



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

**LIANA GESTEIRA COSTA**

**DRAMATURGIA COMPARTILHADA: LIDERANÇAS  
MÓVEIS COMO PROCEDIMENTO EM PROCESSOS DE  
CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Salvador  
2019

**LIANA GESTEIRA COSTA**

**DRAMATURGIA COMPARTILHADA: LIDERANÇAS  
MÓVEIS COMO PROCEDIMENTO EM PROCESSOS DE  
CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA**

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

Orientadora: Prof. Dra. Jussara Sobreira Setenta.

Salvador  
2019

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

Costa, Liana Gesteira

Dramaturgia compartilhada: lideranças móveis como  
procedimento em processos de criação em dança  
contemporânea / Liana Gesteira Costa. -- Salvador,  
2019.

119 f.

Orientador: Jussara Sobreira Setenta.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em  
Dança) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de  
Dança, 2019.

1. Dança. 2. processos de criação. 3. produção de  
subjetividades. 4. processos de singularização. 5.  
dramaturgia em processo. I. Setenta, Jussara  
Sobreira. II. Título.

**LIANA GESTEIRA COSTA**

**DRAMATURGIA COMPARTILHADA: LIDERANÇAS  
MÓVEIS COMO PROCEDIMENTO EM PROCESSOS DE  
CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA**

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

Aprovada em 26 de março de 2019

**BANCA EXAMINADORA**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jussara Sobreira Setenta – orientadora \_\_\_\_\_

Doutora, em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Bittencourt Machado \_\_\_\_\_

Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Thaís Trocon Rosa \_\_\_\_\_

Doutora em Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo

Universidade Federal da Bahia(UFPE)

## DEDICATÓRIA

Aos coletivos que habitam em mim: Coletivo Lugar Comum e Acervo  
RecorDança.

À comunidade de Contato Improvisação.

À dança.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Jussara Setenta, que me inspirou com seu livro a transformar minha maneira de fazer-pensar a dança. Uma honra poder partilhar essa pesquisa-escrita com ela.

Ao Coletivo Lugar Comum: Beta, Clarinha, Con, Cyroco, Ju, Lore, Lu, Maca, Mary, Pa, Pri, Silvinha e Vica. Minha família e meu trabalho. Minha comunidade e minha experiência da diferença. Afetos que me compõem.

Ao RecorDança: Ailce Moreira, Dani Santos, Elis Costa, Ju Brainer, Roberta Ramos, Taína Veríssimo e Val Vicente. Coletivo que me faz pesquisar a dança e a vida com amor e com reflexão profunda.

Aos meus colegas de turma e amigos do mestrado que me fizeram reconhecer toda minha condição privilegiada de mundo para descolonizar meu olhar, meu fazer e meus desejos. Aprendi muito e sigo aprendendo com cada um: Dandara, Eberth, Leo, Val, Tiago, Georgiana, Olga, Nanda, Paola, Jorge, Silvinha, Andreia, Ryan, Matias, Jacson, Veronica, Andrea, Faustina, Jadiel, Ticia, Natalia.

À Nete, pelos cafezinhos e lanches que deram sustento a esse corpo durante todo o mestrado.

À Adriana Bittencourt pelas muitas perguntas que me provocaram a buscar respostas. E pelas noites de conversas profundamente reflexivas no bar do carangueijo.

À CAPES pela concessão da bolsa, que possibilitou tempo para dedicação a esse mestrado.

À Kiran, pela casa compartilhada, pelas conversas intermináveis, e pela visão de mundo mais cósmica e amorosa que conheço.

À Val Vicente, minha cumadre e amiga, pelas tantas trocas sobre a dança, pelas acolhidas em sua casa, e pelo privilégio de ser escolhida como madrinha de Tereza, a presença mais doce e sábia que conheço.

À Suzue e Marina que acompanham meus passos na dança e na vida sempre com muito entusiasmo, amor e amizade. E muita cerveja também!

À Marcelo Sena, parceiro de vidas que nem sabemos, e de danças que transformam o mundo.

À Hugo Leonardo e Ana Alonso, amigos preciosos que me inspiram com suas maneiras de dançar comunidades.

À Tinho pelo incentivo na reta final da escrita, pelo co-workings nas viagens, e por nossas conversas político-afetivas.

À Caio Lima, parceiro de arte e vida que me provocou a me encontrar nesse mestrado.

Aos meus irmãos Scylla e Vanka, onde encontrei irmandade a apoio para toda a vida.

Aos meus sobrinhos Ivanzinho e Gabriel e às minhas sobrinhas Clarinha e Liv onde encontro carinho incondicional.

À Ivan e Rejane que me ensinaram a amar. É uma honra ter vocês como meus pais.

*Porque eu é uma palavra que não existe mais em mim sem vocês...*

Silvinha Góes



## RESUMO

COSTA, Liana Gesteira. DRAMATURGIA COMPARTILHADA: LIDERANÇAS MOVEIS COMO PROCEDIMENTO EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA. (100) f. il. 2019. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

Esse estudo surge com o interesse de refletir sobre o fazer coletivo em processos de criação na dança contemporânea. Para isso investigou-se o procedimento de *lideranças móveis* que prevê o revezamento entre os propositores dos laboratórios de corpo e movimento, em busca da organização de uma dramaturgia – que se propõe a criar algum sentido de integridade – feita de forma compartilhada entre os dançarinos-criadores. Apresento experiências práticas de dois agrupamentos artísticos de Recife, em diálogo com conceitos de alguns autores da área da filosofia e da dança, fazendo uma ponte da prática com teorias contemporâneas sobre processos de criação, modos de organização, produção de subjetividades e dramaturgia na dança. Nas ideias de Sueli Rolnik (2006, 2013, 2015 e 2018), Felix Guattari (1995 e 2013) e Gilles Deleuze(1995), esse estudo compreende a subjetividade como campo importante para se discutir experiências dos sujeitos de maneira não individualista e privada, mas como uma possibilidade de pensá-la como *processos de singularização* numa reconfiguração constante a partir dos vetores e contextos que as atravessam. Ou seja, a organização da subjetividade como algo coletivo, público. A pesquisa traz reflexões de Marianne Kerkhoven(2016), Ana Pais (2010) e André Lepecki (2010 e 2016) investindo numa discussão contemporânea de construção da *dramaturgia em processo*, que se configura no curso do próprio fazer, se alinhando com questões da performatividade na dança (Setenta, 2008). Lepecki (2010) complexifica essa discussão de dramaturgia abrindo a possibilidade para uma autonomia da obra, como sendo ela norteadora das escolhas dramáticas. Ao debater sobre práticas compartilhadas para criação dramática, num entendimento de subjetividades como produção coletiva, a dissertação traz uma contribuição para o campo da dança valorizando espaços para a multiplicidade, para a descolonização de saberes e para um pensamento de fronteira (Mignolo,2008).

**Palavras-chave:** dança, processos de criação, produção de subjetividades, processos de singularização, dramaturgia em processo, multiplicidade na dança.

## **ABSTRACT**

COSTA, Liana Gesteira. SHARED DRAMATURGY: MOBILE LEADERSHIP AS A PROCEDURE IN DANCE CREATION PROCESSES. Dissertation (Masters) Post Graduate Program of Dance. Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

This study emerges with the interest of reflecting on the collective doing in creative processes in contemporary dance. In order to do so, we investigated the procedure of mobile leadership that provides for the relay between the proponents of the laboratories of body and movement, in search of the organization of a dramaturgy - which proposes to create some sense of integrity - made in a shared way among the dancers- creators. This research presents practical experiences of two artistic groupings of Recife, in dialogue with concepts of some authors of the area of philosophy and dance, bridging the practice with contemporary theories on creation processes, modes of organization, production of subjectivities and dramaturgy in dance. In the ideas of Sueli Rolnik (2006, 2013, 2015 and 2018), Felix Guattari (1995 and 2013) and Gilles Deleuze (1995), this study understands subjectivity as an important field to discuss subjects' experiences in a non-individualistic and private way, but as a possibility to think of them as singularization processes in a constant reconfiguration from the vectors and contexts. That is, the organization of subjectivity as something collective, public. The research brings reflections by Marianne Kerkhoven (2016), Ana Pais (2010) and André Lepecki (2010 and 2016) investing in a contemporary discussion of the construction of in-process dramaturgy, which is configured in the course of the own doing, aligning with performativity in the dance (Setenta, 2008). Lepecki (2010) complicates this discussion of dramaturgy by opening the possibility for an autonomy of the piece, as it is the guiding one of the dramaturgic choices. In discussing shared practices for dramaturgical creation, in an understanding of subjectivities as collective production, the dissertation brings a contribution to the field of dance by valuing spaces for multiplicity, for knowledge decolonization and for a border thinking (Mignolo, 2008).

**Keywords:** dance, processes of creation, production of subjectivities, processes of singularization, dramaturgy in process, multiplicity in dance.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: teias verticais – desenho de Liana Gesteira .....	26
Imagem 2: trama orbital – desenho de Liana Gesteira .....	33
Imagem 3: rizoma – desenho de Liana Gesteira .....	55
Imagem 4: anotações do caderno de Roberta Ramos sobre eixos dramatúrgicos para Motim.....	59
Imagem 5: anotações do caderno de Liana Gesteira sobre exercício proposto por Letícia (Lets) no processo de criação de Motim. ....	60
Imagem 6: anotações de Roberta Ramos com a agenda de laboratórios e proposta de trabalho, inclusive oficina de Joyce e Arilson. ....	68
Imagem 7: exercício MemoRia em sala de ensaio – foto de Ju Bariner	88
Imagem 8: ensaio de Leve com Maria Agrelli e Renata Muniz – foto de Bu Morais .....	89

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
1.1 COLETIVOS QUE ME DANÇAM .....	1
1.2 A ALTERIDADE COMO MOVÊNCIA .....	3
1.3 SINGULARIDADES EM COLETIVO .....	4
1.4 EM TRÂNSITO.....	9
1.5 DO TERRITÓRIO À MULTITERRITORIALIDADE .....	10
2. TERRITORIALIZANDO: criações em grupo e suas hierarquias .....	12
2.1 PERGUNTAS QUE MOVEM A PESQUISA .....	12
2.2 DANÇANDO COM A ESCRITA.....	13
2.3 PROCESSOS DE CRIAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO.....	15
2.4 CRIAÇÃO E ORGANIZAÇÃO .....	19
2.5 CARTOGRAFANDO HIERARQUIAS EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM GRUPO .....	21
2.5.1 Trama 1 – Teias verticais .....	25
2.5.2 Trama 2 – Trama orbital .....	32
2.6 MOVENDO CARTOGRAFIAS .....	38
3. DESTERRITORIALIZANDO: coletivos em práticas .....	40
3.1 COLETIVOS NO BRASIL E SEUS CONTEXTOS .....	40
3.1.1 Coletivo Lugar Comum .....	42
3.1.2 Alternância de Lideranças .....	50
3.1.3 Cia. Etc. ....	52
3.2 LIDERANÇAS MÓVEIS: RIZOMA.....	55
3.3 EXPERIMENTANDO MULTIPLICIDADES.....	60
3.4 ENGAJAMENTO POLÍTICO E SENSÍVEL .....	69

3. 5 DESEJO, ENCONTRO, REAPROPRIAÇÃO DA SUBJETIVIDADE .....	75
3.5 DESTERRITORIALIZANDO PARA RETERRITORIALIZAR .....	77
4. RETERRITORIALIZANDO: dramaturgias compartilhadas.....	81
4.1 DRAMATURGIA COMO PROCESSO.....	82
4.2 OBRA COMO FORÇA-VONTADE AUTÔNOMA .....	85
5. MULTITERRITORIALIZANDO: uma coexistência de saberes.....	97
REFERÊNCIAS .....	104

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 COLETIVOS QUE ME DANÇAM

Como tudo começou? Tentar responder a essa pergunta me transporta para uma gama de experiências pessoais e profissionais ao longo de minha trajetória. E só consigo articular caminhos, testemunhando o passado, mas a partir do meu estado presente.

A dança está em minha construção de mundo desde criança, a partir da vivência de festas populares como o Carnaval, o São João, e outras brincadeiras locais na cidade onde nasci, Recife – PE. Mas tive como ponto de reconhecimento de um aprendizado continuado na área o contato com o balé clássico a partir dos oito anos de idade, ao qual me dediquei até os 18 anos. A partir dos 19 anos, investi na dança como profissão, relacionando-me com outras vertentes estéticas, como a dança contemporânea e as danças tradicionais, integrando elenco de duas companhias da cidade: Grupo Experimental, de 1999 a 2001; e Grupo Grial, de 2003 a 2004.

Desde o início, a minha relação com a dança se deu em contextos coletivos, nos quais minha experiência pessoal estava ligada ao grupo de pessoas com quem eu convivía, seja nas aulas de balé, ou nos grupos em que participei. Assim, compreendo hoje, que sempre percebi a dança como um fazer de compartilhamento cotidiano de saberes e criações.

Porém sinto que o entendimento desse fazer coletivo só emergiu conscientemente a partir de 2008, quando participei de dois grupos concomitantemente: a Cia. Etc. e o Coletivo Lugar Comum. Com a Cia. Etc., convivi quatro anos, de 2009 a 2012. Estabeleceu-se uma aliança de desejos artísticos, políticos, profissionais, compartilhados com seis artistas. Uma experiência em que pude vivenciar práticas colaborativas de se organizar em grupo e criar artisticamente de maneira compartilhada. Foi lá que iniciei minha trajetória como criadora, pois anteriormente eu me dedicava a executar a criação de outros coreógrafos. No Coletivo Lugar Comum, iniciei em 2008 e sou integrante até os dias de hoje, numa intrínseca convivência com mais 13 artistas. Lá, intensifiquei e aprofundei os aprendizados de convivência coletiva, de

criação autoral, de pensamento de autogestão e, principalmente, de encontro com a alteridade. Esses dois grupos têm como aproximação, que acredito ser interessante aqui neste estudo, uma estrutura organizacional horizontal em suas criações, talvez até rizomáticas, sem a existência de uma figura centralizadora que coreografe ou decida pela dramaturgia dos trabalhos artísticos. Em geral, as criações são elaboradas coletivamente pelos artistas-criadores do elenco.

Existe ainda uma experiência que complexifica todo esse contexto, minha participação como pesquisadora do Acervo RecorDança, desde 2003. O Acervo RecorDança é uma ação de pesquisa, documentação e difusão da memória da dança, que reúne em um acervo virtual registros digitalizados de fotos, cartazes, folders, matérias de jornais, vídeos e programas de espetáculos produzidos na Região Metropolitana do Recife, assim como informações dos artistas e grupos atuantes nesse cenário. Além disso, prevê uma produção constante de artigos e palestras por parte de suas pesquisadoras, realizada através do convívio com todo esse material. E ainda investe na difusão dos conteúdos historiográficos a partir de diferentes suportes, como episódios de *podcast*, documentários em vídeo, exposições, publicações e registros de nossas ações de naturezas diversas. Um aprendizado cotidiano sobre redistribuição de poderes e saberes, revisando sempre pontos de vistas históricos sobre a memória da dança que pesquisávamos e, principalmente, a nossa forma de trabalhar em conjunto. Somos hoje sete pesquisadoras-artistas, que assumimos também o nome de coletivo como maneira de organização de nossa equipe.

Ponto ainda o atravessamento de dois contextos, que muito me fizeram refletir sobre o que é estar em comunidade e também em movimento: a minha participação no Movimento Dança Recife, coletivo político criado e habitado por artistas da dança do Recife, em que participei de 2004 até 2013 com mais frequência e presença; e a comunidade de Contato Improvisação, prática à qual me dedico desde 2007, atuando também como instrutora e gestora de ações e eventos juntamente com parceiros da América Latina e, principalmente, com os integrantes do Coletivo Lugar Comum, realizando *jams*, oficinas e o Contato Coletivo – Encontro de Contato Improvisação de Pernambuco, que já contou com três edições (2013, 2015 e 2017). Outros dois contextos de Contato Improvisação que muito me atravessam no entendimento de trabalho e

convivência em comunidade: o EmComTato, festival realizado na Bahia, do qual participei de duas edições como participante (2012 e 2013) e outras duas na organização (2016 e 2017); e o espaço Transformando pela Prática, situado em Florianópolis, o qual tenho me envolvido em realizar ações desde 2018.

## 1.2 A ALTERIDADE COMO MOVÊNCIA

Foram essas convivências – que não são apenas profissionais, pois nelas vivencio processos de relação de família, não aquela de sangue, mas aquela que escolhi para compartilhar minha vida – que provocam em mim o desejo de discutir a criação coletiva neste mestrado. Todas atravessadas pelos acontecimentos aqui relatados, pois de alguma forma também lançam questões sobre as comunidades pelas quais passei.

Nelas, eu pude confrontar entendimentos sobre visões de mundos exteriores a minha. Fui sempre provocada a me deslocar para perceber as questões por outros pontos de vista. E também a me posicionar diante de dissensos que emergiam das relações. Parece-me, até hoje, que vivo diariamente um brinquedo gigante, como se fosse uma plataforma redonda, com cada um dos meus parceiros artísticos posicionados num ponto da esfera. E nosso jogo é o de encontrar equilíbrio nesse grande disco, não ficando apenas estáticos, mas nos deslocando pelo espaço, hora nos encontrando, outra distanciando, ou correndo pelo centro, encontrando alguns pares, saltando ímpares, fazendo peso, buscando leveza, girando como uma tormenta. E tudo que encontramos é mudança e movimento constantes. Nunca sinto esse tal de equilíbrio.

E como trazer para uma pesquisa de mestrado as liminaridades desse movimento todo? Aquilo que se encontra entre essas qualidades de experiências do encontro/confronto com o outro, que muitas vezes aparecem como polarizadas? Parece-me difícil falar sobre o trânsito que acontece nessa convivência de grupos e como eles se configuram. Mas é esse o desafio.



### 1.3 SINGULARIDADES EM COLETIVO

Como pesquisa, escolhi, diante de tantas possibilidades, refletir sobre o fazer dança coletivamente e seus processos de criação, esse momento de elaboração, de labor da configuração de um trabalho artístico. Pois é onde percebo que os fluxos de fronteiras de convivência e de relação entre os integrantes criadores são intensos e imprescindíveis para a formatação final do trabalho.

Então, trago como questão para minha pesquisa entender se existe modos de proceder, dentro de um processo de criação, que possa contribuir efetivamente para a construção dramaturgicamente compartilhada de uma obra coletiva em dança contemporânea, garantindo processos de singularização dos dançarinos envolvidos. O meu objetivo nesse estudo é investigar o procedimento de lideranças móveis vivenciado em dois agrupamentos de dança contemporânea do Recife, como possibilidade de construção de uma dramaturgia compartilhada.

Como caminho de elaboração do pensamento-pesquisa, busco compor uma cartografia, voltada a organizar uma “experimentação ancorada no real” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21), num acompanhamento de percursos já trilhadas por grupos, companhias e coletivos brasileiros, coletando e conectando seus fazeres. Nesse fazer cartográfico compus desenhos que visibilizam organizações de hierarquias que acontecem na dança contemporânea e as coloco em relação com as experiências de uma mobilidade de lideranças como estratégia de criação vivenciado por mim na Cia. Etc. e no Coletivo Lugar Comum.

Assim, construo uma trama de práticas e reflexões sobre esses contextos, utilizando “um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude”. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.10). A experimentação é como, a partir do presente, faço uma composição com relatos, pistas, dados que já estão publicados e contados em diferentes espaços de conhecimento da dança e trago para essa pesquisa a fim de elaborar uma dramaturgia processual desses materiais em conexão, num trânsito frequente entre práticas e conceitos. Apresento as experiências práticas

em diálogo com conceitos de alguns autores da área da filosofia e da dança, fazendo uma ponte da prática com teorias contemporâneas sobre processos de criação, organizações e hierarquias, produção de subjetividades e dramaturgia na dança.

É importante dizer que me interessa nessas experiências e conceitos aqui apresentados compreender a coletividade na criação, numa condição heterogênea, partindo do princípio de que cada integrante do elenco se relaciona diferentemente com a criação, com temporalidades e conteúdos próprios, e não, como uma massa homogênea. E os percebo também como processos coletivos, de negociação de desejos, operando no trânsito. E nessa incursão de compreender essas questões, pareceu-me que olhar para a tramas de hierarquias dos processos de criação e como acontecem as formulações de subjetividades nesse espaço pode ser um terreno a ser explorado para pensar sobre o fluxo da relação entre o sujeito e seus coletivos.

Em minhas leituras, debruçadas em ideias de Sueli Rolnik, Felix Guattari e Gilles Deleuze, compreendi a subjetividade como campo para se discutir experiências dos sujeitos de maneira não individualista e privada, mas como uma possibilidade de pensá-las como *processos de singularização*, numa reconfiguração constante a partir dos vetores e contextos que as atravessam. Ou seja, a organização da subjetividade como algo coletivo, público.

Suponho, então, que esses teóricos podem contribuir para o campo da dança trazendo para os processos de criação coletivos um entendimento de subjetividade como multiplicidade e que se reconfigura a cada criação – a partir da relação com os outros dançarinos, com o tema, com os elementos cênicos, com os contextos da obra – o que pode contribuir para ampliar as possibilidades de composição. Pois, imagino que, se as subjetividades se mantêm fixas a cada criação, pré-definidas por um caminho hierárquico rígido, possivelmente tenderão a reproduzir padrões e modelos de processos anteriores. Ou seja, podem trabalhar para a manutenção de um *status quo*, e talvez até para a hegemonia de alguns sistemas dentro da dança contemporânea.

Entender os modos de subjetivação como algo que emerge no entre, de forma relacional, faz insurgir sujeitos mais implicados com as questões (políticas, econômicas, sociais, etc.) que os atravessam no momento e, a partir de suas

criações e conteúdos estéticos, têm mais possibilidades de produzir diferença diante de um cenário homogêneo de produção em arte.

Trago aqui o entendimento de diferença não como construção de algo novo ou original, mas como um elemento importante para dar a ver o *dissenso*, como nos apresenta Rancière (1996), de um entendimento de política no qual comum é dividido. O autor problematiza o entendimento de comum como consenso. O dissenso surge na diferença nos modos de ser, nos modos de ver. O dissenso irrompe com a diferença daquilo que pensamos comum. Por isso, nesse estudo, trago a palavra partilha como importante ponto de entendimento desse comum que é dividido.

Ao propor um entendimento de subjetividades como processos de singularização dentro de uma criação, tornando próprias também corporalidades que se apresentam na experiência da alteridade, possibilitamos que os conteúdos estéticos de cada obra possam se reinventar diante dos diferentes contextos vivenciados e, assim, conduzir outras *partilhas do sensível* a partir de um projeto estético. Acompanho o entendimento que aponta “[...] partilha do sensível [como] sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. (RANCIÈRE, 2009, p. 15 e 16).

Situo essas discussões de reconfigurações de subjetividades e partilha do sensível dentro de um processo de criação em dança coletiva, elaborado por uma variedade de corpos e repertórios, sem a presença de um diretor ou coreógrafo que centraliza e organiza a dramaturgia da obra. Para isso, recorro a algumas experiências de criação nesse formato, as quais vivenciei principalmente no Coletivo Lugar Comum, e que teve como um dos procedimentos utilizados o que aqui nomeio de *lideranças móveis*. Esse procedimento prevê o revezamento entre os propositores dos laboratórios de corpo e movimento, em busca da organização de uma dramaturgia – que se propõe a criar algum sentido de integridade – feita de forma compartilhada entre os dançarinos-criadores, acolhendo a diferença.

Imagino que a prática de *lideranças móveis*, a partir de uma alternância nas proposições práticas dentro de uma construção dramática, visibiliza a alteridade entre repertórios e corporeidades investigadas. E que vivenciar e

organizar no corpo o repertório do outro pode fazer emergir a diferença, e o desconhecido. Para que isso aconteça, entender os processos de subjetivação se faz necessário e importante para perceber a qualidade de relação que está sendo posta em jogo. Então, se essa mobilidade de lideranças contribui para processos de singularização dos dançarinos-criadores participantes do processo, potencialmente, consegue abrir campo para deslocamentos de padrões e busca por maneiras desconhecidas articular a dança. Mas para que esse jogo de alteridade se faça coerente, é preciso propor estruturas abertas para organização dramaturgica da obra, ou seja, que dependam da relação de seus interlocutores e materiais criativos; por isso, precisam ser revistas a cada processo, ao invés de garantir modelos pré-estabelecidos na criação em dança. Por isso, compreendo que a construção de dramaturgia dessa pesquisa se aproxima de um fazer processual. E, assim, trago reflexões de Marianne Kerkhoven, Ana Pais e André Lepecki como autores que têm investido numa discussão contemporânea de dramaturgia, entendendo esta construção como uma *dramaturgia em processo*, que se configura no curso da criação. Lepecki (2010) problematiza ainda mais este pensamento do fazer contemporâneo da dramaturgia abrindo a possibilidade para uma autonomia da obra, como sendo ela o norteador das escolhas dramaturgicas.

Para aprofundamento no terreno do entendimento da criação, sua condição processual e seu potencial de estabelecer nexos, trago algumas pistas do pensamento desenvolvido por Cecília Salles (2005), de uma *criação em rede*. Três pontos dessa discussão se destacam e interessam a essa pesquisa. Primeiro, o entendimento contemporâneo de obra como algo inacabado, processual. Isto por quê,

[...] não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2005, p.14)

O segundo ponto de convergência é encarar o processo de criação a partir do seu potencial de rede, que compreende “interação, interconexão e variabilidade” (SALLES, 2005, p.17). E o terceiro ponto é o de ressaltar a importância da relação que se estabelece entre os sujeitos envolvidos em

criações coletivas, visibilizando “uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção” (SALLES, 2005, p. 150).

Assim, penso que a discussão de *criação em rede*, apresentada por Salles, introduz um importante material para refletir sobre a ideia de autoria compartilhada na dança, que se multiplica num processo de criação, e que se sustenta na relação entre os participantes e elementos nela compreendidos e experienciados. Essa pesquisa se aproxima de tal discussão pela possibilidade de olhar para o fazer da dança e suas autorias, orientada por princípios da interação, da interconexão e da variabilidade, alinhando repertórios diversos e materiais artísticos plurais que atravessam o processo – situação e condição relevante trazida pela proposta de criação em rede.,

Entretanto essa pesquisa delinea uma maneira de lidar com a organização e as hierarquias dentro da criação em dança, de uma forma mais rizomática<sup>1</sup>, que tem como aspecto importante o entendimento de uma trama coletiva que não se faz centralizada na figura de um único artista, e nem se propõe a ser vertical e linear em suas conexões. Vale lembrar, então, que nem toda rede se organiza de maneira rizomática. O rizoma é uma das possibilidades de organização de uma rede.

Na discussão sobre modos de subjetivação, quando pensados dentro de um processo que se entende como rizomático, imagino que provocam também o deslocamento dessas subjetividades e seus processos de singularização, contribuindo assim para o desenho geral a ser construído numa perspectiva que compreende mais movimento. Se a trama possui pontos fixos, subjetividades fixas, ela constrói linhas de tensão ao se mover e se limita enquanto movimento no mundo. Se o que ela conecta são materiais móveis, amplia a possibilidade de movimento da própria trama e permite visibilidade de suas assimetrias, incluindo a tensão e a diferença como elemento da própria dramaturgia.

---

<sup>1</sup> Segundo Deleuze e Guattari as características aproximativas do rizoma são: 1o e 2o - Princípios de conexão e de heterogeneidade; 3.o - Princípio de multiplicidade; 4º - Princípio de ruptura a-significante; 5º e 6o - Princípio de cartografia e de decalcomania. Acessar mais informações em: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v.1. p.14 - 21.

Essa mobilidade de pontos conectados em uma trama reforça uma ideia processual na criação, de uma dramaturgia que se compõe na multiplicidade, mesmo sendo organizada em uma configuração artística. Pois sua organização se faz visível a partir da conexão dos elementos que a compõem, na relação entre os materiais. Ela traz mais uma qualidade de teia, textura, tecido ou trama, algo que é composto por uma diversidade de conteúdos, e que cria uma coerência estética pela maneira como foi organizada. E não pressupõe uma centralização, ou um desejo de unidade, mas se propõe a ter dobras e gramaturas em sua construção e resultado. E isso importa para dança porque apresenta outra perspectiva de composição, de maneira auto-organizável, e multiplica as possibilidades de resultado estético, tensionando espaços de manutenção de certos modelos hegemônicos do dançar.

