



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

DOUGLAS DE CAMARGO EMILIO

**E, CINCO, SEIS, SETE, OITO. CRISE ENQUANTO
COMPOSIÇÃO EM DANÇA**

v.1

Salvador

2019

DOUGLAS DE CAMARGO EMILIO

**E, CINCO, SEIS, SETE, OITO. CRISE ENQUANTO
COMPOSIÇÃO EM DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, para requisito de qualificação do Mestrado em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Gilsamara Moura

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Emilio, Douglas de Camargo
E, CINCO, SEIS, SETE, OITO. CRISE ENQUANTO
COMPOSIÇÃO EM DANÇA / Douglas de Camargo Emilio. --
Salvador, 2019.
143 f. : il

Orientador: Gilsamara Moura.
Dissertação (Mestrado - Programa de pós-graduação em
Dança) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Dança, 2019.

1. Dança. 2. Corpo. 3. Composição e configuração
coreográfica. 4. Crise. I. Moura, Gilsamara. II.
Título.

DOUGLAS DE CAMARGO EMILIO

E, CINCO, SEIS, SETE, OITO. CRISE ENQUANTO COMPOSIÇÃO EM DANÇA

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

Aprovada em 22 de maio de 2019.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Gilsamara Moura (Orientadora) _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – (PUC/SP).
Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação em Dança (UFBA/BA)

Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – (PUC/SP).
Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-Graduação em Dança (UFBA/BA)

Profa. Dra. Christine Greiner _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – (PUC/SP).
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – (PUC/SP)

À minha mãe que sempre me acompanha nas crises.

AGRADECIMENTOS

Com profundidade, agradeço:

À minha mãe por todo amor incondicional.

À minha querida orientadora Gilsamara Moura, que nunca mediu esforços para me acolher acadêmica-afetivamente, permitindo um percurso prazeroso.

Às minhas amigas e amigos do Mestrado:

- Fernanda Bastos; Silvana Ribas, Emanuel Magalhães, Leonardo Santos, Iane Garcia (companheiras e companheiros desde a especialização); Ana Ornelas, Maria Tuti Luisão, Jai Bispo, Juliana Freire, Maria Fernanda, Yuri Tripodi, Fernanda Cristall, Nara Córdova, Bia Vasconcelos, Tícia Britto e Matias Santiago.
E, em especial, meus irmãos amados: Ireno Gomes e Bruno Parisoto.

Às minhas professoras, por todo carinho e conhecimento compartilhado:

- Gilsamara Moura, Marcia Mignac, Adriana Bittencourt, Lenira Rengel, Rita Aquino, Daniela Amoroso, Carmen Paternostro, Fátima Wachowicz e Lucia Mattos (Mestrado Acadêmico – PPGDança/UFBA), Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA).
- Fabiana Britto, Daniela Guimarães, Lucas Valentim, Vanilton Lakka, Bel Souza e Jussara Setenta (Especialização Estudos Contemporâneos em Dança – PPGDança/UFBA).
- Denny Neves e Marilza Oliveira que permitiram que eu pudesse fazer os estudos de Danças Afro-Indígenas Brasileiras (ECO e EPC IV – graduação noturno), me incluindo nos estudos do espetáculo “Tupinambusch”.
- Gimena Venturini (bióloga e interlocutora), tão importante e fundamental para a oxigenação desta pesquisa.

Às coordenadoras:

- Lenira Rengel e Carmen Paternostro (2017); Daniela Amoroso e Fátima Wachowicz (2018/2019). Ambas coordenações me auxiliaram e colaboraram com minha formação acadêmica.
- Bel Souza e Antrifo Sanches do Curso de Licenciatura em Dança, modalidade Educação a Distância (EAD), ao qual participo desde jan/2018 como professor-tutor (Itabuna/BA).

Às turmas:

- ECO I e II – 2017 (graduação/diurno). Proporcionaram dias lindos de estágio supervisionado – Tirocínio, na companhia das professoras Gilsamara Moura e Clara Faria Trigo.
- ECO e EPC IV – 2017 (graduação/noturno). Me ensinaram tanto sobre dança e resistência.

- Turma 1 – Itabuna (licenciatura/EAD). Por toda confiança e carinho que diariamente estamos construindo nos processos de ensino/aprendizagem.

Aos grupos de pesquisas:

- Corponectivos: Dança/Artes/Interseções, pela acolhida no início de meu percurso acadêmico.
- LabZat, pela abertura para me associar na primeira fase do pós-doutoramento de Roberta Ramos (vinculado ao PPGDança/UFBA).
- Em especial, Ágora: modos de ser em Dança, do qual sou membro desde a formação e a idealização, espaço esse em que me sinto sempre acolhido e autônomo para fazer proposições.

Às funcionárias e aos funcionários da Escola de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da Universidade Federal da Bahia:

- Em especial, ao Roberto Argolo.

À Christine Greiner e Adriana Bittencourt pelo interesse em fazer parte dessa banca, principalmente pelo carinho e considerações cuidadosas.

Às minhas professoras e aos professores de toda uma trajetória de vida

- Destaco a importância de Silvia Nogueira (primeira professora de Dança), Marcelo Proença, Clayton Leme, Júlio Carrara, Dalila Ribeiro, Antônio Mendes, Carlos Ribeiro, Raquel Ornelas, Eglá Monteiro, Andreia Nhur, Roberto Gill Camargo, José Carlos de Campos Sobrinho (Terapeuta) e Leandro Molina (Mestre ChenZishan).

Às amigas e aos amigos de São Paulo à Bahia:

- Em especial, ao suporte que recebi de Andrea Sampaio (ao chegar em Salvador), Lelis Andrade, Robson Britto, Felipe Alduina, Lucas Souza, Fabio Silva, Henrique Lima, Flávio Melo, Lisa Camargo e João Bid (que sempre se despuseram à belas conversas).

Ao LSD que possibilita que eu perceba o mundo de forma complexa e criativa.

À Cannabis que sempre salva. Um dia todas e todos saberão a importância dela.

À Universidade Federal da Bahia (UFBA). Viva a Universidade Pública.

À Salvador, Bahia e ao Nordeste sempre.

Ao Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e à Presidenta Dilma Rousseff (Brasil). A partir das mudanças desenvolvidas em seus governos, promoveram, sem dúvida, uma realidade diferente para mim e para muitas outras pessoas pobres nesse país.

À instituição CAPES/CNPq, pelo apoio financeiro, sem o qual eu conseguiria realizar esta pesquisa.

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta.
O que ela quer da gente é coragem.

Guimarães Rosa

EMILIO, Douglas de Camargo. **E, cinco, seis, sete, oito. Crise enquanto composição em Dança.** Orientadora: Gilsamara Moura. 2019. 134 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

As diferenças e as complementaridades entre composição e configuração em Dança são discutidas, neste trabalho, evidenciando a relação e o incessante fluxo entre corpo e ambiente. Os instanciáveis processos contaminatórios da Dança demonstram que a transitoriedade, entendida enquanto crise, é para a permanência, uma das características mais pertinentes às mudanças ocorridas nos corpos que dançam. Sendo esses corpos coevolutivos. Foram mobilizadas ainda, as noções de coreografia e de discurso para embasar as ocorrências sobre composição/configuração. Por meio da ótica organizacional/estrutural, os entendimentos percorridos permitem construir as possibilidades de análise e questionar: quais as ocorrências que operam nas composições em Dança a serem pensadas, reorganizadas e/ou auto-organizadas? - Tais composições estabelecem desestabilização e/ou conservação das lógicas configurativas, trabalhando a desorganização e a reorganização a partir de distintos modos de lidar com a crise, propondo compreender o corpo e a coreografia em seus fluxos relacionais e sistêmicos. Neste trânsito relacional que não se esgota, toda composição está em movimento. Uma vez lançadas ao mundo, tornam-se mundo e são irreversíveis e, portanto, lidam ininterruptamente com suas crises. O aporte teórico, bem como a argumentação estão fundamentados nas teorias evolutivas propostas inicialmente pelo evolucionista Richard Dawkins (1996, 2001) e posteriormente desenvolvidas por outros autores. Margulis (2001), Katz e Greiner (2005, 2007, 2010), Machado (2001, 2005, 2012, 2014), Prigogine (1996, 1997), Maturana e Varela (1997, 2001). Pautados, principalmente, nos conceitos de Corpomídia, Autopoiese e Permanência.

Palavras-chave: Dança. Corpo. Composição e configuração coreográfica. Crise.

EMILIO, Douglas de Camargo. **And, five, six, seven, eight. Crisis as a composition in Dance**. Mentor: Gilsamara Moura. 2019. 134 f. Dissertation (Master in Dance) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

The differences and complementarities between Dance composition and configuration are discussed, in this paper, highlighting the relationship and the relentless flow between body and environment. The instantiable contaminatory processes of Dance demonstrates that the transientness, while it is understood as a crisis also is, stability wise, one of the most relevant characteristics of change on the dancing bodies. Such bodies are coevolutionary. The notions of choreography and discourse were mobilized to support the occurrences about composition/configuration. By using organizational/structural optics, the understandings allow us to construct possibilities of analysis and to question: Which are the occurrences that operate on the compositions of Dance to be debated, reorganized and/or self-organized? – Such compositions establish the destabilization and/or conservation of the configurative logics, working on the disorganization and the reorganization from different ways to deal with the crisis, proposing to understand the body and the choreography on their relational and systemic flows. In this endless relational transit, all the composition is in motion. Once set upon the world, they become world themselves and they are irreversible and, therefore, deal endlessly with their own crisis. The theoretical contribution, as well as the debate are grounded on the evolutionary theories initially proposed by Richard Dawkins (1996, 2001) and afterwards developed by other authors. Margulis (2001), Katz e Greiner (2005, 2007, 2010), Machado (2001, 2005, 2012, 2014), Prigogine (1996, 1997), Maturana e Varela (1997, 2001). Ruled, mostly, by the Corpomidia, Autopoiesis and Permanence concepts.

Keywords: Dance. Body. Choreographic composition and configuration. Crisis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Célula enquanto unidade permeável
Figura 2	Modelo de mosaico fluido das membranas celulares
Figura 3	Fita de möbius: composição/configuração
Figura 4	Metaestabilidade
Figura 5	Crise entre processos metaestáveis
Figura 6	Rã
Figura 7	Tentilhões com variedades de bicos: forma e tamanho.
Figura 8	Primeira obra
Figura 9	Coreopolítica e Coreopolícia
Figura 10	Corpo e Ambiente: memória/corpografia
Figura 11	Fitas de nucleotídeos, torcida na forma de dupla hélice (DNA)
Figura 12	Nucleotídeos: Fosfato, Desoxirribose e Timina (T)
Figura 13	Bicho-Gente
Figura 14	Bicho-Clark

SUMÁRIO

E	13
CINCO	18
5.1. Composição e configuração em Dança: diferenças e complementaridades	19
5.2. Configurações e suas fronteiras dissolúveis	25
5.3. Composições enquanto organização e configurações enquanto estrutura.....	31
5.4. Composições em constantes crises	38
5.5. Composições em Dança: ajustamento entre variação e conservação .	43
5.6. Composição enquanto comportamento estendido	48
SEIS	56
6.1. Composições e configurações em Dança: projetos coreográficos transitórios	57
6.2. Composições e configurações por replicações culturais	63
6.3. Coreografia enquanto projeto em fluxos compositivos e configurativos	70
6.4. Coreografia enquanto comportamento de seu meio	76
6.5. Processualidade como discurso coreográfico	84
SETE	94
7.1. Dança enquanto reorganizadas e/ou auto-organizadas: Experimentar, observar e deduzir	95
7.2. Composições reorganizadas: operar, replicar e selecionar	96
7.2.1 Exemplificações: Feituras em conservação	106
7.3. Composições auto-organizadas: operar, variar e adaptar	113
7.3.1 Exemplificações: Feituras em fluxo	119
7.4. Composições complementares: operar, modelar e coabitar	127
OITO	132
REFERÊNCIAS	138

E,

E, Cinco, Seis, Sete, Oito...

Foi provavelmente o que mais ouvi durante a minha vida de dançar. Digo isso porque, nesta dissertação, além de metáfora para explicar quais são os entendimentos teóricos sobre composição e configuração em Dança; “E, Cinco, Seis Sete, Oito...” é especialmente, como tenho compreendido toda a minha vida até então. Assim, encontrará nesta dissertação, três capítulos, os quais correlacionam leituras, pequenas doses de lembranças, partilhadas sob a forma de relatos e histórias que me ajudaram no percurso desta escrita.

O primeiro (Cinco), é o capítulo que tem a maior exaltação às estruturas e aos entendimentos que serão desdobrados durante toda a dissertação, assim a ênfase recai sobre os aspectos do comportamento, das composições e das configurações, principalmente suas diferenças e complementaridades.

No segundo (Seis), os conceitos de composição e configuração são afunilados para os entendimentos da Dança, submetendo-se a projetos coreográficos e seus discursos.

O terceiro (Sete) aponta duas hipóteses elásticas de como essas composições e configurações em Dança podem ser entendidas nos acontecimentos coreográficos, exemplificadas pelos espetáculos de artistas brasileiras e brasileiros.

A introdução corresponde ao “E” desta dissertação, enquanto “Oito”, às considerações “não tão finais”. Tratam-se de espaços nos quais, diferentemente, dos capítulos Cinco, Seis e Sete, a minha fala “dita” acadêmica e a minha fala “dita” pessoal estão imbricadas. Sobretudo, “E” pode ser considerado um convite à leitura e “Oito”, um aceno de até logo. Assim, esta dissertação é um convite à experimentação das reflexões que decorreram sobre composições e configurações e, portanto, de seu caráter processual de operar por transformação.

Os três capítulos partilham de um mesmo entendimento: estabelecer que a composição e a configuração em Dança participam das mesmas lógicas do corpo que as compõem, cujas processualidades estão em eterno fluxo transitório. Para que os enunciados desta dissertação possam revelar essas ocorrências, Arte e Ciência esforçam-se em conjunto, reconhecendo que, em ambos os casos, os interesses ecoam uma na outra, pois o caráter que permeia a noção de corpo desta dissertação é composto de forma indisciplinar, em detrimento das chamadas especificidades.

Vale ressaltar, que esta dissertação não seria possível se não fossem por dois entendimentos: o primeiro, a Teoria do Corpomídia (Helena Katz e Christine Greiner,

2005, 2007, 2010) e, o segundo, a Hipótese da Permanência (Adriana Bittencourt Machado, 2001, 2005, 2012, 2014). Ambos, contemplam a noção de transitoriedade sistêmica para que um organismo vivo possa permanecer. Assim como o corpo não se parece, absolutamente, em nada com um processador de informações à espera de um momento ideal para expressar seus desejos, qualquer informação no ambiente se torna corpo no mesmo momento que essas informações se encontram com outros corpos. Então, o corpo não sendo um processador como já dito, se modifica e, conseqüentemente, transforma também os seus ambientes. Logo, corpo e ambiente não implicam em uma relação, mas são coimplicados.

Por este motivo, composição e configuração em Dança, entendidas na relação corpo/ambiente aqui exposta, também não se concluem, não se aprontam para o fim, pelo contrário estão em constante fluxo transitório em direção às suas permanências. Se uma informação, na medida em que se encontra com um corpo, torna-se assim corpo, ou seja, é transformada em corpo, então, modificam-se também os comportamentos desses corpos que compõem/configuram uma Dança. Portanto, esta dissertação, discutirá a permanência configurativa a partir de suas instabilidades compositivas. Na medida em que as experiências dos corpos não cessam. Os corpos ajustam as informações dos acontecimentos e as apresentam de maneira bastante particular. Estas compreensões serão desdobradas por toda a dissertação, por esse motivo não será preciso estabelecer assimilações apressadas dos conjuntos de entendimentos aqui expostos.

Tendo em vista a compreensão de que o corpo está em constante fluxo com o ambiente, a bibliografia desta dissertação aposta em arguir sobre o que se conserva e o que se modifica nas composições em Dança, já que a contaminação no trânsito indissociável corpos/ambientes não se suspende jamais. Outra perspectiva fundamental para esta dissertação, é a das Contaminações Culturais, que é apresentada, principalmente pelas teorias sobre Meme e sobre Fenótipo Estendido (DAWKINS, 1996, 2001, 2007), nelas, as evoluções culturais continuam sendo guiadas por replicações e constantes transformações, contribuindo com os entendimentos sobre os comportamentos dos corpos-danças desta dissertação. Assim, podemos compreender de forma mais complexa, como as transformações e contaminações ocorrem para a espécie *homo sapiens*, essa mesma que movimenta as informações compondo/configurando Dança no mundo “Corpo que movimenta o movimento que faz o corpo ser corpo, que se movimenta pelo movimento que se faz

movimento neste corpo, que se faz corpo este movimento, que...” (KATZ, 2005. p.30).

Esta dissertação insiste na perspectiva que apresenta as relações dos corpos e seus ambientes, considerando suas eternas adaptabilidades e os seus processos sempre como transitórios, pautando não apenas a vida na Dança, mas a vida na Terra. Insiste também, em uma abordagem ontológica, pois segundo Jorge Albuquerque Vieira (2000, 2006, 2007, 2009), a prática ontológica constrói uma vantagem para lidar com os traços gerais das coisas. Aqui, esses aspectos são de composição e configuração em Dança, propondo comparações, similaridades e conexões inter e transdisciplinares. Segundo Vieira, “o domínio da ontologia é aquele que é básico e fundamental para o estudo de qualquer objeto e agregados de objetos” (VIEIRA, 2000, p.13).

Todo processo de transitoriedade pressupõe a diferença, assim, todo sistema é assaltado por crises, que será desdobrado e também será o “carro chefe” de toda dissertação, sendo ela a responsável em gerar as adaptabilidades e, conseqüentemente, as variações dos corpos, pois não existe um único modelo de corpo universal e/ou comportamentos desses corpos que se apresentam ao dançar. Eternos ajustamentos em decorrência das crises, criando fluxos que não se estancam, sempre se modificam. Perceberá por toda a escrita, a necessidade da crise para que as composições/configurações em Dança possam existir.

A maioria dos momentos do percurso da pesquisa e da escrita desta dissertação foi de muita alegria, mas assim como na vida, a tristeza também se apresentou, como um abajur ao lado da minha cama durante as noites, prestes a ser aceso ou apagado, encadeando e colaborando com as conexões.... Foram crises, me impulsionando a seguir, e a seguir e, muitas vezes, segui sem dormir. Por outro lado, a alegria também foi crise, quando me enganou momentaneamente, fazendo-me acreditar que todas as questões seriam solucionadas, no entanto, quanto mais as questões se dissipavam, mais delas apareciam, tomavam outros contornos, rumos labirínticos, ocasionando ainda mais crises. Nada aqui foi solucionado, tudo tem sido dançado.

Sob outra perspectiva, a leitora ou leitor poderá vasculhar os lugares nos quais os corpos transitam (dançam) no mundo: onde nasceram, foram criados, desenvolvidos, modificados e/ou moldados; seus modos de compor e configurar

Dança até agora. Poderá vasculhar como os corpos viabilizam seus desejos, suas transformações e o que vai precisar deixar para trás a cada dança realizada.

A pesquisa é, especialmente, a respeito do quanto somos parecidas e parecidos; opostos e complementares e, sobretudo, como os corpos apresentam diferentes projetos coreográficos a partir de suas histórias, contextos e discursos. Em outras palavras, esta empreitada trata de similaridades compositivas e variedades configurativas em Dança, justificadas pela lógica da interconectividade dos organismos vivos, os quais apresentam padrões de comportamento, conexões, sistemas plurais, ciclos complexos e transitórios, ou seja, um mundo compartilhado pelo movimento.

Sem mais delongas, o corpo que compõe Dança deve ser entendido enquanto fluidez inesgotável. Você estará em processos de movimento e inconstância. Independentemente de quem seja, do ambiente onde esteve, época e contexto em que vive. Nem tudo pode ser conservado e nem tudo é tão rapidamente modificado, os ajustamentos são elásticos. Todo organismo vivo busca permanecer e, nesses ajustamentos, as danças e seus códigos transitórios se acotovelam com o objetivo de continuidade em prol do devir. As noções que viabilizam as composições em Dança não estão desgarradas das regras que regem a própria vida. Dançar é expor modos plurais e diversificados de comportamentos indisciplinados. Dançando é que a dança acessa o mundo, formando, deformando e transformando as dinâmicas sempre incertas e provisórias desse movimento de regulação do viver.

E, Cinco, Seis, Sete, Oito...

CINCO,

5.1. COMPOSIÇÕES E CONFIGURAÇÕES EM DANÇA: DIFERENÇAS E COMPLEMENTARIDADES

O artista é o Universo
 O artista é o Universo
 O artista é o Universo

Marina Abramovic

Os sistemas em Dança tendem a evoluir para que possam permanecer no decorrer do tempo. A condição básica para esse modo de existir é que, tais sistemas sejam sensíveis aos seus ambientes¹, porque é do ambiente e das ressonâncias internas que se estabelecem suas permanências². As composições, mesmo que em fluxos permanentes afim de garantir suas permanências, são as formas com as quais os sistemas se apresentam. Sendo assim, neste capítulo a composição será entendida enquanto comportamento³ da Dança, sendo esta sempre transitória. Mesmo diante da pluralidade é possível encontrar essa lógica do corpo/ambiente nas composições/configurações em Danças, se, cuidadosamente, as analisarmos a partir de suas organizações e estruturas.

O vocábulo “composição”, etimologicamente⁴, nos direciona ao verbo “compor” “**comp • osição**, -ósita, -ositivo, -ósito, -ositor, -osto, -ostura – COMPOR.” (CUNHA, 1986, p. 201). No dicionário etimológico, a entrada para o verbo “compor” nos oferece algumas pistas de entendimento, amparando a ideia de composição em fluxo de ação: “**compor** vb. ‘produzir, inventar’ ‘dar feitio ou forma a’ [...] do lat. *compōnere*” (*ibidem*, p. 201), assim, o corpo que compõe se torna um compositor

¹ “**Ambiente** sm. ‘lugar, espaço, recinto’; *adj.* ‘envolvente’ XVII. Do lat. *ambi-ens -entis*, part. de *ambire* || **ambiência** 1881. Do fr. *ambiance* || **ambientAR** XX || **DESambientADO** XX” (CUNHA, 1986, p. 38).

² Neste trabalho, o conceito de Permanência é pensado a partir da hipótese desenvolvida pela Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado em sua tese de Mestrado pelo Programa de Estudos de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, da PUC/SP, em 2001. Diferentemente do uso habitual, o qual associa permanência à imobilidade, Bittencourt propõe que a condição de variação vinculada aos sistemas, aos quais os corpos estabelecem certa duração de tempo, seja ela qual for; essa variação é o próprio processo de transformação, ao qual possibilita, pela via da adaptabilidade evolutiva, a permanência. (MACHADO, 2014, p. 145-156).

³ Esta dissertação não focará nas distinções entre comportamentos inatos ou aprendidos.

⁴ Etimologia, do lat. *etymologia -ae*, deriv. do gr. *etymología*. O voc. já ocorre no séc XIV, com a forma de *Etimollisyas*, em alusão ao título da obra de Isidoro de Sevilha (c560-636), as famosas *Etymologiae* || Étimo sm. ‘vocábulo que é origem de outro’, assim etimologia é “ciência que investiga as origens próximas e remotas das palavras e sua evolução histórica” (CUNHA, 1986, p. 336).

das próprias ações: “**componEDOR** *sm.* ‘aquele que compõe’ | -poe- XIV |” (*ibidem*, p. 201).

Cada corpo, cada contexto, cada processo e, por isso mesmo, cada dança apresentará seus comportamentos advindos das lógicas de seus ambientes. Este é o entendimento de corpo que será decorrido por toda dissertação, contudo toda vez que você, leitora ou leitor se deparar com as implicações que se apresentam dos corpos, poderá entender conjuntamente seus ambientes, sendo então, um Corpomídia⁵ do seu próprio tempo (KATZ; GREINER, 2005). Mesmo diante da pluralidade, essas lógicas se apresentam multifacetadas e é possível encontrá-las no corpo que compõe, aqui são pensadas por um conjunto de circunstâncias em que os corpos se encontram sempre variáveis no percurso desse corpo multifatorial vivente (ou não).

Assim, as histórias desses corpos e, conseqüentemente suas lógicas, estarão atravessadas por uma diversidade de fatores ao longo do tempo, e, que se apresentam sempre por alguma composição/configuração no tempo presente. Para Vieira (2007), é importante ressaltar que mesmo que essas composições/configurações do/no corpo sejam transitórias, elas estabelecem alguma integridade sistêmica:

Parece-nos bastante razoável que os sistemas humanos mantenham uma forma de integridade sistêmica em sua complexidade. Assim, sabemos que um determinado cérebro orgânico, influi e é influenciado pelo ambiente cultural do indivíduo. Tentar compreender um ser humano é tentar atingir todos os seus níveis, desde o físico até o cultural. Nossa proposta é uma similaridade a integralidade que caracteriza os vários níveis (VIEIRA, 2007, p.127).

Os sistemas que estabelecem suas continuidades a partir de muitos componentes são considerados sistemas complexos, segundo as abordagens biológicas. Vale ressaltar que o entendimento a respeito de o cérebro influir ou ser influenciado pelo ambiente, como propõe Vieira, causa separação, estabelecendo

⁵ Termo cunhado por Helena Katz e Christine Greiner. Corresponde ao mesmo que corpo, a teoria enfatiza um corpo que está sempre em processo, se transformando constantemente em relação ao seu 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 o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta 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 em processo de contaminação” (KATZ; GREINER, 2005, p.07).

certa segmentação. Esta dissertação, no entanto, atualiza essa “fala” sobre influência, optando por uma abordagem atualizada, na qual corpo e ambiente não se influenciam, mas são codependentes, principalmente porque o corpo é também ambiente de outros seres vivos: fungos, vírus, vermes, bactérias os quais estão constantemente se ajustando ao funcionamento desse ambiente/corpo.

Em Dança, essas análises podem variar bastante dependendo de seus propósitos específicos. Demoraria algumas dezenas de anos, por exemplo, além de muito recurso financeiro para que o “genoma da dança” pudesse nos oferecer mais precisão nas análises de medição dos comportamentos. Além do mais, alguma coisa sempre irá escapar às análises, tanto aqui quanto como em qualquer outro lugar e, ainda, precisará se atualizar, já que os entendimentos da Dança – consequentemente de suas composições/configurações – estão sempre em transformação.

Esta dissertação, portanto, se compromete a observar os comportamentos em Dança a partir de suas organizações e estruturas, as quais apresentam-se enquanto composição/configuração. Busca também encontrar um modo de aproximar essa estrutura/organização dos sistemas dançantes à organização celular, partindo de certas similaridades composicionais.

Esta perspectiva de análise sobre composição e configuração, parece razoável encarar que são diferentes. Porém essas diferenças não as segmentam, pelo contrário, estão associadas e constituem certa complementariedade. A palavra configuração sugere a ação de configurar, mas não como acontece em composição que nos remete, diretamente ao verbo “compor”. Assim, “**configur • ação**, -ar – FIGURA” (*ibidem*, p. 206), etimologicamente, não está associada a um verbo, mas a um substantivo “**figura** *sf.* ‘forma exterior, aspecto, representação’ [...] | Do lat. figura ||” (*ibidem*, p. 356). Não obstante, iremos discorrer o quanto é equivocada a abordagem de análise e pesquisa que associa as configurações em Dança, ou seja, seu aspecto estrutural, ao seu próprio feitio, negligenciando seu caráter processual que é a composição/comportamento dessa configuração. Portanto, a composição será pensada enquanto organização e a configuração enquanto estrutura; implicando o comportamento e construindo alguns subsídios para analisarmos seus desdobramentos e demonstrar o quanto são equivalentes.

Há 2 bilhões de anos no planeta Terra, local provável, onde se está lendo esta dissertação, um ancestral eucarionte engloba organismos ancestrais procariontes,

heterótrofos (mitocôndrias) e autotróficos (cloroplastos), com poderes e capacidades únicas, de realizar fotossíntese e respiração celular. “Plim”... Está iniciada a mágica que resultou nas múltiplas composições e configurações de sistemas vivos deste planeta. Mais a diante, voltaremos a essa teoria que foi desenvolvida por Margulis (2001). Voltaremos mais a frente com essa teoria que foi desenvolvida por Margulis (2001). Embora os detalhes estejam completamente fora do âmbito de nossas discussões, o que tem importado no recorte desta dissertação e especificamente neste capítulo, é a compreensão de <<composição>> e <<configuração>>, que não está apenas inerente às inúmeras proposições em Dança, ou seja, estamos tratando de temas que são amplamente estudados noutros campos como o da Biologia, da Astrofísica, da Matemática. Para isso, despretensiosamente, alguns modelos compositivos/configurativos celulares, que revelam seus comportamentos, servirão de exemplos as formulações do corpo que dança e que estamos interessados a refletir e compartilhar com a leitora e o leitor.

Por que esses exemplos podem ser importantes? Assim como apontam Vieira (2000, 2006, 2007, 2009), Maturana e Varela (1997, 2001), Dawkins (1996, 2001, 2007), alguns dos autores que você verá muito nesta dissertação: Um sistema estabelece alguns padrões (integralidade sistêmica) e, é com esses padrões que conseguiremos fazer algum tipo, generalizado ou específico, de análise, as quais compreendem algumas simetrias sujeitas a catalogações provisórias.

Em Dança, as composições/configurações são tão complexas que dificilmente conseguiríamos nos atentar para os detalhes de cada acontecimento; então, o que estamos a fazer? – Estamos encontrando regularidades sistêmicas de outras áreas do conhecimento, para melhor nos aproximarmos dos acontecimentos em um plano de composição um pouco mais comum às ocorrências em Dança.

Este passeio, a princípio, revelará algumas ocorrências que se contaminam, enfatizadas pelas noções do processo de estabilidade/instabilidade, que rege os sistemas em escalas macro e micro, tanto do “Universo” como das células: “O Universo compõe-se de fenômenos de semelhanças e diversidades que resultam numa organização ontológica, cuja expressão está na Natureza” (MACHADO, 2001, p. 12). Sendo assim, apresentam-se nas composições/configurações do corpo que dança e em seus modos de conceber movimento/pensamento na relação coevolutiva entre corpo/ambiente, pois a compreensão sistêmica do corpo revela,

em inúmeros casos, seus comportamentos associados a outros sistemas (quase) equivalentes.

Uma vez, a professora do primário perguntou a turma “O que vocês gostariam de ser quando crescerem? ”. Ao levar essa questão para casa, minha mãe e meu pai disseram que eu poderia ser o que eu quisesse, então, expliquei que queria ser astronauta... A expressão no rosto deles sinalizava que astronauta não seria possível, disseram “No Brasil não tem estudo para isso, você teria que ter nascido em outro país, mas tem todas as outras profissões para você escolher...”, anotei cientista. Aos 10 anos comecei a dançar e me dedico ao estudo da Dança até os dias atuais, então, hoje em dia nas aulas/cursos de cosmologia, me perguntam “O que te interessa nos estudos da cosmologia? ”. Eu sempre respondo... Dança.

O fato de um sistema ter similaridades estruturais não anula a possibilidade de se observar, até mesmo predizer, as mudanças que seus acontecimentos podem vir a ter, sejam composições/configurações em dança, sejam galáxias e/ou bactérias. Para esses casos, só podemos inferir algumas similaridades sabendo que antes de suas aparições, como explica Maturana e Varela (1997), existia o caos, ou seja, uma total instabilidade (essa característica da Dança será abordada mais adiante na dissertação); após isso, a observadora ou observador conseguirá propor uma análise generativa a partir do que se ordenou pós-caos, em outras palavras, mesmo que temporariamente, é possível construir uma análise por via da estrutura/organização sistêmica ordenada, reconhecendo padrões nas danças observadas ou dançadas de composição/configuração. Para os autores Maturana e Varela:

[...] ordem e caos são dois aspectos dos comentários explicativos que um observador pode fazer sobre o que acontece na dinâmica sistêmica espontânea da constituição de um sistema em um domínio de determinismo estrutural desconhecido para ele ou ela, e não duas condições intrínsecas do que um observador pode chamar o mundo natural (MATURANA & VARELA, 1997, p. 28).

Assim, no momento presente, é possível fazer a análise de um acontecimento que se deu no passado, e, partir dos resquícios históricos contruir coerências operacionais. E mesmo quando essas operações ainda se encontram em transformação, fazem com os padrões digam a quem observa/analisa: “isso é um sistema planetário”; isto é uma célula”; “isso é um espetáculo de dança”. Porque

mesmo que as configurações sejam plurais, suas organizações mantêm alguns níveis de conservação.

As composições, de maneira geral, se apresentam de forma processual, transitando de instáveis a menos instáveis, ou seja, essa provisoriade não é exceção, é regra e, de algum modo compromete a estabilidade. A análise dos comportamentos mais estáveis, no campo da biologia, em outros campos de estudos aplicada a vários outros tipos de sistema, possibilita inferir como ocorrem alguns dos acontecimentos em Dança. Os corpos, gigantes ou microscópicos, rompem de tempo em tempo com seus designers consolidados e assumem outras configurações, assim como, com outros percursos espaciais/genéticos/culturais. Na Dança, essas ocorrências e simetrias compositivas já são sabidas há bastante tempo, como podemos observar na afirmação do autor Klauss Vianna:

A energia do Cosmo é uma espiral e essa energia se repete no corpo humano. [...] O ritmo do universo é constituído de expansão e recolhimento. Somos, também, expansão e recolhimento, cada célula é expansão e recolhimento. Temos todos um ritmo comum e universal... (VIANNA, 1990, p. 63-64).

Tais quais as células, as composições sempre transitórias, a partir de seus contextos, revelam diferentes maneiras de uma unidade se configurar. A conceituação de unidade, aqui, não se entende enquanto organização única, mas se estabelece enquanto relação, produção das mudanças e dos ajustes dos comportamentos em Dança, assim como a relação celular (unidade microscópica básica dos seres vivos). As fronteiras configurativas, no entanto, são dissolúveis, quer dizer, mesmo que possamos visualizar um acontecimento em Dança que se proponha enquanto unidade em um plano de composição em Arte manter os acabamentos configurativos reconhecíveis na maioria das vezes, observamos que a unidade sistêmica, no âmbito da Dança, e suas fronteiras dissolúveis compositivas, não está isolada, pelo contrário, estão completamente implicadas no âmbito processual/transitório que se dá na relação com seus ambientes. As citadas células se dissolvem para se duplicar e compor a permanência do organismo.

5.2. Configurações e suas fronteiras dissolúveis

Retomando a história. - Lembram do início do capítulo? Do eucarionte ancestral que englobou o procarionte? Pois então! - Lynn Margulis (1938-2011), na Teoria da Endossimbiose Sequencial (SET)⁶, propõe questionamentos sobre a formulação de composições e suas múltiplas configurações. Trata-se da teoria mais aceita, na Biologia, sobre a variedade de seres vivos no Planeta Terra; ela afirma que um ou mais organismos podem viver no interior do corpo de um outro organismo, sem prejudicá-lo. Nas próprias palavras da cientista: “Pareceu-me óbvio que haviam sistemas duplos de hereditariedade com células dentro de células” (MARGULIS, 2001, p. 31).

Para a nossa discussão, importa não só a lógica dos “sistemas dentro dos sistemas”, mas também que eles se contaminam, modificando seus comportamentos. Então, as composições/configurações das células eucariontes possivelmente surgiram da consequência: uma célula eucariótica ancestral absorveu uma bactéria primitiva procarionte, possibilitando que, no citoplasma, as mitocôndrias e cloroplastos (procarionte fotossintético) que contêm seus próprios genes, pudessem, por via da correlação, estar na base da linhagem bacteriana, pontilhista e coevolutiva de toda a beleza e complexidade biológica.

Talvez tenha sido acaso, ou talvez fosse inevitável já que as células precisam se alimentar. O que nos importa nesse momento é sabermos que as composições por simbiose⁷ modificaram essas células eucariontes e as transformaram nos antepassados de todas as plantas da Terra (bem como de todas as outras espécies), equilibrando o planeta com o oxigênio, determinando os modos compositivos dos seres vivos.

⁶ Uma descrição técnica da Teoria da Endossimbiose Sequencial e das abordagens neo-darwinistas sobre origem e evolução a partir da importância das organelas progenitoras que, iniciam uma composição em aliança, ou seja, uma desconfortável convivência intracelular de formas de vida distintas pela correlação simbiótica, pode ser encontrada em “O planeta simbiótico: uma nova perspectiva da evolução” (*ibidem*, 2001).

⁷ “A simbiose, termo cunhado pelo botânico alemão Anton de Bary em 1873, é a convivência de tipos muito diferentes de organismos; de Bary na verdade a definiu como a “convivência de organismos de nomes diferentes”. Em certos casos a coabitação, existência a longo prazo, resulta em simbiogênese: o surgimento de novos corpos, novos órgãos, novas espécies” (MARGULIS, 2001, p. 38).

Essas pequenas organelas são os lugares onde o gás de oxigênio do ar reage com moléculas de alimento para gerar energia química. Células de algas e vegetais contêm corpos verdes visíveis, os cloroplastos, nos quais a fotossíntese converte a luz do sol em energia e alimento utilizáveis. Os cloroplastos das algas e das plantas também contêm seus próprios genes (MARGULIS, 2001, p. 28).

Os componentes de uma célula estão inteiramente relacionados à sua estrutura, em uma rede dinâmica de interações. Nas células eucariontes (como as que formam o corpo humano) podemos observar que “o DNA está associado às proteínas histônicas e não-histônicas em cromossomos complexos no interior de um núcleo com envoltório membranoso” (FREEMAN, SCOTT; HERRON, JON C, 2009, p. 38). Entretanto, Lynn Margulis aponta que o DNA⁸ não é encontrado somente nos núcleos das células eucariontes (mais complexas), mas também, de forma dispersa, no citoplasma das células procariontes (mais simples). Assim, entendemos que quaisquer organismos vivos visíveis são compostos de células nucleadas. A primeira célula evoluiu por incorporação de células bacterianas.

A noção de células animais terem evoluído simbioticamente não é mais motivo de controvérsia. Sabemos que os organismos incorporam outras composições/configurações de outros organismos, na forma de plastídios e mitocôndrias. A Teoria da Endossimbiose, proposta por Margulis, estabelece que quaisquer organismos estarão sempre em relações compositivas transitórias se fundindo e regulando suas configurações. Por que seria diferente em Dança?

Os seres vivos escapam a uma definição concisa. Eles lutam, se alimentam, dançam, acasalam, morrem. Na base da criatividade de todas as grandes formas de vida familiares, a simbiose gera inovação [...] A simbiogênese junta indivíduos diferentes para formar seres maiores, mais complexos (MARGULIS, 2001, p. 16).

