



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Vanilto Alves de Freitas

**Coreografias Coletivas para Grupos Inexistentes:
características estruturais e procedimentos de difusão**

Salvador

2021

VANILTO ALVES DE FREITAS

**Coreografias Coletivas para Grupos Inexistentes:
características estruturais e procedimentos de difusão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ivani Lúcia Oliveira de Santana

Salvador

2021

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

Freitas, Vanilto Alves de.

Coreografias coletivas para grupos inexistentes: características estruturais e procedimentos de difusão / Vanilto Alves de Freitas. - 2021.

170 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Ivani Lúcia Oliveira de Santana.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.


1. Dança moderna. 2. Coreografia. 3. Coreógrafos - Brasil. 4. Criação (Literária, artística etc.). 5. Arte e sociedade. 6. Aquino, Rita - Crítica e interpretação. 7. Assis, Felipe de - Crítica e interpretação. 8. Evelin, Marcelo - Crítica e interpretação. 9. França, Leonardo - Crítica e interpretação. 10. GRUA - Genteleman de Rua (Grupo de artistas). 11. Cie. Willi Dörner (Grupo de artistas). I. Santana, Ivani Lúcia Oliveira de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.8

CDU - 792.8



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA 
Escola de Teatro
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

Vanilto Alves de Freitas

“COREOGRAFIAS COLETIVAS PARA GRUPOS INEXISTENTES:
CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS E PROCEDIMENTOS DE DIFUSÃO”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 06 de outubro de 2021.

Prof.ª. Dr.ª. Ivani Lúcia Oliveira de Santana (Orientadora)

Prof.ª. Dr.ª. Gilsamara Moura (PPGAC/UFBA)

Prof.ª. Dr.ª. Maria Helena Franco de Araujo Bastos (USP)

Prof.ª. Dr.ª. Andréa Bergallo Snizek (UFV)

Prof.ª. Dr.ª. Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

Dedico este trabalho às três mulheres da minha vida.

Maria de Lurdes, minha mãe, mulher forte que me criou com todo o protagonismo.

Cristina, esposa, companheira e amiga que me acompanha e compreende.

E Sofia, fillhota que colore meus dias.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que tem me acompanhando, compreendido, apoiado e que diariamente ajudou a construir o sentido do caminho;

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, por acolher a pesquisa e me possibilitar contribuir com nossa área de conhecimento;

À minha orientadora Prof. Dra. Ivani Santana, pela escuta e leitura sempre atenta, mesmo nos momentos que nos distanciávamos devido às múltiplas demandas da universidade, da arte e da vida. Agradeço, sobretudo, pela parceria e por acreditar em minhas escolhas;

À Escola de Dança da UFBA, por ter me recebido em 2015 como docente, e a todos docentes da casa por terem me apoiado na ocasião da entrada no PPGAC-UFBA;

Ao Curso de Dança da UFU (Universidade Federal de Uberlândia), que me recebeu em 2017 como professor, equipe que atualmente componho com orgulho;

Às professoras Dras. Gilsamara Moura, Helena Bastos, Andréa Bergallo Snizek e Lígia Losada Tourinho pela leitura atenta e por todas as contribuições desde o exame de qualificação;

Aos colegas de turma que no decorrer desse processo de doutoramento tantas vezes discutiram e contribuíram com esta pesquisa, em especial aos amigos

Beatriz Adeodato, Lucas Valentim e Roberta Roldão que me escutaram, sempre com atenção e carinho;

Ao colegas, irmãos e amigos Cláudio Strondum, Marcelo Santos, Mamede Aref, Mário Nascimento e Delmo Ferreira que têm me acompanhado por vários anos nessa longa caminhada com a dança e com a vida;

Aos colegas artistas, professores e professoras, trabalhadores da dança, que me concederam entrevistas, me possibilitaram dialogar com seus trabalhos e alcançar dimensões da arte da dança que só é possível de forma coletiva;

Aos colegas da direção da ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores de Dança), os quais me acompanham desde de 2018 e que torceram por mim a cada minuto;

Gratidão.

Coreografias Coletivas para Grupos Inexistentes: características estruturais e procedimentos de difusão

Resumo

Esta pesquisa visa investigar projetos coreográficos criados para serem executados por grupos não estáveis. Desse modo, lança luz a dois aspectos centrais: as características estruturais das coreografias e os procedimentos e estratégias utilizados pelos coreógrafos com o objetivo de difundir as obras propostas. O contexto no qual esta pesquisa se desenvolve, marcado pela atual fase do capitalismo pós-fordista, neoliberal e conectado por tecnologias de comunicação baseadas na internet, gerou um modo de trabalho flexível, precarizado e organizado por projetos. Entende-se que o modelo de coreografia estudado nesta pesquisa está inserido neste contexto, e, portanto, possui características do mesmo, seja como resposta ou como proposição. Noções centrais como Coreografia e Dança Contemporânea são revisitadas a partir do conceito de Comunidade Compartilhada, proposta por mim, e derivada do conceito Comunidade Reflexiva (LASH, 1997), associada à leitura sobre o modelo de trabalho pós-fordista realizada por Pascal Gielen (1970).

Como amostragem, a pesquisa se debruça sob a produção dos artistas brasileiros Marcelo Evelin (Batucada-2014), Rita Aquino, Leonardo França e Felipe de Assis (*Looping*-2016), “GRUA-Gentleman de Rua” e “Cie. Willi Dörner”, Áustria (*Bodies in Urban Spaces* - 2007), e verticaliza na minha própria produção coreográfica, tendo a noção de experiência coreográfica do autor como ambiente privilegiado de observação. Para tanto, mantém diálogo com questões metodológicas eminentemente qualitativas como o uso da prática, da experiência, e assume o recurso da escrita em 1ª pessoa como tática importante.

Palavras Chave: Dança Contemporânea, Coreografia, Pesquisas-Guiadas-Pela- Prática, Comunidade Compartilhada.

ABSTRACT

This research aims to investigate choreographic projects created to be classified by non-stable groups. In this way, it sheds light on two aspects: the structural characteristics of the choreographies and the procedures and strategies used by the choreographers in order to disseminate the proposed works. The context in which this research is developed, marked by the current phase of post-Fordist capitalism, neoliberal and connected by internet-based communication generated a flexible, precarious and project-organized way of working. It is understood that the choreography model studied in this research is inserted in this context and, therefore, has many of its characteristics, either as a response or as a proposition. Central notions as Choreography and Contemporary Dance are revisited from the concept of Shared Community, proposed by me, and derived from the concept Reflective Community (LASH, 1997) and associated to the understanding on the post-Fordist work model carried out by Pascal Gielen (1970).

As a sample, the research focuses on the production of Brazilian artists Marcelo Evelin (Batucada-2014), Rita Aquino, Leonardo França and Felipe de Assis (Looping-2016), "GRUA - Gentleman de Rua (2002)" and "Cie. Willi Dorner, Austria (Bodies in Urban Spaces - 2007)" and it is based on my own choreographic production, having the notion of the author's choreographic experience as a privileged spot for observation. Therefore, it maintains a dialogue with eminently qualitative methodological issues such as the use of practice and experience, and takes the use of 1st person writing as an important tactic.

