



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

LUDMILA AGUIAR VELOSO

DESMISTIFICANDO TABUS:
A CRIAÇÃO COMO CONDIÇÃO DE EXISTÊNCIA DA DANÇA

Salvador, BA

2015

LUDMILA AGUIAR VELOSO

**DESMISTIFICANDO TABUS:
A CRIAÇÃO COMO CONDIÇÃO DE EXISTÊNCIA DA DANÇA**

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

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado

Salvador, BA

2015

Sistema de Bibliotecas da UFBA

V443 Veloso, Ludmila Aguiar

Desmistificando tabus:a criação como condição de existência da dança / Ludmila Aguiar Veloso.
- 2015.

67 f.: il.

Orientadora: Prof^a.Dr^a. Adriana Bittencourt Machado

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2015.

LUDMILA AGUIAR VELOSO

**DESMISTIFICANDO TABUS:
A CRIAÇÃO COMO CONDIÇÃO DE EXISTÊNCIA DA DANÇA**

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

Aprovada em 19/05/2015

BANCA EXAMINADORA

Adriana Bittencourt Machado/Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Universidade Federal da Bahia

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

Marila Annibelli Vellozo _____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Brasil
Faculdade de Artes do Paraná

AGRADECIMENTOS

AdrianaBittencourt

TerezaRobertoIsadoraPauloVictorJulianaIvone

AlineVallim

NegaDai

Cacá

MarinAnnes

Thulio Claudinei Anderson Nathalia Gil Brunela

Luciano CarlaRoanita Jose,Victor

MabileMap

Gla,RacaLoira, Cattini, Manu, Marina

Racanega

MarilaVelloso

JuSetenta

ProfessoresdoProgramadePósGraduaçãodaUFBA

Agradeço os encontros no percurso desse Mestrado. Os vinhos, os brindes, os abraços e as inquietações compartilhadas moveram o percorrer e o fazer desta pesquisa. **Juntos**, partilhando interesses e indagações, este estudo foi se compondo, criando-se, nos modos distintos e variados de estar e aprender com vocês. Obrigada!

*O real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

João Guimarães Rosa

VELOSO, Ludmila. Desmistificando tabus: a criação como condição de existência da dança. 67 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta como discussão algumas problematizações sobre o entendimento de criação. Para tal, propõe como pressuposto fundamental a compreensão de que a criação é condição de existência de todos os fenômenos da Natureza, a exemplo da dança. Partindo do pressuposto de que criar é condição evolutiva e, portanto, é mecanismo que movimenta a continuidade das existências, vem-se, nesta pesquisa, desmistificar a ideia de que há danças que independem da criação para que suas ocorrências se efetivem. Sob a perspectiva de que a criação é basilar para todos os corpos, é que se percebe que a mesma é a própria condição de existência da dança; esta que, como ação corporal, enuncia uma organização como síntese dos acordos coevolutivos entre corpo e ambiente. No entendimento de que cada dançar revela uma diferença, fruto da criação, propõe-se compreender que a criação em dança é solução adaptativa encontrada pelo corpo, pois incide em articular o fluxo de informações que configuram sua própria existência. A dança sob a perspectiva evolutiva e, assim, em sua natureza dinâmica, processual, visa tensionar as noções ainda arraigadas sobre a capacidade de dançar como uma espécie de “dádiva”, vinculada a uma ação “sobrenatural”, que assim se afasta do entendimento de que cada dançar é movimento de criação, se faz criando.

Palavras-chaves: Dança, Criação, Corpo, Evolução

VELOSO, Ludmila. Demystifying taboos: The creation as existence condition of the dance. 67 f. il. 2015. Dissertation (Masters) Post Graduate Program of Dance. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

This research presents as discussion some questionings about the understanding of creation. For this, propose as fundamental assumption the comprehension that the creation is a condition of existence of all phenomenons of Nature, such as the dance. Assuming that creation is an evolutive condition and, therefore, it is a mechanism that moves the continuity of existence, comes up, in this research, demystify the idea that are dances that independent on creation for your events actualize. Under this perspective that the creation is essential for all corps, is realized that creation is the condition of existence of dance; that also, as bodily action, sets out an organization as summary of co-evolutionary agreements between body and environment. With the understanding that each dance reveals a difference, fruit of creation, it proposes that creation on dance is an adaptive solution found by the body because it focuses on articulate the flow of information that sets its own existence. Dance under the evolutionary perspective and thus in its natural dynamics, procedural, aims to tighten the still ingrained notions about the ability of dancing as a kind of "gift", linked to an action "supernatural" that moves away from the understanding that each dance is movement of creation, it is made by creating.

Keywords: Dance, Creation, Body, Evolution

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CAPÍTULO I - ENTRE SELEÇÕES E ADAPTAÇÕES: A CRIAÇÃO NA NATUREZA COMO CONDIÇÃO EVOLUTIVA	14
2.1 CRIAÇÃO: ANTES DE SER INVENÇÃO É CONDIÇÃO EVOLUTIVA	14
2.2 NÃO É MÁGICA, NÃO É DOM DIVINO: A CONSTRUÇÃO DE ESPECIFICIDADES CORPORAIS SE CONFIGURA POR UM MOVIMENTO CUMULATIVO.....	17
2.3 CORPO E AMBIENTE: MEDIAÇÕES QUE PROMOVEM EXISTÊNCIAS	19
2.4 A DANÇA APRESENTA: COMPOSIÇÕES ESPAÇO-TEMPORAIS QUE ENUNCIAM DIFERENÇAS	22
2.5 TRÁFEGOS INTERATIVOS: A DANÇA EM VIAS EVOLUTIVAS	25
3 CAPÍTULO II - SEM MÁGICA E SEM DETERMINISMO: A AUTO-ORGANIZAÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA.....	29
3.1 DENTRE INTERAÇÕES E PROPOSIÇÕES: O CORPO COMO PRODUTOR DE SUA DANÇA	29
3.2 O FIM DA UNIVERSALIZAÇÃO: A CRIAÇÃO NA NATUREZA EM SUA CONDIÇÃO AUTO-ORGANIZATIVA	33
3.3 POR UMA QUESTÃO DE EXISTÊNCIA: ONDE HÁ DANÇA, HÁ CRIAÇÃO....	36
3.4 ELOS CONECTIVOS: A CRIAÇÃO EM DANÇA EM SEU MOVIMENTO INTERATIVO	38
3.5 TRILHAS DANÇANTES: VESTÍGIOS DA AUTO-ORGANIZAÇÃO CORPORAL	41
4 CAPÍTULO III - DESATIVANDO IDEAIS: A CRIAÇÃO EM DANÇA EM SEU MOVIMENTO SINGULAR.....	46
4.1 MODOS DE PENSAR A CRIAÇÃO E COMO MODOS DE ENTENDER A DANÇA	46
4.1.1 Criando Danças: a dança dos mistérios.....	47
4.1.2 Injetando Danças: o corpo como veículo de informações de dança	52
4.1.3 Modelando Danças: a universalização das criações.....	57
4.2 DESATIVANDO IDEAIS: UM CONVITE A RECONHECER A SINGULARIDADE DE CADA DANÇAR.....	60
...CONCLUINDO....	62

REFERÊNCIAS	65
--------------------------	-----------

1 INTRODUÇÃO

O que é a criação na natureza?

Qual é a relação entre criação, dança e diferença?

Qual a consequência de se pensar a criação em dança como condição evolutiva?

As problemáticas e as inquietações que se instauram nesse estudo fazem-se como mote, ignição, para o desdobramento desta pesquisa. Estudar a dança em sua natureza criativa traz a necessidade de superar e problematizar entendimentos limitados e equivocados sobre a mesma e seu fazer. O desejo em desmistificar certos tabus que se replicam sobre dança é o que move os pressupostos apresentados nesta pesquisa, para compreender que a criação em dança é um traço evolutivo, ou seja, é condição de existência de todos os fenômenos da Natureza¹.

O entendimento de dança como “algo misterioso”, e que, assim, sustenta o reconhecimento sobre sua criação como algo inexplicável é um paradigma que ainda se alimenta em determinados contextos. Tais paradigmas compactuam com a ideia de que, para se dançar, é necessário um “talento”, que se encontra relacionado ao sentido de “dádiva”, o que promove um juízo de valor para aqueles que são “agraciados” pelo *dom* de dançar: coloca-se àqueles que dançam no patamar de “seres especiais”.

Este estudo não tem como propósito apresentar um modo ideal e único de fazer dança. A urgência desta pesquisa está em construir um arcabouço teórico sobre o entendimento de criação que possibilite acolher e compreender as distintas e variadas formas de dança. Portanto, em vez de apresentar um modelo de dança que se fundamenta em analogia a “um livro de receitas” com requisitos fundamentais para a “realização de um mover”, este estudo

¹ A natureza, neste estudo, se refere a todos os fenômenos existentes.

se pauta na construção de uma ótica sobre a dança em sua condição de existência, que é a criação.

A partir de referenciais elencados, a pesquisa tece seus argumentos vinculados à ideia de **criação como condição de existência da dança**; tal hipótese instigou a necessidade de construção de um entendimento sobre criação que retirasse tal feitura como algo “sobrenatural”. A criação, nesta pesquisa, é apresentada como condição evolutiva, e para o desenvolvimento de tal hipótese, argumentos e problemáticas vão se construindo no percorrer dos três capítulos.

O primeiro capítulo delinea-se sobre a ideia de **criação como condição evolutiva**, ou seja, vem tratar a criação como condição de existência de todos os fenômenos e fatores da natureza, sejam eles culturais ou biológicos. É através do movimento de criação que a vida na Terra existe e continua movimentando as existências por transformações. Sendo assim, propõe-se alertar que o ato de criar não é atributo apenas da dança, mas é através da variação e possível especialização dos mecanismos evolutivos que as existências na Natureza movimentam sua sobrevivência.

Para construção de uma fundamentação teórica que abarque a complexidade dos processos criativos biológicos e culturais, elege-se o estudo das obras *O Relojoeiro Cego. A teoria da evolução contra o desígnio divino (2001)* e *O Gene Egoísta (2007)*; ambas do biólogo evolucionista Richard Dawkins. A escolha de tais referências se dá por reconhecer uma perspectiva evolucionista que vai além dos limites do corpo, de um corpo. O biólogo britânico propicia expandir o entendimento de evolução para além do âmbito biológico; traz referências sobre o modo como se dá, também, a evolução cultural.

No primeiro capítulo, a criação na natureza é apresentada em seu movimento contínuo e dinâmico; os diversos e distintos mecanismos de gerenciar a vida são vistos como resultante do processo gradual e cumulativo que gerencia a evolução. A seleção cumulativa é o mecanismo evolutivo apresentado pelo naturalista britânico Charles Darwin (1859) que possibilita entender a construção de novos e outros mecanismos de existência como continuidade e síntese das relações contínuas que movimentam a Natureza.

Numa via evolucionista, tanto o humano como as especificidades por ele construídas como, por exemplo, a capacidade de dançar, são vislumbradas como “resultantes” dos acordos dinâmicos e contínuos que movimentam a sobrevivência corporal. Dirigindo olhares específicos sobre a dança, as pesquisadoras Adriana Bittencourt e Elke Siedler alimentam

reflexões e análises sobre a condição coevolutiva da dança; possibilitam, então, reconhecer tal ocorrência artística como organização que enuncia, sempre, uma diferença, uma variação, como vestígio das interações dinâmicas entre corpo e ambiente.

No segundo capítulo, vem-se apresentar a especificidade dos processos criativos em dança. Delineia-se, então, reconhecer que cada dançar apresenta uma singularidade referente aos elos construídos nas trocas indissociáveis entre corpo e ambiente. Na construção de tal abordagem, a Teoria Geral dos Sistemas², tendo como referência os apontamentos de Jorge de Albuquerque Vieira (2006), vem contribuir no reconhecimento de que o que particulariza cada dançar, cada ação criativa, são os modos do corpo produzir conexões entre as informações circunstanciais existentes na sua comunicação com o ambiente.

A criação em dança, nesse viés, é apresentada em seu fluxo dinâmico e contínuo de elaboração. A dança é compreendida como atuação que não ocorre sem exercício criativo, sendo que tal elaboração, como ação corporal, se dá a ver como “resultado” de como o corpo efetiva suas negociações, seletivas e adaptativas, no fluxo de trocas com o ambiente. Nesse viés, a pesquisadora em dança Adriana Bittencourt colabora com esta pesquisa através de suas referências e compreensões sobre a relação entre corpo, dança e imagem, já que nos leva entender as criações corporais e suas respectivas imagens como índice das interações inestancáveis entre corpo e ambiente.

A construção de uma perspectiva sobre criação em dança sob uma via evolucionista e, portanto, como síntese e continuidade do fluxo de trocas entre corpo e ambiente, instiga o presente estudo a problematizar abordagens equivocadas ainda presentes nos contextos de ensino e criação em dança. A ideia sobre a capacidade de dançar, ora como algo especial, mágico, ora como algo que se pode prever e manipular, não dá conta de explicar a complexidade de suas ocorrências criativas.

O terceiro capítulo, assim, pauta-se em apresentar e problematizar referências equivocadas sobre o exercício de dançar, coletadas em sites eletrônicos, artigos científicos e experiências práticas. A escolha em apresentar tais abordagens é um modo de colocar em cheque noções simplórias sobre a dança e seu fazer, já implantados como padrões de entendimento sobre dança.

² A Teoria Geral dos Sistemas “[...] é uma teoria desenvolvida, inicialmente, por Bertalanfy, na década de 1930, na área da biologia, e posteriormente desenvolvida por diversos autores como, por exemplo, pelo russo Avenir Uyemov; pelo físico e filósofo argentino Mário Bunge (1919) e pelo físico-químico Ilya Prigogine (1917-2003)” (SIEDLER, 2012, p.19).

Para contestar as perspectivas equivocadas sobre criação em dança, as quais são sustentadas por visões equivocadas sobre como se dá a relação entre corpo e ambiente, esta pesquisa subsidia-se na ideia de *corpomídia* construída pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz. Uma perspectiva que nos leva a entender que o corpo comunica em sua existência sínteses dos acordos coevolutivos que o movimenta. Cada criação corporal enuncia uma diferença que expõe modos circunstanciais e dinâmicos do corpo, por relações adaptativas e seletivas, coexistir.

Portanto, o que se este estudo visa com os entendimentos elencados sobre a criação em dança em sua natureza coevolutiva é apresentar um entendimento sobre dança que abarque a complexidade de sua elaboração, criação. Falar de criação em dança é mover olhares, entendimentos, sobre sua condição existencial; é reconhecer o processo, as relações, contínuas e associativas, que fazem cada dançar existir. E, caso no decorrer da leitura inquietações, problematizações e dúvidas emergem, não as elimine! Faça de tais questionamentos o mote para a construção de outros apontamentos, outros olhares que movam a construção de conhecimentos.

2 CAPÍTULO I - ENTRE SELEÇÕES E ADAPTAÇÕES: A CRIAÇÃO NA NATUREZA COMO CONDIÇÃO EVOLUTIVA

2.1 CRIAÇÃO: ANTES DE SER INVENÇÃO, É CONDIÇÃO EVOLUTIVA

Na natureza, tanto os fatores culturais como os fatores biológicos revelam variações em suas existências. Tais variações sinalizam o exercício criativo que movimentam a continuidade dos fenômenos de um modo geral. Ou seja, criar é um mecanismo evolutivo e, sendo assim, não é um predicado³ apenas da dança. É através do movimento de criação que a vida na Terra existe e continua movimentando as existências por transformações. Tal viés permite compreender a criação como condição de existência que ocorre e escorre sempre como desdobramento, tendo como necessidade a sobrevivência dos fenômenos em geral.

Várias são as perspectivas evolucionistas⁴ existentes sobre como se deu a existência da vida; entre tantas delas, a Teoria Evolucionista de Charles Darwin, 1859⁵, oferece argumentos para compreender os processos relacionados não apenas ao surgimento e à continuidade dos humanos, mas também de todo o mundo vivo⁶. A abordagem geral e complexa dessa teoria incide na escolha desse referencial para subsidiar este estudo interessado em apresentar a evolução para além dos limites do corpo, de um corpo.