Todo esse território a ser apresentado durante essa escrita, sugere um ambiente de criação que lida com probabilidades, ao invés de previsibilidades, e acontece a partir do encontro. Pois vai se tecendo ao longo do tempo, de acordo com os sujeitos nela implicados, seus repertórios e materiais artísticos apresentados. Uma pesquisa que entende a criação coletiva entre artistas e o confronto de alteridades como espaço potente para emergir modos de criar na dança.

#### 1.4 EM TRÂNSITO

Não poderia escrever essa dissertação sem colocar também meus processos de subjetivação em trânsito, num terreno de atravessamentos do agora, do contexto que me move. Para tatear o conhecimento, é preciso compreender outras perspectivas e visões de mundo e, assim, se encontrar também em deslocamento, criando relações entre o que se sabe e o que ainda não sabemos. Tateando caminhos para outras compreensões de existência e de arte. Encontrando autores, refletindo práticas e sendo atravessada pela realidade social, política e econômica na qual eu vivo.

Um gesto que me parece extremamente importante no atual contexto político e social em que vivemos tantos dissensos sendo abafados, num ambiente de intolerâncias, onde a convivência em comunidade parece

ameaçada por uma intransigência de pontos de vista. E que respinga diretamente no fazer artístico, em suas formas de se organizar e de criar coletivamente, em seus regimes de visibilidade e suas construções de mundo.

Por isso, esse estudo tem o desejo de pensar em coletividades na criação em dança, de maneira não homogeneizante, sem precisar subjugar todos os sujeitos envolvidos em um processo criativo a um único modelo ou repertório a ser assumido, mas possibilitando a garantia de um exercício de heterogeneidade, de acolhimento da diferença como matéria para a obra. Assim, pode garantir também que processos de singularização de subjetividades possam aflorar desse ambiente, com sujeitos que estejam mais apropriados das corporalidades e conteúdos estéticos que atravessam a criação. E aqui falo de apropriação não como propriedade, mas como aquilo que se torna próprio no fazer, na experiência coletiva e, quando construído numa relação hierárquica mais horizontal com o outro pode se tornar comum, dividido, pode ser aproveitado e se tornar próprio de cada participante. Essa predisposição, ao fazer uma apropriação em comum, pode ser uma importante contribuição para o campo da dança contemporânea realizada em coletivo, trazendo uma possibilidade de reflexão sobre os caminhos de criação na área, de maneira a permitir a emergência de uma multiplicidade no momento da criação.

Espero que essa escrita também proponha ao leitor, a esse outro que aqui se faz presente, um espaço para relação, invenção e diferença. Que traga o movimento de pensar o fazer da dança como algo comum e partilhável, habitado por desejos próprios. E que, nesse trânsito de conteúdos aqui tecidos, possa se fomentar um ambiente de passagem de afetos.

## 1.5 DO TERRITÓRIO À MULTITERRITORIALIDADE

Apresento aqui a organização dessa escrita materializando os capítulos e seus conteúdos como territórios existenciais, entendendo território como um lugar de passagem, provisórios e em movimento, assim como o pensamento. E assumindo a delimitação de suas fronteiras como jogos de forças, linhas móveis, que se movem em deslocamentos.

Assim, no próximo capítulo apresento o Território dessa pesquisa. O espaço sedimentado de maneiras de se organizar para as criações em grupo na dança contemporânea no Brasil, nas últimas cinco décadas. Apresento uma cartografia de diferentes processos para visibilizar e problematizar os desenhos cultivados por artistas nas maneiras de lidar com hierarquias e autorias na criação dança, com estruturas de lideranças centralizadoras numa proposição dançada por vários.

O terceiro capítulo traz um movimento de deslocamento desse terreno estável das maneiras de se organizar em grupo no Brasil, a partir do surgimento de coletivos e projetos colaborativos de criação. A figura do coreógrafo ou diretor ou dramaturgista perde sua centralidade para que esses fazeres sejam redistribuídos pelos participantes da criação. Assim, chamo esse movimento de Desterritorialização, onde os desenhos hierárquicos se reconfiguram, assumindo novos movimentos de organização, e provocando outros modos de produção de subjetividade pelos artistas envolvidos na criação, emergidos de uma prática de lideranças móveis.

O quarto capítulo apresenta a Reterritorialização dessa terra remexida que os coletivos estão propondo na dança contemporânea brasileira. Um outro território é delineado a partir de um entendimento processual do fazer, que lida com o imprevisível e com o devir da obra para a construção dramática. O entendimento da criação que emerge do encontro, das relações, e dos contextos colocados em presença. Numa proposta de autoria compartilhadamente realizada.

A escrita que finaliza todos esses movimentos de terra, propõe abertura para experimentação de outras nomeações e ações em dança em suas considerações finais. Algo que se cria como Multiterritórios: espaços para a multiplicidade, para a descolonização de saberes, para um pensamento de fronteira. Assumindo o exercício de co-existência como uma atitude para a construção do conhecimento e do fazer na dança.



## 2. TERRITORIALIZANDO: CRIAÇÕES EM GRUPO E SUAS HIERARQUIAS

Viver é o constante desafio de colocar um outro olhar para aquilo que se vivencia cotidianamente. (SILVA, Hugo Leonardo, 2012)

Neste capítulo trago o território de onde essa pesquisa surgiu. Faço uma reflexão sobre as perguntas que aconteceram diante de um contexto em dança contemporânea estabelecido no Brasil e como se consolidaram algumas maneiras de se organizar, com valorações hierárquicas, em processos criativos em grupo. Claro que falar desse terreno não implica em assumi-lo como estático, pois muitas transformações na maneira de criar aconteceram e ainda acontecem na dança brasileira. Mas alguns princípios pré-estabelecidos de organização ainda se mantêm como modelos, e muitos são importados de outros ambientes, mesmo quando as práticas dos artistas já intencionam um fazer diferente. Assim, apresento uma proposta de pensar tramas hierárquicas e suas configurações para discutir sobre esses modos de organização e criação.

Para isso apresento a relação entre a dança e a filosofia como espaço teórico prático de discussão da pesquisa; trago ideia de tramas como um desenho tátil para materializar processos de criação em dança; proponho pensar um processo de criação em dança como um rizoma; apresento conceitos do que é hierarquia e liderança para destrinchar como eles acontecem em criações em grupos brasileiros; e relato experiências de dançarinos e suas lideranças (coreógrafos e diretores) para refletir sobre a produção de subjetividades em contextos de criação em grupos a partir dessas relações.

### 2.1 PERGUNTAS QUE MOVEM A PESQUISA

Diante de tantas experiências possíveis nesse fazer da dança em espaços coletivos, relatadas na introdução dessa dissertação, muitas perguntas provocam uma busca por reflexões e entendimentos sobre esse ambiente. O desejo de estar em grupo e criar de maneira partilhada com outros artistas sempre foi um impulso de movimento para minha vida e profissão. Mas percebo que, nesse trajeto, algumas experiências contribuíram mais ou menos para a sensação de apropriação diante do processo de criação; e que existiam alguns

fatores inerentes aos próprios processos, relacionados a como se organizam as hierarquias dentro de uma criação em dança, que atravessam a produção das subjetividades dos sujeitos envolvidos.

Comecei a me perguntar, então: sendo a dança um fazer coletivo, de que forma as subjetividades estão se relacionando nesse campo artístico? E como as relações de hierarquias determinadas no momento da criação parecem influenciar nesses processos? Percebi que, algumas maneiras de se organizar para criar contribuía mais para uma padronização subjetiva dos sujeitos estando as mesmas conectadas apenas com a esfera macropolítica, com suas normas e sistemas, enquanto outras possibilitavam a emergência de processos de singularização, possibilitando suas reconfigurações no campo micropolítico. Continuei questionando: o que, dentro de um processo de criação em grupo, contribui, mais ou menos, para nortear processos de padronização de subjetividades, e o que incita emergir singularizações?

A partir dessas perguntas, desdobrei a argumentação desta pesquisa, relacionando experiências práticas de processos de criação coletivos na dança contemporânea com conceitos teóricos da Filosofia que têm me ajudado a refletir sobre as questões aqui levantadas. Delimitei meu campo sobre o fazer da dança contemporânea porque é o espaço onde mais tive atuação e tenho mais ferramentas para compor minhas reflexões. A Filosofia tem acompanhado minha trajetória pessoal, na busca por entendimentos existenciais de vida e mundo, e considero que possa contribuir para a dança nessa mesma perspectiva existencial.

## 2.2 DANÇANDO COM A ESCRITA

Uma das maiores inquietações que encontro na pesquisa teórica da dança é como fazer essa aproximação dos conceitos com a prática. Como encarnar tais conceitos? Ou como explicar em conceitos algumas práticas? Para Deleuze e Guattari (1992), o conceito é uma criação exclusiva do campo da Filosofia e isso não atribui nenhuma proeminência em relação a arte ou a ciência, pois estas articulam outros modos de ideação, outras maneiras de pensar e de criar. A arte e a ciência elaboram outras ideias criadoras, que têm sua própria

história e devir, e essas ideações criam, muitas vezes, suas relações variáveis com a Filosofia. Mesmo afirmando que os conceitos são incorporais, pois não se confundem com os estados da coisa na qual se efetuam, estes autores admitem que conceitos se encarnem ou se efetuem no corpo.

Na minha perspectiva, essa problematização não opera em apenas um sentido, ou seja, o de trazer para o corpo os conceitos filosóficos, mas num trânsito de ida e volta permanentes ao ponto de não identificarmos sua origem, apenas os seus trânsitos. Então, vislumbro que o conhecimento da Dança também opera na materialização dos conceitos advindos da Filosofia e contribui para criação de outros conceitos para esse campo a partir de suas práticas. É nesse movimento liminar, no entre campos, que pretendo mover e apresentar ao leitor esta pesquisa. Como aponta a pesquisadora em dança, Fabiana Brito: “Teoria e prática não são dicotômicas mas coimplicadas” (BRITTO, 2015, p.206)

Proponho, então, começar essa trama de discussão sobre criações coletivas em dança contemporânea delineando o terreno em que vamos habitar ao longo dessa dissertação. Sugiro que iniciemos esse diálogo sentindo nossos pés no chão, espalhando bem seus ossos, músculos, tendões, fâscias, tecidos, no solo. Conectando os pés com nosso centro e visualizando nossa coluna expandindo em direção vertical. Criando atenção para respiração, um exercício importante que se faz sempre para iniciar os trabalhos.

Indico aqui a conexão com o corpo e seus movimentos porque imagino que ela se faça interessante para compreender os caminhos de minha reflexão, nos trazendo estados de presença mútuos e, assim, uma relação mais atenta entre nós, e que podem colaborar para a materialização e encarnação das palavras e relatos que aqui serão manifestados.

Peço, então, agora, que façamos uma visualização de uma trama, como um bordado ou um tricô. Algo que nos apresenta linhas entrelaçadas e conectadas, mas com diferentes cores e até diferentes materiais. E que não necessariamente tenha simetrias entre suas linhas e seus desenhos, visibilizando assimetrias em seus percursos. Um bordado rizomático, sem um centro definido e nem uma hierarquia previsível. Uma trama que apresenta espaços entre suas linhas e mobilidade em sua textura. E que não sabemos onde começa nem onde termina.

Evoco essa imagem porque me parece contribuir para a compreensão de muitos dos caminhos que aqui proponho que percorramos com nossos corpos em pensamento. Nessa pesquisa, fiz o exercício de construir tramas e desenhos que me ajudassem a entender os caminhos e ligações entre os corpos da dança, os conceitos, as práticas. Numa tentativa não de traduzir estruturas, mas intentar materializá-las e tateá-las com os olhos, os dedos, e perceber os movimentos que elas criam. Sempre que estivermos com dúvida da articulação das ideias, podemos fechar os olhos e corporificar as sensações que esta trama nos traz.

Considero importante dizer que essa trama não consegue estabelecer uma relação de linearidade do pensamento, onde começa e termina, pois não pressupõe uma causa e consequência. Exercitei então assumir a trama que se apresentou como processo de escrita. Ela emergiu do fazer e foi criando seus próprios caminhos de conexão entre os pontos. Uma trama provisória porque se entende em processo. Mas que no momento assume a forma e resultado aqui apresentado como a materialidade da pesquisa.

### 2.3 PROCESSOS DE CRIAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO

Um processo de criação é, mais comumente, a fase que antecede o nascimento de uma obra, um momento de gestação e elaboração de ideias, conceitos, movimentos, antes de apresentá-la para um público. Entretanto vale lembrar, que na contemporaneidade, o conceito de obra se esgaçou, e em muitos casos coincide com o próprio processo de criação, se considerarmos o entendimento de obra como algo inacabado, processual, como nos apresenta Salles (2005).

Na dança tem se assumido cada vez mais configurações que tragam esse perfil de algo processual em sua configuração final. Não existe um único modelo para esse fazer, pois ao longo da história várias maneiras foram experimentadas por artistas, e dentre estas, algumas vem sendo replicadas ao longo do tempo, e outros modos vem sendo reelaborados ou atualizados.

O que comumente acontece num processo de criação é que o artista elege um tema ou uma questão como mote provocador para o desenvolvimento da obra. A partir daí variados caminhos podem ser trilhados. Na dança, em geral,

esse mote é trabalhado e experimentado no corpo, como um dispositivo de criação para o movimento. Junto a este exercício é somado também a elaboração de outros fatores, o espaço e o tempo, bem como a criação de elementos cênicos como figurino, iluminação, trilha sonora, etc. Cada artista tem sua maneira e percurso único de organização dessas experimentações e dos materiais que vão surgindo para a obra.

Essa pesquisa se aproxima do entendimento da autora Cecília Salles de um processo de criação artística que acontece como rede. Pensamento este que foi sendo elaborado por Salles ao longo do seu mestrado e doutorado. “Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações” (SALLES, 2005, p.18). Para a autora, pensar na criação com uma perspectiva de rede é entender que ela se faz na conexão de diferentes materiais e acontecimentos, na relação entre o artista e seus contextos, e tem seu percurso modificado a partir das interações que acontecem ao longo de sua elaboração.

Uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode gerar essa mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. As interações são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. Essas possibilidades levam a seleções e ao conseqüente estabelecimento de critérios. (SALLES, 2005, p.19)

É neste exercício de perseguir um tema/questão, percebendo sua ocorrência no mundo a partir de experiências pessoais e de vivências sociais, culturais, políticas, econômicas, etc, do contexto que o artista vai tecendo uma organização sensível para sua criação. Um exercício de seleção e redefinição de caminhos a partir do que emerge entre o artista e o mundo.

Colapietro (2003), ao discutir a criatividade, fala da impossibilidade de se identificar o seu *locus* com a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente à psique individual, em outras palavras, o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Ele enfatiza que é imperativo, portanto, falar em loci da criatividade, aqueles onde as práticas interagem. Na mudança do enfoque do self em

si mesmo para a explicação do sujeito sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado. Não faz assim mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. É constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; e é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. O descentramento do sujeito, segundo Colapietro (2003) significa, portanto, a centralidade das práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica. (SALLES, 2005, p.150)

Esse é ponto de interseção entre os estudos de Salles e esta pesquisa aqui proposta. O entendimento de que a criação acontece numa relação do artista com o mundo e com as coisas que nele acontecem, como explica a autora em seu livro *Redes de Criação*:

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer (SALLES, 2005, p.44)

O que Salles nos chama a atenção é sobre o processo de subjetivação do artista que acontece no trânsito com seu contexto. Ela ressalta que a experiência subjetiva do sujeito criador vem atravessada pela relação com um contexto exterior, portanto são concomitantemente importantes no momento da criação de uma obra. E nesse sentido, o artista também promove um espaço de recriação de si, quando em processo de investigação de uma nova obra artística.

Não se pode desvincular o tempo das criações de obras como o tempo de autocriação. O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões e desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento (SALLES, 2005, p.60)

Compreender o que acontece nessa produção de subjetividade no momento de criação de um trabalho artístico é um dos pontos de discussão desse estudo. Para a autora Suely Rolnik (2018) lidamos com dois movimentos paradoxos de produção de subjetividade: um que acontece numa esfera macropolítica e outro na micropolítica. No âmbito macropolítico, o processo de subjetivação se limita a sua experiência como sujeito, ou seja, capturando o mundo a partir de formas, se valendo da percepção (experiência sensível) e do sentimento (experiência da emoção psicológica). Essa maneira de articular a subjetividade é o que nos permite existir socialmente, marcado pelos hábitos culturais que nos conduzem no cotidiano:

Sua função é a de possibilitar que nos situemos na vida social: decifrar suas formas, seus códigos e suas dinâmicas por meio da percepção, da cognição e da informação, estabelecer relação com os outros por meio da comunicação e senti-las segundo nossa dinâmica psicológica. (ROLNIK, 2018, p.52)

A esfera micropolítica lida com processos de subjetivação compostos a partir da apreensão do mundo por meio de forças. Essa dimensão lida com os perceptos (que não é percepção, pois é irrepresentável) e os afetos (no sentido do verbo afetar, de tocar, contaminar, perturbar; diferente do sentimento afeição, que traz o sentido de carinho, ternura). Rolnik chama essa experiência de 'extra pessoal' (fora do sujeito) pois está conectada com as forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente. "Tais forças atingem singularmente todos os corpos que o compõem – humanos e não humanos -, fazendo deles um só corpo, em variação contínua, quer se tenha ou não consciência disso". (ROLNIK, 2018, p.111). A compreensão dessa experiência subjetiva do campo micropolítico se apresenta mais complexa, pois nos coloca em contato com um saber distinto do conhecimento sensível e racional tão próprio ao sujeito.

Eles compõem uma experiência de apreensão do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo, o qual poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chamá-lo de "saber-do-corpo" ou "saber-do-vivo" ou ainda "saber-eco-etológico". (ROLNIK, 2018, p.53)

É nessa relação entre macro e micro que as subjetividades se compõem. E compreender essas duas instâncias de relações do artista com o mundo é imprescindível, para acessar conteúdos próprios do fazer da dança e refletir sobre os mesmos. Falar de processos de criação artístico demanda compreender esses fluxos de trânsitos que acontecem entre essas duas esferas. Dessa maneira entendo que falar de processos de criação em dança demanda um olhar para a maneira de como se organizar coletivamente para criar, o que articula tanto códigos e dinâmicas da vida em sociedade, como movimentos e forças sutis que reverberam no corpo vivo.

## 2.4 CRIAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Nesse estudo o recorte escolhido é sobre processos que envolvam uma coletividade de artistas criadores. Ou seja, a pesquisa se debruça sobre processos de elaboração de trabalhos artísticos que envolvem em seu elenco mais de um integrante, sejam dois ou dez artistas. E esta condição traz mais complexidade para o processo, por se tratar de articular as diferentes produções de subjetividades dos artistas envolvidos.

Não há dúvida de que, se levarmos em conta tudo o que discutimos sobre os processos criativos, no momento em que há um cruzamento de indivíduos com um projeto em comum – a produção de uma obra – há um maior grau de complexidade. Se tomarmos autoria sob o prisma aqui adotado, talvez possamos falar, nesses casos, em uma maior densidade de interações, na medida em que os próprios processos, aparentemente individuais, também se dão nas relações com os outros. (SALLES, 2005, p.151)

Ou seja, num processo criativo que envolve mais de um artista, a rede de conexões se amplia numa trama entre a subjetividade do artista, a relação com outros artistas participantes e suas subjetividades. A criação fica mais complexa em sua feitura, por precisar tecer uma gramatura de diferentes experiências subjetivas em sua dramaturgia.

As seguintes questões emergem então da reflexão sobre esse processo de criar em grupo na dança: como os artistas se organizam para criar em grupo?



E o que acontece na relação entre os processos de subjetivação dos artistas participantes dessas criações?

Na esfera macropolítica, podemos cartografar dinâmicas hierárquicas existentes em processos de criação em dança coletivos, que estabeleceram formas de funcionar próprios ao longo da história, materializando relações de poder e relações de saber em suas organizações. Desde companhias de balé clássico e dança moderna à grupos de danças populares e tradicionais, encontramos códigos e normas recorrentes em sua organização, com estabelecimentos de hierarquias e valores.

Na maioria das danças tradicionais de Pernambuco, por exemplo, como o Caboclinhos, o Cavalo Marinho, o Maracatu de Baque Solto, existe a figura do Mestre. Em geral, é uma figura masculina e mais velha, respeitada por todos que participam do folguedo e referência do conhecimento daquela cultura. Não se costuma questionar as suas decisões. E existem também os personagens que assumem outros lugares de valoração nos grupos, com definições bem visíveis na hierarquia de saberes dentro da tradição. O balé clássico também tem sua cadeia hierárquica. Além do Maître de Balé (o professor) e o Coreógrafo, que são as duas figuras mais respeitadas dessa tradição, existe uma organização de papéis nas companhias, com definição dos primeiros bailarinos, dos solistas e dos que compõem o corpo de baile, sendo essa a ordem de importância. Mesmo trazendo aqui a aproximação dessas duas estéticas numa organização hierárquica de posições de saber em seus coletivos, se faz importante ressaltar que essas vertentes de danças têm valorações diferentes na definição dos papéis de cada um no grupo, e possuem culturas bem diversas.

Os grupos e coletivos de dança contemporânea também construíram suas tramas organizacionais ao longo de sua existência, com maneiras pré-estabelecidas de funcionamento para criação de obras, como vamos perceber ao longo desse capítulo.

Consideramos importante olhar para essas maneiras de organizar, para compreender como as subjetividades dos artistas envolvidos estão se compondo na instância macro e micropolítica. Assim, neste capítulo, estamos refletindo sobre alguns exemplos de organizações de artistas da dança contemporânea,

cartografando suas hierarquias, trazendo a metáfora de tramas como suporte visual e tátil para compreender suas materialidades.

## 2.5 CARTOGRAFANDO HIERARQUIAS EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM GRUPO

A maneira de se organizar para criar em um processo em grupo são variadas, e cada uma contém visões de mundo e traça diferentes caminhos hierárquicos e de valorações no interior desse fazer. Falar das diferenças aqui não são prerrogativas de valoração de um modo em relação a outro, nem pretende identificar grupos de oposição dos fazeres. O desejo aqui é discutir os procedimentos diferentes e plurais que acontecem na dança contemporânea e levantar questões para o este campo do conhecimento.

Esses fazeres suscitam maneiras particulares de responder e configurar as seguintes questões: como elegem suas lideranças ?; como se organiza o funcionamento da liderança no grupo?; quais os desenhos hierárquicos que a organização de lideranças propõem?; como acontecem as relações entre as lideranças e o restante do grupo?; o que acontece com as relações intersubjetivas no momento de criação nas diferentes proposições de organização?; a composição da organização se apronta ao longo do processo ou é pré-estabelecida anteriormente?.

Compreender as questões que atravessam as escolhas de organização para criação em grupo aponta para a dimensão política desse fazer, e contribui para reflexão crítica na dança sobre seus processos. Isto porque as escolhas dos modos de organização desvelam visões de construção do comum e apontam para maneiras de valorar os saberes na dança.

Para falar dessa organização, sugiro como lente de observação olhar para os desenhos hierárquicos dentro de algumas estruturas já reconhecidas na dança contemporânea atualmente. Não tenho a intenção de esgotar os modelos e exemplos de hierarquias em processos de criação em grupos, nem fazer uma revisão histórica sobre modos de criar em dança; mas trazer elementos que possam nos ajudar a fluir os conceitos filosóficos que aqui empregarei, aproximando-os do fazer da dança e suas especificidades, e dando a ver a

potência da relação entre eles, que pode contribuir para expandir o conhecimento nos dois campos.

Proponho essa cartografia de hierarquias para entender se, e como, as maneiras como elas acontecem dentro de um processo de criação em grupo influenciam na maneira como as subjetividades dos artistas envolvidos podem se relacionar.

A etimologia da palavra hierarquia deriva do grego *hierarkhia*, da expressão *ta hiera* (ritos sagrados) mais *arkhein* (comando, domínio) e do latim medieval *hierarchia* que significa a divisão de anjos por ordem de importância<sup>2</sup>. No dicionário Michaelis<sup>3</sup> estão descritos os seguintes significados para a palavra hierarquia:

1 Distribuição organizada dos poderes com subordinação sucessiva de uns aos outros. 2 ECLES Totalidade dos membros de diferentes graus da organização eclesiástica. 3 REL Organização dos nove coros de anjos, como consta na Bíblia. 4 Categoria atribuída às pessoas ou às coisas, classificadas de acordo com a ordem de importância, crescente ou decrescente [...] (HIERARQUIA, 2015).

Todas essas definições, de alguma maneira, nos trazem um sentido da palavra hierarquia como o de organização de pessoas ou coisas, por importância. Ou seja, existe um sistema de valoração dos elementos constituintes de uma dada organização proposta. A figura do líder é recorrente nos contextos de atuação em grupo e, em geral, é uma peça referência para a definição da estrutura organizacional. O entendimento do que é liderança dentro de um grupo de pessoas e sua maneira de ser realizada é fundamental para determinar o desenho hierárquico dessas experiências. A ideia de liderança pressupõe a existência de um líder e, “[...] líder é uma palavra de origem inglesa ‘leader’, vernaculizada, na língua portuguesa no sentido original. Comumente, empregada no plano [sic] social e político visando indicar: chefe ou condutor de [sic] um grupo”<sup>4</sup>. A aplicação desse termo está diretamente ligada à maneira

---

<sup>2</sup>Cf. <<https://origemdapalavra.com.br/site/palavras/hierarquia/>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

<sup>3</sup> Cf. <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/hierarquia/>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

<sup>4</sup> Cf. <<https://pt.scribd.com/doc/94693257/A-ORIGEM-DA-LIDERANCA>>. Acesso em: 09 jan. 2018.

como se organiza uma estrutura hierárquica e ao papel que esse líder se propõe a ter, ou que o grupo acordou conjuntamente que este deve ter.

Em um site de significados, encontramos a seguinte explicação para as diferentes expressões de lideranças de acordo com sistemas políticos.

Liderança Autocrática: É um tipo de liderança autoritária, na qual o líder impõe as suas ideias e decisões ao grupo. O líder não ouve a opinião do grupo. Liderança Democrática: O líder estimula a participação do grupo e orienta as tarefas. É um tipo de liderança participativa, em que as decisões são tomadas após debate e em conjunto. Liderança Liberal: Há liberdade e total confiança no grupo. As decisões são delegadas e a participação do líder é limitada. (LIDERANÇA, 2011)

A partir dessas definições podemos compreender as diferentes relações de poder que podem ser estabelecidas a partir do entendimento de liderança em um grupo. Um líder pode centralizar a função de tomada de decisões ou, em diferentes graus, promover um espaço participativo. Na dança, também podemos perceber diferenciações na maneira de uma liderança atuar no processo de criação de uma obra. A relação estabelecida entre o líder e o restante dos artistas envolvidos nos revela pistas de como são valorados os saberes dos envolvidos nesse processo. E esse sistema de valoração de saberes e seus caminhos influenciam as relações entre sujeitos e suas subjetividades dentro de um processo de criação em dança coletiva e nos revela algumas relações de poder instituídas na área.

No Brasil a presença de grupos e companhias de dança contemporânea que desenvolvem um trabalho continuado de criação é uma realidade desde anos 70. Temos exemplos de muitos grupos que atuam há mais de 30 anos no cenário brasileiro, sendo originários de diversos estados. Alguns deles implementaram modelos de organização e definição de lideranças inspirados em companhias já existentes em outros lugares do mundo, enquanto outros foram estabelecendo sua maneira de funcionar a partir de sua própria experiência.

Muitos grupos e companhias de dança definem o papel do líder na criação a partir de caminhos pré-estabelecidos, seguindo um modelo hierárquico de funcionamento que se repete nos processos. Ou seja, raramente existe uma brecha para mudança nos modos de se relacionar entre os integrantes do grupo,

pois a maneira de organização para criação já está pré-estabelecida. Outras propostas de criação assumem lugares móveis de emergência das lideranças a partir do corpo de artistas envolvidos.