Keywords: Contemporary Dance, Choreography, Research-Guided-By-Practice, Shared Community.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: De..va...gar: Intérprete e coreografo Vanilton Lakka Créditos Elenize Dezgeniski

Figura 2: Dúbbio Intérprete e Coreografia Vanilton Lakka Créditos Foto Gorka Bravo

Figura 3: Estreia Cópia 2017 Concepção Vanilton Lakka Créditos João Rafael Neto

Figura 4: Esquema da dimensão macro para a micro relativas a pesquisa

Figura 5: Residência Batucada em São Paulo. Foto: Sergio Caddah

Figura 6: Looping Bahia Overdub Créditos Patrícia Almeida

Figura 7: GRUA Créditos fotos Osmar Zampieri

Figura 8: GRUA Créditos fotos Osmar Zampieri

Figura 9: Cie. Willi Dorner/Áustria apresentou Bodies in Urban Spaces (Corpos em Espaços Urbanos) imagem ilustrativa encontrada na internet.

Figura 10: Divulgação no site da Bienal de Dança de Campinas. Imagem retirada da Internet

Figura 11: Estreia Cópia 2017 Concepção Vanilton Lakka Créditos João Rafael Neto

Figura 12: da esquerda para direita acima: Anna Halprin, Diogo Granato, João Fiadeiro, Daniela Guimarães. Abaixo Julyen Hamilton

Figura 13: Acima composições de Simone Forti, da esquerda Roller Boxes (1960), a direita Slant Board (1961) e abaixo Huddle (1969).

Figura 14: Bartok/Aantekeningen (1986) Coreografia Anne Teresa De Keersmaeker Dramaturgia Marianne Van Kerkhoven

Figura 15: Acima Carnation (1968) Lucinda Childs (1940-), abaixo Trio A (1978)

Figura 16: Organograma Coreografia, Dança Contemporânea e Comunidade Compartilhada

Figura 17: esquema concepção Dança Pós-Moderna Estadunidense por Vanilton Lakka criação Eduardo Bernard

Figura 18: Coreografias Coletivas para Grupos Instáveis

Figura 19: “O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes”, da esquerda para a direita, Fábio Costa, Cloifson Costa e Vanilton Lakka, créditos fotos Creditos-Cristiano-Prim festival Múltipla Dança Florianópolis 2010

Figura 20: Apresentação de O Corpo é a Mídia da Dança Outras partes em Uberlândia. Créditos Paulo Soares

Figura 21: Logo Mono-blocos Concepção Vanilton Lakka Design Gráfico Eduardo Bernard

Figura 22: Mono-blocos, créditos Marcelo Santos

Figura 23: Mono-blocos Vanilton lakka e Artistas Colaboradores créditos Fernando Prado

Figura 24: Habitar a Cidade com Mono-blocos em Viçosa Créditos Marcelo Santos

Figura 25: Cartaz de Mono-Blocos montado como espetáculo de formatura na Escola Pública Vila das Artes / Instituto Iracema - Fortaleza/Ceará

Figura 26: Mono-blocos montado em Lima-Peru. Créditos Encuentro Internacional Danza PUCP - 2019

Figura 27: Créditos fotos Fernando Prado, arte Eduardo Bernanrd

Figura 28: Funções Cópia Concepção Vanilton Lakka Design Gráfico Eduardo Bernard

Figura 29: Situações possíveis em cópia. Concepção Vanilton Lakka Design Gráfico Eduardo Bernard

Figura 30: Diagrama Cópia Concepção Vanilton Lakka Design Eduardo Bernard

Figura 31: Tabela Coringas (Regras fora do Diagrama)

Figura 32: Elementos de Composição Cópia. Concepção Vanilton Lakka Design Eduardo Bernard

Figura 33: Play List PTC (princípios técnicos corporais) no canal Vanilton Lakka no YouTube

Figura 34: Residência Cópia em Bogotá – Colômbia Créditos Fernando Prado

Figura 35: Residência Cópia em Salvador – Bahia Créditos João Rafael Neto

Figura 36: Cartas para Cópia

Figura 37: Cópia Situação 1 Conduzido, 2 Condutores. Imagem retirada da Internet

Figura 38: Cópia 4 Condutores, 1 Conduzido. Imagem retirada da Internet

Figura 39: Apresentação de Cópia no software Prezi

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Comunidade e Sociedade Fonte: BRITO, 2010, p. 22 APUD BELLEBAUM (1995, p. 79)

Tabela 2: Estrutura Coreográfica

Tabela 3: Estrutura de Convivência

Tabela 4: Princípios Estéticos

Tabela 5: Elementos Estruturais e Procedimentos de Difusão em O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes

Tabela 6: Procedimentos em Habitar a Cidade com Mono-blocos

Tabela 7: Características das estruturas coreográficas

Tabela 8: Procedimentos utilizados para remontar as coreografias

Tabela 9: Comparativo Características estruturas coreográficas e Procedimentos utilizados para remontar as coreografias

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO – 1	17
SOLOS, COLETIVOS E GRUPOS INEXISTENTES	17
FazendoObservando	17
Não Tão Só	19
CAPÍTULO – 2	31
EXPERIÊNCIA COMO RECURSO METODOLÓGICO	31
A Posição do Pesquisador Artista	36
A Prática e o Modelo Institucional	39
CAPÍTULO – 3	43
Multiplicidade e Regularidade na Comunidade da Dança Contemporânea	43
Comunidade	46
Comunidade Reflexiva	50
Ambiência digital	51
Identidade e Estética	55
Lógicas Internas	57
Comunidade e Pós-fordismo	59
Dança Contemporânea como comunitária compartilhada	62
CAPÍTULO – 4	67
GRUPOS INEXISTENTES EM CONVIVÊNCIA PROVISÓRIA	67
Batucada/ Marcelo Evelin e Demolition Incorporada	68
Looping Bahia Overdub	71
Bodies in Urban Spaces da Cie. Willi Dorner/Áustria	78
Continuando com Cópia	82
CAPÍTULO – 5	85
PENSAMENTO COREOGRÁFICO	85
Coreografia como Momento Prévio	85
Estrutura Coreográfica	91
Improvisação	91
Jogos	92

Tarefas	94
Estruturas de Convivência	98
Princípios Estéticos	101
Regularidades	105
CAPÍTULO – 6	112
PRODUÇÃO DO AUTOR RECONHECENDO ESTRUTURAS E MAPEANDO PROCEDIMENTOS	112
O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes	113
Mono-blocos – o jogo no espaço da cidade	121
Cópia – o jogo se torna central	132
Funções	135
Diagrama	136
Coringas	137
Elementos de Composição	139
Princípios Técnicos Corporais	139
Roteiro	142
Cartas	144
Telas Finais em Vídeos	146
Cópia em Prezi	148
Convergências	149
CONSIDERAÇÕES PARCIAIS, CIRCUNSTANCIAIS E PROVISÓRIAS	154
Bibliografia	158
ANEXOS	163

INTRODUÇÃO

Recentemente, um número crescente de coreógrafos, festivais e intérpretes tem operado através de projetos coreográficos elaborados para grupos, mas para grupos não estáveis. Isto significa, coletivos provisórios que se formam através de residências artistas ou oficinas promovidas por festivais ou instituições como centros culturais, os quais se desfazem logo após a experiência/evento. Desse modo, a substituição do elenco não é entrave, na medida em que a mobilidade é algo previsto. Esta pesquisa versa sobre este fenômeno partindo do pressuposto que o entendimento e prática de coreografia que sustenta este tipo de composição estão situados em uma comunidade específica que se identifica como Dança Contemporânea.

O modo e as estratégias aplicados por diferentes artistas em seu processo de criação, assim como seus procedimentos coreográficos e conceitos operativos, se diferem e marcam a identidade de cada coreógrafo. Portanto, não há nessa pesquisa a pretensão de afirmar que há um padrão que aglutina todos, ou um grande número de coreógrafos. Contudo, reconheço que há um contexto econômico-político, estético e tecnológico que tem balizado as decisões e procedimentos encampadas pelos agentes que, por vezes, geram formatos coreográficos, assim como procedimentos e estratégias aproximadas que manifestam regularidades, e que podem ser utilizadas para detectar uma espécie de modelo praticado por alguns agentes.