Para compreender a criação por uma via evolutiva recorre-se, aqui, a apresentar o agenciamento interativo e cumulativo que desencadeou a origem da vida. As perspectivas evolucionistas enunciam que há quatro bilhões de anos já havia um conjunto distinto de átomos na Terra. Não se sabe ao certo quais eram esses elementos, contudo as abordagens fundamentam-se na ideia de que a água, o dióxido de carbono, o metano e a amônia eram as existências em maior abundância. Não havia oxigênio. Hipótese, essa, baseada nos vestígios encontrados em outros planetas do nosso sistema solar (DAWKINS, 2007).

³ Predicado, neste trabalho, é utilizado como “[...] aquilo que é próprio [...]” (ABBAGNANO, 1999, p.787) de uma existência.

⁴ Existem inúmeras perspectivas evolucionistas voltadas a compreender a origem da vida. Charles Darwin é apenas um entre tantos outros pesquisadores. Jean Baptiste Lamarck, por exemplo, também se dedicou a estudar a vida como sucessivos processos de transformação. Darwin, contudo, revolucionou os entendimentos sobre evolução quando introduziu a Seleção Natural como mecanismo que engendra a evolução.

⁵ 1859 foi o ano em que Charles Darwin, naturalista britânico, publicou *A Origem das Espécies*. A obra apresenta uma perspectiva evolucionista sobre a origem e a continuidade das existências na Natureza e traz como diferencial o entendimento da seleção natural como processo cego, sem antevisão, responsável por selecionar as informações que passarão à geração seguinte.

⁶ FOLEY, 2003, p.36.

Os procedimentos utilizados para a sistematização da hipótese citada acima emergiram a partir da composição de frascos, em laboratórios, com os mesmos “ingredientes” e nas mesmas condições da Terra primitiva. Por meio de experimentos laboratoriais, lançou-se sobre tais composições raios e luz ultravioleta; incidências essas que caracterizavam a composição da vida na Terra. Depois de certo tempo fazendo esse procedimento, notou-se a criação de “[...] um caldo amarronzado com um grande número de moléculas mais complexas do que as originalmente colocadas” (DAWKINS, 2007, p. 58).

Os resultados desses experimentos em laboratórios possibilitaram estabelecer analogias sobre como certos átomos desordenados, há quatro bilhões de anos, propiciaram a criação de seres mais complexos. Os pesquisadores⁷ das áreas biológicas e químicas puderam constatar que, ao longo do tempo, os átomos alterados pelas radiações ultravioletas ligaram-se uns aos outros criando outros modos de existências: as moléculas orgânicas.

A criação desses arranjos formados por cadeias de carbono regulamentou a continuidade da história evolutiva por um exercício cumulativo e de caráter interativo de diferenciação das existências. Os elementos e fenômenos integrantes, e codeterminantes de uma composição num fluxo de interação contínua, contaminam-se mutuamente; criam outros modos de existência como “resultante” da combinação de suas especificidades denunciando, sobretudo, um exercício criativo vinculado à interatividade entre componentes circunstanciais.

No decorrer da história evolutiva, consta-se que várias foram (e ainda são) as moléculas diferenciadas criadas desse movimento interativo entre existências. Contudo, vale a atenção para o momento que se formou, por acidente, o Replicador. Como o próprio nome sinaliza, tal molécula tem a capacidade de criar cópias de si mesmo. Porém, o diferencial dessa molécula não está apenas na sua capacidade de se multiplicar. O Replicador ocorreu e foi descoberto como uma nova forma de “estabilidade⁸” presente nos processos de formação da vida; especificidade decorrente da plasticidade de suas moléculas em se ajustarem a outras distintas moléculas e, assim, criar possibilidades diversas de manutenção da vida.

Pense no replicador como uma matriz ou um modelo padrão. Imagine-o como uma molécula grande, constituída por uma cadeia complexa de vários tipos de blocos moleculares. Esses pequenos blocos de construção encontravam-se abundantemente disponíveis no caldo em que flutuava o replicador. Agora suponha que cada bloco apresenta afinidade com outros blocos do mesmo tipo. Então, sempre que um bloco,

⁷ Maturana; Varela (2001) apontam que o pesquisador Stanley Miller foi o primeiro pesquisador que chegou ao “resultado” desses experimentos.

⁸ Segundo o biólogo evolucionista Richard Dawkins (2007, p.54) “[...] uma coisa estável é uma aglomeração de átomos que seja suficientemente comum ou permanente para merecer um nome”. A estabilidade, mediante tais apontamentos, faz-se atrelada à capacidade das existências em replicar seus mecanismos de existência.

vindo do caldo, se encontrar com uma parte do replicador com a qual tenha afinidade, tenderá a aderir-se a ele (DAWKINS, 2007, p. 59-60).

A estabilidade e a capacidade dos replicadores de se multiplicarem foram fatores corresponsáveis pela criação de organismos diversos. As cópias criadas, com sua capacidade de permanecerem no tempo, foram se tornando cada vez mais numerosas na sopa primordial⁹. Contudo, um dado relevante nesse processo foi: “erros” emergentes na replicação. Cada “erro” formado sinalizava a emergência de outros arranjos moleculares, ou seja, enunciava a criação de outras especificidades de moléculas de Replicadores. E, assim, a produção de réplicas imperfeitas começou a se tornar cada vez mais frequente, e a sopa primordial foi adquirindo complexidade “[...] não de uma população de réplicas idênticas, e sim de diversas variedades de moléculas” (DAWKINS, 2007, p. 62).

Com o tempo, os replicadores conquistaram estratégias de sobrevivência; criaram mecanismos como “resultado” do aperfeiçoamento das qualidades de cada composto. E, assim, começaram não apenas a existir, mas também a construir invólucros para si mesmos, veículos capazes de administrar sua sobrevivência. Ou seja, cada existência revelou, em suas variações, a conquista de outros mecanismos como necessidade de sobrevivência (DAWKINS, 2007).

As moléculas de DNA (ácido desoxirribonucleico), unidade genética que se faz presente tanto em organismos unicelulares como multicelulares, são hoje os equivalentes modernos do primeiro replicador¹⁰. “[...] O gene, a molécula de DNA, é por acaso a entidade replicadora mais comum no nosso planeta (DAWKINS, 2007, p. 329)”. O que não significa que atualmente tais moléculas compostas pelas substâncias purinas e pirimidinas apresentem as mesmas composições e disposições que há bilhões de anos atrás. Afinal, as transformações no percurso evolutivo são constantes, e as variações ocorrem imbricadas à necessidade de sobrevivência.

Mediante tais apontamentos, é possível compreender que cada *criação na natureza* antes de ser uma invenção é condição evolutiva. Ou seja, cada diferencial, fruto da criação, se constrói a partir das reorganizações de cada existência como necessidade de sua continuidade. Significa, então, que a criação gera outros mecanismos de existência pela transformação das

⁹A sopa primordial é a mistura de compostos orgânicos, a qual pesquisadores evolucionistas acreditam ter sido a formação da Terra, há quatro bilhões de anos. As especulações formuladas por pesquisadores das áreas biológicas fundamentam-se na ideia de “que quem passeasse pela Terra primitiva veria a contínua produção abiogênese (sem a participação de seres vivos) de moléculas orgânicas, tanto na atmosfera quanto em mares agitados, como verdadeiras sopas de reações moleculares” (MATURANA; VARELA 2001, p.53).

¹⁰DAWKINS, 2007.

possibilidades presentes, viés que permite desvincular a ideia de *invenção* como um produto independente dos fatores e fatos em relação, inserindo-a como “resultante” de um movimento de reformulação que proporciona um diferencial como ignição para continuidade.

A *variação* é então vista como *condição de existência dos fenômenos circunscritos na história evolutiva*. Afinal, as criações são feitura que não se submetem a cópias perfeitas dos seus mecanismos de existência. E, sendo assim, nenhuma existência se diz imutável visto a criação que codetermina sua continuidade pela transformação de seus mecanismos de sobrevivência. **As existências indicam, em suas contínuas transformações, sua evolução.**

A abordagem até então construída sobre a criação como mecanismo evolutivo é uma perspectiva que visa retirar a ideia de criação como qualidade restrita de “seres especiais”, viés esse que se vincula à ideia de criação como “uma obra divina” e, portanto, um “feito sobrenatural”. Pretende-se posicionar tal mecanismo como condição de existência na natureza e, portanto, não é uma atividade desconhecida pela natureza, mas ao contrário “[...] podemos considerá-la como uma amplificação e uma intensificação dos traços já presentes no mundo físico (PRIGOGINE, 1996, p. 74)”.

2.2 NÃO É MÁGICA, NÃO É DOM DIVINO: A CONSTRUÇÃO DE ESPECIFICIDADES CORPORAIS SE CONFIGURA POR UM MOVIMENTO CUMULATIVO

Visualizar as criações na natureza como fruto de uma atividade sobrenatural, uma ocorrência dissociada dos fenômenos do ambiente, é o que particulariza as abordagens criacionistas¹¹ e que, assim, reverbera na compreensão não apenas do surgimento dos humanos, como de todas as criações e transformações na natureza. Os criacionistas designam **“Deus” ↔ “O responsável”** pelo surgimento da Terra e suas emergências, legitimando uma ligação direta de um fenômeno a uma causa específica (uma “mágica divina”) eliminando, então, as relações e os processos particulares que movimentam e diferenciam cada criação.

Na contramão de tais perspectivas criacionistas, esta pesquisa, fundamentada por um viés evolucionista, compreende a variedade nos modos de existir como resultante evolutiva. Ou seja, trata os diversos mecanismos de gerenciar a vida como particularidades que não

¹¹O intuito desta pesquisa não está em avaliar as teorias criacionistas e as suas diferentes abordagens, mas em apontar a especificidade que as caracteriza, que é a ideia de atribuir as ocorrências na Natureza como “feitos divinos”.

surtem como um desígnio. Dançar, andar, voar ou até mesmo estar vivo são atributos de um processo gradual e cumulativo que gerencia a evolução (DAWKINS, 2001). Embora andar não seja dançar. Embora se dance andando...

A seleção cumulativa é o mecanismo evolutivo que, apresentado pelo naturalista britânico Charles Darwin (1859), fornece argumentos científicos para entender como se dão as mudanças na história evolutiva. A seleção natural desabilita o vínculo entre a emergência de complexidade na natureza a um “feitio especial”, apresentando, então, o processo de criação da vida imbricada a uma rede de interações e associações entre componentes circunstanciais, os quais, em relação, contaminam-se mutuamente, possibilitando a criação de outros modos de existência.

Mutações também ocorrem na natureza. Erros no processo de reprodução das existências fazem parte da história evolutiva. Contudo, a probabilidade de tais fenômenos é inferior a um em um milhão¹². E, embora as mutações sejam de caráter aleatório, o que será selecionado para passar para geração seguinte não é aleatório. Na seleção cumulativa,

[...] as entidades "reproduzem-se" ou, de alguma outra maneira, os resultados de um processo de peneiragem são incluídos na peneiragem seguinte, cujos resultados por sua vez passam para a próxima e assim por diante (DAWKINS, 2001, p.77).

A seleção cumulativa é corresponsável por determinar a direção das mudanças evolucionárias, o que torna possível dizer que as existências na Natureza, fruto dessas seleções, são combinações de processos anteriores. As criações na Natureza não operam pela lógica de início, meio e fim, pois são organizações construídas por um exercício associativo, em que cada mudança é simples o bastante, mas “[...] é a sequência integral de passos cumulativos que constrói cada existência¹³”.

Sendo dessa forma, o processo de construção de existências na Natureza não é simplesmente um exercício de justaposição ou soma aleatória entre componentes. A complexidade das especificidades biológicas não pode ser visualizada como um “golpe de sorte”, pois tratam-se de processos que se desenrolam ao longo de milhares e milhões de anos e que, portanto, não podem ser reduzidos a um trabalho aleatório.

Podemos juntar células ao acaso inúmeras vezes e ao longo de 1 bilhão de anos, e ainda assim jamais conseguir um conglomerado capaz de voar, nadar, cavar, correr ou fazer qualquer coisa (mesmo deficientemente) que nos permita julgá-lo minimamente capaz de se manter vivo (DAWKINS, 2001, p.29).

¹²DAWKINS, Richard. *O Relojoeiro Cego. A teoria da evolução contra o desígnio divino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 93.

¹³DAWKINS, 2001, p.76.

As organizações biológicas são produto da seleção cumulativa¹⁴, o que torna possível dizer que o humano não apenas surgiu, como continua a conquistar novos mecanismos de existência por processos graduais e integrados. Cada mecanismo de existência corporal emergente revela uma especificidade como atributo de um processo de associações e ajustes entre as informações genéticas que o compõe mediante as necessidades do ambiente inserido, sendo que o critério de seleção não é realizado pelos genes diretamente, mas por cada existência.

É pelo modo como cada existência articula suas relações com o ambiente que especificidades são construídas. Assim, o corpo humano, como mais um existente dessa cadeia evolutiva, não escapa dessa lógica operacional. Ou seja, ***O corpo não nasce dançando; o corpo não recebe o “dom” de dançar como uma “luz divina”***. Temos, sim, informações genéticas que nos predispõe, mas a capacidade dos corpos em desenvolver habilidades específicas codependem de seus convívios, de como estabelecem suas relações com o ambiente.

Esta pesquisa traz a voz inquieta em comunicar que a capacidade de dançar é um ganho evolutivo corporal construído ao longo do tempo: uma necessidade biológica. Visa alertar que não só a dança, como as inúmeras especificidades corporais, são conquistas construídas nos ajustes adaptativos entre corpo e ambiente; uma construção que, diferentemente das ideias criacionistas, não se pode prever o resultado. Afinal, a sua construção se faz nas relações contínuas e dinâmicas entre corpo e ambiente.

2.3 CORPO E AMBIENTE: MEDIAÇÕES QUE PROMOVEM EXISTÊNCIAS

Apresentar a criação como mecanismo evolutivo que ocorre no fluxo interativo traz implicações para o modo de compreender o corpo, suas ações. Possibilita vislumbrar que, naquilo que faz em interação e, portanto, em exercício constante de troca, a criação é condição de existência. A adaptação é uma necessidade evolutiva e, portanto, não está ligada diretamente a uma ordem moral.

Tal perspectiva nos leva a compreender que o corpo, em sua natureza evolutiva, revela continuamente outros modos de existência como condição de existência, sendo que as

criações corporais, em seus processos de elaboração, se tramam nas relações: no modo como o corpo reorganiza suas informações nas interações contínuas e ininterruptas que gerenciam sua sobrevivência.

Corpo e ambiente¹⁵ coimplicados, numa troca constante de informações de caráter contaminatório, incidem mutuamente na construção de existências. Em processos interativos, tanto o corpo transforma o ambiente como o ambiente modifica o corpo: ambos em relação coevoluem, produzindo outros modos de revelar sua existência. Nesse viés,

O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ; GREINER, 1998, p. 90).

Complementando tal abordagem coevolutiva¹⁶ sobre corpo e ambiente, a pesquisadora em dança Adriana Bittencourt Machado (2012, p. 51) ressalta que o corpo,

[...] longe de ser um espectador, é parte de um fluxo de acontecimentos, já que o que está no corpo é corpo, e o mesmo não está no mundo, é mundo. Não se trata de um objeto que ocupa um lugar em um espaço previamente determinado. Mundo e corpo vão se desenhando através de suas trocas de informações [...].

Sendo dessa forma, as transformações corporais não ocorrem independentemente, involuntariamente. As transformações corporais são predicado de um trabalho cumulativo, de passos graduais, em que cada informação do ambiente acessada pelo movimento e pelos aparelhos sensoriais negocia com a coleção de informações já presentes, construindo, assim, outros mecanismos de existências.

