

## Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada

### Resumo

Corpos (dançarino e espectador) na experiência da dança compõem uma escrita metafórica que presentifica a memória, sempre com a **linguagem** da dinâmica (Prigogine, 2011), um devir da memória. A partir de Lakoff e Johnson (1999) que demonstram a metáfora como *embodied*, surgiu a compreensão de que o próprio corpo age pelo que é denominado de procedimento metafórico. (RENGEL, 2007) Essa escrita metafórica compreende a memória como parte sua. É traçada pelo sistema de mapeamento cerebral do corpo (DAMÁSIO, 2011) e cria compreensões acerca da relação dança e linguagem e dança como **linguagem**. Com referência nas argumentações de Ruthrof (2000) de corpo na **linguagem** e a linguagem verbal como “parasita” desta linguagem podemos assim pensar um avanço no estado da arte da questão ao propor que toda e qualquer figura de linguagem, e não apenas as metáforas, emergem do procedimento metafórico do corpo. Essas figuras de **linguagem** abrangem a memória e são a própria escrita metafórica do corpo na dança.

**Palavras-chave:** Dança; Memória; Procedimento metafórico; Figuras de *linguagem*.

## Dance: metaphorical writing of the body as language that brings the memory traced

### Abstract

Bodies (dancer and spectator) in the experience of dance compose texts that presentified, always with the **language** of dynamics (Prigogine, 2011), a becoming of the memory. From Lakoff and Johnson (1999) that demonstrate the metaphor as embodied, came the realization that the own body acts for what is called metaphorical procedure (RENGEL, 2007). This metaphorical writing includes memory as its part. It is drawn by the body brain mapping system (DAMÁSIO, 2011) and creates understandings about the relationship between dance and language and dance as **language**. With references in the arguments of Ruthrof (2000) of body in **language** and verbal language as “parasite” of that **language** we can think one a breakthrough in the state of the art of the matter by proposing that any figure of speech, not just metaphors, emerge from this body metaphorical procedure. These figures of language embrace the memory and they are the very metaphorical writing of body in the dance.

**KEYWORDS:** Dance; memory; metaphorical procedure; figures of *language*.

### Lenira Peral Rengel

Professora Doutora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes/Dança UNICAMP. Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Coordenadora acadêmica da Pró-Reitoria de Extensão. Coordenadora do comitê Dança em Mediações Educacionais da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança-ANDA. E-mail: lenira@rengel.com.br.

### Patrícia Cruz Ferreira

Licenciatura em Letras/ Fundação Comunitária de Ensino Superior de Itabira – FUNCESI e Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa – UFV. Mestranda do PPGDança – UFBA (2012). Bolsista FAPESB. Membro do Grupo de Pesquisa Estudos Corponectivos em Dança, E-mail: patyrcross8@ig.com.br.

## Introdução

Como destaque para os entendimentos e usos de linguagem, que neste artigo se propõem pensar, selecionamos duas compreensões: a primeira trata de **linguagem** (em grifo) e está relacionada a qualquer manifestação de linguagem, seja em sua forma verbal ou não verbal (texto, fala, dança, pintura, música), estendendo-se, ainda, para a linguagem não humana (linguagens dos pássaros, por exemplo) e de todo e qualquer “objeto biológico”. (DAWKINS, 2001) A arquitetura de um prédio, a cidade, uma praça, uma cabana, o cenário e o figurino de uma dança evidenciam modos de **linguagem** e denotam a presença humana. Por isso, a partir de Richard Dawkins, os consideramos “objetos biológicos”. Como segunda compreensão temos linguagem (sem grifo) e se refere a sua forma verbal. A noção que apresentamos é a que a escrita metafórica do corpo na dança é uma operação que envolve a linguagem verbal e a **linguagem** não verbal e muitas outras **linguagens** (gestos, sensações, emoções, movimentos). Dessa forma, não é nosso objetivo estabelecer uma relação inter ou transdisciplinar ou comparativa entre dança, **linguagem** e linguagem, mas buscar compreensões sobre as mesmas lá de onde emergiram, naquilo do qual emergiram: o corpo, ou seja, o corpo em movimento.

## Dançarino e espectador: memórias em devir

Dançarino e espectador: ambos são receptores ativos e concomitantemente criadores de uma escrita metafórica do corpo na dança, por meio de leituras verbais e não verbais do mundo em um movimento constante da memória. Katz (2003), ao falar de um receptor, que neste caso é o espectador da Arte Contemporânea, chama a atenção ao fato de que não há olhar inocente daquilo que percebe, tampouco o receptor é um sujeito passivo. Nessa ação metafórica conjunta não há mais espaço para a visão do corpo passivo, em especial para a ideia do espectador passivo.