O foco aqui é primeiro investigar este modelo de coreografia praticado por artistas da dança na contemporaneidade com ênfase no Brasil, marcada por características tais como: projetos que se materializam eminentemente em apresentações coletivas, mas que não se sustentem em grupos ou companhias estáveis; ou mesmo com indivíduos não vivendo geograficamente no mesmo lugar; ou ainda não tendo intérpretes com formação técnica ou de linguagem idêntica; e possibilidade de ser remontada a partir de pouco tempo de trabalho presencial, geralmente através de recurso como residência artística, ou algum tempo curto de trabalho coletivo presencial. Sendo assim, a questão central que essa pesquisa apresenta é: quais características estruturais essas coreografias

possuem que as possibilita existir e se propagarem? Por consequência, quais procedimentos são aplicados no ato da remontagem em grupos instáveis com pouco tempo de convivência presencial?

No primeiro capítulo denominado “Solos, Coletivos e Grupos Inexistentes”, é abordado o contexto de produção da comunidade da dança contemporânea estudado nesta pesquisa. Há a análise de fatos recentes como as coreografias solo e as organizações em coletivo, por entender que esses acontecimentos possuem sincronismos com os projetos coreográficos elaborados para grupos não estáveis estudados nesta pesquisa. A observação desses fenômenos é capaz de informar sobre a existência de uma tensão constante entre motivações econômicas e motivações estéticas que, por sua vez, expõem a conexão direta entre o modo de convivência entre os indivíduos e a estrutura coreográfica praticada.

No segundo capítulo, “Experiência como Recurso Metodológico”, apresento a abordagem metodológica aplicada nesta pesquisa, a qual possui como núcleo o uso da experiência do pesquisador como principal estratégia. Há o diálogo com a perspectiva das Pesquisas-Guiadas-pela-Prática, sobretudo, para analisar as implicações da presença da subjetividade do pesquisador. Dentro os procedimentos metodológicos, há a análise de obras de artistas, entrevistas com coreógrafos, levantamento bibliográfico e análise de programas e textos dos próprios artistas, sempre levando em consideração que o contexto estudado é um ambiente no qual eu (pesquisador e artista da dança) pertenço e atuo como agente. Para tanto, mantenho diálogo com questões metodológicas eminentemente qualitativas como o uso da prática, da experiência, e, por essa razão, assumo o recurso da escrita em 1º pessoa como tática importante.

“Multiplicidade e Regularidade na Comunidade da Dança Contemporânea”, é o terceiro capítulo. Nele, apresento a principal referência conceitual que baliza a pesquisa, a saber a noção de Comunidade Compartilhada proposta por mim a partir do conceito de Comunidade Reflexiva elaborado pelo teórico estadunidense Scotth Lash (1945-), o qual desenvolve uma teoria que reconhece nas práticas comunais o lugar a partir do qual o sujeito individual se desenvolve na contemporaneidade. A abordagem de Lash apresenta aspectos que o coloca em diálogo conceitos de autores que abordam

o elemento comunal na contemporaneidade desde a década de 1990, dentre eles Pierre Levy (1956-), Zygmunt Bauman (1925-2017), Michael Maffesoli (1944-) e Allan Blum (1949). Estes fazem parte de uma tradição na sociologia clássica que discute limites entre as formas sociais Comunidade e Sociedade, é o caso de Ferdinand Tönnies (1855- 1936), Émile Durkheim (1858–1917) e Max Weber (1864- 1920). Por fim, o entendimento de Dança Contemporânea como comunidade é posta em diálogo com trabalhos recentes de teóricos da dança, como o brasileiro Arthur Almeida Neto (2016) e a portuguesa Madalena Rodrigues da Silva (2017), e a articulação com o contexto pós-fordista apresentado pelo sociólogo Pascal Gielen (2009).

Já no quarto capítulo, “Grupos Inexistentes em Convivência Provisória”, serão visitados coreógrafos que acredito estarem lidando com o modelo de coreografia detectado, tais como Marcelo Evelin (Batucada-2014), Rita Aquino, Leonardo França e Felipe de Assis (Looping-2016), GRUA - Gentleman de Rua (2002) e Cie. Willi Dorner/Áustria (*Bodies in Urban Spaces* - 2007).

No quinto capítulo, “Pensamento Coreográfico”, busco o entendimento de coreografia detectado na comunidade de dança contemporânea abordada nessa pesquisa. Para tal, o período histórico que perpassa a Dança Pós-Moderna estadunidense e a Dança Contemporânea, são visitados. Há uma especial atenção a criadores da Judson Dance Theater como Trisha Brown (1936-2017), Simone Forti (1935-), Lucinda Childs (1940-) e Yvonne Rainer (1943-), além de coreógrafos de outros períodos e lugares como a belga Anne Teresa De Keersmaeker (1960-) e o português João Fiadeiro (1965-), que contribuíram significativamente com o entendimento de composição em dança abordada nesta pesquisa.

Neste sentido, características como o uso de improvisação, jogos e tarefas, além de princípios estéticos que balizaram a produção desse período e as formas de organização e associação empreendidas por estes artistas, são confrontados com a produção de artistas recentes, com o objetivo de identificar dois aspectos centrais do entendimento de coreografia, as características estruturais das composições e os procedimentos e estratégias utilizados pelos coreógrafos para difundir as obras propostas.

Por fim, no sétimo capítulo “Reconhecendo Estruturas e Mapeando Procedimentos na Produção do Autor”, há uma verticalização em três proposições coreográficas de minha autoria, “O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes” (2006/07), “Mono-blocos” (2012) e “Cópia” (2017). O objetivo é identificar características estruturais nestes projetos coreográficos, assim como reconhecer procedimentos e estratégias utilizados por mim na remontagem e difusão destas obras que confluam com o modelo de coreografia identificado. Busco também pontos de contato entre a produção de outros coreógrafos com as características do modelo de coreografia observado, assim como a convergência com o contexto atual, pois entendo que estas informações não apenas corroboram sobre o entendimento e a prática de coreografia na contemporaneidade, mas também são capazes de propor alternativas de atuação em um contexto marcado pela instabilidade.

CAP. 1
SOLOS,
COLETIVOS E
GRUPOS INEXISTENTES

CAPÍTULO 1

SOLOS, COLETIVOS E GRUPOS INEXISTENTES

Neste primeiro capítulo denominado Solos, Coletivos e Grupos Inexistentes, há a exposição de fenômenos recentes como das Coreografias Solo e das Organizações em Coletivo por entender que esses possuem sincronismos com os projetos coreográficos elaborados para grupos não estáveis estudados nesta pesquisa. Entendo que a observação desses fenômenos é capaz de informar sobre a existência de uma tensão constante entre motivações econômicas e motivações políticas que, por sua vez, expõem a conexão direta entre o modo de convivência entre os indivíduos, a estrutura coreográfica praticada e escolhas estéticas.

Fazendo Observando

Iniciei minha trajetória no universo da dança através do contato com o movimento de Dança de Rua, uma experiência efetivamente coletiva, com grandes grupos, batalhas em rodas de *Breakdance*, sempre com um “q” de tribo urbana. Inicialmente, os espaços frequentados eram praças, boates, danceterias, festas, shows, ruas e quaisquer espaços onde era possível treinar, inventar e conviver em grupo. Gradualmente, a experiência foi migrando para o palco italiano e, aos poucos, a dança antes ancorada em espaços sociais periféricos e restritos a uma comunidade jovem, e muitas vezes excluída, foi ganhando o espaço da dança oficial.