De passo em passo, entre acordos e desacordos, o conjunto de informações corporais vai se tramando mediante as “novas” necessidades imbricadas. Os arranjos corporais não cessam de se reorganizar, afinal “[...] as trocas continuam e as possibilidades de combinação entre elas também” (BITTENCOURT, 2012, p.42).

¹⁵A abordagem de ambiente nesta pesquisa baseia-se nos argumentos apresentados pela pesquisadora em dança Fabiana Britto (2008, p.71). “O ambiente pensado não como lugar de ocorrência das trocas inter-sistemas, mas como um conjunto de possibilidades conectivas, é parte integrante e caracterizadora desse relacionamento”.

¹⁶Coevolução: “Esta expressão deriva do termo darwiniano coadaptação ou co-opção, utilizada pela primeira vez pelo biólogo Peter Raven e pelo antropólogo Paul Erlich no artigo *Coevolutionary Ethology*, publicado em 1964. No texto, os autores explicam a relação coevolutiva entre borboletas e plantas hospedeiras de suas crisálidas, observando como uma modifica a outra.” (GREINER, 2010, p. 51). Sendo assim, co-evolução refere-se ao modo como os fatores e fenômenos co-implicados, num fluxo de trocas de informações, alteram-se mutuamente.

O fluxo de troca de informações entre corpo e ambiente não estagna. Ao contrário, é justamente nesta dinamicidade que o corpo se “[...] propõe continuamente como corpo sempre um pouquinho diferente do corpo anterior [...]” (BITTENCOURT, 2012, p. 27). Ou seja, o corpo revela, em sua natureza evolutiva, uma organização provisória como continuidade e síntese dos acordos que movimentam sua existência.

As alterações que ocorrem no corpo são ignições de reconhecimento de sua existência, ou seja, ser corpo é experienciar, sentir e produzir, continuamente sua própria evolução, pois os acordos são sempre processuais, as alterações são índices dos seus estados (BITTENCOURT, 2012, p. 48).

É mediante essa condição interativa com o ambiente que o corpo se faz móvel, sempre se diferenciando no espaço-tempo e, assim, possibilitando a criação de outros mecanismos de existência. O corpo, no fluxo de trocas contínuas com as informações do ambiente, precisa se ajustar: encontrar maneiras outras de continuar vivendo.

As criações corporais são tramadas no processo interativo e, portanto, cada criação denuncia um arranjo referente a como naquele ambiente, com determinadas informações em negociação, o corpo se reorganiza: produz outros mecanismos de existência que incidem e codeterminam suas próximas relações. Sendo desta forma, as criações corporais estabelecidas num agenciamento interativo e cumulativo sinalizam novidades como transformações: revelam que a **CRIAÇÃO NO CORPO** é uma construção processual, e que, assim,

ANTES de ser uma invenção

É

CONDICÃO EVOLUTIVA

e GERA

diferenças...

A variação e construção de outros mecanismos de existência são sínteses dos processos interativos e evolutivos que movimentam a sobrevivência corporal, sempre em negociação, sempre em adaptação com o ambiente coimplicado. Portanto, cada diferença, fruto da criação, enuncia uma diferença como continuidade: outro modo de existência como desdobramento. Ou seja, no corpo onde se termina uma criação, inicia-se outra; sempre diferente, sempre outra

Vale então dizer que as criações corporais, incluindo-se aqui a dança, são elaborações que se tramam em correspondência com a capacidade do corpo remanejar seu conjunto de informações mediante as informações do ambiente em interação; cada criação em dança apresenta as capacidades singulares do corpo em criar, em estabelecer conexões entre informações.

É pelo modo como o corpo se relaciona com o ambiente que cada dançar se efetiva. Cada dançar expõe no espaço-tempo como o corpo agencia suas interações com o ambiente; cada dançar enuncia como o corpo reorganiza seu conjunto de informações para que a dança exista.

A criação é condição de existência da dança e, como elaboração que ocorre pelo corpo e suas capacidades conectivas, sua elaboração não pode ser compreendida como fazer alheio ao modo como o corpo coevolui. É justamente pelo modo como a relação corpo e ambiente se efetua que cada dança se proMove no espaço-tempo. Cada dançar apresenta uma diferença como continuidade e síntese das adaptações que mobilizam a existência corporal, sempre em relação, sempre em negociação e, assim, sempre variando, alterando os mecanismos de existência.

2.4 A DANÇA APRESENTA: COMPOSIÇÕES ESPAÇO-TEMPORAIS QUE ENUNCIAM DIFERENÇAS

A variedade e diversidade de mecanismos de existência não é característica apenas dos fatores biológicos, mas também dos fatores culturais. Balé clássico, Dança Flamenca e Dança Indiana são alguns exemplos de danças que conquistam especificidades ao ponto de receberem um nome que as singularizam e as definem. Contudo, tais configurações, mesmo tendo códigos de composição, não estão imunes à diferenciação em seus modos de ocorrência.

A criação é condição evolutiva e, portanto, as existências não “estacionam” seus modos de organização em uma fórmula única de existência, mas estão sempre a criar mecanismos de ocorrência mediante as necessidades emergentes em seus processos coevolutivos. Tal perspectiva possibilita compreender que *a dança* não é, mas

está sendo... ..

... criando...

...transformando-se nas relações movediças e contaminatórias com o ambiente.

A dança é ação criativa corporal e, como toda ação corporal, a dança ocorre pela negociação entre as informações existentes em negociação com as informações do ambiente em interação. Ou seja, a dança materializa, em sua existência, a natureza do movimento de criação: diferenças como vestígios de intercâmbios; enuncia, então, em sua própria ocorrência, uma especificidade processual, característica inerente a tudo que se faz em coevolução.

A dança está submetida ao processo, no que se refere aos múltiplos modos de se compô-la e nas maneiras como o corpo modifica seus movimentos/relacionamentos durante sua execução, já que o corpo se transforma gradativamente em codependência com o ambiente. Ações do corpo, como a dança, fazem parte das modificações coevolutivas e produções de novidades que caracterizam os existentes (SIEDLER, 2012, p.31).

A dança, em exercício contínuo de construção, se faz alterando-se, conquistando outros mecanismos de ocorrência que, assim, contestam a analogia de permanência à igualdade e fixidez. “[...] Permanecer exige continuar dinâmico, transformando-se quando a necessidade se instala [...]”¹⁷. As diferenças, fruto da criação, sinalizam as respostas evolutivas da dança por relações de adaptabilidade. Ou seja, cada dançar revela, em sua feitura, sua diferença, um modo de organização que, antes de ser uma especificidade, é a maneira como as existências mobilizam sua sobrevivência, sempre alterando seus modos de se propagar, de existir.

É formulando e reformulando os **mecanismos** de atuação que a dança conquista sua sobrevivência. Tal condição móvel da dança, em constante adaptação por ações criativas,

¹⁷BITTENCOURT, 2008, p. 33.

aponta que não existe um modelo único e fixo de criar, como, por exemplo, o balé “L’après-midi d’un faune”¹⁸. Existem passos, disposições espaciais pré-estabelecidas, mas o modo como o corpo vai organizar tais informações é sempre um exercício de criação.

As organizações em dança são estabelecidas nos acordos com as informações do ambiente e, portanto, o exercício de dançar não está descolado do exercício de criar. Cada dançar traz uma diferença como adaptabilidade: exercício de criação pela transformação, o qual não é um predicado exclusivo da dança, pois

[...] a permanência como uma tendência construtiva, uma necessidade Universal, tem a tessitura de uma lei. Não obstante, localiza-se na ontologia, nas questões referentes à origem do ser. Não busca o fenômeno em sua mera aparência, mas em sua realidade, e o que é real, só opera no geral (BITTENCOURT, 2001, p. 103-104).

Criar mecanismos diferenciados de existência é uma necessidade evolutiva que, antes de ser a construção de uma especificidade, é o modo como os fatores e fenômenos da Natureza manifestam sua permanência, sempre transformando suas estratégias de sobrevivência. Portanto, a permanência da dança se faz, também, atrelada à capacidade do corpo aperfeiçoar os modos de construir suas composições em dança, afinal, o acréscimo de possibilidades de conexões “[...] propicia aumento de soluções de sobrevivência e transformação: requisitos básicos e mecanismos geradores de evolução” (BITTENCOURT, 2001, p. 78).

A diferença, fruto da criação, apresenta-se, também, como uma condição evolutiva. Ou seja, as feitura em dança, em exercício de replicação de suas concepções, não se submetem a “cópias idênticas” dos mecanismos de atuação. Um dançar, ao ser reproduzido, pode até apresentar modos similares de configuração espaço-temporal; contudo, os **meios** encontrados pelo corpo em criar tais configurações são sempre diferentes, apresentam uma singularidade, fruto de combinações específicas e únicas criadas pelo corpo como estratégia adaptativa e existencial.

Mediante essa perspectiva, este estudo visa romper com a ideia de que há danças que se fazem criando x danças que não se fazem criando. Afinal,

a criação é o mecanismo pelo qual a dança movimenta sua existência.

¹⁸L’après-midi d’un faune é uma obra de dança, do séc. XX, do bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinski. O balé foi inspirado no poema homônimo do poeta impressionista Stéphane Mallarmé (1841-1898). Em L’après-midi d’un faune os bailarinos se moviam de perfil, numa atitude semelhante aos baixos relevos, resgatando, com seus movimentos, um erotismo que causou escândalos na época (CAMINADA, 1999, p. 172).

É pela capacidade do corpo em criar modos distintos e variados da dança existir que a mesma vem conquistando sua sobrevivência. Visualizar a dança sob tal perspectiva evolutiva e, portanto, em constante transformação, criação, é um modo de problematizar a ideia de que se pode conservar a dança em um modelo único de ocorrência.

A continuidade das existências em dança está atrelada à capacidade dos corpos continuarem criando mecanismos de existência. Ou seja, é pela criação que a dança enuncia sua evolução: uma sobrevivência sempre em variação, sempre em transformação, e que enuncia, em sua ocorrência, “sínteses” dos processos coevolutivos que a movimentam.

2.5 TRÁFEGOS INTERATIVOS: A DANÇA EM VIAS EVOLUTIVAS

A criação, então, abordada como condição evolutiva que se efetiva no fluxo de trocas com o ambiente, propõe que tanto as informações culturais como as informações biológicas revelam diferenças como síntese e continuidade de relações cumulativas que movimentam a natureza evolutiva. Tal elaboração, ao ser realizada no processo de articulação e combinação entre componentes, não pode ser visualizada como fruto do trabalho de um componente isoladamente, afinal, é pela capacidade das informações serem replicadas e disseminadas para além dos limites de um organismo que as existências evoluem, sobrevivem.

No caso da dança, podemos notar tanto existências que se pautam na replicação de códigos pré-estabelecidos, como danças que visam se configurar mediante a interação com as informações que compõem o espaço-tempo. As danças que se submetem ao exercício reprodutivo de regras pré-estabelecidas, em exercício de “cópia” de suas informações, podem formalizar códigos de dança ao ponto de receberem um nome que define e caracteriza o dançar¹⁹. “Meme”²⁰ foi o nome intitulado pelo etólogo Richard Dawkins a essas informações culturais que são replicadas pelos corpos via imitação.

¹⁹ Esta pesquisa não visa se aprofundar e comparar os distintos e variados modos existentes de compor danças. O estudo se delimita a retirar o vínculo de certos códigos e modelos em dança como obra de um corpo; visa posicionar os modelos existentes de danças como resultantes na natureza criativa, seletiva e cumulativa, da evolução cultural. Vale, também, ressaltar que o entendimento de modelos de dança não se restringe a danças que se configuram visando a replicação de passos pré-concebidos, mas se expande para as danças que se configuram replicando modos específicos e pré-estabelecidos de organizar movimentos e relacionamentos no espaço-tempo (SIEDLER, 2012).

²⁰ Meme é a unidade replicadora de informação cultural humana que, via imitação, permite a sobrevivência das informações culturais. O pesquisador evolucionista Richard Dawkins apresenta o termo em seu livro *O Gene*

Exemplos de memes são melodias, ideias, slogans, as modas no vestuário, as maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Tal como os genes se propagam no *pool* gênico, saltando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, os memes também se propagam no *pool* de memes, saltando de cérebro para cérebro através de um processo que, num sentido amplo, pode ser chamado de imitação (DAWKINS, 2007, p. 330).

Dawkins (2007), mediante tais argumentos, fornece argumentos científicos para compreender o processo de evolução cultural em analogia com o processo de evolução biológica²¹. “[...] A transmissão cultural é análoga à transmissão genética, no sentido de que [...], pode dar origem a uma forma de evolução”.²² E embora o processo de evolução cultural não seja privilégio do homem, “[...] é a nossa própria espécie que mostra verdadeiramente o que a evolução é capaz de fazer (DAWKINS, 2007, p. 327)”.

A linguagem é um exemplo entre muitos. A moda no vestuário e na dieta, as cerimônias e os costumes, a arte e a arquitetura, a engenharia e a tecnologia, tudo isso evolui no tempo histórico de uma forma que se assemelha à evolução genética [...] (DAWKINS, 2007, p. 327).

A imitação, num sentido amplo, é um possível mecanismo de transmissão e sobrevivência de códigos e modelos em dança. A continuidade de configurações em danças conta, assim, com a capacidade de informações serem “aceitas” e replicadas pelo ambiente. Se não houvesse um processo de repetição, ainda que com variação, a existência se perderia a cada nova geração. Mediante tais apontamentos, o processo de replicação de informações pode ser adotado “[...] como um mecanismo inteligente, uma vez que o que ela, de fato, replica, é a possibilidade de permanecer [...]” (BITTENCOURT, 2012, p.30).

Contudo, mesmo as danças pautadas na replicação de códigos e regras pré-estabelecidas não apresentam uma lógica absoluta e universal de ocorrência. A variação é condição evolutiva e, portanto, as existências em dança não estão imunes à transformação dos seus modos de ocorrência. Ao contrário, é justamente pela capacidade de adaptação e reorganização que as existências em dança coevoluem.

Egoísta (1976), traçando uma analogia com as unidades replicadoras da vida (gene). A palavra “meme” é uma abreviação da palavra grega “mimeme” que, em português, se traduz por imitação. Dawkins abrevia o termo como estratégia de que sua entonação soe e remeta ao “gene” e, assim, uma possível analogia com o processo de evolução biológica.

²¹Como o próprio pesquisador queniano aponta: “Sou um adepto entusiasmado do darwinismo, mas penso que se trata de uma teoria demasiada ampla para ficar confinada ao contexto limitado do gene. O gene entrará na minha teoria como uma analogia, e nada mais (DAWKINS, 2007, p.329)”.

²²DAWKINS, Richard. *O Gene Egoísta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 325.

Os modelos mais estáveis de dança também evoluem uma vez que o corpo não é imutável, transforma seus modos de relacionamento em co-dependência com o ambiente. [...] Perdas de informações podem ocorrer do processo de replicação (SIEDLER, 2012, p.26).

BITTENCOURT (2009, p.4) complementa:

Não se pode esquecer que há perda de fidelidade em qualquer operação que transfere de um lugar para o outro uma informação. Assim, de um existente no mundo para um existente no cérebro, ocorrerá alguma degradação de fidelidade.

A dança é ação corporal e, portanto, suas atuações fazem-se nas relações contínuas e dinâmicas que movimentam tal existência. Ou seja, não se pode estabelecer um modelo fixo de como os corpos vão elaborar, criar, suas articulações em dança. Não se pode postular que as conexões estabelecidas pelo corpo quando dança são sempre as mesmas, pois toda criação em dança é processual, apresenta uma diferença como desdobramento do trânsito de informações e negociações que compõem e reconfiguram a existência corporal, sempre móvel.

No processo de replicação de informações anteriores, de dança, “erros” podem vir a ocorrer. Outras configurações de dança podem emergir. O que não significa que tais informações irão ganhar continuidade na história evolutiva. Afinal, a continuidade exige a manutenção de mecanismos de existência. A sobrevivência de uma configuração em dança está atrelada à continuidade de mecanismos de existência. Portanto, estudar a dança por um arcabouço teórico evolucionista possibilita tanto desativar os “erros” de uma perspectiva negativa, como desmistificar o vínculo de um código de dança como mérito de um corpo.