O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na *performance* refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar

essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. (RANCIÈRE, 2010, p. 23)

Ao explorar o universo da dança, corpo(s) (dançarino e espectador) se cooperam: informações-estímulos como sensações, imagens, sons, cheiros, texturas, temperatura, palavras, entre outros, através dos sentidos (tato, audição, visão, paladar, olfato) – signos não verbais e verbais entram em ação em uma relação intersemiótica. (RUTHROF, 2000) Ao considerar que tal relação é a interação entre diferentes ou semelhantes sistemas de signos, e é realizada por meio do que Rengel (2007) denomina de procedimento metafórico do corpo, o artigo propõe que uma comunicação significativa e a possibilidade de uma escrita metafórica do corpo, que presentifique a memória na experiência da dança, se tornam possíveis.

Prigogine (1996) afirma que não há como negar o elemento de criatividade na projeção do tempo. Esta é a **linguagem** da dinâmica, o tempo da experiência do corpo na dança incluindo nele a novidade, a transmutação e reorganização das informações. Ao nos referenciarmos na reflexão de Prigogine (2011, p. 19) de que “não podemos conceber nem a vida nem conceber o pensamento se descartarmos o devir”, a memória, como parte da vida e do pensamento, só pode ser concebida como devir.

Damásio (2011) ao tratar da interação entre o corpo e objetos (lugares, pessoas, palavras, movimentos, movimentos da dança etc.) ensina sobre a capacidade do cérebro de fazer registros de entidades, ou seja, memorizar. O cérebro aprende informações dessa interação como a aparência dos objetos ou as consequências sensitivas e motoras do corpo (gerando imagens perceptuais em diferentes domínios sensoriais), preservando-as (armazenando os padrões dessas imagens em algum lugar e de algum modo) e evocando-as (recuperando os padrões) em situações futuras: os registros da memória deste objeto. Dessa forma, visões, cheiros, sensações táteis, sons, entre outros tipos de percepções corporais ocorridas durante esse tipo de interação – leituras não verbais e verbais do mundo – poderão ser evocados quando da lembrança de um evento experienciado, variando conforme as circunstâncias e o valor do objeto.

Importante pensarmos que na escrita da dança tais noções de evocar, recuperar em situações futuras traz uma temporalidade não dada de antemão. Ou seja, um passo, um movimento, e/ou um gesto não é o mesmo do passado, no presente e no futuro. Ter em um presente a memória de uma dança, embora seja um sistema com alta taxa de estabilidade, é saber que é fluxo, que há degeneração (EDELMAN; TONONI, 2000) no

sentido em que há “ruídos” tanto para se repetir ou se suprimir, sejam passos, sequências, coreografias.

O fato de argumentarmos sobre a escrita do corpo na dança como ações de memória em devir, denega o tempo no qual a realização do objeto que se propõe a estudar/observar/descrever (neste caso, a dança) é compreendido como “tempo espacializado”. (PRIGOGINE, 2011) Essa metáfora nos aponta um grave equívoco ao associarmos tempo-espaço em simetria temporal entre passado, presente e futuro. O problema dessa forma de entendimento é que, ainda, não somente a dança, mas os fatos do mundo são descritos e disseminados como ocorrências determinadas e reversíveis em um grande espaço, esse mundo, que tem um tempo imutável. Mesmo que tenhamos uma experiência com o tempo, como a vida e a morte, como o começo e o final de um espetáculo, por exemplo, insistimos em manter a noção de repetição de eventos; de resgate da memória; de recontagem de compassos em dança; de voltar atrás no tempo. Há uma direção temporal em que os eventos acontecem – o tempo da realização cênica - mas é uma direção evolutiva (no sentido darwiniano, ou seja, evolução é igual à transformação).

## **Mapeamentos do corpo e significado**

Conforme Damásio (2011) o processo de mapeamento do corpo pelo cérebro (que é corpo – devemos dizer) abrange não somente o seu meio interno (órgãos internos, sistema de músculos esqueléticos), mas, sobretudo os mecanismos da percepção localizados nos olhos, nos ouvidos, nas mucosas do olfato e do paladar e na superfície da pele. Assim, as informações do mundo afetam esses mecanismos especiais da percepção e irradiam no cérebro.