O primeiro espaço tido como oficial de dança que tive contato foi o Festival de Dança do Triângulo em 1993, evento realizado na cidade de Uberlândia em formato competitivo, modelo comum no período, que recebia várias modalidades de dança, tais como Dança Clássica, Dança Moderna, Jazz, Sapateado e outras matrizes, que até então eu não havia tido contato. Na sequência, comecei a frequentar escolas na busca de ampliar minhas possibilidades na dança e consolidar uma nova fonte de recursos financeiros, já que tinha interesse em

viver profissionalmente disso. Frequentava aulas de Ballet Clássico e Jazz, eventualmente tinha aulas de técnicas de Dança Moderna, além disso continuava fazendo parte de grupos de Dança de Rua, atuando como dançarino, coreógrafo e diretor. Minha atuação já era naquele momento de alguém que organizava e contribuía para que o grupo funcionasse. Minha experiência continuava eminentemente coletiva, mas o meu ambiente cultural estava se transformando.

Minha curiosidade artística gradativamente me levou à Dança Contemporânea. Já que não existiam então muitos trabalhos que eu imediatamente me identificasse, guardo a sensação de que a ideia da Dança Contemporânea me empolgava mais do que uma forma específica de dança que eu tivesse visto naquele momento, materializada em algum grupo ou coreógrafo. O meu primeiro contato com a Dança Contemporânea foi com o documentário *Dance of the Century* (1996), de Sonia Schoonejans. Na ocasião, vi apenas um trecho que falava sobre isso e que menciona o Hip Hop como participante do que se chamava de Dança Contemporânea.

Essa percepção foi o suficiente para eu convidar alguns amigos que participavam comigo dos grupos de Dança de Rua e das aulas de Ballet Clássico para criarmos um grupo de Dança Contemporânea, ainda que não fizéssemos ideia do que era isso até então.

O nome do grupo era *Werther* – Pesquisa de Dança, e funcionou de 1996 até 2002. As criações do grupo continham com frequência movimentos acrobáticos e fortes resquícios de referências a códigos e motricidade característicos das Danças de Rua. Mas, trazíamos mais do que resquícios, a nossa convivência e nossa estrutura de organização guardava muito do modo como nos organizamos como grupo de Dança de Rua, digo, a experiência de dança continuava eminentemente coletiva, assim como a organização social no qual o grupo se estruturava.

Não Tão Só

Após a finalização do grupo, concentrei meus esforços criando coreografias para outros grupos e ministrando aulas. Por algum tempo não apresentei trabalhos coreográficos que poderiam ser classificados como Dança Contemporânea. De todo modo, após a vivência com o Grupo *Werther* ter me inserido neste universo, continuava atento ao que era produzido e aos festivais especializados. O Festival de Dança do Triângulo continuou a acontecer sempre com muitas produções de Dança Contemporânea em sua programação. Além dele, outro evento importante realizado em Uberlândia foi o Circuito 1, 2, 3 que se concentrava em trabalhos em formato Solos, Duos e Trios. Foi possível presenciar coreografias de Marta Soares e Vera Sala, naquele momento as artistas com carreira solo mais expressivas no país. Além de ter aulas com artistas como Gilsamara Moura, Helena Bastos, Sigrid Nora e Luís de Abreu.

Entendo que os eventos aos quais tive contato em Uberlândia faziam parte de um movimento que já vinha ocorrendo no Brasil há algum tempo, com destaque para a cidade de São Paulo em programações realizadas pelo curador Marcos Bragatto no CCSP (Centro Cultural São Paulo). Lá, o Centro Cultural São Paulo se tornou um polo exibidor com eventos como Masculino na Dança, Feminino na Dança e Solos, Duos e Trios, entre os anos 1990 até 2009¹.

Eles se tornam a oportunidade de dançarinos e dançarinas, intérpretes-criadores, não somente paulistas, de apresentarem o produto cênico de suas indagações poético-artísticas, especialmente em solos quando experimentam no próprio corpo estratégias a serem desenvolvidas, posteriormente, com mais pessoas em alguns casos. Mas, todos em solo: em ordem alfabética - Alexandre Tripiciano, Eduardo Fukushima, João Andreazzi, Leandro Berton, Mário

¹ Movimentos de artistas da dança em coreografias solo podem ser observados em outros momentos no mundo como sinaliza Sandra Meyer (2010, p.1) “No início do século XX ocorreram inúmeras transformações na dança no ocidente. Um dos fenômenos mais importantes situava-se na composição de solos pelas primeiras dançarinas modernas. E na década de 1980 no Brasil em espaços como o Teatro de Dança Galpão em São Paulo e nos festivais de dança contemporânea na UFBA. Portanto, a existência de coreografias em formato Solo no Brasil não são uma exclusividade de ações desenvolvidas no CCSP, mas para essa pesquisa o fluxo de acontecimentos relacionados a essa instituição é relevante.

Nascimento, Sandro Borelli, Thiago Arruda Leite e Umberto da Silva, em *O Masculino na Dança*, e Cláudia Muller, Geórgia Lengos, Juliana Moraes, Livia Seixas, Morena Nascimento, Miriam Druwe, Sônia Galvão, em *O Feminino na Dança*; em quase duas décadas de programação são alguns dos nomes de um rol longo de participantes².

Já no início dos anos 2000, o Itaú Cultural lança o programa “Rumos Dança”. Sua primeira edição no ano 2000, aceitava apenas propostas em formato solo ou duo, pois segundo o edital elaborado por Fabiana Britto e Sônia Sobral, estes formatos contemplavam melhor a prática da pesquisa em dança.

- Obras Solos e Duos

Nesses formatos, a dança fica mais próxima do teor investigativo procurado neste mapeamento, pois lida com a questão da assimilação e transmissão de conhecimento corporal, na escala mais imediata de um corpo criador-intérprete e sua relação com o outro corpo criador-intérprete.³

O Rumos Dança, além de disponibilizar recursos para pesquisa e criação (algo raro até o momento), se tornou também o principal espaço legitimador da dança no país. Nesse sentido, importa salientar a influência do desenho do edital “Rumos Dança” e como aquele entendimento de pesquisa em dança defendido por ele pode ter interferido no perfil e escolhas de grande parte dos criadores em dança daquele período, muitos deles bem jovens.

O Rumos Dança fomentou a aceitação, legitimidade e a produção em escala maior de propostas de composições em formato de Solo. Como desdobramento desta situação, é possível destacar o surgimento de vários festivais de dança especializados em solos como o “SOLOS DE DANÇA NO SESC”, no Rio de Janeiro-RJ, “Projeto 1, 2 na Dança”, em Belo Horizonte-MG e o “Festival Mova-se: Solos, Duos e Trios”, em Manaus-MA. Mesmo quando os festivais não eram especializados nesse formato de coreografia, grande parte da programação era composta por trabalhos de solistas.

² Informações gentilmente cedidas por Marcos Bragatto.

³ Informação retirada de forder com regulamento da 1ª Edição do Programa Rumos Dança Itaú Cultural cedido gentilmente por Sonia Sobral.

A quantidade de Solos nesse período levanta questionamentos acerca da motivação dos artistas para assumirem esse formato de coreografia, por vezes sinaliza para uma escolha motivada pela identificação com o formato e o desejo de elaborar um trabalho autoral, por outro lado, parece refletir uma estratégia econômica de sobrevivência. Mas, é possível dizer também que uma alternativa não descarta a outra.