Esta pesquisa não propõe desmerecer e anular a participação de certos artistas, coreógrafos e professores no aperfeiçoamento e na elaboração de códigos e modelos em dança. O objetivo em (re)posicionar a consolidação e continuidade de códigos em dança por uma via evolutiva é compreender que a sobrevivência de tais modelos codepende da continuidade de mecanismos de sobrevivência. É justamente pela capacidade de outros corpos continuarem criando e comunicando modelos e códigos de dança que certas danças coevoluem.

A analogia mais próxima de um tal fluxo seria a comunicação entre humanos. Quando duas pessoas se encontram, elas se comunicam. Depois de se separarem, elas se lembram de seu encontro, e encontros posteriores levam à disseminação de seus efeitos. Podemos falar de fluxo de comunicação numa sociedade, exatamente como há um fluxo de correlações na matéria (PRIGOGINE, 1996, p.83).

Tal proposição amplia o olhar sobre as configurações em dança para além dos limites de sobrevivência de um corpo. Falar em evolução é falar em escalas de geração nos quais as informações em exercício de replicação, em processos de troca, extrapolam os limites espaços-temporais de duração de um corpo. Trata-se de “[...] explicar a novidade sem reduzi-la a uma aparência (PRIGOGINE & STENGERS, 1992, p. 96)”.

Reconhecer que a consolidação de um modelo em/de dança extrapola os limites de um corpo, de um indivíduo, e que pode ganhar continuidade pela capacidade de outros corpos “aderirem”, por imitação, tais modelos, favorece o reconhecimento de certas existências em dança como vestígio, “resultado”, do movimento contínuo de troca e contaminação que movimenta as existências. E, como o movimento de troca não cessa, não estagna, novas organizações se apresentam trazendo diferenças como condição de existência.

O Universo dialoga, os sistemas dialogam porque nele está o sentido de continuidade, “*o elo divino que liga as coisas*” e as coisas devem estar permanentemente em movimento, em construção, **pois o repouso é o descanso eterno: a morte.** (BITTENCOURT, 2001, P. 108).

A criação é o mecanismo que movimenta as existências em dança e, como mecanismo que se faz pela troca, pela capacidade das informações contaminarem e serem contaminadas na comunicação com outros corpos, outras informações, sua existência não pode ser reconhecida como uma ocorrência isolada e alheia às negociações contínuas que a movimentam.

Entender a sobrevivência e a manutenção das ocorrências em dança é uma tarefa de reconhecer o conjunto de fatores, corpos e informações, os quais, coimplicados, coparticipam de sua elaboração. Trata-se de reconhecer que as danças, em seus modos distintos e variados de existência, não são atributos exclusivos de alguns corpos, alguns coreógrafos talentosos, mas são configurações desencadeadas pelo conjunto de artistas, intérpretes-criadores que dançando, criando, comunicam as variadas possibilidades da dança estar existindo, re-existindo.

3 CAPÍTULO II - SEM MÁGICA E SEM DETERMINISMO: A AUTO-ORGANIZAÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA

3.1 DENTRE INTERAÇÕES E PROPOSIÇÕES: O CORPO COMO PRODUTOR DE SUA DANÇA

Quando a alma quer dançar, ela sempre o faz à sua maneira.

A arte é o elemento divino do homem, sua emoção, sua aspiração, seu ideal, deveria ser-lhe alavanca a Deus.

A dança é a vibração da alma.

As expressões acima apresentadas²³ são pensamentos relacionados ao entendimento de arte e à capacidade de dançar que sinalizam uma visão limitada, ou melhor, equivocada sobre a dança e sua criação. Tais expressões ecoam abordagens dualistas sobre o corpo. No arcabouço de perspectivas dualistas²⁴ existem, pelo menos, cinco versões distintas, as quais, mesmo em suas diferenças, aderem à ideia de que “[...] a natureza essencial da inteligência consciente está em algo que não é físico [...] (CHURCHLAND, 2004, p. 26)”.

Entre a variedade de teorias dualistas, este estudo baseia-se nos argumentos que cerceiam as teorias do dualismo de substância; perspectiva que, tendo como um dos filósofos

²³Tais expressões foram retiradas no dia 02 de fevereiro de 2015 das seguintes páginas virtuais: <https://dancaespirita.wordpress.com/2009/08/04/danca-vibracao-da-alma/>; <https://satwacriativa.wordpress.com/a-alma-quer-dancar/>;

²⁴Para aprofundar os conhecimentos sobre as teorias dualistas da mente recomenda-se a leitura do livro *Matéria e Consciência (2004)* do filósofo Paul Churchland. Tal referência se dedica à construção de um arcabouço teórico sobre a natureza da inteligência consciente.

significantes o francês René Descartes²⁵, contribui na construção de entendimentos sobre a dança como operações dissociadas e independentes da elaboração corporal.

Na teoria cartesiana, o corpo e a mente são tratados como entes dissociados, ou seja, são apresentados por uma ordem de funcionamento distinta; enquanto o corpo é visto como uma substância que ocupa uma posição no espaço, sua atividade intelectual, a razão, é vista como um “pacote” individual “[...] cuja identidade é independente de qualquer corpo físico ao qual ela possa estar temporariamente ‘conectada’ (CHURCHLAND, 2004, p. 26)”.

O corpo, por uma via dualista, é tratado por duas lógicas distintas de funcionamento: uma física e material e outra não física. Segundo o dualismo, as ações corporais são “respostas” de um “ser estranho”, “um homúnculo”, o qual, por muito tempo, acreditava-se habitar o corpo numa área “[...] considerada como área da razão [...]. Descartes, por exemplo, no século VII, pensou que a glândula pineal fosse a região responsável pela interação entre corpo e mente²⁶”.

O “homúnculo” foi tomado por alguns seguidores da corrente dualista como “o responsável” pelas decisões corporais; viés que elimina a reflexão sobre o movimento gradual e cumulativo que regulariza as criações corporais. Ao contrário das teorias evolucionistas, o corpo, por linhas cartesianas, era “[...] capaz de formar uma imagem de *natureza externa, anterior e independente dele* (NAJMANOVICH, 2001, p. 18)”.

Ou seja, as abordagens dualistas do corpo recorrem à primazia da razão para atribuir explicações à existência humana. Os dualistas exibem as criações corporais como fruto de um desígnio externo que, assim, escamoteia a relação do sujeito na construção de suas experiências. Delega-se que “[...] o *você* real não é o seu corpo material, mas sim uma substância pensante e não espacial [...]”²⁷, com condição de existência independente do âmbito físico.

O corpo, nessas abordagens, é posicionado como um veículo de comunicação de respostas elaboradas independentemente das relações entre as informações biológicas e culturais que articulam sua sobrevivência. A criação corporal é apresentada como atributo de uma substância abstrata que transmite como o corpo deve se comportar em suas mediações

²⁵O filósofo René Descartes (1590- 1650) foi um dos físicos mais criativos na construção de argumentos sobre a razão humana como uma substância não física. As obras *Meditações sobre Filosofia Primeira* (1641) e *Discurso sobre o método* (1637) são exemplos de referências que fundamentam a perspectiva dualista do filósofo francês.

²⁶BITTENCOURT, 2012, p. 23.

²⁷CHURCHLAND, 2004, p. 27.

com o ambiente. Nessa ordem dualista, a mente “conquista o pódio” como uma matéria não física que opera delimitando os atos corporais numa ligação direta: cada criação uma resposta “ofertada”, e construída por uma alma.

Mediante essa ótica cartesiana, o sujeito é visto como mero “servo obediente” às condições e informações que lhe são atribuídas. É em diálogo com tais abordagens dualistas que as visões sobre a criação como um feito inexplicável e a ideia de dançar como produto da alma conquista seu fundamento. Ou seja, o binômio mente-corpo é uma questão que subsidia nosso entendimento sobre o corpo, inferindo modos de compreender a criação em dança e o próprio dançar.

O pensamento cartesiano incide na eliminação do sujeito na construção de suas criações, posicionando-o como “plateia” de sua própria existência. E, por mais que o dualismo não seja

[...] a concepção mais amplamente defendida em meio à comunidade científica e filosófica hoje em dia, é a teoria da mente mais comum em meio às pessoas em geral; ele está profundamente arraigado na maioria das religiões populares do mundo inteiro e tem sido a teoria da mente que tem predominado durante a maior parte da história do Ocidente (CHURCHLAND, 2004, p.26).

Apesar do pensamento cartesiano ainda ser uma corrente que traz olhares limitados sobre o corpo, e que recai para o entendimento abstrato sobre exercício de dançar, vê-se no séc. XX um crescimento de pesquisas voltadas a trazer outras concepções sobre a relação mente-corpo. As ciências empíricas, a exemplo da neurociência, as quais se baseiam em estudos de experiências práticas, vêm oferecendo um crescimento de arcabouço teórico-prático que possibilita tensionar e problematizar a compreensão da capacidade intelectual apartada do funcionamento corporal.

*O Erro de Descartes*²⁸ (1996), obra do neurocientista António Damásio, é uma das referências que se trama apresentando a atividade mental associada ao funcionamento corporal. As experiências com pacientes neurológicos, afetados por danos cerebrais, propiciaram ao neurocientista arquitetar sua teoria da ação cerebral como um complexo sistema físico, como nos aponta o pesquisador português:

²⁸Tal obra, subsidiada por referências teóricas e experiências empíricas, traz a ideia da atividade mental como ação física. O neurocientista António Damásio, autor da obra, contesta o pensamento dualista da mente do filósofo René Descartes ao trazer a capacidade cognitiva como ação indissociável do funcionamento biológico corporal.

O cérebro e o corpo encontram-se indissociavelmente integrados por circuitos bioquímicos e neurais recíprocos dirigidos um para o outro. [...] A via em que normalmente se pensa primeiro é a constituída por nervos motores e sensoriais periféricos que transportam sinais de todas as partes do corpo (DAMÁSIO, 1996, p. 113).

Tais afirmações retiram a ideia da experiência cognitiva de um plano externo ao corpo. A percepção é posicionada como o modo que o corpo, via movimento e aparelhos sensório-motores, relaciona-se com as informações do ambiente, comunicando, em movimento, as sínteses desses processos interativos. Nesse viés, as criações corporais não são apresentadas como “respostas” de uma entidade abstrata e imaginável, mas sinalizam coesões construídas nas vias indissociáveis entre corpo e cérebro.

Enfim, “[...] o organismo constituído pela parceria cérebro-corpo interage com o ambiente como um conjunto, não sendo a interação só do corpo ou só do cérebro²⁹”, ambos, corpo e cérebro, estão conectados de modo a fazer das ações corporais “resultado” da cadeia associativa que gerencia tal sobrevivência.

Sendo assim, as respostas cognitivas corporais que para os seguidores da corrente dualista foram, e ainda são, atribuídas como atividade de um “ser estranho”, alheio ao funcionamento corporal, nas abordagens empíricas conquistam outra dimensão: as criações são visualizadas como operações que se tramam pelo próprio corpo mediante as particularidades do processo criativo, e interativo, que o gerencia.

Por uma via oposta às ideias dualistas, esta pesquisa se sustenta nas teorias materialistas, as quais, mesmo com suas diferentes abordagens, concordam com a perspectiva de que o que chamamos de processo e estados mentais são “[...] meramente processos e estados sofisticados de um complexo sistema físico: o cérebro (CHURCHLAND, 2004, p. 17)”.

Trazer a discussão o problema mente-corpo é de tamanha importância para uma pesquisa que está interessada em apresentar cada dançar como um exercício singular referente a como o corpo experiencia seu dançar. Trata-se de reconhecer que não se pode afirmar ou prever que o fato de os corpos realizarem disposições espaciais similares torna suas experiências criativas em dança iguais. Cada ação criativa em dança apresenta como cada corpo efetiva seus acordos coevolutivos com o ambiente.

²⁹ DAMÁSIO, 1996, p. 115.

3.2 O FIM DA UNIVERSALIZAÇÃO: A CRIAÇÃO NA NATUREZA EM SUA CONDIÇÃO AUTO-ORGANIZATIVA

Para apresentar a criação em dança por vias evolucionistas, faz-se necessário desativar pensamentos limitados sobre os fenômenos e os fatores da natureza como uma realidade previsível. A ideia de que o futuro é dado e que as criações na natureza podem ser mensuradas por uma lei geral subsidia a construção da ciência moderna no séc. XVI.

As perspectivas que sustentam a ciência moderna apresentam a

[...] realidade física até lhe conferir uma proximidade máxima em relação a uma descrição teórica. Trata-se de preparar o fenômeno estudado, de o purificar, de o isolar até parecer uma *situação ideal*, fisicamente irrealizável, mas inteligível por excelência, pois encarna a hipótese teórica que guia a manipulação (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 30).

Os pesquisadores da ciência moderna, tendo como um dos representantes expressivos o físico Isaac Newton³⁰, em seus estudos, isolam os fenômenos e fatores da natureza; as existências são avaliadas dissociadas das relações interativas pelas quais movimentam sua evolução. Utilizam, então, uma lógica pautada na geometrização das ocorrências de modo a atribuir explicações para a natureza mediante regras gerais e universais.

A universalização é o mecanismo pelo qual a racionalidade moderna se finda; estratégia de atribuir explicações para as transformações na natureza mediante regras fixas, como se todos os processos e fenômenos pudessem ser deduzidos, “previstos”, como base numa mesma ótica, compreendidos sob um plano único.

A convicção característica dos fundadores da ciência moderna vai muito mais longe. Galileu e seus sucessores pensam a ciência como capaz de descobrir a verdade *global* da natureza. Não somente a natureza é escrita numa linguagem matemática decifrável pela experimentação, como essa linguagem é única; o mundo é homogêneo: a experimentação local descobre uma verdade geral. Os fenômenos simples que a ciência estuda podem desde logo entregar a chave do conjunto da natureza, cuja complexidade não é mais que aparente: o diverso reduz-se à verdade única das leis matemáticas do movimento (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 32).

³⁰Isaac Newton foi um físico e matemático inglês que subsidiou perspectivas sobre o movimento estático e dinâmico das existências na natureza. O pesquisador foi atribuído como símbolo da revolução científica europeia no séc. XVIII, e ainda hoje encontramos resquícios de seus conhecimentos através das 3 leis de Newton que sustentam: o Princípio da Inércia, Princípio fundamental da Dinâmica, Princípio da Ação e Reação.

A natureza, nas teorias modernas, é estudada através de uma linguagem matemática, pautada por uma normatização descritiva dos fatos que homogeneiza as ocorrências como se as mesmas tivessem estratégias idênticas de operar. Mediante tais pressupostos, a natureza se mostra passiva, mera “serva obediente” das leis eternas e idealizadas da racionalidade moderna (PRIGOGINE & STENGERS, 1997).

Pode-se dizer que o que a ciência moderna apresentou em suas leis abstratas foi uma explicação sobre as ocorrências na natureza em que a mesma é posicionada como coadjuvante, ou seja, “um suporte” para a corrente clássica construir suas ideias pautadas em determinismo e controle.

As certezas universais que subsidiavam as leis da ciência no séc. XVI não dialogam com a ordem natural da vida, em que as criações não cessam, em que as transformações são contínuas. Cria-se, portanto, um mundo manipulado e censurado em que o homem é posicionado como um estranho no mundo em que ele se encontra.

Se a ciência concebe o mundo como submetido a um esquema teórico universal que reduz suas diversas riquezas às melancólicas aplicações de leis gerais, ela se dá da mesma forma como instrumento de controle e de dominação. O homem, estranho ao mundo, se apresenta como senhor desse mundo (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 22).