Vou trazer aqui alguns exemplos de maneiras de se organizar para criar e tentar refletir sobre seus caminhos de relações hierárquicas a partir de conceitos discutidos por Deleuze e Guattari (1995). Os autores apresentam duas maneiras de organização: os arborescentes e os rizomas. Nos arborescentes a ideia de um centro organizador é muito presente, refletindo “sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36). Essa perspectiva de organização, segundo os autores, tende a estabelecer um caminho pré-determinado de relação entre as peças participantes do processo que se remete a um centro organizador instituído para o processo. Existe uma sequência estabelecida de caminhos. Ou seja, todas as informações passam por esse centro e são processados por ele para organizar o sistema. Uma ideia de centro como processador. O desenho que a arborescência propõe em suas relações visibiliza uma organização, em geral, em que esse centro de significância (o que estou chamando de liderança) se mantém como referência única para todo o processo.

Já o rizoma propõe a possibilidade de emergirem diversos centros de significância no sistema, com múltiplas possibilidades de processamento dos conteúdos nele existente. O rizoma reflete um tipo de organização com vários centros conectados uns aos outros, sem estabelecimento de um caminho de hierarquia pré-estabelecida entre eles, pois diferentes linhas de relação podem ser traçadas entre uns e outros. Então, este conceito de rizoma já traz em seu interior a liderança que é transitória, como possibilidade de multiplicidade, de variação, e numa organização que possibilita um maior grau de mobilidade nas relações e na emergência de possíveis lideranças. Uma possibilidade de pensar centros como passagens, mediações dos caminhos.

Trago, então, esses conceitos como pontos para reflexão da cartografia que vou delineando neste capítulo das maneiras de organização em grupo nos processos de criação em dança contemporânea, a fim de identificar suas aproximações e distanciamentos diante das tramas aqui tecidas. E também os

graus de mobilidade das lideranças neles existentes. E principalmente a maneira como essas lideranças mediam os conteúdos dessas organizações, de maneira centralizadora diante do restante dos participantes, ou se possibilitam participação de outros integrantes, em que grau, e se, inclusive, possibilitam a emergência de outras lideranças, transitórias, em seus processos.

Mais uma vez reforço que não pretendo determinar grupos opostos de modos de organização em dança, como os próprios autores dos conceitos de arborescência e rizoma nos fazem refletir.

Estamos ao mesmo tempo num mau caminho com todas estas distribuições geográficas. Um impasse, tanto melhor. Se se trata de mostrar que os rizomas têm também seu próprio despotismo, sua própria hierarquia, mais duros ainda, muito bem, porque não existe dualismo, não existe dualismo ontológico aqui e ali, não existe dualismo axiológico do bom e do mau, nem mistura ou síntese americana. Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. Bem mais, existem formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias aos rizomas. Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; raízes aéreas e hastes subterrâneas. O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendentais, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.30e 31)

O intuito aqui é revelar as possibilidades de agenciamento do entendimento dessa liderança, o qual apresenta um cenário mais complexo e plural de possibilidades para criações em grupo na dança contemporânea. Pois muitas das práticas em dança se identificam majoritariamente com um sistema arborescente, mas também coexiste com uma atuação rizomática em sua organização. A proposta dessa pesquisa não é polarizar as práticas, e sim destrinchar reflexões sobre sua multiplicidade e complexidade. É compreender o trânsito entre esses sistemas, o entre, como um espaço presente nas lógicas de organizações de grupos na dança contemporânea.

### **2.5.1 Trama 1 – Teias verticais**

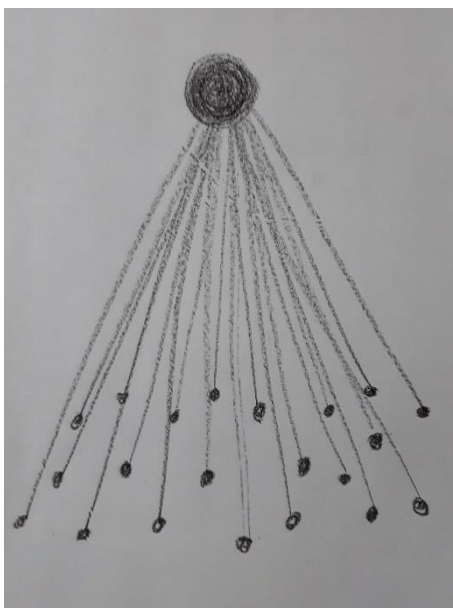


Imagem 1: teias verticais – desenho de Liana Gesteira

Este desenho traz a imagem de uma trama com pontos que estabelecem uma relação hierárquica vertical em grau de importância, em linhas traçadas de cima para baixo, com papéis bem definidos em suas funções. Nesse ambiente de criação, existe um artista que assume um papel de liderança, do começo ao fim da criação da obra, e a ele é delegado os poderes de decisão ao longo de todo processo de criação. Uma figura centralizadora e com função mais importante em relação ao restante do elenco, que na maioria dos casos, é o coreógrafo.

O que acontece nessa configuração é que o coreógrafo cria as sequências de movimentos, ou gestos, ou propostas de corporeidades, que serão executadas pelo restante do elenco. Os dançarinos aprendem, corporificam e replicam os movimentos por ele inventados. Esse tipo de organização e funcionamento de criação é muito comum em grupos e companhias de dança contemporânea do Brasil e do mundo.

O Grupo Corpo, por exemplo, é uma das referências de companhia no Brasil que trabalha com a ideia de uma liderança reconhecida como coreógrafo principal, o Rodrigo Pederneiras. O grupo foi fundado em 1975, em Minas Gerais, e teve algumas de suas criações lideradas por outros artistas em seu início, mas desde 1978 que a figura do Rodrigo Pederneiras se apresenta como central na elaboração coreográfica dos trabalhos desenvolvidos pela companhia.

Na dissertação de mestrado Coreografia 21 do Grupo Corpo: 21 percepções sobre o processo de criação cênica, a pesquisadora Izabela Lucchese Gavioli, entrevistou o coreógrafo e alguns outros artistas integrantes do grupo para refletir sobre a criação da obra Coreografia 21, estreada em 1992. Izabela Gavioli entrevista para seu mestrado a ex-bailarina do Grupo Corpo, Inês Bogea, que fala um pouco de como aconteciam as criações, nessa relação entre coreógrafo e elenco, na época em que fazia parte do grupo. E explicita essa função do dançarino como um intérprete dos movimentos criados por outro, neste caso o coreógrafo Rodrigo Pederneiras.

Nós somos intérpretes no Corpo. Mesmo no *pas de deux* a gente é interprete. O movimento coreográfico é do Rodrigo. Ele dá liberdade pra que você se expresse e que você contribua com esse movimento. Mas parte dele o movimento. Mesmo que no *pas de deux*. É, todo tempo você tem um desenho muito claro dos movimentos dele e ele sabe muito bem as dinâmicas, os impulsos, como esse rastro do movimento se amplia pelo espaço. (GAVIOLI, 2013, p. 165)

Nesse tipo de configuração o processo de criação é elaborado pelo coreógrafo, e o dançarino disponibiliza seu corpo a serviço dos movimentos criados por este. O dançarino-intérprete atua como um mediador de um processo de criação que parte de outra pessoa, como explica Inês Bogea.

Como se dá esse processo de apreender movimentos de outros e interpretá-los? As práticas contemporâneas de dança, em maioria, trabalham com a noção de corporificação (*embodiedment*), buscando um distanciamento da ideia de representação nas artes, visando uma construção de corporalidade mais encarnada, presentificada. Mas isso não garante que essa maneira de atuar aconteça em todos os processos, isso porque a ideia de representação ainda permeia o fazer de muitos artistas da dança.

“No período Clássico a ideia de representação tinha a ver com a ideia de verdade, do que era real, daí uma representação do real, da natureza, o que sabemos ser impossível e que depõe a favor do poder estabelecido da verdade naquele momento”. (SETENTA, 2019). Existe a intenção de representar uma presença ausente. Esse tipo de representação é muito utilizado no teatro ou no balé clássico por exemplo, que trabalha com personagens, com um desejo de



construir cenários e histórias muito próximas da noção de verdade e realidade. Nesse contexto, o dançarino cria uma maneira de mover, um gestual, e muitas vezes tem até um repertório de passos específicos, que são característicos desse personagem. Mas existe também a ideia de representação metafórica que “lida com a impossibilidade de representação do real tal qual, mas que investe na replicação dele como apreendido e percebido.” (SETENTA, 2019) Mesmo que o dançarino entenda que é impossível realizar o mesmo movimento tal e qual, a sua busca é pela precisão da repetição. Essa maneira de representar é muito comum na dança contemporânea, que se distancia da ideia de um personagem, mas de alguma maneira, em alguns casos, acaba por almejar representar algo externo, apreendendo os movimentos apenas pela forma, sem espaço para subversão ou adaptação do que foi proposto.

O modo de criar do Grupo Corpo se aproxima desse fazer, de um desejo de eficiência na interpretação dos movimentos que são criados por Rodrigo Pederneiras, visando um grau de semelhança maior possível. No campo de produção das subjetividades, penso que essa maneira de assimilação de um movimento externo tal qual é proposto pelo coreógrafo, mesmo se aproximando de um processo de corporificação, incita o dançarino a se relacionar com o movimento apenas como assimilação de formas que já existem no mundo, esfera macropolítica, como nos apresenta Rolnik (2018). Existe uma ideia de eficiência, de realização de um movimento pré-existente e que precisa ser replicado no corpo do outro, e que não dá espaço e tempo também para que se deixem atravessar pelas forças do mundo (affectos), do campo micropolítico (ROLNIK, 2018).

Nesse processo de criação entre coreógrafo e dançarino existe um movimento de afetação nos dois corpos. Mas essa corporificação de quem executa a dança acontece apenas enquanto imagem e sensações do movimento criado por outro. “Tal apreensão está numa dimensão de aprisionamento daquilo que foi apresentado enquanto modo de movimentar e daí o movimento se comporta de maneira subjugada ao que foi dado anteriormente. Há uma liberdade vigiada.” (SETENTA, 2019) Essa maneira de atuar reforça uma ideia de representação metafórica.

Ou seja, esse processo estimula um tipo de criação para um grupo diverso de artistas com uma tendência a uma homogeneização de suas expressões e suas maneiras de mover. Se aproxima da prática de coro, que mesmo com as diferentes vozes presentes exercita uma maneira uníssona de cantar coletivamente. E ainda valoriza individualidades de poucos, no caso o coreógrafo do grupo, que tem sua expressão mais reconhecida do que do restante do elenco. Essa configuração realça uma polarização do que seria essa relação indivíduo e coletivo.

Nessas configurações o processo criativo se apresenta de maneira mais complexa, obviamente, afinal a relação de criar movimento para outros corpos dançarem implica numa relação de cumplicidade entre coreógrafo e intérpretes. Existe um movimento de troca no momento da criação e uma escuta sensível do coreógrafo sobre os corpos dos dançarinos-intérpretes, fazendo adaptações necessárias, que emergem no próprio fazer. Ou seja, existe um fazer que é conjunto. Entrevistado por Gavioli, Rodrigo Pederneiras explica:

[...]o que eu levo, e o que eu levava pronto, principalmente em "21", é o tratamento espacial e o número de pessoas que eu ia utilizar. Mas normalmente o que eu vou fazer de movimentos, é feito na hora, quando eu estou com os bailarinos, é de momento. (GAVIOLI, 2013, p.107)

É reconhecível que os grupos de dança contemporânea brasileiros que lidam com esse sistema verticalizado possibilitam um diálogo sensível nessa hierarquia coreógrafo e dançarinos-intérpretes, permitindo, em algum nível, um estado de trocas de saberes e fazeres. Lia Rodrigues, em entrevista para o Cadernos do GIPE-CIT, fala do desafio de criar para outros corpos, e como isso também mexe com o processo de subjetivação dos coreógrafos que lideram um grupo, como é caso dela:

Quando comecei a coreografar em (1988) e a criar em outros corpos foi um processo, e até hoje é, muito curioso e complexo: que é o de passar o que você faz com o seu corpo para um outro corpo que vai reproduzir aquele movimento de um jeito totalmente novo, e , depois, você ainda modifica o que aquele corpo apresentou. É muito interessante ver como se desenvolve a criação dos movimentos. Assim sendo, você sempre trabalha com multidisciplinaridade e informações bastante diversas,

tantas quanto estão presentes nos corpos com os quais você está interagindo. (RODRIGUES, 2006, p.17)

Entretanto, não podemos deixar de observar que essa estrutura de criação focada numa liderança que centraliza as decisões, e se desenvolve a partir de um desenho mais vertical de relações, acaba por reforçar a importância do indivíduo (o criador) em relação a um coletivo. E por muitas vezes acaba por propor um padrão na maneira de se mover a todos os envolvidos nesta criação, identificado com o coreógrafo. Um movimento que tende a se aproximar da ideia arborescente de sistema, com um processador central de informações, que faz um caminho único de trânsito que parte do coreógrafo em direção aos dançarinos-intérpretes. Ou seja, no campo relacional de forças, da esfera micropolítica, o dançarino é mais afetado do que tem espaço para afetar a obra.

Em geral, nas companhias que utilizam este tipo de organização, e criação, o nome do coreógrafo é reconhecido, enquanto os integrantes do elenco tendem a ficar no anonimato. E mesmo que exista nesses grupos um desejo em propiciar uma maneira mais horizontal de estabelecer relações entre os artistas e profissionais nele envolvidos, de alguma maneira manter essa organização se aproxima de um pensamento de mundo herdado da modernidade.

Podemos dizer que a modernidade foi um momento específico de hegemonização da ideologia individualista, da formação de uma subjetividade que tem a representação do indivíduo como valor, de maneira antagônica ao da sociedade. Ou seja, que cria uma polaridade entre o indivíduo e o coletivo. Essa herança da individualização incorreu no empobrecimento da vida em comunidade, de um sujeito que não se transforma diante da vida coletiva.

Ao olharmos para os grupos e companhias que lidam com criações dessa teia vertical<sup>5</sup>, percebemos que mesmo sendo povoados por dezenas de dançarinos e corpos diferentes, tendem a fixar a maneira de dançar do grupo a partir de uma liderança, que não se reconfigura muito diante das entradas de dançarinos novos. O elenco deve sempre se adaptar a assinatura de

---

<sup>5</sup> Essa maneira de criar é muito frequente nas companhias brasileiras de dança contemporânea que surgiram nos anos 70, 80 e 90. Infelizmente, a bibliografia existente sobre esses grupos se restringe a contar as suas histórias a partir do resultado dos espetáculos ou outros acontecimentos, mas raramente falam dos processos criativos e como acontecem as relações entre coreógrafos, diretores e dançarinos.

movimento do grupo. Esse processo fica mais visível quando acontece as substituições de dançarinos no elenco de um espetáculo.

É eu acho que quando você acompanha o processo de criação, quando você “tá” junto com o coreógrafo, quando sua obra foi criada, é orgânico para você. Porque você teve um tempo de aprendizado que é também um tempo de descoberta do coreógrafo. Quando essa obra, ela é remontada, os bailarinos têm menos tempo de aprender, e o processo já está, já tem uma imagem, e você tem que entrar naquela imagem. Então você vai ter que encontrar a sua voz num tempo mais rápido e isso por vezes ainda precisa decantar quando o balé vai para cena. Pouco a pouco ele vai se tornando seu também e se moldando a essas novas pessoas que vão chegando. (GAVIOLI, 2013, p. 166)

Quando Bogea fala em entrevista à Gavioli que “o processo já está, já tem uma imagem” é possível entender que a obra criada está fixa. E que dificilmente existe uma mobilidade de adaptação na criação a partir da renovação do elenco. Mesmo Bogea dizendo que “Pouco a pouco ele (a obra) vai se tornando seu também e se moldando a essas novas pessoas que vão chegando”, esse processo de reorganização da dramaturgia da obra para a assimilação de novos dançarinos é muito raro em companhias que lidam com essa criação como teias verticais. Talvez exista pequenas adaptações, linhas de fuga, mas em geral, é o dançarino-intérprete que se molda a uma proposta já estabelecida, ele apreende o movimento a partir de um processo de se relacionar com formas já existentes no mundo. Essa maneira de organização estabelece que o dançarino de grupo esteja sempre buscando se encaixar em um processo já estabelecido. Isso porque “[...] num sistema hierárquico, os canais de transmissão são preestabelecidos: a arborescência preexiste ao indivíduo que nela se integra num lugar preciso.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36).

Se o dançarino-intérprete inserido nesse contexto exercita principalmente sua eficiência em corporificar movimentos definidos anteriormente por um coreógrafo, e se encaixar em processos estabelecidos, que qualidade subjetiva é essa que não se encontra priorizada nesse jeito de participar desse tipo de processo? É aqui que se faz importante olhar para o campo micropolítico, percebendo como as subjetividades se expressam e se relacionam com a obra. Para Guattari e Rolnik (2013) a subjetividade não é uma interioridade, uma

unidade fechada em si mesma, como se fosse algo dentro do sujeito, pois não é reduzida ao ego. Os processos de subjetivação são agenciados de acordo com suas relações com o mundo.

Não existe uma subjetividade do tipo recipiente onde se colocariam coisas essencialmente exteriores, que seriam interiorizadas. As tais “coisas” são elementos que intervêm na própria sintagmática da subjetivação inconsciente. São exemplos de “coisas” desse tipo: um certo jeito de utilizar a linguagem, de se articular ao modo de semiotização coletiva (sobretudo da mídia); uma relação com o universo das tomadas elétricas, nas quais se pode ser eletrocutado; uma relação com o universo de circulação da cidade. Todos esses são elementos constitutivos da subjetividade. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 43).

E é justamente por seu caráter relacional com o mundo, que ocorre no trânsito entre a experiência pessoal e coletiva, que não podemos reduzir a subjetividade a uma ideia de essência, de uma subjetividade que se reduz ao sujeito. A subjetividade é vivida pelo indivíduo, mas não é passível de totalização ou centralização neste. O campo que dá qualidade ao subjetivo é o de produção cultural e material, e é adjacente a uma multiplicidade de agenciamentos sociais que não se cola com a representação do indivíduo. (GUATTARI; ROLNIK, 2013).

Pensando nessa relação, podemos propor o exercício de imaginar que dentro de um processo de criação em dança que sustenta um sistema de relação hierárquica pré-definida, e que indica ao artista uma maneira de se mover, o campo micropolítico acaba por reforçar espaços de padronização de subjetividades, de fixação destas. A prática desta teia vertical propicia essa valorização do indivíduo em relação ao coletivo de artistas envolvidos na criação e restringe as possibilidades de expressões múltiplas dentro da obra. Aqui aparece a subjetividade que ensimesma, que se individualiza para se diferenciar, que ignora o que acontece com os outros e o contexto. Mesmo compartilhando informações e tomando posições, fragiliza o processo que se dispõe coletivo.

### **2.5.2 Trama 2 – Trama orbital**

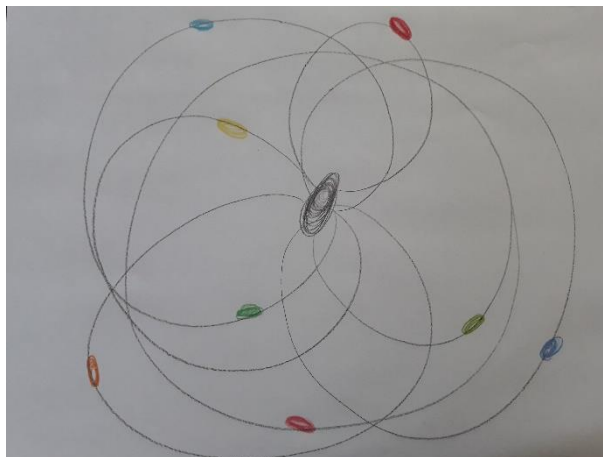


Imagem 2: trama orbital – desenho de Liana Gesteira

Essa trama formula seus desenhos hierárquicos de maneira diferente, numa relação mais horizontal entre a liderança e o grupo, pois prevê a participação dos dançarinos na criação de movimentos e/ou discussão dramaturgica da obra. Mas ainda propõe uma centralização nas decisões sobre a criação, onde o coreógrafo (ou diretor) atua filtrando os conteúdos produzidos ao longo do processo e decidindo a elaboração final da obra.

Esse desenho se assemelha a uma órbita, em que os elementos nela dispostos estão num mesmo plano, girando em consonância e conexão, mas é visível a presença de um centro. Uma trama que todos os elementos contribuem para o movimento geral da órbita, mas que converge nesse centro organizado de vetores circulares em movimento, numa relação perceptível entre centro e periferia.

Em depoimentos e escritos contidos no livro comemorativo dos 20 anos do grupo catarinense Cena 11, encontramos pistas de que o processo criativo desta companhia de dança se assemelha a esse fazer orbital, de liderança do diretor, coreógrafo e dançarino Alejandro Ahmed, mas que estimula uma relação mais participativa e horizontal com elenco.

Em entrevista concedida em 2014, Alejandro Ahmed chamou essa sua atuação no grupo de “orquestração coreográfica” (AHMED apud XAVIER, 2015, p.234). O artista lidera os processos de criação do Cena 11 desde sua fundação, em 1994. Ele criou o termo *Percepção Física* para nominar o treinamento que faz “para colocar o seu elenco em estado de atenção, disponibilidade e ação”.

(MEYER apud XAVIER, 2015, p.237). E segundo a pesquisadora Sandra Meyer essa prática “objetiva uma dança em função do corpo amparada no que cada intérprete é capaz de produzir com sua corporeidade própria por meio de princípios, estes alinhados às proposições de Ahmed”. (MEYER apud XAVIER, 2015, p.237).

Existe uma preocupação dessa liderança com o processo de subjetivação de cada dançarino, pois neste processo, como aponta Meyer, é importante compreender as diferentes habilidades dos integrantes do elenco e dialogar com os corpos de cada um, em seu sentido mais singular. O Cena 11, inclusive, é um dos grupos que reconhecidamente reuniu em seu elenco artistas com diferentes corpos e idades, desconstruindo muitas padronizações vigentes na área da dança.

Nesse desenho hierárquico, a provocação criativa sai desse centro, desse organizador da coreografia (ou da dramaturgia do espetáculo). É esse líder quem decide o tema, quem escolhe os materiais a serem trabalhados. Ele faz um movimento de jogar com o grupo enviando informações, impulsos, provocações. Os dançarinos se mobilizam e se movem a partir dessas provocações criativas e devolvem seu material para o centro que faz um movimento de selecionar o que vai ser levado para a obra.

Percebo que nas primeiras danças de caráter espetacular, Respostas sobre a dor (1994), O Novo Cangaço (1996), IN'Perfeito (1997), A carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos (1998) e Violência (2000) a técnica Percepção Física foi utilizada enquanto metodologia dos processos criativos de composição do movimento. Isto é, Alejandro Ahmed concebeu modos específicos de organização corpórea, mediados por certos estímulos de peso, impulso, etc. Os dançarinos trabalham no sentido de aprender individualmente as propostas de movimento e adaptar as suas capacidades sensório-motoras. As obras recém citadas são configurações resultantes de acordos entre direção artística e dançarinos, ou seja, as soluções do elenco se apresentam como informações criativas que retroalimentam as propostas físicas concebidas por Alejandro Ahmed. (SIEDLER apud XAVIER, 2015, p.287)

O dançarino nessa organização de grupo se apresenta também como criador, propositor. Existe um investimento na troca de saberes entre coreógrafo e dançarino no momento da criação, que cria um trânsito de ida e volta na relação

criada entre eles. Na esfera micropolítica, existe um espaço maior criado para afetações entre coreógrafo e dançarinos no processo.

A dançarina Elke Siedler, explica esse fenômeno quando fala que “as soluções do elenco se apresentam como informações criativas que retroalimentam as propostas físicas concebidas” pelo coreógrafo. Esse trânsito aumenta as possibilidades de reconfiguração das subjetividades envolvidas no processo criativo. O dançarino se apresenta co-implicado na dramaturgia da obra.

O que se apresenta como uma fixação no contexto do Cena 11 é a permanência de Alejandro como liderança ao longo dos 20 anos de trajetória. Mesmo existindo um trânsito nas relações de saber dentro de cada processo criativo, ao longo do tempo ele se manteve como diretor do grupo, o que visibiliza uma maneira pré-estabelecida de se organizar para criar.

Mesmo assim, esse fazer propicia um espaço maior para a expressão de subjetividade dos integrantes do grupo e seus conteúdos são assimilados de alguma maneira no trabalho, já que eles têm espaço para criar dentro dessa trama. Essa maneira de trabalhar a criação tem sido recorrente no cenário da dança brasileira do Brasil a partir dos anos 2000, principalmente em iniciativas de projetos que reuniam artistas que nunca trabalharam juntos anteriormente para fazer uma montagem. O que já apresenta uma outra forma de se organizar para criar, instituindo uma ação de grupo momentânea, para um projeto de criação pontual.

O Ateliê de Coreógrafos, por exemplo, foi um projeto realizado na cidade de Salvador-Ba que convidava um coreógrafo para trabalhar com um elenco de dançarinos selecionados especificamente para uma nova montagem, onde os artistas geralmente não tinham experiência de relação e convívio de trabalho anterior. Essa falta de intimidade profissional gerava todo um ambiente de experimentação, em que as lideranças decidiram utilizar outras estratégias para criar conjuntamente. Assim, explica Clara Trigo em entrevista para Cadernos do GIPE-CIT. Ela era diretora da Sua Cia. e que foi selecionada como coreógrafa para o Ateliê de Coreógrafos em 2005.



Eu trouxe uma sequência, uma proposta de sequência, uma proposta de movimentação que seria o que eu faria, mas eu percebi logo que não ia funcionar. Eu não estava disposta a ir moldando os intérpretes, mas sim recebendo deles. [...] eu me identifico muito com os movimentos que eles fazem, mesmo não tendo sido trazidos por mim, porque está tudo dentro de um caldeirão. (TRIGO, 2006, p.25)

Esse fazer que considera também a contribuição do dançarino para a obra também é fruto de uma mudança de pensamento de um fazer mais múltiplo na dança, que acolha as diferentes habilidades corporais e subjetividades, e que foi instigado por uma nova geração de coreógrafos brasileiros. Jorge Alencar, diretor do Dimenti, também participou do Ateliê de Coreógrafos em 2005 e traz em seu depoimento um desejo de “estabelecer um processo colaborativo de construção dramaturgica” (ALENCAR, 2006, p.52) apresentando uma transformação na sua condução de direção em relação aos trabalhos realizados dentro do contexto do Dimenti.

Eu queria muito que esse resultado e esse elenco tivesse dentro de uma decisão conjunta, que esse resultado fosse um resultado dessa negociação criativa que a gente estabeleceu na sala de ensaio, necessariamente com o que cada um tem de melhor para dar, com o que cada um tem de aflição para dar. [...] eu quero que essas dez pessoas que estão singularizadas, que estão mitificadas, com suas potencialidades, que elas apareçam. Não quero dez pessoas juntas balançando os braços, eu quero que Osório, quero que Perene, quero que Dani, eu quero que Carol, eu quero que todo mundo se encontre ali naquele lugar e seja imprescindível dentro daquele lugar. Eu quero que eles sejam imprescindíveis e eles têm sido durante o processo (ALENCAR, 2006, p.55)

Esse tipo de organização para criação é fruto de um contexto de dança em que, mesmo tendo uma liderança responsável pela provocação corporal e pela escolha e articulação final dos conteúdos levantados durante o processo, já apresenta um olhar que tangencia a multiplicidade como proposta. “Como é que eu faço um equilíbrio entre as minhas ideias e as ideias que vieram?”(EVELIN, 2006, p.67) questiona o coreógrafo Marcelo Evelin que também participou do ateliê de Coreógrafos de 2005. Essa maneira de fazer leva em consideração as singularidades dos corpos participantes e suas produções subjetivas, convida o artista criador a se co-implicar na criação.