Esta discussão foi levada a cabo no Congresso "*La Danse en solo, une figure singulière de la modernité*", organizado pelo Centro Nacional de Dança e pelo Teatro da Cidade de Paris nos dias 29 e 30 de setembro de 2001. Dentre as reflexões geradas, destaca-se Eugenia Casini Ropa, historiadora da Dança, que situa a criação solística e sua importância na dança do século XX, que pode ganhar ares político ideológicos, ou também pode se estabelecer como única forma de existir produzindo dança no momento. Por vezes, reflete uma sociedade individualista na qual a necessidade de exposição individual ganha protagonismo, outras vezes representa um modo de ser coletivo, compondo comunidades artísticas a partir da criação de solos, que por fim nunca estão só, já que a produção de um solo sempre requisita mais que uma pessoa.

A pesquisadora holandesa Annelies Van Assche (1987), analisando o ambiente cultural nas cidades de Bruxelas e Berlim, enfatiza o elemento econômico e defende a ideia que criações em formato solo na Dança Contemporânea como uma espécie de tática de sobrevivência em um ambiente de trabalho precário e descontínuo.

Uma consequência digna de nota do modo de sobrevivência é a criação de peças táticas e solos de precariedade. Produzindo uma peça de dança altamente comercializável é fundamental para não sofrer um esgotamento do projeto. Em teoria, a criação de um solo requer um menor orçamento do que as peças do grupo, e nessa mesma linha, um solo é certamente altamente comercializável, por causa de seus baixos custos para os locais de hospedagem e, portanto, também o preço de passagens aéreas mais acessíveis.⁴ (ASSCHE, 2018, p.03).

⁴ "*In theory, the creation of a solo requires a smaller budget than group pieces do, and in that same line, a solo is certainly highly marketable, because of its low costs for the hosting venues and therefore also the more affordable ticket price. Tradução nossa. ASSCHE, Annelies Van. Dancing Precarity A transdisciplinary study of the working and living conditions in the contemporary dance scenes of Brussels and Berlin. Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van Doctor in de Kunstwetenschappen en de Sociale Wetenschappen.*" (Todas as citações em outro idioma colocadas na tese foram traduzidas por mim, autor da pesquisa).

Para a pesquisadora, o modo de sobrevivência dos artistas, assim como as condições de produção, interferem não só no formato das coreografias, mas também na estética do trabalho.

Em 2003, estreei meu primeiro solo denominado Dúbbio⁵. O trabalho originalmente era um projeto do Grupo *Werther*, no entanto, não se concretizou com o grupo. Na ocasião, devido à impossibilidade de nos encontramos, já que cada um tinha outras ocupações além do grupo, elaboramos a seguinte estratégia: criaríamos uma coreografia em grupo, cuja estrutura propiciasse uma apresentação em formato de trio, duo ou um solo, assim, a ideia era que a inconstância do grupo não inviabilizasse a apresentação. Como o grupo finalizou suas atividades, desenvolvi a proposta que, por fim, se transformou em uma coreografia em formato solo. Aprendi a dançar solo com Dúbbio, já que a minha formação era eminentemente coletiva, jamais havia estado só em um palco e em uma coreografia de minha autoria.



Figura 1: “De..va...gar”: Intérprete e coreografo Vanilton Lakka. Créditos Elenize Dezeniski

⁵ Dúbbio disponível em < <http://www.lakka.com.br/dubbio/> >



Figura 2: Dúbbio: Intérprete e Coreografia Vanilton Lakka. Créditos Foto Gorka Bravo

Posteriormente, elaborei outros projetos solo, como “Você, Um Imóvel Corpo Acelerado⁶” (2003), “De...va..gar”⁷ (2004) e “O Corpo é a Mídia da Dança?”⁸ (2005). Com estes trabalhos, e mais Dúbbio, me apresentei em vários festivais nacionais como Panorama-RJ/2003, Masculino na Dança-SP/2004, 1, 2 na Dança Belo Horizonte-MG 2004, e alguns intencionais como In Transit-Berlim-Alemanha 2006 e Escena-Caracas-Venezuela-2005. Havia um ambiente propício à aceitação de coreografias em formato solo.

⁶ Você, Um Imóvel Corpo Acelerado disponível em <<http://www.lakka.com.br/voce-e-um-imovel-corpo-acelerado/>>

⁷ De..va..gar: disponível em <<http://www.lakka.com.br/devagar/>>

⁸ O Corpo é a Mídia da Dança? Versão solo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dv_ZTg-Va2Q>

Coletivizando

Após essa etapa, senti a necessidade de estar em cena com outras pessoas, outros intérpretes, outros criadores, vivenciar outras possibilidades de composição. Assim sendo, propus ao Rumos Dança, em 2006, o projeto “Outras Partes”, proposta que era continuidade do solo “O Corpo é a Mídia da Dança?”. Nesta continuidade, após experimento realizado no Festival de Araraquara-SP em 2006, foram incluídas outras mídias e outros dois intérpretes Fábio Costa e Cloifson Costa, dessa vez estaria em cena em um trio, e não em um solo como nas últimas propostas. De todo modo, interessa salientar que era uma proposta minha e que os demais intérpretes eram convidados, em outros termos, não inaugurei um novo grupo e nem tinha como proposta criar uma composição coletivamente com vários autores.

Nesse mesmo período, surgiram vários coletivos de dança, tais como Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial-PR, Movasse-MG, Núcleo VAGAPARA-BA, Esqueleto Coletivo-SP e outros. Este fenômeno ganhou atenção de vários pesquisadores e programas de arte. O coletivo diferentemente de um grupo ou uma companhia, muitas vezes acabava se tornando uma agremiação de solistas, que se ajudavam, que se produziam, se apoiavam. O próprio “Couve-Flor” se definia da seguinte forma no período: *A minicomunidade artística mundial Couve-Flor é uma reunião de artistas engajados em uma estratégia de sobrevivência político-econômica: mais do que afinidades artísticas, os integrantes coexistem negociando a convivência e manutenção da comunidade*⁹.

A organização a partir de coletivos com o tempo foi ganhando outras formas e discursos, “O Dimenti”, de Salvador, surgiu em 1998 e o no início se denominavam como um grupo, “O” Grupo Dimenti, se tornou “O” Coletivo Dimenti e, por fim, tornou-se “A” produtora Dimenti. Hoje eles usam sua expertise conseguida com a produção em dança para produzir seus componentes e suas

⁹ Perfil do coletivo disponível em <<https://couveflor.wordpress.com/sobre-o-couve-flor/>> última visita 25/04/2021

propostas, mas também produzir outros artistas e eventos, seja de dança ou outras áreas como teatro e cinema.

A organização em uma agremiação denominada “coletivo” e não em um “grupo” ou “companhia”, termos mais usuais na dança, sinalizava, mais do que uma troca de nomenclatura, pois lançava questões referentes ao modo de convivência, de colaboração, de produção e manutenção de indivíduos organizados coletivamente. Portanto, carregava em si uma dimensão política que extrapolava o próprio âmbito da dança.

A importância da organização de artistas em Coletivos tomou tamanha importância que o Mapeamento da Dança considerou o formato coletivo como uma das principais unidades de avaliação da dança no Brasil.

São três unidades de avaliação pertinentes a esta pesquisa: indivíduos, grupos, companhias ou coletivos e instituições, ficando delegado ao respondente a sua auto definição como agente de dança, sendo considerada tanto a produção amadora quanto profissional em dança (MATOS, NUSSBAUMER, 2016, p. 22).