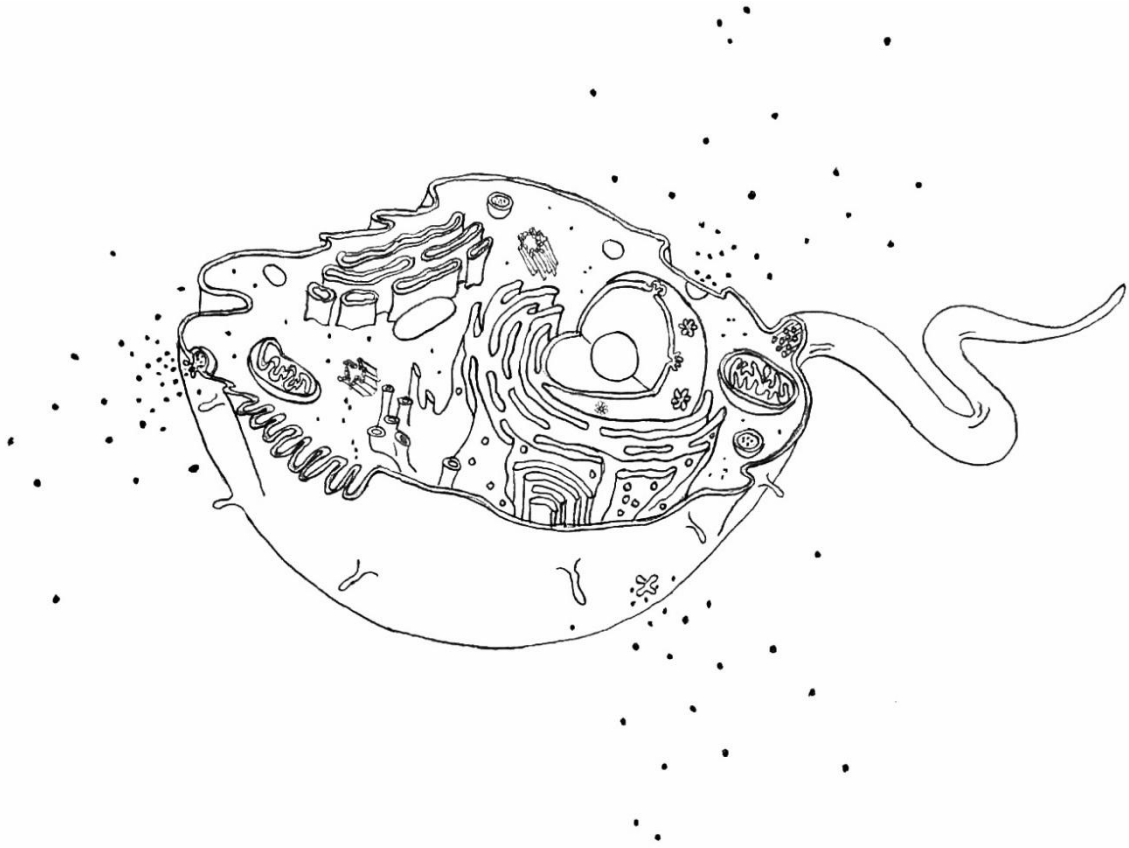
A célula é a morada de elementos de coesão e os protege por meio de uma membrana plasmática (figura 1). Explico: Suas composições se constroem por meio de um mosaico fluido⁹ (figura 2). A estrutura e a organização da membrana

⁸ DNA = é a abreviação usada na literatura para o ácido desoxirribonucleico, sendo a informação genética codificada nas sequências nucleotídicas. “É o DNA que transmite a informação hereditária dos pais para a prole. Sequências de DNA denominadas **genes** programam a produção proteica de uma célula ao serem transmitidos em RNAm então traduzidos em proteínas específicas, em um processo denominado **expressão gênica**” (CAMPBELL, 2017, p. 24).

⁹ Modelo do mosaico fluido é o conceito atualmente aceito para as membranas plasmáticas. Através da microscopia eletrônica, a membrana plasmática aparece como duas linhas escuras, cada uma

plasmática garantem que os componentes que estão dentro não saiam e os elementos que estão fora não entrem com grande facilidade, se organizam para garantir a estrutura de uma fronteira – *qualquer semelhança com composições políticas de controle de fronteiras não é mera coincidência.*

Figura 1 – Célula enquanto unidade permeável



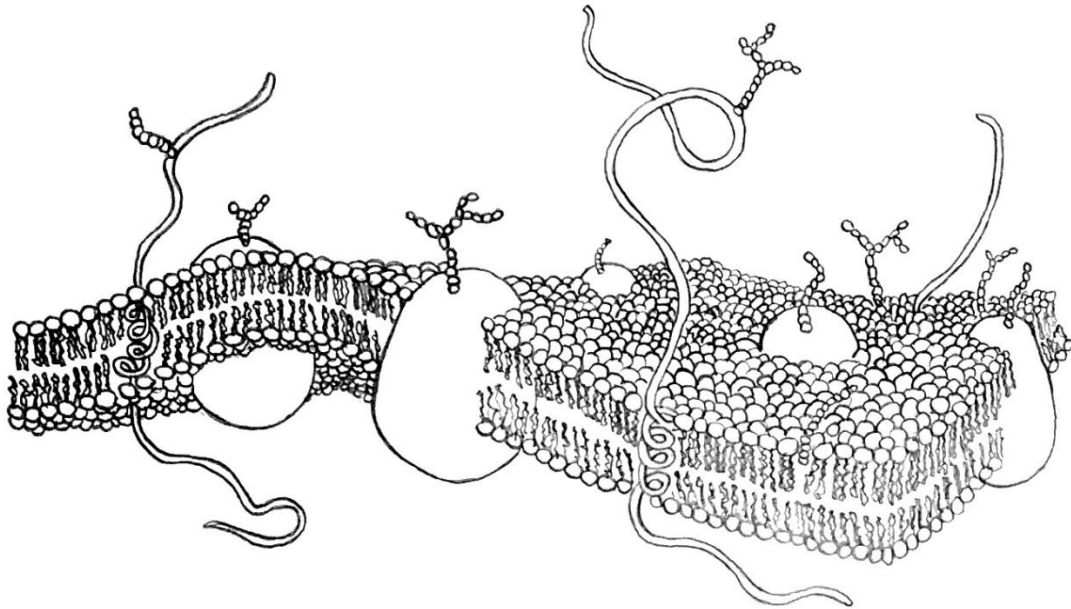
Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Enquanto as extremidades externas são hidrossolúveis, isto é, compostas basicamente por água (dando flexibilidade a estrutura); as extremidades internas são lipossolúveis e armazenam a gordura do colesterol, possibilitando a existência de um invólucro poroso por toda a célula, repito: separando os elementos que compõe a parte de fora, dos elementos que compõem a parte de dentro. As proteínas são os “guardas” que regulam o transporte dos nutrientes, para o controle da homeostase, ou seja, há organizações que mantêm certas estruturas sem sofrer grandes alterações. Se assim não o fosse, o metabolismo se comprometeria, os

aproximadamente com 3 nm de espessura de cada lado de uma zona clara. A membrana inteira tem a espessura de 8 a 10 nm (FREEMAN, SCOTT; HERRON, JON C, 2009, p. 38).

componentes da célula se espalhariam por toda parte, impossibilitando o reconhecimento de sua unidade.

Figura 2 – Modelo de mosaico fluido das membranas celulares



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Alguns nutrientes têm o “passaporte” livre, é o caso dos carboidratos, mas os vírus, por exemplo, precisam enganar a proteína para poder entrar, caso o organismo não esteja com anticorpos adquiridos naturalmente ou por vacinas. Os anticorpos são “os detectores” das invasões. Pensar o vírus como informação nos faz refletir sobre movimentos e comportamentos evolutivos. *Quaisquer semelhanças com os vírus de computador e suas lógicas que adentram o sistema tecnológico, também não são meras coincidências.* Mais à frente, perceberemos isso em Dança.

Não há nada de especial nas substâncias de que são feitos os seres vivos. Os seres vivos são coleções de moléculas, como tudo mais [...] O que há de especial são os padrões de organização dessas moléculas das coisas não vivas; essa organização se faz seguindo programas, isto é, conjuntos de instruções para o desenvolvimento que os seres vivos carregam dentro de si [...] O que está no cerne de todo ser vivo não é um fogo, um sopro cálido ou uma “centelha de vida”: são informações, palavras, instruções. Se o leitor quiser uma metáfora, não pense em fogo, centelha ou sopro. Pense em bilhões de caracteres digitais distintos, esculpidos em tabuletas de cristal. Se quiser entender a vida, não pense em nenhum gel ou limo vibrante e palpitante, pense em tecnologia de informação (DAWKINS, 2001, p. 169-170).

Toda essa explanação é para explicar as unidades e suas garantias. Dessa forma podemos compreender as diferentes configurações/composições das células, e conseqüentemente a pluralidade das unidades. Por esse e outros motivos, dificilmente encontraremos modos iguais de composição/configuração em Dança. As fronteiras de mosaico fluído da célula, assim como as fronteiras configurativas de um acontecimento em Dança também carregam a característica de fluidez. Uma dança jamais poderá ser refeita. Ela se modifica no tempo a partir de suas relações, mesmo as composições/configurações mais reconhecíveis e recorrentes.

Todas as unidades mantêm certa estrutura comportamental por meio de suas fronteiras permeáveis. A célula com a membrana plasmática, o coração com o endocárdio/miocárdio, o corpo com a pele, as casas com as paredes, as comunidades com suas culturas, os países com suas fronteiras políticas ou oceânicas, o planeta Terra com a atmosfera, as ideias com as ideologias...

O que importa para esse recorte é como trilhamos os entendimentos de unidade sistêmica, especificamente de organismos vivos, pois o afunilamento em direção ao corpo humano é inevitável para compreensão da Dança.

A estrutura <<configuração>> é móvel nos seres vivos e se encontra em processo justamente por estar implicada à natureza de sua organização <<composição>>. Um corpo e tudo que ele faz, está fadado a se modificar a partir de seu meio e suas interações, novamente: corpo e meio estão coimplicados. Não existe um determinismo, pois o caráter epigenético¹⁰ exclui a possibilidade de garantir uma pré-estruturação determinada ou pré-configuração aspirada, pelo menos no que se refere ao tempo da evolução das espécies. Pensar as configurações transitórias de um corpo vivo, que está à deriva de suas interações, é o caminho que esta dissertação almeja construir também para abordar as composições e configurações do corpo que se apresenta dançando.

¹⁰ “A epigenética é definida como modificações do genoma que são herdadas pelas próximas gerações, mas que não alteram a sequência do DNA. Por muitos anos, considerou-se que os genes eram os únicos responsáveis por passar as características biológicas de uma geração à outra. Entretanto, esse conceito tem mudado e hoje os cientistas sabem que variações não-genéticas (ou epigenéticas) adquiridas durante a vida de um organismo podem frequentemente serem passadas aos seus descendentes” (FANTAPPIE, 2013, p. 01).

Meu pai fez um quartinho no terraço de casa (segundo andar). Explico: O bairro onde cresci são de casas geminadas, vila operária, então, as casas se modificam na vertical quando precisam expandir. Neste quartinho, ficavam minha cachorra Suzi e meus brinquedos. Do quartinho, eu gostava de observar o céu, localizar as estrelas, acompanhar as fases da Lua e perceber a movimentação das sombras nos solstícios de inverno e verão, mas a minha observação preferida era no final do mês de abril para o mês de maio. Os pássaros passam em migração no final do dia, com suas formações geométricas e em grandes quantidades. Eu gostava de observar as mudanças nas configurações. Acontece o seguinte: enquanto o pássaro (líder), que encabeça a formação bate as asas com mais intensidade, os outros que estão atrás têm menos esforço, mas quando o pássaro (líder), que se localiza nessa ponta do vértice “>” se cansa, todos os pássaros se desestabilizam temporariamente, até que outro assumo a frente para que o pássaro (líder), assumo outro lugar e descansa. Dessa maneira, de forma tácita vão garantindo, pela mudança, suas permanências enquanto grupo migratório. Logo após a morte da Suzi, transformei o quartinho em meu e, até os dias atuais esse quartinho é minha célula criativa de onde escrevo boa parte de tudo isso que você está lendo.

Talvez você esteja se perguntando – e a Dança em si?

Esta dissertação não toma a Dança, nem qualquer outra coisa por sua natureza ensimesmada. As análises por meio de sistemas não comportam a ideia de desconexão, ou seja, que algo existe por si mesmo. A coevolução também é um padrão sistêmico utilizado, neste trabalho, para analisarmos a dança e percebermos algumas implicações às relações que transpassam alguns comportamentos, já que dificilmente algum organismo evoluiu sem precisar passar pela incorporação simbiótica. Ou nas palavras da própria Margulis:

Todos os organismos grandes o bastante para que possamos vê-los são compostos de micróbios antes independentes, agrupados, para formar totalidades maiores. Ao se fundir, muitos perderam o que em retrospecto reconhecemos como sua antiga individualidade [...] esse é fato fundamental da evolução (MARGULIS, 2001, p. 38).

Explana-se aqui, a composição em Dança, por meio de sistemas complexos de elementos de coesão que se afetam mutuamente e que estão implicados no feitio da vida, ou seja, o corpo/ambiente/dança/pensamento/movimento. Universo gerando partículas e raios cósmicos, partículas gerando elementos químicos, elementos químicos gerando sistemas, sistemas solares gerando massas orbitais, massas orbitais gerando galáxias, galáxias gerando condições de multiplicidades de elementos e energia, energia interagindo com elementos gerando moléculas, moléculas gerando células, células gerando micro-condições de vida, vida gerando espécies, espécies gerando pluralidade de corpos, pluralidade de corpos continuam o que todo o universo faz – gera relações organizacionais/estruturais e/ou

compositivas/configurativas aos quais, até mesmo a morte, caracteriza que seus elementos de coesão participarão de outros modos compositivos da vida orgânica na Terra, em outras palavras – *Ninguém sai, nada acaba, tudo se recompõe*. Tudo Dança.

5.3. Composições enquanto organização e configurações enquanto estrutura

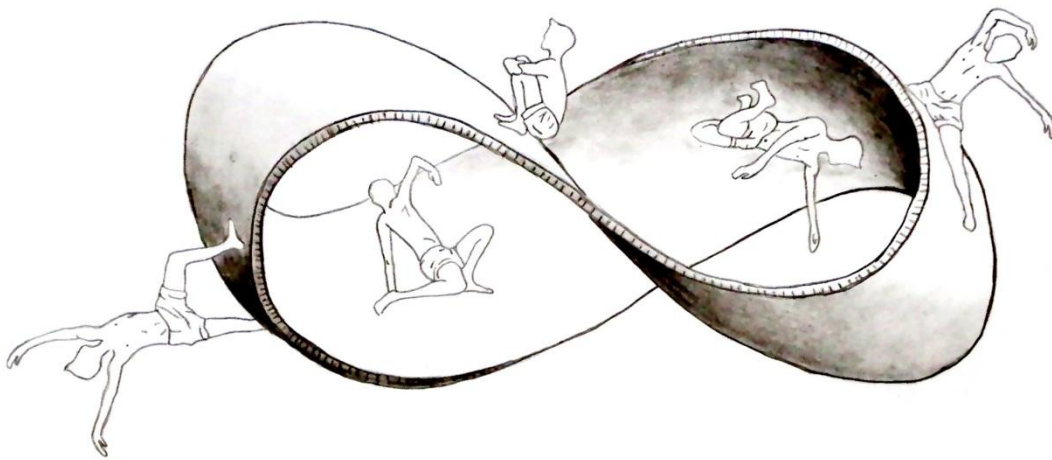
Em inúmeros casos nas análises de sistemas em Dança, é possível verificar que o determinismo estrutural opera fortemente. Até agora, encontramos algumas semelhanças gerais no que refere ao estabelecimento de unidades comportamentais, seus modos de organização/estrutura por fronteiras dissolúveis sempre permeáveis, permitindo um trânsito de interações/contaminações, sua relação com seus ambientes e, principalmente o foco até agora, estava nas configurações, ou seja, no que se apresenta enquanto unidade visível, um tanto óbvia e generalista.

Sim, é uma crítica a mim mesmo. Fui descobrindo isso à medida que a pesquisa avançava. As análises, na sua maioria dos casos, se debruçam sobre as diferenças entre as configurações artísticas. A observadora ou observador constroem predizeres a partir das ocorrências nas mudanças estruturais e as expõem divididas em uma linha temporal, computando suas mudanças estruturais para se aproximar e demonstrar que têm conhecimento sobre as implicações e similaridades. Todo entendimento científico baseia-se em conhecer e reconhecer, se assim não o for. Quando o determinismo estrutural não é a base das análises, a impressão que se tem é que algum conhecimento está incompleto ou falho. Maturana e Varela demonstram que não é bem assim:

Também acontece que nem sempre podemos conhecer a estrutura de um sistema no momento em que queremos computar suas mudanças estruturais, seja porque não temos acesso a ela, ou porque na tentativa de conhecer dita estrutura a destruímos, ou porque a dinâmica estrutural do sistema é tal que muda recursivamente com suas mudanças de estado, e cada vez que procuramos regularidades em suas respostas ao interagir com ele nos defrontamos com o fato de que sua estrutura mudou e responde de maneira diferente (MATURANA & VARELA, 1997, p. 26).

A estrutura é móvel nos seres vivos e se encontra em processo justamente por estar implicada a natureza de sua organização. Um corpo, e tudo que ele faz, está fadado a se modificar a partir de suas cointerações com o meio. Tentar olhar para as composições em Dança, ou seja, o processo de análise desses sistemas vivos, também não parece ganhar um caráter facilitado, pois a organização de um ser vivo se sustenta baseando-se em um tipo, específico, de interações com seu meio e suas configurações de padrões relacionais entre os elementos (MATURANA; VARELA, 1997). É com essas características que a composição passa a ser a organização dessas configurações. Essas duas divisões indissociáveis entre organização/estrutura e composição/configuração que não consideram da mesma forma as classes, são interligadas como uma fita de möbius¹¹ (figura 3), chamada de Linha de segmentaridade maleável, aos quais os segmentos estão sempre à deriva das interações.

Figura 3 – Fita de möbius: composição/configuração



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Ambas as linhas não param de interferir uma sobre a outra, produzindo pequenas **crises** (desdobrarei essa noção logo à frente), as quais comprometem suas estabilidades. É certo também que as ações em Dança ganham uma

¹¹ Fita de Möbius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas. Deve seu nome a August Ferdinand Möbius, que a estudou em 1858.

espontaneidade rebelde, assim, para ambos os casos a probabilidade e a incerteza são a própria construção, se desprendendo de algumas possibilidades, mas inaugurando outras; tais as relações da termodinâmica¹² dependem também das ações sociais relacionais dos corpos, assim como propõe Vieira: “[...] Arte, Filosofia, e Ciência mesclam-se como em muitos sistemas culturais” (2000, p. 14).

Antes de entrarmos na concepção de crise que esta dissertação se propõe a expor, enquanto medida fundamental para pensar as composições em Dança, é preciso “dichavar” a compreensão de organização e estrutura em sistemas vivos. Retomando o caminho deste capítulo que explana as noções de composição/configuração em dança, por similaridades e integralidade sistêmica, construído até aqui, as diferenças entre composição e configuração, unidade enquanto sistema de fronteiras dissolúveis, e as razões de suas implicações configurativas. Algumas bifurcações são utilizadas, didaticamente, enquanto exemplos, para que a leitora ou leitor possa compreender que as interações das forças da natureza, propõe padrões que podemos observar nas configurações artísticas, pois “até as bactérias mais simples são extremamente complexas. Contudo seu funcionamento interno ainda é muito semelhante ao das formas de vida maiores” (MARGULIS, 2001, p. 74).

Os predizeres de sistemas cuja organização/estrutura estão sempre friccionados em crise para constante transitoriedade de suas composições/configurações, salientam que as composições em Dança estão sempre em relação aos seus ambientes. O entendimento aqui exposto parte do pressuposto que Cultura e Biologia estão coimplicadas em estruturas/organizações bioculturais¹³, não permitindo a segregação quanto a análise dos sistemas complexos humanos. Para a autora Samantha Frost:

¹² Termodinâmica é um ramo da física que estuda as relações, mais gerais, da troca de calor e a ação de transformação que contamina e modifica um Sistema físico em relação ao seu meio. Para o recorte limitamos aos estudos do belga Ilya Prigogine, propondo que essas relações se dão por **estruturas dissipativas**, ou seja, qualquer sistema que se mantenha longe do equilíbrio, por meio de um aporte de energia livre para a manutenção de sua permanência (troca e armazenamento), mantém relações sempre evolutivas por assimilação de energia útil (entropia alta) e dissipação de energia inútil (entropia baixa). Sem entropia a auto-organização dos sistemas sempre processuais não seriam possíveis. (PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p. 52).

¹³ Samantha Frost (2016), traz a teoria feminista, juntamente às descobertas científicas, para propor uma categoria do humano para a política. Propõe em seu livro “Biocultural Creatures: Toward a New Theory of the Human” que seres humanos são criaturas Bioculturais, cultivadas – literalmente – no mundo material/social/simbólico em que habitam.

Todas as criaturas são “bioculturais”, no sentido de que se desenvolvem, crescem, persistem e morrem em um ambiente, cujo habitat, é a condição para seu desenvolvimento, crescimento, persistência e morte. Eu estabeleço o termo “biocultural” como um descritor para os humanos, porque quero criar uma ligação conceitual ou uma restrição para que não neguemos mais o que tem sido veementemente rejeitado – nossa animalidade biológica, organísmica e viva. E em vez de usar um termo “animal humano” para captar isso, acho que “biocultural” envolve como uma cápsula a constituição mútua do corpo e do ambiente, da biologia e do habitat que tem sido tão central para o desafio à categoria de ser humano em sua abrangência” (FROST, 2016, p. 04 – tradução própria).

Em suma, o corpo faz parte do grupo dos sistemas vivos, e, ao mesmo tempo em que se apresenta por composições processuais, estabelece configurações transitórias. Por isso, nesta dissertação, organização pressupõe estrutura, assim como composição, em codependência, pressupõe configuração, sendo ambas elásticas e se encontram interligadas; qualquer mudança em um dos componentes estudados terá influência sobre ambos, alterando-se frequentemente e simultaneamente.

A característica geral da organização/estrutura dos seres vivos tem uma especificidade chamada, por Maturana e Varela (1997), de autopoiese¹⁴. Quando tratamos de organizações de seres vivos, supomos que existe algo em comum entre as unidades que compõem o termo “vivo” e, a proposta mais abrangente dessa categoria é que, as organizações compositivas estão constantemente se autoproduzindo de modo contínuo. A abordagem celular exposta anteriormente enquanto unidade sistêmica, facilita a compreensão de que os organismos se autogeram produzindo suas <<replicações¹⁵>> e <<transcrições>> em relação à mutação a partir de suas relações de troca e contaminação. (O que será melhor exposto no capítulo 3, denominado SETE).

¹⁴ Autopoiese é um termo utilizado para designar organizações/estruturas vivas, que se caracterizam por ser um sistema organizado de forma autossuficiente e autogerativo, produzindo a si próprios (MATURANA; VARELA, 2001, p. 52).

¹⁵ No livro “O planeta simbiótico” Lynn Margulis sustenta que dificilmente saberemos reproduzir um estado que se aproxime de como uma célula surgiu e também não podemos afirmar ter “resolvido” o grande problema da origem da vida, sobretudo porque não poderíamos concluir que nossa tosca tentativa de criar células a partir de elementos químicos, se aproxima das reais condições da terra primitiva. Portanto, podemos partir do pressuposto de que algumas células ao se estabelecerem enquanto unidade com cercados membranosos, adquiriram a capacidade de se **replicar** com relativa precisão (MARGULIS, 2001, p. 70-84).

As células funcionam em um sistema de duas partes. Primeiro elas copiam ou “**replicam**” seus genes. Essa etapa de formação de genes é a síntese do DNA. O DNA é copiado e uma cópia da informação hereditária é reservada. A outra cópia é “**traduzida**”: sequências de base idênticas de partes selecionadas do genoma são convertidas em RNA (MARGULIS, 2001, p. 80. *Grifo nosso*).

É importante salientar que, a operação célula a célula, pela concepção de <<autopoiese>> é de integralidade sistêmica, e, se autogera em cooperação. Não tem quem mande mais, sistemas de hierarquias ou ingerências morais. Subentende-se que organização e estrutura estabelecem modos operacionais específicos enquanto unidades: sistema a sistema, célula a célula, corpo a corpo, dança a dança. Entretanto – de forma alguma – é possível compreendê-las agindo sem interferências mútuas. Uma célula, e todos os sistemas que com ela coexistem, deslocam sua característica para outros modos sistêmicos, aos quais o corpo esteja conseqüentemente relacionado. Portanto, as células estão em relação com seus nutrientes, os corpos vinculados a seus ambientes e as inúmeras danças em codependência de seus contextos.

Entende-se por **organização** as relações que devem ocorrer entre os componentes de algo, para que seja possível reconhecê-lo como membro de uma classe específica. Entende-se por **estrutura** de algo os componentes e relações que constituem concretamente uma unidade particular e configuram sua organização (MATURANA & VARELA, 2001, p. 54).

O pensamento conceitual de operar¹⁶ em Maturana e Varela (1997), revela a importância de descrever dois domínios que se estabelecem na pesquisa: O primeiro, o de <<operar>> relacionado ao ser vivo, de maneira particular, ao seu espaço de interações enquanto totalidade, um operar em condições de trocas e contaminações com/em seus ambientes. O segundo domínio, expõe o <<operar>> das relações que estabelecem seus próprios componentes e suas composições. De fato, é onde o ser vivo se constitui enquanto vivente. No início das pesquisas, os autores tratavam esses domínios como “sistemas auto-referidos¹⁷”, na projeção de

¹⁶ “**Operar** vb. ‘executar, produzir, acionar’ XVI. Do lat. *operāre* (por *operāri*) || IN**oper**ANTE XX || **oper**AÇÃO XVI. Do lat. *operātiō* –*ōnis* || **oper**ADOR 1813 || **oper**ANTE XVI. Do lat. *operāns* –*antis* ||” (CUNHA, 1986, p. 562).

¹⁷ Intenção do uso: Ainda que o acordo para nova ortografia da língua portuguesa entenda que a forma gramatical para o termo seja “autorreferido”, optamos, nesta dissertação por manter o hífen (como no original) para dar ênfase aos respectivos sentidos dos prefixos “auto” (referente a si mesmo), assim também para “alo” (outro) do termo “alo-referido”.

composições do operar a si mesmos; para os seres humanos, diferenciavam pela relação com os produtos que produziam, eram chamados então de “sistemas alo-referidos”. No entanto, ainda a noção de “referido” ou “referência” estava ligada ao domínio da totalidade, não dialogando com a importância de compreender esses domínios não enquanto subordinação e sim, enquanto comprometimento com o fluxo relacional.

Foi após esse momento da pesquisa (de buscar pelos autores da fundamentação teórica) que a noção de autonomia se tornou importante para pensar o ser vivente, ou seja, seu operar está caracterizado por unidades separadas que existiam como tais, e suas composições operam para a observação e conservação de uma certa circularidade produtiva de seus próprios componentes. Então, essa circularidade compositiva apresenta-se enquanto comportamento, tanto para os domínios de seus próprios componentes, quanto para as interações com seus ambientes.

Um ser vivo ocorre e consiste na dinâmica de realização de uma rede de transformações e de produções moleculares, de maneira tal que todas as moléculas produzidas e transformadas no operar dessa rede fazem parte da rede, de maneira que com suas interações: a) geram a rede de produções e de transformações que as produziu ou transformou; b) dão origem aos limites de extensões da rede como parte de seu operar como rede [...] c) configuram um fluxo de moléculas que ao incorporarem-se na dinâmica da rede são partes ou componentes dela... (MATURANA & VARELA, 1997, p. 15).

Certamente, rede, não sugere a mesma noção de “co”, mas para esses autores, permite pensar as relações e como essas unidades autônomas se comportam. Rede não é bem o modo como, particularmente, penso as relações e como elas implicam outras palavras, redundo: rede não sinaliza a noção de “co”, que exprime melhor a fluidez com que os componentes se constituem e organizam seus fluxos, eternamente processuais, de elementos que fazem parte e/ou deixam de fazer parte das composições num devir ininterrupto do vivente e do seu meio. Essa noção de operação do vivente, deixa para trás as nomenclaturas de “autorreferido e alo-referido” e dá lugar, ao já citado, conceito de *autopoiese*.

Todo corpo vivo é autopoiese, todo corpo humano já foi ou é vivo, suas composições trabalham para que assim o sejam. As composições/configurações de uma membrana celular, chamada lindamente de **modelo do mosaico fluído**, podem certamente, emprestar delicadamente esse entendimento às composições em

Dança ou comportamento da Dança. Então, o modelo de mosaico fluído em Dança, não estaria interessado em construir uma espécie de invólucro; mas sim de forma invisível e semipermeável na construção de suas coerências sistêmicas, estabelecendo finos ajustamentos, configurando junto aos comportamentos dos elementos compositivos dos corpos que dançam.

A coerência sistêmica, não deve ser confundida então, com harmonia sistêmica. Para Maturana e Varela, a coerência se apresenta por dois parâmetros: aqueles mais propensos a serem imóveis (estáveis) e aqueles mais propensos a serem flexíveis (instáveis). Ao mesmo tempo em que as crises comprometem as estabilidades sistêmicas, também comprometem as instabilidades.

Continuando nas composições que se autoproduzem, características dos sistemas vivos, portanto da própria Dança, suas coerências se estabelecem por contínua regeneração, transformação, interação e, mesmo com seu comprometimento integral aos seus ambientes, se constituem enquanto unidade nos espaços que habitam e/ou que estão inseridas. No sistema autopoiese, suas composições/configurações são compassíveis a seus ambientes e a variante sistêmica é sua própria organização, sendo assim, suas coerências compositivas se estabelecem via transitoriedade e autonomia.

A noção de autonomia é tão importante para a compreensão de sistemas com determinação interna e de autogeração, correspondendo mesmo aos sistemas orgânicos, como é a célula, para compreensão de elaborações sofisticadas de unidade e relação. Margulis afirma que “não existe forma de vida fora de uma célula autossustentável, auto-reprodutiva” (2001, p. 82). Assim, a Dança, por se apresentar com algum modelo compositivo/configurativo, ao qual os corpos servem de molas propulsoras para os seus acontecimentos, as coerências que estabelecem suas organizações e estruturas são sistemas vivos, e com isso, se apresentam com as características sistêmicas deste “maquinário autopoietico” que está o tempo todo a se refazer a partir de seus elementos e coerências internas. A composição em Dança é sempre processual.

Se as noções de corpo, informação, troca, contaminação em Dança foram desestabilizadas, já era tempo de as noções de composição em Dança também começarem a ganhar um olhar atualizado. Afim de melhor dizer o que já acontece desde os primórdios celulares e, como essas noções foram e estão sendo

transformadas, entende-se o seu próprio operar, a partir das relações de permanência. Estas concepções estabelecem que:

Deste modo, a permanência em sua generalidade está na origem de tudo que emerge. Cada particularidade, cada sistema, contém as regras gerais da lei universal e as específicas, como estratégias adaptativas de sistemas que lutam para permanecerem como existentes. Permanecer é estar e ser *continuum* no fluxo do tempo, transformando-se pelo diálogo das trocas necessárias e evolutivas [...] a permanência se encontra como tendência universal, permitindo o caminho evolutivo que transforma potência em ato, uma vez que no conjunto insistente dos hábitos, a generalidade se instala (MACHADO, 2005, p. 78-79).

A importância de pensar sobre composição/configuração em Dança, enquanto um comportamento de fluxos transitórios, dá-se pela exigência de não correr o risco de tropeçar em conclusões precipitadas e de não construir análises premeditadas, as quais não permitiriam vasculhar o que não se apresenta de forma óbvia no entorno da unidade autônoma, correndo o risco de julgar a complexidade compositiva apenas por sua aparência configurativa.

Eu fazia xixi enquanto dormia, essa fase durou alguns anos. Tentaram encontrar explicação de muitas maneiras, mas essa crise só se resolveu completamente, quando minha mãe, finalmente, se separou do meu pai e, com isso, ela veio dormir no meu quarto. Eu tinha medo de deixar minha mãe sozinha com meu pai. Lembro das vezes que vi um filhote de cachorro sendo acudado por crianças, a primeira reação do filhote foi fazer xixi. Sempre existiu, nos comportamentos, operações as quais a aparência configurativa dizia pouco sobre suas ocorrências.

5.4. Composições em constantes crises

“Essas **crises**”¹⁸ no sistema da Dança equivalem, nesta dissertação, segundo Mende e Peschel (1981), ao Evolon¹⁹, caracterizando o passo elementar da evolução da dialética desorganização/organização, entropia/negentropia. Evolon

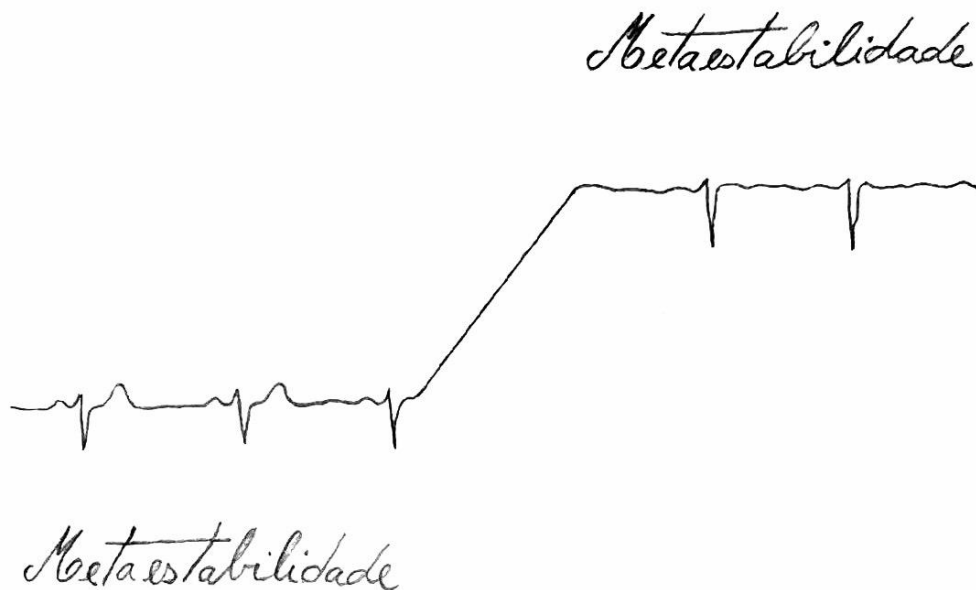
¹⁸ **Crise** *sf.* ‘alteração, desequilíbrio repentino’ ‘estado de dúvida e incerteza’ ‘tensão, conflito’ | *crysis* 1813 | Do lat. *crisis* –*is*, derive. Do gr. *krísis* (CUNHA, 1986, p. 228).

¹⁹ Evolon – Processo de evolução por consequência de uma crise, o trânsito de um nível de estabilidade para outro, ver mais em “Structure-building phenomena in systems with power-product forces. In Chaos and order in nature” (Mende & Peschel, 1981).

descreve o funcionamento evolutivo de maneira geral, sendo ele, a transição de um nível de estabilidade para outro. Neste processo, os encadeamentos de Evolons atingem o jacente, em outras palavras, os sistemas se apegam ao esforço de continuidade para se manterem estáveis. Toda escala evolutiva, na verdade, propõe atingir o estado “metaestável” pois, admitimos assim, que os entendimentos de sistemas vivos são processuais e, ainda, mantêm sucessivas conectividades com seus subsistemas, se alterando e se adaptando frequentemente (figura 4). Por esse motivo, chamaremos de sistemas <<metaestáveis²⁰>>. Evolon é dividido basicamente em duas evoluções diferentes: a primeira, Extensiva e a segunda, Intensiva. Explico a seguir:

I – Da organização para o caos e II – Do caos para a organização.

Figura 4 – Metaestabilidade



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Sob essas noções apresento: a evolução **extensiva** é o escape do nível de estabilidade, compreendendo as fases: rompimento e preparação e a evolução

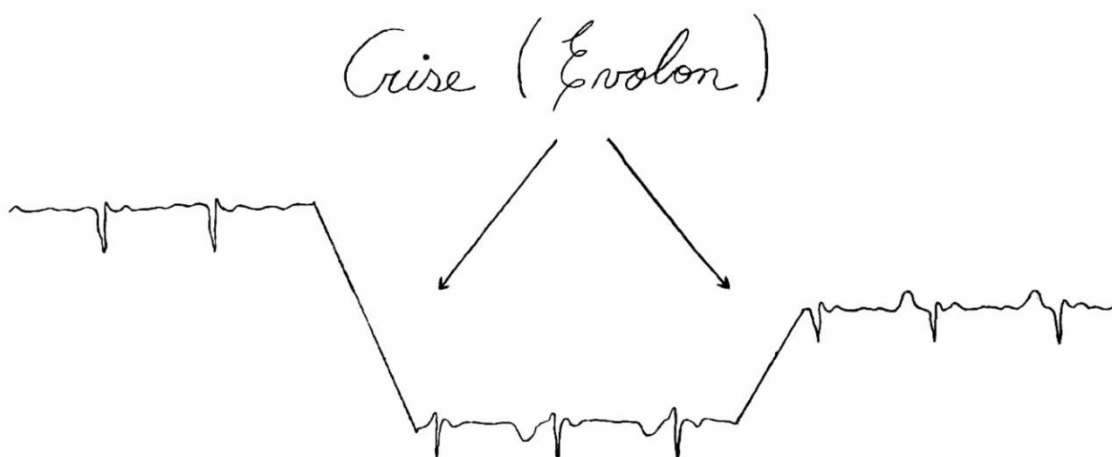
²⁰ Metaestabilidade - Um estado de equilíbrio é estável, ou seja, quando o sistema está no seu nível mínimo de energia livre e cujas transformações são espontâneas. Por outro lado, existem estados de equilíbrio que não são estáveis, podendo ser permanentemente alterados como um resultado de alguma pequena perturbação. Estes são chamados de sistemas metaestáveis.

intensiva, que envolve a aproximação para um novo atrator, compreende as fases: expansão, transição, maturação, clímax e instabilidade (VIEIRA, 2006, p. 58-63). Assim, pode-se afirmar que o Evolon, aqui proposto enquanto crise (figura 5), em sua escala evolutiva, é comum aos sistemas, incluindo os organismos vivos e as organizações que se estabelecem sobre um nível de ordem/desordem e ou desordem/ordem, não podendo ser compreendidos, como aponta Prigogine, enquanto sistemas estáveis.