No caso do Ateliê de Novos Coreógrafos, e outros projetos existentes no Brasil, essas montagens lidam com equipes provisórias, que se juntam apenas para a realização de um trabalho artístico específico. E se difere de um trabalho continuado de grupo como no caso do Cena 11, que mesmo tendo troca nos seus integrantes, pressupõe uma maior estabilidade na continuidade de seu elenco. Essa continuidade do elenco traz uma relação de intimidade maior da liderança com os dançarinos, o que é importante para esse jogo de composição co-criada. Mas também traz o risco de cristalizar os processos criativos pelas relações já estabilizadas de grupo.

O que pode fazer a diferença nesse contexto é como as lideranças lidam com as estratégias de criação a cada obra, para que não se repitam protocolos, ou mesmo para que esses não existam, e tragam um fazer performativo em suas criações. No caso do Cena 11, a pesquisadora Fabiana Britto chama atenção em como Alejandro Ahmed busca nas montagens uma dinâmica de protocolos diversos a partir das questões de cada trabalho.

Seu procedimento coreográfico testa as maneiras como uma mesma instrução é traduzida em diferentes corpos e se materializa em soluções próprias a cada um, para selecionar aquelas mais favoráveis à continuidade do processo investigativo, em busca da forma dinâmica que mais *elegantemente* corresponda à sustentação de seus nexos de sentido internos, contudo, os protocolos, desses testes não são pré-estabelecidos mas, numa inversão de temporalidade, são formulados a cada processo, pela seleção de linhas de fuga, que se manifestam conforme se explicitam as respostas geradas pelos corpos do elenco à provocação lançada por Alejandro (BRITTO apud XAVIER, 2015, p.200)

Porém, ainda é uma trama com desenhos pré-definidos de hierarquia, que já está formatado anteriormente, e prevê caminhos de relações estabelecidas para que o jogo de criação aconteça. Ele ainda se aproxima de um pensamento arborescente de organização, que delega a um centro o papel de decisão sobre os caminhos da criação e, por isso, talvez, reduza as possibilidades de expressões singulares dos dançarinos envolvidos que estão sempre criando a partir de uma perspectiva de ter seus conteúdos criativos aprovados pela liderança central.

## 2.6 MOVENDO CARTOGRAFIAS

Todas essas tramas têm suas complexidades e peculiaridades, de acordo com os grupos, companhias, coletivos e seus contextos. A existência de um líder nesses processos criativos relatados passa por um acordo e por um respeito legítimo diante da trajetória e percurso na dança desse profissional. O que trago como provocação é a reflexão sobre como essas tramas corroboram um tipo de caminho de relações pré-determinadas em um grupo de artistas dentro de uma criação e que, inevitavelmente, influencia em suas maneiras de lidar com o processo criativo e as subjetividades nele implicadas. Parece-me que, mesmo sendo uma criação habitada por diversos artistas, existe uma tendência a não gerar pluralidade de vozes em seus processos e seus resultados.

Para alguns artistas, esse processo de executar movimentos criados por outros é limitador para a criatividade e para a expressão subjetiva. Por outro lado, alguns dançarinos veem nessa prática de apreender movimentos de coreógrafos um lugar de desafio e superação, e muito prazeroso. Por isso, criar oposição entre os processos como melhores, ou piores, não é o interesse dessa pesquisa. E sim olhar quais maneiras de lidar com hierarquias em um processo de criação podem contribuir para uma singularização subjetiva de todo elenco envolvido. Um lugar onde o “saber do corpo” (Rolnik, 2018) tem seu tempo para exercer sua expressão na criação da obra conjuntamente. Que esse saber surja a partir de todas as relações de pessoas implicadas na criação, garantindo heterogeneidades dos processos em grupo, que não precisam ser guiados por formas já existentes, ou pela proposição individual de um artista.

Podemos afirmar que essa maneira de se organizar, com uma liderança central e um elenco que está a serviço do criador se constituiu um modelo para a dança em grupo nas últimas décadas. E qualquer modelo, quando assumido de maneira não consciente, gera implicações políticas, sociais, estéticas, podendo levar à uma padronização de processos e manutenção de sua existência de maneira hegemônica, como se fossem os únicos caminhos possíveis para criar na dança. O problema de sistemas hegemônicos na dança é que eles não garantem a diversidade de existências possíveis, mas, sim, criam um mercado, ou um modelo padrão de regras que devem ser seguidas para que

se garanta a legitimidade na área. Se não nos moldamos a certos modelos, acabamos por ser excluídos, invisibilizados. Garantir a heterogeneidade dos processos é permitir a diferença como existência e sua convivência não no termo da tolerância, mas, sim, no termo do reconhecimento e da convivência em dissenso.

Os novos conteúdos assimilados nas práticas contemporâneas de dança questionam as linhas de relação instituídas nos processos de criação em grupo. Não é à toa que a partir do século XX, no Brasil, intensificou-se o surgimento de coletivos como modos de se organizar artisticamente e materializam uma série de outros princípios e valores, influenciados por questões advindas da contemporaneidade. No próximo capítulo vamos destrinchar esse contexto organizacional e artístico dos coletivos em dança e refletir sobre seus processos de criação.

### 3. DESTERRITORIALIZANDO: COLETIVOS EM PRÁTICAS

#### 3.1 COLETIVOS NO BRASIL E SEUS CONTEXTOS

No Brasil, a prática de processos artísticos compartilhados está fortemente interligada, mas não exclusivamente, com o contexto do surgimento de diversos coletivos de dança brasileiros, principalmente nos anos 2000. E como esse estudo traz em seu campo de discussão realidades desse contexto, se faz importante trazer algumas questões importantes para situar e refletir sobre esse terreno.

No texto “O que é um coletivo”, publicado no livro *Teia: 2002 – 2012*, Cezar Migliorin levanta algumas características da experiência de coletivos artísticos brasileiros. O autor aborda principalmente a área de cinema, mas suas reflexões também se aproximam da realidade da dança em que essa pesquisa se debruça.

Um coletivo é mais que um e é aberto. Essa é uma primeira característica que evita que tratemos os coletivos como um grupo, como algo fechado; melhor seria dizer que um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações. Ou seja, o coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação – comunidades. (MIGLIORIN, 2012, p.2)

Segundo as pesquisadoras Nirvana Marinho, que realizou um mapeamento de coletivos de dança no país em 2008, e Lucía Naser Rocha, artista argentina da dança, que escreveu seu mestrado sobre o contexto de coletivos artísticos brasileiros, uma característica frequente a esses agrupamentos é sua atuação estético-política.

Com a influência de movimentos artísticos antecessores, e ecoando aquelas discussões que se desenvolviam na intertextualidade do campo artístico e cultural, o conceito de “coletivo” faz referência a um tipo de grupalidade, mas também a um conjunto de discussão sobre arte e outros campos, a uma linha de proposições estético-políticas, a dinâmicas de organização grupal e a questionamentos sobre diferentes níveis e planos nos quais “a política” se localiza no fazer artístico. (ROCHA, 2009, p.10)

Trago estas duas premissas, sobre os atravessamentos múltiplos de se estar coletivo e sobre sua atuação estético-política, para contextualizar melhor a experiência de fundação e de organização do Coletivo Lugar Comum, colocando uma lupa sobre as questões que tangem também esse estudo. Pois o surgimento desse Coletivo está intimamente ligado a desejos singulares de compartilhamento de suas criações, junto com um interesse em possibilitar outras maneiras de lidar com a organização grupal de artistas para criar, ou seja, uma reflexão política sobre como possibilitar outras relações de poder e de saber num agrupamento de artistas.

Sendo assim, trago a experiência do Lugar Comum como um exercício cotidiano de uma prática experimental de convivência entre seus artistas, balizado por seus fazeres artísticos. Digo experimental, porque se propõe a testar maneiras de estar junto, sem necessariamente fixar papéis aos seus integrantes ou modelos organizacionais, pois sempre reinventam suas maneiras de relacionar a partir das ações e criações que estão engajados no momento. E essa é uma das premissas política do Coletivo.

Essas maneiras de se relacionar são atravessadas diretamente pela forma como entendem o lugar de saber de cada um dos integrantes do coletivo, propiciando um espaço de organização que entende o saber edificado em cada um como importante para funcionamento do todo, diminuindo comparações de hipervaloração entre cada saber. Assim como no corpo humano, que depende de uma correlação entre o bom funcionamento dos órgãos, células, estruturas, etc, cada integrante de um coletivo tem suas especialidades de ação e reflexão no mundo que podem contribuir para o bom funcionamento do organismo como um todo. E entender o que se faz necessário acionar a cada projeto artístico, suscitando de cada um os seus diferentes conhecimentos, provoca maleabilidade na organização, a favor de um projeto comum. Ou seja, a ação artística que desenvolvem é o que norteia a maneira de se organizar a cada momento. E esta maneira de propor uma organização aponta para uma maneira de lidar com o poder visando a materialização de uma ação, mais do que instituir valoração de saberes. Bem como, assume as experiências singulares como um lugar potente de construção de conhecimento, sem pré-definir que experiências são mais importantes do que outras dentro de um agrupamento. A escolha por

como cada um pode contribuir para um processo de criação depende da própria natureza da ação a ser realizada e da co-implicação de cada integrante em seu processo.

Quando falo de experimentação de maneiras de se organizar é seguro que também trago com esse exercício cotidiano de convivência, e relação, todas as suas problematizações, afinal a prática é um exercício de encontro também com imprevistos e desafios. Nem sempre é possível antever como os saberes colocados em relação vão se conectar e desdobrar, mas, em geral, os coletivos assumem o risco de erro e de reinvenção do processo como um desejo maior do que da instituição de modelos pré-estabelecidos que podem apenas enformar o processo de criação ao invés de potencializar sua experimentação.

### **3.1.1 Coletivo Lugar Comum**

O Coletivo Lugar Comum<sup>6</sup> surge em 2007, reunindo, principalmente, artistas da dança que estavam atuando em Recife de maneira meio isolada: Valeria Vicente, Marcelo Sena, Tainá Barreto, Maria Agrelli, Renata Muniz, e também algumas artistas de outras áreas, como Renata Pimentel, que é escritora, e Leda Santos, atriz. Eu ingressei no Coletivo em 2008, um ano após ele ser criado, quando retornei de uma temporada morando em Brasília.

A reunião desse coletivo surgiu do desejo de promover espaços de encontro para trocar impressões e conversas sobre os processos criativos de cada um, escrever projetos juntos, e também possibilitar um espaço de troca de aulas, ou de experimentos práticos. Não existia, à princípio, um desejo de realizar uma criação em grupo, mas sim de possibilitar um espaço de intercâmbio de fazeres e reflexões entre artistas que se admiravam artisticamente e pessoalmente. Migliorim (2012) ressalta, em seu texto, a importância desse espaço de intensidades de trocas desejado nas organizações coletivas, mais do que o foco no que produzem.

Tal prática coletiva não significa que um coletivo se crie simplesmente com todos produzindo junto: ele se cria porque pessoas compartilham uma intensidade de trocas maiores entre

---

<sup>6</sup> Ver mais informações sobre o Coletivo em: [www.coletivolugarcomum.com](http://www.coletivolugarcomum.com)

elas do que com o resto da comunidade, do que com outros sujeitos e práticas e, em um dado momento, encontram-se tensionadas entre si. O coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco. (MIGLIORIN, 2012, p.2)

A criação do Coletivo Lugar Comum também foi atravessada por um contexto de “interesses, afetos, diálogos e experiências” que tangiam alguns artistas da cidade do Recife e que se encontraram para mover juntos uma realidade estabilizada da dança local.

Na época era difícil encontrar lugares onde existissem uma oferta de aulas de dança contemporânea na cidade. Recife tem uma tradição de escolas com aulas de balé clássico desde década de 50, e de dança popular desde os anos 80, mas a dança contemporânea foi se consolidando como prática na cidade apenas no século XXI. No início dos anos 2000, a dança contemporânea, com suas variadas vertentes, era replicada dentro dos grupos existentes e vivenciadas apenas pelos seus integrantes. Então, existia uma carência de espaços que proporcionassem essa prática de dança fora do contexto dos grupos. As aulas nesses grupos são direcionadas, em geral, para um trabalho corporal que atendesse a uma proposta estética específica, ou à uma criação que estivessem montando no momento. Alguns grupos, inclusive, investem no desenvolvimento de uma linguagem de movimento, como o Grial, por exemplo, em que sua diretora Maria Paula Costa Rêgo propõe o desenvolvimento da Dança Armorial, ligada ao movimento estético criado por Ariano Suassuna, em que prevê a junção das artes populares com as artes clássicas ibéricas, bem como seus cruzamentos com referências mouras. O Grupo Experimental também é outro exemplo no desejo de construção de um vocabulário de movimento próprio, desenvolvido por sua coreógrafa e diretora Mônica Lira.

Trago esses relatos para explicar que as técnicas de dança contemporâneas escolhidas para serem transmitidas dentro desses grupos, em suas aulas e laboratórios, alimentam principalmente a construção de um vocabulário de movimento pré-definido. O que faz muito sentido para esses contextos, e é muito rico para a consolidação e desenvolvimento desses grupos, mas que revela, por outro lado, uma lacuna de lugares, naquela época, que



fomentassem espaços de experimentação da dança contemporânea na cidade, para além do que se estava trabalhando nos grupos já constituídos.

Os artistas que se reuniram em torno do Lugar Comum desejavam criar algum espaço de prática de dança contemporânea fora do contexto dos trabalhos já desenvolvidos na cidade, no intuito de promover lugares de experimentação de diferentes abordagens técnicas, e também de material criativo para suas obras, num investimento de criação que se aproxima de um fazer performativo na dança (SETENTA, 2008), ao invés de uma busca por construção de vocabulários pré-estabelecidos.

Esses artistas eram de uma geração mais nova do que os diretores de companhias já existentes em Recife, e alguns estavam iniciando sua trajetória autoral na dança.

Valéria Vicente foi dançarina do Grupo Experimental entre os anos 2001 e 2005, e estava desenvolvendo seu segundo trabalho de pesquisa sobre o frevo, com o solo Pequena Subversão, financiado pelo Itaú Rumos Cultural. Renata Muniz e Maria Agrelli também tinham sido integrantes Experimental durante cerca de sete anos, e ao saírem do grupo, em 2007, se lançam no desejo de desenvolver suas criações autorais. Esse impulso de promover criações próprias já tinha sido explorado por essas três dançarinas dentro do contexto do Grupo Experimental, e em outros projetos na cidade onde atuaram. Mas o investimento na fundação do Coletivo Lugar Comum consagrava um compromisso em se dedicar mais intensamente às experimentações autorais em dança contemporânea, compartilhando com novos parceiros da área.

Marcelo Sena e Tainá Barreto eram integrantes de outros grupos, concomitantemente a sua participação no Lugar Comum. Marcelo Sena era artista fundador da Cia. Etc. e Tainá Barreto era artista recém-chegada da cidade de Campinas, e integrante do Grupo Peleja. Em 2007, os dois estavam passando por momentos de reorganização nos grupos em que atuavam e, por isso, se agregaram no movimento de criação do Coletivo Lugar Comum como mais um espaço de compartilhamento artístico. O fato de o Coletivo propor uma maneira de se agrupar que não exige exclusividade de seus integrantes alimentava o desejo desses artistas de estarem nessa construção, independentemente de suas atuações nos outros grupos aqui citados.

Em geral, o contexto de grupos na cidade do Recife, nos anos 90 e início dos anos 2000, era permeado por um funcionamento que exigia dos seus integrantes um caráter de exclusividade, ou seja, de não se comprometerem com outros trabalhos artísticos. Muitos dançarinos participantes de grupos nessa época, chegaram a desenvolver alguns projetos artísticos independentes, mas, em geral, priorizavam a agenda do grupo que integravam. Essa maneira de funcionar garante uma certa estabilidade de elenco para as companhias da cidade, necessária para desenvolvimento artístico e profissional desejado por seus diretores.

O momento em que o Coletivo Lugar Comum foi fundado trazia outros paradigmas para se estar em grupo na dança contemporânea, que, por um lado, reforçava o desejo de ter um corpo de artistas comprometidos com o trabalho desenvolvido, mas, por outro, que permitisse que seus integrantes pudessem atuar em outros projetos artísticos. Esse caráter mais flexível possibilita um espaço mais poroso de troca de saberes dentro do Lugar Comum, pois permite que seus integrantes possam exercer fora desse coletivo outras linhas de pesquisas artísticas que não estavam sendo desenvolvidas nesse contexto, e, muitas vezes, alimentam o próprio Coletivo ao trazer essas práticas para dentro das criações nele realizadas. Essa maneira de se relacionar, como ressalta a pesquisadora Nirvana Marinho, é uma prática cada vez mais frequente no contexto brasileiro e traz novas nuances para a criação em dança.

Há artistas em dança que optam ou se viram dentro (e fora) de coletivos nos últimos anos. Ainda que alguns tratem isso como modismo, outros tantos veem a possibilidade de se especializar nesse jogo brutal de pertencimento e legitimidade. Veem a alternativa de serem capazes de alimentar projetos, ainda mais aqueles experimentais, e também de construir novas zonas de autonomia. (MARINHO, 2010, p.275)

Outra característica do Lugar Comum é a sua atuação interdisciplinar, pois desde seu início teve, em sua concepção, a aproximação com artistas de outras áreas artísticas além da dança. Renata Pimentel é escritora e integrou o coletivo no desejo de colaborar com a construção dramaturgicada das obras. Leda Santos, atriz, também participa da fundação do Lugar Comum pela perspectiva de contribuir com suas criações e práticas.

Atualmente, o Coletivo Lugar Comum conta com 14 integrantes e a interdisciplinaridade se manteve e se aprofundou. Todos os trabalhos do repertório do coletivo têm uma característica interdisciplinar muito presente, justamente pela pluralidade de formações artísticas que seus integrantes desenvolveram. E o corpo é a materialidade que intersecciona as experimentações das diversas áreas artísticas que atravessam o trabalho do Lugar Comum.

Essa interdisciplinaridade não é uma característica exclusiva do Lugar Comum e nem uma novidade na área da dança, pois muitos outros coletivos, grupos e companhias de dança atuam dessa maneira, alimentados por outras linguagens artísticas, seja a música, o audiovisual, as artes plásticas, etc. Bem como, na história das artes, existem muitos exemplos desse tipo de interseção artística em obras de dança. Se trago aqui esse elemento, é por entender que ele é uma das chaves que intensifica o sentido de fronteira instaurado nos processos de criação do Lugar Comum.

Imagino que esses desejos que impulsionaram os primeiros artistas para a criação do Lugar Comum delinearam sua maneira de se organizar. Mesmo com a mudança da maior parte de seus integrantes anos depois, os princípios se mantiveram bem parecidos. Em 2011, outro grupo de artistas passou a configurar o corpo de artistas do Coletivo, que hoje reúne 14 integrantes: Conrado Falbo, Cyro Morais, Maria Agrelli, Maria Clara Camarotti, Juliana Beltrão, Liana Gesteira, Lorena Cronemberger, Luciana Raposo, Paloma Granjeiro, Priscilla Figuerôa, Renata Muniz, Roberta Ramos, Silvia Góes, Virgínia Laraia.

Nessa nova configuração, um novo componente ganhou força e entendimento na prática de convivência dos que habitam o Lugar Comum. Temos chamado esse componente de afeto. É um vínculo que se cria entre os integrantes, um modo de nos relacionar, para além das relações de trabalho. Pois as decisões artísticas e de gestão são tomadas a partir também do que sentimos, do que cada singularidade propõe, do movimento das relações dos envolvidos, são da ordem da complexidade do campo das subjetividades. Uma maneira diferente de pautar as decisões de trabalho, que cria desvios ao modelo capitalístico neoliberal colonialista de entendimento de produção e gestão.

O desejo de construção comum é a partir também do respeito e garantia uma multiplicidade, ou seja, da pluralidade de vozes que o coletivo reúne e que o atravessam, sem o intuito de homogeneizar de discursos. Um exercício diário de estarmos conectados com os próprios desejos (e seus processos de singularização) e também de se implicar numa construção comum. Uma maneira de atuar que coincide com um entendimento de comunidade, de convivência compartilhada. E, neste caso, não apenas comungar arte, processos criativos e exercícios estéticos, mas também de partilhar visões de mundo e maneiras de viver. Essa relação arte e vida sempre está muito presente na trajetória do Coletivo Lugar Comum.

Então, a organização desse coletivo também emerge da experiência de comunidade, com pessoas que se aproximaram no desejo de desenvolver suas práticas e ideias artísticas, mas principalmente de inventar modos de viver em comunhão. Proponho então, ao longo dessa escrita, que a compreensão do nome Lugar Comum possa ser ressignificado do entendimento frequente de um sentido de senso comum ou de um pensamento clichê, e possa abrir caminhos para entendimento de um Lugar onde se possa experimentar maneiras de viver em Comum, de exercitar o Comum na diferença.

Essas características de experimentação artística autoral, trânsito de atuação dentro de fora do coletivo, a interdisciplinaridade de suas obras, o afeto como aspecto relacional, e uma experiência de comunidade têm em sua base uma discussão política, um movimento de agregar integrantes que sejam implicados com o fazer coletivo, mas também um desejo de sustentar as singularidades dos envolvidos, com criadores atuantes fora e dentro do Coletivo, bem como fora e dentro da dança. Um perfil de profissional e artista que cultiva o trânsito, o borramento de fronteiras, a autonomia e intenciona também uma ideia de comum em suas ações.

Mas esse fazer tão múltiplo e transitório também traz problematizações frequentes e dissensos em sua convivência. No que diz respeito a esse impulso autoral de seus integrantes, nem sempre é possível acolher o desejo de criação de todos os participantes ao mesmo tempo, por isso, é preciso conversar sobre que trabalhos e pesquisas são possíveis de serem desenvolvidos a cada ano. Algumas vezes decidimos por acolher uma proposta artística que uma grande

parte do coletivo gostaria de desenvolver; outras vezes, assumimos uma criação sugerida por um dos integrantes como desafio, algo que não se afine *a priori* com os desejos do momento, mas se demonstre potente artisticamente; outras vezes abraçamos uma ideia que se faz importante politicamente naquele momento. Enfim, são diversos os caminhos de argumentação para decisão de qual projeto artístico vamos desenvolver a cada momento. Construir esse sentido de comum e de respeito às singularidades dá muito trabalho e traz conflitos, pois nem sempre é possível abarcar os desejos de todos.

Na questão das transitoriedades de trabalhos realizados pelos artistas dentro e fora do coletivo, muitas vezes as agendas pessoais dos integrantes chocam com a dinâmica de projetos do Coletivo, o que muitas vezes demanda mais tempo para realização de suas ações; outras vezes, algumas ausências se fazem inevitáveis. Isso abre espaços de crise e resoluções difíceis na convivência. Pois provoca um outro tempo de produção para nossas criações e ações, que em geral tomam mais do que um ano para sua concretização, pois demanda uma agenda mais extensa - e menos intensa - de encontros e ensaios.

Podemos ainda afirmar que, em termos de desejo, investimento, criação, um coletivo está sempre em estado de crise, uma vez que seus membros não se articulam em função de uma institucionalidade, de um contrato ou de uma posição na cadeia produtiva, mas por conta de uma afinidade que se concretiza em ações em tempos variados. A crise constante é assim determinada pela heterogeneidade necessária e pelas múltiplas velocidades que constituem um coletivo. E a manutenção da intensidade que atravessa um coletivo depende da possibilidade de suportar e fomentar a coabitação de velocidades distintas, presenças inconstantes e dedicações não mensuráveis em dinheiro ou tempo, uma vez que são as intensidades transindividuais que garantem a força irradiadora do coletivo. (MIGLIORIN, 2012, p.3)

Tudo isso tendo que ser negociado com prazos de editais quando recebemos incentivos. E já esbarramos em problemas burocráticos com Fundos de Incentivo que foram difíceis de resolver por causa de projetos que demandaram mais tempo para sua realização. Algumas vezes tivemos prejuízos financeiros. Outras vezes abriu-se mão de nos inscrevermos em editais para poder ter nosso tempo de desenvolvimento de criação. E as ausências, quando alguém não pode fazer parte de um projeto, trazem tensões para nosso convívio,

mas a gente vai minimizando com outras presenças ou convidando parceiros externos para somar em nossas ações. Mas obviamente demanda outros cuidados por trabalharmos com pessoas convidadas.

A interdisciplinaridade dos artistas envolvidos traz um perfil multidisciplinar em suas criações, resultando em produções com naturezas que muitas vezes são de difícil enquadramento em uma área de atuação tal como pensada pela lógica dos editais e festivais. Já perdemos de nos inscrever em editais por conta disso. E, ainda, tais criações inspiram uma relação de estranhamento entre público e instituições e esses trabalhos, que precisam ser pensados como um lugar experimental e necessitam de mais diálogo para sua legitimação.

Falar sobre essa maneira de organizar, apresenta aqui um terreno movediço de atuação do Coletivo, que precisa constantemente se movimentar para poder criar bases de sustentação para suas ações. Tentando refletir como um coletivo de artistas pode se desenvolver sem um modelo de gestão e organização fixo, penso que o que acontece com o coletivo é a busca de saber mais sobre os pilares de atuação de seus artistas, princípios que são comuns a todos e que sustentam o desejo de estar em relação. E esses pilares propiciam uma ideia de estrutura para o coletivo, que sustenta sua experimentação em maneiras diferentes de funcionar ao longo de sua trajetória e que se organizam a cada momento, a partir da própria vivência: “Coletivos existem nos atos que afirmam o presente, em operações que não encontram resposta em outro lugar, mas nas próprias práticas” afirma Migliorin (2012, p.08). A artista da dança e poeta carioca, Aline Bernardi, também comunga desse entendimento de que um coletivo não consegue ser sustentado por conceitos, mas sim por uma práxis, e precisa estar constantemente se reinventando a partir das relações nele envolvidas:

E a fonte de alimento do fazer em coletivo é, a meu ver, questionar-se incessantemente em suas escolhas. Essa constante atitude e observação da escolha, de um posicionamento no “ser coletivo”, me possibilita sentir e acreditar que a confiança de cada laço está no ato de enlaçar. (BERNARDI, 2012)

Entendendo essa mobilidade de organização como um movimento vital de se estar em coletivo, que se apoia em princípios de atuação para mover, é possível elencar no Lugar Comum os seguintes pontos como pilares: o investimento na experimentação autoral; a flexibilidade de transitar fora e dentro do coletivo para desenvolvimento de trabalhos; a interdisciplinaridade de suas ações; o afeto como importante ferramenta relacional; e, por fim, a ideia de comunidade. Essas questões são como princípios compartilhados e acordados (e frequentemente [re]acordados) entre todos os integrantes, que mantém tanto uma base para estruturar a maneira de organização e gestão do Coletivo, bem como fomentar os trabalhos artísticos. Esse espaço instável de atuação faz emergir um estado constante de vulnerabilidade para a existência do coletivo, nada fácil, que necessita encontrar um caminho para sua organização.

Esse estado é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma, sendo, na realidade, estranha a si mesma, em vez de conhecida e confortável. Um modo sensível e específico de ser e pertencer não está na acomodação, ainda que o coletivo possa ganhar conformação, mas na indagação, na pergunta, no questionamento, na crítica do próprio fazer, que só é possível se for estranho, distinto, destacado de seu próprio autor. (MARINHO, 2010, p.278)

E é a partir do constante exercício de se reorganizar a partir das presenças, e de suas relações, que o coletivo encontrou uma maneira de estar, promovendo uma maneira de funcionar em sua gestão e criação que consiste na alternância de lideranças.

### **3.1.2 Alternância de Lideranças**

A alternância de lideranças é uma prática identificada em processos criativos e de organização de dois grupos de dança do Recife, a saber: a Cia. Etc. e o Coletivo Lugar Comum. Essa prática consiste num revezamento de artistas para guiar laboratórios criativos ou treinamentos físicos, visando a construção de uma dramaturgia corporal para algum trabalho artístico específico do grupo. A cada semana, ou a cada dia, por exemplo, um dos artistas do elenco - ou um convidado externo - é eleito para propor exercícios criativos ou a condução de aulas que contribuam para a construção dramaturgical da obra em processo. Não existe a centralização em apenas uma pessoa para conduzir a

proposição corporal da criação, a alternância de conduções e experiências é o que constitui o trabalho de construção dramatúrgica.