Desse modo, visualiza-se uma possível analogia³¹ entre as correntes modernas da ciência e as ideias criacionistas sobre a origem da natureza. Afinal, assim como os criacionistas atribuíram uma explicação da origem da vida como uma obra de alguém externo à natureza, um Deus, os cientistas modernos utilizavam das leis e regras universais para analisar e determinar os acontecimentos. Ambas as correntes de pensamentos utilizavam a natureza a serviço de suas verdades, designando, então, uma explicação para as ocorrências em que as respostas não dialogavam com a complexidade dos fenômenos que gerenciam a continuidade das existências por ações criativas.

Podemos até mesmo supor que houve, de certa maneira, uma “convergência” entre o interesse de teólogos para quem o mundo devia, por sua submissão total, manifestar a onipotência de Deus, e o dos físicos à procura de um mundo de processos matematizáveis (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 36).

³¹Traçar uma analogia entre tais correntes de pensamentos não significa que os pesquisadores da ciência moderna baseavam-se na ideia criacionista para compreender a origem da vida. “[...] O mundo descrito pela física clássica não é o mundo do *gênesis* [...]. Ao contrário, [...] é um mundo atemporal que, a ter sido criado, deve tê-lo sido de uma só vez, como um engenheiro constrói um autômato que deixa em seguida de funcionar” (PRIGOGINE & STENGERS, 1997, p. 36).

Para contestar e problematizar tais vias científicas que se limitam a estudar situações simplificadas, idealizadas, as quais descaracterizam as criações na natureza do movimento cumulativo pela qual operam no séc. XIX, vê-se nascer correntes de pensamentos voltadas a estudar a complexidade do mundo real. Entre tantas, o naturalista britânico Charles Darwin³² merece um destaque, ao ter apresentado, em 1859, na obra *A Origem das Espécies*, uma explicação para o surgimento e continuidade da vida na Terra por meio da seleção natural rebatendo, assim, a crença divina.

A seleção natural foi o mecanismo que possibilitou retirar o vínculo da criação de complexidade na natureza sob uma ordem divina, apresentando a seleção vinculada à capacidade adaptativa das existências. A adaptação, assim, “[...]é uma consequência da seleção natural [...]”³³ e refere-se à flexibilidade, à aptidão das existências em criar mecanismos diferenciados de existência nos vínculos interativos com o ambiente.

Tais argumentos evolucionistas, principalmente neodarwinistas³⁴, contestam perspectivas limitadas e progressistas que visualizam a evolução como a sobrevivência dos mais aptos. A evolução, diferentemente do que prega a regra clássica das teorias darwinianas, não atua sobre uma lógica moral. A seleção natural é um

[...] processo cego, inconsciente e automático que Darwin descobriu e que agora sabemos ser a explicação para a existência e para a forma aparentemente premeditada de todos os seres vivos, não tem nenhum propósito em mente. Ela não tem nem mente nem capacidade de imaginação. Não planeja com vistas ao futuro. Não tem visão nem antevisão (DAWKINS, 2001, p. 24).

Ou seja, compreender a sobrevivência das existências por essa lógica operativa seletiva, e consequentemente adaptativa, realça a ideia da criação como uma condição evolutiva. A criação na natureza, construída mediante as interações das existências com o ambiente, não apresenta regras fixas e universais. A continuidade das existências está associada a um fluxo dinâmico de seleções e adaptações que ocorre numa lógica auto-organizativa.

³² Charles Darwin foi um naturalista britânico que, no séc. XIX, atribuiu explicações científicas para a criação não apenas do humano como da existência e continuidade de organismos complexos na natureza sem uma intervenção divina. A seleção natural foi o mecanismo apresentado por Darwin em 1859 na obra *A Origem das Espécies* que, como cerne das teorias evolucionistas, permite compreender como as transformações de organismos simples como as moléculas orgânicas possibilitaram a existência de organismos tão complexos como os humanos, por exemplo.

³³ FOLEY, 2003, p. 46.

³⁴ Vale destacar que “[...] A teoria Darwinista está sendo constantemente reformulada. Estudiosos definidos como neodarwinistas postulam não somente a função do ambiente, mas também a do gene como matrizes da tendência dos seres vivos. Formularam a Teoria Sintética da Evolução onde incorporaram, nas ideias de Darwin sobre a seleção natural, as noções atuais de genética” (SIEDLER, 2012, p. 46-47).

Possibilita, então, compreender que, aquilo que se revela existente não é fruto de um desígnio divino, mas apresenta uma complexidade construída ao longo dos processos cumulativos que continuamente e lentamente desenrolam a natureza evolutiva. Uma perspectiva que nos autoriza ultimar que:

*Nenhuma existência faz parte de uma criação especial,
de uma dádiva.*

3. 3 POR UMA QUESTÃO DE EXISTÊNCIA: ONDE HÁ DANÇA, HÁ CRIAÇÃO

A Teoria Geral dos Sistemas³⁵, tendo como referência os apontamentos de Jorge de Albuquerque Vieira³⁶ (2006), é aqui adotada como uma maneira de compreender a complexidade das criações em dança; uma teoria em que as “[...] noções de coisa e de objeto passam a ser adotadas como relativas a sistemas (BUNGE *in* VIEIRA, 2000, p.13)”.

Um sistema, segundo a notação do pesquisador Avenir Uyemov (1977), interpretada pelo astrofísico Jorge de Albuquerque Vieira (2006, p.88),

[...] pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha de propriedades. [...] O agregado [...] de elementos pode ser de qualquer natureza, ou seja, formado por coisas diferindo entre si ou entre agregados: ideias, notas musicais, estrelas, pessoas, etc. Tal generalidade sugere que a postura sistêmica (ou sistemismo) é, muitas vezes, uma boa escolha ontológica.

³⁵ “[...] A Teoria Geral dos Sistemas nasce no século XX oficializada por Luidwig Von Bertalanffy, biólogo, na década de 30, com seu livro *Teoria geral dos Sistemas*. [...] Recentemente, contribuições como a de Ilya Prigogine, (1976) Prêmio Nobel de Química, especialista em análise de caos, estruturas dissipativas e instabilidades em sistemas abertos longe do equilíbrio, trouxeram avanços no estudo da complexidade dos sistemas. Jorge Vieira, por sua vez, apresenta vários pensadores como Mario Bunge, (1977) físico e filósofo, que propicia uma visão ontológica, e também o físico e filósofo Kenneth Denbigh, (1975) com sua explicação sobre o parâmetro integralidade, e dá-nos a compreensão de uma organização sistêmica. Vieira agrega a este conceito áreas de conhecimento como a física, a biologia, as artes e, sobretudo, a Semiótica de Charles Sanders Peirce, complexificando a leitura contemporânea da Teoria Geral dos Sistemas (BITTENCOURT, 2001, p. 38).

³⁶ Jorge de Albuquerque Vieira é doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP); No livro *Teoria do Conhecimento e Arte* (2006), Vieira compartilha abordagens sobre a complexidade dos fenômenos culturais e biológicos pela via da Teoria Geral dos Sistemas.

Portanto, a escolha em vislumbrar as existências em dança por uma visão sistêmica é uma estratégia de tratar a dança em sua natureza criativa, possibilitando a construção de uma fundamentação teórica que venha abarcar suas variadas e distintas existências. Além do mais, é uma perspectiva que propicia reconhecer que *o que caracteriza e especifica cada dançar*, não está exclusivamente ligado à natureza das informações que a compõem, mas está relacionada ao *modo como as relações se efetivam*.

A complexidade e a singularidade de cada dançar é referente às trocas efetuadas e, portanto, sua existência não pode ser vislumbrada dissociada dos acordos particulares que a mobilizam e a caracterizam. A especificidade de cada dançar é relativa às negociações entre as múltiplas e diversas informações em relação, e que no âmbito da criação conquistam coerência.

Tem-se aí a qualidade do sistema nas relações de conjunto entre os elementos do sistema, ou seja, a reunião de todas as propriedades e suas relações denotam em uma qualidade: a singularidade do sistema, próprio e único (BITTENCOURT MACHADO, 2001, p. 79).

A criação é mecanismo de sobrevivência da dança que se delinea na dinamicidade dos processos comunicativos; cada dançar apresenta uma diferença, uma singularidade, referente às trocas efetivadas. A especificidade de cada dançar refere-se, então, às estratégias particulares do corpo em estar atuando naquele contexto, **COM** aquelas informações, tornando-o, assim, coresponsável pela construção de suas operações.

É pela capacidade do corpo em tramar conexões entre as informações que cada dançar se desenha com o espaço-tempo. Ou seja, tanto as danças que apresentam como regra de composição a reprodução de passos e movimentos pré-estabelecidos, como as danças que utilizam como estratégia de concepção a articulação com informações não previstas, são frutos de estratégias criativas. Cada dançar enuncia uma singularidade como continuidade de acordos efetuados: uma síntese provisória de como o corpo resolve o fluxo de informações que continuamente compõe o contexto em que a dança se apresenta. Portanto,

Figura 1 – Imaginário

Fonte: <https://cilima.wordpress.com/>

Dançar exige do corpo um contínuo estado de elaboração, sendo que esta elaboração se dá pela capacidade de conexão e transformação entre corpo e ambiente. Assim sendo, esta pesquisa propõe alertar que a dança não acontece sem que o corpo, em relação, promova condições de existência da mesma. A dança não ocorre sem que o corpo crie modos de articular informações, apresentando pelo próprio dançar as soluções estabelecidas, as coerências efetuadas.

3.4 ELOS CONECTIVOS: A CRIAÇÃO EM DANÇA EM SEU MOVIMENTO INTERATIVO

A sobrevivência das diversas e distintas existências na natureza, sejam elas culturais ou biológicas, se faz pela partilha de informações. O modo como cada especificidade se configura no espaço-tempo é referente aos acordos construídos no fluxo entre contaminar e ser contaminado, de modo a revelar que cada criação em dança, em sua natureza coevolutiva, não sucede de um exercício isolado e dissociado das interações que promovem as existências.

As criações em dança se estabelecem nas relações com o ambiente e se expõem em cada diferença como singularidade que não ocorre independentemente. É justamente pelo modo como cada corpo efetiva suas trocas, o que pressupõe a contaminação, que a variação de mecanismos de sobrevivência da dança se configura, possibilitando a continuidade e a complexidade do sistema envolvido. Assim, na busca por permanecer,

[...] sistemas abertos permanentemente sujeitos a crise reestruturam-se e reorganizam-se, adaptam-se e atingem metaestabilidade, abandonando-a sob novas

crises e cumprem uma transformação no tempo, onde um parâmetro não conservado chama a atenção: a complexidade (VIEIRA, 2006, p.58-59).

Portanto, cada dançar traz uma disposição espaço-temporal referente às conexões efetivadas entre corpo e ambiente. Ou seja, a conectividade é atributo indispensável nos processos criativos em dança, sendo que tal operacionalidade não ocorre numa relação de soma, como se houvesse uma justaposição entre informações. O processo criativo em dança ocorre imbricado à adaptabilidade, ao modo como o corpo estabelece relações com o ambiente por uma relação seletiva. Ou seja, ao mesmo tempo em que algumas informações são agregadas, outras são excluídas.

A conectividade é a capacidade que elementos e protossistemas em formação apresentam em conectar tanto entre si (no caso dos elementos) quanto com o meio ambiente (no caso do “todo” incipiente ou protossistema); ela também cuida de processos seletivos na aquisição de novos elementos e rejeitando outros (VIEIRA, 2006, p.89).

O movimento de criação em dança entre seleções e adaptações revela que nenhum dançar é “resultante” de uma ação de um “elemento” separadamente. O exercício interativo regulamenta a continuidade das criações em dança. Afinal, é pelo modo como as informações se articulam que cada dançar se faz existente.

Vale então compreender que a criação em dança, em sua condição coadaptativa, é negociação contínua e não uma relação de causa e efeito, pois não se pode medir como cada corpo organiza seus movimentos para que a dança aconteça. Não há como mensurar as estratégias singulares de formalização de uma dança, visto que os acordos são sempre processuais e, portanto, se desenvolvem no fluxo de adaptação entre informações prévias com informações previstas e não previstas. E assim,

[...] sempre que as correlações entre coisas diversas resultarem na expansão de suas respectivas singularidades, produzindo, assim, uma nova conjuntura propícia para a continuidade da propagação de nexos de sentidos já articulados até ali, então se configura a instauração de uma coerência (BRITTO, 2008, p.88).

Portanto, cada dançar, em sua condição de existência, fruto de acordos contaminatórios, não é um “presente ofertado a certos corpos” e nem mesmo uma criação que ocorre “do nada”. As criações em dança apresentam uma coerência como “resposta” do corpo às suas interações, e os sentidos dessas relações são enunciados pelo modo como a configuração espaço-temporal se efetua.

Portanto, o que se apresenta enquanto o corpo dança são soluções que não podem ser mensuradas e controladas sob lógicas universais, genéricas e fixas. O exercício criativo em dança se estabelece numa rede de negociações em que o corpo busca modos de estar compondo e construindo seu dançar enquanto testa possíveis soluções, enquanto elabora suas danças criando.

A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica e aos padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer as suas correlações com o mundo - outros corpos, outras danças, outros conhecimentos (BRITTO, 2008, p. 30).

É pela capacidade do corpo em criar modos variados de existência na relação com outros corpos, outras informações, outros conhecimentos, que suas criações são delineadas. E assim, a dança também acontece: sempre anunciando singularidades construídas por acordos contínuos e dinâmicos que gerenciam a natureza coevolutiva.

As criações em dança ocorrem como desdobramentos de interações. Então cada dançar entra na alternância entre regularidade e variação, uma vez que o jogo entre especialização e adaptação é requisito da evolução e a dança está submetida a este mecanismo. Negociações, então, são coadaptativas, já que há uma coadaptação entre os existentes, ou seja, a transformação ocorre tanto no corpo quanto no ambiente.

Essa vinculação entre o sistema com seu meio ambiente produz uma transformação em ambos na medida em que essa ação contamina um e outro, adquirindo, assim, complexidade e evolução. Ao estabelecerem relações, eles estão efetivamente trocando coisas, o que implica em uma mudança co-evolutiva, uma transformação a partir das relações efetuadas, produzindo transformação e, portanto havendo, ganho de complexidade (BITTENCOURT, 2001, p.41).

As criações em dança são índices de sua natureza coevolutiva, sendo que o prefixo *co* associado à evolução é uma maneira de frisar que não se efetivam independentemente, mas denunciam transformações como sínteses dos ajustes tecidos, ajustes estes que não pausam, já que as trocas são contínuas. As contaminações entre corpo e ambiente são dinâmicas, porque a criação é condição de existência. Ou seja,

onde há troca, há inacabamento, há criação.

Significa, então, que cada dançar traz uma especificidade que se constrói nas relações instáveis entre corpo e ambiente. Vale compreender que dançar, como qualquer ação criativa corporal, se faz em processo dinâmico e, portanto, seu fluxo de existir denuncia uma

coerência como continuidade e síntese do fluxo de informação que transitam pelo corpo. Cada dançar propaga nexos singulares construídos na combinação das referências corporais imbricadas com as do ambiente.

3.5 TRILHAS DANÇANTES: VESTÍGIOS DA AUTO-ORGANIZAÇÃO CORPORAL

A dança não é um produto pronto que chega e “nasce” no corpo como “uma luz divina”, mas sim uma configuração espaço-temporal que desponta, em sua própria ocorrência, uma coerência como solução encontrada pelo corpo de articular o trânsito de informações que, continuamente, reconfigura sua existência.

Sendo, por definição, o nó de trânsito das informações biológicas e culturais, o corpo abriga tempos diversos atuando como mediador dessa simultaneidade. Além de sua própria configuração, aquilo que um corpo configura (uma dança, por exemplo) expressa sínteses circunstanciais da negociação adaptativa entre as restrições impostas por cada estrutura envolvida no seu processo interativo com o mundo (BRITTO, 2008, p.29).

É pelo modo como as informações biológicas e culturais se articulam mutuamente que cada dançar se expõe no espaço-tempo. Significa que o corpo quando dança não entra num figurino, coloca a sapatilha e corre para o palco abandonando as informações que o compõem. Entre saltos, rolamentos, giros e uma pausa, o corpo expõe sua organização em um determinado momento; oferece, então, pelo mover, auto-organizações através de relações efetuadas.