Se nosso mundo devesse ser compreendido através de modelo dos sistemas dinâmicos estáveis, não teria nada em comum com o mundo que nos cerca: seria um mundo estático e predizível, mas não estaríamos lá para formular as predições. No mundo que é nosso, descobrimos em todos os níveis flutuações, bifurcações, instabilidades. Os sistemas estáveis que levam a certezas correspondem a idealizações, a aproximações (PRIGOGINE, 1996, p. 57).

As concepções de Mende e as de Prigogine, apontam rotas similares, entendendo que os sistemas estabelecem mecanismos que se articulam por crises, para permanecerem. Enquanto, as crises, nos sistemas evolutivos não-lineares desestabilizam suas estabilidades em direção ao caos, a mesma crise, de outra maneira, elabora condições evolutivas para tentar se organizar e se estabelecer em um nível temporariamente estável. Repito: Por esse motivo, são chamados de sistemas metaestáveis, em outras palavras: estão constantemente sendo regulados pelas crises, garantindo com isso, suas permanências.

Figura 5 – Crise entre processos metaestáveis



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Esse sistema da Dança que não se desvincula do corpo autopoiese e dos sistemas metaestáveis estão sendo geridos por constantes crises. A Dança, participa desse elegante e caótico não-equilíbrio das composições metaestáveis que lutam pela permanência (mesmo com suas extinções), ou seja, desde às composições mais estáveis, garantindo poucas mudanças sem entrar em colapso, até as menos estáveis, nas quais as mudanças comportamentais constantes são condições fundamentais para a composição/configuração do todo.

O corpo que dança compõe, buscando o ajustamento fino do comportamento em condições de adaptabilidade, cooperação e negociação. Tratam-se de acordos incessantes pela permanência. Mas, o que tem de importante na permanência em Dança e na busca pelas afirmações dessas simetrias sistêmicas? Duas afirmativas: 1- não existe permanência sem crise e, 2- para permanecer, mover-se é crucial. Em Machado,

Permanecer é tentar ser e projetar o devir, sobreviver em um *continuum* que é de pura evolução, tentando medir o que se conserva, se estoca, e o que se transforma, mantendo propriedades que efetivem a singularidade ao mesmo tempo em que atenda às necessidades de complexidade (MACHADO, 2001, p. 90-91).

As composições tendem a participar de um ajustamento, no qual as estabilidades e instabilidades, estão suscetíveis às adaptabilidades que as compõem; em conjunto, constroem composições transitórias de regulação à vida, conseqüentemente à Dança. Estamos a tratar de forma generalizada, não para simplificar as teorias, mas para encontrar as similaridades sistêmicas que se revelam nos comportamentos dos corpos que dançam. Essa relação, de similaridade, se configura revelando modos comportamentais desses corpos/ambientes.

Todos dançam com o Universo²¹ e participam de suas composições; esse parece ser um fato empírico para os indicadores do Evolon. Processos cíclicos e de conservação não garantem a permanência de sistemas autopoieticos, inclusive, a todos os seres vivos que compõem a atmosfera²² do Planeta Terra “[...] que deve ter

²¹ “**Cosmo** sm. ‘o Universo’ 1858. Do lat. tard. *cosmos -icus*, deriv. do gr. *kósmos -kós* || **cósmico** sm. ‘globo que representa o mundo’ XVII; *adj.* 1813. Do lat. tard. *cosmicus*, deriv. do gr. *kosmikós*||” (CUNHA, 1986, p. 221-222).

²² O Planeta Terra é composto de cinco principais camadas atmosféricas terrestres que se diferem pela variação de altitude, temperatura e funções reguladoras e que, conseqüentemente, asseguram as condições de vida no planeta. São elas: Troposfera, Estratosfera, Mesosfera, Termosfera e Exosfera.

surgido, parcialmente, de gases expelidos por antigos vulcões – embora seu oxigênio tenha sido produzido principalmente por plantas e cianobactérias” (RESS, Martin, 2012, p. 146). Desta forma, um pensamento em Dança, tem bem mais a ver com um vulcão em crise do que com um sistema que se organiza como um pêndulo sem atrito e próximo do equilíbrio.

Uma partícula, que compõe elementos químicos, que compõe células, que compõe organismos complexos, de maneira geral, é uma concentração localizada de massa em dimensões microscópicas, mas, além de uma mera nomenclatura, ela nos faz compreender melhor o mundo. A formação de massas maiores e como elas se compõem/configuram; sua estrutura está composta por pequenos elementos subatômicos (quarks down, quarks up, léptons, bósons). As três partículas principais, são: Elétrons, Prótons e Nêutrons.

A beleza de um ser vivo não são os átomos que estão nele, mas a forma como esses átomos são colocados juntos. Informação destilada por mais de 4 bilhões de anos de evolução biológica. Incidentalmente, todos os organismos na Terra são feitos essencialmente desse material. Um contágio cheio desse líquido poderia ser usado para fazer uma lagarta ou uma petúnia se ao menos soubéssemos como reunir seus componentes. Toda vida na Terra é feita da mistura dos mesmos átomos (Carl Sagan in: “Blues Por Um Planeta Vermelho”, quinto da série Cosmos: A Personal Voyage, 1980).

As propriedades de um elemento dependem da estrutura e organização de seus átomos e, no caso da coincidência cósmica, neste “planetinha” chamado Terra, as condições propiciaram que esses elementos pudessem se estruturar enquanto comunidades de organismos que interagem e, em um determinado momento, se uniram em um modo composicional específico. Os elementos procarióticos podem ter se hospedado em um organismo eucariótico e desenvolvido uma interação biológica mutuamente benéfica, que mais tarde se tornou um comportamento simbiótico obrigatório, se metaestabilizando continuamente até os dias atuais, como dito anteriormente.

Essa instabilidade/estabilidade sistêmica segue evoluindo, colapsando e se adaptando, sucessiva e frequentemente. Essa é a existência organizacional dos corpos e, conseqüentemente, de suas ações comportamentais. Não é uma forma organizacional exclusiva da Dança, são aspectos das composições do Universo e de tudo que nele habita, os quais adquirem características que variam para perto e

longe do equilíbrio, fazendo com que as crises no sistema sejam menos relevantes ou mais instáveis em seus níveis de flutuação.

É somente possível formular as condições suficientes de estabilidade, a que demos o nome de critério geral da evolução. Esse critério põe em jogo o mecanismo dos processos irreversíveis de que o sistema é a sede. Ao passo que, no equilíbrio e perto do equilíbrio as leis são universais, longe do equilíbrio elas se tornam específicas, dependem do tipo de processos irreversíveis. Esta observação é conforme a variedade dos comportamentos da matéria que observamos ao nosso redor. Longe do equilíbrio, a matéria adquire novas propriedades em que as flutuações, as instabilidades desempenham um papel essencial: a matéria tornasse mais ativa (PRIGOGINE, 1996, p. 67).

As configurações em Dança podem participar de alguns modos compositivos bastante semelhantes e, ao mesmo tempo, com configurações multifacetadas. Nesta dissertação, a tentativa de análise se apoiará com maior rigor nas composições, sabendo que podem se apresentar em plurais configurações. É possível inferir algumas similaridades sistêmicas, tanto pela via da composição, assim como pela via da configuração; então, encontraremos semelhanças compositivas que estarão sempre em processo de ajustamento e, que pela via da crise, permitem ser mais estáveis e/ou menos estáveis, mas sempre transitórias e irreversíveis.

5.5. Composições em Dança: ajustamentos entre variação e conservação

Após explanação sobre crise, enquanto mola impulsionadora da permanência compositiva dos organismos autopoieses, prosseguiremos para uma compreensão expandida das ocorrências em Dança. Nelas, a metaestabilidade, especialmente em seu nível mais estável, estabelece padrões por meio de alguns parâmetros composicionais/configurativos, ou seja, pensar em corpos dançando é, em certa medida, tão conveniente quando imaginamos ou apreciamos tais corpos dançando.

Ao imaginar corpos dançando, você leitora ou leitor, provavelmente pode “visualizar” alguma configuração e, essas configurações não são apenas suas; elas foram, de alguma maneira, estabelecidas pelos próprios comportamentos dos corpos que dançam. São códigos fortes que se estendem enquanto comportamento, não apenas para uma única experiência em Dança. Agora, pense em outros corpos

dançando, mas diferentes dos imaginados anteriormente. Provavelmente, também terá vinculado a algum padrão por algum motivo já consolidado. Dawkins, na Genética, chama esses padrões de <<variação>>.

Seguramente, há esforço para que se possam produzir padrões configurativos de representações planejadas tão complexas. Da relação sexual, de dois seres humanos, por exemplo, após o processo de fecundação e desenvolvimento, é esperado que seus genes possam reproduzir um corpo da mesma espécie, mas, as possibilidades pelas quais essa variação pode apresentar suas configurações (designers) são imprevisíveis, quando não são feitas por manipulação laboratorial. Ainda assim, variação não pode ser confundida com total aleatoriedade, mesmo que seus resultados pela via da *seleção natural*²³ possam ser extraordinários, nunca serão idênticos, em outras palavras, uma mísera variação pode gerar a diferença.

Toda essa pluralidade de padrões configurativos não surge ao mesmo tempo e nem da mesma forma. As composições nos organismos são variadas e estão implicadas intimamente com seus genes e ambientes “...nós e todos os outros animais, somos máquinas criadas pelos nossos genes” (DAWKINS, 2007, p. 39). Em uma elástica régua-temporal de sobrevivência, a permanência se dá pela adaptação e variação dos elementos que estão sendo combinados. Essas transições, que resultam em variações, há pelo menos 4,5 bilhões de anos, se estendem até os dias atuais.

A biodiversidade na Terra é observada, principalmente, pela curiosidade a respeito das inúmeras maneiras de se construir um ser vivo, sendo milhões, a resposta; trata-se de número evidentemente alto de espécies diferentes construídas entre os reinos (domínios) e as Eras, em um processo lento de bifurcações genéticas no tempo.

No livro “O rio que saía do Éden: uma visão darwiniana da vida” (1996), Dawkins faz uso das condições evolutivas da metáfora do rio para nos apresentar uma etapa importante do estudo das composições das espécies, principalmente sobre o que leva esses “rios” a bifurcarem e nunca mais se encontrarem. São as bifurcações, de um mesmo rio de genes, que compõem as variações. Aqui, a Dança ganhará, **por enquanto**, essa noção de conjunto de genes. Assim, ao bifurcarem, as danças, quando adquirem uma variação, seguem por leitões separados para sempre

²³ “Darwin propõe que a **seleção natural** é o mecanismo de adaptação evolutiva de populações e seus ambientes” (CAMPBELL, 2017, p. 25).

ou pelo menos até a extinção da composição/configuração. Metaforicamente, as danças podem ser pensadas como a diversidade de espécies. As condições climáticas e geográficas não são as únicas causas dessas bifurcações, sendo assim, as espécies sob as mesmas condições não têm garantia alguma de adaptabilidade. As mudanças sutis em cada corpo produzirão, a longo prazo, modificações que atribuirão outras configurações. Ao ler a escrita de Darwin, a seguir, tome a liberdade de modificar as palavras “habitantes e espécie” por dança:

Não é que eu creia que uma mudança física, de clima, por exemplo, ou algum grau extraordinário de isolamento que impeça a imigração, sejam necessários para que os lugares livres se tornem produtivos e que a seleção natural os torne habitados, aperfeiçoando alguns dos **habitantes** suscetíveis de variação; pois como todos os **habitantes** de cada região estão lutando entre si com forças equilibradas, modificações muito sutis na conformação ou nos hábitos de uma **espécie** lhe terão de dar muitas vezes vantagens sobre outras; e as novas modificações da mesma classe aumentarão com frequência ainda mais as vantagens, desde que a **espécie** continue nas mesmas condições de vida e tire proveito de meios parecidos de subsistência e defesa (DARWIN, 1979, p. 100. Grifo nosso).

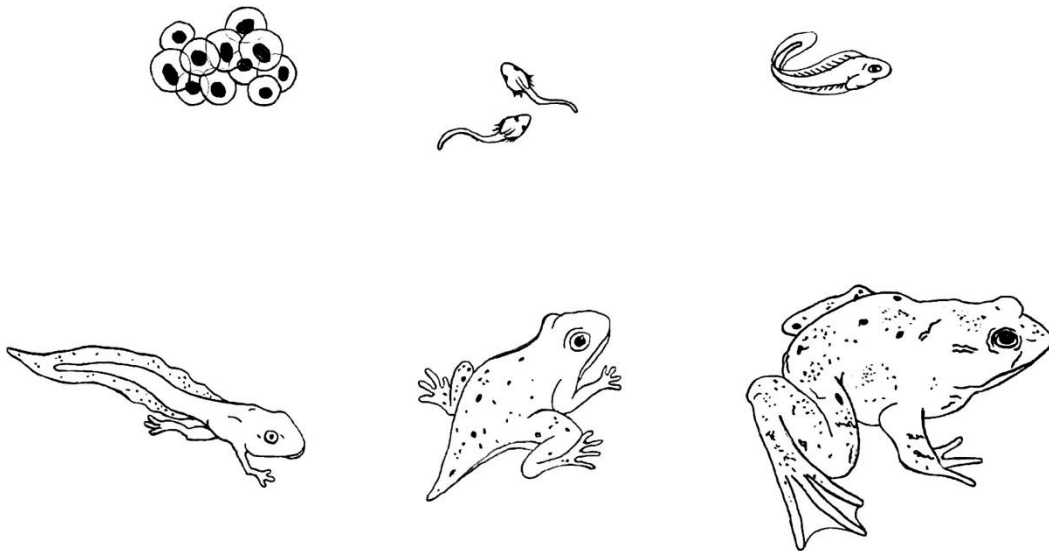
É plausível a ideia de Darwin que propõe o equilíbrio de forças que estão relacionadas a uma *lei da sobrevivência* do estado metaestável, sendo essas leis tão gerais que conseguem, mesmo diante das modificações, aglomerarem átomos afim de produzir uma composição durável perante o tempo e suficientemente estável para merecer um nome ou um reconhecimento. Em consonância às suas complexidades, Dawkins ressalta: “a primeira seleção natural se deu simplesmente pela seleção das formas estáveis e a rejeição das instáveis. Não há mistério algum” (DAWKINS, 2007, p. 57).

Tomarei a liberdade de, mais uma vez, fazer um exercício com as palavras, para tentar demonstrar através da escrita, os entendimentos, aqui apresentados de composição em Dança. Assim, algumas palavras estarão juntas produzindo uma composição associativa para encontrar a força do discurso.

Se uma rã fosse uma dança, por exemplo, a observadora e o observador se proporiam a reconhecer a unidade enquanto dança/rã, não podendo apenas se apegar ao momento/fase em que o espetáculo/desenvolvimento atinge o “final” e estabelece a configuração (designer) tão desejada e culturalmente reconhecida pelo que popularmente chamamos de dança/rã. Ao fazê-lo, perder-se-iam os fluxos transitórios configurativos e compositivos de cada momento dessa dança/rã e mais, poderiam não reconhecer que existem danças que nem se apresentam enquanto

desenvolvimento “final”, mas sim, rãs com outras configurações/fases (figura 6). Tudo que se constitui, se apresenta, se transforma... Ainda assim, se compõe/configura enquanto forma sempre transitória, nesse caso, sem deixar de ser rã ou dança.

Figura 6 – Rã



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Meu pai trabalhou de pedreiro durante algum tempo e eu, muitas vezes, ainda criança, o acompanhava. Certa vez, ele encontrou uma rã e me entregou para que eu pudesse cuidar. Então, arrumei um balde, coloquei água e fiquei mexendo no bichinho. Sai para almoçar e deixei o balde no sol, quando voltei a água havia esquentado demais e a rã estava morta. Por muito tempo, me senti incapaz de cuidar de qualquer coisa. Então, desde criança, eu tentava entender as condições para que a vida não se esvaísse.

Em Dança, na maioria das vezes, a observação se compromete com os desenhos que se apresentam no espaço. Essas figuras em movimento se estabelecem, principalmente por seus deslocamentos, trajetos, velocidades, aceleração/desaceleração. No entanto, um detalhe: pode ser que pela via da composição a Dança não estabeleça critérios configurativos de movimentação ou trajetos pré-reconhecíveis enquanto Dança. As variações podem bifurcar os entendimentos padronizados sobre Dança; são as bifurcações que permitem as diversidades compositivas/configurativas. Pode ser que, em inúmeras danças, a

espacialidade não seja explorada pelos mesmos modos configurativos, por exemplo: os braços não sendo utilizados para “desenhar” no espaço e, com isso, a expansão e a contração dos corpos, dos trajetos no espaço, ganhem configurações bem inabituais. Assim:

A variabilidade indeterminada é um resultado bem mais frequente da mudança de condições do que a variabilidade determinada[...] Vemos variabilidade indeterminada nas inúmeras pequenas particularidades que distinguem os indivíduos da mesma espécie e que não podem ser explicadas pela hereditariedade, nem de seus pais, nem de nenhum antecessor mais remoto (DARWIN, 1979, Tomo I, p. 24-25).

Todos os seres vivos coevoluem em relação aos seus ambientes. Quando Darwin (1809-1882) propõe que existe uma variabilidade que não é explicada pela hereditariedade, não quer dizer que ela surgiu “do nada”, mas sim, que as condições para tais mudanças eram inesperadas e, ao mesmo tempo, propícias a produzirem composições num grau elevado de variabilidade. São as variações que não estão relacionadas apenas à reprodução sexual e, que são particularidades pelas quais podemos distinguir os indivíduos, as Eras geológicas e, por consequência, os domínios e seus reinos.

Por muito tempo, os estudos de composições em Dança buscaram, em “fósseis escassos”, localizar suas ocorrências compositivas apenas nos estudos das configurações, ou seja, dando uma enorme importância aos padrões que apresentavam figurativamente a tarefa de explicar como a Dança se apresentava ao mundo. Nesta dissertação, a pesquisa sobre composição não se localiza apenas nas configurações e ocorrências de seus espetáculos, mas tenta conectar saberes/coerências que permitam uma abordagem coevolutiva e de integralidades para as pesquisas em Dança de uma forma geral. Sendo assim, as características gerais que encontramos nos seres vivos, em suas variações de danças, serão sempre metaestáveis (desordem/ordem e/ou variação/seleção).

Percebemos até aqui que, mesmo com as similaridades configurativas e compositivas, as danças não se apresentam com os mesmos designers, portanto, solucionam suas variações bem distintamente. Nos espetáculos, assim como na natureza, as transformações são inevitáveis, não retrocedem, sempre se modificam, até os mesmos espetáculos que são “refeitos”, se modificam lentamente, carregam diferentes possibilidades compositivas/configurativas pela relação com seu ambiente e diferentes corpos que os dançam. A configuração de Dança não evidencia,

necessariamente, por quais configurações ela foi se transformando até chegar aos olhos da espectadora e espectador; mesmo assim, ao tentar assistir as mesmas composições/configurações/espetáculos, as danças se apresentarão sempre com caráter transitório. Algumas bem mais perceptíveis, enquanto outras menos, mas sempre se modificando, pois, um acontecimento nunca pode ser repetido. Cada acontecimento é único. A Dança é um acontecimento sempre processual.

A cada dia, por causa de todas as informações que vão transformando o corpo, ele é sempre um corpo único. Assim, qualquer corpo reúne uma certa coleção de informações a cada momento de sua vida. E é essa a coleção de informações na forma de um corpo (que se encontra em transformação permanente, pois há muitos tipos de informação que não param de chegar), é esse o corpo – do fluxo incessante de trocas de informação com os ambientes por onde transita – que dança. Por isso, a sua dança não pode se repetir, pode apenas ser refeita. Se ele não permanece o mesmo, não pode fazer duas vezes a mesma coisa, simplesmente porque a coisa não pode ser a mesma. No corpo, os eventos são únicos (KATZ, 2007, p. 199).

Você pode estar se perguntando, assim como eu me perguntei: por que os modos compositivos em Dança carregam as mesmas informações sistêmicas do corpo que dança? Enquanto um corpo se comporta dançando (ou não), ele estará sempre em transição e não terá uma configuração de chegada. O que se tem, são algumas expectativas, por conta do que compõe sua espécie e seus traços familiares. Sendo assim, é plausível esperar das composições do corpo uma certa composição/configuração, que respeite suas fases, mas que também se apresente sob diferentes variações de colorações, formas, odores, maneiras de se defender, se alimentar, sexualidades, modos de se mover, se deslocar e, conseqüentemente de dançar.

5.6. Composição enquanto comportamento estendido

As composições, até aqui, foram compreendidas enquanto organizadoras, para se configurarem/estruturarem enquanto unidades fluidas que se modificam continuamente em decorrência da relação com o ambiente. Mas, essas composições quando se apresentam nos comportamentos dos organismos, elas operam um agir com/no ambiente. Sendo assim, suas ações se estendem para além das fronteiras dissolúveis da pele e da unidade subjetiva. Esse agir se dilui nos comportamentos

dos outros corpos, em inúmeras vezes, determinando os comportamentos das coisas e pessoas que estão em seu campo do agir e, conseqüentemente, o agir desses corpos estão sendo afetados pelo agir e comportamentos dos outros corpos. Um eterno ajustamento.

Em Dança, essas ocorrências são ainda mais complexas, pois além das composições/configurações, que são os comportamentos da espécie, temos ainda, a relação individual de cada corpo que, ao dançar, apresenta consigo seus contextos bioculturais. A pluralidade com que esses corpos ajeitam as informações, por um lado, revela ações no espaço e modos configurativos multifacetados; por outro, composições enquanto modo sistêmico de organização não tão diferentes assim um dos outros, ou seja:

[...] olhamos os corpos individuais e cada um deles se apresenta, é óbvio, como uma máquina coerente e integrada, imensamente complexa, com uma unidade de propósitos que é flagrante. Um corpo não se parece com uma confederação provisória e frouxa de agentes genéticos, em guerra que mal têm tempo de se conhecer antes de embarcar no espermatozóide ou no óvulo para a próxima etapa da grande diáspora genética. Ele tem um cérebro unificador, que coordena uma cooperativa de membros e de órgãos dos sentidos para alcançar um objetivo (DAWKINS, 2007, p. 392).

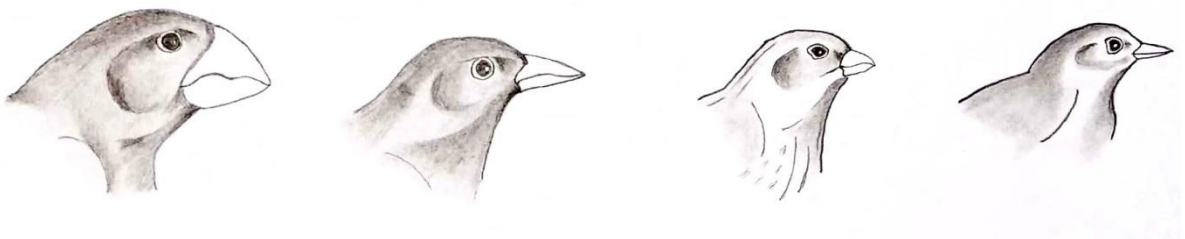
Reconhecemos um paradoxo entre as possibilidades configurativas bastante diversificadas que se apresentam enquanto corpos individualizados e que, mesmo pertencentes aos mesmos ambientes e contextos, podem variar bastante como cada corpo se apresenta. Em contrapartida, suas possibilidades compositivas não serão assim tão plurais como as configurativas pois, estabelecem padrões mais solidificados. Como resolver estes dois modos – indissociáveis – de olhar para a vida e conseqüentemente para a Dança? A tentativa desta dissertação é, indicando por meio da teoria apresentada por Dawkins do *fenótipo estendido* - sua maior contribuição - segundo ele mesmo, poder colaborar para compreensão dos corpos que compõem e que, ao comporem, constroem padrões não apenas para “corpos individuais”, mas para uma comunidade que dança. Segundo o autor:

O termo técnico *fenótipo* é utilizado para designar a manifestação corporal de um gene, o efeito que ele tem no corpo, via desenvolvimento, em comparação com seus alelos. O efeito fenótipo de um gene particular poderá ser, por exemplo, os olhos verdes. Na prática, a maior parte dos genes tem mais de um efeito fenotípico, digamos, olhos verdes e cabelos encaracolados. A seleção natural favorece alguns genes em detrimentos de outros, não por causa da natureza dos genes em si, mas devido às suas conseqüências – seus efeitos fenotípicos (DAWKINS, 2007, p. 394. Grifo nosso).

Os Fenótipos estão sempre em relação com sua morfologia, habitat e comportamento. O exemplo clássico são os tentilhões de Galápagos, que se encontram nas ilhas do Pacífico, próximas ao Equador (figura 7). A variação de designers dos bicos é o que mais chama a atenção. Aves de bicos estreitos, aves de bicos largos, de bicos afiados ou robustos. Essas formas variam de ilha para ilha. Como, em um espaço de tempo tão curto várias espécies de tentilhões, descendidos de um ancestral comum, poderiam ter essa variabilidade enorme de bicos? Por sua capacidade de ajustamento de fenótipos – ano a ano – ao seu ambiente particular. Ilhas e bicos em sincronia microevolutivas, moldando os fenótipos das espécies de tentilhões apresentadas, principalmente, pelas diferenças de alimentação e habitat. Essas adaptabilidades acomodaram cada espécie em decorrência do isolamento geográfico e competitividade por alimentos.

É possível perceber o mesmo com as configurações em Dança. Explico: não existe um único modo de organizar as informações e propagá-las, mesmo que estejam geograficamente próximas. Vá a qualquer estado brasileiro, visite as diferentes comunidades e, principalmente, seus festejos (geralmente vai encontrar modos de composição em Dança). Verifique então que, mesmo a pouca distância, seus modos de organizar as informações/ações para composições ganham variações bastante diversificadas. Pluralidade das configurações pela variação.

Figura 7 – Tentilhões com variedades de bicos: forma e tamanho



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

As variações se manifestam, acomodando as informações aprendidas e desenvolvidas contexto a contexto e, em inúmeros casos, no mesmo contexto. Essas variações das danças ocorrem da mesma forma como ocorre com os tentilhões, ou seja, por adaptabilidade. Por conta da Cultura, assunto que

aprofundaremos no segundo capítulo – denominado SEIS, as informações se encontram bem mais elásticas e transitórias do que a demorada evolução genética. Assim, aos poucos, iremos abandonando essa ideia geneticista enquanto única base a respeito da evolução, para compreendermos com mais precisão o que ocorre com os organismos vivos da espécie *sapiens*, essa mesma que compõe Dança e suas inúmeras variações de apresentar seus fenótipos estendidos, principalmente, pela relação e evolução apadrinhada pela Cultura.

Uma vez, o tema na escola era “floresta amazônica”, então eu me dediquei a desenhar um elefante no meio da floresta. A professora explicou que os elefantes não eram do Brasil. Passei tempo odiando a floresta amazônica e só queria saber das florestas e savanas africanas, até que eu me convenci da beleza da diversidade e inúmeras formas de configurar espécies variadas. A evolução das espécies não está subordinada aos desejos infantis.

É possível observar que as consequências fenotípicas se relacionam principalmente nos processos embrionários e seus efeitos são detectáveis nas formas dos corpos, logo, em seus comportamentos. Essa é a chave para entendermos os fenótipos estendidos; seus efeitos não se apresentam no corpo do organismo enquanto aparência física, mas resulta da **ação** de genes que se localizam nos corpos dos indivíduos. Os exemplos de fenótipos estendidos são muitos, mas o importante para esta dissertação é elucidar que a ação se apresenta quando o indivíduo **compõe**; suas composições são consequências fenotípicas dos genes e da relação dos indivíduos com seu meio, no caso da Dança, ainda fortemente das consequências da Cultura. Uma trama complexa que se apresenta para cada indivíduo, comunidade, e/ou se apresenta nas ações de cada espécie de maneira bastante particular.

Antes de adiantarmos como isso se aprofunda nos comportamentos da espécie *sapiens* e suas danças, peço um pouco mais de paciência e perseverança para analisarmos melhor as ocorrências do fenótipo estendido em outras espécies. O João-de-barro (*Furnarius rufus*) constrói seu característico ninho de barro, ou seja, uma estrutura arredondada como um forno, com uma porta para o interior da estrutura/ninho, afim de acomodar o casal da espécie e seus filhotes. Esse comportamento garante a atração da Maria-de-barro (fêmea) e o sucesso reprodutivo. O que faz com que ano-a-ano essa espécie de ave que, justamente tem

seu nome popular em decorrência de suas composições/comportamentos, possa continuar a se comportar com essas ações características?

Esta dissertação não duvida que essas ocorrências aconteçam por meio da seleção darwiniana. O ajustamento da permanência favorecida pela seleção natural, sendo estes sistemas *autopoieses*, estão sujeitadas as constantes relações com seus ambientes. Certamente, essas características de adaptabilidade tenham sido favorecidas, do mesmo modo como tornou possível, por exemplo, para os seres humanos possíveis construir seus abrigos, com notáveis habilidades, a partir de materiais coletados em seus ambientes; conhecimento incorporado em seu operar “... Todo fazer é conhecer e todo conhecer é fazer” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 32).

A seleção natural favoreceu os genes ancestrais [...] Os genes atuavam sobre o comportamento, presume-se que influenciando o desenvolvimento embrionário do sistema nervoso. Mas o que um geneticista veria, na realidade, é o efeito dos genes na forma e nas demais propriedades das casas. O geneticista deveria reconhecer os genes “para” a forma da casa, no mesmo sentido em que existem genes para, digamos, a forma da perna (DAWKINS, 2007, p. 401).

Esse é o entendimento mais aprofundado dos comportamentos moldados não apenas morfológicamente, mas que também caracteriza as espécies por suas ações e composições/configurações em relação ao habitat. Outro parâmetro importante para compreender a noção de fenótipo estendido é, que as ações podem ter efeitos em outros organismos, ou seja, não apenas para a espécie compositora em questão, mas para outras de seu ambiente. Explico: além de projetarem os efeitos nas **ações/agir/operar** do organismo vivo que compõe, o fenótipo estendido interfere nas ações/movimentos dos outros corpos. Então, as ações se estendem e contaminam as ações de outros organismos. Não só modificam corpos inanimados como o barro, as pedras, mas também “outros” corpos vivos. O fenótipo se estende para as relações de comportamento ecológico em que dois ou mais organismos são beneficiados mutuamente (ou não), produzindo inter-relações não previstas, tornando-as tão íntimas a ponto de se associarem.

O tubarão e a rêmora têm uma relação que se compõe enquanto **comensalismo**, as rêmoras se prendem na pele do tubarão e se alimentam dos restos do que o tubarão come; só a rêmora se beneficia, mas não atrapalha o comportamento do tubarão. No caso do **parasitismo**, o benefício se estende a

apenas uma das partes (hóspede), mas atrapalham o funcionamento do outro organismo envolvido (hospedeiro); é o caso dos carrapatos que se fixam na pele dos felinos e caninos, causando dor, coceira e, muitas vezes, doenças. Já na relação denominada **mutualismo**, todos os organismos envolvidos se beneficiam, por exemplo: O caso do crocodilo e o pássaro-palito - Uma das mais interessantes! - O crocodilo abre a boca e permanece com a boca aberta por bastante tempo, o pássaro-palito se alimenta dos restos alimentares presos entre os dentes do crocodilo, ao mesmo tempo higieniza a boca do crocodilo, prevenindo o surgimento de algumas infecções.

Os seres humanos, ao comporem, estabelecem comportamentos similares, pois como tem sido reiterado nesta dissertação, são organizações *autopoieses* sempre em relação aos seus ambientes e, ambos, corpo/ambiente se perpetuam por características transitórias de composição/configuração. Essa afirmação se estende ao agir em Dança; suas ações/movimentos refletem essas características e se moldam a partir de seus contextos múltiplos. Sempre variando e selecionando seus movimentos da vida social, em inúmeros casos “simbólicos”, contaminando outros corpos, outros comportamentos em fluxo. “Estes se organizam assim porque a sua existência se **estende** além das pessoas que as utilizam” (GREINER, 2005, p. 99. Grifo nosso).

Algumas variações de dança se hospedam no comportamento ganhando certa estabilidade e, com isso, quando olhamos um corpo se mover, dependendo das informações que transitam pelo contexto, rapidamente podemos afirmar se aquele corpo está dançando (ou não). Mas, até mesmo os entendimentos sobre as danças podem variar bastante, dependendo sempre de como as informações foram se estabilizando nos contextos desses corpos/ambientes que dançam, ou seja, se ajustando sempre aos entendimentos de composição/configuração desses corpos que selecionam as informações que transitam, para assim poder (ou não) chamar de Dança.

Ainda, ao tratar de danças, talvez, se almeje tanto os estudos das configurações/composições porque o compartilhamento é necessário, friccionando o específico e o coletivo, o público e o privado. Mas, perceberemos que as ações/movimentos não se hospedam apenas na observadora ou no observador que, visualmente ou repetindo com seus corpos, podem acessar mais rapidamente tais aprendizados, sendo que, “Gestos são uma prática simbólica incorporada

cinestésicamente, conhecida por quem faz [...] Quando não há observação, ainda assim os gestos são realizados...” (*ibidem*, p. 99).

Esse fluxo constante, produz modos temporários de como as informações sobre Dança são selecionadas, adquirindo uma qualidade metaestável, como explicado anteriormente. As crises, repito: comprometem as estabilidades; rompem com as tentativas frustradas de estabilidade, ao mesmo tempo que viabilizam suas permanências. As permanências se dão por acordos sempre em transformação. Então, os modos particulares de cada corpo dançar também são transitórios e se estabelecem por acordos contaminatórios. As ações em dança se estendem para uma comunidade inteira, podendo ser replicadas, se assim ganharem força, através de processos de aprendizagem, sendo eles estabelecidos pela própria comunidade.

Não existe em Dança, tão pouco na vida, um ponto de partida ou um ponto de chegada, é constante estabilidade/instabilidade. Esses modos compositivos de uma composição estendida são aprimorados por se refazerem através de similaridades e, com isso, serem aprendidos. São esses modos de se comportar que são reproduzidos, informações ajeitadas corpo a corpo, dança a dança, contexto a contexto, corpo a corpo, dança a dança, contexto a contexto...

Os fenótipos estendidos de um corpo são formados pelos genes e pelas informações que circulam por seus ambientes, ou seja, foram e estão sempre em deslocamento em relação a outros corpos. Então, podemos observar modos particulares de cada comunidade dançar e/ou de cada corpo selecionar e replicar as informações aprendidas, mesmo com suas variações dos modos de configurar dança, em cada contexto podemos encontrar similaridades nos acontecimentos em dança, seus grupos, seus discursos, seus modos de viver e agir em dança.

Os fenótipos estendidos nos *sapiens* são fortes quando se tratam de comportamentos moldados pela Cultura, pois além de coevolúrem com seus ambientes, alterando e sendo alterados, ainda se estendem a outros corpos produzindo algumas unidades sistêmicas reconhecidas. Em alguns contextos, essas informações são mais elásticas e em outros mais solidificadas.

Seguiremos evoluindo por via da crise, entendendo melhor as características que encontramos nos sistemas *autopoieses*. Assim, como seus corpos, suas ações/comportamentos estão sempre em fluxos transitórios no tempo e seus modos de dançar sendo constantemente ajustados a partir dos comportamentos dos corpos que compõem.

Na sequência, esta dissertação afunilará para as ações em Dança e tratará de como a espécie *sapiens* se apresenta pela via da coreografia, já que os entendimentos sobre corpo, sistema e composição/configuração já foram apresentados. No próximo capítulo – denominado SEIS, ganharão melhores embasamentos para a relação com as composições em Dança e seus discursos. Continuaremos abordando as noções de processo e transitoriedade, mas principalmente como as informações se propagam corpo a corpo, dança a dança, contexto a contexto pelo viés da Cultura e do plano de composição em Arte.

Assim, os vulcões criam ilhas, muitas abelhas criam colônias, as pessoas criam comunidades, o sistema imunológico cria anticorpos para as pessoas... Esses corpos não criam composições, compõem; esses corpos não criam dança, dançam. Alguns corpos ao dançarem, criam arte, gerando conexões e, portanto, novas configurações florescem a partir de outras. Quando essas composições convergem, sejam violentas colisões como fator de emergências astronômicas ou sejam uniões biológicas como condição de vida, demonstram em comunhão, a potência e infinidade das possíveis conexões sensíveis do processo de composição da permanência. Essa afirmação também se estende à Dança.

SEIS,

6.1. COMPOSIÇÃO EM DANÇA: PROJETOS COREOGRÁFICOS TRANSITÓRIOS.

Antes eu era macaco, à vontade,
Depois passei a ser um cavalo
Depois passei a ser um cachorro
Depois passei a ser uma serpente
Depois passei a ser um jacaré

Stela do Patrocínio

O Corpo, em larga escala, esteve e está implicado em seus ambientes. No primeiro capítulo – denominado CINCO, vimos como os corpos e seus comportamentos compositivos/configurativos se encontram em transitoriedade. Mesmo de forma resumida, tentamos estabelecer a compreensão de composição enquanto processual, sem responder a certas urgências e recorrendo a algumas entradas de dicionários especializados. Assim, para este capítulo, pensar a Dança sem levar em conta como, concomitantemente, trocam informações em codependência com seus ambientes, parecerá cada vez mais difícil; especialmente, estabelecer critérios de análise sem que contemplem certas complexidades.

Daremos continuidade, a fim de “dichavar” as informações sobre composição, estabelecendo que todo corpo/unidade se apresenta por processos compositivos/configurativos e que, então, não se diferem das ações em seus ambientes. Essas questões continuarão encontrando eco nas ciências, construindo com elas diálogos para entendermos as interrogações apresentadas por esta dissertação e tornar essas construções possíveis. Neste capítulo, explicitaremos como as composições em Dança evoluíram pela relação Natureza e Cultura, chegando até os dias atuais, variando e modificando os corpos dançantes da espécie *sapiens*. Salientaremos, ainda, principalmente a partir de uma concepção de revolução cognitiva (HARARI, 2018), descrevendo alguns comportamentos característicos das composições *sapiens*, para diferenciação de outras espécies e, mais à frente, poderemos compreender que suas danças não se desvinculam desses comportamentos, com maiores relevâncias pelas relações de adaptação, mutação, variação, estabilidade/instabilidade, etc.