Mesmo esse procedimento sendo parte de minha experiência nesses dois contextos, percebo que ele está presente no trabalho de outros artistas e agrupamentos do Brasil que tem uma maneira de se organizar parecida com esses dois exemplos que aqui estou levantando. Não sendo, necessariamente, uma exclusividade da realidade desses grupos. É possível que existam diferenças metodológicas na realização dessa prática em cada espaço, mas elas se aproximam por sustentarem como princípio a valorização do heterogêneo como construção do comum.

Quem primeiro atentou para esse revezamento de funções e lideranças no contexto de Recife, no cotidiano da Cia. Etc., foi Roberta Ramos Marques, uma das pesquisadoras do Acervo RecorDança, no artigo *Formação e desdobramentos da dança contemporânea no Recife: modos de organização para produzir, concepções de corpo e treinamento*. Nesse texto, publicado em um catálogo produzido pelo RecorDança em 2011, a pesquisadora se debruçou na experiência de alguns grupos e companhias do Recife para compreender suas maneiras de se organizar e suas rotinas de preparação corporal, e concepções de corpo.

Foi nesse artigo que a autora ressaltou que a cada semana, um dos artistas ficava responsável por guiar a preparação de corpo do grupo, trazendo seu repertório para desenvolver as aulas práticas e estudos, “[...] tendo em suas formações um conjunto muito variado de técnicas, conteúdos e princípios teóricos.” (MARQUES, 2011, p. 64). Roberta Marques, nomeou esse revezamento de funções na condução das aulas vivenciadas dentro do contexto da Cia. Etc. de *rodízio de lideranças*.

Na época, a pesquisadora se debruçou numa reflexão sobre a preparação corporal dos integrantes da Cia. Etc., pois seu interesse era entender a relação entre os treinamentos utilizados por alguns grupos da cidade e como estes procedimentos atravessavam as concepções de corpo, refletindo também suas maneiras de organização. Ela não se debruçou sobre os processos de criação e elaboração dramatúrgicas. Suas reflexões estavam mais especificamente



interessadas em compreender as construções dos sujeitos a partir desses treinamentos cotidianos nos grupos.

Para a autora, esse tipo de organização na condução em rodízio na preparação corporal da Cia. Etc. influenciou para um “[...] ganho de força do entendimento do corpo e do sujeito como *sendo* (GLISSANT, 2005) e como constructos, e não como dados *a priori*.” (MARQUES, 2011, p. 65). Não pretendo adentrar nessa discussão aqui, pois foge ao escopo dessa pesquisa, mas a trago para ressaltar como o tema das subjetividades também atravessaram as reflexões levantadas por Roberta Marques ao falar de modos de preparação corporal em grupo que praticam revezamento de lideranças em seu cotidiano.

Trago nesta pesquisa um foco para esta prática de revezamento de lideranças no que concerne ao processo de criação de um trabalho artístico. Busco entender como o revezamento de lideranças na condução dos laboratórios criativos atravessam a maneira de construção dramatúrgica de uma obra coletiva e suas implicações para o campo da dança. E, ao longo desse estudo, fui desdobrando reflexões iniciadas por Roberta Marques e compreendendo outras peculiaridades no que diz respeito ao uso dessa prática em processos de criações.

Acho importante contar um pouco da trajetória da Cia. Etc. para compreender o contexto em que essa prática de lideranças alternadas se deu e acontece até hoje. O intuito é traçar pontos de encontro, e distanciamento, com o trabalho que é feito pelo Coletivo Lugar Comum para elucidar a materialidade dessa prática em diferentes contextos, entendendo-a como experimento aberto, e não como modelo, contribuindo para a construção do conhecimento na área da dança.

### **3.1.3 Cia. Etc.**

A Cia. Etc teve uma trajetória diferente do Coletivo Lugar Comum. Fundada em 2000<sup>7</sup>, sua organização inicial se aproximava de um modo mais

---

<sup>7</sup> Sobre a Cia Etc: Estamos criando e pesquisando dança desde 2000, sempre em processo colaborativo e junto a outros profissionais das diferentes áreas artísticas – que com suas presenças só nos enriquecem e nos ajudam a explorar as tantas possibilidades do dançar. Esse é o nosso jeito de trabalhar, a forma como decidimos gastar um tanto de nosso tempo e de nossas vidas. É assim que nascem a dança, as videodanças e audiodanças da Cia. Etc. É esse

tradicional de funcionamento de grupo, com a figura central de diretor e coreógrafo, primeiramente assumida pelo artista Saulo Uchôa. A partir de 2008, o grupo passa por mudanças em sua atuação, assumindo um espaço mais experimental nas pesquisas artísticas e de criação, concomitantemente com a aprovação de projetos em editais de fomento, que desencadearam em transformações em sua organização. E a partir de 2010, Saulo Uchoa se afasta de suas funções na Cia. Etc., e Marcelo Sena assume a função de direção do grupo.

Mesmo a Cia. Etc. mantendo ainda em sua estrutura a função de um diretor, que nos primeiros anos elaborou criações que tinham assinatura de um coreógrafo ou de um diretor, a ideia de rodízio foi se estabelecendo, entre um trabalho e outro, ao longo do tempo de sua trajetória e modificando sua maneira de atuação. Sua organização, hoje, se aproxima mais da ideia de um espaço compartilhado de funcionamento e se distancia do contexto de grupos que mantêm funções fixas em sua maneira de trabalhar. Esta mudança foi ressaltada por Roberta Marques em um texto escrito sobre a Cia. Etc.:

[...] se trata de um grupo que não corresponde a noção de “companhia” (embora se nomeie como tal), pois não se estrutura com a hierarquia tradicional entre dançarinos e coreógrafos. A heterogeneidade de corpos de seus participantes e seus múltiplos papéis. Em suas atividades rotineiras e de criação, operam o que Laurence Louppe (2007, p. 62 e 63) explica como sendo um esfacelamento dessa organização tradicional, que encandeia, na contemporaneidade, a desconstrução de uma estrutura histórica e econômica quase centenária. (MARQUES, 2010, p. 73).

A partir dessa transição entre 2008 e 2010, o entendimento de uma gestão mais compartilhada foi instaurada. Marcelo, mesmo assumindo ainda a função de direção, prioriza no grupo uma maneira de funcionar mais colaborativa, estimulando que seus integrantes se implicassem nos processos de gestão e criação da companhia. Essa forma de se organizar com alternâncias, e buscando a heterogeneidade de corpos e repertórios, foi se intensificando no cotidiano. Isso refletiu diretamente na mudança de organização para os trabalhos mais

recentes do grupo, que, desde 2008, vem trabalhando de maneira mais colaborativa nas suas construções.

Como exemplo desse esfacelamento na prática da Etc., posso citar a alternância entre os dançarinos na assinatura da coreografia e/ou direção de cada espetáculo, mas, principalmente, o rodízio de aulas com que o grupo trabalha, variando, periodicamente (a cada semana, a cada aula/ensaio, ou mesmo a cada parte da mesma aula/ensaio) o responsável pela condução da preparação corporal, o que necessariamente estabelece relação com o tipo de corpo que o grupo escolheu investigar como *corpus*. (MARQUES, 2010, p.73).

O gesto de criar esse rodízio de lideranças na condução das aulas e nos laboratórios criativos na Cia. Etc. era conscientemente um desejo de estabelecer uma maneira de trabalhar que estimula, e valoriza, o saber singular de cada um no grupo.

Os dois agrupamentos de artistas se distanciam pela estrutura organizacional, pois a Cia. Etc. ainda resguarda o papel de direção na gestão do grupo e em suas criações, enquanto o Lugar Comum assume uma assinatura coletiva em seus trabalhos e não tem nenhum diretor instituído. Porém os dois grupos de artistas se aproximam no desejo e na prática de compartilhar processos de maneira heterogênea, e utilizam uma ferramenta parecida para isso, salvaguardada suas diferenças metodológicas, que é a alternância de líderes nos laboratórios de corpo.

Ao remontar essas trajetórias, por meio dos relatos aqui contados, busco apresentar essa alternância de lideranças como um princípio ético e político de funcionamento desses dois agrupamentos de Recife que se perpetua até hoje. E assim discutir deslocamentos possíveis a partir do entendimento dessa prática e refletindo sobre as relações subjetivas que nele ocorrem.

### 3.2 LIDERANÇAS MÓVEIS: RIZOMA

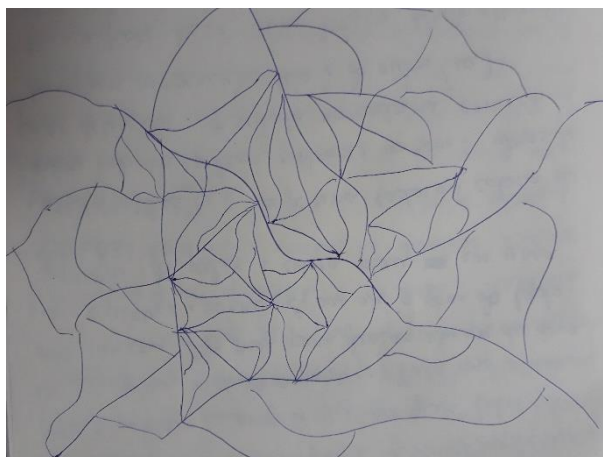


Imagem 3: rizoma – desenho de Liana Gesteira

Ao falar de alternância de lideranças podemos identificar diferentes maneiras disso acontecer. E é justamente sobre o modo de alternar as lideranças, e as relações que dela emerge, que essa pesquisa se debruça como ponto de reflexão. Como vimos no capítulo anterior, a trama que se cria entre as relações de um grupo de pessoas, no momento da vivência de uma criação, se modifica a partir da maneira como a liderança é exercida ou agenciada.

Perceber o caminho que se faz nesse movimento de alternar lideranças apresenta também tramas diferentes. E desdobrando as discussões iniciadas por Roberta Ramos sobre o *rodízio de lideranças*, essa pesquisa foi compreendendo uma outra possibilidade de nominar essa prática no contexto do Coletivo Lugar Comum: *lideranças móveis*.

O nome *rodízio de lideranças* traz uma ideia de sucessão, de um líder que vem após o outro, algo cíclico. Enquanto que a denominação *lideranças móveis* não apresenta um movimento pré-estabelecido de organização, de ordem, e sim ressalta a imprevisibilidade dessa estrutura móvel onde as lideranças emergem e possibilitam outra conexão de organização para o todo. Elas não apenas se alternam, mas também criam relações de conexão diferentes a cada mudança, propondo uma teia de pontos interligados como a ideia de um rizoma.

Uma organização rizomática não estabelece um centro, mas diferentes pontos interligados de maneira assimétrica. Ela se baseia em “[...] princípios de

conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). A imagem do rizoma apresenta como princípio a possibilidade de auto-organização, ao invés de um sistema pré-definido, ou seja, propõe a conexão entre pontos móveis que criam suas linhas e desenhos no tempo, a partir da própria necessidade, de uma maneira performativa, que se organiza a partir do próprio fazer.

Como vimos no capítulo anterior, muitas práticas de grupo acontecem com sistemas definidos anteriormente, onde os papéis entre criadores e executores estão estabelecidos antes de iniciados os processos de criação, e que, em muitos casos, existe uma centralização na figura de quem cria, como no caso do coreógrafo, ou de quem organiza a criação, como um diretor ou dramaturgista.

O que o rizoma traz como proposição é uma maneira diferente de trabalhar os centros, que não retornam para o mesmo ponto, ou não criam caminhos definidos de passagem por pontos, mas que permitem a insurreição de pontos ao longo do processo e a partir desse movimento imprevisível cria sua trama própria, criando um sistema específico para cada proposição.

Por isso que esta pesquisa decidiu assumir o nome de *lideranças móveis* para falar dessa prática de criação feita pelo Lugar Comum. Pois constrói o princípio de organização com uma mobilidade entre as lideranças nela existentes, sem eleger um centro à priori, mas compondo com as possibilidades de centros emergentes durante o processo, reconhecendo, a cada momento, os sujeitos de proposição e criando caminhos de relação entre os propositores de maneira performativa. Assim, o exercício composição acontece não apenas como princípio da criação dramatúrgica, mas também na organização dos papéis dentro do processo criativo.

Para elucidar essa ideia de composição de lideranças de maneira performativa, no ato da criação, trago como exemplo o exercício denominado *O caçador*, de Jerzi Grotowski que fora vivenciado pelo Coletivo Lugar Comum na residência artística denominada Corpo Político, liderada por Micheline Torres, em outubro de 2014. O exercício acontece da seguinte maneira: um grupo de pessoas entra em um espaço delimitado anteriormente para realizar ações

previamente definidas (andar, correr, saltar, pausar, articular os pés, por exemplo). *A priori* os praticantes só sabem que vão entrar caminhando lentamente neste espaço e sair caminhando deste espaço. O tempo de início e fim das outras ações, e a gradação de velocidade de uma caminhada até a corrida, ou da corrida até uma pausa, não estão definidos anteriormente. Quem vai definir essas gradações e temporalidades é o grupo conjuntamente, a partir da atenção e escuta constante com o outro ao longo do exercício. O que acontece nesse exercício é que em algum momento alguém lidera o início de uma ação ou seu fim (sem nenhuma indicação de palavra ou vocalização para que isso aconteça), e todos os participantes se engajam nessa proposição de uma liderança que surge no momento e não está estabelecida antes. Mas a proposta é que essa liderança momentânea também tenha uma escuta muito ativa para perceber o momento de propor a mudança, pois o desejo é que todos consigam acompanhar a proposta conjuntamente, num tempo muito aproximado de realização. Então a ideia de liderança não é de impor um desejo pessoal de mudança para o grupo, mas perceber quando o grupo está preparado para realizar juntos uma nova proposição. E nesse jogo, as lideranças de cada ação podem se alternar, podendo qualquer um ser líder, sem uma lógica previamente acordada, apenas em um exercício de escuta e atenção do grupo.

Esse princípio de escuta de grupo e emergência de lideranças durante o próprio fazer também pode ser identificada em outras práticas contemporâneas de dança. Por exemplo, os exercícios propostos pela técnica de *View Points*<sup>8</sup> e por jogos realizados na prática de *Composição em tempo real*<sup>9</sup> também articulam em seus princípios essa maneira de compor com o que venho compreendendo como lideranças móveis. Mas as trago aqui apenas como exemplos de materialização dessa ideia, sem intuito de apresentar modelos, e sim de

---

<sup>8</sup> Os Viewpoints (pontos de vista) foram originalmente desenvolvidos nos anos 70 pela coreógrafa Mary Overlie. A Teoria de Viewpoints foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau. Viewpoints é uma filosofia traduzida em técnica de improvisação que possibilita um vocabulário para pensar e agir sobre movimentos e gestos. Esta técnica é muito utilizada para treinar performers, construir um grupo e criar movimento para o palco. Ver mais informações em: <https://www.youtube.com/watch?v=DymsuypxwwU>

<sup>9</sup> A Composição em Tempo Real é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance desenvolvida por João Fiadeiro desde os anos 90, que pesquisa os processos de decisão e composição que normalmente acionamos na sequência de um encontro (com o) inesperado. Ver mais informações em: <https://vimeo.com/275168147>

identificar práticas existentes que se aproximam de um princípio de organização rizomático na questão das lideranças, e que nos ajudam a visualizar como acontece. Como se fossem exemplos micros de tramas que estão sempre sendo tecidas, reorganizadas e modificadas pelo próprio fazer.

Mas esta dinâmica das *lideranças móveis* também se edifica em um outro princípio muito importante, para além desse estado de escuta de grupo que o líder necessita estar, a de que os participantes também precisam possibilitar um estado poroso de presença, que esteja aberto a receber o que vem da alteridade. Então se estabelece um trânsito de saberes entre líderes móveis e participantes ativamente receptores. E, resalto aqui, esse lugar ativo de quem está sendo liderado, e não um estado passivo. Pois nessa trama rizomática, quem está sendo liderado agora pode vir a ser o líder no momento seguinte. E é assim que as linhas de conexão entre os artistas são tecidas no processo criativo.

Como exemplo dessa organização de *lideranças móveis* para um processo de criação de um trabalho artístico dentro do Coletivo Lugar Comum trago a experiência de construção da performance Motim, estreada em 2015. Desde o princípio da montagem existia o desejo de construir um trabalho de forma compartilhada, o que nos levou a adotar o pensamento de *lideranças móveis* na condução dos laboratórios de corpo. Assim, alguns integrantes do elenco se revezaram na proposição de exercícios ao longo do processo de criação, trazendo seus repertórios próprios para serem experimentados pelo elenco.

O mote deste trabalho era investigar o riso como estado corporal político<sup>10</sup>. As proposições trazidas por cada integrante do elenco estavam relacionadas com esse foco e articulados de acordo com três eixos identificados pelo elenco como caminhos possíveis para sua construção dramaturgica: experimentar o riso a partir de seus aspectos físicos (vocalização, repetição, respiração), ou a partir da memória (por narrativas pessoais, por vivências sensoriais e corporais); ou por estratégias de contágio (colocando os integrantes

---

<sup>10</sup>

Para acessar mais

informações:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602017000100071&lng=en&nrm=iso&tlng=pt&fbclid=IwAR1gx0s-uEuQ0s4Ecd5\\_6KTMdVLM6TScu-9pDJH6L699ld3KjtiiE5AKzGk](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000100071&lng=en&nrm=iso&tlng=pt&fbclid=IwAR1gx0s-uEuQ0s4Ecd5_6KTMdVLM6TScu-9pDJH6L699ld3KjtiiE5AKzGk)

do elenco em relação de contaminação pelo riso). A partir das discussões conjuntas sobre o pensamento da obra, alguns artistas foram identificando trabalhos corporais de seus repertórios pessoais que poderiam contribuir para a criação.

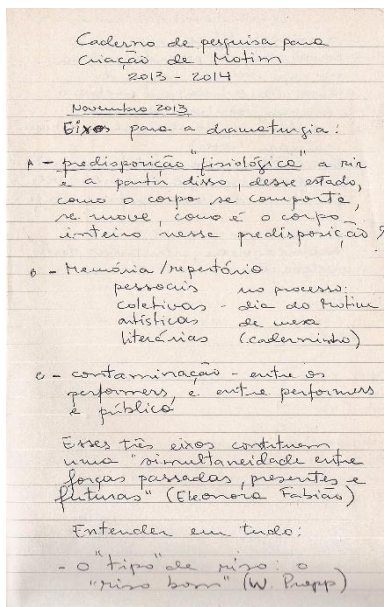


Imagem 4: anotações do caderno de Roberta Ramos sobre eixos dramaturgicos para Motim.

Por exemplo, Letícia Damasceno se colocou no desejo de propor exercícios ligados à sua pesquisa sobre a obra de Lygia Clark, e propôs o uso de objetos relacionais para sensibilizar a pele, sugerindo uma metáfora dos poros como bocas, aberturas. Esse trabalho feito por Letícia estimulou Silvia Góes a trazer propostas de seu estudo sobre o toque e a pele, a partir de suas práticas de Contato Improvisação. As proposições das duas ajudaram ao elenco a experimentar o riso em diferentes partes do corpo: ventre, costas, barriga, ombros, cabeça, etc. Ou seja, a realização da vivência conduzida por Letícia estimulou que Silvia se colocasse no lugar de liderança para o próximo laboratório, por perceber uma conexão entre as pesquisas das duas, mesmo tendo origens em repertórios de corpo distintos. E assim criaram um caminho, de uma liderança a outra, tecendo conexão entre práticas de corpo diferenciadas que contribuíram para a construção comum de um estado de corpo para o trabalho.



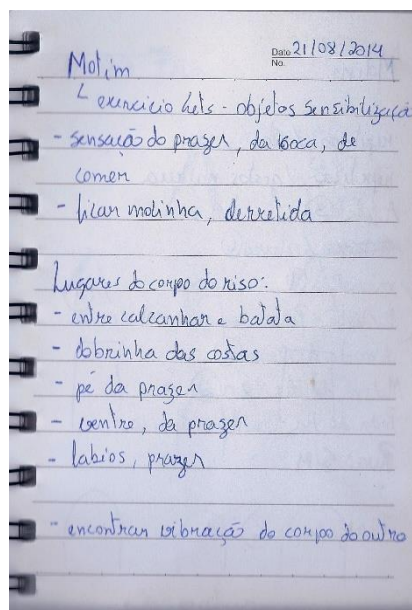


Imagem 5: anotações do caderno de Liana Gesteira sobre exercício proposto por Letícia (Lets) no processo de criação de Motim.

Podemos perceber, então, nessa prática como é possível pensar numa construção comum sendo articulada pela conexão entre pontos singulares de saber. Letícia trouxe o seu repertório de pesquisa artística, suas experiências com corpo e criação. E Silvia conseguiu ver uma relação com seu próprio repertório e assim foi possível construir uma linha de conexão entre as práticas das duas que se reorganizaram numa trama maior: a construção dramaturgica da performance.

A ideia de rizoma que trago nesta pesquisa é desse saber que se apresenta como ponto de articulação para obra, e pode ser deslocado ou conectado, a partir da emergência de outro ponto de saber. Assim, essa proposta de coexistência de saberes se mostra como possibilidade de atuação num processo de criação em um grupo e artistas.

### 3.3 EXPERIMENTANDO MULTIPLICIDADES

Esse procedimento de revezamento, então, propõe que um ou alguns participantes e praticantes experienciem, em seus corpos, temporalidades, dinâmicas, repertórios e práticas propostas por um outro. Esse modo de proceder, num processo criativo, abre caminho para o exercício da multiplicidade ao invés de entendê-lo como unidade, e não invalida a ocorrência de um sentido

comum de organização dramaturgica da obra. Em vez disso, vai propor um comum habitado por múltiplos, como numa trama rizomática, composta por diferentes materiais, cores, linhas assimétricas, e que na sua organização final nos apresenta um sentido de composição comum.

A diferença entre essa trama e as delineadas pelos dois primeiros exemplos do capítulo anterior é sua multiplicidade como devir. Um dos pontos fundamentais para esse alinhavado está ligado a essa maneira de se organizar na criação, que reveza constantemente o papel de liderança propositora ao longo da criação. Isso permite um trânsito de referências, e de corporalidades, a serem vivenciadas por outros corpos.

Como falado no capítulo anterior, nos interessa pensar os processos de criação em dança a partir do conceito de corporificação (embodiedment) que atualiza, com o corpo, os elementos e provocações advindos de vias externas, numa ação de experimentação e apropriação do movimento. O termo corporalidade está diretamente ligado a esse entendimento. Por isso, trago-o aqui para falar dessa prática de *lideranças móveis*, considerando a importância de se pensar um jeito de articular o movimento proposto por outro como uma provocação de experimentação, e não como uma forma pré-estabelecida. Esse jogo de compor em/com seu próprio corpo articulando informações de si e de outros, e transformando-as em composições comuns à cena artística, minimizando as ações de reproduzir, e realizando o aproveitamento das proposições externas, é uma das pistas para convivência e co-implicação em criação compartilhada. Lepecki (2016) nos faz refletir como a noção de corporalidade é um dos elementos da dança que potencializa o lugar da experiência de subjetividades improváveis:

Corporalidades constantemente demonstram para dançarinos e público possibilidades concretas de corporificar de outra maneira – já que o trabalho do dançarino é nada mais do que constantemente incorporar, desincorporar, reincorporar, encorpar também como excorporar, e assim permanentemente propor subjetividades improváveis, modos de vida, movendo, afetando e sendo afetado. (LEPECKI, 2016, p. 15 – tradução nossa).

Esse procedimento do revezamento de lideranças desestabiliza subjetividades fixas, pois propõe deslocamentos a partir desse jogo de experimentações de corporalidades. Possibilita um sentido de imprevisibilidade na construção de obras artísticas, que demonstra o atravessamento de uma variedade de estados e repertórios corporais, bem como possibilita a reconfiguração das subjetividades envolvidas no processo. Assim, exige de seus integrantes que se impliquem nos processos de singularização das subjetividades, com desejo de reapropriação destas, e lidando com subjetividades ensimesmadas, mas entendendo-as como possíveis multiplicidades, que são atravessadas pelo que emerge das relações em coletivo, a partir daquilo que nos afeta e nos possibilita afetar. Obviamente que, para o processo de singularização acontecer nesse revezamento de lideranças, o corpo tem que estar em estado de disponibilidade de vivenciar questões do outro, experimentar no corpo repertórios distintos. O que não quer dizer que precise se desfazer das suas próprias experiências, mas se disponibilizar a agregar outras vivências.

É por isso que a discussão sobre subjetividades desse trabalho encontra-se apoiada no pensamento de Guattari (2013), desenvolvido também por Rolnik (2013), colaborando para compreender a formação de subjetividade como algo vivenciado no campo dos processos de produção social e material, entendendo subjetividades como estados provisórios de relação, e que podem ser vivenciadas pelos sujeitos de diferentes maneiras.

A subjetividade está em circulação dos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão ou criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 42).

Ou seja, em num processo criativo em dança que se organiza com relações hierárquicas fixas, com a presença de uma única liderança, no qual o dançarino do grupo precisa replicar uma corporalidade vinda do outro, sem que seja corporificada de outra maneira, como apontado por Lepecki (2016) na

citação acima, a tendência seja a de organizar a subjetividade tal e qual a recebe. Isso porque, na maioria dos processos de criação que centralizam a figura do criador, não existe espaço para esse jogo de experimentação do corpo que o autor revela de “incorporar, desincorporar, reincorporar, encorpar também como excorporar” (LEPECKI, 2016, p.15) pelo dançarino-intérprete. Em geral, a experimentação do movimento nesses processos acontece no investimento de se aproximar do movimento dado, de ser eficiente na realização da forma de se mover proposta pela liderança.

São tipos diferentes de experimentação em dança: quando o dançarino se propõe a executar uma movimentação criada por outro, em geral, sua experimentação acontece como um desafio de compreender uma lógica de movimento externa e buscar ao máximo aproximar-se de uma precisão mimética; enquanto que a experimentação que o Lepecki aponta está mais perto de uma ideia de performatividade, de criar outros nexos de movimentação no corpo.

Procura-se, daí em diante, reconhecer passo a passo, como também disse Espinosa, quais afetos estão atravessando o nosso corpo e que tipo de composição é possível com afetos de outros corpos. Não se trata mais de uma relação de dominação e de auto-submissão e sim de transformação mútua a partir da relação com o outro, compondo algo mais potente para meu corpo em pleno processo de singularização (DOREA, 2002, p.105)

Inês Boga em entrevista concedida à GAVIOLI (2013) conta, por exemplo, como experienciou esse processo entre Pederneiras e os dançarinos do Grupo Corpo na hora da criação, e traz a ideia de modelação do corpo como estratégia de construção coreográfica.

E muitas vezes eu tive, não no “21”, mas em outros balés, eu tive a oportunidade de dançar *pas de deux* criados pelo Rodrigo. E aí é um processo que ele vai esculpindo em seu corpo. Ele mostra no corpo, mas muita coisa ele vai esculpindo no corpo dos dois bailarinos que estão ali na frente dele. (GAVIOLI, 2013, p. 165)

Falar em esculpir o corpo do outro traz imediatamente a ideia de modelagem, de uma estratégia de criar que se aproxima do desejo de criação de uma forma. “Então, se tenta produzir uma equivalência de imagens do que é

a realidade para o compositor/coreógrafo. Tem um nível de reprodução do “real” do “verdadeiro” e isso é bem Aristotélico esteticamente falando” (SETENTA, 2019). E o que acontece com as subjetividades implicadas destes corpos esculpidos? Nessa mesma entrevista, Bogeia fala que existe espaço para expressão individual dos dançarinos, mesmo quando executam a mesma coreografia.