Obviamente, este cenário obrigou várias instituições a se reorganizarem. Neste período, os editais da Petrobras se tornaram a fonte de financiamento das artes mais desejadas. Não apenas porque era possível ter inicialmente dois anos e posteriormente três anos de trabalho contínuo, com um volume certo de recursos, o que significava alguma estabilidade, mas também pela dimensão legitimadora encontrada no edital, pois os principais artistas nacionais concorriam ao mesmo tempo, e as comissões eram formadas por profissionais relevantes na área.

O edital Petrobras Cultural, estava moldado para receber propostas de grupos e Cias de dança, mas passou a receber propostas de Coletivos, isso levou a comissão a um impasse conceitual. De todo modo, havia o entendimento de que um coletivo ainda era um grupo e coletivos como Couve-Flor e Dimenti foram contemplados.

A partir dessa ocorrência, decidi submeter uma proposta para o edital, e apesar do nome do edital ser Manutenção de Grupos e Cias de Artes Cênicas, argumentei que apesar de eu não me organizar como um grupo, coletivo,

associação ou outra forma de organização coletiva, eu agregava pessoas ao redor de minha produção e que, portanto, justificava a comissão conceder o prêmio ao meu projeto.

Fui aprovado em 2011 com o proposta “Mono-Blocos: Ação, Interação em Praça Pública”. A minha proposta previa a elaboração de um novo trabalho com 10 pessoas, e a circulação de meu repertório existente até então. Mesmo ampliando o número de pessoas envolvidas em minhas propostas, eu não tinha o interesse de fundar um grupo. Isto posto, comecei a me apresentar como Vanilton Lakka e Artistas Colaboradores.

“Mono-blocos” pretendia ser um trabalho com foco na cidade, pois, era criado para o espaço externo. A ideia era aproveitar a convivência com um grupo de pessoas para criar uma composição que posteriormente não dependesse desse mesmo grupo estável. O trabalho resultante era composto por vários jogos coreográficos, para os quais não existia uma função fixa. Todos passavam por todas as funções, pois a estrutura coreográfica exigia isso.

“Mono-blocos” estreou em junho de 2013 e circulou com uma equipe com 11 profissionais durante 18 meses por várias cidades com o mesmo grupo que esteve durante o processo de criação. No terceiro ano, já sem o patrocínio da Petrobras, “Mono-blocos” ganhou outra possibilidade de existência e se tornou a residência artística Habitar a Cidade com Mono-blocos, nesse formato viajam conta com 4 bailarinos e 1 produtor/técnico que ministram as aulas a artistas locais por 5 dias e, por fim, gerava uma apresentação composta por um elenco misto, formado por bailarinos do elenco original e outros artistas locais.

Em 2018, participei com “Mono-blocos” do V *Encuentro de Danza a Cielo Abierto*, desta vez viajei só e apliquei a residência sem a participação de intérpretes da montagem original, isso me requisitou pela primeira vez não estar em cena no trabalho, deslocando-me para posição de apoio técnico com materiais cenográficos, e operando a sonoplastia. Esta estrutura se repetiu em Lima, Peru, em 2019 no *Encuentro Internacional Danza PUCP - LIMA 2019*. Na ocasião, o trabalho migrou para o palco do teatro pela primeira vez, algo que voltou a se repetir em 2019 em Fortaleza-CE, quando a Escola Vila das Artes

decidiu apresentar “Mono-blocos” como espetáculo de formatura dos alunos naquele ano no palco do Teatro José Alencar.

Simultaneamente ao deslocamento de “Mono-blocos”, partindo de uma condição de elenco fixo em seu processo de construção e estreia, migrando para uma residência artística composta por um elenco misto, até alcançar a possibilidade de uma apresentação somente com artistas locais, pude perceber o surgimento de trabalhos apresentados coletivamente, com características semelhantes. Ou seja, proposto por um grupo, coletivo ou artista, e que se utilizavam depois um período de aulas em formato residência e que absorviam o público local para realizar a apresentação.

Grupos Inexistentes, instáveis ou provisórios

A ideia de grupo inexistente contida nessa pesquisa, dialoga com ideias como instável, provisório, efêmero, transitório, temporário, ocasional. Melhor, que existe por um tempo e em uma condição, e que pode voltar a existir ou não, como pode voltar a existir com novos elementos, indivíduos, em outro espaço-tempo. De todo modo, o grupo, Cia ou coletivo, na acepção na qual tradicionalmente é concebida, não é o alvo desta pesquisa, a não ser como contraponto a existência de grupos instáveis.

Por outro lado, o projeto coreográfico possui estabilidade, existe e se propaga por um tempo maior, mas só o faz porque está ancorado em uma estrutura de convivência transitória e que não depende da estabilidade de interpretes fixos. Para isso, as composições apresentam características estruturais que estão em acordo com padrões de sociabilidade instáveis e provisórios. Há, portanto, uma relação direta entre estas duas polaridades, estruturas coreográficas e estrutura de convivência, sendo assim, a hipótese é que as composições apresentam elementos estruturais que as possibilitam existir e se propagarem, e dependem de padrões de sociabilidades entre seus praticantes. Estas questões serão desenvolvidas ao longo do texto nos próximos capítulos.



Figura 3: Estreia “Cópia” 2017. Concepção Vanilton Lakka. Créditos João Rafael Neto

Em 2016, a partir das minhas experiências anteriores, especialmente “Mono-blocos”, e pela observação do ambiente artístico, político e econômico, encaminhei e aprovei o projeto “Cópia” para o edital Iberescena de apoio às Artes Cênicas para execução em 2017. A proposta previa a elaboração de um projeto coreográfico que existisse da forma mais tentacular e esparramada possível, fugindo da lógica centrada em pessoas específicas, com formação e habilidades singulares, distante da necessidade de convivência em uma localização geográfica pontual e não dependente de um grupo estável.

Entendi que um projeto coreográfico desta natureza tentava responder a uma inquietação artística, me fazendo lidar com elementos e questões de composição que já vinha lidando há algum tempo. Por outro lado, não via condições de criar e manter um grupo estável - e muito provavelmente se houvesse essas condições, eu não teria interesse em criar e manter uma relação de grupo fixo.

Assim como nas etapas anteriores da minha carreira, em que experimentei formatos Solo e a organização em Coletivo ou Núcleo, pude perceber que não estava fazendo uma opção solitária, ao contrário, comungava

de soluções similares a de outros artistas do período. Portanto, reconheço que “Cópia” tomou parte de um movimento que eu já vinha me aproximando, seja em meus trabalhos anteriores, ou no fluxo de criação de outros criadores, e a observação deste período me fez perceber a existência de regularidades em mim e na produção deste período, a existência de um padrão ou modelo de coreografias que tinham como principal característica a composições elaboradas para serem interpretados por coletivos, mas por coletivos inexistentes, instáveis, ou existentes somente por um pequeno período de tempo.

Dentre as hipóteses desta pesquisa, está a percepção de que este modo de organizar composições de dança está inserido no contexto da Dança Contemporânea, porém, no interior de uma comunidade específica que se reconhece como Dança Contemporânea, já que esse termo, como será visto nos próximos capítulos, é utilizado por um contingente amplo de sujeitos e em contextos muito distintos.

Como é possível verificar, a minha vivência na Dança, especificamente no ambiente da Dança Contemporânea brasileira, é explorada como condição privilegiada de observação dos acontecimentos analisados. Este tipo de percepção me fez visualizar o objeto desta pesquisa. No próximo capítulo será explorado as implicações desta condição na postura metodológica encampada neste estudo.