A auto-organização é uma característica inerente à sobrevivência corporal. O corpo, no fluxo de trocas de informações, precisa se ajustar, criar modos outros de existência como condição de sobrevivência. Sendo que tal operacionalidade se constrói mediante as cadeias interativas e associativas que movimentam o funcionamento corporal.

Ou seja, quando se fala em auto-organização, há que se compreender que mesmo que conheçamos o estado inicial que se encontra o corpo, ou melhor, quando estabelecemos um estado inicial, “[...] não podemos prever qual dos regimes de atividade esse sistema vai escolher”.³⁷ As informações acessadas e percebidas pelo corpo geram perturbações em que as soluções se efetivam a partir de laços já existentes, amarras estas que trazem vestígios de

³⁷PRIGOGINE, 1996, p. 74.

contaminações anteriores a serem rearranjadas, continuamente, nas articulações com novas informações.

Portanto, a autonomia³⁸ de cada processo criativo não se refere a uma independência e isolamento do corpo em relação ao ambiente. A autonomia dos processos criativos corporais alude à singularidade do movimento de coesão entre as informações em relação. Cada dançar apresenta uma particularidade referente ao modo como as informações, presentes na relação corpo ambiente, são articuladas, produzindo uma coerência por uma lógica interativa: como combinação das informações em relação.

A especificidade e a particularidade de cada dançar referem-se aos acordos articulados. Os movimentos construídos no espaço-tempo denunciam a capacidade de cada corpo produzir diferenças, criações, por transformações: através dos modos como as informações em relação se ajustam produzindo singularidades como continuidade. E é nesse fluxo interativo de combinações e contaminações que cada corpo dança no espaço e no tempo expondo e apresentando potencialidades construídas: seu modo singular de solucionar suas interações.

No corpo que é construção incessante, danças-falas descrevem os seus objetos através dos seus próprios pertencimentos. Dança é um conjunto de acontecimentos que funciona sem se apertar o botão, uma vez que nada separa a ocorrência daquilo ao qual ela se refere (KATZ, 2005, p. 15).

Torna assim possível dizer que, por mais que certos fazeres de dança apresentem movimentos codificados, os quais qualificam e delimitam o dançar, **o modo** como cada corpo estabelece seus dançares é referente aos acordos específicos articuladas no momento em que cada dançar ocorre. Cada criação em dança se organiza mediante a particularidade do processo no qual se realiza.

Dois corpos podem até apresentar modos similares de anunciarem seu dançar, mas os **modos** que encontram de tramar tais configurações são sempre específicos, pois cada qual negocia com a particularidade que o configura naquele momento, em uma determinada circunstância. Dessa forma, as criações de dança, imbricadas aos fluxos interativos que

³⁸A autonomia neste estudo é compreendida como condição de existência dos seres vivos na natureza. É pela capacidade das existências gerenciarem sua sobrevivência nos acordos seletivos e adaptativos com o ambiente que vem-se compreender todos os seres vivos, e aqui inclui-se o homem, como unidades autônomas (MATURANA; VARELA, 2001). “[...] Perceber os seres vivos como unidades autônomas permite mostrar como sua autonomia - em geral vista como algo misterioso e esquivo - se torna explícita ao indicar que aquilo que os define como unidades é a sua organização autopoietica, o que é nela que eles, ao mesmo tempo, realizam e especificam a si próprios (MATURANA; VARELA, 2001, p. 56)”. O trabalho aqui apresentado não pretende aprofundar-se na noção de autopoiese apresentada pelos autores, mas optou pela definição de autonomia.

codeterminam a existência corporal, não se realizam de forma causal. Produzem diferenças como transformação das possibilidades existentes.

Tal abordagem vem contestar ideias equivocadas, ou melhor, errôneas, que tratam o dançar como um exercício de replicação fiel a informações anteriores, em que as peculiaridades de cada corpo não coparticipam da feitura do dançar. Abordagens como estas baseiam-se na ideia de que as imagens corporais ³⁹ são “[...] aquilo que está para ou no lugar de ou é mero reflexo do corpo e do ambiente [...]”⁴⁰ e assim replicam limitados entendimentos sobre imagem como:

[...] cópia dos objetos do mundo, uma reprodução fotográfica da realidade e não como ação estratégica do corpo ao se constituir corpo. É com esse entendimento que as imagens se tornam veículos contaminadores dos sentidos, nublando a possibilidade de se escapar desse verdadeiro mantra repetido por toda parte de que as imagens são reproduções da realidade (BITTENCOURT 2012, p.12).

Fixar-se na ideia de que os corpos podem produzir cópias fiéis de danças elaboradas anteriormente é um pensamento que anula as particularidades dos corpos na construção das informações contribuindo, assim, na propagação de que os corpos não coparticipam da feitura de suas danças. É uma visão que posiciona o dançar como exercício independente e alheio ao corpo. Além disso, apresenta um corpo separado do ambiente, no qual a configuração de seus dançares independe de sua relação com os contextos com o qual interage. E, como consequência, impulsiona olhar para corpo como algo abstrato e desvitalizado (NAJMANOVICH, 2001), que não se afeta por aquilo que experimenta e produz. Tais apontamentos propagam uma visão arcaica e que ainda se faz existente, na qual:

O sujeito era pensado como uma superfície que refletia capaz de formar uma imagem da natureza externa, interior e independente dele. Conhecer era descrever e predizer. O sujeito não entrava no quadro que ele mesmo pintava. Colocava-se sempre imóvel, de fora, seguindo metodicamente as leis eternas da perspectiva (NAJMANOVICH, 2001, p.22).

Para contra-argumentar tais perspectivas que sustentam a ideia das criações corporais como atividades alheia ao corpo, em *Imagens como acontecimentos, dispositivos do corpo, dispositivo da dança (2012)*⁴¹ a pesquisadora em dança Adriana Bittencourt traz o

³⁹Caro leitor, esse trabalho não visa abarcar a complexidade do entendimento sobre o que vem a ser as imagens corporais. Os apontamentos aqui levantados fluem dos estudos das referências de Adriana Bittencourt apresentados no livro *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*.

⁴⁰BITTENCOURT MACHADO, 2012, p. 11.

⁴¹O livro *Imagens como acontecimentos, dispositivos do corpo, dispositivo da dança, da pesquisadora em dança Adriana Bittencourt* é referência utilizada nessa pesquisa para desdobrar o entendimento de imagens corporais como índice das operações coevolutivas entre corpo e ambiente. Adriana Bittencourt é Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente, ocupa os cargos de

entendimento de imagens corporais como “[...] dispositivo operacional de comunicação no corpo e do corpo com o mundo [...]”⁴². Bittencourt nos possibilita reconhecer, portanto, as criações corporais e suas respectivas imagens como índices das interações construídas entre corpo e ambiente. E, portanto, “[...] quando se fala em imagem, há que se levar em conta, sobretudo, o movimento presente nas ações do corpo (BITTENCOURT, 2012, p. 13)”.

Sendo dessa forma, cada dançar é um feito criativo específico que traz coerências construídas: imagens que se auto-organizam como dança, um modo singular encontrado por cada corpo em reorganizar suas informações. Ou seja, cada dançar denuncia o que resulta das relações construídas por cada corpo em cada circunstância. Cada qual revelando em sua experiência de dançar como se aproxima, afasta, manipula e toca as condições do ambiente imbricado.

Apresentar a dança como um feito auto-organizativo, referente a associações construídas pelo corpo, tem como necessidade desmistificar certos tabus vinculados à criação em dança como um fato inexplicável que, assim, colabora para a compreensão de que os artistas apresentam “dotes divinos”. Esta pesquisa aborda a criação como condição de existência, o que não implica em desconsiderar certas habilidades construídas como especificidades singulares de cada corpo. No caso da dança, tais especificidades são as diferenças que não se restringem às habilidades, mas nos modos como se organizam.

A singularidade de cada dançar está nos elos tramados pelo corpo. Dançar, um exercício que se faz ali, no trânsito de trocas entre corpo e ambiente. Tais intercâmbios vão promovendo e revelando sentidos que não se enquadram em certezas, que não cabem em lógicas universais, pois são tramados no entre: no espaço contínuo e dinâmico da relação, da negociação.

Dançar: um movimento em movimento que convida o corpo, incessantemente, a se dispor, a estar e aprender no fluxo de trocas modos de dançar.... criar!

O que a dança lança como desafio àqueles que dançam é entender que é pela maneira como o corpo se dispõe a estar sendo com aquele ambiente que sua dança acontece. O modo

Adjunto I na Universidade Federal da Bahia/Departamento de Teoria e Práticas Corporais, Vice Diretora da Escola de Dança.

⁴²BITTENCOURT, 2012, p.12.

como o corpo cria desenhos, movimentos no espaço-tempo, revela uma coerência que se faz criando e que se comunica dançando. E, como a criação se faz pela relação, há de se compreender que o corpo, ao dançar, está sempre elaborando e reelaborando suas estratégias criativas. O corpo, ao dançar, está continuamente ressignificando seus modos de criar dançando.

A dança enuncia pelo e com o mover sentidos que se estabelecem em um determinado momento, com as trocas circunstanciais estabelecidas. Contudo, neste processo de elaboração, relações anteriores ressoam, vestígios de interações corporais coparticipam e se transformam, promovendo outros entendimentos, outros olhares; outros que assim codeterminam as próximas, as contínuas criações, as futuras ações em dança, em movimento, no corpo, no espaço-tempo, sempre em movimento, sempre em transformação.

4 CAPÍTULO III - DESATIVANDO IDEAIS: A CRIAÇÃO EM DANÇA EM SEU MOVIMENTO SINGULAR

4.1 MODOS DE PENSAR A CRIAÇÃO COMO MODOS DE ENTENDER A DANÇA

Os argumentos construídos sobre configurações em dança a partir de uma perspectiva evolucionista implicam em perceber que o ato criativo em dança também emerge de uma série cumulativa entre corpo e ambiente, de modo a configurar maneiras particulares e circunstâncias de efetuar relações. Trata-se de reconhecer que, como o fluxo de troca de informações entre corpo e ambiente não para de acontecer, não congelam em uma configuração ideal. Os entendimentos de dança ora como algo especial, mágico, ora como algo que se pode prever e manipular não dão conta de explicar a complexidade inerente ao processo de criação.

Trazer olhares sobre a dança em sua condição existencial, criativa e auto-organizativa tem como intuito ativar indagações tanto para aqueles que dançam como para aqueles que ensinam dança. Visa-se evidenciar que a capacidade de dançar é correlata à capacidade do corpo em diferenciar, selecionar e conectar informações. A dança denuncia o modo como cada corpo cria soluções de se mover no espaço-tempo.

O modo como cada dança se compõe está coimplicado aos acordos do corpo que a realiza e, portanto, não escapa das capacidades particulares de cada corpo de reorganizar e conectar informações. A diferença, fruto da criação, está justamente no modo como o corpo propõe soluções associativas. Portanto, cada configuração em dança expõe como o corpo produz coerências pelo mover; cada dança uma solução, criativa, possível dentre tantas outras possíveis.

Tais enunciados sobre como se estabelecem as danças visam apontar uma hipótese de natureza geral para os estudos em dança: a criação como condição de existência. O objetivo está em tencionar noções superficiais, porém ainda recorrentes, de criação artística como um fazer inexplicável. A ideia de que dançar é algo misterioso e não passível de compreensão ainda é uma ideia presente no campo da dança; noção que impede a percepção da dança e sua criação em sua natureza existencial: auto-organizativa e coevolutiva.

O capítulo que por aqui se desdobra traz referências que se apresentam equivocadas sobre o exercício de dançar, coletadas em sites eletrônicos; artigos científicos e experiências práticas particulares para serem problematizados. A escolha em apresentar tais abordagens é um modo de colocar em cheque noções simplórias sobre a dança e seu fazer, já implantados como padrões de entendimento sobre dança.

O propósito em compartilhar tais exemplos é atentar para a percepção ainda errônea sobre criação e que se trama na contramão das proposições apresentadas nesta pesquisa. Os entendimentos sobre a criação e sobre a dança que se sustentam em referências superficiais estão vinculados a determinados entendimentos sobre existência. Em tais referências, as ocorrências na natureza são adotadas como algo dado, absoluto e definitivo, e acabam por retirar as criações de sua condição existencial, de sua ordem contínua, dinâmica e singular.

E, assim, os exemplos apresentados adiante fazem-se necessários, na medida em que o entendimento de como se dá a criação em dança reverbera em como se pensa e se aborda a dança.⁴³ Ou seja, problematizar ideias existentes sobre criação é necessário para se questionar como artistas e professores de dança estão produzindo e compartilhando suas práticas e investigações, afinal, é pelo modo como nos posicionamos em dança, seja através de pesquisas acadêmicas, seja através de pesquisas artísticas, que pensamentos sobre dança são construídos e propagados.

4.1.1 CriacioDanças: a dança dos mistérios

É importante dizer que a escolha do título acima apresentado faz-se como crítica aos argumentos criacionistas existentes sobre as ocorrências em dança. O posicionamento da dança como algo misterioso e alheio às interações estabelecidas pelo corpo sustenta a ideia de dança como um plano místico. O objetivo deste tópico está justamente em problematizar algumas maneiras de pensar sobre a dança que impedem a compreensão de sua natureza complexa.

⁴³Coloco-me agora na primeira pessoa pedindo que os autores das obras e falas que serão apresentadas não sintam que a crítica é de cunho pessoal, mas é uma possibilidade de reflexão sobre a dança enquanto área de conhecimento. A necessidade em trazer exemplos foi decorrente da grande quantidade e variedade de ideias que ainda apresentam a dança com base em ideias criacionistas e/ou pautadas em análises sobre a criação mediante modelos universais, absolutos e fixos.

Quando o assunto é criação em dança, não é raro encontrar entendimentos que a vinculam como um efeito que emerge de um estado criador sobrenatural, ou seja, um momento que se “aflora do nada”. Dote natural, merecimento, talento, habilidade especial ou concessão, são palavras recorrentes que produzem acepções sobre criação e sobre o corpo que dança, favorecendo um processo de consolidação de ideias que resvalam em determinados modos de entender-fazer dança.

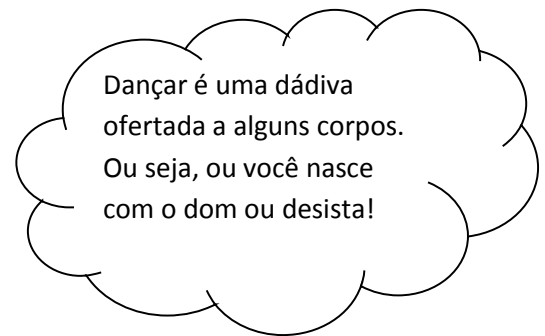


Figura 2 – Dádiva?



Fonte:
<http://www.arteviv.com.br/index.php/noticias/mostra-de-cinema-e-video-de-danca->

Figura 4 – Dom?



Fonte:
<https://endehorsetplie.wordpress.com/2012/10/14/a-hora-dos-meninos/>

Pensar que a capacidade do corpo dançar é um dom ofertado, como habilidade “dada” a alguns corpos e que prescinde de ações corporais, ou seja, independe de reorganizações e elaborações, ainda é uma ideia presente em alguns contextos da dança. Tal pensamento visualiza o dançar como fruto de uma alma que comanda o corpo e suas possibilidades motoras. Ou seja, *basta o corpo fechar os olhos inspirar e deixar que o mistério de um universo interior revele o que a alma é capaz de criar*. Nesta via de pensamento, a dança é posicionada como “[...] atividade que se torna possível ao homem encontrar-se com o seu interior e explorar os seus mais profundos segredos, permitindo que o seu mundo interior seja revelado (RANGEL, 2002, p.23)”.