Mas é que o intérprete, se eu danço, se ela, se você dança, mesmo que seja o mesmo papel, os passos são os mesmos, os movimentos são os mesmos, mas os impulsos de cada um, são um pouquinho diferentes, e a forma de expressão é também individual. E é nesse sentido que eu volto a dizer que a (\_\_\_\_?) do Corpo tem um papel muito importante, que é preservar a individualidade sem perder a coletividade, sem perder o todo do grupo como característica de movimento. (GAVIOLI, 2013, p. 166)

Existe então uma expressão individual dos dançarinos envolvidos, mesmo nos processos coreografados por uma liderança centralizada. Mas é visível, pela fala dela, que existe uma característica de movimento que é perseguida por todo elenco, um desejo de igualdade na execução da coreografia. E, por isso, trago aqui a problematização da homogeneização de corpos e corporalidades nesses processos criativos. Muitas companhias brasileiras prezam por uma maneira de articular a coreografia em conjunto de maneira precisamente igual por todos os dançarinos envolvidos, numa busca de eficiência da realização do movimento tal como foi criado pela liderança.

As duas tramas apresentadas no capítulo anterior, dadas as suas diferenças e particularidades, tendem a organizar relações dentro de um processo de criação em dança que contribui para que os sujeitos nela envolvidos lidem com a subjetividade num âmbito de padronização desta, atravessada pelas forças e poderes nele investidos. Pois, se estão constantemente lidando com a ideia de criação dentro de um modelo de corporalidades propostas tendo referência em um único líder centralizador, a tendência é criar uma produção de subjetivação como representação de algo exterior. Assim, identificam-se mais com a ideia de uma subjetividade colada com a noção de indivíduo, que pode ser transferida de um líder para o dançarino, ao invés de percebê-la como um

trânsito, e uma possibilidade de reapropriação diante do que é proposto pelo meio.

Para mim os indivíduos são o resultado de uma produção em massa. O indivíduo é serializado, registrado, modelado. [...] A subjetividade não é passível de totalização ou centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 40).

Ao falar da multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação, os autores chamam a atenção para esse processo de reapropriação, de singularização, da possibilidade de não restringir a produção de subjetividade apenas a partir do registro social, da norma. Existem vetores que modelam os processos de subjetivação, e muitas vezes incorrem na criação de identidades fixas. Isso acontece recorrentemente em processos de criação em grupo que desenvolvem um vocabulário de movimento como uma assinatura reconhecida, em que o jeito do elenco se mover já anuncia o coreógrafo criador daquela obra. A noção de identidade única, unidade, fica mais visível do que a heterogeneidade dos dançarinos envolvidos na criação.

Faz-se importante, então, abrir espaços nas criações em dança que possibilitem outros modos de articular o campo subjetivo. É nesse sentido que imagino que um ambiente de criação em dança que se proponha a uma constante reconfiguração das relações de liderança, promovendo uma mobilidade de seus proponentes e estimulando experimentações de corporalidades em sua multiplicidade, pode possibilitar que os dançarinos nele envolvidos tenham mais ferramentas para se colocar num terreno desestabilizante e flexibilizador para as formações de subjetividade.

São encontros que podem gerar algo de inominável para as duas partes em jogo, não existindo mais a clássica distinção entre sujeito e objeto. Trata-se, enfim, de estar abertos para novas experimentações e sair do que Deleuze chamou por “repetição superficial dos elementos exteriores idênticos e instantâneos”, desfazendo-se a todo instante de hierarquias valorativas e de territórios existenciais aderentes ao corpo, o que significa estar sempre aberto a novas conexões e percepções externas, sempre pertencentes a espaços lisos heterogênicos. (DOREA, 2002, p.106)

Nas práticas de lideranças móveis se estimula a vivência e experimentação de diferentes corporalidades ao longo do processo, apresentando aos corpos do elenco uma multiplicidade de repertórios, sem que se fixem modelos de se mover. Abre-se um caminho mais possível para que as subjetividades se reconfigurem e se reconstruam a cada obra, criando, assim, campo para processos de singularização destas.

Ao longo de seu processo criativo, o elenco de *Motim* participou de oficinas e residências que contribuíram para a criação de procedimentos de composição para a cena, bem como trouxeram referências de diversas áreas para seu pensamento dramático. A oficina *Corpo/Riso/Cômico*, com Joice Aglae (de Minas Gerais); a oficina *Corpo Cômico*, ministrada por Arilson Lopes (de Pernambuco) trouxeram para o trabalho referências dos universos do bufão selvagem e do *clown*. A residência *Meu corpo, minha política*, com Micheline Torres (do Rio de Janeiro) introduziu alguns exercícios cênicos de Grotowsky. A residência com Michelle Moura (do Paraná) levou referências do músico Steve Reich, de composição sonora por meio de repetições de sons individuais. E a oficina *Práticas em Dança - Corpomapa*, com Liria Morais (da Bahia) contribuiu para relação de construção corpo em relação a cidade. Imaginando corpo também como arquitetura, e a cidade como sistema circulatório ou uma estrutura anatômica como o corpo. (COSTA, L. MARQUES, R., 2017 p.19)

Essa intensa agenda de experimentação de repertórios aconteceu em 2014 a partir da realização de dois projetos que aconteceram concomitantemente: a pesquisa *Trânsito Coletivo* e a montagem da performance *Motim*. A realização da residência *Meu corpo, minha política*, da artista Micheline Torres, durante a pesquisa *Trânsito Coletivo* foi um disparador para uma conscientização do Coletivo a respeito da potência desse procedimento de experimentação de repertórios. Ela nos apresentou uma ferramenta de sua prática pedagógica baseada na ação de “emprestar, roubar e compartilhar”

Ao guiar oficinas ou residências, ela costuma propor exercícios vivenciados por ela em outras oficinas e que ela agrega ao seu repertório, com a devida citação dos autores originais. Essa dinâmica acabou se tornando também mais um material que fora agregado ao processo de criação de *Motim* e que contribuiu para essa trama dramática compartilhada. (COSTA, Liana G., 2017, p.59)

Aqui é importante dizer que o propósito dessa experimentação de repertórios não é num lugar de instrumentalizar o artista com uma variedade de técnicas para construção de uma dramaturgia como colagem de todas elas. Mas, sim, estabelecer um terreno movediço de referências e corporalidades que possam provocar o artista envolvido na busca por outras sensibilidades, outros estados corporais e movimentos. E assim ir compreendendo o que pode alimentar a criação.

Por exemplo, essas oficinas e residências que atravessaram o processo de criação da performance *Motim* estão interligadas com eixos dramáticos da obra: o riso como fisicalidade; como memória; e como contágio. Por exemplo, os exercícios de vocalização e repetição de gestos trazidos por Michele Moura em sua residência foram adaptados para a criação de *Motim* numa investigação de uma vocalização e gestual repetitivo do riso, trazendo mais esse aspecto da fisicalidade. Utilizamos a sílaba “Rá” como base de experimentação vocal, numa sonorização repetida, com modelações de dinâmicas, intensidades, ritmos. E nisso acrescentamos gestos repetitivos de mãos, cabeça, tronco, também alternando temporalidades, extensão, intenção. Ao articular a sonorização e o gestual repetitivos se criavam partituras de movimentos para a performance. O riso, algo tão cotidiano, se reconfigura como experiência estética.

As práticas propostas por Líria Morais em *Corpomapa* alimentaram a experimentação de um corpo poroso para espaços públicos, numa relação com a cidade onde transita, contribuindo para o eixo da memória. Em um dos exercícios, por exemplo, caminhamos pelas ruas do bairro de Santo Amaro, deixando o corpo ser afetado pelas percepções e memórias que emergiam dessa caminhada que acontecia em um tempo muito lento. As memórias e percepções do espaço habitado invadiam os corpos em experimentação e criaram chaves para desenvolvimento da performance.

A consciência de bando provocado pelo trabalho de bufão trazido por Joice Aglae foi base para instituir uma relação de contágio e escuta mútua para o elenco de *Motim*. Ao investigar estados animais no bufão e propor relação entre os animais que surgiram dessa prática, Joice foi propondo relações de vínculo entre o grupo. A experimentação do animalesco reverberou de maneira muito instintiva nos envolvidos, que criaram uma situação de confiança e cuidado



mútuo. Essas práticas vivenciadas nas oficinas e residências foram adaptadas e reconfiguradas para os laboratórios de criação de Motim, já assimilando a prática de “roubar, emprestar e compartilhar” proposta por Micheline Torres.

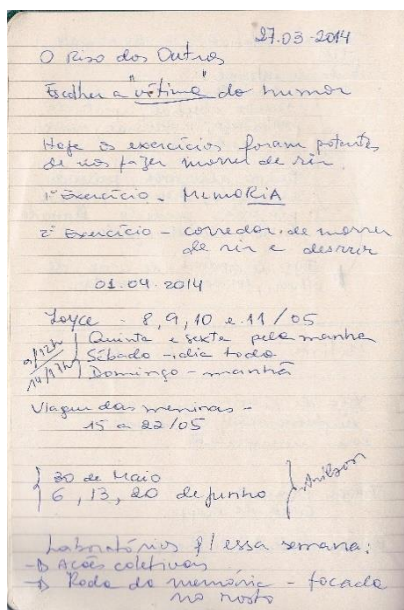


Imagem 6: anotações de Roberta Ramos com a agenda de laboratórios e proposta de trabalho, inclusive oficina de Joyce e Arilson.

O que se constata nesse trânsito de referências de repertórios é um estado de abertura para o encontro com outras corporalidades, que muitas vezes desestabilizam a própria noção de subjetividade do dançarino envolvido. É um investimento em universos não conhecidos, de subjetividades improváveis, que precisam ser experimentados para que sejam corporificados, não de uma maneira modelizante, mas a partir de uma reconfiguração, uma reapropriação. E isso é desestabilizante, porque tira o dançarino do seu lugar de conforto, do que é conhecido. Exercita o encontro com a alteridade, e da multiplicidade, como construção do saber.

Esse estado de abertura para o desconhecido precisa estar presente não apenas nos dançarinos, mas também nas lideranças, pois o importante do processo é a troca e não a imposição de maneiras de mover. Assim, percebo também que as lideranças nesses processos se colocam no papel de mediadores de saberes, aqueles que agenciam os trânsitos possíveis desse encontro de artistas. E, também, se propõem a desestabilizar seus saberes a partir desse encontro.

A provocação desse estado de desestabilização dos processos de subjetivação, de experimentação de outras corporalidades, e da coexistência de saberes, é matéria prima para tecer a trama rizomática de *lideranças móveis*.

### 3.4 ENGAJAMENTO POLÍTICO E SENSÍVEL

O rizoma, que emerge da mobilidade de lideranças, vai delineando sua organização a partir dos elementos presentes na criação. Os pontos vão sendo conectados pelo movimento que eles propõem dentro do processo, seu engajamento e suas subjetividades. Depende muito mais da relação estabelecida no presente, no dia a dia da criação, do que prevê uma formatação anterior para suas relações. Por isso, vivenciar espaços de criação coletivos que demandam uma reconfiguração de subjetividades é um processo complexo de ser provocado e demanda um engajamento sensível e político de seus integrantes.

Esse tipo de organização para criação, portanto, se coloca numa predisposição de relação ética, mais do que de estabelecimento de poderes. Para conversar um pouco sobre essa questão, eu invoco aqui algumas reflexões provocadas a partir do acesso ao livro *Aos nossos amigos: crise e insurreição*, escrito por um coletivo anônimo de pensadores e ativistas, sediado na França, denominado Comitê Invisível. Discorrem sobre lutas políticas e filosóficas a partir de guerras/guerrilhas urbanas que aconteceram no século XX. Eles fazem uma cartografia desses acontecimentos junto com reflexões do que consideram insurreições em tempos de crise. E nos apresentam a ética como um ponto de conexão para reunião de pessoas em prol de um senso político de coletividade, mais do que a reunião destes por um desejo de poder. Assim eles descrevem a ética:

São verdades que nos ligam a nós mesmos, ao que nos rodeia e uns aos outros. Elas nos introduzem de imediato numa vida comum, a uma existência não separada, sem consideração pelos muros ilusórios do nosso Eu. (COMITÉ, 2016, p. 54).

Nesse livro, o Comitê traz discussões importantes sobre uma prática coletiva na contemporaneidade e seus princípios políticos. Uma das

provocações do Comitê recai sobre o entendimento de representatividade instaurado pela democracia como sistema político.

Não há dúvidas sobre a boa intenção da democracia como um sistema que visa assegurar relações livres e iguais para a sociedade, entretanto existem questionamentos se as características de representação que ela institui dão conta desses princípios de igualdade e liberdade.

Os indivíduos devem ser livres e iguais na determinação das condições de suas próprias vidas; ou seja, devem desfrutar de direitos iguais (e em consequência disso de deveres iguais) na especificação da estrutura que gera e limita oportunidades a eles disponíveis, desde que não desenvolvam essa estrutura para negar os direitos dos outros” (HELD in GIDDENS, 1993, p.203)

É nesse quesito de negação dos direitos dos outros que o exercício da democracia em muitas sociedades ainda falha, pois em geral os direitos só são usufruídos pelo grupo que detém o poder, uma vez que “a democracia não implica apenas o direito a um autodesenvolvimento livre e igual, mas também a limitação constitucional do poder (distributivo)” (GIDDENS, 1993, p.203).

Para o Comitê Invisível, a democracia ainda é um sistema baseado em relações de governantes e governados, de representação, uma maneira de se organizar que não garante um pensamento político plural, pois ele se baseia na decisão de uma maioria, o que não necessariamente garante a multiplicidade e nem de movimento de diminuição das desigualdades, pois muitas vezes legitima o estado de manutenção de uma minoria poderosa. Dessa forma, o sistema democrático ainda reforça hierarquias representativas e mantém uma lógica de líderes, num desejo de construção do consenso.

Trago essa discussão para a dança por considerar que existe uma tentativa, em muitos grupos, de garantir uma pluralidade de vozes no processo de criação, mas ainda mantém a lógica de um único líder que decide e representa a maioria.

Na prática de *lideranças móveis* que aqui trago, as escolhas feitas para a organização dramaturgic da obra não passam por um processo de decisão que implica um consenso. Ou seja, não fazemos uma votação para eleger, por maioria, os elementos que permanecerão na obra. O que acontece é que, a partir

dessa mobilidade de lideranças, o grupo vai experimentando conjuntamente e percebendo que corporalidades emergidas das práticas criam um desejo comum para compor a obra.

Em geral, nesse procedimento, existem momentos de partilhas em grupo após uma vivência, onde os participantes relatam como foi a experiência e apontam os sentidos articulados pelo corpo nessa prática. Nesses relatos é percebido que corporalidades e elementos estéticos criaram uma relação mais intensa de conexão entre os seus participantes, que dão uma consistência na interação entre o elenco, e apontam para um desejo de composição conjunta. Muitas vezes, o relato de apenas uma pessoa já é o suficiente para que o grupo defina uma corporalidade para composição do trabalho e queria continuar experimentando. Outras vezes, existe uma coincidência de vários relatos que foram atravessados pelo mesmo elemento de composição. Após elegido esse elemento, o grupo geralmente repete exercícios, cria laboratórios mais aprofundados de uma prática e, assim, vai desdobrando os caminhos da criação.

Algumas vezes, a vivência de uma pessoa se mantém na obra como que um solo, não precisa ser performado por todos os participantes da obra, mas na composição geral esse solo cria um sentido de integração para o trabalho como um todo, o sentimento de algo partilhado, algo que toca a todos mesmo que apenas uma pessoa encene. Enfim, existem diferentes maneiras de fazer a escolha do que se deseja ser desdobrado em experimentações, e geralmente se leva em consideração a pertinência do elemento estético para a obra, mais do que a opinião da maioria.

Por exemplo, no espetáculo Segunda Pele, Maria Clara Camarotti performa uma cena que fala dos olhares da sociedade como cortes em seu corpo. A iluminadora Luciana Raposo propôs uma luz azul ao longo desta cena. Clarinha argumentou que a luz branca traria um tom de crueza para a cena que para ela fazia mais sentido dramático, e outra parte do elenco concordou que a poeticidade da luz azul trazia outros desdobramentos para a relação do público com a cena. Assim, decidiu-se que a cena iniciar-se-ia com a luz mais crua e em seguida poderia ir se transformando no azul. Não foi feita uma votação para esta discussão, a argumentação de Clara sobre a sensação de crueza para a cena preponderou para que se mantivesse desse jeito em boa parte da sua atuação.

Na performance Motim foram feitas faixas com algumas frases que reforçavam o sentido político e irônico da performance. Muitos do elenco não achavam necessárias as faixas. Mas a opinião dos poucos que a defendiam preponderou na hora da decisão, que foi a de manter as faixas na primeira temporada do trabalho. Existe uma abertura para a manutenção de propostas e ideias nos trabalhos, mesmo que não seja a opinião da maioria.

Por isso, considero que o sujeito implicado nesse procedimento de *lideranças móveis* não esteja guiado por uma noção de subjetividade como essência, colada com uma construção egóica de si, pois precisa se colocar em deslocamento do plano individual para um desejo coletivo de compor. O que engaja esse sujeito no processo de criação é a ética compartilhada entre os integrantes do coletivo, um desejo pela multiplicidade de acolhe o dissenso, os choques de mundos. Muitas vezes, a corporeidade de uma pessoa provoca um estranhamento estético no grupo, e percebe-se isso como interessante como ponto de relação e contraposição para a composição. E se mantém esse elemento. Assim, vão se testando os caminhos e sentidos da obra, pelo fazer, experimentando e colocando em relação.

Sinto que as escolhas assumidas do que integra, ou não, a obra, se dão num processo de auto-organização, pois é a dinâmica do próprio grupo que mais conta. É o que surge da relação entre os participantes, a cada momento, a cada laboratório, que parece ir norteando os sentidos da obra. Certamente, as escolhas são tangidas também por um tema, por questões estéticas discutidas entre o grupo ao longo do processo. Entretanto, muitas vezes, uma prática vivenciada na criação pode mudar o rumo do processo para um caminho diferente, que não tinha ainda sido considerado anteriormente, lidando com aspectos imprevisíveis que surgem nessa relação coletiva de trabalho.

O exercício de uma tomada de decisão coletiva que o procedimento de *lideranças móveis* propõe é uma escuta mútua, que considera uma diversidade de pontos de vista e não implica um espaço validado pelo desejo de consenso (como acontece em reuniões de uma organização democrática). Existe outra maneira de escuta que tange a trama dessa organização coletiva. Sobre isso, o Comitê Invisível explica:

Só um desenvolvimento omnilateral da atenção – atenção não apenas ao que é dito, mas sobretudo ao que não é, atenção à forma como as coisas são ditas, ao que se lê nas faces como nos silêncios – pode nos libertar do apego aos procedimentos democráticos. (COMITÉ, 2016, p. 75).

Esse lugar do não dito, mas percebido pelo grupo como importante, é imprescindível nos processos. Tem a ver com o que visibilizamos e invisibilizamos. No caso da cena de Clarinha, podemos pensar que a luz azul pode amenizar o embate crítico que a artista se propõe a levar para cena. Assumir a voz de Clara é um exercício de multiplicidade dentro da criação.

Omnilateral é um termo que vem do latim, cuja tradução literal significa: todos os lados ou dimensões. Esse desenvolvimento de atenção omnilateral parece ser o que acontece no procedimento de *lideranças móveis*, pois provoca que os integrantes entrem em contato com diferentes dimensões de vivenciar o trabalho artístico proposto. Na educação, o termo omnilateral é usado para propor uma pedagogia que integre diferentes dimensões da vida, seu desenvolvimento intelectual, psicossocial, afetivo, estético, lúdico, cultural, etc. Essa integração de diferentes dimensões do sujeito, e sua coletividade, também parece ser o que acontece nos processos com *lideranças móveis*, pois vários aspectos são levados em consideração nas escolhas do que se mantém no trabalho (ético, estético, político, cultural, subjetivo, afetivo, etc.). É a complexidade dessas dimensões colocadas em relação entre os integrantes do elenco que tange os processos.

Ou seja, a relação aqui é muito importante nesse processo de criação sem uma liderança central, pois é o jogo de escuta de grupo e do entendimento do que cria vínculo entre os seus participantes que impulsiona o processo. Por isso, avaliamos essa criação como uma auto-organização que vai se tecendo ao longo do tempo, pois depende da relação dos elementos que nela estão implicados. Como essa relação vai se dar não é possível prever anteriormente, por isso, que esse processo não assimila previsibilidade, mas, sim, probabilidades, mesmo em um grupo que já trabalha junto há algum tempo. Pois se dá a partir das práticas, das organizações de suas subjetividades a cada criação, das trocas sensíveis, e de um treinamento da atenção para também o que não é dito, que emerge do processo, da pesquisa artística e do rizoma que se auto organizou.

Nas concretizações das obras, hipóteses são levantadas e postas à prova. É nesse momento de testagem que novas possibilidades podem ser levadas adiante ou não. São interações responsáveis pela proliferação de novos caminhos, que geram seleções, opções e concretizações de novas formas. Tudo está, potencialmente, em movimento. Quando se fala em tempo da construção, deve-se lembrar também da preparação, que não se dá somente nas diversas tentativas de obras, mas também no pensar sobre a obra, nas pesquisas, nas anotações e na obtenção de conhecimento de diferentes modos. (SALLES, 2008, p. 54).

Rolnik (2015) aponta que existe um modo de apreensão que ela denomina de extracognitivo, que passa por um *saber-do-corpo*, mas do que por um lugar de representação instaurado pelos processos cognitivos. Imagino que esse saber se conecta com essa proposta de atenção omnilateral e seja a base do que possibilita essa escuta em grupo, essa auto-organização do processo criativo.

Um outro tipo de experiência que a subjetividade faz de seu entorno é a que designo de “extra-pessoal” [sic]: é a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente. Tais efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento – às quais Gilles Deleuze e Félix Guattari deram o nome, respectivamente, de “percepto” (diferente de percepção, pois é irrepresentável) e “affecto” (diferente de afeto ou sentimento, que são emoções psicológicas, pois, aqui, trata-se de uma emoção vital que tem a ver com afectar, no sentido de tocar, contaminar, perturbar). Estes não têm nem imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam e, no entanto, são reais – eles dizem respeito à dimensão viva do mundo, cujos efeitos compõem um modo de apreensão extracognitivo, o qual denomino “saber-do-corpo”. (ROLNIK, 2015, p. 14).

Esse afectar, como força e não forma, é o movimento que parece tanger os processos de criação com *lideranças móveis*, que possibilita uma cadeia de conexões entre os seus integrantes, um trânsito entre suas expressões subjetivas, e configura a construção da obra. Ter consciência desses processos e criar aberturas de reapropriação das subjetividades é estar conectado com processos de singularização, com o *saber-do-corpo*, com a vulnerabilidade que anestesia a noção de identidade e provoca o movimento de desterritorialização.

Vivenciamos na dança processos de criação em grupo que costumam evidenciar a assinatura de um diretor ou coreógrafo como modelos, numa tendência a homogeneizar corpos. Isso pode reforçar processos de polarização dessa relação entre o sujeito e sua comunidade. As tramas de criações em grupo, que explicitarei no capítulo anterior, tendem a reforçar essa prática por meio de suas organizações e escolhas de relações. Colocar-se num espaço real de abertura para vivenciar a alteridade a partir do revezamento de corporalidades, e lidar com o outro como algo vivo e sensível, pode nos apresentar pistas de como reconfigurar nossas criações em dança e, assim, construir outros territórios éticos de relação. Nesse sentido, Rolnik (2006b) nos propõe:

Superar, mais especificamente, uma característica própria deste modo de subjetivação (que herdamos da modernidade) que consiste no constrangimento da nossa vulnerabilidade às forças do mundo em sua irreduzível alteridade, condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência (ROLNIK, 2006b).

### 3. 5 DESEJO, ENCONTRO, REAPROPRIAÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Numa era de uma individualização supostamente livre, como performar e encenar outras modalidades de vidas coletivas, como um pode trazer a singularidade de outros, outro modo de sociabilidade feito de singularidades? (LEPECKI, 2016, p. 14 – tradução nossa).

Provocada por essa pergunta acima do Lepecki, fui buscando caminhos para relacionar esta pesquisa com um sentido também de entendimento de uma ética dentro de processos coletivos em dança. Nessa reflexão, me deparei com um novo componente que atravessa as relações dentro de uma criação: o desejo.

Segundo Guattari e Rolnik (2013), são os processos de singularização que contribuem para a vivência da subjetividade de maneira que coincida com o desejo, e assim propõem “[...] a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são nossos [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 23). Ou seja, se reapropriar da subjetividade, entendendo-a como algo próprio (e não, no sentido de propriedade), é uma maneira de estar



no mundo mais conectada com os desejos e, assim, conseguir se engajar em um sentido de vida em comunidade, se compreendendo atravessada por um senso de coletividade.

Diante dessa reflexão, é possível compreender que o vetor que move esse caminho para a reapropriação dessa subjetividade seria o desejo; ainda de acordo com Rolnik, “[...] o desejo é criação de mundo [...]” (ROLNIK, 2006a, p. 56). Mas ela explica o desejo como imanente ao plano de consistência, o plano que não é exterior, nem interior, e nem um não ego, mas algo que se faz no entre, no encontro (ROLNIK, 2006a). A experiência de vivenciar a alteridade, que não seja apenas representação das nossas projeções, mas matéria viva, é o que cria linhas de vetores para construções de outros modos de subjetividade que não estejam normatizados.

A partir das reflexões dessa autora, na prática de *lideranças móveis*, não é exigido que as corporalidades sejam iguais a do outro, ou uníssonas em sua execução, mas que sejam atravessadas por um princípio comum de organização de movimento, dando a ver também é possível entender que existem maneiras diferentes de vivenciar a alteridade. Uma delas seria vendo a alteridade como espelho, projeções de si mesmo, como geralmente pode acontecer em processos de criação em dança em que temos que assumir uma corporalidade do outro tal e qual, como acontece quando precisamos replicar o movimento criado pelo outro, a exemplo da trama 1 apresentadas no primeiro capítulo. A outra seria assumir o outro como experiência da diferença, buscando “con-viver”. diferenças entre os integrantes. Assim, esse procedimento não tende a criar padrões e representações, e sim, estimula a experimentar uma corporalidade outra, que é assumidamente compreendida como diferença, e que dela podemos nos reapropriar (no sentido de tornar próprio) num movimento de co-criação.

Imagino que essa predisposição para o encontro como co-criação, como “con-vivência”, exercitado dentro das práticas de *lideranças móveis*, por sua provocação de experimentar corporalidades e alteridades como matéria viva, nos permita também mais abertura para atravessamentos dos afectos. E, assim, possibilita um devir compartilhado.

A própria palavra afetar designa o efeito da ação de um corpo sobre outro, em seu encontro. Os afetos, portanto, não só surgiam entre os corpos – vibráteis, claro – como, exatamente por isso, geram fluxos que arrastavam cada um desses corpos para outros lugares, inéditos: um devir. (ROLNIK, 2006a, p. 57).

Então, a disposição para o encontro é o que pode apresentar caminhos de criação em grupo que realmente estejam afinados com uma construção coletiva, que não separem o sujeito de seu sentido de comunidade, mas que os entendam como mutuamente atravessados, e se deslocando para um horizonte comum. Essa é a dimensão ética que emerge da articulação rizomática das práticas de lideranças móveis:

[...] Tudo é habitado, nós somos, cada um de nós, o local da passagem e de articulação de uma quantidade de afetos, de linhagens, de histórias, de significações, de fluxos materiais, que nos excedem. O mundo não nos rodeia, ele nos atravessa. O que nós habitamos nos habita. O que nos constitui. Nós não nos pertencemos. Nós estamos agora e sempre disseminados por tudo aquilo a que nos ligamos. A questão não é dar forma ao vazio a partir do qual finalmente conseguiríamos agarrar tudo aquilo que nos escapa, mas de aprender a habitar melhor este que lá está. (COMITÉ, 2016, p. 93).

### 3.5 DESTERRITORIALIZANDO PARA RETERRITORIALIZAR

Esse fazer que emerge do encontro, do desejo, de uma reapropriação de subjetividades, com uma ética conectada com o comum, nos evoca a todo tempo um espaço entre, um limiar, um movimento de trânsito. Ao vivenciar uma alternância de corporalidades conduzidos por diferentes lideranças ao longo de um processo, cria-se a possibilidade de um lugar entre, que não é mais a subjetividade do sujeito que experimentou e nem será a do sujeito que propôs, mas um espaço de desterritorialização de subjetividades, para em seguida se reterritorializar conjuntamente numa obra.