CAP. 2

EXPERIÊNCIA COMO RECURSO

METODOLÓGICO

CAPÍTULO 2

EXPERIÊNCIA COMO RECURSO METODOLÓGICO

Neste capítulo, analiso as implicações do uso da experiência e da prática como recurso metodológico, assim como as questões que emergem desta postura, tais como a posição do pesquisador artista e sua subjetividade no processo de pesquisa, a relação do artista com as instituições as quais fomentam a pesquisa, as implicações da formatação da obra na mídia original, a capacidade de migrá-la para outra mídia como a escrita, e o potencial da prática em informar sobre procedimentos e estratégias nos processos artísticos.

Para realizar esta reflexão, usarei discussões apresentadas por pesquisadores vinculados às Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática. Isto não significa que esta pesquisa esteja alinhada com esses teóricos, mas que elementos como a prática, a experiência, a subjetividade, além da atenção a procedimentos e estratégias encampados pelos artistas e que emergem destas relações. São questões presentes nesta linha teórica e estão também presentes nesta pesquisa enquanto proposta metodológica.

A PRÁTICA COMO NÚCLEO GERADOR

As Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática mantêm uma relação próxima à tradição qualitativa na medida que emergem de um mesmo histórico de relativismo de crise da representação, de confronto com eurocentrismo e pós-positivista que, por sua vez, geraram uma série de perspectivas e procedimentos metodológicos que buscavam alcançar aspectos da dimensão humana, inalcançáveis pelas pesquisas quantitativas, pois há o entendimento de que estas apresentam diversos limites no que tange a essa busca.

Dentre as perspectivas qualitativas geradas nesse histórico, se destacam a Etnografia¹⁰, a Pesquisa Participativa¹¹ e a Pesquisa-Ação¹², mas é possível apontar outras perspectivas mais próximas às Artes e às Artes Cênicas que se destacaram recentemente, como é o caso da Etnocologia¹³ e da Auto etnografia¹⁴. E é ainda possível apontar o uso de procedimentos comuns que atravessam estas perspectivas como é o caso da “[...] prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação

¹⁰ A Etnografia (do grego ἔθνος, ethno - nação, povo e γράφειν, graphein - escrever) é o método utilizado pela antropologia na coleta de dados. Baseia-se no contato inter-subjetivo entre o antropólogo e o seu objeto, seja ele uma aldeia indígena ou qualquer outro grupo social sob o qual o recorte analítico será feito. A base de uma pesquisa etnográfica é o trabalho de campo. Neste caso, este trabalho de campo se dá por meio do contato intenso e prolongado (que pode durar até mesmo mais de um ano) do pesquisador com a cultura do grupo para descobrir como se organiza seu sistema de significados culturais. O etnógrafo pode ser considerado um instrumento humano. Com um problema de pesquisa, uma teoria de interação ou de comportamento social e uma variedade de guias conceituais em mente, o etnógrafo se envereda em uma cultura ou situação social para explorar, coletar e analisar dados. Fonte: Etnografia – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org) . Acesso em em 23/07/2021

¹¹ A pesquisa participante, como o próprio nome sugere, implica necessariamente a participação, tanto do pesquisador no contexto, grupo ou cultura que está a estudar, quanto dos sujeitos que estão envolvidos no processo da pesquisa. Fonte: SOARES, Leandro Queiroz, FERREIRA, Mário César. Pesquisa participante como opção metodologia para investigação de práticas de assédio moral no trabalho. In: Rev. Psicol., Organ. Trab. v.6 n.2 Florianópolis dez. 2006 [Pesquisa participante como opção metodologia para investigação de práticas de assédio moral no trabalho \(bvsa.org\)](#)

¹² metodologia Pesquisa-Ação busca desenvolver técnicas e conhecimentos necessários ao fortalecimento das atividades desenvolvidas. Utilizando dados/achados da própria organização e valorizando o saber e a prática diária dos profissionais envolvidos, aliados aos conhecimentos teóricos e experiências adquiridas pelos pesquisadores, essa metodologia constituirá um novo saber que aponta propostas de solução dos problemas diagnosticados. Fonte: NUNES, Joaquim Moreira e INFANTE, Maria. PESQUISA-AÇÃO: UMA METODOLOGIA DE CONSULTORIA. [amancio-9788575412671-10.pdf \(scielo.org\)](#)

¹³ O termo “Etnocologia” está apresentado no Manifesto de criação deste centro, datado de 9 de fevereiro de 1995, como um neologismo que se inspira em seu uso grego, a dimensão orgânica da atividade simbólica. O manifesto apresenta a definição de Etnocologia: “o estudo, nas diferentes culturas, das Práticas e dos Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados”¹³ onde a palavra espetacular viria do performing, que em inglês abrange as seguintes significações...: 1) não se reduz ao visual; 2) se refere ao conjunto das modalidades perceptivas humanas; 3) sublinha o aspecto global das manifestações expressivas humanas incluindo as dimensões: somáticas, físicas, cognitivas, emocionais e espirituais. Fonte: PRADIER, Jean-Marie . “ETNOLOGIA: A Carne do Espírito”. In: _____. Repertório Teatro e Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA , Ano 1, n° 1, 1998, p. 10.

¹⁴ A autoetnografia é uma forma de pesquisa qualitativa na qual um autor usa a autorreflexão e a escrita para explorar a experiência anedótica e pessoal e conectar essa história autobiográfica a significados e entendimentos culturais, políticos e sociais mais amplos. A autoetnografia é uma forma de pesquisa qualitativa na qual um autor usa a autorreflexão e a escrita para explorar a experiência anedótica e pessoal e conectar essa história autobiográfica a significados e entendimentos culturais, políticos e sociais mais amplos. Fonte: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Autoethnography#:~:text=Autoethnography%20is%20a%20form%20of%20qualitative%20research%20in%20wider%20cultural%2C%20political%2C%20and%20social%20meanings%20and%20understandings>> Acesso em 25/07/2021

biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação” (HASEMAN, 2010, p. 49).

Não há, verdadeiramente, um rompimento entre a pesquisa qualitativa e as Pesquisas-Guiadas-pela-Prática, elas são desdobramento de um histórico comum e comungam de anseios aproximados. Em decorrência disso, será verificável nos artifícios encampados pelas Pesquisas-Guiadas-pela-Prática, uso farto de procedimentos utilizados pelas pesquisas qualitativas. Entretanto, as Pesquisas-Guiadas-pela-Prática se utilizam destas para apoiar e ampliar os procedimentos que emergem do núcleo central das pesquisas que são a prática e o processo criativo. Portanto, as Pesquisas-Guiadas-pela-Prática compõem uma metodologia característica por ser um "multimétodo" guiado-pela-prática, assim como as perspectivas qualitativas que também são multimétodos, mas o são sem acréscimo da prática como principal eixo condutor, como fazem as Pesquisas-Guiadas-pela-Prática.

É possível considerar que o Pesquisador-guiado-pela-prática está em extremo oposto ao Pesquisador-guiado-pelo-problema. O primeiro tem suas pesquisas norteadas pela relação com a prática, sendo assim, esta relação conduz a pesquisa, não no sentido de ser objeto da pesquisa, mas de ser o núcleo central que gera perguntas e respostas, as quais, conseqüentemente, geram outras perguntas que, em contrapartida, geram uma dinâmica possivelmente percebida e materializada em procedimentos e estratégias presentes no processo de criação. Os pesquisadores guiados pela prática têm sua trajetória investigativa guiada pelas perguntas que emergem continuamente da pesquisa em um processo vivo e dinâmico.