Em razão desse curioso esquema, a representação do mundo externo só pode entrar no cérebro por intermédio do corpo, melhor dizendo, de sua superfície. O corpo interage com o meio circundante, e as mudanças causadas no corpo pela interação são mapeadas no cérebro. Sem dúvida é verdade que a mente toma conhecimento do mundo exterior por intermédio do cérebro, mas é igualmente verdade que o cérebro só pode obter informações por meio do corpo. (DAMÁSIO, 2011, p. 121)

Isso significa dizer que em momento algum o cérebro está separado do corpo, sendo este o seu foco central para a atividade de mapeamento.

Quando o corpo interage com objetos ou eventos do mundo, o cérebro (que é corpo) reage a essa interação registrando as conseqüentes mudanças sensitivas e motoras correspondentes ao fato. Junto ao registro dessas informações emergem os mapas e as imagens do corpo. Importante reafirmar que o cérebro não age sozinho nesse processo de mapeamento e registro de informações do que lhe é externo, mas só o faz porque todo o corpo (vísceras, sangue, músculos esqueléticos, entre outros) está em ação. Uma ação conjunta.

Corpo e cérebro executam uma dança interativa contínua. Pensamentos implementados no cérebro podem induzir estados emocionais que são implementados no corpo, enquanto este pode mudar a paisagem cerebral e, assim, a base para os pensamentos. Os estados cerebrais, que correspondem a certos estados mentais, levam à ocorrência de determinados estados corporais; os estados do corpo são então mapeados no cérebro e incorporados aos estados mentais correntes. (DAMÁSIO, 2011, p. 126)

Devido ao processo de mapeamentos do corpo e memorizações (em devir) dos objetos é que algo se torna significativo. “Significado não é uma coisa; ele envolve o que é significativo para nós. Significância deriva da experiência de agir como uma pessoa de um certo jeito em uma ambiência de um certo jeito”. (LAKOFF, 1987, p. 292, tradução nossa) Por meio deste entendimento, se propõe que os corpos na dança (dançarino-espectador) são capazes de cocriar e transformar significativamente as informações advindas de suas interações nesse ambiente artístico. Johnson (2007) em densa pesquisa de mais de trinta anos elucida significado no mais amplo e aprofundado sentido. Sendo modos de significação: esquemas sensórios motores, sentimentos, qualidades, emoções. E sendo esses aspectos significativos porque se dão em encontro com o mundo.

De acordo com a perspectiva da semântica corporal, Ruthrof (2000) argumenta que o significado na linguagem verbal só é possível se somos capazes de imaginar algo, de ativar as nossas apresentações dos objetos. O autor prefere denominar de apresentações às imagens dos objetos resultantes da interação do corpo com o mundo. Para ele, o termo representações sugere uma ideia enganosa de cópia do objeto. Portanto, o significado na linguagem verbal se faz a partir da percepção corpórea, ou seja, da associação das construções não verbais (a interação com o ambiente físico, as experiências sensórias motoras – o tato, a visão, o olfato etc. – com

as verbais – os signos linguísticos). A dependência da linguagem verbal das construções não verbais é que gera a significância das coisas, por isso o corpo, em todos os seus aspectos, suas instâncias e modo de operar, desempenha um importante papel cognitivo na estruturação da **linguagem** seja ela qual, inclusive a **linguagem** da dança.

Dessa maneira, palavras e expressões linguísticas não passam de esquemas vazios desprovidos de significado. E, de fato, não existe esse, pois é impossível a palavra isolada do corpo. A partir de tal pensamento, Ruthrof (2000) coloca em evidência o corpo como base da comunicação linguística, pois ele está presente no discurso na forma dos signos não verbais.

Ou seja, mesmo em termos abstratos, então, é o caso de combinar os sons de expressões linguísticas com construções adequadas de fantasia sobre o mundo. Não importa quão concreto ou abstrato o termo, para proceder de significantes a significados significa imaginar certa parte do mundo ou as relações adequadas entre as imagens. O duplo caráter dos nossos atos quase-perceptuais e os aspectos não verbais do que é imaginado então ‘ancora’ todas as expressões linguísticas no corpóreo. (RUTHROF, 2000, p. 120, tradução nossa)

Em consequência do fato do cérebro registrar a memória (em devir) dos mapas sensoriais e ser capaz de reproduzir com certa proximidade o conteúdo original (evocação do conteúdo) é que se torna possível não só o significado na **linguagem** (o reconhecimento de objetos e do mundo a nossa volta) como também a lembrança e a percepção de eventos e pessoas, ou o uso da imaginação para planejar coisas futuras. Tudo graças à percepção, o contato do corpo com o mundo.