Desterritorializar é possibilitar a passagem dos afetos, no sentido de afecção: de tocar, contaminar, perturbar (ROLNIK, 2015). Compreender o outro como presença que se integra à nossa textura sensível (ROLNIK, 2006a). O fenômeno de existência de modos de subjetivação como territórios, portanto, é apresentado por Rolnik a partir dos seguintes movimentos:

Movimentos de territorialização: intensidades se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos. Movimentos de desterritorialização: territórios perdendo força de encantamento; mundos que se acabam; partículas de afeto expatriadas, sem forma e sem rumo (ROLNIK, 2006a, p. 36).

O fluxo entre o desterritorializar e reterritorializar traz a crise, uma sensação ambígua, que possibilita desmanche de territórios, sensação de irreconhecível, de estranhamento e que, quando se reterritorializa, propõe um encantar-se novamente e a recriação de mundos. O movimento de desterritorialização em si não faz sentido se não se refizer em uma reterritorialização. Pois o desmanchar-se pressupõe-se como um trânsito, um movimento de intensidades, e não, o fim em si mesmo.

Imagino que práticas de lideranças móveis, em que se experiencia corporalidades propostas por outro, em seu encontro, numa abertura para passagem de afecções, possa ser um espaço potente para esse fluxo de desterritorialização de modos de subjetivação. É um movimento de desestabilizar as referências de território anterior, sem precisar negá-las, para reorganizar outro território.

Imagino que os coletivos de dança brasileiros têm investido em experimentações do fazer tanto na maneira de organizar-se e funcionar, como nas maneiras de criar em grupo. Eles trouxeram outras propostas de atuar, desestabilizando modelos já instituídos das companhias de dança existentes, às vezes reconfigurando-os e atualizando-os, e compondo com outros princípios para sua existência, atravessados por todo o contexto contemporâneo, como foi dito no início desse capítulo. E assim, sua maneira de relação entre os integrantes, suas hierarquias e processos de criação também passaram por movimentos de desterritorialização.

Num processo de criação coletiva em dança, a nascente de mundos desses movimentos se concretiza numa obra que dê conta de abarcar os processos de singularização de quem dele participa. Isso porque o novo território de corporalidade que será criado, como obra, não será a homogeneização de um repertório específico, de apenas um dos integrantes do grupo. Esse território será recriado a partir do encontro, do entre:

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal, que as carrega uma a outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 49).

E nesse “entre”, podemos ver emergir a ideia de sujeito compartilhado que a discussão sobre performatividade propõe. Esse sujeito que não é propriedade privada, individualizado ou “essencializado”, mas descentrado, movente, que se permite estar presente para cada criação proposta, criando espaços para possíveis subjetividades em trânsito, tendo em vista que “[...] há sempre uma espécie de multicentragem dos pontos de singularização no campo da criação [...] Por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual, transcultural” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 46).

Importante frisar que a utilização desse procedimento de mobilidade das lideranças não aponta para um modelo a ser seguido e contém em si diversas ponderações. Ele também provoca resistências, crises e problematizações nessa relação indivíduo e coletivo. Viver o dissenso não é necessariamente uma tarefa tranquila. Mas é possível perceber que o desejo de criar de forma compartilhada traz estados e aberturas para conviver com o outro, com consciência da alteridade.

É claro que nenhuma estratégia gera um só modo de existência: universos singulares criam-se com cada estratégia, quando adotada por uma existência ou outra (sejam essas existências de um indivíduo, de um grupo, ou de uma sociedade). Diferentes destinos, dramas, cenários, estilos. Aqui reside toda riqueza do desejo. Toda a sua generosa fartura. O desejo é criação de mundo. (ROLNIK, 2006a, p. 55).

Mas as experiências e reflexões sobre práticas de *lideranças móveis*, aqui apresentadas, mostram um mapa possível de construção desse fazer comum habitado por diferenças e dissensos, com seus engajamentos sensíveis e políticos. Pois não pretende replicar modelos pré-estabelecidos, mas propor um rizoma que se delineie a partir do próprio processo de criação e seus elementos envolvidos. Imagino que este procedimento, então, possa contribuir para outras possibilidades de vivenciar processos de criação em dança.

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para a sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 30).

#### 4. RETERRITORIALIZANDO: DRAMATURGIAS COMPARTILHADAS

É o investimento nessa “experiência ancorada no real” que faz a diferença no mapa composto na prática de *lideranças móveis*. O entendimento de algo que “se apronta no momento em que se faz” (SETENTA, 2008) é um ponto chave para esse processo de lideranças móveis, pois sua construção rizomática se modifica a depender dos integrantes envolvidos; dos repertórios trazidos; dos materiais conectados. Uma maneira de encarar a elaboração da dramaturgia como um processo, e com um caráter performativo.

E isso implica também em trazer esse caráter processual para o próprio entendimento do que é obra. Encará-la com outros parâmetros de existência, que ficou mais evidente nesse contexto das artes contemporâneas, mas que já permeiam uma perspectiva sobre as artes do tempo.

As artes chamadas por alguns de artes do tempo, como dança, teatro e música, são, por sua própria natureza, obras em processo. O que quero dizer é que teatro, por exemplo, deixa de ser teatro se não acontece nessa mobilidade. Esta questão se resumiria na afirmação, conhecida tão bem pelos atores, bailarinos e músicos, de que nenhuma apresentação é igual a outra. Há muitos relatos da angústia diante da consciência de um encontro feliz em uma apresentação e a certeza de que este dificilmente se repetirá. Há também as técnicas de não congelar a performance para não se transformar em algo mecânico e sem vida, como ouvimos Vítório Gassman falando do uso do acaso. (SALLES, 2005, p.163)

Então, todo o pensamento sobre uma dramaturgia processual aqui proposto nesta pesquisa está permeado também desse entendimento de obra como processo.

Nesse contexto, não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2005, p. 14)

#### 4.1 DRAMATURGIA COMO PROCESSO

Trago neste capítulo conceitos sobre o fazer dramático nas Artes Cênicas interagindo com as discussões levantadas por Ligia Tourinho (2009 e 2010) e Matteo Bonfitto (2011) e desdobrando para uma compreensão da construção de dramaturgia como um fazer processual dialogando com Marianne Kerkhoven (2016), Ana Pais (2010), André Lepecki (2010 e 2016), autores estes que têm investido numa discussão contemporânea de dramaturgia, entendendo esta construção como uma *dramaturgia em processo*, que se configura no curso da criação. E em aproximação a determinado entendimento de Lepecki (2010) que problematiza este pensamento de fazer contemporâneo da dramaturgia abrindo a possibilidade para uma autonomia da obra, como sendo ela o norteador das escolhas dramáticas. Essa autonomia da obra é o que parece emergir da prática da prática de *lideranças móveis*.

O termo dramaturgia tem sua herança na arte de escrever textos dramáticos, vindo, principalmente, de uma prática do teatro. Compreendemos, entretanto, que ele se expandiu significativamente no final do século XX, e vem sendo desdobrado para outros entendimentos, principalmente por sua utilização nas áreas da dança e da performance.

Os autores aqui citados desenvolvem em seus escritos pensamentos sobre os modos de fazer dramático e contribuem para fazeres compositivos da dança na atualidade. Distanciando-se de práticas dramáticas centradas numa materialidade anterior, a exemplo dos livretos usados pelos balés clássicos, essas reflexões indicam que as práticas mais recentes de dança se aproximaram de outros entendimentos desse fazer dramático modificando, inclusive, a condição dada ao dramaturgo.

A dança, especialmente a dança contemporânea e sobretudo a partir dos anos 80/90, reclamou para seu espaço de ensaio, para sua experimentação, a figura do dramaturgo, tirando partido dele como um colaborador activo na criação, cúmplice direto da construção de novas lógicas e de relações de sentido entre os materiais na cena. (PAIS, 2010, p.21)

A argumentação de Pais (2010) remonta a herança histórica e artística da dramaturgia ocidental e aponta convergência entre modos de fazer/pensar

artísticos de Marianne van Kerkhoven<sup>11</sup>, considerada por esta autora como uma das principais figuras do pensamento acerca de uma dramaturgia como processo, e que se tornou conhecida no campo da dança pela sua colaboração com a coreógrafa Anne Teresa de Keersmaker. Os estudos de Pais destacam dois pontos interessantes no entendimento de dramaturgia organizado por Kerkhoven:

Nas suas sistematizações sobressaem dois aspectos que nos parecem dominantes na prática dramatúrgica da nossa época: a dramaturgia como estabelecimento de relações entre materiais, que tem como premissa o grau zero de formalização antecipada e de objetivos antes do processo criativo, e a importância da intuição para o seu trabalho. (PAIS, 2010, p.25)

É interessante perceber que essa mudança no entendimento de dramaturgia, que originalmente tinha um conteúdo prévio bem delineado e centrado em algum texto pronto, afetou os modos de fazer da dança e do teatro contemporâneos possibilitando outros caminhos de desenvolvimento desses fazeres.

O meu processo é o seguinte: eu geralmente tenho uma ideia-chave para alguma coisa e a partir daí eu fico buscando impulsos ou motivações que me façam receber uma resposta. Eu não procuro uma forma que já está na minha cabeça, eu não tenho expectativa de ter, de ver determinada coisa. Eu também nunca achei nada pronto. [...] Aí, eu sinto que num momento do processo, quando eu já tenho o material, coisas fragmentadas, coisas que não tem nenhuma relação uma com a outra, eu tento fazer uma elaboração desse material. Que não é em forma de história e nem em forma de um tema que é colocado dentro desse tema, mas eu sinto que o tema que eu tinha a princípio, a ideia tem que encaixar com o material que eu tenho. Como é que eu faço um equilíbrio entre as minhas ideias e as ideias que vieram? (EVELIN, 2006, p.67e 68)

Esse depoimento do artista Marcelo Evelin, traz um pouco a dimensão de como esse trabalho dramatúrgico processual tem acontecido na dança contemporânea. Existe algo a ser perseguido, mas é a partir da prática, dos laboratórios de corpo, da pesquisa artística que se colhe materiais para a

---

<sup>11</sup> Marianne van Kerkhoven foi dramaturgista residente no Kaaaitheater de Bruxelas, trabalhando com obras tanto de teatro como de dança, e liderou a revista Theaterschrift, uma das principais fontes de reflexão sobre dramaturgia da Europa Central na década de 90.



composição da obra. Existe um fluxo de encontro entre o desejo inicial e os conteúdos que surgem a partir do processo de criação.

Nesta pesquisa nos aproximamos dessas práticas dramatúrgicas contemporâneas em dança, que se distanciam de uma corrente que historicamente tem sua base centrada no texto. Assim, nos propomos aqui a discutir sobre trabalhos criativos em dança que encaram a construção da dramaturgia como processo, como umnexo de relações de sentidos que se delineiam ao longo do tempo da criação, se afinando ao pensamento de Kerkhoven:

Se procurarmos num dicionário a palavra “dramaturgia”, encontraremos algo como “as regras, a doutrina, ou teoria (ou a elaboração dessa teoria) da arte dramática”. Creio que o trabalho de um dramaturgista nada tem a ver com doutrina ou teoria ou com aplicação de regras, pelo contrário; no trabalho dramatúrgico não se trata de destilar e depois aplicar modelos que adquirimos analisando toda uma série de exemplos práticos ou de representações; é mais precisamente o inverso: é buscar um caminho pelo qual conseguimos “arrumar” e estruturar todo material que aparece “sobre a mesa” ao trabalharmos numa produção, tentando, sobretudo, “não fazer hoje o que fizemos ontem”. Eu prefiro então essa definição extremamente simples da dramaturgia formulada pelo dramaturgista francês falecido recentemente, conhecedor de Brecht, Bernard Dort: “a dramaturgia: é uma consciência e uma prática”. (KERKHOVEN, 2016, p.182)

Portanto, o entendimento de dramaturgia que estamos propondo refletir nesse trabalho é o de algo que se apronta ao longo do processo de criação de uma obra, algo que emerge desse tempo de pesquisa e experimentação em sala de ensaio, e não prevê uma materialidade anterior. Caminhos que permitem mudança de rotas, imprevisibilidades, e assumem esses acontecimentos em material para própria composição, como nos diz Lepecki:

Nesse caminhar (que tem sempre mais que um sentido) coisas interferem. As tais das pedras no meio do caminho: rabanada de vento, queda inadvertida, surgimento de algo inesperado que é perfeitamente adequado ao plano, que faz o plano se adequar a si mesmo: uma ideia ou gesto ou fala que não se sabe de onde veio, mas que, por vir, faz o plano (e a composição) acontecer. (LEPECKI, 2010, p. 43)

Lepecki nos instiga a pensar a dramaturgia sob a premissa de algo em processo, “não como fim, e nem como uma linha de sentido que se revela retrospectivamente ao chegarmos no final de uma peça” (LEPECKI, 2010, pg.42). Pais traz o pensamento do fazer dramaturgico como uma relação de cumplicidade entre o invisível e o visível e onde “a dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece” (PAIS, 2010, p.28). Matteo Bonfitto (2011), ao refletir sobre algumas práticas do teatro no século XX, nos apresenta a ideia de uma dramaturgia como textura pois “envolve camadas que são produzidas pelos elementos que compõem o fenômeno teatral e suas inter-relações” (BONFITTO, 2011, p.58).

A conexão dessas propostas sobre dramaturgia nos faz pensar num fazer que cria uma rede (textura) de relações entre os elementos que emergem do processo de criação em dança, que não estão estabelecidos anteriormente, mas que criam sentidos ao serem selecionados (aspecto invisível) e postos a ver (aspecto visível). Esse fazer dramaturgico materializa a articulação de várias camadas de sentido a partir dos diversos conteúdos que foram acessados ao longo da criação (textos, livros, filmes, imagens, corporalidades, lugares, memórias, etc). Sentido está aqui entendido como algo que emerge, e sendo móvel, pode fugir a uma expectativa ou intenção. Percebemos que, essa teia de sentidos, vem organizando muitas práticas de trabalhos de criação em dança contemporânea atualmente. Essa percepção aponta para um caminho de fazer próprio desse campo de conhecimento.

#### 4.2 OBRA COMO FORÇA-VONTADE AUTÔNOMA

A prática de *lideranças móveis*, que trago aqui nessa pesquisa, se conecta com essa articulação da dramaturgia processual, que se configura como textura, como trama, que se torna visível a partir de uma prática rizomática de organização. E esse fazer depende da relação dos participantes envolvidos, seus repertórios e propostas artísticas colocadas em jogo, em um exercício de co-criação. A dramaturgia que surge com a prática de *lideranças móveis* é [multicentralizada](#), não conta com uma liderança que tem a função de organizar

os materiais emergentes. Todos os envolvidos no processo criativo são co-responsáveis por essa feitura.

Neste pensamento de uma dramaturgia compartilhada que essa pesquisa propõe o que se organiza “é uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção” (SALLES, 2005, p. 150). Ela é algo comum e ao mesmo tempo de cada um. Por isso que falar sobre liminaridades se faz importante aqui, a partir de um pensamento que não se fundamenta em polaridades.

No Coletivo Lugar Comum a organização dramaturgica já aconteceu de diferentes maneiras, inclusive com a figura de um dramaturgista em alguns processos. Marcelo Sena, diretor da Cia. Etc., assinou a dramaturgia na primeira versão do espetáculo Segunda Pele em 2012<sup>12</sup>, e Roberta Ramos, integrante do Coletivo, assinou dramaturgia na primeira criação da performance Motim em 2015<sup>13</sup>. Esses dois trabalhos foram recriados em anos posteriores e a figura do dramaturgista diluiu-se, e essa função se descentralizou (e multacentralizou), pois o coletivo resolveu assumir essa co-criação como uma maneira de funcionar.

No caso do espetáculo Segunda Pele, por exemplo, houve uma recriação em 2016, que reconfigurou toda a dramaturgia da obra. A ideia era fazer uma temporada do trabalho que já estava pronto, mas o elenco decidiu que queria aprofundar algumas questões do trabalho e retomar alguns laboratórios criativos para isso. A condução dos laboratórios criativos foi feita por Sílvia Góes, e Maria Clara pediu para participar das práticas, sem a intenção de estar no espetáculo. Como o trabalho tinha como mote a relação entre vestimenta e o corpo, as questões foram atualizadas pelo elenco e ampliadas pela participação de Clarinha, que terminou assumindo como nova integrante do elenco.

Algumas cenas, figurinos, e trilhas sonoras permaneceram, mas a maneira de articular esse material foi completamente modificado e reinventado.

---

<sup>12</sup> Para acessar informações da primeira versão de Segunda Pele: <https://www.coletivolugarcomum.com/portfolio/segunda-pele/>

<sup>13</sup> Para acessar mais informações de Motim: <https://www.coletivolugarcomum.com/portfolio/motim/>

Mesmo Silvinha estando como liderança nos laboratórios nessa nova recriação, as decisões dramáticas envolveram toda equipe criadora do trabalho. Ou seja, as novas condicionantes e novos participantes que permearam o processo transformaram a existência da obra.

Deixar esses acontecimentos emergirem, numa dramaturgia construída a partir da prática, elegendo seus conteúdos durante os laboratórios de criação e ensaios nos faz pensar nessa dramaturgia de maneira mais processual, ao invés de estabelecida previamente. E isso aponta para caminhos múltiplos para a composição em dança, que transforma seus próprios modos de fazer.

Cada processo criativo é singular e corresponde a uma conjuntura específica de condições, pessoas e responsabilidades. Cada criação é diferente e as funções dos elementos do grupo estão em aberto, prontas para serem reinventadas. As variáveis existem em maior número do que as condições fixas, na certeza, porém, de que toda a proposta dramática, que privilegie a alteridade, tem lugar num espaço de transformação. (PAIS, 2010, p.26)

Quando lidamos com a prática de *lideranças móveis* não faz sentido definir lugares previsíveis de chegada dessa experimentação, pois é justamente a relação entre os conteúdos trabalhados no processo e a conexão entre eles que constrói a trama. Podemos pensar, anteriormente, desejos de práticas que parecem se aproximar do tema a ser trabalhado.

Por exemplo, em Motim o riso é mote de criação, então elegemos trabalhar com técnicas de vocalização e respiração, também percebemos que a repetição é um elemento recorrente do riso e seu gestual, e assim fomos estabelecendo lugares mínimos de partida para experimentação, mas que podemos experimentar diferentes repertórios e técnicas que suscitem essas questões. Nesse caso, fomos investigar sobre uma prática chamada *Yoga do Riso*, um trabalho que não tínhamos experiência anterior. Existe uma busca por treinamentos e repertórios que possam contribuir para os processos de criação, um desejo de encontros com materiais que possam ajudar a construir a dramaturgia. Entretanto essa busca pressupõe desvios. Ao final, a *Yoga do Riso* não foi utilizada como prática na criação de Motim, pois o grupo não sentiu que

ela agregou ao processo naquele momento. E não houve um apego em insistir nessa proposta inicial.

Outro exemplo foi um exercício criado durante os laboratórios de Motim que intitulamos de *MemoRia*. Um jogo que se dava numa roda, em que uma pessoa iniciava com um gesto e uma risada. E esse conteúdo ia sendo repetido pelo próximo e adicionado um novo gesto com risada, de maneira cumulativa até se tornar uma imensa sequência de movimentos e risadas. Essa roda foi muito utilizada nos laboratórios, mas não se configurou uma cena, pela sua configuração espacial, feita em uma roda, que não contribuía para a performance na rua. Motim acontecia em um cortejo em movimento pelas ruas da cidade. E essa roda também criava uma sensação de algo muito endógeno, que não abria espaço para participação de quem transitava na rua. Tentamos reconfigurar seu desenho, mas daí não conseguíamos realizar o jogo. O *MemoRia* então apenas alimentou a criação de gestuais e risadas para composição do trabalho.



Imagem 7: exercício MemoRia em sala de ensaio – foto de Ju Bariner

Por essa perspectiva, podemos entender, então, que a dramaturgia como processo se coloca enquanto espaço de incerteza para os criadores, ou seja, as práticas compositivas deixam de ser regidas pela previsibilidade e passam a ser orientadas pela probabilidade<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Entendemos que esse campo múltiplo de possibilidades que a dramaturgia de processo propõe alinha-se ao pensamento de Prigogine (2009) sobre sistemas longe do equilíbrio, que permitem um estado de instabilidade para novas estruturas surgirem. Tais sistemas assumem bifurcações sucessivas e introduzem um elemento aleatório, e são regidos por processos probabilísticos, ao invés de previsíveis visto que “estamos diante de um fim das certezas e do aparecimento de uma pluralidade de futuros” (PRIGOGINE, 2009, p.111).

A primeira criação do Coletivo Lugar Comum, intitulada Leve<sup>15</sup>, reuniu uma equipe de criadoras que estavam iniciando uma trajetória autoral na dança e vinham com experiências de trabalhos em grupos que eram liderados por uma coreógrafos. Maria Agrelli e Renata Muniz foram as dançarinas-criadoras e propositoras do espetáculo Leve. Eu fui convidada para guiar os laboratórios de criação e cuidar da preparação corporal das artistas. E muitas outras artistas estavam envolvidas na criação, na área de iluminação, trilha sonora, cenário, ou como colaboração artística. As duas artistas propositoras da obra, até então, tinham grande experiência em dançar trabalhos com assinatura de coreografia de outros criadores. Ao ingressar no processo de criação, sugeri trabalharmos com o imprevisto do movimento como provocador de experimentações corporais para que pudessem investigar e conhecer outras maneiras de se mover, para além dos repertórios que tinham em suas trajetórias. As duas aceitaram a proposta, mas insistiram que iriam coreografar toda a obra, que não tinham tranquilidade para improvisar em cena.



Imagem 8: ensaio de Leve com Maria Agrelli e Renata Muniz – foto de Bu Morais

Após seis meses de criação Leve estreou, em 2009, com uma dramaturgia que transitava por momentos coreografados e outros de imprevisto

---

<sup>15</sup> Para acessar mais informações de Leve: <https://www.coletivolugarcomum.com/portfolio/leve/>  
Ou acessar o diário de criação do trabalho: <http://levediarario.blogspot.com/>

semiestruturados, onde existia um roteiro corporal a ser seguido, mas sem definição prévia dos movimentos a serem realizados. Investiu-se mais na qualidade da movimentação, no tônus, nas dinâmicas, do que na definição de passos. Esse resultado foi se configurando a partir das provocações dos laboratórios corporais e dos depoimentos das colaboradoras artísticas sobre a potência que o estado improvisado trazia para a obra. A decisão de se manter estruturas improvisadas foi atravessada por muitas crises e inseguranças. Mas também produziu diferença na maneira de dançar das duas artistas, possibilitando emergir outras corporalidades para a cena. O processo de criação de *Leve* desestabilizou as referências de movimentação das artistas, criou espaços de vulnerabilidade que foram difíceis de lidar, mas ao mesmo tempo foi potente para o resultado do trabalho.

Em sua primeira temporada em junho de 2009, *Leve* foi muito questionado pelo público recifense enquanto obra de dança. Alguns espectadores saíam do teatro dizendo que o trabalho era tocante e lindo, mas não era dança. Essa criação tensionou o entendimento de dança de muitas pessoas da cidade, por propor outras maneiras de organizar movimento e dramaturgia<sup>16</sup>.

É essa desestabilização dos saberes e fazeres que cria um campo de desterritorialização para os artistas. Rolnik (2006) afirma que a desterritorialização propõe um estado de abertura de passagem de afetos, de deixar-se atravessar pelas alteridades de maneira a reinventar sua própria maneira de organizar a subjetividade. Se colocar nessa condição provável de acontecimentos, e não se fixar em desejos previsíveis, incorre no desmoronamento de convicções, o que colabora para que se instaure um estado de composição de si para criação, uma subjetividade em trânsito, descentrada.

A criação de *Leve* se aproximou de uma prática de mobilidade de lideranças, pois Renata e Maria eram as dançarinas criadoras, mas se deixaram ser provocadas e desestabilizadas pela liderança dos laboratórios, feita por mim. E, também, pelas conversas e depoimentos das artistas colaboradoras da obra. O exercício de permitir o deslocamento de saberes a partir da vivência da

---

<sup>16</sup> *Leve* é um espetáculo requisitado por festivais e eventos de dança até a atualidade. Teve uma trajetória de sucesso realizando 3 temporadas em Recife nos anos de 2009, 2010 e 2012, participou do Palco Giratório em 2011, circulando por 33 cidades do Brasil e fez circulação internacional pela América do Sul (Chile, Argentina e Uruguai) em 2014.

alteridade se apresentou como um caminho para que as artistas reinventassem seus processos de produção de subjetividade na criação, se transformassem ao mesmo tempo em que investiam numa reterritorialização a partir da organização de uma dramaturgia.

A decisão do que ficou na dramaturgia foi guiado a partir do que a obra pedia, do que elas e o restante da equipe envolvida entenderam como importante para o resultado. Na época, não tivemos entendimento desse processo todo, mas hoje compreendo que houve uma descentralização (e multacentralização) nas decisões para elaboração dramática.

Ao longo do tempo o Coletivo Lugar Comum foi amadurecendo essa maneira de criar descentralizadamente a dramaturgia e investindo mais nesse fazer. Motim foi um dos processos de criação mais intensos nesse sentido. Envolvendo 10 *performers* criadores, o trabalho contou com uma multiplicidade de lideranças que se revezaram nos laboratórios criativos, para além das oficinas e residências que o elenco participou ao longo da montagem, como relatado no capítulo anterior. A primeira montagem chegou a ter a assinatura da dramaturgia de Roberta Ramos, que foi a proponente da performance. Mas já na segunda temporada, com um elenco com novos integrantes, decidiu assumir esse fazer que já vinha sendo realizado desde a primeira montagem de uma dramaturgia criada a partir das diversas contribuições trazidas pelos *performers* que lideraram algum laboratório na criação e num movimento de auto-organização na hora de decidir o que se visibilizaria na performance.

O que seria essa auto-organização? Como ela acontece? *A priori*, existe um desejo de multiplicidade no resultado da obra, ou seja, tornar visível as variadas contribuições e repertórios que os artistas envolvidos trouxeram. Então essa heterogeneidade é uma premissa na organização dramática. Essa mobilidade de lideranças nos processos de criação pode incorrer numa superficialidade na construção dramática corporal se for articulada como uma justaposição de exercícios e práticas. Mas se pensarmos que as práticas estão a serviço de criar um corpo conjunto, de trabalhar a relação, de construir uma consistência de relação, pode vir a desdobrar uma densa dramaturgia corporal coletiva.



Assim, ao longo da criação de Motim, fomos experimentando na rua algumas propostas de jogo, ou de corporalidades, que tinham sido vivenciadas nos laboratórios em sala. Os critérios para a decisão do que permanecia ou não na performance passaram por dois critérios: o que trazia um sentimento de bando entre os performers-criadores e o que promovia um campo de contaminação<sup>17</sup> com os transeuntes da rua. Muito material que experimentamos era interessante enquanto corporalidade, que compreendia o riso como gesto político, mas só permaneceram aqueles experimentos que traziam essa ideia de sentimento de bando entre o elenco ao mesmo tempo que geravam um campo de contaminação com o público. Esses eram os princípios que ajudavam a organizar o sentido dramático da performance.

E como acontece essa decisão? Como organizar uma multiplicidade, sem estabelecer um processo repressivo e, também, promover uma auto-organização do caos? Após os laboratórios na rua, nos reuníamos para conversar sobre a experiência e decidir a partir dos relatos o que trazia esses componentes para o grupo. Para isso se criou um ambiente para que todos pudessem falar, reverberar suas sensações, suas reflexões. Muitas vezes o que gerava sentimento de bando para um, não gerava para outro. Os dissensos sempre apareceram, os choques de visão. Mas o sentimento de confiança entre os participantes do elenco, e um olhar para o que a obra precisava, ajudava nas decisões finais. E muitas vezes essas decisões foram revistas ao longo da temporada, ou reajustadas, por isso que assumir o processual também é elemento importante desse fazer.

