaria calmaria

preencher de solidão

fio--solto-- desalinhou coração

rio

fundo branco

ponto avesso foi

só papel palavra pulsa

taciturno

rio

calmaria calmaria

fundo branco

preencher de solidão

ponto avesso foi

fio--solto-- desalinhou coração

só papel palavra pulsa

ponto avesso foi
só papel palavra pulsa
rio
preencher de solidão
fio solto desalinhou coração
taciturno fundo branco
calmaria calmaria

rio

taciturno

fundo branco

calmaria calmaria

ponto avesso foi

preencher de solidão

só papel palavra pulsa

fio solto desalinhou coração

tacíturmo

calmaria

calmaría

río

só

palavra

pulsa

ponto

avesso

foi

fundo

branco

fio__solto__desalinha-vou

coração

preencher de SOLÍdão

Do mesmo modo que o exercício de perceber similitudes entre dança e escrita, a correspondência apresenta-se como tentativa que articula relações e grafias visibilizando possíveis reescritas de sua própria vivência. As palavras compreendidas como *ações* movimentam escritas como *possíveis*.

Pressupondo essa reflexão que também se conecta nesta grafia como exercício, os atos de dança e escrita presentes nesta dissertação sugerem relações que questionam modos de posicionamento de formulações e organizações dos pensamentos do corpo. Por apresentarem-se como proposições, geram campos de ações que trabalham articulações dinâmicas dos textos e espaços-tempos que compõem.

Nesse processo constante de possibilidades, o esforço está na percepção que se mistura como tentativa dançante, experimentando-se aproximar palavras como sínteses que não concluem e não se encerram em evidência imediata, pois que estão sempre a ressignificar suas condições de acontecimento.

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

A escrita performativa decreta a morte do "nós" que pensamos que somos, antes de começar a escrever. A declaração de fidelidade à radicalidade do desconhecido que vamos nos tornando nesta escrita empurra contra a ideologia do conhecimento como um movimento progressivo para sempre. Dessa forma nunca se aproxima de uma conclusão ou de ponto final (Peggy Phelan, 1997).

Partindo da provocação de Phelan recorrente neste trabalho, reforça-se a argumentação na qual a escrita pode ser considerada enquanto reescrita de referências e como tentativa de vivenciar as palavras que compõe. Assim, o acesso a textos de autores e obras artísticas é parcial e circunstanciado. Quando acessamos textos de poesia ou dança, os modos de percebê-los são esmiuçados por ações que compõem movimentos como forma de organizar e ativar pensamentos do corpo. Portanto, faz-se necessário o indicativo de se pensar na referência como vivência, e na citação como situação, e onde o processo de pesquisa possa improvisar escolhas de abordagens escritas do corpo que produz palavras ações.

Na compreensão de que palavras podem ser engendradas como tridução ressignificando aspectos performativos de sua tradução, propõe-se o entendimento de tal ressignificação enquanto modos coreografantes de se relacionar com a escrita das diferentes grafias do corpo. A ideia de espacialidade proporciona a experiência enquanto corpomídia das escritas engendradas em dança e poesia, que buscam comunicar processos de vivências das referências que compõem seus textos e geram situações para o acontecimento de suas palavras. O aspecto parcial tradutório das palavras e proposição coreografante de escrita para modos de grafia do corpo encontra acolhimento nas ideias de tridução e similitude. Perceber similitudes em dança e escrita é ressignificar textos que se organizam na experiência de relação com a escrita, não na comparação ou semelhança das coisas que as palavras designam, mas na aproximação de situações que reinventam a possibilidade de suas ações.

Por conta disso, importa tratar a dança em campo ampliado com a escrita salientando que o uso dos termos como palavras não pode ser acessado em espelhamento, mas como campos de ações possíveis que se reescrevem constantemente nas situações a serem vividas e experienciadas. Os atos de escrita podem ser observados em poesia e dança, em que a correspondência torna-se qualidade relacional numa busca dialogante que acessa pessoas e lugares como possibilidade de reescrita da experiência dos movimentos de *escritas do corpo*.

Sendo assim, palavras são abordadas como ações do corpo e a aproximação da escrita a partir de suas similitudes com dança pode organizar possibilidades de percepção dos textos que geram modos ressignificados de experiência em dança. Dessa forma, os textos passam a ser convenientes não somente aos nomes que designam, mas aos sentidos de existência que visibilizam.

A dança considerada como escrita do corpo se aproxima da poesia pela organização poética da palavra e como descoberta dos modos possíveis que é exercitada, experimentada e acionada. Seus significados são contextuais a situações e materializações de escrita transformando continuamente como ações em situ(ações). Ao espacializar leituras do mundo relacionando ações, as atividades da dança permitem ler o constante movimento de sua percepção artística.

Os aspectos de performatividade que relacionam corpo e palavra conectam perceptivamente as escritas que geram. Se os movimentos de escritas do corpo podem transformar as palavras com a percepção de seus movimentos, os modos de grafia são interlocutores do processo de organização dessas experiências em ação. A reflexão acerca dos modos de escrita que reorganizam os textos que se organizam na experiência abordam escritas do corpo em tentativa, sinalizando que referências podem ser compreendidas como vivências nas citações como situações de acontecimento em que as palavras ações podem compor.