## **A escrita metafórica do corpo na dança**

Como explicam Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48, tradução nossa), “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”, constituindo um recurso ordinário do pensamento e da ação humana.

A pesquisa destes dois autores foi fundamental para importantes descobertas das Ciências Cognitivas, como o reconhecimento, de fato, de que a metáfora não é simplesmente um recurso da linguagem verbal (uma figura recorrente do discurso poético, da linguagem subjetiva – os valores morais, os julgamentos abstratos, os conceitos etc.), mas também do pensar e do agir no mundo. A partir desta visão, a metáfora é enten-

dida como uma operação cognitiva própria à natureza do corpo em qualquer atividade cotidiana.

A presença da metáfora se torna quase sempre imperceptível no dia a dia devido ao fato de que comumente o pensar e o agir seguem padrões de conduta e crenças que não deixam perceber os conceitos que movem e são movidos pelas ações. Grande parte do pensamento é inconsciente e é no sistema conceitual inconsciente, inconsciente cognitivo, que tais conceitos metafóricos se encontram. (LAKOFF; JOHNSON, 1999) Por fazer parte do inconsciente cognitivo, para Lakoff e Johnson (1999) o sistema conceitual inconsciente funciona como uma espécie de “mão invisível” que modela a forma como são conceitualizadas as coisas que são experienciadas no mundo, assim como os valores morais e as ações: ele molda o pensamento consciente.

Nosso sistema conceitual inconsciente funciona como uma ‘mão invisível’ que molda a forma como nós conceitualizamos todos os aspectos da nossa experiência. Esta mão invisível dá forma à metafísica que é construída de nossos sistemas conceituais comuns. Ela cria as entidades que habitam o inconsciente cognitivo – entidades abstratas como amizades, negócios, fracassos e mentiras – que nós usamos no raciocínio inconsciente comum. Assim como molda como nós automaticamente e inconscientemente compreendemos o que nós experimentamos. Ela constitui o nosso senso comum irrefletido. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 13, tradução nossa)

Argumentamos que é nessa instância de alheamento, entretanto de não imunidade, que os modos de dança, sejam artísticos ou pedagógicos ou artístico-pedagógicos, podem nos ajudar a compreender e tornar mais potentes nossas “estratégias sensíveis”. (SODRÉ, 2006) Ação (metafórica) é, por sua vez, ato de percepção. (BERTHOZ, 2003; NÖE, 2004) E, ainda, a percepção seria – se não se referencia em temporalidade sequencial hierárquica ao tratarmos das afecções advindas e feitas por ela – um modo de conceituar.

Perceber é explorar o mundo. É uma atividade temporalmente estendida. O que chamamos de ver a maçã é apenas um episódio de exploração. E assim podemos dizer que decretamos o mundo perceptivo pela exploração hábil. Neste modo de pensar sobre a experiência perceptiva, perceber não é uma forma de representar, é uma forma de reunir ou montagem de conteúdo. (NÖE, 2012, p. 59, tradução nossa)

Ao compreender que o procedimento metafórico (RENGEL, 2007) é uma forma de pensar/agir sensório-motora em termos do abstrato e pensar/agir/ abstrato em termos do sensório-motor, torna-se possível o argumento de que o corpo na experiência da dança (dançarino-espectador) compõe textos metaforicamente significativos.

Os corpos dançarinos também atuam nesse trânsito constante de informações neurais sensório-motoras e abstratas interagindo com objetos (pessoas, lugares, movimentos, movimentos de dança etc.). Os processos intersemióticos (que são as relações entre diferentes signos) e heterossemiótico (que são as relações que se referem às oposições entre diferentes tipos de signos) dos signos não verbais e verbais estão em “pleno vapor”! (RUTHROF, 2000) O dançarino (corpo), por exemplo, percebe/sente/transforma a fria temperatura e aspereza do chão onde seus pés descalços se apoiam sobre os dedos, a incidência de uma forte iluminação sobre os seus olhos, o som de risadas oriundas das últimas fileiras de poltronas do teatro ou o som de inesperados aplausos, entre outros.