Sem nenhuma modéstia, nos denominamos *sapiens* (“sábio”), e foi essa espécie de homínido que habitou todo o continente Africano com sua sofisticada capacidade de se adaptar. Na primeira onda de migração, há aproximadamente 120

e 60 mil anos atrás, saíram da África se ajustando em outros continentes e às novas condições climáticas. Os primeiros *sapiens* que migraram em direção ao Ártico, se estabeleceram na Europa, enquanto outros grupos foram para o Sul da Ásia, chegando até a Oceania. Na segunda onda de migrações, entre 60 e 15 mil anos atrás, estando bem adaptados, atravessaram a Ásia até chegar na América do Norte, descendo pela América Central até a América do Sul (local de onde escrevo e danço esta dissertação).

Na Europa e na Ásia, ainda na primeira onda de migrações, os *sapiens* se relacionaram com os *neanderthalesis*²⁴. Sim, existiram outras espécies do gênero²⁵ *Homo*, e também já haviam feito esse processo de migração para outros continentes. Os *sapiens*, em relação aos outros hominídeos, adquiriram características diferenciadas não só genéticas como culturais, pois eram compatíveis com as relações sexuais: “consideram que os animais pertencem a uma mesma espécie se eles tendem a acasalar uns com os outros, gerando descendentes férteis” (HARARI, 2018, p. 16). Mas, como em quase toda regra, sempre existem as exceções, a espécie *sapiens* teve relações sexuais com outras espécies de *Homo* e tiveram descendentes.

O mesmo pode ter acontecido na Ásia entre *Sapiens* e *Erectus*²⁶, além de comprovações recentes terem respondido melhor às teorias divergentes entre miscigenação X substituição, pois foi a partir de DNA fossilizado de *Denisova*²⁷,

²⁴ *Homo neanderthalesis*, ou seja, os neandertais. Talvez sejam as personagens coadjuvantes mais lembradas e estudadas. Viveram aproximadamente entre 600 mil e 400 mil anos atrás e foram descobertos na Europa, em 1859. Com 1.600 cm³ de cérebro, característica essa por seu aumento de massa corporal lateralizada, viviam em regiões frias, ou melhor, regiões mais afetadas pelas mudanças climáticas glaciais.

²⁵ Gênero, nesse momento da dissertação, está atrelada a uma unidade da taxonomia, sendo um arranjo correspondente a definição dos grupos de organismos biológicos com características morfológicas e funcionais correspondentes a antecessores comuns. A este conceito estão atrelados outras 7 (sete) características mais comuns que permitem ser organizados para classificação: Domínio (eukaryota), Reino (animalia), Filo (hordata – vertebrados), Classe (mammalia – mamíferos), Ordem (primatas), Família (hominídeos), Gênero (*Homo*), Espécie (*Sapiens*).

²⁶ *Homo Erectus*. Seus fósseis foram encontrados no Quênia em 1984, bípedes, com esqueleto mais esguio e ágil. Foram os primeiros a deixar o continente Africano para o sudeste do continente Asiático. Especula-se que sua ida a Europa foi há aproximadamente 1,9 milhão e 1,6 milhão de anos; suas ferramentas continham lâminas de pedra cuidadosamente esculpidas, mas ainda sem o rigor de acabamentos (ver Scientific American Brasil, 2014, p. 40).

²⁷ Hominídeo de Denisova. Extintos há aproximadamente 30 mil anos, seus fósseis foram encontrados em uma caverna de Denisova no sudoeste da Sibéria (Rússia), próximo das fronteiras com China e Mongólia.

comprovando que aborígenes australianos têm até 6% dos genes de um *Denisova*. Não é um número exorbitante, mas já é maior do que os encontrados em populações da Europa e no Oriente Médio, entre 1% e 4% do DNA de *neandertal* (por exemplo). Mesmo assim, a miscigenação não deu fim às ideias de substituição, pois suas descendências não participam igualmente da formação das populações modernas: “portanto, as populações não se fundiram – mas alguns genes sortudos de *neandertais* pegaram carona no Expresso *Sapiens*.” (*ibidem*, p. 33).

Não sabemos exatamente onde ou quando animais que podem ser classificados como *Homo sapiens* evoluíram pela primeira vez a partir de algum tipo anterior de humano, mas a maioria dos cientistas concordam que há 150 mil anos a África Oriental estava povoada por *sapiens* que se pareciam exatamente como nós (HARARI, 2018, p. 29).

Não sabemos exatamente quando, nem onde começaram a compor Dança e, ainda, se é realmente uma habilidade de fazer, reconhecer e catalogar desta espécie. Os *sapiens*, de lá para cá, passaram por três importantes revoluções: a revolução **cognitiva**, a revolução **agrícola** e a revolução **científica**. Segundo o pesquisador Yuval Noah Harari (2018), uma **revolução cognitiva**, a qual daremos ênfase, se deu principalmente pelas condições que levaram o cérebro e as relações cognitivas dos *sapiens* a se desenvolverem, aumentando potencialmente de tamanho.

Segundo Harari, uma das principais razões para essa primeira revolução, é a importância da domesticação do fogo. Com ele, os *sapiens* abriram uma brecha de vantagem em relação aos outros animais, pois podiam espantar seus adversários e se aquecerem no inverno. O fogo trouxe a aproximação da comunidade: danças, histórias e ensinamentos eram aprendidos com mais facilidade. Com o fogo, podiam queimar florestas, gravetos, animais, alimentos... O próprio ato de cozinhar matava os germes e parasitas proporcionando uma diminuição significativa na mortalidade da população.

As ações que levaram à revolução cognitiva estão, intimamente ligadas ao cozimento de alimentos pelo fogo, alimentos esses que antes eram incapazes de ser comidos e digeridos, ou por demorarem muito tempo/energia para a mastigação e digestão. Com ajuda do fogo, em poucas horas, a comunidade estava alimentada, sobrando tempo para desenvolver outras habilidades e comportamentos,

principalmente porque a digestão de alimentos consome muita energia do corpo e, os alimentos passados pelo fogo, possibilitaram que os intestinos ficassem mais curtos, sobrando energia para o cérebro que estava crescendo à medida que as musculaturas Temporal e Masséter (responsáveis pelo abrir e fechar da mandíbula na mastigação), ficavam cada vez menores, pois os alimentos estavam mais fáceis de mastigar acarretando a diminuição da musculatura e abrindo espaço para o aumento do crânio.

Outra questão importante para o desenvolvimento repentino dos *sapiens*, foi a política da cooperação (aspecto importante sobre a composição em dança). Com cérebros maiores, o andar bípede foi uma alternativa para o peso do crânio, equivalendo até 3% do peso corporal ao se equilibrar, porém, foi uma dificuldade para as fêmeas *sapiens*, que ficaram com os quadris mais estreitos, dificultando a passagem dos bebês no nascimento. Quadris menores, crânios cada vez maiores; a seleção natural favoreceu nascimentos prematuros, nos quais, nenhum dos *sapiens* nascia com suas formações completas, como por exemplo as girafas, que em poucos minutos após o nascimento, o filhote já fica em pé e caminha ao lado da mãe. No caso dos *sapiens* sua formação, se estenderia para os braços das mães e da comunidade (figura 8). Explico: por conta da energia que os bebês exigem, as fêmeas *sapiens* dependiam de sua tribo e a tribo dependia daquele novo nascimento, fato que contribuiu enormemente para as habilidades sociais/cognitivas de toda humanidade, então, “Criar filhos requeria ajuda constante de outros membros da família e de vizinhos. É necessária uma tribo para criar um ser humano. A evolução, assim, favoreceu aqueles capazes de formar fortes laços sociais” (*ibidem*, p. 24).

Finalmente, com essas habilidades e a conquista cognitiva, foram possíveis a criação e a confecção de artefatos que não eram, necessariamente, ferramentas para sobrevivência, mas sim, comportamentos que se compunham enquanto novas formas de pensar e criar. A revolução cognitiva, levou os *sapiens* a produzirem suas primeiras notações em cavernas, esculpir objetos simbólicos (joias, esculturas), indícios incontestáveis de religião, danças, estratificação social e um tipo de comunicação totalmente nova a partir da imaginação, ficção²⁸, fazendo isso também de forma coletiva.

²⁸ **Ficção** *sf.* ‘ato ou efeito de fingir’ ‘simulação, coisa imaginária’ 1813. Talvez adapt. do fr. *fiction* e, este, do lat. *fictio –onis*, cujo rad. *fict* é o mesmo do supino de *fingere* ‘modelar, criar, inventar’ (CUNHA, 1986, p. 355).

O controle da ficção, possibilitou que os *sapiens* usassem o poder para comandar grandes populações até os dias atuais. Seja um controle religioso, estatal, em grandes corporações, numa pequena tribo ou numa reunião familiar; o sentido de fabular, enquanto controle populacional, está enraizado cognitivamente no imaginário coletivo e, muitas vezes, é o que produz no grupo o próprio sentido de grupo, ou seja, as composições ficcionais são condições da cooperação humana. Portanto, a revolução cognitiva está atrelada ao hábito cognitivo da espécie. Se não há mudança de hábito em relação ao meio, não há adaptações.

Concluimos, assim, que a ficção, vista pelo senso comum como conhecimento sem comprometer com a realidade, é, na verdade, uma estratégia evolutiva adaptativa que sinaliza a tendência do ser humano em crescer em uma complexidade bem além daquela biológica (VIEIRA, 2009, p. 67).

Figura 8 – Primeira obra



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (1985).

Suas possibilidades de socialização e cooperação são tão variadas que, diferentemente de um bando de chimpanzés que convivem entre 20 a 50 membros, os *sapiens* conseguem levar centenas às ruas por algumas causas, milhares de membros às guerras conjuntas, milhares de pessoas para eventos esportivos ou, no caso da Arte, ao teatro de Epidauro²⁹, local das principais composições cênicas na Grécia, onde acomodava aproximadamente 10.000 pessoas ouvindo e assistindo seus discursos³⁰.

Antes de eu decidir, aos 10 anos, ir para uma escola de dança no meu bairro, me lembro de ficar, muito tempo, no período da tarde sozinho em casa decorando as coreografias dos vídeos clipes, principalmente do Michael Jackson e da Madonna em fitas VHS da minha mãe e do meu pai. Eram os momentos mais felizes de realização na infância. O que me atraía nesse artista e nessa artista, era sem dúvida as danças que realizavam, seus modos de se mover, de discursar qualquer coisa que quisessem pela Dança.

Uma pop star como Madonna³¹ – uma fêmea *sapiens* – tem a capacidade, de sozinha, mesmo com o patriarcado vigente nas relações *sapiens*, fechar estádios de futebol no mundo todo para realização de suas composições com 50.000 membros da sua mesma espécie. Ocupa, há pelo menos 4 décadas, um importante espaço de composição para que outras fêmeas *sapiens*, pudessem se colocar. O exemplo de Madonna, está presente, porque a lógica composicional de suas apresentações é da Dança pois, à princípio, nunca imaginou ser uma cantora, porque estudava para se tornar uma dançarina moderna.

Os indícios dessa revolução cognitiva apontam que entre 70 mil e 30 mil anos atrás, aproximadamente, sem um motivo muito específico, pois as relações são complexas e ramificadas, os *sapiens* deram um salto evolutivo inesperado, sendo a primeira espécie de mamíferos a se adaptar a ambientes tão plurais. Com o

²⁹ Epidauro é uma cidade da Grécia, conhecida pelo seu antigo teatro.

³⁰ Etimologicamente a palavra discurso nos direciona para outra palavra “**discurs • ar, -ivo, -o** > DISCORRER” (CUNHA, 1986, p. 269). Consequentemente “**discorrer** vb. ‘percorrer, atravessar’ ‘tratar, expor, analisar’ 1572. Do lat. *discurrere*, de *currere* || **discurAR** XVI || **discursIVO** 1813 || **discurso** XVI. Do lat. *discursus –us*, de *discursum*, supino de *discurrere*” (*ibidem*, p. 269).

³¹ Madonna Louise Ciccone, nascida em 1958 nos Estados Unidos. É bailarina, cantora, compositora, atriz, diretora e empresária, vendeu mais de 300 milhões de discos desde que estreou em 1983, é a artista-solo com a turnê mais rentável da história, reconhecida por ser a artista musical feminina melhor-sucedida de todos os tempos. Disponível em: <http://www.madonna-art-vision.com/2015/09/guinness-world-records-madonna-is-the-best-selling-female-recording-artist-of-all-time.html>. Acesso em: 21 de agosto 2018.

desenvolvimento da linguagem, singularmente evoluída para o comprometimento das descrições detalhadas, explorou todos os continentes, a partir de grandes êxodos não ligados necessariamente às migrações naturais das espécies, que acontecem anualmente em viagens de idas e voltas por gerações e gerações de inúmeras espécies. Os *sapiens* migravam, com um pensamento exploratório, impondo seus modos de compor (corpos e ambientes).

Para esta dissertação, trabalhamos com a concepção de que a revolução cognitiva deu um impulso para as diferenciações de composição dos *sapiens*, atendendo a requisitos que ainda não tinham sido observados em outras espécies. Dançar, se torna mais do que um ato compositivo, mas uma ação de composição cognitiva dos *sapiens*. Para se tornar uma composição específica das possibilidades evolutivas da espécie, associaram Natureza e Cultura de forma tão implicada que dificilmente poderemos estudar/analisar as composições e configurações dessa espécie que dança, sem levar em conta essa concomitância. Composições não estão em codependência apenas nos elementos subatômicos, mas também na Cultura.

6.2. Composições e configurações por replicações culturais

A abordagem para o pensar o processo compositivo em Dança não seguirá, apenas, por compreensões de elementos físico-químicos-biológicos de coesão, nem tão pouco, pela observação de padrões configurativos de deslocamentos espaciais, velocidades ou qualidades de movimentos, enquanto memória da musculatura dos corpos. Não descobriremos sobre as composições/configurações dos corpos que dançam, apenas com esses entendimentos. O processo evolutivo dos corpos *sapiens* não está atrelado, apenas, ao seu caráter genético, mas também, à velocidade evolutiva da Cultura, aqui expostos como indissociáveis. Assim como os genes, as culturas se apresentam nos corpos, num fluxo temporal e sempre em relação aos seus contextos.

As replicações, tão presentes no primeiro capítulo – denominado CINCO, explicadas pela endossimbiose da magnífica *Margulis*, na Cultura se organizam e respondem à essa lógica de forma similar, ou seja, como o gene faz a cada

replicação, o meme³² faz tacitamente na Cultura. Diferentemente de como as informações pelo gene se tornam corpo, na Cultura, a informação vai se tornando corpo, no entanto pelo meme, sendo que, em ambos, as tentativas de permanência e perpetuação também se dão por replicação. Dawkins explica:

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 a cérebro através de um processo que, num sentido amplo, pode ser chamado de imitação (DAWKINS, 2007, p. 330).

Assim como a replicação genética não está subordinada ao idêntico, no meme, as replicações também não correspondem à essa premissa, portanto, contêm diferença a cada imitação “... num sentido amplo, é o processo pelo qual os memes podem se replicar” (DAWKINS, 2007, p. 332).

Aqui, observaremos que as informações e ideias que se organizam para explicar composições em Dança são de áreas do conhecimento bastante diversas e, mesmo que não fossem, na Cultura, existem essas simetrias de propagação da informação no que se refere à dificuldade de se replicar tal e qual.

Explico: ao escrever/dançar, empresto as informações advindas de outros contextos/autoras e as reorganizo pelas lógicas do contexto que vivo/vivi, cresci, danço/dancei... Não é com total certeza que Dawkins reconheceria seus conceitos no “empréstimo” para pensar composição em Dança, como faço nesta dissertação, assim, não diferente, Darwin não reconheceria muitas de suas teorias na forma com que Dawkins as apresenta. “Quem conta um conto aumenta um ponto”; isso é uma verdade quando se trata das abordagens meméticas.

As informações que se replicam rapidamente pela Cultura garantem um grau de conservação muito baixo, ou seja, suas permanências por variações são bem mais presentes. Vale salientar, nem toda informação replicada pelo gene ou meme, obtêm sucesso de conservação. Mesmo que saibamos que gene e meme se propagam de forma diferente, as características para se replicarem, continuam sendo as mesmas: longevidade, fecundidade e fidelidade de cópia.

³² Meme é o conceito utilizado por Richard Dawkins, sendo o diminutivo de <<mimese>> para explicar modos de propagação de uma informação pela via da cultura “Precisamos de um nome para o novo replicador, um nome que transmita a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação” (DAWKINS, 2007, p. 330).

A **longevidade** do meme na Dança, para cada corpo, não tem uma importância grandiosa. A cópia particular de uma experiência em dança durará até a morte dessas pessoas que estiveram presentes no acontecimento. É muito provável que um espetáculo de dança tenha uma maior longevidade se estiver em uma plataforma digital como o YouTube, ou o Vimeo (por exemplo), ou como faziam as coreógrafas e coreógrafos em tentar “conservar” tais acontecimentos a partir da “escrita de dança”, ou seja, da notação de dança. Contudo, na medida que essas informações se encontram com outros corpos, por serem mídia de seu próprio tempo, as transformações serão inevitáveis (KATZ; GREINER, 2005). Ainda assim, é uma das poucas garantias que temos para que tais composições possam durar por muitos séculos e continuarem se encontrando com outros corpos.

A **fecundidade**, para a Dança, é provavelmente muito importante para assegurar as garantias de permanências. Nesse caso, são os discursos de consolidação (trataremos sobre isso um pouco mais à frente), eles são responsáveis pela aceitação da Dança pela comunidade. Esses memes se apresentam nas inúmeras vezes que tais composições/configurações vão se solidificando, sendo aceitas e se replicando enquanto referências do próprio modo de compor/configurar Dança, determinando assim, os efeitos da descendência. Essas fecundidades garantem algumas fortes simetrias, sendo possíveis observações em alguns sistemas: planetas dançam em torno do Sol; pessoas dançam em volta do fogo; coro em volta da protagonista; a corte em torno do Rei...

Quando pensamos nas composições do Sistema Solar, por exemplo, a estrela do nosso sistema planetário em relação à Dança, é impossível não citar, mesmo que brevemente, Luís XIV – rei da França (1638-1715), que mais do que se interessar por Dança, tinha o enorme interesse sobretudo em como os aspectos compositivos também se reafirmavam enquanto assunto de Estado. Ao se colocar como o “Rei Sol” (como gostava de ser referenciado), com aspectos e porte quase divinos para a época, a composição/configuração de suas danças se espelhava e, vice-versa, nos comportamentos da corte, então, mais do que composições em Dança, eram composições de controle disciplinar da corte que orbitava em sua volta.

A coreografia nesse contexto é antes de tudo uma exibição de corpos centrados na capacidade de se colocarem em movimentos disciplinados. Uma submissão dos desejos para disciplinar corpos/ambientes a favor de um cumprimento de ordens dadas por mestres, estejam eles vivos ou mortos, aos quais

segundo Lepecki, assombra na continuidade de estabelecer regimes de poderes a favor de um conjunto de passos, posturas e gestos “sempre possuído e animado por espectros de dançarinos ausentes” (2017, 52). É por esses e outros imperativos opressivos de se comportar que os discursos se operam nos corpos/ambientes.

A dança há muito que era vista como <<um dos três principais exercícios>> da nobreza, juntamente com a equitação e o porte de armas, e os professores de dança acompanhavam muitas vezes os nobres em excursões militares para evitar interrupções na aprendizagem. A dança era ensinada em escolas de esgrima e equitação, e normalmente fazia também parte do programa de estudos das academias criadas pela nobreza no início do século XVII para dar aos filhos vantagem nas artes da guerra e da corte [...] No entanto, com a criação da Academia de Dança, Luís XIV voltava a assinalar o desvio das artes marciais para a etiqueta da corte: das batalhas para os ballets (HOMANS, 2012, p. 42).

Importa-nos, neste recorte, as contaminações que nos conduzem para alguns modelos de composição/configuração de fecundidade e que, certamente, se apresentaram e se apresentam nos comportamentos em Dança. Insisto um pouco mais nessas simetrias configurativas, para que possamos compreender o quanto uma fecundidade tem força também a partir da ficção.

Ler um corpo passou a ser identificar a organização de alguns processos de representação e reconhecer a emergência de estruturas coerentes de comunicação a partir do reconhecimento da fisicalidade, da imaginação, da consciência e da relação co-evolutiva processada entre corpo e ambiente (GREINER, 2010, p. 127).

Demorou muito tempo para que a teoria heliocêntrica de Copérnico³³ pudesse ser defendida, sem que a Inquisição, mandado pela Igreja, caçasse a todos que decidissem se intrometer sobre a veracidade ou falsidade da mesma. A ciência e suas relações econômicas, políticas e artísticas construíram um padrão sistêmico de composição que reverberou tanto na corte de Luís XIV, quanto contamina muitos dos modos compositivos em Dança até os dias atuais. Em suma, esse modelo de composição heliocêntrica “como a administração do Estado, a criação da imagem pública do rei era organizada a partir do centro” (BURKE, 1994, p. 70).

³³ Nicolau Copérnico (1473-1543), foi um astrônomo e matemático polonês, que propôs uma abordagem planetária diferente mudando a visão geocêntrica de Cláudio Ptolomeu (90-168), explicando uma abordagem heliocêntrica do sistema solar “No sistema de Copérnico, a Terra e os outros planetas se movem em órbitas circulares em torno do Sol. Quando a Terra alcança Marte, este último exibe o seu movimento retrógrado aparente contra o fundo das estrelas distantes” (COSMOS, 1980, p. 56).

Ao mesmo tempo que as majestosas galáxias e os humildes espetáculos de dança comprometem suas composições/configurações diversificando os arranjos, nem sempre aleatórios, os corpos celestes, ou de dançarinas e dançarinos, seguem a lógica orbital, como um “corpo de baile” em torno da “protagonista” e/ou de um núcleo galáctico (no caso dos astros), replicando fecundidades de poder e centralização.

A primeira vez que meu pai me levou ao cinema foi para assistir “O rei leão”. Essa memória está repleta de intersecções afetivas e por muito tempo foi difícil estabelecer autocrítica para o que realmente essa narrativa estava me contando. Em 2016, assistindo ao desenho comecei a pensar “Por que estou torcendo para o Rei? Por que eu quero que o Rei vença? Quem ganha com a monarquia? Por que estou contra as hienas que foram exiladas para as periferias do reino?” Um conflito em que Scar (irmão do rei) está fazendo uso dessa classe, prometendo melhoria de vida, no entanto o real interesse é pessoal, ou seja, tomar o trono e se tornar rei. Essa narrativa ficou evidente quando no Brasil (mesmo não se tratando de monarquia), estava ocorrendo um GOLPE político e se utilizando do povo para essa manobra contra a democracia. É preciso não tomar a memória afetiva como garantia perceptiva. O que conta meu comportamento em Dança?

Por outro lado, também existem os corpos que não se comportam dessa maneira, vão na contramão dessas composições consolidadas, administrando outras referências e trabalhando para que outras fecundidades sejam aceitas a partir de outros modos compositivos, no caso de asteroides e cometas, por exemplo, que modificam as condições configurativas metaestáveis a partir de colisões.

Os corpos compõem configurações diversificadas, consolidando ou as comprometendo por processos estáveis/instáveis, produzindo outros modos de se comportarem e se propagarem durante milhares de anos. Dawkins ressalta: “Alguns memes, assim como ocorre com alguns genes, atingem um sucesso brilhante num prazo muito curto, espalhando-se rapidamente, mas não têm longa duração no pool de memes” (2007, p. 333).

Finalmente, chegamos na **fidelidade de cópia**, assunto que permeia toda a dissertação, sendo algo sempre processual e em transformação. Como escrito anteriormente “quem conta um conto aumenta um ponto”, pois as informações que eu transmito aqui nesta dissertação, com certeza e não espere o contrário, foram modificadas em algum grau. A imitação de uma informação ou de uma ideia não se denomina replicação de alta-fidelidade. A Dança, por se apresentar sempre tendo um corpo (ou mais corpos) envolvido no ato de compor, enfatiza esse propósito de

reformulação das informações aprendidas “porque não há dança a não ser no corpo que dança” (KATZ, 2005, p. 140). As informações ao se encontrarem com outras informações no/do corpo se misturam, se ajustam e se adaptam continuamente. Logo, também se modificam.

No momento em que uma pessoa anuncia que dança, seguramente, cada indivíduo tem sua coleção de informações sobre o que isso pode representar e, sua própria maneira de interpretar tais ideias sobre Dança. Essas ideias, ainda são subdivididas, variando de indivíduo para indivíduo, ou seja, dependendo das informações com as quais cada corpo se encontrou, são ideias sobre composições/configurações em Dança, que podem não corresponder às mesmas exigências e expectativas para todas as pessoas. Os indivíduos, em algum nível, constroem propósitos múltiplos de compor Dança. Podem, também, se interessar, por diferentes razões, pelos modos compositivos diversificados, já que seus modos compositivos estão intimamente relacionados aos seus contextos de corpos/ambientes.

No terceiro capítulo – SETE, abordaremos dois aspectos para a composição: o *primeiro* está interessado nas propostas de conservação das configurações em dança, enquanto no *segundo*, o interesse estará nas propostas pelas quais as configurações ganham caráter emergencial de mudança. Vale ressaltar que, não são aspectos polares/fixos, mas sim elásticos ou, em outras palavras, mais propensos para um lado e/ou para outro. Elásticos, dependendo de cada contexto, podendo estar distantes ou muito próximos ao ponto de se confundirem. Então, em qualquer dos casos, as composições, estarão interessadas, em algum nível, nas conservações e/ou variação, mas em todos os casos estão soltas para os seus devires. Seria conveniente entendermos composições, por mais diferentes que possam se apresentar, enquanto possibilidades do comportamento da Dança.

As condições para que os memes compositivos construam ambientes de consolidação, não se parecem em nada com os modelos genéticos. Os memes são mais parecidos com as primeiras moléculas replicadoras, nadando desordenadamente e, também, com as informações em rede que se “digladiam” para dominar a atenção de seus indivíduos na guerrilha dos algoritmos, “likes”, “hashtags”, etc. Os memes da Dança se deslocam e se replicam “pedindo um foco de luz”, ou seja, precisam ser vistos.

Para Tomasello (2003), essa invenção criativa das informações replicadas, indivíduo a indivíduo ou grupo de indivíduos, se ajustam frequentemente, possibilitando que as modificações, que são inevitáveis, continuem para que possam ser aprendidas e replicadas até surgir uma nova modificação. Além disso, é importante que essas informações modificadas estejam em consonância com as possibilidades de transmissões sociais confiáveis; em outras palavras, as modificações precisam funcionar como um aprimoramento para os comportamentos no transcurso do tempo. Sendo assim, o meme, ou neste recorte, a composição/configuração que mais se apresentar na relação tempo/espço da ação, conduz com mais potência a determinação dos comportamentos da maioria dos corpos que, reiteradamente, se encontram com os “mesmos tipos” de informações configurativas/compositivas, produzindo replicações com as mesmas características organizacionais/estruturais sem saber exatamente sobre suas implicações. Para Tomasello:

Essa adaptação consiste na capacidade e tendência dos indivíduos de se identificarem com co-específicos de uma maneira que lhes permite entender esses co-específicos como agentes intencionais iguais a eles mesmos, com suas próprias intenções e atenção, e, por fim, entendê-los como agentes mentais iguais a eles mesmos, com seus próprios desejos e crenças. Esse novo modo de compreender as outras pessoas alterou radicalmente a natureza de todos os tipos de interações sociais, incluindo a aprendizagem social, de modo tal que começou a ocorrer uma forma única de evolução cultural no tempo histórico à medida que inúmeras gerações de crianças em desenvolvimento aprenderam várias coisas de seus antepassados e depois as modificaram de uma maneira que provocou uma acumulação dessas modificações – geralmente incorporadas em algum artefato material ou simbólico (TOMASELLO, 2003, p. 282).

Os memes de composições precisam coadaptar. Cada novo acontecimento em Dança se apresenta por configuração distinta, assim como no gene, cujos aspectos são esquecidos, em média, a cada três gerações. Em Dança, os aspectos podem ser esquecidos a cada apresentação ou serem reconhecidos durante anos, sempre dependendo dos modos como se compõem e se replicam (aspectos que serão explicitados no terceiro capítulo – denominado SETE).

Dependendo dos modos compositivos, as configurações em Dança serão mais transitórias ou menos transitórias. No caso, ainda da Dança, não tem meme vencedor, pois suas abordagens compositivas nem sempre estão interessadas que suas configurações busquem certas “imortalidades”. A sua permanência, insisto: não está relacionada à duração do gene e/ou do meme, mas pode potencializar formas

de impedir condições propícias à outra. A Dança, ou seja, seus modos de compor/configurar se rebelam dessa tirania, pois estão sempre se modificando por meio de parâmetros relativos. Compor não é apenas criar, compor é também eliminar, tanto no seu fazer, quanto no que já está feito.

6.3. Coreografia enquanto projeto em fluxo compositivo e configurativo

A noção de composição nesta dissertação estará sempre atrelada ao comportamento do indivíduo e/ou do acontecimento. Artistas de Dança também se comprometem a se debruçar e tentar explicar sobre como as ocorrências na composição acontecem em seus contextos. Encontraremos nos livros de/sobre dança o termo composição empregada, inúmeras vezes, conjuntamente a outra palavra <<coreografia>>, como se tivessem sido casadas e não pudessem nunca mais se divorciar. Sugiro três colocações antes de partirmos para as noções de coreografia.

A **primeira**, trata-se da colocação que Marie Bardet propõe:

Se a dança é incessantemente recolocada no desafio de sua existência artística entre evanescência e inscrição é porque de fato a arte da dança pode ser pensada essencialmente como composição em movimento em uma variabilidade dos lugares e dos modos de agenciamentos possíveis dessa composição (BARDET, 2014, p. 150).

O pensamento, sobre composição na Dança, articulado por Bardet está justificado pelas noções de mobilidade e variabilidade por deslocamento que participam de um “plano de composição”³⁴, ou seja, um acontecimento compositivo em Dança, sistematicamente, não se encontra isolado enquanto “ilha” compositiva, a composição em dança participa de entendimentos de composições da área de conhecimento: Arte.

³⁴ Para André Lepecki “Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”. Todo objeto estético envolve na sua construção a ativação de pelo menos mais do que um plano de composição. Alguns planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão; papel; traço; corpo; movimento; aspecto, repetição; diferença; energia; gravidade; gozo; conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também e sempre um elemento de outros planos. Planos se entrecruzam, se sobrepõe, se misturam, entram em composição uns com os outros, se atravessam (LEPECKI, 2010, p.13).

A **segunda**, em Lepecki (2017), a mobilidade é olhada enquanto problemática para o entendimento de composição; não que os corpos estejam imóveis, eles estão e estarão sempre em movimento (aceleração/desaceleração), porém o desdobramento crítico que o autor propõe, não associa Dança à subordinação configurativa de deslocamentos e movimentos.

As artistas e os artistas que se comprometem a questionar essa lógica, propondo rupturas nesses entendimentos em Dança, se tornam cada vez mais comuns. Uma certa “paralisia” do movimento ou entendimentos de coreografia que reorganizam os parâmetros mais reconhecíveis em Dança, também têm ganhado espaço e demonstrado cada vez mais que as noções de composição não estão, necessariamente, pensando dança enquanto exibição de uma certa agitação configurativa, ou seja, exige que tenhamos de olhar com acuidade para essas propostas de composição/configuração, pois tais acontecimentos criam “novas” possibilidades de relação entre corpos/ambientes, de compor/configurar, de movimentos, ou então, de comportamentos e de discursos.

A autora e o autor, mesmo com algumas divergências sobre composição coreográfica, associam a ideia de Dança, quase que obrigatoriamente, a “fluxos incessantes de movimento”. Enquanto o parâmetro configurativo em Dança é enfatizado por Bardet e criticado por Lepecki. Para Bardet e Lepecki, sem os planos de composição, os “fluxos” ou “paralisias” coreográficas não existiriam enquanto acontecimentos artísticos. Sem esses atravessamentos, pelos quais seus modos compositivos se inter-relacionam, dos trânsitos para as permanências, nada poderia ocorrer. Então, para ambos, a composição é a própria e única definição de Arte.

Uma composição só pode ser estética, e aquilo que não foi composto não pode ser considerado obra de arte. Bardet apresenta, ainda, a composição de caráter processual e dinâmico, revelando a problemática da conservação atrelada à escrita. Constrói, juntamente a outros e outras pensadoras, os trilhos para descrever composição na evanescência que a imediatez propõe, causando problemas para a regulação da escrita, pois aposta em uma composição que se dá pelos deslocamentos, nos interstícios da forma e do acontecimento. Essas explorações dos limites da composição podem evidenciar formas variadas nas produções coreográficas. Uma composição não será sempre prevista, ela também pode ser uma visão em curso (BARDET, 2014, p. 147-157).

Não é a Arte, propriamente dita, em sua ampla complexidade, que está sendo discutida; é possível observar outras conjunturas ao abordar o estabelecimento de padrões de composição em qualquer comportamento que se apresenta com uma forma, afinal, os comportamentos em Dança que não estão tão distantes dos comportamentos de outros corpos celestes ou microscópicos, participam ainda de um mesmo plano de composição de movimento no Universo.

A **terceira** colocação, para explicar, epistemologicamente, o pensamento de composição das bibliografias em Dança e que ajudará nos entendimentos sobre composição aqui expostos, é a de Laurence Louppe (2012). Assim como Bardet e Lepecki, Louppe também separa a noção de composição e a noção de escrita, relacionando “texto” a tecelagem, pela qual a trama e as imbricações de fios diversos subsistem, enquanto “composição” está relacionada ao latim *componere* – dispor em conjunto, especializando o espaço da Arte de um plano de composição mais arquitetural e lógico, enfatizando em especial que o projeto de composição coreográfico na dança contemporânea é profundamente original (LOUPPE, 2012, p. 221-254).

O conhecimento da <<composição>>, que é de alguma forma o laboratório da escrita, poderá dar elementos de leitura sobre o propósito e a construção da obra. Como matriz de invenção e organização do movimento que dará origem à obra, e mais ainda como filosofia da ação, a composição é um elemento fundamental da dança contemporânea [...] Com efeito, a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra (LOUPPE, 2012, p. 223).

É possível reconhecer as assimetrias no pensamento de Dança entre Lepecki e as autoras Bardet e Louppe, mas para o recorte dessa dissertação, que aposta na noção de composição em Dança enquanto comportamento dinâmico de trocas e contaminações, Bardet, Louppe e Lepecki concordam que <<Dança>> está sempre produzindo modos compositivos e percebem o corpo enquanto sistema aberto, ao passo que, ao produzir modos de sujeição e controle, produzem também seus fluxos de permanências.

Não será nesta dissertação que composição e coreografia irão se divorciar, mas coreografia, assim como outras noções aqui expostas, ganhará também outros contornos. Composição é muito mais do que um corpo de conhecimento em colaboração para organização de uma configuração; é uma maneira de pensar;

assim seus projetos coreográficos se apresentam, aqui, também enquanto potência transitória de relação. Em Dança, por motivos históricos, o termo composição estará – inúmeras vezes – acompanhado da palavra coreografia. Assim, <<composição coreográfica>> se torna, também por motivos históricos, usada ou não, amada ou não e, por suas definições precipitadas, várias lacunas se abrem, em detrimento de suas múltiplas análises e tentativas de uniformizá-la, principalmente, por um viés de uso em outros contextos, para desempenhar funções de outras lógicas compositivas.

Dancei em escolas de dança, projetos públicos, grupos, companhias, coletivos, solo e em muitos lugares por onde passei, quando criava uma composição que era possível refazer no futuro, era chamada de coreografia, mas quando criava uma composição em que a cada acontecimento ela se apresentava com uma configuração diferente, minhas professoras e professores diziam que eu não havia criado uma coreografia e sim um jogo/dispositivo. Eu não entendia ao certo o porquê dessas diferenças de nomenclaturas, talvez nem elas e eles.

Desassociando a noção de escrita do grego “-graf(o)- *elem. comp.*, do gr. – *graph(o)-*, de *gráphein* ‘escrever, descrever, desenhar’ que se documenta em compostos já formados no próprio grego...” (CUNHA, 1986, p. 392), com a noção de dança ou dançar “**dançar** *vb.* ‘oscilar, saltar, girar, mover-se com cadência’ XIV. Do antigo fr. *dencier* (hoje *danser*), deriv. do frâncico **dintjan* ‘mover-se de cá para lá...’ (*ibidem*, p. 239), ou do entendimento de junção de passos de danças, que inúmeras vezes a ideia de coreografia popularmente propõe, mas, que em sua etimologia coreo-grafia é a “escrita da dança”, vemos em “**coréia** *sf.* ‘dança (acompanhada de cantos, na Grécia antiga)’ XVI. Do lat. *chorea*, deriv. do gr. *choréia* ‘dança’...” (*ibidem*, p. 217).

Se a noção de Dança do grego choréia, em sua etimologia, não contempla mais os entendimentos de Dança, a noção de coreografia também será apontada por diferentes perspectivas que não sejam mais as de escrita.

Merce Cunningham³⁵ pensa a dança e a coreografia de forma indissociável, ou seja, são inerentes em sua prática artística. Em entrevista a Jacqueline

³⁵ Merce Cunningham (1919 – 2009) foi um dos líderes da vanguarda americana como bailarino e coreógrafo. Criou sua própria companhia de dança na qual realizou, por 50 anos, suas pesquisas sobre a relação corpo e música com seu parceiro John Cage; acaso, tempo e espaço introduzindo procedimentos inéditos como elaboração de coreografias em software de computador na década de 1990 (GIL, 2013, p. 25-43).

Lesschaeve³⁶ diz: "Sim, é difícil falar sobre dança [...] Comparo as ideias sobre dança e a própria dança à água (...) Toda a gente sabe o que é a água ou o que é a dança, mas a sua fluidez torna-as intangíveis (...)" (CUNNINGHAM, 2014, p. 24).

Por outro lado, William Forsythe³⁷ seguindo a mesma lógica de (re)pensar a noção de coreografia, oferece de forma mais sucinta e abrangente outra definição: "organizar coisas, no tempo e no espaço" (CVEJIC, 2013, p. 21 – tradução nossa), continua em outra ocasião: "coreografia é o termo que preside uma classe de ideias: uma ideia é, talvez, neste caso, um pensamento ou sugestão quanto a um possível curso de ação" (FORSYTHE, 2011, p. 91 – tradução nossa). Então, por enquanto, poderemos pensar que coreografia é pensamento, pois participa das ações dos corpos e nos apresenta seus feitos pela execução da composição. Para expandirmos, um pouco mais, a partir dessa lógica de coreografia enquanto comportamento de quem dança ou coreografa, verificaremos outra definição advinda de Anne Teresa de Keersmaeker³⁸:

Coreografar para mim é organizar movimentos no tempo e no espaço. Você pode chamá-la de arquitetura em movimento, você pode defini-la como celebração da sua humanidade. O corpo humano é o seu instrumento quando você dança. Você o usa de maneira mecânica, emocional e social. E de uma maneira espiritual. E de uma maneira sensual. É uma parte muito importante da minha vida e da minha maneira de me relacionar com o mundo (Anne Teresa de Keersmaeker in: *Work/Travail/Arbeid* | ARTIST PROFILES – The Museum of Modern Art, 2018 – tradução nossa).