No caso de Motim criamos uma estratégia para que a performance não se configurasse num caos. Elegemos uma liderança a cada dia de apresentação, algum dos *performers* tinha um apito que poderia ser usado para ajudar a definir tempos de cena, pausas nas caminhadas, mudança de dinâmicas. Ou seja, usamos a prática de lideranças móveis como estratégia de cena. É importante dizer que nem todos do elenco passaram por esse papel de liderança, por não

---

<sup>17</sup> Confira mais informações sobre a performance neste artigo: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602017000100071&lng=en&nrm=iso&tlng=pt&fbclid=IwAR2BkXd71guyt\\_gxIHlvsbUnixtPzQbGeAdhhVHzJPJia94aT1XWzNuao5A](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000100071&lng=en&nrm=iso&tlng=pt&fbclid=IwAR2BkXd71guyt_gxIHlvsbUnixtPzQbGeAdhhVHzJPJia94aT1XWzNuao5A)

desejarem estar nele. Respeitar os desejos também faz parte da construção coletiva. E muitas vezes o grupo estava tão conectado entre si que o líder nem precisava atuar, pois as mudanças na performance aconteciam por aquela escuta omnilateral, que expliquei no capítulo anterior, sem precisar nenhum comando de quem tinha o apito.

Essa escuta omnilateral é uma chave desse processo de auto-organização. Reforçando o que citei no capítulo anterior, essa escuta omnilateral é uma “atenção não apenas ao que é dito, mas sobretudo ao que não é, atenção à forma *como* as coisas são ditas, ao que se lê nas faces como nos silêncios” (COMITÉ, 2016, p.75). Esse não dito se aproxima do conceito de “saber do corpo” (ROLNIK, 2015, p.14), um modo extracognitivo de apreensão das coisas do mundo, que emerge desse lugar desterritorializado do fazer coletivo, quando abrimos espaços para passagem dos afetos, propiciando um estado provisório da relação, uma subjetividade em trânsito.

Um processo que lida com conflitos e não prioriza eficiência. Desejamos eficiência, mas ela não está acima de um processo que seja construído pelo todo. A decisão não é pautada no movimento que precisa ser perfeito, ou igualmente executado entre todos, ou mesmo que apresente sentido de belo, como francamente entendido no senso comum. São outros princípios que regem as decisões. Estar atento ao outro, ao artista com quem compartilhamos a cena, numa valorização do que acontece entre, uma construção pelo vínculo. Valorizamos o sentimento de pertencimento desse todo, acolhendo as diferenças, os erros, os desvios, mas perseguindo a construção comum.

A diferença, diante desse contexto, passa pela idéia da produção de um coletivo, não no sentido de agrupamento de pessoas, mas em uma composição de forças, desembocando no devir enquanto movimento e em uma concepção diferenciada de liberdade e criação. É estar traçando para si novas singularidades a cada encontro e não apenas tolerar o outro, ou mesmo desenvolver com ele única e exclusivamente um elo de solidariedade, de ajuda humanitária e de fraternidade. (DOREA, 2002, p.103)

Esse fazer se aproxima de um exercício de construção coletiva de criação. Podemos então, alinhar a discussão desse fazer com um labor do artista criador que seja poroso, que esteja disponível para os desvios, para a alteridade e a

favor da obra. E essa construção comum da obra se dá a partir da eleição do princípio organizador para dramaturgia. Por exemplo, em *Leve*, o princípio organizador da obra era criar uma atmosfera sensorial de movimentos, cores e sonoridades, tangendo a percepção do público para um espaço sensível e intimista. Então a escolha por deixar espaços abertos ao improviso de movimentos foi imprescindível para que as dançarinas estabelecessem tempos necessários de cena para essa atmosfera e para criar um tônus mais poroso de relação com o público, no campo do sensível.

Lepecki (2010) nos traz um entendimento interessante da “obra como força-vontade autônoma” (LEPECKI, 2010, p.42), e tal entendimento converge na direção da argumentação venho tecendo ao longo dessa escrita. As criações do Coletivo Lugar Comum lidam dessa maneira com seus trabalhos artísticos, compreendendo que existe algo que a obra pede, como uma força-vontade no mundo que também é levada em consideração na hora de fazer escolhas. Assim, a construção dramaturgica assume a autonomia da obra como parte do processo de tomada de decisões. E eleger esse princípio organizativo é um passo fundamental nesse fazer, no sentido de acessar a força-vontade obra. Lepecki explica que o resultado de uma dramaturgia em processo emerge do acesso a essa “obra como força-vontade autônoma” que é concretizada a partir das escolhas compositivas do autor.

É justamente por causa de sua autonomia que a obra permanece nebulosa para si mesma -- até o momento em que agenciamentos autorais provoquem as primeiras e ainda vagas concretizações da obra. Ou seja, até o momento em que uma outra força-vontade (podemos chamá-la de “função-autor”) se resolva a acessá-la, a entrar em composição criativa com essa ainda nebulosa-obra. (LEPECKI, 2010, p.42)

Então, o plano de composição que se organiza para a cena é regido pelos acontecimentos e pelas escolhas dos princípios feitas pelos envolvidos (função-autor) no processo de criação. É necessário um trabalho de conectar elementos e criar linhas invisíveis de conexão entre eles, que possibilitem a visibilidade de uma dramaturgia para a obra como um todo. E esse trabalho de conectar pontos, agregando também os acasos e desvios, vai permitindo o nascimento de algo, que ainda não se entende o que será (apresenta-se nebuloso), mas que se faz

emergir da própria prática de experimentar conteúdos e exercitar escolhas (função-autor). Para Lepecki, “dramaturgia é um modo de inventar, acessar e ativar os planos de composição (ou de consistência) da obra por-vir” (LEPECKI, 2010, p. 42).

Esse porvir, apontado por ele, demanda dos artistas envolvidos no trabalho de criação um estado diferenciado, que possa caminhar junto com os desvios. Um estado que, assim como a dramaturgia, não pode estar pré-estabelecido, mas que possa ser poroso para os atravessamentos e abarcar o imprevisível, a alteridade. E assim, mover sua presença criadora junto com a dramaturgia, processualmente, uma vez que “as dramaturgias contemporâneas, desterritorializadas do texto, possuem característica polifônica, têm como uma das principais linguagens o movimento, no sentido imposto pelas diretrizes do paradigma de eterno vir a ser” (TOURINHO, 2009, p.2).

Esse estado diferenciado dos artistas pode ser acessado nesse movimento de desterritorialização das subjetividades implicada nas práticas de *lideranças móveis* dispostas e discutidas no capítulo anterior. Num movimento de acessar a subjetividade como processos de singularização, de composição de si, ao mesmo tempo em que compõe a obra, se aproximando das questões de performatividade em dança (SETENTA, 2008).

O processo de composição de si pode se alinhar as questões de performatividade em dança quando observamos a constituição dos materiais criativos em processo, e em materialidades estéticas que dialogam com questões públicas/privadas ou particulares/coletivas. Tal alinhamento indica certo contraponto a uma encenação de si, isto é, uma representação de algo que já está posto e definido anteriormente, a encenação de materialidades previamente prontadas.

Trago esta diferença entre encenação de si e composição de si como práticas do campo privado e público respectivamente, porque uma parece que lida com a noção de indivíduo como algo pronto, que podemos representar e visibilizar em cena sem necessariamente ser atravessado pelos acontecimentos do momento. Já a composição de si, sugere um fazer que se apronta no tempo e nas relações que tece a cada momento, com os outros integrantes, com o

público, com o espaço, com os contextos, e assim parece estar mais aberto para um entendimento de si como composição conjunta com o coletivo.

Por conta disso, organiza-se a problemática que indaga se processos compositivos que lidam com as incertezas e adotam a probabilidade em lugar da previsibilidade podem ser tomados enquanto espaço de criação coletiva em dança. A hipótese que se desenha aponta que esse campo imprevisível, quando trabalhado em processos compositivos em dança, provoque o desmoronamento de convicções, provoque a ruínas de certezas, e assim permite brechas para que o desvio e o dissenso sejam percebidos. Permitindo a possibilidade de mudanças de rotas em seus processos, entendendo a autonomia da obra, como algo que demanda suas próprias conexões para existir. Como se o que surgisse durante o processo criasse relevância a partir de uma coerência interna da própria criação juntamente com as singularidades presentes.

Essa maneira de lidar com a construção dramática da obra contribui para a sobrevivência de outros modos de articular o campo subjetivo nos processos de criação em dança, num movimento de desterritorialização que está presente nessas práticas de *lideranças móveis*. Esse modo pressupõe a vivência de uma multiplicidade de repertórios, criando espaços de processos de singularização das subjetividades, experimentando corporalidades e alteridades que se entendem como dissenso, num estado de composição de si que não é privada, e sim coletiva, dando brechas para que a diferença se faça emergir nas criações. Nesse sentido, se evidenciam escolhas que se expõem guiadas por uma atenção omnilateral, em processos criativos que lidam com a imprevisibilidade. As tomadas de decisões que emergem do processo, e não são previamente definidas, podem assim possibilitar essa reterritorialização, e que pode ser aproximada do pensamento de autonomia da obra levantado por Lepecki. Um fazer que provoca desestabilização em modos hegemônicos do fazer da dança contemporânea na atualidade, possibilitando outras aberturas nos processos de criação coletiva.

## 5. MULTITERRITORIALIZANDO: UMA COEXISTÊNCIA DE SABERES

Iniciamos essa reflexão sobre criação em grupo em processos de criação em dança contemporânea, apresentando um território já criado em que as companhias costumam trabalhar com lideranças centralizadoras em suas criações. Refletimos como isso pode reverberar na composição das subjetividades dos artistas envolvidos nesses processos criativos. Em seguida, visitamos a realidade de um cenário mais recente da dança contemporânea que proliferou uma maneira de trabalhar coletivamente, valorizando uma forma mais horizontal nas relações de saberes estabelecidas entre os integrantes da criação. Desterritorializa-se a figura do líder e das relações intersubjetivas. A figura da liderança fica mais móvel e múltipla dentro do processo. Fermenta-se processos de singularização na configuração das subjetividades dos artistas envolvidos.

A reterritorialização desse território, que foi desestabilizado por novas formas de se organizar e se relacionar, acontece no momento de organizar dramaturgicamente a obra, assumindo o processual, e apostando no múltiplo como tessitura. Emerge então a prática de uma dramaturgia compartilhada. E foi então que a multiterritorialidade surgiu como possibilidade desse movimento dinâmico de territórios da dança contemporânea. Um movimento onde “ver é conseguir sentir as formas. Contrariamente à o que uma herança filosófica nos inculcou, a forma não revela a aparência visível, mas o princípio dinâmico” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p.181)

Acompanhando o fazer na dança como algo em movimento, que se transforma em seus processos e maneiras de estar a partir dos encontros e vetores que a atravessam, essa pesquisa compreende o deslocamento como princípio dinâmico, considerando o território enquanto lugar de passagem. A partir da reflexão sobre as práticas de mobilidade de lideranças e de construções dramáticas compartilhadas houve o encontro com o termo multiterritorialidade como uma outra possibilidade de se refletir sobre territórios.

A multiterritorialidade, como já enfatizamos anteriormente, aparece como uma alternativa conceitual dentro de um processo denominado por muitos como “desterritorialização”. Muito mais

do que perdendo ou destruindo nossos territórios, ou melhor, nossos processos de territorialização (para enfatizar a ação, a dinâmica), estamos na maior parte das vezes vivenciando a intensificação e complexificação de um processo de (re)territorialização muito mais múltiplo, "multiterritorial". (HAESBAERT, 2007, p.19)

Haesbaert nos apresenta, então, uma outra maneira de encarar o sentido de desterritorializar e reterritorializar, trazendo o foco para uma complexificação desses processos de maneira a assumir a co-existência de poderes, funções, fazeres, que reconheça as diferenças na construção do seu interior ao invés de pensar em desconstrução como único caminho para refazer-se.

Geograficamente falando, pensar multiterritorialmente significa pensar tanto em múltiplos poderes (ou "governanças") quanto em múltiplas identidades (em espaços culturalmente mais híbridos) e mesmo em múltiplas funções (a "multifuncionalidade" econômica) - em síntese, um debate complexo em prol da perspectiva maior de construção de uma outra sociedade, ao mesmo tempo mais universalmente igualitária e mais multiculturalmente reconhecedora das diferenças humanas. (HAESBAERT, 2007, p.43)

Trazendo essa visão para a discussão de criação coletiva que essa pesquisa propõe, podemos pensar que, as práticas de *lideranças móveis* e de construção dramatúrgica compartilhada trazem essa complexificação de coexistência de saberes em seu fazer, ao colocar em relação repertórios e corpos múltiplos, bem como pela sua maneira de entender a organização para criação de maneira distributiva de poderes. O que essa criação coletiva de construção dramatúrgica nos apresenta se aproxima desse processo complexo de (re)territorialização que assume o múltiplo enquanto concretização. E traz esse múltiplo num espaço de convivência, de coexistência, sem que seja preciso destruir o que veio antes, mas compondo com outro rearranjo.

No entre, ocorre a mescla das informações existentes com aquelas que ainda ganharam existência no corpo. Ambas vão ser trabalhadas pelo corpo. Nem só uma nem só outra. Desse mesclado vai surgir uma informação, que carrega traços das outras, mas que se apresenta como informação singular. No interstício se dá, então, o trânsito de ideias, informações, proposições. (SETENTA, 2008, p.44)

Trabalhar a intersubjetividade proposta na prática de *lideranças móveis* se preocupa com o liminar, onde o saber transita horizontalmente entre territórios. O entre se apresenta como espaço de encontro com a diferença para se materializar num comum, assumindo as diferenças. Assim, essa prática potencializa a presença em trabalhos de dança contemporânea que sejam múltiplos e não homogêneos, que sejam heterogêneos em sua constituição de formas, de gênero, de etnia. Pois a dramaturgia que será construída vai ser processada a partir das subjetividades que foram deslocadas no encontro com outros.

[...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios [e/ou territorialidades] ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma multiterritorialidade. (HAESBAERT, 2007, p.34)

Vivemos essa multiterritorialidade como potência na dança nos processos de criação em grupo pela multiplicidade que existe de corpos, saberes, subjetividades, modos de existir, etc. Entretanto, *o como* se organiza os poderes e suas relações no momento da criação direciona o resultado desse fazer para algo mais, ou menos, múltiplo.

Praticar uma mobilidade nas lideranças faz circular os saberes e poderes, de maneira a deslocar a polarização opressor e oprimido, bem como hegemônico e heterogêneo. Essa prática se propõe ser múltipla nos saberes, sem precisar eleger um que represente o todo, uma ideia de universal. Essa pesquisa de um fazer coletivo que se organiza a partir de uma mobilidade de lideranças trabalha as relações de saber e poder num outro lugar, possibilitando na dança uma perspectiva de um fazer que se aproxima de um pensamento descolonial.

O pensamento descolonial é a estrada para a pluri-versalidade como um projeto universal. O Estado pluri-nacional que os indígenas e os afros reivindicam fica nos Andes, é uma manifestação particular do maior horizonte de pluri-versalidade e o colapso de qualquer universal abstrato apresentado como bom para a humanidade inteira, sua própria similaridade. Isto



significa que a defesa da similaridade humana sobre as diferenças humanas é sempre uma reivindicação feita pela posição privilegiada da política de identidade no poder. (MIGNOLO, 2008, p.300)

Trabalhar com uma prática que investe no procedimento de revezamento de lideranças e repertórios se aproxima de uma fazer descolonizador. Que não elege uma hierarquia *a priori*, e que lida com o saber a partir dos participantes envolvidos. Um saber-fazer que se faz na relação intersubjetiva. E se abre para a possibilidade de não reproduzir práticas colonizadoras, que cria espaços de poder e submissão. Que alterna as lideranças para fazer emergir na dramaturgia, corporalidades que façam mais sentido para a obra, para as questões ali colocadas, presentificando as questões dos corpos dos envolvidos.

Não quero dizer, com isso que as práticas de criação que lidam com outras maneiras de organizar hierarquias são necessariamente colonizadoras ou opressoras. Pois é possível que processos criativos que tenham lideranças centralizadoras consigam trabalhar a interrelação entre os artistas participantes de uma maneira democrática e coletiva. Depende do como se faz. Importa mais o *como*, do que o *quê*. O *como* se estabelece e se relaciona aos saberes.

No sistema comunitário, o poder não está localizado no Estado ou no proprietário individual (ou corporativo), mas na comunidade. Quando os zapatistas afirmam que se deve “governar e obedecer ao mesmo tempo,” eles estão enunciando um princípio básico da gestão política e econômica comunitária. (MIGNOLO, 2008, p.320)

Então, o *como* que as práticas de *lideranças móveis* apresenta, cria potência para que esse pensamento comunitário aconteça no momento da organização dramatúrgica, apresentando uma maneira de gerir presença, subjetividades e saberes desde uma perspectiva do *comum que é dividido* (RANCIÈRE), que se faz também das singularidades e dos dissensos dos mundos em que se chocam. O consenso não é o que se almeja.

Mignolo (2008) quando apresenta sua perspectiva descolonial nos apresenta a falência de uma ideia de universalidade.

[...] é importante ter em mente que nem Patzi Paco, nem Pacari ou eu, estamos pensando em termos binários. Um leitor

ocidental treinado pode ver essa oposição binária como falta de experiência em “ver” as formas internas de muitas nações e comunidades religiosas de todo o mundo. A segunda advertência é a de que também um leitor moderno ou pós-moderno sensato poderia pensar que o sistema comunal é um sonho totalitário que se destina a substituir o modelo dominante neoliberal e a sua alternativa dominante utópica, o sistema socialista comunista. Se fosse esse o caso, o sistema comunal não seria uma proposta descolonial, mas uma outra proposta moderna disfarçada sob o pensamento descolonial. O pensamento descolonial rejeita, desde o início, qualquer possibilidade de novos resumos universais que irão substituir os existentes (MIGNOLO, 2008, p.321)

Essa pesquisa também não tem interesse em trazer essa prática de *lideranças móveis* e sua dramaturgia compartilhada como modelo, nem modo a ser replicado, que se contrapõe a outras maneiras de criar na dança. Mas tem o desejo de dar a ver os dissensos diante de um mundo comum da dança, as diferentes visões de mundo que os processos de criação carregam se olharmos para seu campo micro e macropolítico. E a partir daí discutir possibilidades de modos singulares do fazer da dança no Brasil, que sejam articulados a partir de uma práxis, de refletir e experienciar práticas próprias (no sentido de apropriação).

Não aplicar modelos já aprontados, permite a abertura para o estranho, o estrangeiro, o que pode ser inventado a partir do encontro das subjetividades presentes. Não apenas para danças feitas no Brasil, mas no tocante a elas, é importantíssimo chamar atenção para o desvio das práticas artísticas e compositivas recorrentes e previamente aprontadas, tendo em vista as diversas e variadas referências de corpo e de maneiras de se mover que a cultura brasileira engloba.

Da mesma maneira, essa pesquisa deslocou seu referencial teórico para assumir um desejo de liminaridade. Ao trazer como base o pensamento de Deleuze e Guattari, esse trabalho traz um referencial filosófico eurocêntrico *a priori*. Entretanto, ao longo dos dois anos e meio que essa pesquisa aconteceu, houve o encontro com outros referenciais filosóficos que trago aqui neste último capítulo, e deslocou o saber para um espaço multiterritorializado, que busca o encontro com referenciais latino americanos e brasileiros, que possam propor outras maneiras de pensar a dança. A ocorrência dos encontros teóricos

diversos permitiu a coexistência de ideias e proposições já dadas com pensamentos e ideias empiricamente trabalhadas e que, juntamente a tais referenciais produziram reflexões e construção crítica que se demonstra argumentativamente neste trabalho.

Os autores Deleuze e Guattari (1995) já problematizavam também o binarismo e a geografia dos pensamentos e sua complexidade.

É preciso criar um lugar à parte para a América. Claro, ela não está isenta da dominação das árvores e de uma busca das raízes. Vê-se isto até na literatura, na busca de uma identidade nacional, e mesmo de uma ascendência ou genealogia européias (Kerouac parte em busca de seus ancestrais). O que vale é que tudo o que aconteceu de importante, tudo o que acontece de importante, procede por rizoma americano: beatnik, underground, subterrâneos, bandos e gangues, empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com um fora. Diferença entre o livro americano e o livro europeu, inclusive quando o americano se põe na pista das árvores. Diferenças na concepção do livro. "Folhas de erva". E, no interior da América, não são sempre as mesmas direções: à leste se faz a busca arborescente e o retorno ao velho mundo. Mas o oeste rizomático, com seus índios sem ascendência, seu limite sempre fugidivo, suas fronteiras movediças e deslocadas. Todo um "mapa" americano, no oeste, onde até as árvores fazem rizoma. A América inverteu as direções: ela colocou seu oriente no oeste, como se terra tivesse se tornado redonda precisamente na América; seu oeste é a própria franja do leste. (Não é a Índia, como acreditava Haudricourt, o intermediário entre o Ocidente e o Oriente, é a América que faz Pivô e mecanismo de inversão.) (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.29)

Ao refletir sobre práticas de criação coletivas que acontecem no Brasil o desejo de buscar referenciais mais próximos de realidades de mundos emergiu na pesquisa, mesmo se apenas como abertura para continuidade e desdobramento dessa pesquisa, apontando para outros territórios filosóficos na dança.

Falar da importância de compreender a organização hierárquica de um grupo na criação traz consciência para a sua maneira de valorar os saberes implicados e de possibilitar a multiplicidade, ao invés da hegemonia. Compreender esse campo macropolítico, de como se organiza um grupo de artistas no processo criativo, e percebendo também a dimensão micropolítica desse fazer, de processos de subjetividade que nele acontecem, é a contribuição

que essa pesquisa se propôs. E a partir daí abrir caminhos de reflexão sobre outros modos de fazer coletivos na dança, em práticas que valorizem esse trânsito de subjetividades e de saberes no momento da criação. Em um desejo de redistribuição dos poderes na dança contemporânea em grupo.

Termino a escrita desse trabalho, multiterritorializada de tantos saberes e encontros, num intenso movimento de recomposição de si. E com desejo de ter contribuído para o conhecimento da Dança, e para a academia, a partir de uma reflexão ancorada numa prática artística, entendendo a criação do saber como um exercício permanente de presença. Um exercício cotidiano de aprender a estar.

Sob a liderança de Luis Macas, Amawtay Wasi é uma universidade que na realidade é uma pluri-versidade organizada de acordo com a cosmologia e a sabedoria (epistemologia) dos povos e das nações indígenas. A esse respeito, ela se desconecta e se afasta da universidade do Renascimento e da Kantiana-Humboldtiana que, direta ou indiretamente, contribuíram para a colonialidade do conhecimento e dos seres. “Aprender a estar” é uma das metas da Amawtay Wasi, ou seja, descolonialidade do estar. O método para tal objetivo é “aprender a desaprender, a fim de voltar a aprender (MIGNOLO, 2008, p.323)

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Jorge. Jorge Alencar. **Cadernos do GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário de Teatralidade da UFBA/PPGAC, Salvador, n. 16, 2016. p. 47-57

BONFITTO, Matteo. **Tecendo os sentidos**: a dramaturgia como textura. Pitágoras, 500, v. 1, p. 56-61, out. 2011.

BERNARDI, Aline. **Coletividade e colaboração**: Aline Bernardi escreve sobre indícios do ser coletivo. Net. Seção Notícias. Rio de Janeiro, mar. 2012. Disponível em: <<http://ctrlaltdanca.com/2012/03/18/coletividade-e-colaboracao-aline-bernardi-escreve-sobre-indicios-do-ser-coletivo/>> Acessado em 4: ago 2018.

COMITÊ Invisível. **Aos nossos amigos**: crise e insurreição. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

COSTA, Liana G. Singularidades compartilhadas. In: COSTA, Liana G.; FALBO, Conrado; MARQUES, Roberta. (Org.). **Motim**: paisagens e memórias do riso. Recife: Titivillus Editora, 2017.

COSTA, Liana G; MARQUES, Roberta. **Motim**: o 'pensamento relacional' do riso como contágio em uma dramaturgia de processo. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 1, jan./abr., 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia?** 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

DOREA, Guga. **Gilles Deleuze e Félix Guattari**: heterogênese e devir. Margem, São Paulo, n. 16, p. 91-106, dez. 2002.

EVELIN, Marcelo. Marcelo Evelin. **Cadernos do GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário de Teatralidade da UFBA/PPGAC, Salvador, n. 16, 2016. p. 59-77

GAVIOLI, I. L. **Coreografia 21 do Grupo Corpo**: 21 percepções sobre o processo de criação cênica. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/97630>>. Acesso em: 22 nov 2018.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GUIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

HAESBAERT, Rogério. **Território e multiterritorialidade:** um debate. *GEOgraphia*, [S. l.], ano IX, n. 17, 2007.

HIERARQUIA. In: **MICHAELIS** Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S. l.]: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/hierarquia/>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

KERKHOVEN, Marianne van. O processo dramaturgico. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (Org.). **Dança e Dramaturgia**. São Paulo: Nexus, 2016.

LEPECKI, André. Verbetes-afetivos/Verebetes-afetivos: arremessos verbais movidos pelo encontro em Flecheiras/Fleicheiras/Flexeiras/Fleixeiras em Junho de 2010. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo:** por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.

\_\_\_\_\_. **Singularities:** dance in the age of performance. New York: Routledge, 2016.

LIDERANÇA. In: **SIGNIFICADOS**. [S. l.]: 7 Graus, 2011. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/lideranca/>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

MARINHO, Nirvana. Coletivos em dança: corpos políticos. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 267-280.

MARQUES, Roberta Ramos. Do corpus à pesquisa: corpo-massa. In: GORKI, Kiran; Junior, José W.; SENA, Marcelo (Org.). **Pele e Ossos:** escritos sobre uma pesquisa prática. Olinda: Associação Reviva, 2010. p. 67-80.

\_\_\_\_\_. Formações e desdobramentos da dança contemporânea no Recife: modos de organização para produzir, concepções de corpo e treinamento. In: COSTA, Liana G. (Org.). **Coleção RecorDança:** vol.1 - Vídeos. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011. p. 57-66.

MIGLIORIM, Cezar. **O que é um coletivo**. Teia: dez anos. Instituto Moreira Sales, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <[https://www.academia.edu/2451138/O\\_que\\_%C3%A9\\_um\\_coletivo](https://www.academia.edu/2451138/O_que_%C3%A9_um_coletivo)>. Acesso em 01 out 2018.

MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica:** a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 19-40.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. Apresentação. In: PASSOS, Eduardo.; KASTRUP, Virginia.; ESCÓSSIA, Liliana do. (Org.). **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, razão e paixão**. Organização de Edgard de Assis Carvalho e Maria da Conceição Almeida. 2. ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. O dissenso. In: NOVAES, Auaduto. (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura. Rio de Janeiro – Fundação Nacional de Arte, 2006.

ROCHA, L. N. **Coletivos artísticos brasileiros**: um discurso de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em arte. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9619>>. Acesso em: 13 jun 2018

RODRIGUES, Lia. **Encontro com Lia Rodrigues**. Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário de Teatralidade da UFBA/PPGAC, Salvador, n. 17, 2016. p. 13-26

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **A hora da micropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

\_\_\_\_\_. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Geopolítica da cafetinagem**. 2006b. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2005. Disponível em: <[http://sciarts.org.br/curso/textos/redes\\_criacao\\_final\\_grifado.pdf](http://sciarts.org.br/curso/textos/redes_criacao_final_grifado.pdf)>. Acesso em: 19 set 2016

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

\_\_\_\_\_, **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[lianagesteira@gmail.com](mailto:lianagesteira@gmail.com)> em 25 jan. 2019.

TRIGO, Clara. **Clara Trigo**. Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário de Teatralidade da UFBA/PPGAC, Salvador, n. 16, 2016. p. 15-29

TOURINHO, Ligia. **Dramaturgias do corpo**: protocolos de criação das artes da cena. Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284029>> Acessado em: 02 out 2016.

XAVIER, Jussara J. **Grupo Cena 11**: dançar é conhecer. São Paulo: Annablume, 2015.