Da mesma forma, o espectador (corpo), por exemplo, percebe/sente/transforma, o movimento circular do quadril ou a queda do corpo do(s) dançarino(s) no solo, o som calmo e relaxante ou ensurdecido da trilha sonora de determinado espetáculo, o andar e o olhar direto e intimidador do dançarino para a plateia, a temperatura fria do ambiente cênico devido ao ar condicionado ligado, ou a lembrança de algo que ficou como tarefa a ser feita.

Aquilo que é percebido, só o é porque este corpo passou por processos (anteriores e no momento de realização da dança) de memorização e de significação pelo sistema de mapeamento cerebral do corpo. Logo, o que é percebido se torna informação significativa devido ao fato de “toda significação humana gradualmente surgiu de uma estreita relação entre o corpo e outros corpos, bem como entre os corpos e o ambiente”. (RUTHROF, 2000, p. 85, tradução nossa)

Deste modo, a atribuição de um significado à determinada forma percebida é mediada pelo ambiente, pela cultura, pelas vivências particulares do corpo, de cada corpo na dança (dançarino e espectador). Por isso, quando um foco de luz forte incide sobre os olhos do dançarino ou o espectador capta o som retumbante de uma música no espetáculo de dança, estes corpos poderão ligar a situação percebida a processos perceptivos já vividos com alguma semelhança ou mesmo conforme as convenções culturais vigentes; poderão associar a forma percebida a imagens já processadas anteriormente. Tudo isso devido à “espetacular capacidade do nosso



cérebro para aprender informações compostas e reproduzi-las mais tarde, queiramos ou não, com considerável fidelidade e de várias perspectivas”. (DAMÁSIO, 2011, p. 166)

Uma decorrência da interação entre corpos e objetos (lugares, pessoas, palavras, movimentos, movimentos da dança etc.) é a capacidade do cérebro de fazer registros de entidades, ou seja, memorizar. Por exemplo, o cérebro aprende informações dessa interação como a aparência dos objetos ou as consequências sensitivas e motoras do corpo (gerando imagens perceptuais em diferentes domínios sensoriais), preservando-as (armazenando os padrões dessas imagens em algum lugar e de algum modo) e evocando-as (recuperando os padrões) em situações futuras: os registros da memória deste objeto. (DAMÁSIO, 2011) Dessa forma as percepções corporais ocorridas durante esse tipo de interação – leituras não verbais e verbais do mundo – poderão ser evocadas quando da lembrança de um evento experienciado, variando conforme as circunstâncias e o valor do objeto.

### **Figuras de linguagem: dança, escrita, memória, cérebro, tempo: emergências do procedimento metafórico do corpo**

Muitos dualismos se perpetuam, apesar de veementemente, e superficialmente serem rechaçados. Churchland (2004) demonstra a existência de cinco tipos de dualismo, ou seja, não há somente o denominado “dualismo Cartesiano”. Propomos que o procedimento metafórico do corpo, ou seja, entendermos juízos abstratos em termos de experiências sensório-motoras, demonstra a impossibilidade de uma separação mente/corpo, corpo/mente, corpo/cérebro. Ao sabermos que:

Met ou meta: antepositivo grego, que expressa as ideias de comunidade, participação, mistura ou intermediação, sucessão (no tempo e no espaço), no meio de, entre, durante, mudança de lugar ou de condição, interposição, transporte. Phora: pospositivo, também grego, que significa ação de levar, carregar. O que é procedimento metafórico, portanto, é esta comunidade permanente de conexões neurais sensório-motoras inferentes abstratas que ocorre com/no corpo. Este meio durante no trans do inter, no entre dos textos da carne que pensa. Entre que tem lugar no corpo. (RENGEL, 2007, p. 77)

Importante ressaltar que o sensório-motor é impregnado do inferente, está embebido do simbólico e do ambiente. O que se coloca é que o trânsito (o *meta* e o *phora*), que se revela no verbal, só assim se dá, pois os modos biológicos, físicos, químicos e motores do corpo o geram. Ao diferenciar procedimento metafórico de metáfora, pretendemos apontar, reafirmando novamente, que só podemos agir assim, em trânsito, em vínculo. Ao levar em consideração as proposições de Ruthrof (2000), principalmente a metáfora metonímica “parasita” atribuída à linguagem verbal, expandirmos nossas argumentações e, portanto a metáfora linguística, a metáfora gestual e a metonímia, ou hipérbole, ou o oxímoro, são emergentes desta maneira de proceder do corpo.