É através dessas crenças que olhares criacionistas sobre a dança conquistam permanência. As analogias são notórias. A alma do artista, que em certas referências é substituída por um “eu interior” alheio às relações com o ambiente, é posicionada como “presente divino”. O artista, então, ganha o posto de um “homem milagroso”, capaz de fazer brotar uma dança que independe da relação e vínculo com as informações culturais e biológicas. Sendo assim, nenhuma relação entre corpo e ambiente seria suficiente para promover a dança, só a dádiva.

A dança por uma via criacionista acontece porque uma alma, um “espírito interior”, decide comunicar suas inspirações: ideias costuradas isoladamente. Ou seja, a criação em dança surge involuntariamente no corpo, sem elos e contaminações com o contexto com a qual se comunica. Nesse viés, a dança é um dom e se expõe como resultante de uma mensagem que vem de dentro do corpo, do fundo da alma, sendo o corpo visto como canal escolhido para traduzir e transmitir a mensagem dessa criação.

O nosso corpo é o canal, um instrumento de vida, de expressão e de energia interior. O objetivo da dança [...] é ajudar o indivíduo a retomar sua natureza primária, perceber o pulsar da vida dentro de si (SANTOS, 2010, s/p).

Atribuir as criações em dança como algo que pulsa de uma alma imaterial e que, portanto, é impassível de explicação, posiciona a dança em um plano sobrenatural. Tal perspectiva, além de trazer uma visão superficial e simplória sobre a dança, inscreve os artistas em um plano místico. *A escrita do corpo em dança como uma escrita divina.* Assim, se certos corpos nascem como desígnio da dança; poderíamos então nos indagar:

- ✓ Quem seleciona as pessoas que irão receber o prêmio de ser bailarinos ou artistas da dança?
- ✓ Que argumentos são utilizados para legitimar que algumas pessoas nasceram ou apresentam maior aptidão para dança do que outras?
- ✓ Quais são os critérios para validar comparações entre maior ou menor grau de talento para dança?
- ✓ Como avaliar um corpo criativo em dança?

A associação de criação em dança a um plano “especial” pode ser também vista na diversidade de festivais de dança que se pautam em premiações de talentos na dança. Não se vem aqui questionar as possíveis potencialidades que certos corpos conquistam e comunicam pelo dançar, mas, sim, refletir que tipo de pensamento está em jogo quando um corpo de

jurados consolida e elege talentos da dança. Vem-se problematizar que ideias sobre dança e criação sustentam tais premiações.

Figura 5 – *Revelações*. Obra Crematória do Balé da Cidade de Santos (SP). Trabalho artístico que ganhou, em 2014, o prêmio de coreografia revelação do Festival de Dança de Joinville (SC).



Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1495062-festival-de-joinville-divulga-lista-das-premiacoes-especiais.shtml>

Construindo uma análise e reflexão sobre festivais de dança⁴⁴, entre tantos critérios existentes nestes contextos, vê-se a recorrência em atribuir o talento à “originalidade” do artista na concepção de seu dançar. Portanto, o que podemos notar nesses casos é um equívoco sobre a ideia de dança e criação. Afinal, se compreendemos que todo dançar enuncia uma diferença enquanto reorganização das informações anteriores mediante novas circunstâncias, não se pode eleger certas dança como obras “inéditas”; ineditismo aqui compreendido como produto sem relação com o processo de comunicação dinâmico que movimenta a sobrevivência das existências.

Elevar algumas danças a um plano “especial” vai contra a ideia evolucionista sobre criação e fomenta olhares criacionistas sobre dança.

O presente estudo propõe reforçar a ideia de que a dança se faz em relações, contínuas e inestancáveis, entre corpo-ambiente. Portanto, ao contrário do que pregam as teorias

⁴⁴ Esta pesquisa não visa aprofundar suas análises nos paradigmas que sustentam as premiações nos festivais de dança, mas visa desativar pensamentos criacionistas ainda arraigados em tais contextos. Trata-se de um estudo inquieto em apresentar a dança e suas criações em sua complexidade, retirando-a de um plano oculto.

criacionistas, teorias estas que trazem a dança como dádivas, o corpo quando dança está justamente enunciando sínteses dos cruzamentos de suas contaminações com o ambiente; sínteses que não podem ser recortadas e compreendidas numa escala de começo e fim, porque são organizações que trazem vestígios de comunicações e interações que não se limitam a um momento, mas ao processo.

A criação em dança sob um arcabouço evolucionista se distancia, então, das dicotomias corpo/ambiente e situa a dança em sua condição coevolutiva, em sua natureza contínua e dinâmica de estar continuamente criando e se criando, alterando e se alterando nas relações movediças com o ambiente. Ou seja,

Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar e que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual (GREINER; KATZ, 2008, p. 130).

Contudo, é preciso ressaltar que ao dizer que a capacidade do corpo dançar é uma especificidade que se cria em negociação com as informações do ambiente, não estamos dizendo que todas as informações do contexto entram em negociação, pois há uma seleção. O propósito é lembrar que o diferencial da dança é que seu fazer exige um exercício contínuo de elaboração. Ou seja, o corpo não pode fazer dança se não criar condições para que ela exista.

A dança não é um conjunto de passos acoplados em que alguém solta a corda e, pronto: o corpo sai efetuando malabarismos.

Figura 6 – *A Bailarina da Caixinha*



Fonte: <http://clubecaiubi.ning.com/profiles/blogs/a-bailarina-da-caixinha-de>

A dança só acontece se o corpo criar mecanismos de existência. Portanto, para aqueles que recorrem à ideia de que a dança é um dom ofertado a alguns corpos e que independe da elaboração corporal, esta pesquisa incita destacar que:

Cada dançar traz uma singularidade como síntese de como o corpo resolve e seleciona suas comunicações com o ambiente. Significa que o corpo, ao delinear desenhos pelo espaço-tempo, comunica coerências construídas pela relação; é pela capacidade do corpo em se transformar nas contaminações com as informações em negociação que a dança se proMove. Tais enunciados sobre criação emergem inquietos em retirar o vínculo da dança de um plano místico e posicionar sua existência em sua natureza criativa, coevolutiva. Visa convidar aqueles que sustentam e associam a dança a um plano sobrenatural a questionar que referências teóricas subsidiam suas argumentações.

4.1.2 InjetanDanças: O corpo como veículo de informações de dança

O título faz uma analogia às ideias existentes sobre dança como efeito direto de uma informação externa. Vincular a dança a uma organização desencadeada por uma relação causal, de fora para dentro, traz resquícios de visões de dança como produção que independe da criação para existir. É pela necessidade de problematizar tais vias de pensamento que este tópico se desdobra.

A ideia equivocada de como cada dançar se configura não se restringe a contextos que posicionam a dança como produto de uma alma. Podemos visualizar também equívocos sobre criação em dança em ambientes de aprendizagem de danças, em que o corpo é tratado como “mero emissor” de condutas estipuladas. Nesses casos, a criação em dança é posta como atributo de causa e efeito entre emissor e receptor, enquanto o emissor é atribuído a um professor, coreógrafo; o aluno, ou bailarino, é posto como veículo de transmissão das informações atribuídas.

Nesses contextos artísticos-educacionais, a dança é vislumbrada como resultante do seguinte percurso: **1.** A informação sai de uma pessoa ou ambiente alheio ao corpo-bailarino; **2.** A informação adentra o corpo-bailarino **3.** A informação faz o bailarino dançar. Ou seja, compreende-se que o dançar é desencadeado como efeito de uma informação externa ao corpo que, ao ser internalizada como cópia, desperta o dançar. É como se o corpo fosse apenas um canal para expressar tais ideias produzidas por um ambiente externo e independente de sua composição.

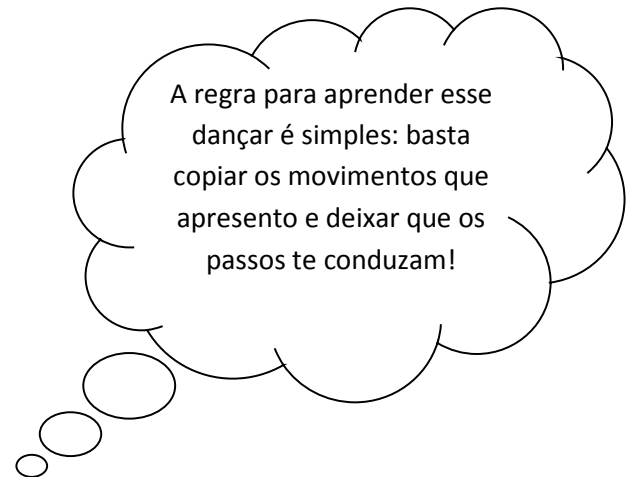


Figura 7 - Modelos

45



Fonte: <http://www.douradinanews.com.br/noticias/cultura-lazer/zumba-queima-1-000-calorias-por-aula-e-deixa-o-bumbum-durinho>)

Tal ótica sobre a dança e seu fazer adota o entendimento de corpo como mero artefato obediente às normas que lhe são oferecidas: uma dança que independe de criação e articulação para existir. Vejamos alguns exemplos de referências e apontamentos de práticas que replicam tal perspectiva.

⁴⁵ A frase que compõe tal imagem faz alusão a certas experiências da autora em cursos de dança.

- Ao frequentar aulas de danças, nas quais os passos que você faz são pré-estabelecidos pelo professor, você está seguindo movimentos. Por outro lado, se você está em casa e começa tocar aquela música que você adora e você solta o corpo e deixa a música conduzi-lo, você está improvisando. [...] a dança improvisada é aquela que você cria (Peter Lovatt, 2012, s/p).
- As concepções dos trabalhos levados a palco são geralmente realizadas por pessoas convidadas, algumas vezes pelos bailarinos e, outras vezes, pela própria diretora. [...] Já houve espetáculos em que a criação foi toda do coreógrafo [...] (ASSUMPCÃO, 2003, s/p).

A separação entre aprender dança e criar dança traz resquícios de visões equivocados sobre como o corpo negocia com as informações do contexto; traz entendimentos sobre a comunicação entre corpo e ambiente por uma relação de causa e efeito, que elimina o processo de contaminação e reorganização entre ambas. É como se o corpo fosse um recipiente vazio em que toda informação internalizada fosse processada e devolvida ao mundo sem necessidade de reorganização e elaboração.

O que se vislumbra em tais apontamentos é uma ideia de dança que escamoteia a coparticipação do corpo na construção de suas ações. O corpo é tratado como um mero objeto manipulável; um corpo vazio e nulo em que se moldam e se pregam informações externas. Tal compreensão sobre o corpo tenta eliminar as informações circunstanciais que compõem e caracterizam cada corpo, posicionando-o como um recipiente passivo às condições implicadas: um mero produto do ambiente.

É pela necessidade, assim, de apresentar a natureza humana em sua condição existencial que esta pesquisa recorre subsidiar-se na ideia de corpomídia⁴⁶ construída pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz⁴⁷. Uma perspectiva que nos leva a entender que o corpo não é simplesmente ambiente de passagem de informação e nem mesmo um recipiente vazio, mas

⁴⁶A presente pesquisa não tem como intuito abarcar os fundamentos científicos que cerceiam a teoria corpomídia. Portanto, para se compreender a complexidade dessa teoria, recomenda-se a leitura do texto *Por uma teoria do Corpomídia* (KATZ, GREINER, 2008, p. 125).

⁴⁷**Helena Katz** e **Christine Greiner** são professoras no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP. Katz e Greiner desenvolvem, em parceria, a Teoria Corpomídia. Teoria essa que subsidia o estudo aqui apresentado.

comunica em sua existência como interage a partir de sua coleção de informações com as informações do ambiente.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite no processo de contaminação (GREINER; KATZ, 2008, p. 131).

Tal abordagem nos leva a reconhecer que mesmo quando o corpo dança a partir de regras e informações pré-estipuladas, não está simplesmente transmitindo e “replicando fielmente” informações externas e alheias a sua elaboração. O que se apresenta como dança são as respostas do corpo às suas interações. São configurações espaciais que trazem “[...] relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação” (GREINER; KATZ, 2008, p. 132).

Cada dançar se faz criando e, portanto, apresenta uma diferença enquanto modo do corpo criar elos entre as informações. A criação em dança, em sua condição interativa, estabelece configurações como solução do corpo às suas experiências no ambiente. Sendo dessa forma, a composição de cada dançar apresenta uma especificidade processual tramada pelo modo como a experiência criativa é elaborada, dançada.

[...] é na experiência perceptual que adquirimos habilidades corporais, e isso ocorre conforme nos dispomos a mover em relação ao objeto. O modo como percebemos, ou como a experiência é experimentada [...], é determinado pelo que fazemos, ou pelo que somos capazes de fazer, no momento em que a experiência se dá (VELLOSO, 2007, p.36).

Tal abordagem recorre dizer que as criações em danças são pistas de como o corpo se dispõe a se mover e ser contaminado pelas informações do ambiente; as danças revelam coerências criadas via experiências. Coerências estas que não atuam pela harmonia, por uma relação de adição de informações, mas sim por uma relação combinatória em que a cada novo elo, a cada nova relação, informações anteriores são remanejadas até podendo, ou melhor, precisando ser “eliminadas” para que a criação venha ocorrer no espaço-tempo.

Criar danças é um exercício contínuo e dinâmico de promover coerências e de ressignificar relações através de um percurso em que o risco e a incerteza são ingredientes inevitáveis, pois são condições que compõem e caracterizam cada mover em sua rede de

existir sempre em relação e, portanto, na inevitável condição de ser contaminado e assim ter que se reorganizar e criar outros modos de estar sendo para existir, ou melhor, coexistir.

Todas as danças estão sujeitas às instabilidades. O corpo quando dança uma configuração (seja lá de qual maneira ela foi construída) está sujeito a lidar com instabilidades que são características dos processos relacionais uma vez que não há certezas nas ocorrências do corpo e nas relações que o mesmo estabelece (SIEDLER, 2012, p.27).

Portanto, aos professores e coreógrafos de dança que recorrem à ideia de que os corpos são meros veículos de expressão de suas “brilhantes” ideias e que basta o corpo obedecer as suas regras ofertadas que o movimento se desperta, fica aqui um convite: **está na hora refletir quais ideias sobre criação em dança vêm sustentando suas práticas!**

O corpo não aprende e elabora suas danças a partir de lógicas causais e somatórias. A famosa contagem “7 e 8” não dá conta de explicar a complexidade dos processos criativos em dança. As configurações em dança tramam singularidades que se compõem pelo modo como os corpos se propõem se dispõem a se relacionar com as informações. Ou seja, cada dançar enuncia como o corpo, naquele contexto, pela seleção de modos de articular informações, produz suas coerências.

O interessante da dança é esta incapacidade do corpo em simular sua elaboração: ou o corpo cria relações para a dança acontecer ou senta e assiste quem se proponha ao risco, à criação.

É pelo modo como o corpo experiencia as informações do ambiente que danças são produzidas. Sendo dessa forma, a criação em dança tramada pela relação acaba por apresentar “sínteses” de como o corpo estabelece ligações entre as informações. Ligações que arranjadas em fluxo contínuo não podem ser pautadas em lógicas mensuráveis e universais. Cada dançar traz uma coerência que se organiza enquanto o corpo soluciona suas interações. Cada dançar é um modo único de ocorrer referente a como o corpo elabora suas estratégias de conectar e criar sentido para as informações em relação.

4.1.3 ModelanDanças: a universalização das criações

O último exemplo sobre visões superficiais ainda arraigadas no contexto da dança faz referência a experiências pessoais enquanto bailarina. As experiências foram vivenciadas em aulas denominadas como aulas de dança contemporânea.

8 horas da manhã. Eis que a professora de dança entra na sala de aula com uma pasta e seus materiais para desenvolver seu objetivo do dia: fazer com que seus alunos consigam executar um salto específico. Para alcançar tal objetivo, a professora construiu sete procedimentos a serem aplicados no decorrer de duas horas. Com regras e delimitações claras, a professora vai desenvolvendo os exercícios.