³⁶ Jacqueline Lesschaeve é jornalista e autora do livro "O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve/Merce Cunningham. O livro mostra conversas da jornalista com o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham ao longo das décadas de 70 e 80, publicado pela primeira vez em 1988 na França e traduzido para o português por Julia Sobral Campos, publicado pela editora Cobogó em 2014 (CUNNINGHAM, 2014).

³⁷ Nascido em New York City, em 1949, William Forsythe foi dançarino e coreógrafo, conhecido pelos inúmeros trabalhos à frente do Ballet de Frankfurt (1984 a 2004). Desenvolveu novas abordagens para dança, pesquisa e educação. Seu profundo interesse nos princípios fundamentais de organização coreográfica, levou-o a produzir uma ampla gama de projetos incluindo espetáculos de dança, filmes, plataforma de pesquisa focada na criação "Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye" e instalações baseadas na criação de conhecimento, usadas como ferramentas de ensino por profissionais de diversas áreas.

³⁸ Anne Teresa de Keersmaeker, nascida em 1960 na Bélgica, é dançarina, coreógrafa e fundadora da Rosas Company em 1983 com a criação do espetáculo "Rosas danst Rosas". Anterior à companhia de dança, ficou conhecida pelos trabalhos "Asch" e "Fase (quatro movimentos para a música de Steve Reich)" e, desde então, suas composições coreográficas foram fundamentadas em uma rigorosa relação entre dança e música. Suas composições desenham princípios formais de geometria, padrões numéricos, mundo natural e social. Em 1995, em associação com DeMunt/La Monnaie estabeleceu a importante escola de estudos contemporâneos em dança P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios).

Parece razoável afirmar que coreografar, ou como a coreografia se apresenta, carrega os comportamentos advindos de suas lógicas compositivas, apresentando ideias e relações com o mundo a partir de uma certa configuração cênica. Essa configuração, por muito tempo foi pensada como escrita/notação, pois era organizada em forma de catalogação dos passos de dança, a fim de estruturar uma partitura, da qual a leitura estaria preocupada com o registro e a longevidade dos elementos da configuração. Por esse motivo, a insistência de tentar desassociar a todo custo, a obrigatoriedade da noção de coreografia da escrita. Lepecki conclui:

A primeira versão do termo “coreografia” foi forjada em 1589, quando nomeou um dos manuais de dança mais famosos daquele período: *Orchesographie*, do padre jesuíta Thoinot Arbeau (literalmente: a escrita, *graphie*, da dança, *orchesis*). Fundidas em uma só palavra, cruzadas uma com a outra, dança e escrita qualitativamente produziram relações tão forçosas quanto insuspeitas entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve (LEPECKI, 2017, p. 30).

No livro, “Dicionário Laban” de Lenira Rengel (2003), encontramos uma proposta de verbete que serve de consultoria para esclarecimentos e também estratégia importante para o ensino da dança moderna no Brasil. Neste dicionário, os vocábulos de Rudolf Laban³⁹, entre eles, algumas ocorrências e desdobramentos da noção de coreografia serão apresentadas: coreografia (literalmente para notação e criação de dança); coreologia (lógica e sintaxe da linguagem do movimento); coreosofia (estudo do saber da dança, teatral, religioso-curativo e social), os três verbetes em relação com o estudo da corêutica, sendo esse, o estudo da organização espacial dentro da noção de cinesfera⁴⁰ (RENGEL, 2003, p. 35-37).

A capacidade de fragmentação nos proporciona um entendimento didático importante para o conhecimento em Dança, mas ao tratar de corpo/ambiente e suas ocorrências é preciso compreender, após a fragmentação didática, que as pressuposições que subentendem uma situação em Dança ocorrem de forma

³⁹ Rudolf Laban, nasceu na Bratislava, então, pertencente à Hungria, em 1879. Foi dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador de Dança. Criou vários centros de pesquisa, buscando a espontaneidade e o estudo dos movimentos naturais; desenvolveu uma notação de movimentos, conhecida popularmente como *Labanotation*. Foi diretor da Ópera Estadual de Berlim, centros de estudos na Alemanha, Suíça e outros países, desenvolveu uma pesquisa sobre a fluência do movimento, disso surgiu uma “metodologia” para análise do movimento, treino e notação. Hoje, as bases de suas pesquisas, são utilizadas nas diversas ramificações da arte e da ciência, dentre elas: Dança, Teatro, Performance, Educação, Psicologia, Antropologia, etc (LABAN, 1978, p. 09).

⁴⁰ Cinesfera é o termo utilizado por Rudolf Laban para designar a esfera em volta de cada corpo. É nessa esfera que acontece o movimento do agente. O centro da cinesfera é o centro do corpo do agente, determinando o limite pessoal de movimentação. (RENGEL, 2003, p. 32).

simultânea e comportamental, então, alargando essas conjunturas podemos, por enquanto, pensar coreografia enquanto forma de organização e seleção cênica (ou não), estabelecendo critérios de correlação e coerência (não necessariamente harmoniosas), definindo padrões de configurações compositivas sempre processuais.

6.4. Coreografia enquanto comportamento de seu meio

A noção de coreografia, ganha em Lepecki (2012) as concepções de que o corpo e o ambiente se contaminam mutuamente, assim, corpo e política participam enquanto resistência e devir desdobrando as forças políticas tão fundamentais para o pensamento, cruzamento entre crítica e as formas de performance e, isso não exclui a Dança. As concepções de coreografia, que se desdobram ao se apresentarem enquanto potências políticas em seus espaços de acontecimentos, são apresentadas como “coreopolítica e coreopolícia”, noções bem-vindas para as discussões sobre dança/composição/crise, que esta dissertação vem desdobrando desde o primeiro capítulo – CINCO.

Esses termos, respectivamente, mapeiam os acontecimentos performativos, as tensões sociais (corpo e meio), revelando modos compositivos que surgem enquanto contestação e resistência, ou que se definem em consenso com o esperado de uma ordem rígida sem muitos atritos. Dança e Política, cada vez mais se apresentam enquanto atividades constitutivas. São dinâmicas e, assim como no primeiro capítulo, Dança se apresentou em relação a seu meio, predizendo crises enquanto parâmetros de permanência. Em Lepecki, corpo, coreografia e política estarão sempre em negociação de metaestabilidade (instabilidade/estabilidade), produzindo dinâmicas de ruptura de hábitos comportamentais e/ou reforçando os já tão consolidados.

Quando a dança se apresenta, revela (a espectadora e ao espectador) como seus corpos se pronunciam politicamente, através dos modos compositivos/configurativos, ou seja, modos como esses corpos se relacionam com seus contextos. Assim, coreopolítica e coreopolícia, antes mesmo de entrarmos em suas diferenças fundamentais, se apresentam sempre revelando as linhas de força, que distribuem as possibilidades que articulam o elo entre arte, sociedade e política

como expõe Lepecki “[...] de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica” (2012, p. 45).

Em coreopolítica, a coreografia estará sempre relacionada ao que Lepecki chama, em “Plano de composição” (2010), de políticas de chão. Uma metáfora para evidenciar as particularidades físicas/contextuais, determinando os modos como os corpos dançam e se comportam no chão que os sustentam. As composições desses corpos em dança, apresentam seus discursos de chão. Os diferentes modos de composição/configuração em detrimento das diferenças de chãos que resultam em diferentes danças. Portanto, seus chãos também são transitórios e, sendo esses lugares processuais, produzem a cada acontecimento as diferenças nos ajustamentos constantes desse compor/existir.

O plano de composição, estabelece, em algum nível, a possibilidade do <<agir>> em Dança que, para Lepecki, é fundamental para o entendimento de um estado de política, visto que, um plano de composição precisa ser assegurado para que ao dançar/agir/compor a dançarina e o dançarino possam apresentar suas lógicas. Deste modo, a ação de dançar é equivalente à política; se estabelece por algum plano de composição e sua realização se dá no agir, interferindo e sendo interferido concomitantemente, mas também desaparecendo enquanto acontecimento pois, a duração dessa ação política/dança como a foi produzida, se transforma e se ajusta como uma “automobilidade” do seu ambiente/contexto. Pela sua natureza coevolutiva, na qual corpo e ambiente estão sempre em processo de implicabilidade e as mudanças são inevitáveis.

O urbano, mesmo não sendo o recorte desta discussão, quando se trata de ambiente, para Lepecki é nesse entendimento/lugar que as noções de coreopolítica e coreopolícia estão sendo administradas. Mesmo assim, insisto que não é só o espaço urbano que está em constante ajustamento, mas qualquer ambiente em que a Dança se insere, conseqüentemente, em quaisquer chãos. Os ambientes, estabelecem materiais necessários para se manterem enquanto unidade reconhecível, mesmo que sempre maleáveis, já que o agir da dança/política vai propor que as “regras do ambiente” estejam em negociação com a imprevisibilidade ontológica da política e da composição, se renovando sempre em uma “nova” política de chão, se refazendo enquanto em uma coreopolítica (LEPECKI, 2012, p. 49).

A Dança, enquanto coreopolítica, obriga que seus lugares sejam repensados, que as informações que circulam por suas composições estejam menos atreladas por leis impostas; em outras palavras, de como/quando o corpo estará se sujeitando às configurações controladas para a circulação e/ou apresentação de seu agir em Dança. Com suas potências do inesperado, a dança/política se apresenta enquanto fluxo transitório, logo, sistema longe do equilíbrio, pois mesmo cidadãos e cidadãs, dançarinas e dançarinos em seus espaços urbanos (ou não), são estruturas/organizações *autopoieses*. Com isso, suas ações em Dança estão sempre variando entre preservação e ruptura.

Em coreopolícia, a ação estará sendo, sucessivamente, reiterada para controle, garantindo que composições/configurações estejam em total acordo com leis impostas, pré-coreografadas por ideologias que vão determinando a duração dessas mesmas ações no espaço, com condições bem menores de mudança. Portanto, atos concretos afirmativos. Mais uma vez, Lepecki menciona o espaço urbano e, quando se refere à coreopolícia, é diretamente a polícia. Vamos considerar aqui, a polícia pelo viés do policiamento, ou seja, ações policiadas, cheias de movimentos, mas que é serviente a manutenção das leis impostas, chamando para si:

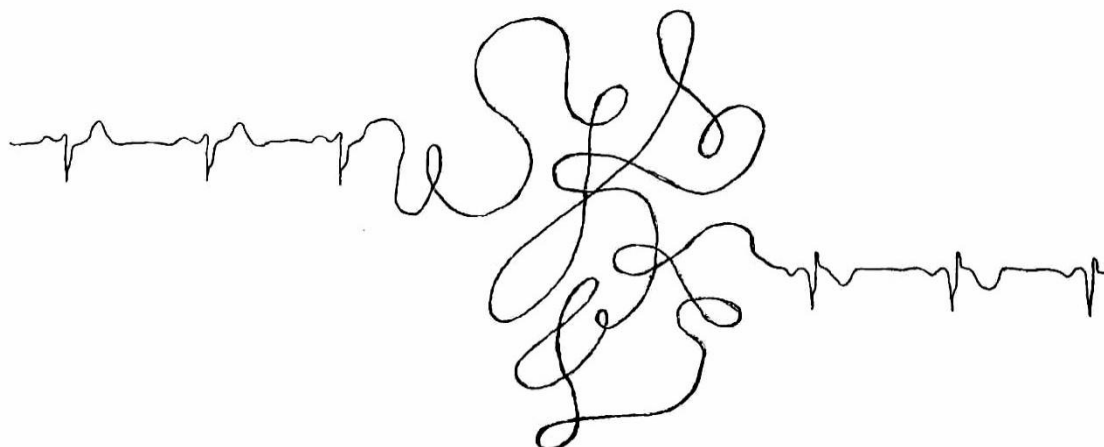
[...] o monopólio sobre a determinação [...] constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa um alarde a sua performance de transgressão e sentidos de circulação (LEPECKI, 2012, p. 51).

A transitoriedade é material para a permanência dos sistemas, então, quando a coreopolícia se estabelece para orientação dessa transitoriedade, ela perde o caráter político de fluxos inesperados e de ajustamentos da relação corpo e ambiente para compor seus comportamentos. A política vem na contramão do trânsito imposto, mas, para a polícia, não existe contramão.

Essas forças coabitam as composições em Dança e se apresentam em seus discursos. No primeiro capítulo – CINCO, foi exposto que a composição e a configuração estão, ininterruptamente, se ajustando por **crises**; aqui, a coreopolítica e a coreopolícia não se diferem desse entendimento, ambas de forma elástica são submetidas às ações contratuais por intermédio da estabilidade/instabilidade estando sempre em jogo (figura 9). Suas ações em Dança estão sempre oscilando entre “[...] a violência que preserva e a violência que violenta, entre o imóvel que bloqueia e o altamente móvel que guerreia” (LEPECKI, 2012, p. 51).

Enquanto algumas composições estão bem mais abertas aos fluxos do devir, outras, na tentativa de manter certas unidades conservadas, restringem as ações para responderem a uma demanda de controle. A conservação, subordinada ao idêntico não existe, mas o apego pelos elementos configurativos possibilitam que a duração, mesmo que ficcionalmente dê estabilidade, elabore imaginativamente para quem dança ou assiste, que os acontecimentos do passado sejam repetidos ou revistos no presente e continuem se proliferando no futuro. Essas diferenças fundamentais entre composições no fluxo do devir e as que estão interessadas na preservação dos elementos configurados, serão expostas no terceiro capítulo – denominado SETE.

Figura 9 – Coreopolítica e Coreopólicia



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Aos 16 anos, eu precisei começar a trabalhar de Office boy em uma clínica de Ginecologia; precisava pagar a passagem para estudar no “Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campo” na cidade de Tatuí (SP). Então, eu andava pela cidade de Sorocaba (SP), avenidas, ruas, praças, bancos, consultórios, cartórios, empresas, escritórios, etc. Como meu interesse era o dinheiro para meus estudos, durante todas as horas de trabalho, eu ficava reforçando que tudo aquilo era para eu poder dançar, então, mesmo estando trabalhando de office boy, eu só enxergava Dança, em todos os lugares, em todas as possibilidades: filas, porta-giratória, sentar, levantar, caminhar pela mão direita, virar a cabeça para atravessar os lugares, os esbarrões, carros, velocidades, etc. No final do dia, comprava uma tubaína (refrigerante) que era a bebida mais barata, me sentava em um banco da praça, bebia e observava toda uma multidão dançar.

O que nos interessa, por vez, é compreender essas elasticidades nas composições em Dança; assim como na coreopolítica e na coreopólicia. As composições coreográficas, mesmo se apresentando em espaços ditos “convencionais” como teatros (por exemplo), podem ou não, ir na contramão, em outras palavras, trair as “leis gerais” da Dança, na possibilidade de abertura de novos caminhos. Ou então, seguem, mesmo que não tenham, necessariamente, a polícia impondo seus trajetos, o policiamento – por assim dizer – opera fortemente em inúmeros corpos, reforçando modos tão bem aceitos para as tais preservações. É assim, que a política e a polícia se revelam nos comportamentos em Dança, são polícias invisíveis tramando as ações cotidianamente.

Tratar o coreográfico fora dos limites próprios da dança sugere uma expansão do privilegiado objeto de análise da pesquisa em dança; exige dessa pesquisa que ela pise em outros campos artísticos, criando novas possibilidades de se pensar as relações entre corpo, subjetividades, política e movimento (LEPECKI, 2017, p. 27).

Qualquer que seja a composição, se sustenta formando e deformando os espaços. A polícia ou o policiamento, coreografa de forma repressiva, com palavras, gestos (no espaço ou porrada na carne), deslocamentos em pelotão, ou, até mesmo, pela presença de seus agentes, é possível verificar os direcionamentos das ações. Enquanto que na política, encontram-se as rupturas, não permitindo que o policiamento, no nosso caso, interfira no fluxo da Dança e seus modos de atuação. O policiamento, nas composições em Dança, se apresenta de forma muito diversificada, dependendo de cada contexto, pois não se estabelece da mesma forma para todas as danças, varia de lugar a lugar, época, contexto, operacionalização e atuação. Dessa maneira, o policiamento está sempre para silenciar, instrumentalizar e aprisionar os comportamentos. Enquanto, na política as composições “[...] se atrevem, mesmo que provisoriamente e por via de seus surpreendentes movimentos inusitados, a mudar os lugares onde elas se dão. ” (LEPECKI, 2012, p. 53).

Nas composições em Dança, longe dos espaços urbanos, a polícia não é representada enquanto sujeito, repito: ela é invisível, se apresenta em inúmeros casos enquanto elemento dado da própria organização/estrutura. Uma construção dos modos de agir, isto posto, o policiamento se esforça a uma lógica estrutural,

garantindo que as composições sejam realizadas tal e qual sempre foram executadas e bem aceitas pelo plano consensual e fecundidade da Dança.

A coreografia é desassociada da noção de escrita, sendo melhor compreendida, em quaisquer ambientes que se apresentar, pela noção de <<discurso>> e, ainda, ao adentrarmos os entendimentos de composição enquanto comportamento, a coreografia também deixa de ser entendida enquanto ilustradora ou alegoria da política. A coreografia é a composição política e os modos como seus discursos estéticos-políticos se organizam e se apresentam, uma vez que as coreografias cheias de policiamentos interessadas nas manutenções, tentam repetir a própria Dança, a característica do corpo *autopoiese* opera por modificação.

As coreografias expõem seus desdobramentos e discursos de maneira muito particular, ou seja, compostas/dançadas. Se expandem muito além dos campos restritos dos livros especializados da história da dança que se esforçam em dar nota às configurações que são sempre reconhecidas pelas suas capacidades extraordinárias de se “refazerem” no tempo. As composições em Dança são sempre processuais, visto que estão sempre em crise, negociando suas manutenções e seus devires.

A noção de coreografia, nesta dissertação, evidencia a insubordinação à manutenção de passos e de danças que vislumbram um possível “passado no futuro” e, também, não somente, à escrita do corpo no espaço para suas trajetórias espaciais. Entende-se que, nem todas as danças compõem as coreografias assim; ao comporem, apresentam seus discursos por seus contextos, por seus chãos, por configurações e por lógicas bastante distintas. Essas ocorrências do corpo em relação ao seu meio, nesta dissertação, já foram explanadas, porém, Paola Jacques e Fabiana Britto (2008) chamam a atenção para como o ambiente interfere no corpo, “efeito bumerangue”, ou seja, da mesma forma como os corpos, pela via da coreografia, transcrevem no espaço seus contextos; os contextos dos espaços são transcritos no corpo, que habita tais ambientes. Essas coimplicações estarão sempre em lógica processual de ajustamento, porque não existe um corpo sem ambiente e ambiente sem corpos – vivos ou não.

Essa *lógica processual* de compreensão das dinâmicas relacionais contradiz as ideias de origem – matriz, influência, identidade e genealogia – tão em voga nos atuais discursos de interpretação historiográfica e crítica da cultura e da arte, e tão impróprias à compreensão de sistemas complexos não-lineares, como o são a própria vida, a construção da história e a produção de ideias (JACQUES; BRITTO, 2012, p. 147).

Jacques e Britto, assim como Lepecki, propõem esse recorte a partir do espaço urbano da cidade. Mas, os entendimentos mais genéricos para explicarem a relação ambientes e corpos podem ser pensados para quaisquer relacionamentos; em outras palavras, corpos sempre contaminam seus ambientes, assim como também os ambientes sempre contaminam seus corpos. Os entendimentos das autoras (2008), a partir da relação com a cidade, serão emprestados para pensar que corpos e ambientes (não necessariamente o urbano), se configuram mutuamente.

As memórias do ambiente também ficam inscritas no corpo, direcionando e moldando os comportamentos (figura 10). As composições não são escolhas livres dos corpos que compõem, elas estão sendo constantemente desenhadas/inscritas pelo seu ambiente e se apresentam por suas corporeidades, mas que Jacques e Britto passam a chamar de corpografias⁴¹. É importante se atentar para não confundir corpografia com coreografia, não são sinônimos; cada corpo pode ter inscrito, a partir de suas experiências com seus ambientes diferentes corpografias, mesmo que estejam participando de uma mesma composição coreográfica. O ambiente, para cada corpo, estabelece modos particulares de ajeitar as informações e, desse modo, inscrevê-las.

Como as ações dos corpos participam dos processos de trocas e contaminações, podemos afirmar, que as ações do ambiente também estabelecem tais parâmetros. Assim, corpografia é um modo cartográfico realizado e transcrito pelo e no corpo. Para as autoras, são diferentes memórias, certos registros do ambiente que ficam inscritos no corpo a partir de experiências corporais diversas, ou seja, como se a experiência ficasse inscrita, configurando o corpo de quem dela experimenta (BRITTO; JACQUES, 2008). Vale ressaltar, o corpo nesse sentido não é uma pura superfície lisa, como um papel em branco, objetivado a espera de uma

⁴¹ “A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou cartocoreografias).” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 79).

inscrição do discurso do ambiente, não, o corpo se constrói concomitantemente ao ambiente e por essa razão seu modo de fazer revela seus contextos.

Figura 10 – Corpo e Ambiente: memória/corpografia



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Novamente a <<grafia>> retorna, mas gostaria de chamar a atenção para o fato de que os entendimentos dessa grafia não são de notações; são de condições interativas de experiências com os ambientes que ficam inscritas no corpo. Essas inscrições não são finalizadas, elas estão em constante processo de mudanças, já que as experiências não param de cessar. Essas interações, vão moldando transitoriamente – ambiente/corpo – de forma involuntária. Uma coreografia, pode

ser vista como um projeto para os corpos realizarem suas composições e, ao serem realizadas em seus respectivos acontecimentos, atualizam os projetos.

Portanto, cada corpo se apresenta por uma corpografia processual, estabelecendo fluxos contínuos de experiências únicas com seus ambientes. Esses relacionamentos são processuais, de forma ininterrupta se modificam pelas interações, em outras palavras, são irreversíveis. Os corpos, ao “trilharem” os projetos coreográficos, irão configurando modos particulares em dança, sempre em processos coadaptativos desse corpo/ambiente (BRITTO; JACQUES, 2012, p. 144).

Minha mãe trabalhava de empregada doméstica na casa da minha avó Alice. Muitas vezes eu não queria acompanhá-la, mas como não tinha com quem eu pudesse ficar, então, era obrigado a ir junto. A minha avó, muito querida, me levava para a pintura com ela. As ocupações de maior prazer da minha avó eram: pintar guardanapos, assistir TV e cuidar do jardim. Eu, vivia atrás dela, olhando flores, folhas, terra, água... percebia os períodos, as colorações, as temperaturas, as mudanças... principalmente porque contaminava suas pinturas, se era final do outono, as folhas nos guardanapos eram amareladas, enquanto que na primavera tinham flores coloridas. Minha mãe limpava, eu desenhava, minha avó coloria. Foi muito difícil quando minha avó morreu, ela era a terceira margem, ela que ligava minha mãe/eu com o resto da família. Fiquei sozinho com minha mãe de um lado da margem enquanto o restante (incluindo meu pai), ficaram na outra margem, sem ter ninguém para fazer essa ponte colorida, ficamos eu e minha mãe de longe, sempre a observar o rio de gene correr.

6.5. Processualidade como discurso coreográfico

O caráter processual é destacado por Britto (2011), conduzindo a atenção para o que vem sendo reiterado nesta dissertação; a atenção ao processo enquanto lógica de composição em Dança, não mais pela tradução literal ao que o termo possa sugerir, mas como uma imersão marcada pelo confronto, justamente os seus hábitos de repetição-execução de uma programação previamente estipulada, que, como registro, pode ser lida e interpretada, outras vezes, modificada, no futuro pela executora-bailarina e pelo executor-bailarino:

Contudo, os pressupostos que embasam tais concepções soam, hoje, pura credence frente ao que se sabe acerca do modo como o corpo produz e transmite conhecimento; como as estruturas dinâmicas se organizam em sistemas; como os sistemas biológicos e culturais modificam-se e definem-se relacionando-se com outros; e como, pela constância dessas interações, podem gerar padrões diferentes e imprevistos pelo seu repertório (BRITTO, 2011, p. 187).

Continuando, Britto (2011) ainda sugere, ao perceber o processo que não interessa descrever trajetórias de um ponto a outro, importa perceber a complexidade própria da Dança, construindo uma abordagem diferente das descrições de configurações e composições, principalmente, quando a noção de composição está apenas vinculada a uma escrita no espaço e no tempo. Quando reconhecemos o caráter criativo do processo de composição coreográfica, confrontamos com as noções de conservação trazidas pela escrita da dança e sua continuidade conservada e almejada pelas configurações existentes nas notações: “isso significa tratá-la sob a perspectiva da sua permanência evolutiva para além de sua duração histórica como obra [...]” (BRITTO, 2011, p. 186).

Nesse caso, por que continuamos a descrever e justificar com a nomenclatura coreo-grafia? Uma hipótese que se apresenta com a noção de escrita processual seria pensá-la enquanto discurso, porque até mesmo a notação/escrita não deixa de ser uma forma de discurso, o que se pretende dizer, justificar, manter, compreender, colocar em diálogo... O discurso é submetido às mesmas leis da termodinâmica que regem os corpos que dançam, propondo e se modificando mutuamente a partir das existências correlatas. O discurso em Dança, pode seguir algumas lógicas de composição, interditando a palavra (ou não), a escrita (ou não), mas não se esquivar de sua materialidade compositiva. Para Michel Foucault (1926-1984), a produção de discurso é controlada, selecionada, editada, organizada e participa de um procedimento de redistribuição para conjugar alguns poderes e, com isso, **tentar** dominar seus acontecimentos (FOUCAULT, 2014).

Essas concepções de discurso não se relacionam diretamente com a noção de coreografia, nem de corpo/ambiente que esta dissertação propõe, mesmo assim colabora para uma teia complexa. Então no lugar do discurso que se inscreve em uma superfície – o corpo – como propõe Foucault, esta dissertação atualiza essa abordagem, identificando que da mesma forma que o corpo/ambiente não param de se modificar, os discursos que provem das experiências, também não param de se alterar e se redistribuem para conjugar outros poderes. Por esse motivo, se constrói com sempre em transição, pois até mesmo os poderes, precisam se adaptar para suas permanências. Se os contextos de chão se modificam, suas lógicas e discursos de poderes precisam se adaptar, se ajustar para que possam perdurar no tempo. Uma abordagem de Dança e discurso que “[...] percebe o corpo não como entidade encerrada em si mesma, mas como sistema aberto e dinâmico de trocas,

constantemente produzindo modos de sujeição e controle bem como modos de resistência e devir” (LEPECKI, 2017, p. 28).

A Dança se apresenta enquanto composição coreográfica, estabelecendo critérios de relação por meio do discurso materializado, que não se conserva enquanto matéria, pois corresponde a corpos que não param de se compor em configurações contínuas pelas ações de suas relações com os ambientes e com seus discursos. Mesmo não sendo a preocupação da composição, os discursos são evocados sem serem desejados, necessariamente, de antemão. O discurso acontece no corpo que compõe. A composição coreográfica, lida com acontecimentos que estão em uma esfera de deslocamento, que se afetam e se (re)constroem continuamente. Como dito anteriormente, a Dança lida com um discurso materializado pelo e no corpo, em um fluxo ininterrupto do movimento e do viver. Assim, “[...] coreografia é uma tecnologia necessária para uma subjetividade errática [...]” (LEPECKI, 2017, p. 115).

Ao se propor rever os hábitos, julgados estarem bem amarrados, sendo eles, hábitos de entendimento e comportamento muito definidos, obviamente, precisaremos tentar expor os pormenores dessa relação que retira as concepções de Dança de um lugar fixo e resolvido, para colocá-la em relações adaptativas, gerando padrões transitórios e, com eles, discursos diversificados por sua condição corpográfica em processo de imprevisibilidade a cada contexto e circunstância não transcrita.

O discurso da Dança não parece estar interessado, necessariamente, no que Foucault chama de três sistemas do discurso, mas de certa forma revelam suas inclusões ou exclusões nas tentativas de controle dos acontecimentos: **palavra proibida**, a **segregação da loucura** e a **vontade de verdade** (FOUCAULT, 2014, p. 18). Observaremos as reverberações desse sistema, se analisarmos alguns exemplos de poderes da Dança, que se subordinam a alguns discursos consolidados ao compor/configurar. Para tanto, modificaremos os três sistemas do discurso para evidenciar, em Dança, alguns poderes discursivos consolidados que insistem em se apresentar, sendo considerados, por esta dissertação, alguns exemplos de memes fecundados, ou seja, fortes no que se referem a alguns discursos na Dança, mas que em inúmeros contextos já se modificaram.

Por exemplo, ao invés da “palavra proibida”, <<corpos proibidos>>; a ausência de corpos negros, idosos, em alguma situação de deficiência a partir de discursos de

normatização, corpos de formatos diferentes, de sexualidades plurais e/ou que discursam de diferentes modos suas existências em Dança são, em sua maioria, excluídos. A escolha de quais corpos estarão no elenco já caracteriza composição e, conseqüentemente, seus discursos coreográficos.

Modificando “segregação da loucura” por <<segregação do corpo>> e seus discursos, apresentamos como exemplo, a infinidade de *pas-de-deux* que discursam sobre binarismo (masculino e feminino) nos quais, em sua maioria, as personagens-príncipes são corpos gays ou bissexuais, tentando controlar o discurso para uma representação da performatividade do homem cis-gênero, hétero (másculo, forte, sem trejeitos “afeminados”). São corpos segregados pelo “ideal” estético discursivo e que insistem em reproduzir essas configurações. Mas, ao mesmo tempo que se subordinam para a apreciação de uma normatização configurativa imposta pelo meio, parte dos espectadores que espera que essas normatividades sejam respeitadas, é a mesma parcela que sabe que o discurso de muitos corpos que representam príncipes, por exemplo, estão segregados pela ficcionalização, caso contrário, as aulas de dança estariam repletas de garotos em vez de estarem correndo para colocar uma bola no gol. Lepecki acentua que, por muito tempo, a coreografia foi disciplinadora para criar seus próprios processos de subjetivação. Os discursos inscritos nos corpos.

A coreografia demanda uma aquiescência às vozes e comandos dos mestres (vivos e mortos), uma submissão do corpo e do desejo a regimes disciplinares (anatômicos, dietéticos, de gênero e de raça), tudo pelo cumprimento perfeito de um conjunto transcendental e pré-ordenado de passos, posturas e gestos que, todavia, devem parecer “espontâneos”. (LEPECKI, 2017, p. 34-35).

E, ainda, podemos encontrar em inúmeros coletivos e grupos, principalmente com o aumento dos artistas solistas (que fazem carreira solo), uma tentativa de um <<discurso da verdade>> aqui, inspirado na “vontade de verdade” de Foucault. Para esses discursos, são importantes as escolhas artísticas nas quais as regras não estão previamente estabelecidas para o processo de criação, deixando que os procedimentos artísticos ou educacionais, encontrem seus próprios contornos e modos operacionais, evidenciando os discursos que diferentes corpos podem apresentar nas composições em dança.

São inúmeros os exemplos em que o discurso não pode mais ser entendido enquanto representação na composição coreográfica e, evidentemente, existem outros procedimentos de controle e de edição, ou seja, mesmo que o discurso mantenha seu caráter de controle e organização como expõe Foucault, para essa dissertação, o discurso pode tanto ter um caráter policiado (controle) ou mais politizado (rebelde), encontrando brechas, fissuras nos padrões compositivos/configurativos tão consolidados.

Na continuidade do entendimento de composição coreográfica que se estabelece por incertezas de corpos e se autogeram para garantir suas permanências, podemos imaginar que os discursos também são incertos, na medida em que eles estarão sempre mediando pela relação entre corpos e ambientes, “em escala muito mais ampla, é preciso reconhecer grandes fendas no que poderíamos denominar a apropriação social dos discursos” (FOUCAULT, 2014, p. 41). É importante que o discurso da Dança, possa ser pensado como uma prática descontínua, que confere diferentes sentidos à materialidade configurativa/compositiva.

Ao discursar uma representação amorosa, como visto anteriormente, um *pas-de-deux*, quando feito por corpos que reforçam o discurso binário e corpos ditos belos e harmoniosos (padrões estabelecidos pela indústria do entretenimento), discursam, conjuntamente a isso, algo terrível como: quando coreografias são dançadas por corpos que não correspondem a essa premissa da indústria não podem ser considerados belos e harmoniosos; e que esse binarismo desrespeita os corpos de quem dança (lésbicas, gays, bissexuais, transgênero, travestis), corpos *queers*⁴². Sabemos o quanto é urgente que outros corpos, outras sexualidades, formatos, etnias, contextos, classe, gêneros, inteligências, ou seja, outras existências ocupem esses espaços para que outros discursos possam emergir.

⁴² Termo foi usado por muito tempo como ofensa, designava todas, todos e todes as pessoas que tinham uma performatividade de gênero “desviante”, mas nos anos 90 com a publicação do livro “problema de Gênero” de Judith Butler, resultado de uma trajetória de pesquisa sobre comportamento, o termo “*queers*”, não mais pejorativo, se tornou um conceito daquelas e daqueles que discursam fora da norma, com o intuito de emancipação dos corpos subalternos “Nos ensaios deste volume, os problemas de gênero e sexualidade estão relacionados às operações de persistência e sobrevivência. Meu próprio pensamento tem sido influenciado pela “Nova Política de Gênero” que emergiu nos últimos anos, uma combinação de movimentos que englobam transgênero, transexualidade, intersexualidade e suas complexas relações com teorias feministas e queer” (BUTLER, 2006, p. 17 – tradução nossa).

No meu primeiro espetáculo de dança, eu tinha 11 anos, eu encenava um príncipe que levava a princesa passear, eu odiava fazer par romântico. Mas, meu primeiro espetáculo de teatro eu tinha 13 anos, fazia uma onça fêmea bem maldosa, eu amava, pois podia ser uma criança-bicha bem afeminada e ainda ganhar prêmios por essa liberdade performativa da sexualidade.

Mesmo não sendo o foco desta discussão, é preciso evidenciar, que os corpos *queers* ajudaram e contribuíram durante toda a história da dança ocidental e ainda o fazem, obviamente. Os entendimentos dos discursos estão subordinados às interpretações e às lógicas dos corpos que se apresentam no contexto discursado. Ou seja, um discurso sempre normativo de padrões de composição e configuração, que estabelece uma conservação, não respeita as transformações de seus contextos e corpos. A conservação do discurso fricciona poderes e se desconecta, em muitos aspectos, dos corpos e de seus ambientes. O discurso, também é colocado nessa dissertação na perspectiva da crise, pela qual, seguidamente, precisa se ajustar à dinâmica do que se conserva e do que se modifica. Assim, para os corpos que dançam ou não dançam, o discurso se apresenta sem controle, “discursos proliferam sem controle de quem os emite” (GREINER, 2005, p. 126).

A partir desses discursos, outros projetos coreográficos podem discursar o quanto não concordam com tais dinâmicas, sem necessariamente ter o controle total dessas ocorrências. A cada contexto e período histórico, esses discursos estarão sujeitos a muitas outras transformações e variações. Os discursos, além de suas formulações, ainda assim revelam seus poderes. É preciso encontrar os discursos que foram apagados para reconhecer quais discursos foram prestigiados, para não correr o risco de conservar “coisas sempre ditas” como se fossem uma grande riqueza de veracidade.

Procedimentos internos, visto que são os discursos eles mesmos que exercem seu próprio controle; procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso [...] Suponho, mas sem ter muita certeza, que não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza (FOUCAULT, 2014, p. 21).

Existem ainda, duas coisas relevantes que Foucault expõe sobre o discurso, que são muito importantes para o discurso das composições coreográficas: na **primeira**, composições coreográficas que exercem seus próprios controles; na **segunda**, composições coreográficas que constroem circunstâncias de conservação. As diferenças estão exclusivamente expostas nas expectativas plurais dos corpos que dançam; são discursos que se enfatizam por uma discreta leitura. Em ambos os casos, é preciso tomar cuidado para que o discurso não esteja sujeito a julgamentos e comparações, por exemplo, nas diferenças dos discursos materializados nas composições coreográficas. Na primeira, se estabelecem mais abertas, sistemicamente, as transformações, enquanto na segunda, as composições têm interesse na tentativa de conservação. Cada composição estabelecerá seus modos diferenciados de compor/configurar e, conseqüentemente, de discursar suas coreografias. Por isso, não podemos eleger apenas uma maneira de compor/configurar para chamar de “O modo” de propor projetos coreográficos.

Se as composições coreográficas se estabelecem com suas questões transitórias e comportamentos próprios de seus acontecimentos, o que em simetria elas discursam quando se configuram? A hipótese é que são interligadas, por seu caráter discursivo que se apresenta enquanto composição no tempo e no espaço, propondo certa regularidade, certa causalidade, certa descontinuidade, certa dependência e com tudo isso, certa transformação. Em ambos os casos, a composição coreográfica estará se modificando por crises em seus sistemas; algumas sem se preocuparem com a conservação dos acontecimentos configurados, enquanto outras, na tentativa de continuarem sendo reconhecidas e “refeitas” a cada apresentação, ficcionalmente, tal qual foram no passado. É com essa análise composicional discursiva, que esta dissertação pensa e se articula.

Um discurso estará, assim como o meme no sistema, sendo regulado pelas composições, ao mesmo tempo que estará fadado a se modificar para garantir sua permanência, seja nas coreografias que exercem seu próprio controle, que chamaremos no próximo capítulo de composições coreográficas <<auto-organização>>, seja nas coreografias que se comprometem com a máxima de conservação possível, que chamaremos no próximo capítulo de composições coreográficas <<reorganizadas>>. Ao compor, as informações transitam pelos corpos/ambientes e seus discursos da Dança estarão sempre no devir.

O importante na composição é conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado [...] justamente abarcar as circunstâncias frágeis de um advento poético do não criado (LOUPPE, 2014, p. 225).

Uma composição se inicia em algum corpo para criar outros corpos, desde um corpo atômico até um corpo social. Enfatizamos que escrita em dança é discurso materializado. O corpo que discursa está implicado numa relação íntima com o ambiente, possibilitando um trânsito de dizeres, no qual o corpo é cúmplice do que se dança, participando, reagindo e propondo transformações em suas composições/configurações. O modo como as danças interferem em seus ambientes é pela coreografia, sendo esse o modo de compor e discursar. Conseqüentemente, os ambientes também transformam os corpos pelas coreografias, acomodando temporariamente as informações e experiências das dançarinas e dos dançarinos em corpografias subjetivas e processuais. Existe uma cumplicidade coreográfica/discursiva entre corpo e ambiente.