Assim, a palavra “escrita” só existe porque o corpo se **sentepensa-percebe** como escrito e escritor. Ele traça e é traçado por emoções, pensamentos, leituras, cenas de dança... Escrita provém do procedimento metafórico do corpo e se faz em metáfora, ou em hipérbole metafórica. A hipérbole é uma expressão intencionalmente exagerada com o intuito de realçar um pensamento, um sentimento, um movimento. Na dança podemos, por exemplo, prezar pela repetição excessiva de movimentos e gestos do corpo, de expressões faciais. Abusar de contraste de cores e a mistura de texturas diferentes na composição do figurino, maquiagem e iluminação, o excesso de informações de acordo com a quantidade de elementos cênicos.

Tratar dança como **linguagem** é também, de acordo com a argumentação que fazemos uma ação metafórica que pode revelar metonímia ou catacrese. Posta a ação metafórica, a catacrese se dá quando a dança é estudada e cristalizada como **linguagem** (a catacrese é uma metáfora que se torna estabilizada pelo uso contínuo). Como metonímia (lembrando que há inúmeros tipos de metonímia, como empregar algo em lugar de outro, com estreita associação de relação), tanto dança pode se remeter à ideia de quaisquer danças (a parte pelo todo) quanto a linguagem se refere às manifestações verbal e não verbal.

Memória e cérebro, apesar de serem corpo, no senso comum são abordados como objeto que se tornam, portanto, personificados. Na dança, obviamente, vemos o agir da prosopopeia, por exemplo, desde os Balés de Repertório nos quais seres inanimados e fictícios como flores, plantas, doces, fadas, bonecos etc. ganham características humanas. Na dança atual ideias como cor, som, formas geométricas e elementos como terra, água, ar, entre outros conduzem experimentações de movimentos e são temáticas para a criação em dança.

Ao verificar no nosso dia a dia com a dança as suas figuras de **linguagem** a realizar e desenvolver uma escrita metafórica tem-se a certeza que devemos ter atenção para nossas ações, atitudes, falas e modos de nos comunicar. Muito embora saibamos que a nossa percepção é seletiva.

Os estudos de pesquisas que fazem parte do projeto de Mestrado e do projeto de pesquisa das autoras busca efetivar a não hegemonia do verbal nos modos de fazer e ver dança. Todavia, o interesse não é criar uma valorização por inversão. Importa menos saber o quanto de verbal ou não verbal há na dança, e sim saber que ambos coabitam. Importa também saber que a memória não é um lugar como uma prisão, ela é fluxo de movimento. O fazer e refazer movimentos, dança e leituras cotidianamente, horas e horas nos traz conforme Sennett (2009) um alto grau de capacitação e a técnica como um prazer e não como uma questão maquinal. O prazer do fazer muito. Inovando, sutilmente, evolutivamente.

“Não somos nós que geramos a flecha do tempo. Muito pelo contrário, somos seus filhos”. (PRIGOGINE, 2011, p. 12) Essa bela metáfora de personificação aponta para uma vida irreversível, uma dança irreversível. Nossas atitudes, nossas danças não têm volta, não há como repetir de novo. Repetir é repetir com o novo e não de novo.

## Referências

- BERTHOZ, Alain. *La décision*. Paris: Odile Jacob, 2003.
- CHURCHLAND, Paul. *Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- DAMÁSIO, Antônio. R. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DAWKINS, Richard. *O relojoeiro cego: a teoria da evolução contra o desígnio divino*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- EDELMAN, Gerald M.; TONONI Giulio. *A universe of consciousness: how matter becomes imagination*. New York: Basic Books, 2000.
- JOHNSON, Mark. *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- KATZ, Helena. O espectador da arte contemporânea. In: MOSTRA Sesc de artes: ares & Pensares. São Paulo: Sesc, 2003. p. 38-41. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11301409963.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2012.
- LAKOFF, George. *Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mestrado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- NÖE, Alva. *Action in perception*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.
- NÖE, Alva. *Varieties of presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- PRIGOGINE, Ilya. O fim da ciência? In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 25-40.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RENGEL, Lenira Peral. *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. 2007. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=5263](http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5263)>. Acesso em: 03 mar. 2012.
- RUTHROF, Horst. *The body in language*. London: York House Typographic, 2000.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- SPIRE, Arnaud. *La pensée-Prigogine: suivi de trois entretiens avec Gilles Cohen-Tannoudji, Daniel Bensaïd et Edgar Morin*. Paris: Desclée de Brouwer, 1999.