Ao chegar às 10 horas da manhã, no final da aula, eis que dos 10 alunos 4 conseguiram realizar o salto como foi previsto; outros 5 realizaram o salto, contudo não com a mesma disposição espacial atribuída pela professora e 1 desistiu. Os alunos que realizam o salto como foi pré-estabelecido foram, então, selecionados e considerados pela professora como os alunos aptos para representar a escola tanto em festivais de dança como em eventos de divulgação e promoção da escola.

Os cinco alunos que não alcançaram o objetivo pré-estipulado pela professora, não satisfeitos, decidiram se juntar e continuar exercitando; e eis que após duas semanas conseguiram. A professora ficou questionando o motivo do tempo diferenciado de aprendizagem dos seus alunos. As reflexões, em vez de possibilitarem a professora reconhecer que os corpos não aprendem danças numa mesma temporalidade, pois não estão submetidos a um mecanismo universal, apontou para a mesma a ideia de que existem corpos aptos e corpos não aptos para dança.

O que podemos notar em casos como esses é a presença de práticas em dança que visualizam o processo de criação em analogia com os argumentos que subsidiaram a ciência moderna⁴⁸. A existência de metodologias fixas e generalistas pressupõe o entendimento do corpo como instrumento que pode ser tanto controlado e que se pode fundar um modelo absoluto e ideal dos corpos que estabelecem suas coerências ao dançar. Vê-se, nesses casos, um modo de pensar e fazer a dança que não compreende a lógica processual e imprevisível pela qual os corpos criam e, assim, promovem suas ações.

⁴⁸ No capítulo anterior foram apresentadas algumas ideias que fundamentaram a ciência moderna.

A dança a serviço de modos fixos de realização homogeneiza o modo como se dá a elaboração do dançar; anula-se o processo singular de como cada criação se efetiva. O exercício criativo, nesses casos, é compreendido superficialmente, pois se toma como análise o que se mostra em evidência. Reconhece-se que se os corpos, a partir de uma informação acessada do ambiente, realizam configurações espaciais similares, seus processos de elaboração foram os mesmos.

As informações que vêm de fora, ora do professor, ora do próprio contexto, podem codeterminar o processo criativo de cada dançar, mas não são unicamente por tais informações que a dança se organiza. A criação em dança se dá por uma rede de informações em negociação e interação: processo este que não pode ser controlado, que não pode ser apreendido por lógicas absolutas. Podemos tramar objetivos e possíveis estratégias de elaboração de criações, mas dançar é uma elaboração que só vamos saber fazendo, só vamos entender experienciando, criando, dançando.

Retomando, assim, o exemplo que iniciou este capítulo, o que podemos argumentar é que tanto os bailarinos que chegaram ao resultado pré-estipulado pela professora como aqueles que não chegaram enunciaram modos de apreender as informações em relação. Contudo, tais criações ao se fazerem pelo trânsito e negociação com informações anteriores não cabem em regras fixas, previsíveis e universais.

O que esta pesquisa lança como problemática é questionar como professores e coreógrafos estão acolhendo as especificidades das criações com as quais se deparam em ambientes de dança. Eleger um modelo ideal de dançar e assim desqualificar e inferiorizar as ocorrências que não atingem tais moldes pré-estipulados é um modo de posicionar as criações em dança sob um julgamento de valor. A ideia de que existem danças melhores e piores é uma forma de comparação que não reconhece cada dançar, em sua diferença, em sua especificidade no modo de articular, conectar as informações.

Esta pesquisa, ao visualizar a existência de contextos de dança que se pautam em modelos ideais e a desqualificar as especificidades de cada dançar, propõe, assim, comunicar a natureza da criação em dança: uma diferença como síntese e desdobramento das relações contínuas entre corpo e ambiente. Ou seja, a diferença de cada dançar está na capacidade do corpo se reorganizar e, portanto, o que se toma como análise de comparação é o próprio corpo, o modo como o mesmo se reorganiza na contaminação com o ambiente para que a dança exista. A diferença está nos acordos estabelecidos, nas possibilidades de conexões e articulações efetuadas entre as informações do corpo e as do ambiente em negociação.

Ou seja, anular e inferiorizar as criações em dança que não atingem e alcançam moldes estipulados é um modo de aniquilar a singularidade de cada dançar; é uma forma de não reconhecer as possíveis potencialidades e coerências que os corpos comunicam dançando. Ao abrir espaço para apreender e acolher as distintas maneiras dos corpos organizarem danças possibilitamos não apenas reconhecer, como também apreender, os modos diversificados da dança se configurar, existir. Podemos, inclusive, ao nos dispormos a experienciar e escutar as diversas maneiras de organizar danças, reformular e alargar nosso entendimento e nosso leque de referências sobre modos de ensinar e criar dança.

Vale destacar que não estamos aqui postulando que aqueles que trabalham com dança devem defender as maneiras distintas existentes da dança ser configurada e composta. Inclusive há de se problematizar os valores morais que certas configurações e composições em dança apresentam⁴⁹.

O convite que essa pesquisa lança é entender que modos distintos e variados de danças podem coexistir, alimentando, inclusive, a continuidade e complexidade da própria área. Trata-se de reconhecer que a variação é condição evolutiva e, portanto, a dança não está imune a tal processo: a elaboração contínua e dinâmica de sua existência como condição de continuidade e sobrevivência da mesma.

⁴⁹A importância em se problematizar a conduta de certas configurações em dança é um assunto que esta pesquisa não visa se aprofundar. Para trazer tais reflexões é preciso o estudo de outros arcabouços teóricos, os quais esta pesquisa não consegue e nem se interessa no momento pesquisar.

4.2 DESATIVANDO IDEAIS: UM CONVITE A RECONHECER A SINGULARIDADE DE CADA DANÇAR

A ideia de que os corpos podem aprender e executar passos e movimentos de dança sobre regras e critérios pré-estabelecidas é uma abordagem presente em diferentes contextos de ensino de dança e que pode ser vislumbrada como uma entre tantas maneiras de ensinar dança. O objetivo aqui não está em eliminar as possíveis potencialidades que os ensinamentos de dança pautados em códigos e regras específicas apresentam e desenvolvem. O interesse está em questionar que conhecimentos e referências sobre o corpo e suas criações fundamentam tais ensinamentos.

Ou seja, problematizar como se dão as criações em dança é um meio de deslocar e possibilitar outros entendimentos, “[...] não no sentido de explicar os fenômenos do mundo, mas no de reformulá-los (GREINER, 2008, p. 18)”. Trazer indagações sobre como vem sendo compreendido o exercício de dançar, suas criações, é uma necessidade de apresentar as ocorrências em dança em sua complexidade e eliminar visões superficiais sobre a mesma, as quais, além de desviarem a dança de sua condição coevolutiva e auto-organizativa, autorizam a emergência de julgamentos morais na dança.

Os argumentos construídos neste estudo se pautam na ideia de que todo dançar é uma ação criativa e apresenta uma complexidade e especificidade como solução singular do corpo em produzir articulações. Tais argumentos visam sanar suposições que colocam a dança em um plano comparativo, utilizando-se de um modelo ideal e fixo para entendê-la e avaliá-la.. Propõe-se aqui a reflexão de como reconhecemos a especificidade de cada dançar; como nos disponibilizamos a notar em cada movimento espaço-temporal uma coerência enquanto solução do corpo em atribuir sentidos para suas relações.

Abriu espaço para valorizar cada dançar em sua diferença, em sua singularidade, é um possível exercício de eliminar julgamentos e se dispor a escutar as possibilidades distintas dos corpos elaborarem danças.

O que esta pesquisa lança como exercício é a construção de um olhar minucioso e desarmado de ideais: o propósito é designar o fim de pensamentos que se pautam e se limitam a entender dança a partir de modelos já existentes. O interesse deste estudo é refletir como atribuímos interesse pela criação em sua diferença, em sua singularidade de elaboração. Vem-se, então, problematizar como adiamos, ou melhor, eliminamos a necessidade de que a dança atinja e esteja sempre submetida a um modelo pré-estabelecido. Afinal, fixar e aprisionar a dança a um modelo, a um modo único e ideal de criação, é aniquilar sua própria existência...

Dança,

em movimento,

Ali,

no corpo,

EmMovimento....

.....Criando.recriando jeitos de estar.....

..... Em movimento.....

CONCLUINDO....

Como continuidade e desdobramento dos argumentos apresentados, sínteses e ideias sobre criação em dança são construídas. Tais sínteses não se pautam em atribuir certezas e nem ao menos visam impor um fim. Encerrar as ideias e problemáticas aqui apresentadas não é o interesse desta pesquisa. Os argumentos e as hipóteses que foram se construindo, no trânsito entre inquietações, dúvidas e anseios, não são verdades absolutas e imutáveis, mas podem ser modificadas, e até mesmo desdobradas, como possibilidade de atribuir outros olhares e entendimentos sobre os assuntos elencados.

Este estudo, ao trazer a ideia de criação como mecanismo evolutivo que se efetiva no modo como os fatores biológicos e culturais realizam seus acordos com o ambiente, propõe desmistificar o vínculo, ainda presente, sobre criação como uma atividade “sobrenatural”; uma “mágica”. O entendimento sobre criação como uma elaboração independente e alheia às relações cumulativas, graduais e associativas, que movimentam as existências, acaba por eliminar a compreensão da complexidade dos processos coevolutivos.

Falar sobre criação sob uma via evolucionista propõe pensar que é pelo acordo entre informações anteriores com novas circunstanciais que cada diferença, fruto da criação, se enuncia. O que se apresenta enquanto criação na natureza são organizações provisórias: arranjos “resultantes” de como as existências promovem, por um exercício seletivo e adaptativo, suas interações. E, como o movimento de troca de informações na natureza é contínuo, não cessa, as existências não se congelam em um molde fixo e absoluto, mas estão continuamente criando, reformulando, seus mecanismos.

Esta pesquisa, ao referenciar as existências como organizações em constante variação, propôs tencionar a ideia sobre criação como atividade exclusiva de alguns “seres”, “seres especiais”. Adotou-se, então, tratar a criação como condição evolutiva e, portanto, como atividade pela qual as existências movimentam sua sobrevivência: sempre transformando, sempre se adaptando nas relações movediças com o ambiente. A evolução não se estagnou no passado, mas encontra-se em andamento, em processo.

Ou seja, é pelo exercício contínuo da criação que as existências sobrevivem, sempre diferentes, sempre em outros modos: outros que movem outros, que em relação com outros sobrevivem movendo: re-existindo, (re)criando para continuar.

A escolha em trazer a criação sob uma ótica geral, como condição evolutiva, não eliminou o olhar cuidadoso e interessado desta pesquisa por entender a criação em dança. O que podemos notar neste estudo é que a singularidade da criação em dança está nos acordos construídos entre corpo e ambiente. A dança se comunica em suas configurações, que se delineiam enquanto o corpo se dispõe, propõe, a estabelecer vínculos, conexões, com o ambiente coimplicado.

A dança em movimento, pelo movimento, revela como o corpo cria condições para que a dança exista. A dança não é, mas está sendo: se configurando e se apresentando enquanto o corpo articula suas informações com as circunstâncias em interação. Cada dançar, portanto, enuncia uma diferença e uma coerência, que se comunica dançando, que se faz criandodançando!

Dançar: uma organização que exprime, continuamente, uma diferença como desdobramento das soluções criativas do corpo que a realiza.

A partir de tais constatações, este estudo visou problematizar certos apontamentos sobre dança quando entendida como uma atividade alheia ao corpo e como ocorrência que independente de ações criativas. A dança aprisionada e visualizada sob uma ótica misteriosa e inexplicável sustenta olhares sobre os criadores de dança como “seres talentosos”. E, assim, fixar tal fazer artístico sob tais pensamentos escamoteia a possibilidade de entender suas ocorrências em sua natureza existencial, coevolutiva e, portanto, contínua e dinâmica.

A urgência desta pesquisa pautou-se, justamente, em iluminar a complexidade dos processos de elaboração de um dançar. Processos que não podem ser reconhecidos sob um plano universal. A configuração do dançar não pode ser mensurada por uma lógica única e homogeneizante, afinal, a especificidade da criação em dança está justamente na impossibilidade de atribuir uma lógica absoluta e fixa de elaboração. É pelo modo como o corpo se dispõe a estar conectando, aproximando-se e afastando-se nas relações do ambiente, que cada dançar se faz fazendo: transformando-se no fluxo de trocas com o ambiente.

Dançar: uma constante elaboração, uma incessante articulação que enuncia pelo fazer sua interação com o ambiente.

Enfim, sabemos que não podemos mensurar e prever como as informações e as argumentações aqui apresentadas ganharão, e se ganharão, continuidade. Mas, como pesquisadora de dança, inquieta em potencializar olhares sobre o dançar em sua natureza existencial, criativa, coevolutiva e auto-organizativa, tem-se aqui o desejo de que as ideias e as reflexões apresentadas não se encerrem nas páginas deste trabalho. O propósito é mover indagações nos diferentes e variados contextos de ensino e criação em dança. A necessidade de instigar e compartilhar questionamentos sobre criação é um exercício necessário, afinal, é justamente pelo modo como entendemos tal elaboração que ora equívocos são postulados, ora perspectivas complexas sobre as criações são feitas, refeitas.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSUMPCÃO, Andréa Cristhina Rufino. **O Balé Clássico e a Dança Contemporânea na Formação Humana: Caminhos para a emancipação**. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fef/article/view/52/2643>>. Acesso em 29 de abril de 2015.

BRITTO, Fabiana Dultra Britto. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

CHURCHULAND, Paul M. **Matéria e Consciência. Uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. São Paulo: UNESP, 2004.

DAMÁSIO, Antonio R. **O Erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O Relojoeiro Cego. A teoria da evolução contra o desígnio divino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FOLEY, Robert. **Os Humanos antes da Humanidade: uma perspectiva evolucionista**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

_____. **Corpo e Movimento**. In, GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Org.) *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003b.

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

LARROSA; Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de Educação, n. 19, Jan./Fev./Mar./Abr. 2002.

LOVATT, Peter. **Dançar pode torná-lo mais criativo?** Disponível em: <<http://namu.com.br/materias/dancar-pode-torna-lo-mais-criativo>>. Acesso em 29 de abril de 2015.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **A Natureza da Permanência: Processos comunicativos complexos e a dança.** São Paulo, 2001, Dissertação de Mestrado – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.

_____. In Revista Científica. **Dispositivos da Comunicação: as imagens como proposições do corpo**, v.4, n.2 p.1-16. Curitiba: FAP, jul./dez. 2009.

_____. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança.** Salvador: EDUFBA, 2012.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas de compreensão humana.** São Paulo: Palas Athena, 2001.

PINKER, Steve. **Tábula Rasa: a negação contemporânea da natureza humana.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRIGOGINE, Ilya. **O Fim das Certezas.** São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A Nova Aliança.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

_____. **Entre o tempo e a eternidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RANGEL, Nilda Barbosa Cavalcante. **Dança, educação, educação física: propostas de ensino de dança e o universo da educação física.** Jundiaí, SP. Fontoura: 2002.

SANTOS, Kênia Soares Moreira dos. **Corpo: instrumento de Autoconhecimento na Dança e Dançaterapia.** Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/olharesetrilhas/article/view/14660/12995>>. Acesso em 29 de abril de 2015.

SIEDLER, Elke. **Configurações de dança: a incerteza como condição de existência.** Dissertação de Mestrado. UFBA, Salvador, 2011

VELLOSO, Marila. Invertendo Lentes: Entre a possibilidade e o aprisionamento da experiência. **ANAIS CORPO E MOVIMENTO 2007** – Seminário Corpo e Movimento. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2007, p. 33-44.

VIERA, Jorge de Albuquerque. **Ciência. Formas de Conhecimento. Arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. **Teoria do conhecimento e Arte. Formas de conhecimento: Arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008b.

_____. **Organização e Sistemas.** Informática na Educação. Teoria e Prática. Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação – vol.3, n.1. Porto Alegre, UFRGS, 2000, p.11-24.