Assim, uma cumplicidade primeira com o mundo fundaria para nós a possibilidade de falar dele, nele; de designá-lo e nomeá-lo, de julgá-lo e de conhecê-lo, finalmente, sob a forma da verdade. Se o discurso existe, o que pode ser, então, em sua legitimidade, senão uma discreta leitura? (FOUCAULT, 2014, p. 45).

O discurso será sempre uma discreta leitura sobre o acontecimento, um discurso sempre em fluxo, já que as experiências não se interrompem. O corpo precisa lidar, constantemente com percursos coreográficos, por exemplo sua relação com a gravidade faz desses percursos uma odisseia sem autoria, sua conservação se torna impossível e todas as coisas que estabelecem relação com esse corpo no espaço, interferem entre si, concomitantemente. O corpo se prolongará, repetindo o mesmo padrão coreográfico por uma duração ínfima. Todos os corpos sujeitos ao tempo e ao espaço estão em coevolução, em sequências relacionais de constante alteração em relação ao meio e aos outros corpos; se afetam e são afetados em virtude de suas organizações metaestáveis, compreendendo que as trocas ocorridas são/estão (e nem sempre) em virtude de subordinação à sua existência e conservação (MATURANA; VARELA, 1997, p. 79). Ainda em Greiner:

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (GREINER, 2005, p. 130).

Poderíamos desdobrar as noções de coreografia por muitos capítulos e, por outros possíveis exemplos e abordagens, mas o que é importante para o recorte desta dissertação é o fato de retirarmos a noção de coreografia das esferas da conservação/notação de movimentos no espaço, para entendê-la em relações transitórias entre estabilidade/instabilidade e apresentá-la com um frescor sempre processual e discursivo ou, em outras palavras, mostrando que não se difere da organização do corpo que a compõe. Não perdendo de vista que, mesmo a coreografia sendo compreendida somente como notação, também produz seus discursos. Esta abordagem não anula a importância da notação em dança, em contrapartida oferece entendimentos mais elásticos para as propostas que não carecem de notação, já que em inúmeros casos a mediação entre escrita e ação física (na teorização e/ou na ação performativa) não contemplam todas as propostas de composições/configurações expostas nesta dissertação.

Portanto, reorganizam as configurações, distribuem e reinventam danças e seus ambientes. Na tentativa de se conservarem, algumas composições aprisionam modos específicos do operar/fazer/agir em Dança, apresentando corpos mais regimentados para tais objetivos, enquanto outras composições coreográficas estabelecem rupturas no espaço, intervindo em outros fluxos composicionais. Dessa maneira, ambas as propostas são elásticas, pois não se configuram de forma estática e polar. Em inúmeros casos, podem ser encontradas ambas as propostas em uma mesma composição coreográfica (expostas no capítulo – denominado SETE).

As elasticidades desses modos de compor, também são crises, desequilibram e desestabilizam os corpos e seus ambientes. Essas elasticidades são criadas pelas composições coreográficas (cênicas ou não) nos ambientes em que se apresentam, pois estabelecem por um lado: discurso de contestação e, pelo outro: convivem com

composições que asseguram um nível maior de conservação. Essa elasticidade propõe que os entendimentos e os acontecimentos não estejam fixos, se construam enquanto massa/elástica, conservando ou dissipando energia. Há eletricidade elástica no corpo que dança; há eletricidade no ambiente; quando o corpo dança, brinca de conservar e dissipar energia, variando de um indivíduo a outro, de dança a dança. Assim, em seus acontecimentos, é possível identificar toda uma vida nas coisas compostas/configuradas, uma força incrivelmente explicativa de seus próprios acontecimentos elásticos, quase sempre a ponto de arrebentar.

SETE,

7.1. Dança enquanto reorganização e/ou auto-organização: Experimental, observar e deduzir.

Navio que partes para longe,
Por que é que, ao contrário dos outros,
Não fico, depois de desapareceres, com saudades de ti?
Porque quando te não vejo, deixaste de existir.
E se se tem saudades do que não existe,
Sinto-a em relação a cousa nenhuma;
Não é do navio, é de nós, que sentimos saudade

Fernando Pessoa

Este capítulo, tecerá construções que permitem perguntar: quais as ocorrências que levam as composições coreográficas em Dança a serem pensadas como auto-organizadas e reorganizadas? Para tanto, esses entendimentos foram divididos em dois momentos elásticos. No **primeiro**, estão as coreografias que se comprometem com a máxima de conservação possível, que chamaremos de composições coreográficas <<reorganizadas>>. No **segundo**, estão as coreografias que exercem o próprio controle de seus afazeres, chamadas por esta dissertação de composições coreográficas <<auto-organizadas>>.

Serão percorridos apontamentos que permitam construir possibilidades de observação para a noção de composição investigativa pela análise organizacional/estrutural. Algumas informações dos capítulos anteriores aparecerão para reforçar que não se trata de um capítulo isolado, estando em consonância com os entendimentos já revelados sobre composição/configuração e coreografia/discurso, estando sempre em processo de transitoriedade, ou seja, pela via da crise em mútua relação com o ambiente/contexto.

O foco deste capítulo – denominado SETE, tenta “dichavar”, novamente algumas questões, entre elas, uma que se destaca: em que medida as considerações sobre replicação e transcrição (cultura/genética) podem compreender as ocorrências compositivas e estabelecer critérios diferenciados aos modos pelos quais se estruturam e se organizam? Tomando por base o aspecto decorrido por toda a dissertação de que os organismos vivos que se autogeram.

Os entendimentos de composição e configuração da Dança, nesse primeiro desdobramento, “composição coreográfica enquanto reorganização”, expõem algumas ocorrências ainda sobre replicação e a problemática da transcrição, nos ajudando a pensar composições que se constroem menos flexíveis e menos abertas

às flutuações⁴³, preocupadas com algum nível de conservação. No segundo desdobramento, “composição coreográfica enquanto auto-organização”, articular-se-ão às noções de composições coreográficas vinculadas aos processos de construções flexíveis, mais abertas às flutuações que surgem da relação corpo-meio, sendo consolidadas principalmente pelas noções de Acaso e Necessidade.

As relações: conservação e fluxo; variação e seleção; estabilidade e instabilidade; invariância e perturbação são assuntos importantes para inúmeras áreas do conhecimento. Encontraremos ecos desses “pares elásticos compositivos”, obviamente expostos de forma a simbolizar o que nos interessa enquanto Dança nos processos de replicação e transcrição ou, em outras palavras, servirão de estímulo para dialogar com o que se apresenta nesta discussão.

7.2. Composições reorganizadas: operar, replicar, selecionar...

Os pensamentos, não apenas sobre as danças, sempre foram, aparentemente, por conclusões opostas, em outras palavras, binários. Em detrimento dessa oposição, essa dissertação argumenta sobre complementariedade e reflete sobre as formas que tendem a ser mutáveis/imutáveis ou variantes/invariantes. Por outro lado, compreende as composições e configurações no movimento e na evolução, nos quais reside a incerteza, argumentações não por oposição, mas por elasticidade conceitual. Será que existe, alguma forma reconhecível que não se altera?

Sabemos que todo fenômeno, todo acontecimento, todo conhecimento, implicam interações por si mesmas geradoras de modificações nos componentes do sistema. Essa noção, porém, de forma alguma é incompatível com a ideia de que existem entidades imutáveis na estrutura do universo. Muito pelo contrário: a estratégia fundamental da ciência na análise dos fenômenos é a descoberta dos invariantes (MONOD, 1971, p. 118).

Jacques Monod menciona algumas estruturas/organizações que, mesmo se apresentando por meio de configurações plurais, não sofreram nenhuma modificação nas formas que as compõem, enquanto organismos. Das bactérias aos

⁴³ Flutuação é um termo de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers sendo “... precisamente o que, da atividade intrínseca do sistema, escapa irreduzivelmente ao controle pelas condições limites, o que traduz a diferença de escala entre o sistema como um “todo”, sobre o que se pode agir e defini-lo, e os processos elementares cuja multitude desordenada constitui a atividade desse todo” (PRIGOGINE; STENGERS, 1997, p. 122).

sapiens, a mecânica continua a mesma e, mesmas as suas estruturas de relação e replicação/transcrição como o seu próprio funcionamento. Na primeira, para sua **estrutura**, o autor, considera que todos os organismos vivos são constituídos por macromoléculas, proteínas e ácidos nucleicos, desde a primeira bactéria replicadora, sem exceção. Na segunda, correspondendo ao **funcionamento** desses organismos vivos, as mesmas sequências de reações fazem parte das operações químicas, sendo elas: mobilização e reserva do potencial químico (MONOD, 1971, p. 117-133). Resumindo, é assim que os organismos vivos se apresentam enquanto seres vivos, se conservando e se replicando.

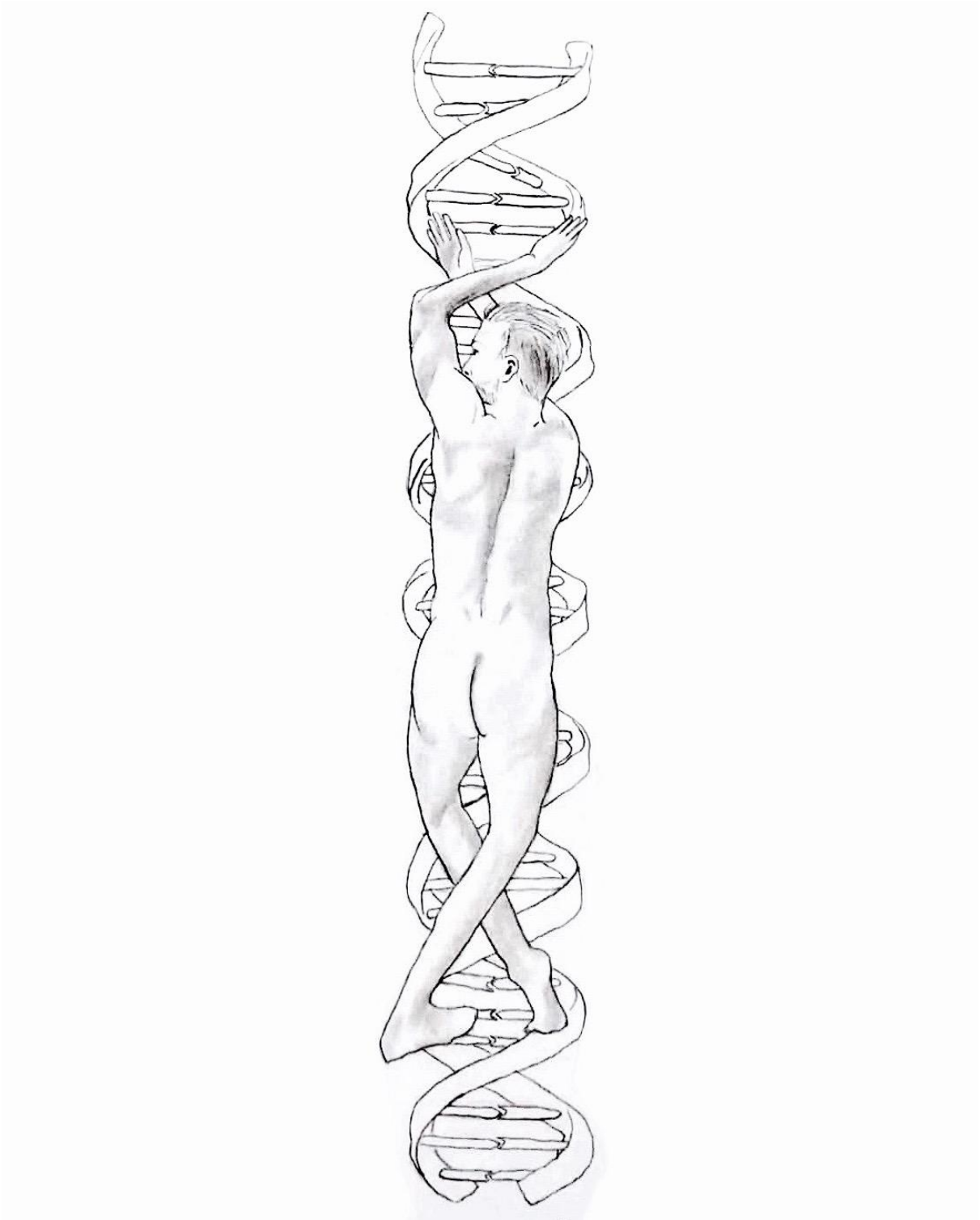
Para tais replicações, como já foi exposto em inúmeras ocasiões nos capítulos anteriores, em nível de complementariedade, seguiremos com algumas conclusões um pouco mais elaboradas para que, posteriormente, possamos desdobrar os entendimentos sobre as transcrições, sendo elas, um pouco mais complicadas a princípio, do que até mesmo os processos de replicações. As transcrições, assim como suas replicações, permitem que certas pluralidades sejam agenciadas e, que em danças, essas pluralidades de configurações não possam ser totalmente controladas.

Nesta dissertação, os entendimentos do que compõe um organismo vivo, junto aos modos como realizam suas performances, não estão segregados. As moléculas de DNA representadas pela estrutura de uma fita dupla-hélice (figura 11), são compostas por nucleotídeos que se complementam formando uma sequência infinita de pares. “Importa sublinhar que a sequência é inteiramente <<livre>> [...] nenhuma restrição é imposta pela estrutura de conjunto, que pode suportar todas as sequências possíveis” (MONOD, 1971, p. 124).

O nucleotídeo é diferenciado de acordo com suas bases nitrogenadas, podendo ser: Adenina, Guanina, Timina e Citosina (DNA), ou Adenina, Guanina, Uracila e Citosina (RNA⁴⁴). Essas combinações de bases nitrogenadas são responsáveis em correr o rio de genes (DAWKINS, 2001). As composições de dupla-hélice são complementares, sendo assim, se espelham (figura 12).

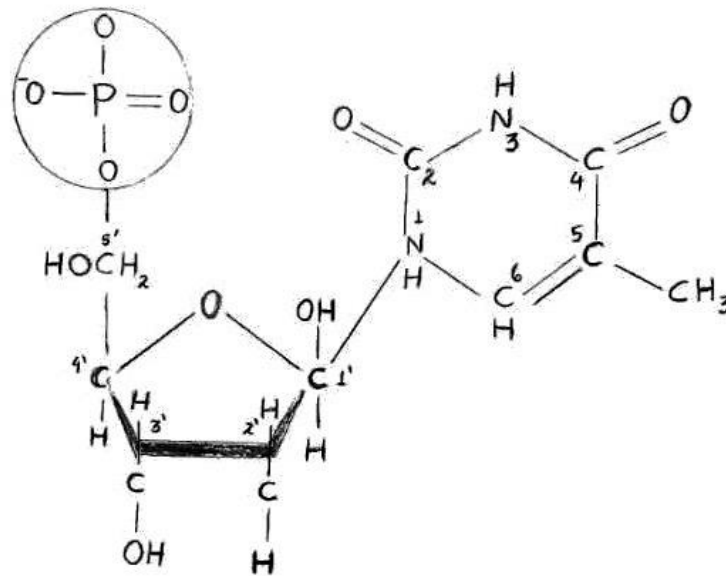
⁴⁴ RNA = é abreviação usada na literatura para ácido ribonucleico. São encontrados em três tipos: Ribossômico (rRNA) sendo o maior responsável pela síntese de proteínas; Mensageiro (mRNA) auxilia o RNAr, mas sua característica é levar a informação genética recebida no núcleo do DNA ao citoplasma; transferência (tRNA), sua função é transportar as moléculas de aminoácidos ao RNAr para formação da síntese de proteínas “[...] todo RNA da célula é produzido. O rRNA e tRNA, segundo Woese “não são usadas como depositárias de informações, mas estão incorporadas como partes do sistema de tradução” (WOESE, 1972, p. 09).

Figura 11 – Fitas de nucleotídeos, torcida na forma de dupla hélice (DNA)



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Figura 12 – Nucleotídeos: Fosfato, Desoxirribose e Timina (T)



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Essa fita passa por dois tipos de procedimentos, <<replicação>> e <<transcrição>>, que possibilitará a reprodução celular, copiando e separando as informações genéticas e, depois, se dividindo. Operações de leituras para o desenvolvimento de outra célula. Na **replicação**, dois filamentos de nucleotídeos do DNA se separam e cada um serve como molde sobre o qual é sintetizado um novo filamento. A partir dessa cadeia-molde de DNA que foi formada, inicia-se a **transcrição**, processo no qual o RNA será formado contendo as informações para a produção de aminoácidos. Esses processos complementares tornam possível que a fita de DNA, ao ser replicada, transmita com o máximo de fidelidade possível suas informações (BENJAMIN, 2004).

Quando a célula se divide, as cópias são distribuídas entre as células-filhas, tornando-as geneticamente idênticas à célula parental. Assim, a estrutura do DNA contribui para sua função na transmissão da informação genética sempre que uma célula se reproduz (CAMPBELL, 2007, p. 86).

É possível afirmar que as moléculas replicadoras estabeleciam alguns erros, sendo elas, informações cumulativas, a cada erro de replicação. Ressalto – são exceções no sistema, replicam as informações com algum pequeno grau de diferença, sendo assim, suas composições formam moléculas com padrões imperfeitos das suas fontes replicadoras. Em crescimento potencial de replicações e erros, o que Dawkins (2007) chama de *sopa primitiva* foi se tornando cada vez mais

diversa e com muitas variedades de moléculas. O mecanismo é o mesmo, a seleção natural é a grande responsável por toda a combinação de gene que se estendeu com suas composições transitórias por entre as espécies. No entanto vale ressaltar que não estamos mais vivendo integralmente a seleção natural, Dawkins explica: “o critério de seleção não são os próprios genes, mas os corpos cuja forma os genes influenciam por meio do DESENVOLVIMENTO” (DAWKINS, 2001, p. 93). Todas elas advindas de um mesmo ancestral comum “O gene, a molécula de DNA, é por acaso a entidade replicadora mais comum no nosso planeta” (DAWKINS, 2007, p. 329).

Fizeram-se, assim, os constituintes básicos dos genes que por acidente e de forma improvável, exibiam uma capacidade extraordinária de se autorreplicarem e, antes disso, as capacidades de um certo tipo de RNA primitivo já fazia as replicações pelas enzimas. Por causa da aproximada zona de asteroides (entre Marte e Júpiter), cometas e meteoritos que bombardeavam frequentemente o Planeta Terra, possibilitaram que materiais químicos do espaço pudessem se “acotovelar” para construir, em alguma medida, estabilidade e, pudessem, junto ao resfriamento do Planeta Terra, ter condições propícias para que as composições (nucleotídeos e aminoácidos) pudessem ser elaboradas e com elas suas replicações/transcrições (SAGAN, 1980). Talvez, por isso os corpos disseminem informações quase que automatizadas.

Concluimos que, uma forma inusitada de “estabilidade” foi agenciada no mundo. Essa estabilidade, enquanto categoria, está sempre se replicando, e, ao se autorreplicar, se modifica em relação às suas condições, permitindo a diferenciação e a biodiversidade com o passar dos anos. Ao se replicar, pode acontecer os tropeços, mas repito: são exceções, pois “na vida real, a probabilidade de que um gene sofra mutação é frequentemente inferior a 1 em 1 milhão” (DAWKINS, 2001, p. 93). No desenvolvimento do corpo, em especial nos embriões, as variações que se apresentam a cada configuração de corpo, nem mesmo os geneticistas estabelecem totais conclusões de “como os genes exercem seus efeitos sobre os embriões” (*ibidem*, p. 90), caindo por terra, em todos os sentidos, a ideia de replicação das composições subordinadas sempre ao idêntico. Os autores Darwin, Woese e Dawkins, concordam:

Metaforicamente pode-se dizer que a seleção natural procura a cada momento, em todo lugar, as mais tênues variações, rejeitando as nocivas, conservando e ampliando todas as que forem úteis, trabalhando silenciosa e imperceptivelmente, *quando e onde quer que se ofereça a oportunidade*, pelo aperfeiçoamento de cada ser vivo com relação a suas condições de vida orgânicas e inorgânicas (DARWIN, 1979, tomo I, p. 102).

Embora seja concebível que as interações que manifestassem uma especificidade rudimentar fossem possíveis em um meio primitivo, parece ser impossível que interações altamente específicas pudessem ocorrer em geral, sem os tipos de enzimas que existem atualmente. As funções dessas enzimas não seriam possíveis sem uma prolongada evolução. Mas essa evolução pressupõe um aparelho de tradução preciso (além de hipóteses genéticas). Devido ao fato de não existir meios de se desenvolver uma tradução precisa sem especificidade das enzimas (desenvolvidas) ou de desenvolver as enzimas sem uma tradução precisa, conclui-se que, inicialmente, o processo de tradução não era, com certeza, preciso (WOESE, 1972, p. 215-216).

Agora, porém, temos que mencionar uma propriedade importante de qualquer processo de replicação: ele não é perfeito [...] a produção de uma cópia imprecisa do replicador biológico pode, num sentido real, originar um melhoramento, e foi essencial para a evolução progressiva da vida que alguns erros tivessem ocorrido. Não sabemos com que grau de exatidão as moléculas replicadoras originais produziram suas cópias. Seus descendentes modernos, as moléculas de DNA, são extraordinariamente fiéis, se comparados com alguns processos de cópia humana do mais alto grau de fidelidade, mas mesmo eles, de quando em quando, cometem erros, e são esses enganos, em última análise, que tornam possíveis a evolução. (DAWKINS, 2007, p. 60-62).

Ainda, a transcrição, seja no gene ou no meme da Cultura (como exposto no capítulo anterior - SEIS), é a grande problemática para cada processo de replicação dos organismos *sapiens*, pois é a grande responsável pela tradução dos códigos. Pode-se compreender que, tais transferências de códigos, perpassam por erros a partir de mutações que alteram a estrutura do nucleotídeo, ou a interpretação da base nitrogenada pode ser modificada e, sendo ela modificada, o mecanismo de tradução dos códigos que foi modificado será estritamente irreversível. Algumas modificações podem ter sido responsáveis pelas inúmeras possibilidades compositivas/configurativas dos organismos vivos e, conseqüentemente, dos *sapiens* e suas inumeráveis maneiras de organizar um discurso e ou de continuidade de replicação de seus códigos da Dança.

Essa variedade resultou em possibilidades bifurcadas para “inaugurar” outros modos de configurar danças, já que, a transcrição de uma informação para outra, em algum momento, sofreu algum tipo de modificação. As moléculas sobreviventes de uma guerra molecular foram conseguindo se adaptar, afim de produzirem por acaso

e necessidade, propriedades de sobrevivência, enquanto outras menos favorecidas, se tornaram bem menos numerosas, sendo levadas a extinção em decorrência da competição (MONOD, 1971).

Quando não gostava de algumas criações das professoras ou professores de dança, por conta de dificuldades na execução ou perceber que fisgava meu joelho e isso poderia causar algum tipo de lesão (coisas que só quem executa o movimento pode perceber), eu adaptava sem avisar, convencia as dançarinas e dançarinos que eu estava fazendo certo, mas mudava aos poucos para que não pudesse ser tão perceptível.

Em Dança, não é diferente, pois, inúmeros modos de compor/configurar danças participam dessa competição. Em outras palavras, são silenciados, citando caso análogo temos os processos de colonização, impondo modos de configuração e comportamento e/ou em decorrência de uma competição com outras formas de configurar danças levando, por exemplo, o “fandango caipira” da macrorregião de Sorocaba, local onde moro, à extinção. A Dança, se faz no corpo de quem dança; se ninguém as reproduzir, elas desaparecerão. Mesmo com um grau de replicação, suas transcrições não foram sempre fiéis. Segundo Sanches (2017), as variações de fandangos caipiras, heranças do tropeirismo que, passavam pelas cidades do interior Paulista, vindos da região Sul em direção ao que chamamos, hoje, Estado de Minas Gerais, produziram algumas variações nos modos de configurar essas danças. Apenas para essa região foram catalogadas três variações:

Fandangos de chilenas presente em Angatuba, Campina do Monte Alegre, Capela do Alto, Itapetininga e Tatuí; Fandango de botinas, presente apenas na zona rural de Itapetininga; e Fandango de tamancos, presente em Ribeirão Grande (SANCHES, 2017, p. 307).

As replicações/transcrições, sejam moleculares, sejam em Dança, participam do processo evolutivo, aos quais estão sujeitas às leis da seleção natural/cultural. Toda molécula, ou modo de configurar Dança, de alguma forma foi replicada imprecisamente, mas que conseguiu um nível elevado de metaestabilidade. Algumas danças, por processos como os exemplificados anteriormente, além de outros exemplos, podem ter encontrado formas de reduzir a estabilidade de outras e eliminá-las; assim, as garantias de preservação e multiplicação das mesmas, com a eliminação de suas “rivais”, se tornam um mecanismo elaborado e eficiente que se

estende entre se fortalecer e se proteger, “[...] quer quimicamente, quer erguendo uma barreira física de proteína à sua volta. Talvez as primeiras células vivas tenham surgido assim” (DAWKINS, 2007, p. 66).

No caso ainda das danças, esse fortalecer/proteger está associado ao operar, agir em Dança, ou seja, é dançando que sua feitura⁴⁵ resiste para sua permanência. As moléculas replicadoras e, conseqüentemente, modos de compor/configurar dança, como dito no primeiro capítulo – CINCO, começaram a evoluir construindo mosaicos fluídos a favor de uma autopreservação, compondo verdadeiros universos dentro de seus interiores e lógicas de sobrevivência. E, ainda, se tratando de transcrição do meme da Cultura, que exerce suas replicações e modificações muito mais aceleradas do que a reprodução genética, podemos ainda, lembrar que o corpo e seus comportamentos em Dança, não evoluem apenas por meios genéticos e os memes não sobrevivem despreocupadamente, mas sim, em decorrência e força das opções dançadas; nas suas feitura pode-se fazer sobreviver seus modos configurativos pela via da replicação.

O meio de transcrição em Dança é também por contaminação, por necessidade e por dispositivos de controle como a mídia, a religião (colonização) e o Estado, etc. Em outras palavras é sobretudo humana a “escolha” de seus memes, diferentemente, do gene que age cegamente. Ou seja, “basta que o cérebro seja capaz de realizar a imitação: então, os memes que explorarem ao máximo essa capacidade evoluirão” (*ibidem*, p. 342). Insisto em explicar pela via do gene, as replicações/transcrições da Dança, porque, mesmo os memes se diferenciando em alguns aspectos, principalmente da tirania egoísta do gene, ainda assim, o gene é a forma que melhor explica as replicações e os comportamentos dos elementos em suas composições: “Não basta notar que o projeto que dá origem a um artefato pertence ao animal que o criou” (MONOD, 1971, p. 21). Dawkins ainda ressalta:

Eu presumo que os complexos de memes co-adaptados evoluem de maneira semelhante aos complexos de genes co-adaptados. A seleção favorece os memes que exploram o seu ambiente cultural em proveito próprio. Esse ambiente cultural consiste em outros memes que também são objetos de seleção. O pool de memes, portanto, passa a ter os atributos de um conjunto evolutivamente estável que os novos memes dificilmente conseguem invadir (DAWKINS, 2007, p. 340).

⁴⁵ Feitura nos direciona etimologicamente “feit • io, -o, -or, -oria, -ura > FATO³” (CUNHA, 1986, p. 352), conseqüentemente “fato³ sm. ‘coisa ou ação feita’ ‘o que realmente existe | *facto* 1813 | Do lat. *factum-i* || [...] feitura XIII. Do lat. *factura*. CP. FA-ZER” (*ibidem*, p. 351).

Portanto, Dança é a extensão dos organismos *sapiens*, que se apresenta por projetos coreográficos, totalmente em concomitância aos modos que os compõem, revelando alguns de seus comportamentos e se apresentando, por conseguinte, suas performances implicadas à sua natureza complexa. Esse comportamento do organismo sempre implicado a seu ambiente, é chamado de teleonomia⁴⁶ por Monod:

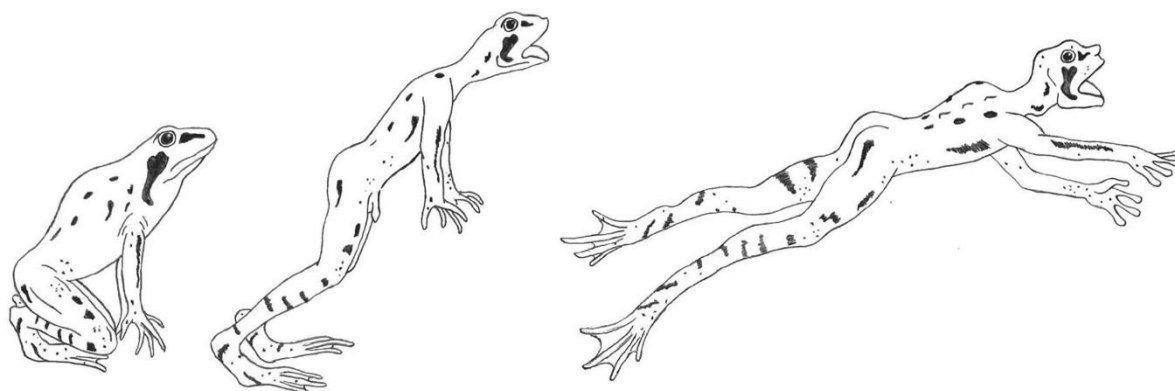
Pois as pressões de seleção que as condições externas exercem sobre os organismos, em nenhum caso, são independentes das performances teleonômicas características da espécie. Organismos diferentes vivendo no mesmo <<nicho>> ecológico têm com as condições externas (inclusive os outros organismos) interações muito diferentes e específicas. São as interações específicas, em parte <<escolhidas>> pelo próprio organismo, que determinam a natureza e a orientação da pressão de seleção que ele sofre. Dizemos que as <<condições iniciais>> de seleção que uma mutação nova encontra compreendem, ao mesmo tempo e de modo indissolúvel, o meio exterior e o conjunto das estruturas e performances do aparelho teleonômico (MONOD, 1971, p. 144).

Obviamente que, o nível das performances teleonômicas (não fixas) na orientação da seleção do que se replica, se torna cada vez mais complexo, à medida em que a organização desses sistemas autônomos, em relação ao seus ambientes e contextos, poderá ter influência de longo alcance para os acontecimentos de seus comportamentos em Dança. Podem se apresentar de forma rudimentar nas primeiras vezes ou enquanto construtora de uma descendência, ou seja, constituindo o comportamento de um grupo (figura13).

Concluimos, por enquanto, que é decisiva que sua sobrevivência e reprodução dependam, antes de tudo, de seus comportamentos. Pois, é preciso que algum organismo, por exemplo, pule “para fora” das configurações tão bem aceitas na comunidade da Dança e se locomova, mesmo que de forma rudimentar, por trilhas até então não aceitas nos comportamentos desta mesma comunidade, até que essas performances sejam copiadas e se tornem necessárias para todo o grupo.

⁴⁶ Teleonomia é a propriedade fundamental que caracteriza os seres vivos, representam suas próprias estruturas e realização de suas performances (objetos dotados de um projeto do corpo); seres vivos altamente capazes de materializar um projeto com alguma finalidade. Pelo próprio autor: “A noção de teleonomia implica a ideia de uma atividade orientada, coerente e construtiva. Segundo esses critérios, as proteínas devem ser consideradas como os agentes moleculares essenciais das performances teleonômicas dos seres vivos” (MONOD, 1971, p. 57).

Figura 13 – Bicho-Gente



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

Essas mudanças nos comportamentos se prolongam e criam novas possibilidades, sempre em relação ao seu meio. Foi, somente por essa relação de comportamento, morfologia e ambiente que, alguns organismos, puderam evoluir, modificar e sobreviver. Por isso alguns nadam, outros sobem em árvores para construir casas de barro ou gravetos, voam e, até mesmo, vão dançar na Lua. É óbvio que, a evolução desses comportamentos está estreitamente vinculada às características de cada organismo, em outras palavras: o comportamento e a morfologia caminham lado a lado de forma complexa e indissociável.

Nas composições em Dança, que constroem circunstâncias de conservação, mesmo participando de processos transitórios, todas as vezes que ocorre alguma tentativa de replicação, ou seja, uma composição coreográfica for “refeita”, o caráter *autopoiese* do corpo que compõe, não permitirá que a coreografia esteja subordinada ao idêntico. As escolhas configurativas auxiliam na nova transcrição dos códigos da dança em questão, mas se apresentam no tempo presente do acontecimento em Dança, e, mesmo com todo o ensaio e a busca de uma “perfeição” subordinada à repetição, a composição coreográfica estará – pouco a pouco – modificada.

O conflito dessas lógicas compositivas ainda é a crise. Sendo a crise, o mecanismo que perturba a conservação, tornando-se assim para as composições reorganizadas, um procedimento a ser evitado. A evidência da mudança não é bem-vinda nessas composições coreográficas tão comprometidas com sua preservação

configurativa. Em sua lógica compositiva, a importa que sejam sempre reconhecíveis, mesmo com o passar do tempo, em qualquer lugar que possam se configurar, estejam replicando códigos pré-coreografados, se apegando às suas taxas de preservação, ascendendo à ilusão de uma composição interessada tal e qual foi criada/planejada, tal e qual foi adquirida. Para Greiner:

[...] o conhecimento adquirido baseia-se nas representações que contêm registro imagético e que são utilizadas para o movimento, o raciocínio, a criatividade e o planejamento. O aparecimento de uma imagem por evocação resulta da construção de um padrão transitório que se chama, metaforicamente, de um “mapa” nos córtices sensoriais iniciais (GREINER, 2005, p. 72).

O prefixo “re” de reorganização, é um problema epistemológico, principalmente quando está vinculado a uma bibliografia evolucionista. Por esse motivo, é importante ressaltar que o prefixo não está associado a noção de resgate, a fim de se repetir/rever o passado, já que o caráter evolutivo dos organismos impossibilita que o tempo possa ser revertido. Assim, “re” é pensado a partir das estruturas <<re-licadoras>>, então, seu poder de <<re-plicação>> é uma das garantias da sobrevivência desses padrões de composições coreográficas em Dança.

7.2.1. Exemplificações: feitura em conservação

Não existe dança que surja do nada, será sempre uma reelaboração, uma recombinação. Para isso, poderíamos pensar ser redundante o uso do prefixo “re”, mas insisto que as composições auto-organizadas, que veremos mais à frente, têm uma maior facilidade para as condições de mudanças diante dos acontecimentos nas composições coreográficas, os quais almejam a crise no sistema para serem a cada acontecimento uma possível construção com suas necessidades e acasos.

Essas ocorrências, enquanto reorganização, assaltam as composições coreográficas. Ou seja, pela lógica da replicação elas tentam eliminar os elementos que produzem instabilidade às suas preservações. É possível, não da mesma forma, que as replicações se apeguem aos elementos de coesão, responsáveis por garantir a proximidade dos acontecimentos do passado com os do presente. Podemos acrescentar que, é dessa maneira que as danças têm a capacidade replicadora, por exemplo as coreografias mais populares do grupo de pagode baiano dos anos 90 “É

o tchan”, que são refeitas em Salvador, a cada carnaval pela população que segue seu trio-elétrico, até os dias atuais. É um acontecimento que transpassa, não apenas algumas danças, mas estabelece um nível de duração para que tais composições/configurações possam ser reconhecidas e, portanto, replicadas.

Vemos essas ocorrências, de maneira eficiente, em alguns balés estatais das cidades pelo Brasil, que se comprometem, inúmeras vezes, a remontar espetáculos, criados em outras épocas ou até mesmo para outros contextos. Em nível de exemplificações, para sairmos um pouco desse caráter ontológico, o Balé Teatro Guaíra⁴⁷ (BTG), estreou em 2012, a encomendada composição coreográfica da portuguesa Olga Roriz⁴⁸, remontando junto à companhia paranaense “A sagração da primavera” do compositor Igor Stravinsky. Inicialmente, essa coreografia foi criada para a própria companhia de Roriz⁴⁹, mas como a coreógrafa organiza sua composição, sistemicamente, o que estamos a chamar de reorganizada, pôde replicar, transcriando para outros corpos os mesmos elementos configurativos; a “mesma” coreografia para outros corpos de baile.

Detalhe, “O corpo não é transmitido de uma geração a outra; os genes sim” (DAWKINS, 2001, p. 92), na Cultura também, não são os corpos que são replicados, mas os códigos – os memes – que os compõem e configuram. Sendo assim, obviamente que, por se tratar de outros corpos, ou seja, outras corpografias, a reorganização coreográfica, ou os códigos configuracionais, irão passar por um processo de adaptabilidade ao se encontrarem com esses outros/novos corpos. No caso desse exemplo, uma coreografia pode se reorganizar do outro lado do Atlântico, mas nunca poderá ser repetida tal e qual.

⁴⁷ Balé Teatro Guaíra. Disponível em: <http://www.teatroguaira.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=9>. Acesso em: 22 de fevereiro 2019.

⁴⁸ Olga Roriz é coreógrafa, dançarina e portuguesa. Em 1992 assumiu a direção artística da Companhia de dança de Lisboa e, em 1995 fundou a Companhia Olga Roriz. Foi convidada a coreografar para inúmeras companhias de dança: Ballet Teatro Guaira (Brasil), Ballets de Monte Carlo (Mónaco), Ballet Nacional de Espanha, English National Ballet (Inglaterra), American Repertory Ballet (E.U.A.), Maggio Danza e Alla Scala (Itália).

⁴⁹ Companhia Olga Roriz. Disponível em: <https://www.olgaroriz.com>. Acesso em: 22 de fevereiro 2019.

Isto ocorre, muito provavelmente, porque um processo de repetição não se dá sem minúsculas diferenças entre cada repetição. E a repetição com essas minúsculas diferenças, a certa altura, produz uma diferença que se nota. As várias qualidades de informação que um corpo produz e abriga não são compartimentadas e estanques, mas se comunicam e se relacionam (KATZ, 2005, p. 39).

As tentativas de replicações, nas composições comprometidas com a reorganização, podem ocorrer de outras maneiras. Uma possível reorganização não estará sempre subordinada à tentativa do idêntico e, isso, propõe para algumas coreógrafas ou coreógrafos revisitarem suas próprias criações a partir dos mesmos elementos configurativos. Não será o mesmo espetáculo, nem mesmo que se desejasse, mas conscientemente adaptada para outros contextos.