Como exercício, as escritas vão se organizando como possíveis modos de ações e pela tentativa materializam-se constantemente como qualidade de

sua própria existência. Como tentativa este trabalho indica a possibilidade de seguir no movimento que permite situar-se enquanto se cita, e experienciar enquanto se referencia. Um fluxo de procedimentos em acontecimentos que não se pretende encerrado, mas transitoriamente considerado.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

BARROS, Manoel de. **Gramática Expositiva do Chão**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Retrato do Artista quando Coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. Tradução José Marcos Macedo - São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

CAMPOS, Augusto de. PLAZA, Julio. **POEMOBILES**. São Paulo, Demônio Negro, 2010.

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2009.

CASTRO, Laura. **Cabidela**. Disponível em: <www.cabidela.blogspot.com>.

_____. **Cabidela: bloco-de-máscaras**. Salvador: Edição Independente, 2011.

_____. **O armarinho**. Disponível em: <www.oarmarinho.blogspot.com>.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007

_____. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CARVALHO, Ana Maria Albani. **Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio**. Porto Alegre. Tese de Doutorado em Artes Visuais, UFRGS, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Tradução Marcos Marcionilo - São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CORTÁZAR, Julio. **A volta ao dia em oitenta mundos**. Tradução Paulina Wacht e Ari Roitman. –Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro - São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. / Organização de Lucrecia D'Alessio Ferrara. **Espaços Comunicantes**. São Paulo: Annablume; Grupo ESPACC, 2007.

_____. Lucrecia D'Alessio. **Comunicação, Espaço, Cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Lucrecia D'Alessio. **Leitura sem Palavras**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail - São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A Ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio – São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli - Rio de Janeiro: Paz e terra, 1998.

GREINER, Christine. **O corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GUEST, Ann Hutchinson. **Choreo-graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present**. New York: Dance Horizons, 1984.

HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. Tradução Marcos Marcionilo – São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. "Por uma Teoria do Corpomídia". In: GREINER, Christine. **O Corpo, pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena. **Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo-bomba**. In: Coleção Corpo em Cena Anadarco: Editora e comunicação, São Paulo, 2010.

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

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf/>

NASCIMENTO, Ana Reis. **Performance. Corpo. Contexto**: Trajetos entre arte e desejo. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

NERUDA, Pablo. **O livro das perguntas**. Tradução Ferreira Gullar. São Paulo. Cosac Naify, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

PHELAN, Peggy. **Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing**. In: *Choreographing History*: Indiana University Press, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete - Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RUIZ S., Alice. **Desorientais**: hai-kais. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Escrita INKZ**: anti-manifesto para uma arte incapaz. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

SENNET, Richard. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques - Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIEDLER, Elke. **Configurações de Dança: a incerteza como condição de existência**. Dissertação (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia, 2012.

STEIN, Gertrude. **Autobiografia de todo mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

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

_____. **Performatividade na dança contemporânea: O corpo interessado em perguntar e não em responder**. In: NORA, Sigrid (org.). *Húmus 2*. Caxias do sul: Lorigraf, 2007.

_____. **Dança e Performance**: proposições e enunciações em performatividade. Coleção *Corpo em Cena* Anadarco Editora e comunicação: São Paulo, 2010.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/17146409/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag>.

SPANGUERO, Maíra. **TECNOLOGIA PARA ENTENDER DANÇA: as notações coreográficas**. In: *Revista Moringa*, Vol.2, n.1, 71-80, jan/jun de 2011, João Pessoa, 2011.

TRAQUINO, Marta. **A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea**. Portugal: Edições Húmus, 2010.

UYENO, Elzira Yoko. **Escrita mal escrita ou Mal-estar da Escrita? A Inelutável Escrita de Si**. In: ECKERT-HOFF, Beatriz; CORACINI, Maria J. R. F (orgs). *Escrit(ur)a de si e alteridade no espaço papel-tela: alfabetização, formação de professores, línguas materna e estrangeira*. Campinas : Mercado de Letras, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

Sítios virtuais consultados:

<http://web.if.usp.br/ifusp/> Acesso em 2 de outubro de 2011.

<http://niobexando.wordpress.com/letrismo/> Acesso em 10 de junho de 2011.

<http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/> Acesso em 12 de janeiro de 2012.

http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_fabiana.htm / Acesso em 12 de janeiro de 2012.

http://www.fotothing.com/photos/ded/ded4a40bbc8fe0925991bcbeb2c9360e_0fb.jpg Acesso em 30 de maio de 2012

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm/> Acesso em 2 de abril de 2012.

<http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Krauss%20%20Sculpture%20in%20the%20Expanded%20Field.pdf> Acesso em 5 de junho de 2011.

[http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf/](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf) Acesso em 5 de junho de 2011.

[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/RAAO7RUHSD/1/disserta__o_maur_cio_leonard.pdf/](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/RAAO7RUHSD/1/disserta__o_maur_cio_leonard.pdf) Acesso em 5 de junho de 2011.

www.cabinetmagazine.org/ Acesso em 2 de dezembro de 2011.

[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310350_07_pretextual.pdf/](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0310350_07_pretextual.pdf) Acesso em 2 de dezembro de 2011.

http://www.springdance.nl/archive_details.php?pageNum_rs_program=0&totalRows_rs_program=1&programID=612&artistID=597&performanceID=&country=&subID=&page=archive_search.php&search=true/ Acesso em 23 de maio de 2009.

http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=17&no_cache=1&detail=1&uid=27/ Acesso em 23 de maio de 2009.

<http://www.projetoleonilson.com.br/site.php/> Acesso em 15 de julho de 2012.