A exemplo do Balé da Cidade de São Paulo⁵⁰ (BCSP) em 1996, 1999 e, em temporada em 2003, a companhia dançou a composição coreográfica “Axioma 7”⁵¹ do coreógrafo israelense Ohad Naharin⁵², criada originalmente em 1991 para o Ballet du Grand Théâtre de Genève⁵³ (Suíça). Esse mesmo espetáculo foi se modificando ao longo do tempo, mas o que nos importa é reconhecer quais são os códigos configurativos, ou seja, aqueles que podem ser reorganizados; não necessariamente pelo corpo que dança/compõe, mas pelo desejo que o coreógrafo tem de utilizar os mesmos códigos, alguns anos depois. Esses códigos podem ser percebidos no espetáculo “Minus 16”⁵⁴ (1999), por exemplo, reorganizados com certas simetrias configurativas para construção e continuidade da proposta em outros contextos e não “tal e qual” foi configurado em “Axioma 7”, recebendo inclusive outro nome.

⁵⁰ Balé da Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://theatromunicipal.org.br/grupoartistico/bale-da-cidade/>. Acesso em: 22 de fevereiro 2019.

⁵¹ Espetáculo “Axioma 7” coreografia de Ohad Naharin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wv6rN4j159U&t=12s>. Acesso em: 22 de fevereiro 2019.

⁵² Ohad Naharin é, atualmente, coreógrafo da Batsheva Dance Company sediada em Tel Aviv, Israel. Desenvolveu modos de mover conhecido como Gaga, se tornando a estética e treinamento da companhia.

⁵³ Ballet du Grand Théâtre de Genève. Disponível em: <https://www.geneveopera.ch/le-ballet/presentation/>. Acesso em: 22 de fevereiro 2019.

⁵⁴ Espetáculo “Minus 16” coreografia de Ohad Naharin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NzA1MdcqeR0>. Acesso em: 23 de fevereiro 2019.

Quando eu era adolescente, na cidade de Votorantim, existia um projeto chamado “Núcleo de Dança de Votorantim”. Eu era dançarino do projeto e também participava da produção do “Fórum: Pública Dança”. Em uma das ocasiões, o Balé da Cidade de São Paulo foi dançar o espetáculo “Axioma 7”. Pois bem, muitos anos depois, em Salvador no início do Mestrado, fui ao cinema – sozinho – assistir ao filme “Gaga: O amor pela dança” dirigido por Tomer Heymann e, não pude conter a saudade, meu encantamento e choro ao “rever” a coreografia de Ohad Naharin. Eu não sabia, na época, que se tratava dessa composição coreográfica.

A reorganização se compromete tanto com uma configuração almejada que, até mesmo no pós-morte, as criações de algumas coreógrafas ou coreógrafos são continuamente encenadas, ou seja, a autora/autor que, ausente ou presente, distante ou próxima, viva ou morta continuamente pode comandar a temporalidade das configurações pela via passível da reorganização da composição. Por algumas características configurativas pode-se entender, na presentidade em que o público se relaciona com os projetos coreográficos, se eles são composições reorganizadas ou auto-organizadas e, em muitos casos, sem que precisemos assistir mais de uma vez.

A exemplo disso, temos o Balé Teatro Castro Alves⁵⁵ (BTCA), primeira companhia do Nordeste, residente em Salvador, vinculados ao Teatro Castro Alves (TCA) e Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)⁵⁶ e que, no ano de 2017, convidou o coreógrafo, dançarino e compositor sul-coreano Jae Duk Kim⁵⁷ para montagem de um espetáculo exclusivo para a companhia. Esse encontro, resultou no espetáculo “Lub Dub”⁵⁸, em referência ao nome dado aos sons do coração, a partir da dinâmica de abertura e fechamento das válvulas que permitem a passagem do sangue.

Pois bem, o recorte para esta análise de “Lub Dub” consiste em perceber, na sua feitura do espetáculo, uma composição coreográfica reorganizada e esse operar

⁵⁵ Balé Teatro Castro Alves. Disponível em: <http://www.tca.ba.gov.br/btca/historico>. Acesso em: 23 de fevereiro 2019.

⁵⁶ Fundação Cultural do Estado da Bahia. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br>. Acesso em: 23 de fevereiro 2019.

⁵⁷ KIM Jae-Duk é diretor artístico e coreógrafo da Modern Table Dance Company. Mestre em coreografia pela Korea National University of the Arts e, atualmente está cursando doutorado em Dance Studies at Sungkyunkwan University.

⁵⁸ Espetáculo “Lub Dub” do coreógrafo Jae Duk Kim para o Balé Teatro Castro Alves. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QifUQsXfB9Y>. Acesso em: 23 de fevereiro 2019.

é estabelecido frente ao público pelo simples motivo dos corpos/dançantes estarem preocupados, na maioria do tempo, a corresponder a uma exigência da realização de passos de dança em coro, ou seja, todos os corpos compondo simetricamente os mesmos passos pré-coreografados. Esse acontecimento seria praticamente impossível de acontecer pela via do acaso, durante 50 minutos, com os corpos em uníssono, vibrando em harmonia e tempo rítmico com os mesmos deslocamentos, estabelecendo relação configurativa em coro com algumas variações de solos. Estas combinações, presentes em várias danças, nas quais corpos/tempo/espaco estão coimplicados, podem variar bastante as configurações a partir das diferenças que as composições se comprometem.

Destaco, neste capítulo, que estamos exemplificando as ocorrências com danças brasileiras, para nos aproximarmos melhor de como e em quais circunstâncias a composição coreográfica pode ser considerada reorganizada. No entanto, como em qualquer exemplo, estas também estão longe de serem as únicas formas e os únicos lugares em que ocorrem tais construções e preocupações. Essa reorganização não se dá, apenas, em espetáculos que são encenados por uma demanda de encomenda, facilmente perceptível nas companhias estatais.

Se a preocupação da composição coreográfica é de preservação do que foi ensaiado, ou seja, pré-coreografado, para assim se apresentarem nos espaços cênicos (palcos, ruas, praças...) do mesmo modo como foram os passos estudados na sala de ensaio, então, sim, tratam-se de composições reorganizadas, que se apresentam com nível baixo de crise (surpresa) e/ou de alterações.

A abordagem reorganizacional é sistêmica, então, qualquer acontecimento em Dança que precise se comprometer com uma execução tal qual foi ensaiada ou apresentada em outro momento, para que possa ser reconhecida, podemos, segundo esta hipótese, trata-la como uma coreografia com características compositivas que precisam ser reorganizadas com o máximo de proximidade de sua feitura no passado. Essas configurações podem variar bastante, mas suas preocupações compositivas vinculadas às replicações possibilitam que, durante anos, possam ser reconhecidas pelos mesmos padrões configurativos. Sendo assim, os procedimentos de criação são direcionados, em algum momento, a um comportamento vinculado à repetição.

As composições coreográficas reorganizadas estabelecem replicações subordinadas à conservação, em algum nível, partindo de códigos organizados com

o máximo de simetria configurativa e propondo ficcionalmente um acontecimento **quase** capaz de se refazer. A exemplo disso, a Lia Rodrigues Companhia de Danças⁵⁹, residente no bairro da Maré no Rio de Janeiro, propõe composições reorganizadas em inúmeros espetáculos e, na maioria deles, variando entre procedimentos auto-organizados e reorganizados em um mesmo espetáculo. Em “Pororoca⁶⁰” (2009), a coreógrafa expõe isso cenicamente, não de forma óbvia – corpos dançando igualmente os mesmos passos de dança em simetria com uma música – Pelo contrário, ninguém dança simetricamente os mesmos passos e muito menos com uma música no fundo ritmando esses acontecimentos.

Para compreensão desse espetáculo, uma escrita-descritiva é importante pois, Lia Rodrigues⁶¹, deixa essa concepção bem mais elástica e complexa. Se na dramaturgia de “Pororoca” Lia não repetisse a primeira cena duas vezes seguidamente, dificilmente descobriríamos esse potencial reorganizacional de composição que se apresenta por uma configuração aparentemente caótica num primeiro momento. Porém, no segundo momento em que a configuração se repete, a repetição da mesma vem para estabelecer uma assustadora simetria configurativa com o que acabávamos de ver. Os corpos propõem o que faz uma pororoca: violentas ondas que se formam do encontro das águas do mar com as águas do rio. Com grande facilidade pode-se imaginar se tratar de uma cena organizada com alto grau de imprevisibilidade. Por ser exposta cenicamente, a repetição (dos padrões, dos códigos, dos passos da configuração) revela que a composição/configuração da cena em destaque é metricamente reorganizada.

Lia explora violentas formas, em cena, que podem surgir do encontro de corpos e contextos apresentados pelas 11 dançarinas e dançarinos. As relações acontecem simultaneamente e, nos obrigam a escolher quais corpos e quais corpografias (discursos/propostas) seguiremos. Diferentemente de outras propostas nas quais os corpos estão em uníssono, configurando os mesmos passos de dança.

⁵⁹ Lia Rodrigues Companhia de Danças. Disponível em: <http://www.liarodrigues.com>. Acesso em: 23 de fevereiro 2019.

⁶⁰ Espetáculo “Pororoca” da Lia Rodrigues Companhia de Dança. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eMmFvCXdx3q&t=4s>. Acesso em: 23 de fevereiro 2019.

⁶¹ Lia Rodrigues é coreógrafa e dançarina brasileira. Nos anos 70 integrou a Compagnie Maguy Marin/França. De volta ao Brasil, em 1990 fundou a Lia Rodrigues Companhia de Danças. Além de coreografar também criou e dirigiu, por 14 anos, o Festival Panorama de Dança do Rio de Janeiro e, desde 2004, a Companhia, convidada por Silvia Soter em parceria com a Redes de Desenvolvimento da Maré, desenvolve projeto artístico-educacional na favela da Maré/RJ.

As relações entre os corpos das dançarinas e dançarinos em “Pororoca” são rápidas, às vezes em duplas, outras em trios, solos e/ou em grupo, tudo é simultâneo. É como se, metaforicamente, os corpos estivessem no meio de uma pororoca, revelada pela força, ao que tudo indicava, caótica, como se as relações estivessem sendo criadas no momento presente e não tivessem sido pré-coreografadas. As relações, os modos de se mover e os modos de estar, contaminados pelas corpografias do contexto do bairro Maré (RJ).

Ao final da cena, os corpos alterados pelas velocidades, esforços e atenções que cenicamente precisam ter, retornam para reorganizar a composição coreográfica, e, na segunda vez, a “mesma” coreografia é “refeita”, revelando o quanto é impossível se refazer com total simetria, pois os corpos já se encontram alterados. Mas, pelo empenho e estudo das dançarinas e dançarinos com cada ação, é possível “rever” a configuração cênica, com as relações que vimos anteriormente, com embates e temas que surgem dos encontros, com a violência e com os padrões configurativos semelhantes, mas nunca mais com os mesmos corpos. A diferença é que, desta vez, a coreografia não parecerá tão caótica. A repetição, mesmo que nos corpos, faz com que os acontecimentos sejam únicos; a replicação em Dança está preocupada com uma certa simetria dos acontecimentos e os elementos de coesão de uma coreografia de dança. Essa relação coreográfica se revela mais harmoniosa, ou seja, com poucas surpresas advindas das necessidades de cada corpo e dos acasos dessas relações: “cada corpo vai trabalhar com as pré-adaptações específicas de cada dança” (KATZ, 2007, p. 203).

Assim, esse exemplo do espetáculo “Pororoca” nos indica modos de compor uma coreografia reorganizada que se remete a si mesma ou, em outras palavras, revela os próprios modos de compor/configurar sem que, necessariamente, tenhamos que assistir o mesmo espetáculo mais de uma vez, para assim reconhecer essas procedências reorganizadas de um acontecimento em Dança.

Já foi explicitado que a reorganização se refere à tentativa de replicação de composições pré-coreografadas organizadas/estruturadas para que possam ser “refeitas” em quaisquer lugares, tempos, contextos e espaços, a partir dos mesmos estudos configurativos. São os casos de coreografias que foram estruturadas/organizadas e que podem, pela via da aprendizagem/repetição, ser reorganizadas com variações mínimas, para que assim, sejam reconhecidas.

A similaridade sistêmica é muito importante para compreender composições reorganizadas e diz respeito ao feitio da replicação no acontecimento em Dança. É importante salientar que não se trata da mesma abordagem de pesquisas comprometidas em referenciar outros espetáculos de Dança, a partir dos códigos como vemos nas propostas de remontagem, livre adaptação, modelos de ação, etc. Repito: é a composição enquanto replicação, preocupada com a conservação dos elementos configurativos, para que o mesmo espetáculo possa ser reconhecido, ficcionalmente, tal qual foi visto no passado. Então, simultaneamente a isso, todo processo de repetição modifica as informações pois, sendo informações, não estão estanques. Basta, um corpo replicador, para que outras dezenas de corpos possam reproduzir de forma aproximada uma célula coreográfica, mas nunca idêntica, sendo esse, também, um sistema *autopoiético* de composições sempre em fluxo.

Por mais simples que se apresente uma composição/configuração coreográfica, a crise se acomoda no corpo que dança e, então, estabelece acordos, promovendo ajustes e desajustes permanentes entre a estabilidade e a instabilidade. A grande diferença das composições reorganizadas para as auto-organizadas está nos acordos, na adesão a certas liberdades, experimentações e informações que construirão, na presentidade, o projeto coreográfico. Para que as composições reorganizadas obtenham sucesso de replicação, ela dependerá das experiências que eliminaram algumas escolhas e consolidaram outras. Uma proposição escolhida, estudada, repetida e acomodada é o caminho que as composições reorganizadas almejam trilhar, amarrando os elementos de coesão que dão sustentabilidade para cada acontecimento em Dança.

7.3. Composições Auto-organizadas: Operar, mudar, adaptar...

A vida de todo organismo é movimento, sendo assim, não se refere apenas ao feitio da Dança, mas ao operar da existência. Como vimos, nos capítulos anteriores, incessantemente argumentados por composição/configuração da Dança em simetria com a existência do corpo que compõe, seus modos evolutivos e comportamentais. Finalmente, podemos desdobrar essas ocorrências sistêmicas presentes em inúmeras danças, assim como fizemos nas exemplificações das composições reorganizadas.

Diferentemente das composições preocupadas com a conservação de seus elementos configurativos, as composições auto-organizadas estão interessadas nas consequências geradas pelo acaso e, mais, nas seleções que resultam em diversos processos de configurações.

Vimos que o acaso não é sinônimo de total aleatoriedade, ou seja, determina as mutações genéticas, mesmo que individualmente sejam consideradas um acontecimento raro. O acaso é a fonte de ruídos/crises para as replicações que foram, em alguma medida, alteradas. Mas, para as composições auto-organizadas, é pela seleção que será conduzido um operar sobre os efeitos do acaso, um domínio rigoroso a partir das necessidades do organismo em relação aos seus ambientes, ao qual, segundo Monod, o acaso foi banido e, é desse desabrochamento que a evolução tirou proveito em suas orientações e conquistas sucessivas.

Portanto, as únicas mutações aceitáveis são aquelas que, em todo caso, não reduzem a coerência do aparelho teleonômico, mas antes o reforçam ainda na orientação já adotada ou, sem dúvida muito mais raramente, o enriquecem com possibilidades novas [...] É o aparelho teleonômico, tal como funciona quando se exprime pela primeira vez um mutação, que define as condições iniciais essenciais da admissão, temporária ou definitiva, ou da rejeição da tentativa nascida do acaso. É a performance teleonômica, expressão global das propriedades da rede das interações construtivas e reguladoras, que é julgada pela seleção. Por isso a própria evolução parece realizar um <<projeto>>, o de prolongar e amplificar um <<sonho>> ancestral (MONOD, 1971, p. 138-139).

A mutação é uma exceção enquanto individualmente considerada, mas enquanto população, a mutação é a regra. Explico: As populações de organismos complexos inteligentes, como nós *sapiens* por exemplo, não chegam perto das dimensões de populações de bactérias, mesmo assim, em uma reprodução sexuada, as chances de mutação são muito grandes, pois em mamíferos há mais genes do que em uma bactéria e inúmeras possibilidades latentes de mudança por replicação: “no final das contas, podemos estimar que, na população humana atual (3×10^9), produz-se em cada geração mais ou menos cem a mil bilhões de mutações” (*Ibidem*, p. 140).

Nesta loteria de dimensões exorbitantes existe uma rapidez de alteração figurativa, ao mesmo tempo que existe também uma invariância do plano químico de composição (estabilidades/instabilidade). A teleonomia (não fixa), explica e descreve o comportamento dos seres vivos não de forma causal “[...] afirma-se que são aspectos indispensáveis para definir sua organização” (MATURANA; VARELA, 1997,

p. 77). O comportamento teleonômico, desempenha na evolução, o papel de ajustar as inúmeras chances que a natureza do organismo oferece para as possibilidades de variação com a integralidade, que reduz a uma fração ínfima a seleção assegurada pela estabilidade da forma. Quaisquer mudanças, seja na biosfera, seja fora dela, independente dos números de acontecimentos, são todas irreversíveis. Esta fundamentação teórica, aliada aos conhecimentos da epistemologia da própria Dança, tem explicado, de um modo mais científico, como se realizam, por exemplo, as conexões e trocas constantes com os ambientes nas composições coreográficas. Como os corpos se organizam no espaço e no tempo e como se lida com o imprevisto, a necessidade e o acaso:

Esta expressão reconduz-nos, evidentemente, ao domínio a propósito do qual o problema da evolução foi discutido com mais precisão, o da biologia. No excelente livro onde comenta, as implicações filosóficas das descobertas da biologia molecular, Jacques Monod conclui que a evolução biológica, e, portanto, o ser humano dela saído são produto do acaso e da necessidade: acaso das mutações e necessidade das leis físicas e das leis estáticas da seleção natural (PRIGOGINE; STENGERS, 1997. p. 141).

Eternos fluxos ininterruptos assaltam, frequentemente, as composições auto-organizadas em Dança. Em outras palavras, estas composições em dança se apresentam evoluindo sem uma configuração coreográfica almejada, visto também que não estão interessadas na conservação de códigos pré-coreografados, pelo contrário, esses fluxos apresentam configurações coreográficas que, possivelmente não serão vistas novamente como foram apresentadas. Assim, composições auto-organizadas se potencializam em se autodirigir, ajustando os acasos, as necessidades, os encontros, as emergências do ambiente, os desejos dos corpos que se manifestam na presentidade do dançar, portanto, as incertezas configurativas são as condições dessas organizações e estruturações.

O termo auto-organizado, para a noção de composição em Dança, está sendo emprestado de Prigogine (1996) e associado ao afastamento do estado de equilíbrio. Então, uma composição auto-organizada é um sistema de não-equilíbrio que propõe que o agir em Dança esteja efetivamente aberto à novidade e ao imprevisível, testemunhando em seu operar a experiência humana evolutiva de características indeterminadas. Assim como na biologia não está relacionada a total aleatoriedade; na Física, imprevisibilidade está associada às condições propícias em consequência das relações possíveis.

A Dança encontra-se como um conjunto de sistemas complexos e mesmo que possamos analisar seus modos elásticos-compositivos (reorganizados e/ou auto-organizados), sempre se apresentará com configurações diferentes e com alguma novidade. Como vimos anteriormente, nas composições reorganizadas preocupadas com a conservação, essas novidades configurativas no agir da composição dançada, não se apresentam com facilidade.

A teleonomia está em uso, pelo aspecto mais amplo das análises, orientando a leitora e o leitor para um determinado domínio do pensamento, aqui exposto, enquanto composições reorganizadas e auto-organizadas. Sendo assim, se os sistemas vivos são organismos *autopoiéticos*, a noção de teleonomia é somente um artifício para descrever como as composições/configurações em Dança se apresentam a observadora e ao observador.

Como exposto no primeiro capítulo – denominado CINCO, sempre processuais, composição e configuração se diferem ao mesmo tempo que se complementam. Assim, a teleonomia assegura o caráter configuracional das composições em Dança; sendo organizações sistêmicas *autopoiéticas*, aspecto esse de operar, próprio aos seres vivos, então também dos *sapiens* e, que estará sempre a vibrar para a novidade: “em consequência, não há nem pode haver sistemas intermediários” (MATURANA; VARELA, 1997, p. 88).

O sistema *autopoiése* carece de finalidade, está sempre à deriva e propondo relações à espontaneidade. Essa é a característica do corpo que compõe e, por esse motivo, as aplicabilidades de quaisquer danças, sendo elas reorganizadas ou auto-organizadas, serão sempre transitórias. Não seria, então, a Dança uma propriedade emergente? Para responder, foi preciso desdobrar as concepções de corpo, comportamento, composição, configuração, coreografia e discurso; sempre em relação a seus ambientes, pois as relações em Dança se dão no corpo/ambiente e se apresentam no operar de seus comportamentos. Ao dançar, o corpo compõe/configura projetos transitórios criativos, mais do que realidades, mas de possibilidades que aguardavam ser acionadas. Contudo, quando se trata de composições auto-organizadas: “[...] não podemos prever qual dos regimes de atividades esse sistema vai escolher” (PRIGOGINE, 1996, p. 74).

À medida em que apostamos em composições que podem estar mais, ou menos, próximas do equilíbrio, não podemos perder de vista as similaridades e as características do corpo que compõe. Se o corpo que compõe é *autopoiése*, de não-

equilíbrio, então, ambas composições podem gerar configurações e relações bastante inesperadas. Qual a diferença? Explico: Nos comportamentos das composições **reorganizadas**, as flutuações, como explicado anteriormente, exercidas nos sistemas de não-equilíbrio, são menos relevantes para o processo de instabilidade e estabilidade, enquanto que, para os comportamentos das composições **auto-organizadas**, as flutuações, desempenham um papel primordial, possibilitando oscilações que causam as instabilidades na composição coreográfica e cujas incertezas são bem mais presentes. Portanto, a instabilidade desses comportamentos das composições em Dança, impõe uma reformulação das “leis fundamentais” ancoradas nos códigos da própria epistemologia da Dança, principalmente no que se trata de composição/configuração coreográfica.

Como o movimento é permanente, é mais sensato pensar em auto-organização. A cada troca, novas conexões são efetuadas e algumas são dispensadas, configurando ações de implicabilidade. O corpo, como sistema longe do equilíbrio, não participa de regras universais, e sim locais, pois depende do tipo de processo em que se encontra. O corpo, então, media esses fluxos para atingir uma meta-estabilidade: breves transações de acomodações temporárias (MACHADO; SIEDLER, 2012, p. 37).

Segundo Prigogine, o mundo não será administrado pela flecha do tempo, regida por leis simétricas temporais, assim também, ocorrerá para os organismos implicados nesse mundo com as mesmas lógicas organizacionais e estruturais.

Os sistemas vivos que dançam – complexos – não estão isolados, pelo contrário, trocam energia e matéria com o mundo circunstante, constantemente. Como as noções de não-equilíbrio estão intrinsecamente ligadas aos processos irreversíveis, nos pautamos a investigar composições em Dança que deixassem isso absolutamente exposto e mais, não estávamos afim de categorizar quais danças assim o faziam, mas encontrar critérios que pudessem, aos olhos do observador, demonstrar diferentes interesses compositivos em Dança.

Eu tinha 6 anos, quando minha mãe voltou a trabalhar e terminar o ensino médio, então perto dos meus 11 anos, ela já estava terminando o curso técnico de radiologia. Eu era a única pessoa que ela podia recorrer para ajudá-la a estudar, já que meu pai era contra todas as coisas que era do desejo e emancipação da minha mãe. Assim, eu lia os textos e fazia perguntas para ela; aprendi sobre anatomia, fisiologia, cinesiologia, mas o que me chamava mais a atenção eram os aspectos da radiação, como interferia no corpo, como o corpo podia ser contaminado, como podia ser curado, fui aos poucos percebendo esse corpo que estava sendo interferido o tempo todo por todas as experiências.

Baseando-se nas probabilidades de certas leis da bioquímica, Monod estrutura a concepção de acaso: suas estruturas se explicam quimicamente e pelo resultado de uma série de escolhas que legitimam as ações e decisões da vida, conduzindo os resultados pela imprevisibilidade. Devido ao estado de não-equilíbrio, as composições coreográficas auto-organizadas, podem estar bem mais propensas a sofrer crises, aqui expostas enquanto flutuação. A contrapartida é que o mesmo estado também faz com que respondam criativamente a elas. Como resistir à tentação de aplicar as noções propostas por Prigogine à problemática dos sistemas auto-organizados e reorganizados na esfera da Dança, se ele mesmo, assim nos encoraja a fazer essa ampliação?

A atividade humana, criativa e inovadora, não é estranha à natureza. Podemos considerá-la como uma amplificação e uma intensificação de traços presentes no mundo físico e que a descoberta dos processos longe do equilíbrio nos ensinou a decifrar (PRIGOGINE, 1996, p. 74).

Quanto mais apreendemos da Ciência, mais o trabalho artístico se enriquece. Um não exclui nem anula o outro, definitivamente. Quem insiste nestas afirmações separatistas é porque não enxerga o mundo holisticamente (MOURA, 2007, p. 71).

As composições auto-organizadas permitem que o corpo possa se adaptar às condições e circunstâncias ambientais, reverberando as crises que perturbam suas tentativas de desestabilizar seus acontecimentos. Em outras palavras, respondem a essas perturbações sistêmicas com altíssimo grau de inventividade, extraordinariamente flexíveis às mudanças dos percursos coreográficos. Apresenta-nos a cada acontecimento em Dança, um grau diferenciado de respostas às flutuações que as acometem e, com uma velocidade bem maior de mudanças do que as composições reorganizadas, preocupadas com a eficiência da replicação. As

composições auto-organizadas se tornam eficientes, de fato, à construção das imprevisíveis novidades a cada momento do seu operar.

7.3.1. Exemplificações: feitura em fluxo

Composições auto-organizadas já foram expostas enquanto proposta de organização cênica da Dança pelas pesquisadoras Machado e Siedler (2012). Para ambas, as composições auto-organizadas são danças a serem construídas por seus compositores, assim como qualquer dança, mas que se diferenciam por não haver a tentativa de representá-las ou o intuito de refazê-las com os mesmos parâmetros configurativos com que já foram apresentadas em circunstâncias anteriores. As regras se estabelecem por outros propósitos nas composições auto-organizadas, ou seja, “imprimem na condição de sua feitura o não previsto, testando modos possíveis de articulação e a emergência da diversidade, a auto-organização é testada em tempo real...” (MACHADO; SIEDLER, 2012, p. 02).

Não estamos tratando, nas composições auto-organizadas, de relações pré-estabelecidas coreograficamente; a feitura da composição não está interessada na replicação de um acontecimento do passado ou, em certa instância, até está, pois são entendimentos elásticos, mas não interessados nos parâmetros configurativos tal qual já havia sido organizado/dançado. Como exposto anteriormente, essas composições estão longe de um estado de equilíbrio, sua irreversibilidade atrapalha a replicação e as trilhas deixadas para que possam ser refeitas. Muitas vezes, o que assegura é a proposta, não as formas configurativas que se apresentam a cada acontecimento em Dança. Prigogine, talvez diria “diferentes fluxos de entropia”:

Quando um organismo está no estado estacionário, sua entropia permanece constante ao longo do tempo [...] mas pode-se também dizer, e para mim isto era o mais importante, que a vida se acha associada à produção de entropia e, portanto, aos processos irreversíveis (PRIGOGINE, 1996, p. 65).

As composições auto-organizadas expõem com facilidade o quanto estão abertas às trocas com o ambiente, mas ainda assim, estão asseguradas por uma proposta. Até mesmo as propostas de composições coreográficas auto-organizadas

se asseguram por alguma característica, alguma condição/unidade⁶² de relação. Sua feitura, aberta às possibilidades adaptativas da relação entre corpos e/ou corpos e seus ambientes, podem ser encontradas em inúmeras propostas.

A nível de exemplo, traremos a proposta “Dança contemporânea em Domicílio”⁶³ (2005), da artista Cláudia Müller⁶⁴ (RJ). Müller baseia-se em entregar uma dança para destinatários, em lugares em que ela não seja esperada, fora dos palcos teatrais e com interesse no público que não se aprontou ou se preparou para se encontrar com um acontecimento em Dança. O mesmo ocorre para a dançarina, os lugares podem variar bastante, desde as casas das pessoas, até lugares onde as destinatárias ou destinatários trabalham. Assim Müller, no exercício da incerteza, opera sua dança, encontrando modos de compor um acontecimento e em lugares que ela mesma desconhece, para tanto recorre à sua história corpográfica para resolver as adaptabilidades e construir novas situações configurativas dessa feitura compositiva auto-organizada.

A artista se respalda na construção de objeto/dispositivo (cartazes) para assegurar as relações e a proposta no encontro com os espectadores/destinatários. Mesmo que, no seu operar, a incerteza assalte a composição; os agendamentos, enquanto objetos/dispositivos irão gerir as relações; para isso, a artista espalha esses cartazes pela cidade com os dizeres “Dança contemporânea - ligue e peça” e, logo abaixo, o telefone para as entregas da dança. Assim, qualquer pessoa que ligar pode agendar e dizer para qual lugar gostaria que a dança fosse “entregue”.

Como o recorte nesse momento é a discussão de composições coreográficas auto-organizadas, essa proposta de Müller, será operada nas condições estabelecidas da presentidade entre os corpos, os ambientes, os contextos e os destinatários⁶⁵, transformando qualquer lugar em espaço para a Arte em um estado

⁶² Uma unidade, pode ser uma entidade, um objeto que pode ser reconhecido e distinguido de outro “Cada vez que fazemos referência a uma unidade em nossas descrições, tornamos implícita a operação de distinção que a define e torna possível [...] Cada vez que fazemos referência a algo, implícita ou explicitamente, estamos especificando um critério de distinção que assinala aquilo de que falamos e especifica suas propriedades como ente, unidade ou objeto” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 47).

⁶³ Proposta “Dança contemporânea em domicílio” da artista Cláudia Müller. Disponível em: <https://vimeo.com/28417970>. Acesso em: 22 de fevereiro 2019.

⁶⁴ Artista Cláudia Müller. Disponível em: <https://www.claudiamuller.com>. Acesso em: 22 de fevereiro 2019.

⁶⁵ A proposta que evidencia a relação do corpo da artista, composições, ambientes e destinatários,

constante de prontidão para o imprevisto. Essas relações auto-organizadas não precisam, necessariamente, estar à deriva total, mesmo em propostas em que um roteiro pode ser pré-estipulado, algumas incertezas podem se apresentar. Essas incertezas dependem sempre de um contínuo estado de construção no qual as relações entre os corpos podem encaminhar essas auto-organizações.

No caso da Nii/colaboratório⁶⁶, ambiente de parcerias artísticas de jovens artistas de Salvador, em uma de suas fases de 2017, essa colaboração se apresentou com o espetáculo “Estio”, dirigido por Neemias Santana⁶⁷. A proposta de composição coreográfica auto-organizada, trilhava um roteiro de ações, mas que não tentava esconder as corpografias das dançarinas e dançarinos e nem as surpresas que se apresentam nesse compor coletivo. Pelo fato de não precisar corresponder a exigência de um “lugar comum” configurativo, a composição se compromete com o momento da execução, mesmo com um roteiro pré-estipulado, aos quais, os fluxos desse feito da dança se apresentam por arranjos bastante diferenciados entre os corpos, ainda assim as relações da peça “Estio” não se repetem enquanto passos ensaiados que precisam ser repetidos tal qual no passado ou no ensaio.

Segundo as artistas e os artistas dessa parceria, o espetáculo “Estio” é um esforço de continuidade sem respostas evidentes, um fluxo corpográfico da insistência, propondo ambiências e estados para as variações no percurso coreográfico. O trabalho inicia com o estudo de movimentos ondulatórios até a exaustam e, por conta disso, seguem por uma movimentação, chamada por eles de intercortada. As relações se dão pelas escolhas das qualidades de movimentos, sendo essas, incertas no que se refere aos padrões configuracionais em conjunto. Esses padrões não se definem previamente, assim vão se apresentando a cada acontecimento em dança “uma vez que não se pode saber **com precisão** o que irá

resultou em um projeto de vídeo-dança chamado “Fora de Campo” de Valeria Valenzuela, Cláudia Müller e equipe. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=AayDB7j5TDw&t=3s>. Acesso em: 22 de fevereiro 2019.

⁶⁶ Para saber mais sobre Nii/colaboratório. Disponível: <https://www.niicolab.com/about>. Acesso em: 24 de fevereiro 2019.

⁶⁷ Neemias Santana é co-diretor da plataforma Nii/Colaborativo, dançarino freelancer, coreógrafo e professor licenciado em dança pela Universidade Federal da Bahia. Diretor dos espetáculos “nii – nada novo sob o sol” (2015), “Estio” (2018), entre outros.

acontecer ao longo de sua execução” (MACHADO; SIEDLER, 2012, p. 03, grifo nosso).

É possível dizer, nesse momento, que nas composições coreográficas auto-organizadas, compreende-se que a execução das configurações se dá ao compor. Em certa medida, se refazem por um modelo de identificação, mas que são bem mais permissíveis com a construção na presentidade, dialogando e ajustando os modos de relação que contam com o não previsto, não mais com o interesse de replicação e conservação dos modos de reconhecimento. Nas possibilidades emergentes que se apresentam pelas necessidades desses corpos, discursam a partir de suas variações/distinções nas escolhas que fazem no operar das composições e, ainda, no caso do roteiro do espetáculo “Estio”, preveem os caminhos do roteiro coreográfico, mas nunca reconstroem um passado de maneira explícita e configurativa. As micro-imprevisibilidades do Nii/colaboratório garantem soluções criativas (novas), em resposta à geração de emergências que a própria composição possibilita na sua feitura.

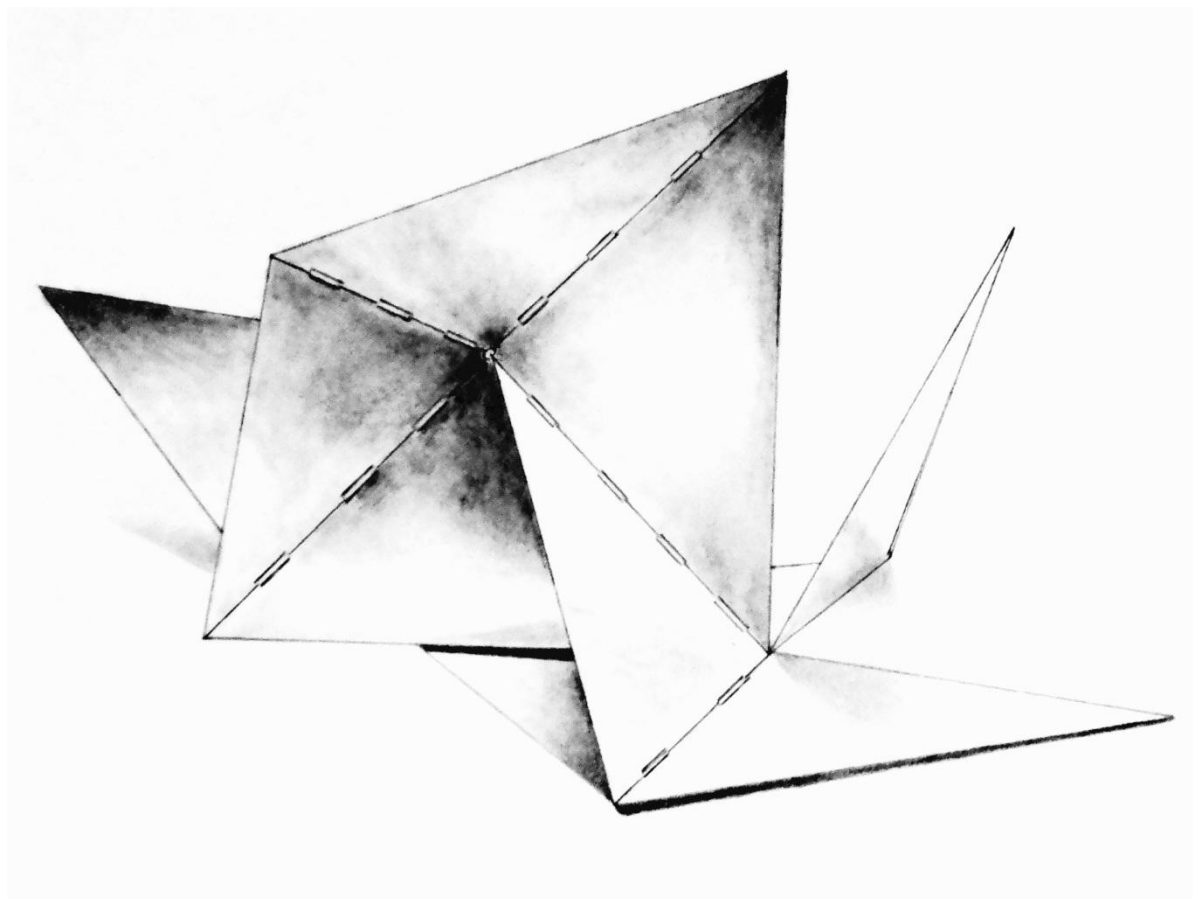
As danças estão cheias de incertezas, mas, no caso das composições auto-organizadas, principalmente por não corresponderem à uma exigência da repetição para possível conservação, muito menos almejem possíveis “perfeições” de passos de dança, fica evidenciado o quanto seus discursos podem variar a cada apresentação. Podem, mesmo que asseguradas na proposta, sofrer extremas incertezas, principalmente quando o feitiço da composição pode estar nas mãos das espectadoras e dos espectadores. Essas conjunturas, sempre políticas, vão estabelecer fricções e revelar o comportamento, não só das danças em específico, mas de demandas muitas vezes adormecidas da própria sociedade, desarticulando e colocando em crise não só a feitura das composições, mas os “responsáveis” compositores do acontecimento e para toda uma classe da Dança.

Quando não estava brincando na rua, eu passava muito tempo sozinho, então, minha mãe comprava miniaturas de animais e dinossauros dos mais diversos. Naquela ocasião, eu dançava copiando as coreografias dos vídeos cliques, lia gibis, desenhava, jogava videogame, andava de patins e brincava com meus bichos em miniaturas. Minha casa sempre estava em reforma, cheia de pedra, areia, cimento, cal, então, organizava minhas miniaturas por espécie, famílias, construía planícies, continentes (bichos da água, bichos do deserto). Me acostumei, desde muito cedo, a olhar para essas composições e estabelecer algumas lógicas configurativas espaciais.

O espetáculo “La bête” (o bicho) foi criado e protagonizado pelo artista brasileiro Wagner Schwartz⁶⁸ que atualmente reside na França, realizado com o apoio do Fórum Internacional de Dança (FID) / Território Minas (2015); concretiza-se com ajuda do espectador, pois é baseado na série "bichos" de 1961, da artista visual Lygia Clark, ganhadora do prêmio de melhor escultura nacional da VI Bienal de São Paulo, tornando-se uma das pioneiras na arte participativa mundial.

Clark iniciou esta pesquisa em 1959, nas primeiras tentativas de tridimensionalidade dos quadros, ultrapassando os limites da superfície. Essa tridimensionalidade foi se tornando tão presente que as próprias figuras construídas por Clark começaram a tomar forma fora dos quadros até chegar na série “Bichos”, esculturas feitas de metal, com inúmeras dobradiças, possibilitando a manipulação pela espectadora e espectador para construção de múltiplas formas (figura 14).

Figura 14 – Bicho-Clark



Desenho: Douglas de Camargo Emilio (2019).

⁶⁸ Artista Wagner Schwartz. Disponível em: <https://www.wagnerschwarz.com/la-b-te>. Acesso em: 23 de fevereiro 2019.

Schwartz, em sua obra de dança, manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série *Bichos* (referenciado anteriormente). O objeto permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público é convidado a participar da manipulação do corpo “bicho gente”, ou seja, do próprio artista que, generosamente, se propõe a ser um dos bichos de Lygia Clark e o público, de forma voluntária, pode se levantar, aproximar e mexer no artista e a partir das dobradiças, dessa vez do corpo humano, construir formas em um jogo de afetuosidades, já que em sua estrutura de composição, a coreografia se estabelece enquanto auto-organização e pelo viés do acaso, ou seja, a obra vai se fazendo no porvir da participação⁶⁹.

Em agosto de 2017, na cidade de Salvador (onde eu morava na atual circunstância⁷⁰), todas as pessoas foram informadas que existia nudez no espetáculo. As mães e os pais (muito bem resolvidos) levaram suas/seus filhas/filhos e juntas realizaram um espetáculo incrível. As crianças presentes se envolveram tanto na ideia da manipulação do corpo que, elas mesmas, após a manipulação do corpo do artista, começaram a se manipular em uma brincadeira cênica. Foi doce, pueril e mais uma vez uma experiência de esperança. Em setembro, a obra retorna à cidade de São Paulo a convite do Museu de Arte Moderna⁷¹ (MAM/SP) e, como aconteceu em Salvador, na cidade de São Paulo, as mães e pais foram avisados sobre a nudez do artista e não encontraram problema em participar da experiência cênica com as crianças, realizando assim, mais uma vez uma experiência incrível ao lado desse artista.

Algum espectador ou espectadora filmou uma das crianças manipulando o pé do artista-performer e, infelizmente, o vídeo/recorte da experiência artística foi parar no Movimento Brasil Livre (MBL) e também foi replicado nas redes sociais (instagram, facebook, twitter, whatsapp) da família do deputado federal da época e a posteriori, infelizmente, Presidente da República do Brasil, a partir de janeiro de 2019. Como sabemos e inúmeras vezes temos acompanhado, tudo que cai nas

⁶⁹ Registro do Festival Contemporâneo de Dança de São Paulo 2015 – 8ª ed. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bK8z7KOiki4&t=8s>. Acesso em: 04 de abril 2019.

⁷⁰ Festival IC Encontro de Artes – Salvador 2017. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BI2zWd1FXOz/>. Acesso em abril 2019.

⁷¹ Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <http://mam.org.br>. Acesso em: 23 de fevereiro 2019.

mãos de parte desses grupos, acaba sendo distorcido e se torna expressão de preconceito, ódio e intolerância. Assim como o artista que chegou a sofrer ataques, ameaças e ter a morte confirmada em alguns sites e/ou blogs que disparam notícias falsas nas redes sociais⁷², as pessoas também foram/estão sendo diariamente manipuladas.

Explico. As espectadoras e os espectadores que não participaram do acontecimento artístico, mas que acreditaram nas distorcidas interpretações de uma família e grupos mafiosos, não conseguem se perceber neste espelho prismático de realidades-inventadas. Essa manipulação das informações falsas, patrocinada por grandes empresas, tem se mostrado um mecanismo sofisticado de precarização da vida democrática. Enquanto não se percebe esta fragilidade, não é possível reconhecer que a manipulação, sendo ela uma importante condição para a composição/configuração do espetáculo “La bête”, é também utilizada em inúmeras instâncias para a manipulação dos interesses da população.

A estrutura é a mesma: corpos sendo manipulados por outros corpos. Irônico constatar que o mesmo modo de operar desta dança, se tornou a estratégia de manipulação dos corpos e opiniões. Uma parcela grande da população que criticou a performance, torna-se assim o próprio bicho-gente manipulado pelas chamadas fake-news, colaborando por exemplo, com o resultado das eleições presidenciais de 2018.

A performance sobre manipulação sai do museu e vai para a internet, desta vez seus manipuladores não utilizam o “toque” como na performance, mas se utilizam da manipulação da informação, disseminando mentiras absurdas (fake News). Jogo criminoso que associa as bancadas BBB: Bala (bancada armamentista), Boi (bancada ruralista) e Bíblia (bancada evangélica) a fim de manipular as opiniões e atacar os argumentos no campo da Arte, da liberdade de expressão, da esquerda e/ou das minorias brasileiras, criando relações com pautas e assuntos que não se relacionam⁷³.

⁷² Em entrevista ao jornal “El País”, o artista comenta o ocorrido. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 27 de fevereiro 2019.

⁷³ Em entrevista ao jornal “Folha de S.Paulo”, o artista expõe o ocorrido. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/03/fui-torturado-sofri-fisicamente-os-ataques-contramim-diz-coreografo-de-la-bete.shtml>. Acesso em: 01 de março 2019.

A composição auto-organizada saiu da sala de espetáculo, saiu dos museus e foi para as redes sociais, foi para as ruas, praças e campos. As pessoas se sentiram no direito de manipular o artista, sem estarem presentes no acontecimento performático, exagerando a questão sem ao menos deixar espaço para a contra-argumentação, invertendo o ônus e propondo falsas analogias, sejam elas sociais, midiáticas, morais, estéticas, políticas e/ou simbólicas.

Uma performance cuja ação se dá por manipulação do corpo, público manipulando a câmera do celular, políticos manipulando a imagem da câmera do celular de um espectador ou espectadora, edição manipulando discursos/opiniões, opiniões manipulando a vida pessoal do artista...

É perceptível que toda essa “polêmica vazia” fez parte de uma orquestração perigosa e criminosa para a continuidade do ataque a democracia brasileira por intermédio de manobras políticas e manipulação social. Mesmo diante de tais aberrações presidenciais, a obra “La Bête” continua incrível, atualizada e necessária. Trata-se de uma composição que aguça a criticidade estética pela via da manipulação do corpo.

São exemplos de propostas de composições coreográficas auto-organizadas que não se desvinculam das relações complexas, bioculturais. Portanto, o termo auto-organizada, está em melhor condição de análise, já que o objetivo do recorte desta dissertação é encontrar organizações e estruturas, pelo agir do corpo. No caso da Dança, em projetos coreográficos, a partir de elementos que correspondem à crise, composições que estão em permanência na dinâmica sistêmica metaestável (estabilidade/instabilidade), principalmente pelo que Maturana e Varela apontam enquanto finalidade e espontaneidade. Pretende-se observar um sistema e responder à algumas análises, sobretudo em certos níveis de espontaneidades de algumas composições:

A espontaneidade no surgimento dos sistemas nega qualquer dimensão de intencionalidade ou finalidade em sua constituição ou em seu operar, e faz com que finalidade e espontaneidade pertençam somente ao âmbito reflexivo do observador como comentários que ele ou ela faz ao comparar e explicar suas distinções e experiências em diferentes momentos de seu observar. Quem não aceita a espontaneidade dos processos moleculares não aceita a espontaneidade das coerências operacionais entre o ser e o meio, próprias do viver (MATURANA; VARELA, 1997, p. 29).

A análise feita da dinâmica que constitui uma composição coreográfica reorganizada, também pertence a processos espontâneos, mas, repito: bem menos

recorrentes e mais previsíveis que nas composições coreográficas auto-organizadas. Essas duas maneiras de compor são elásticas, não são polares e fixadas de maneiras distantes e tendem a ser mais reorganizadas e/ou mais auto-organizadas, mesmo que ambas sofram crises em seus sistemas e que, a cada acontecimento em Dança, estejam sujeitas a constantes modificações em detrimento das trocas com seus ambientes e contextos. Quaisquer composições em Dança serão sempre processuais. Umas, como apontou os autores, mais acessíveis ao observador do que outras; é apenas por esse âmbito, a olho nu, que podemos inferir algumas reflexões. Não existem microscópios para esse tipo de análise em Dança.

7.4. Composições complementares: operar, variar, coabitar...

As composições coreográficas podem ser também mescladas, ou seja, em um mesmo espetáculo podem conter ambas propostas de composição/configuração. Esses indicativos, não sendo polares, são passíveis de verificação em muitas experiências em Dança. Em um mesmo espetáculo é possível perceber cenas que são auto-organizadas e cenas que são reorganizadas, sempre dependendo dos discursos que se pretende estabelecer. As Danças que sinalizam esses modos de compor, alternando suas propostas, realizam tais combinações de forma não-distantes, podem coexistir construindo outros propósitos a partir de regras diferentes em um mesmo acontecimento de Dança. Nesse caso, existem cenas em que as regras foram estipuladas anteriormente, enquanto outras estão sempre abertas ao devir, vai depender sempre dos propósitos das compositoras e compositores.

Os dois tipos de composições coreográficas obedecem à lógica espontânea dos seres vivos (variação/seleção). Pela via da Cultura, podem adquirir a finalidade de se refazerem e pela via do “meme” podem ser configurativos (exposto no segundo capítulo – denominado SEIS). E até mesmo, enquanto estrutura, as composições auto-organizadas podem adquirir responsabilidades de replicação pois, a partir do momento em que sua capacidade auto-geracional pode se repetir sempre diferente, constroem uma invariância pelas incertas simetrias. Elas não perdem a característica de autopreservação nos quais tais elementos configurados pertencem àquele determinado acontecimento de Dança.

Em ambos os casos, as composições estarão sempre a se refazer, em alguns casos com altíssimo grau de conservação, enquanto em outros em um altíssimo nível de imprevisibilidade. Nesta dissertação, entende-se a Dança como uma arte viva, que não se difere do mecanismo das espécies, no qual corpo/tempo/espaço é assunto. Tudo se dá a ver sob a mesma condição de trocas e adaptabilidades do/no corpo/ambiente. Conecta-se a processos de composições coreográficas de auto-organização e/ou reorganização, desenvolvendo e analisando as experimentações em Dança, buscando certo aprimoramento do conhecimento a partir de reações adaptativas advindas das crises que afetam suas estabilidades e dos processos irreversíveis dos organismos vivos.

Todo sistema coreográfico que tende a durar no tempo será desestabilizado, uns com mais frequência e outros com bem menos. Através da crise/flutuação, o sistema precisa se apegar a alguns elementos estáveis e abrir mão de outros para que possa evoluir e, assim, legitimar a mudança ou a conservação em detrimento de sua adaptabilidade.

Os ambientes e contextos como não se separam dos corpos também nunca serão “estáveis” no exercício da composição coreográfica. As cenas auto-organizadas, abertas a essas instabilidades, apresentam uma dinamicidade muito maior do que as cenas que estão interessadas em reorganização, com o intuito de rever, em alguma medida, o modo configurativo feito no passado, cuja gestão do fazer da dança não está atrelada ao risco.

Ocasionalmente, nas composições, sejam elas reorganizadas ou auto-organizadas, ocorrem microfissuras na estrutura que é viva; esses descompassos são ocasionados pela relação do corpo/ambiente, estando em coevolução numa sequência de constante alteração, afetando e sendo afetado em virtude de sua organização *autopoietica*, compreendendo que as trocas ocorridas são em virtude e subordinação de sua existência e conservação (MATURANA; VARELA, 1997, p. 79).

A opção de cenas reorganizadas se estabelece enquanto ideia, a certeza de um caminho a seguir e, no corpo, a incerteza da execução. Nas opções de cenas auto-organizadas, o interesse desses modos compositivos está justamente nos “tropeços” dessas movimentações que precisam se adaptar para ajustarem a composição coreográfica em sua nova forma de se relacionar com o espaço/tempo, percebendo a movimentação do imediato, desorganizando-se e se reorganizando frequentemente. Essas ações coreográficas (reorganizadas e auto-organizadas)

ocorrem na justaposição do hiperplano do presente. Para isso, a estrutura de improvisação ou de jogo coreográfico, tem sido a opção mais comum para acompanhar essas ocorrências auto-organizadas, propondo uma composição em trânsito com suas configurações flexíveis na presentidade.

Criando cenas nas estruturas de jogo, facilita-se a observação do corpo ocasionalmente afetado, tendo de lidar com os imprevistos e se auto-organizando dentro das regras estabelecidas pelo mesmo. Enquanto que nas cenas reorganizadas é possível identificar uma configuração de movimentação minuciosamente programada que, certamente, participou exaustivamente de repetições até sua “perfeição”. Em ambos os casos, os corpos identificam e reconhecem uma instrução, construindo conhecimentos pelas lógicas de seus componentes compositivos. Em ambos os casos, ainda assim, as composições/configurações acontecem em tempo real.

A movimentação em Dança, estabelece em algum grau, o reconhecimento de sua feitura, sendo essa, uma das condições de conhecimento. O corpo responde com alguma solução ao entrar em grau de metaestabilidade e pode solucionar de uma forma que já experimentou anteriormente, devido a manutenção das composições reorganizadas e/ou, ainda, criar condições imediatas de adaptabilidade, obrigando a superar o entendimento de repetição e expondo a uma vulnerabilidade muito maior não definida previamente.

Portanto, dentro desse recorte, a crise sempre assusta o corpo que dança. Os critérios de composições ajudarão a identificar uma instrução do movimento que se estabilizará pela via reorganizada e/ou auto-organizada. A crise obriga o corpo a tomar decisões e, assim, essas soluções dançadas estarão em conexão com os acordos das organizações/estruturas aos quais as composições coreográficas estão sendo reconhecidas em seus contextos e discursos. É pela crise, que os sistemas respondem e solucionam seus comportamentos, seguindo sucessivamente, colapsando e se adaptando frequentemente. Essa é a existência organizacional de um sistema vivo, no caso aqui, o corpo e as composições coreográficas que dele participam.

É somente possível formular as condições suficientes de estabilidade, a que demos o nome de “critério geral de evolução”. Esse critério põe em jogo o mecanismo dos processos irreversíveis de que o sistema é a sede. Ao passo que, no equilíbrio e perto do equilíbrio as leis são universais, longe do equilíbrio elas se tornam específicas, dependem do tipo de processos irreversíveis. Esta observação é conforme a variedade dos comportamentos da matéria que observamos ao nosso redor. Longe do equilíbrio, a matéria adquire novas propriedades em que as flutuações, as instabilidades desempenham um papel essencial: a matéria torna-se mais ativa (PRIGOGINE, 1996, p. 67).

A composição coreográfica não passa pelo corpo, ela é corpo, se torna presente no agir do corpo. As composições apresentam suas crises corporais, perturbações ou flutuações das estruturas do pensamento da cena (ou não), geradas por problemas inesperados ou por problemas procurados. As crises são inevitáveis, as soluções podem ser pela instrução de conservação ou pela possibilidade de novas variações. São organizações que se estabelecem sob um nível de ordem/ desordem ou desordem/ ordem.

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo-processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção de corpo recipiente (KATZ; GREINER, 2005, p. 07).

A crise acontece no agora (presente), no tempo-espaço da percepção. O corpo é, então, uma composição provisória sempre em movimento. Parece que o parâmetro que gerencia os processos evolutivos e, conseqüentemente, da Dança é a inconstância sistêmica. Para isso, os sistemas de Dança, sujeitos a crises e flutuações, precisam sempre se ajustar em uma constante adaptabilidade, pois as composições coreográficas estão sendo ocasionalmente afetadas. Enquanto os corpos dançam, simultaneamente, solucionam essas incertezas e inauguram outras, a partir das instruções estabelecidas pelo meio e por ele mesmo, sempre em negociação com os critérios das composições/configurações.

De certo modo, a estrutura da cidade que nasci, possibilitou que eu pudesse vivenciar ambientes naturais e urbanos. No bairro, onde cresci e ainda vivo, tem uma cachoeira que inspirou o nome da cidade Votorantim derivado do tupi-guarani “boturati/boturantim” que significa “Grande espuma branca”. Foi nesse bairro, que a inconstância e a incerteza se fizeram presentes a cada verão, o rio subia e enchia por diversas vezes parte do bairro. Ao mesmo tempo, pela proximidade com a cidade de Sorocaba, a cidade de Votorantim expandiu rapidamente seu território urbano, assim, eu nadava na inconstante cachoeira e deslizava perigosamente de patins, por entre os carros, ruas, avenidas, calçadas, rampas e guias. Em ambos ambientes, por exemplo, a adaptabilidade solucionava as incertezas e geria os desejos. Em Dança não é diferente.

São critérios de leituras dos discursos para observar <<como>> e <<o que>> o corpo faz para se adaptar e, não deixar o acontecimento em Dança se colapsar. A movimentação, no corpo, se encontra em graus variados de metaestabilidade, ou seja, suas composições serão sempre temporárias. Para o sistema da Dança evoluir – o corpo – e, com isso o que está implicado nele e a ele, passa, inevitavelmente, pela crise.

A crise, vale salientar, não é encarada como costumeiramente essa palavra está associada, não é um antônimo de insurreição, nem sinônimo de colapso total. Crise, para os sistemas *autopoieses*, tem sido um disparo no sistema organizado ou caótico que obriga o sistema a construir outras relações. Essas crises comprometem suas conservações, mas estabelecem, até por esse motivo, suas permanências.

OITO.

E, Cinco, Seis, Sete, Oito.

Não é o fim.

Sempre foi, em minhas experiências em Dança, um tipo de impulso para atenção, para continuar a seguir compondo. Então, esta dissertação não se encerra aqui; ela vive em processo, oxigenando as possibilidades de conectar os entendimentos, os acontecimentos plurais, as formas diversas de discursar e configurar um projeto coreográfico; vibrando e friccionando os tempos, as linguagens e seus ambientes. Assim, como esta dissertação marca o encontro de autoras e autores que constroem conexões e diálogos possíveis, espero que algumas das interlocuções aqui expostas possam, em alguma medida elástica, serem ajustadas aos seus respectivos contextos. Os fluxos transitórios de crises inestancáveis, aqui expostos, são como pontes para atravessar os entendimentos das composições da vida, tendo em vista que estão em sincronicidade com os modos com os quais se compõe Dança.

Os capítulos (CINCO, SEIS e SETE), se inter-relacionam de modo a exercitar certa complementariedade. Muitas amarrações já são estabelecidas no próprio percurso textual, mas vale destacar algumas noções expostas que podem, junto a outras, apresentar leituras bastante diferentes das que foram propostas. Voltemos, por mais um momento, às argumentações da relação entre corpo/ambiente, seus constantes fluxos de interferência e contaminação.

O corpo *autopoiese* é organização/estrutura viva e autogerativa, ou seja, um organismo vivo, constantemente se reproduzindo por um processo de adaptabilidade. Tais organismos estão se modificando e se ajustando aos seus ambientes. Como se isso não bastasse para acarretar a adaptabilidade, o ambiente também está se modificando. Se assim não o fosse, os corpos não precisariam gerar padrões provisórios de adaptabilidade para garantir suas permanências e as formas (designer) com que chegam ao mundo. Poderiam, portanto, se manter para sempre com as mesmas configurações e condições de relação, caso corpo e ambiente não estivessem em constante transitoriedade.

Essas adaptabilidades acomodaram algumas unidades sistêmicas, se manifestando, por alguns padrões permissíveis de replicação para serem reconhecidas enquanto grupo. Esses grupos são reconhecidos por sua teleonomia, ou seja, representam suas próprias estruturas e realizam suas performances; são seres vivos reconhecidos por sua capacidade de materializar projetos com alguma

finalidade. Como esta dissertação se propõe a pensar o corpo, mas não necessariamente todos os corpos, então, esse grupo de organismos tem um nome: *Sapiens*. Essa espécie que produz artefatos dotados de funcionalidades e de comunicabilidade bastante complexos, por exemplo, esta escrita que empreendo e que se esforça para conectar saberes de muitas áreas do conhecimento com o intuito de pensar a Dança.

Pode parecer ampla a ideia de pensar a Dança. Sim, você tem razão. No entanto, o recorte desta dissertação reflete os modos como essas danças se apresentam. A hipótese é que se replicam e se autogeram, assim como um organismo vivo e suas ações carregam certas similaridades. Por essa razão, por exemplo, o uso dos conceitos: Meme e Fenótipo Estendido (DAWKINS, 2007), pontualmente utilizados para explicar a replicação não apenas genética, mas cultural/comportamental. O autor argumenta que a velocidade de replicação e transformação da informação pelo meme (Cultura) é muito mais rápida do que a evolução do gene (Genética). Então, as danças são uma das formas como os *sapiens* se comportam e estão sujeitas a se modificar de tempo em tempo, nos mais diversos modos de transcrição dos processos de composição/configuração em Dança. E ainda, as ações/movimentos são extensões do corpo e nem por isso deixam de ser corpo e, as mutações das ações culturais modificam a relação de todo um grupo em relação à sua arte, língua, ciência, tecnologia, etc.

Vale ressaltar que os processos, sejam eles celulares ou comportamentais, estão sempre se modificando em direção à permanência. Por esse motivo, permanência não é entendida, aqui, enquanto sistema estático e sim, aberto às flutuações (PRIGOGINE, 1996). Esses sistemas estão sendo resguardados pelas crises, as quais comprometem suas estabilidades; do contrário, não se modificariam e estariam fadados a desaparecer. Desta forma, seus comportamentos, estão sempre sendo friccionados por uma lógica de conservação/variação.

Em Dança, as ocorrências de composições/configurações não se diferem; estão ininterruptamente tendo de lidar com crises. A noção de crise permeia toda a dissertação. Friso: entende-se crise enquanto disparadora da mudança, seja da estabilidade para a instabilidade, seja de um estado instável para o estável; tal dinâmica é caracterizada enquanto metaestável.

Diante deste contexto, com a noção de coreografia não poderia ser diferente, ela herda também conotação transitória, já que são ações do corpo *autopoiese*. O

corpo compõe/configura inúmeras possibilidades em seu vasto repertório, mas quando compõe/configura Dança (cênica ou não), estabelece códigos que se apresentam através de projetos coreográficos, sejam eles de coreopolítica ou coreopolícia (LEPECKI, 2012). Essas duas noções indicam diálogo com o que se <<rompe>> e o que se <<conserva>>. Rompimento e conservação estão relacionados, principalmente nos corpos que discursam seus comportamentos em sociedade. Assim, grafia e coreo-grafia, para esta dissertação, deixa de ter somente o sentido de notação/escrita da Dança, para ser proposta enquanto discurso da Dança. Compor/configurar Dança, se faz por meio de projetos coreográficos que discursam sobre seus contextos políticos/policiados.

As proposições e exemplificações desta dissertação estruturam duas hipóteses elásticas de pensar as composições coreográficas em Dança. As composições assumidamente **auto-organizadas**, ou seja, aceitam as crises que geram possibilidades de transformações e de feitura em fluxo. As composições **reorganizadas** são tentativas, pela via da replicação, concedendo algumas garantias de conservação, atribuindo novo significado ao que se tem de memória para garantir uma forma possível e aproximada da continuidade no percurso.

Toda composição está em movimento. Uma vez lançadas ao mundo, tornam-se mundo e são irreversíveis. Metaforicamente, os corpos pretendem com suas composições reorganizadas, potencializar a sensação, mesmo que fictícias de, no futuro, reencontrarem com suas danças perdidas, mas que têm a possibilidade, assim como na saudade, de se apresentar enquanto memória modificada. As auto-organizadas são inspiradas pela crise, aceitam a condução dos fluxos transitórios, aceitam o <<fazer>> constituído de <<desaparecer>>, estão interessadas no porvir das eternas incertezas.

As duas concepções são chamadas de elásticas, porque, em ambas as operações, a capacidade de reorganização e auto-geração não se anulam, ou seja, mesmo nas composições coreográficas reorganizadas, alguma coisa estará sempre se modificando. Assim, nas composições auto-organizadas alguma coisa estará sendo replicada. Deste modo, as composições coreográficas são mais propensas a se esticarem para um lado e/ou para outro, não são fixas/estáticas, elas carregam a flexibilidade por estarem implicadas na feitura de seus corpos/ambientes. Assim, sempre algumas coisas se conservam ao mesmo tempo que algumas outras coisas se modificam, basta olhar de forma elástica.

No decorrer deste trajeto histórico-acadêmico, as possibilidades de exploração da pesquisa foram muitas. O tirocínio docente (estágio supervisionado), foi fundamental, junto das/dos estudantes de graduação (UFBA), para que eu pudesse estudar as possibilidades artístico-educacionais de exploração para as propostas de composição apresentadas nesta dissertação. A facilidade com que a Universidade Federal da Bahia oferece o trânsito entre os cursos, viabilizou a minha participação no XVII Curso de Extensão em Astronomia; junto ao Instituto de Física da Universidade: ampliando meus horizontes sobre o Universo, assim, colaborando e muito com os caminhos desta pesquisa. A parceria com a Profa. Dra. Gilsamara Moura, que além de estar presente, acompanhando e ajudando na organização dos artigos publicados (EMILIO, 2017, 2018), sendo esse um dos modos encontrados para colocar parte da pesquisa em diálogo, também me acolheu acadêmica-afetivamente na organização do livro *Ágora: modos de ser em Dança – volume 1* (MOURA; EMILIO, 2018) e *Ágora: modos de ser em Dança – volume 2* (MOURA; EMILIO, 2019) junto ao grupo de pesquisa de mesmo nome.

Escrever esta dissertação, me deparando com um material bibliográfico tão profundo, não foi tarefa fácil. Digo isso, na verdade, para expor minhas justificativas e fragilidades, não os medos. Alguma coisa sempre irá escapar, é o que se espera quando se trata de assuntos tão complexos. Todo trabalho de pesquisa é inacabado. Na maioria das vezes, essa trajetória foi construída junto às minhas e meus pares, mas finalmente, posso expor que a crise me visitou em vários estágios da pesquisa.

Em muitos momentos do percurso, eu precisei de apoio amoroso, afetuoso, presença de um abraço, de um cheiro – como se diz em Salvador – mas estive sozinho, alguns instantes por desejo, e outros por abandono. São crises.

Escrever pode se tornar, em muitos aspectos, uma experiência solitária; deixar ou ser deixado para poder seguir são igualmente crises disparadas na estabilidade em direção à instabilidade, ambas sempre provisórias e insistindo em me lembrar sobre a questão desta dissertação: O que se conserva e o que se modifica ao dançar? Em outras palavras, metaforicamente, o que se traz, o que se leva e o que se deixa?

Esta dissertação, mais do que explicar como tenho visto a Dança, narra, como tenho visto a Vida. Não pretendo dizer, em hipótese alguma, que não existam outros modos de perceber como se formam as composições/configurações em Dança. No entanto, esta é uma forma que encontrei de compartilhar como esses modos de

organizar/estruturar projetos coreográficos, conseqüentemente de discursar, se apresentam para mim. Muitas dessas observações foram vividas em parcerias, muitas vezes no escuro incerto das relações, em outras, na expectativa da espera de um viver solitário, mas sabendo deixar seguir.

Por todo o percurso da pesquisa foi preciso olhar para o alto, acima das nossas cabeças – para as estrelas; foi preciso olhar para baixo, abaixo dos nossos pés – para a terra; foi preciso olhar para mim mesmo, no interstício complexo de minhas ações, a fim de encontrar ecos no que observava enquanto Dança em sua abrangência. O intuito, não é revelar o que estava perdido ou o sentido da Dança, mas apontar os assombros de complexidade que se apresentam nos processos transitórios do dançar. Algumas pessoas diriam que, nada do que se passa no palco é vida real. Eu insisto: tudo o que se passa em qualquer lugar é vida real. É Dança. A Dança é a derradeira verdade em crise.

E, Cinco, Seis, Sete, Oito.

REFERÊNCIAS

- BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia / Marie Bardet; tradução Regina Schöpke, Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.
- BRITTO, Fabiana D; JACQUES, Paola B. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo obre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos Paisagens do corpo/ PPG-AU/UFBA**, v. 7, edição especial (2008), p. 79-86. 2008. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/2648>. Acesso em: 27 de fevereiro 2019.
- BRITTO, Fabiana D; JACQUES, Paola B. Corpo & Cidade. Coimplicações em processo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais/ UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 01 e 02, p. 142-155, jan./dez. 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf. Acesso em: 27 de fevereiro 2019.
- BRITTO, Fabiana Dultra. Processo como lógica de composição na dança e na história. **Revista Sala Preta/USP**, São Paulo, v.10, p. 185-189, nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57445>. Acesso em: 20 de agosto 2018.
- BURKE, Peter. **A fabricação do Rei**. A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- BUTLER, Judith. **Deshacer el género**/ Judith Butler; traducion Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós Studio, 2006.
- CAMPBELL, Neil A. **Biología**/ Neil A. Campbell, Jane B. Reece ; colaboradores Lisa Urry... [et al.]. 7. ed. Buenos Aires: Madrid: Médica Panamericana, 2007.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa** / Antônio Geraldo da Cunha; assistentes: Cláudio Mello Sobrinho [et.al.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CUNNINGHAM, Merce. **O dançarino e a dança**: conversas com Jacqueline Lesschaeve/ Merce Cunningham, Jacqueline Lesschaeve; tradução Julia Sobral Campos. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- CVEJIĆ, Bojana. **Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance**. This thesis is being submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of PhD – Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University, Faculty of Arts and Social Sciences. London, 2013.
- DARWIN, Charles. **Origem das espécies por meio da seleção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela vida**/ Charles Darwin; tradução André Campo Mesquita; revisão Denise Silva Rocha Costa. Tomo I. São Paulo. Editora Escala, 1979.

DARWIN, Charles. **Origem das espécies por meio da seleção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela vida**/ Charles Darwin; tradução André Campo Mesquita; revisão Denise Silva Rocha Costa. Tomo III. São Paulo. Editora Escala, 1979.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**/ Richard Dawkins; tradução de Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DAWKINS, Richard. **O relojoeiro cego**: A teoria da evolução com o desígnio divino / Richard Dawkins; tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAWKINS, Richard. **O rio que saía da Éden**: uma visão darwiniana da vida/ Richard Dawkins; Ilustrações de Lalla Ward; tradução de Alexandre Tort; revisão técnica de Rui de Cerqueira. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

EMILIO, Douglas de Camargo. Composição coreográfica enquanto auto-organização: 1ª tentativa. **Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Manaus: ANDA, 2018. p. 923-939. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2018-24.pdf>. Acesso em: 13 de abril 2019.

EMILIO, Douglas de Camargo. Composição coreográfica enquanto reorganização: 2ª tentativa. **Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Manaus: ANDA, 2018. p. 940-956. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2018-25.pdf>. Acesso em: 13 de abril 2019.

EMILIO, Douglas de Camargo. M.C e D.E - Crise enquanto composição coreográfica. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal: ANDA, 2017. p. 425-444. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2017-6.pdf>. Acesso em: 13 de abril 2019.

FANTAPPIÉ, Marcelo. Epigenética e Memória Celular. **Revista Carbono**: Natureza. Ciência. Arte, Rio de Janeiro, Dossiê. ed. 03. Jun. 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/03-epigenetica-e-memoria-celular-marcelofantappie/>. Acesso em: 01 de março 2019.

FORSYTHE, William. **William Forsythe and the practice of choreography / edited by Steven Spier**. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data – First published. – New York, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970 / Michel Foucault; tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. (Leituras Filosóficas).

FREEMAN, Scott; HERRON, Jon C. **Evolutionary Analysis**. 4. ed. tradução por Pearson Education, Inc., sob o selo de Benjamin Cumming. Porto Alegre: Artmed Editora SA, 2009.

FROST, Samatha. **Biocultural Creatures: Toward a New Theory of the Human/ Samantha Frost**. Durham : Duke University Press, 2016.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança/ José Gil**. São Paulo: Iluminuras, 2002 (3º imp., 2013).

GREINER, Christine; AMORIN, Claudia. **Leituras do corpo**. 2. ed. / Organização de Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

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

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: Uma breve história da humanidade / Yuval Noah Harari; tradução Janaina Marcoantonio**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2018.

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo – uma história do ballet**. Portugal: Edições 70, 2012.

KATZ, Helena Tania. **Disegno. Desenho. Desígnio / Organização Edith Derdyk**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. **Arquivo virtual/ Artes Escénicas**. Madrid, p. 01-12. Ano, 2005. Disponível em: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/236/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidia.pdf. Acesso em: 04 de agosto 2018.

KATZ, Helena Tania. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo / Helena Katz**. 1. ed. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento / Rudolf Laban; ed. organizada por Lisa Ulmann [tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Neto; revisão técnica: Anna Maria Barros De Vecchi]**. São Paulo: Summus, 1978.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. Ilha – **Revista de Antropologia/ UFSC**, Florianópolis, v. 13, n. 01, p. 41-60, jan./jun. (2011), ano 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/24920>. Acesso em: 27 de fevereiro 2019.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento / André Lepecki; Tradução Pablo Assumpção Barros Costa**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André. **Planos de Composição**. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (Org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010: Criações e conexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea** / Laurence Louppe. Tradução de Rute Costa; Prefácio Maria José Fazenda. 1. ed. Portuguesa – Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Adriana Bittencourt. A dança da permanência: um jogo que permite adequar possibilidade e necessidade. *Cognitio-Estudo: Revista Eletrônica de Filosofia/ PUC*, São Paulo, v. 02, n. 02, p. 76-83, jul./dez. Ano, 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/cognitio/article/view/5465>. Acesso em: 27 de fevereiro 2019.

MACHADO, Adriana Bittencourt; SIEDLER, Elke. A incerteza como índice e construção de autonomia em dança. *Revista Moringa Artes do Espetáculo/UFPB*, João Pessoa, v.3, n.2, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15459/8838>. Acesso em: 26 de fevereiro 2019.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **A natureza da permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

MACHADO, Adriana Bittencourt. A permanência na relação entre arte e ciência. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.11, p. 145-156, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1378/740>. Acesso em: 03 de agosto 2018.

MARGULIS, Lynn. **O planeta simbiótico**: uma nova perspectiva da evolução / Lynn Margulis; tradução, Laura Neves; revisão técnica, Max Blum. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**; tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin; Ilustração: Carolina Vial, Eduardo Osorio, Francisco Olivares, Marcelo Maturana Montañez – São Paulo: Palas Athenas, 2001.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. **De máquinas e seres vivos**: autopoiese a organização do vivo; 3. ed. Tradução Juan Acuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MENDE, Werner; PESCHEL, M. **Structure-building phenomena in systems with power-product forces**. In *Chaos and order in nature*, H. Haken (ed.). Berlin: Springer-Verlag, (1981) p. 196.

MONOD, Jacques. **O acaso e a necessidade**; tradução: Bruno Palma e Pedro de Sena Madureira. Petrópolis RJ: Editora Vozes LTDA, 1971.

MOURA, Gilsamara. **Dançar como bocejar contagia!** In: *Põe o Dedo Aqui: reflexões sobre dança contemporânea para crianças*. Organização de Geórgia Lengos. São Paulo: Terceira Imagem, 2007.

MOURA, Gilsamara; EMILIO, Douglas C. **Ágora: modos de ser em dança** – volume 1 / Gilsamara Moura; Douglas de Camargo Emilio (org.). 1. ed. Alumínio: Jogo de Palavras, 2018, v.1.

MOURA, Gilsamara; EMILIO, Douglas C. **Ágora: modos de ser em dança** – volume 2 / Gilsamara Moura; Douglas de Camargo Emilio (org.). 1. Ed. Alumínio: Jogo de Palavras, 2019, v.1.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é meu nome/** Stela do Patrocínio. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PESSOA, Fernando. **Poemas Inconjuntos** - *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Fernando Pessoa. (Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha.) Lisboa: Presença, 1994.

PIERCE, Benjamin A. **Genética, um enfoque conceitual**. Rio de Janeiro/RJ: Editora Guanabara Koogan S.A, 2004.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, Isabelle. **A nova aliança: metamorfose da ciência**. 3. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1997. p. 247.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban/** Lenira Rengel. São Paulo: Annablume, 2003.

RESS, Martin. **Enciclopédia Ilustrada do Universo: O sistema solar** / Martin Ress; [tradução Monica G. F. Friaça]. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Duetto Editorial, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 18. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 568 p.

SAGAN, Carl. **Cosmos**. Lisboa, Portugal: Gradiva, 1980.

SANCHES, Bruno S. O fandango de chilenas e suas transformações no tempo. **Revista Estudos Avançados/ USP**, São Paulo, 31(90), p. 307-321, ano. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/137900>. Acesso em: 27 de fevereiro 2019.

TOMASELLO, Michael. **Origens culturais da aquisição do conhecimento humano** / Michael Tomasello; tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção tópicos).

VIANNA, Klauss. **A dança** / Klauss Vianna e Marco Antonio de Carvalho. – São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Arte e Ciência: Formas de conhecimento**. Volume 1 - Teoria do Conhecimento e Arte. Fortaleza: Ed. Expressão Gráfica, 2006.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Conhecimento e ficção. **Revista Kalíope/ PUC**, São Paulo, v. 5, n. 9, jan./jun. ano, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/kaliope/article/view/3830>. Acesso em: 27 de fevereiro 2019.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência**: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Organização e Sistemas. **Revista Informática na Educação**: teoria & prática/ UFRGS, Porto Alegre, v. 3, n. 01, set. ano, 2000. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/InfEducTeoriaPratica/article/view/6363>. Acesso em: 27 de fevereiro 2019.

WOESE, Carl R. **O código genético**: a base molecular para a expressão genética; tradução de João Lúcio Azevedo e Darcy Martins da Silva. São Paulo, Polígono, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

Revistas:

REVISTA EVOLUÇÃO: A saga humana. Revista Scientific American Brasil. São Paulo. ed. 149. outubro, 2014.

Sites:

Anne Teresa de Keersmaeker in: Work/Travail/Arbeid | ARTIST PROFILES; Tradução Douglas Emilio. The Museum of Modern Art (MoMA). March 2018. 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utCIm-TQJil>. Acesso em: 20 de agosto 2018.

Marina Abramovic in: The Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculpture Garden; Tradução Douglas Emilio. Smithsonian. April 2011. 1 vídeo (90 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Abk44swuaro>. Acesso em: 12 de março 2019.

Filmes:

COSMOS: Uma odisseia do espaço-tempo. Direção Brannon Braga, Bill Pope e Ann Druyan: Fox e Nat Geo, 1980.