Enquanto isso, a segunda postura tem como premissa iniciar a pesquisa através do reconhecimento ou formulação de uma pergunta e hipóteses que, por fim, deverão ser comprovadas empiricamente através de fórmulas ou textos, podendo, portanto, serem encontradas em pesquisas quantitativas e qualitativas. Isto significa que, durante todo o processo, a pesquisa é guiada ao redor da pergunta e das hipóteses que iniciam a pesquisa.

Já as abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico. Como nas pesquisas pós-positivistas, o percurso das pesquisas com prática artística se constrói durante seu processo, porém, nesta última modalidade, durante processo (s) artístico (s) (FERNANDEZ, 2013, p. 23).

A pesquisa, portanto, diz algo porque foi feita de uma determinada maneira, e a atenção e a localização da prática dentro da arquitetura de uma pesquisa adquirem formas variadas. Dessa maneira, tenta-se fugir do uso instrumental da prática artística, seja informando procedimentos através da escrita, ou usando a obra artística como formatação de um tema em forma de obra.

Kjørup (2010, p. 27) compartilha o processo de artistas como Trond Lossius e Hans Hamid Rasmussen e expõe a relações possíveis entre processo de criação, procedimentos, contexto, artista, obra e público.

[...] Trond Lossius não vem realizando pesquisas para criar resultados sobre alguns temas que devem ser comunicados através de suas obras artísticas, mas os resultados de sua pesquisa são um pré-requisito para suas instalações e se expressam através delas. Em certo sentido, suas obras "diz" que "Isso pode ser feito dessa maneira!" (KJØRUP, 2010, p. 27).

É justamente o modo de fazer a pesquisa seu elemento mais relevante, pois assim não há enquadramento em uma relação de forma e conteúdo, no qual o tema da pesquisa é o conteúdo. No caso do objeto analisado nesta pesquisa, com foco em projetos coreográficos elaborados para coletivos não estáveis, percebo que o contexto pós-fordista, neoliberal e a emergência da ambiência digital interferem diretamente no modo de convivência entre os artistas da dança, assim como as escolhas estéticas presentes nos trabalhos.

A prática, da mesma forma que a experiência da prática e tudo que é possível retirar deste tipo de engajamento, é o ponto nevrálgico das Pesquisas-Guidadas-Pela-Prática. E por isso, é possível reconhecer procedimentos e estratégias que estão em diálogo com o processo criativo, portanto, em contínuo desenvolvimento.

Nesta pesquisa serão analisados 3 (três) projetos de minha autoria, no entanto, receberão atenção a mecânica estrutural e os procedimentos de difusão identificados para sua circulação. Há, desta forma, um recorte específico, não há a proposta de avaliar todos os aspectos das obras selecionadas, assim como não houve a avaliação de todas as obras do meu repertório, ou ao contrário, de apenas de uma.

As coreografais “O Corpo é a Mídia da Danças?”, “Outras Partes” e “Mono-blocos”, foram criados antes do início desta pesquisa de tese, já “Cópia” foi proposto e executado simultaneamente ao período de estudo no PPGAC-UFBA. Por um lado, houve uma percepção como artista de elementos que vinham se materializando de forma recorrente, dentre eles o uso de jogos, de residência artística e de estruturas de convivência mais flexíveis. Por outro lado, a observação destas recorrências em meio a uma pesquisa de pós-graduação, somadas à necessidade metodológica de estabelecer um recorte específico, estimulou o deslocamento dos procedimentos e estratégias para o centro do projeto coreográfico, os colocando, assim, como elemento central.

Por consequência, a atenção dispensada especificamente aos procedimentos de difusão e o seu manuseio geraram novos procedimentos. Ao mesmo tempo, esses materiais começaram a retomar obras anteriores, já prontas, mas que se beneficiaram dos recursos criados pelo novo processo criativo. O aspecto da continuidade e do desdobramento derivado do manuseio contínuo de um material, seja conceitual ou concreto, resultam diretamente da intimidade proporcionada pela prática. E apesar desta pesquisa não estar totalmente alinhada com a perspectivas das Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática, reconheço que há questões em convergência, já que a prática está posicionada como núcleo em ambas.



Figura 4 Esquema da dimensão macro para a micro relativas a pesquisa

A Posição do Pesquisador Artista

Enquanto a perspectiva quantitativa parte de hipóteses associadas a modelos teóricos e os testa empiricamente, a fim de comprovar os preceitos investigados e, assim, demonstrar objetivamente suas conclusões, a pesquisa qualitativa age de outro modo, buscando através de um grande número de estratégias e metodologias alcançar aspectos da ação humana. Enquanto a perspectiva quantitativa busca eliminar a interferência do pesquisador e a dos pesquisados (quando a pesquisa inclui indivíduos), a pesquisa qualitativa busca a relação com a subjetividade dos indivíduos envolvidos, assim dizendo, na

perspectiva encontrada nesta linhagem, o elemento humano e sua subjetividade estão presentes e são considerados. Para Haseman (2006, p. 42), as duas diferentes perspectivas apontam para visões de mundo distintas entre si, que por sua parte pode ser percebida no entendimento de neutralidade na relação sujeito e objeto.

Já na perspectiva das Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática, a posição do pesquisador/criador é privilegiada, está no centro na medida em que se considera que a sua localização na pesquisa possibilita alcançar um tipo de conhecimento específico. Segundo Kjørup,

Nosso raciocínio era que, se a pesquisa artística é supostamente diferente de todos os outros tipos de pesquisa, é natural se concentrar no artista como pesquisador, e o que é específico para o artista, é o seu acesso privilegiado ao seu próprio processo criativo (2010, p. 25).

Não há intenção aqui de afirmar que apenas artistas pesquisadores podem pesquisar a arte, é claro que não é necessário ser um artista para propor uma pesquisa em História da Arte ou Estética, ou mesmo em pesquisas que têm como foco o desenvolvimento técnico. Kjørup (2010) chama a atenção para o fato de que é no mínimo prudente supor que a posição do artista no processo lhe concede uma percepção muito específica. Assim, as Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática têm como pilares a posição do artista no processo de criação e o potencial de alcançar um tipo de conhecimento que só pode ser alcançado através da posição deste artista pesquisador.

Ao considerar a posição privilegiada do artista e o tipo de conhecimento que é possível alcançar em decorrência desta posição, um questionamento ronda essa afirmativa. De alguma forma, o artista se tornou tanto um criador criativo quanto um analista inquisitivo, e não é de modo algum óbvio que ser mestre no campo criativo é ser também um mestre no campo analítico (KJØRUP, 2010, p. 26).

Portanto, a questão que se coloca é: o artista é também um analista? E se for, como isso ocorre? Como é? Com quais recursos o faz?

A sugestão de Kjørup (2010, p. 26) é de que o artista, que também é um analista, mantenha registros do processo criativo. Esse material também pode ser analisado por pesquisadores de áreas como Sociologia ou Psicologia que fazem sua análise a partir de outro instrumental e de outra posição no processo.

A análise encampada pelo pesquisador-artista sobre o seu material é de outra ordem, na medida em que ele não só pode analisar os registros confrontando experiências, sensações e sentimentos, mas também porque possui o conhecimento tácito incorporado no processo.

As obras em análise nesta pesquisa foram propostas e serão analisadas por mim. Entendo que acionar a memória de um processo criativo no qual eu estive presente em praticamente a totalidade das etapas possibilita alcançar um tipo de conhecimento específico que a pesquisa realizada por um pesquisador externo dificilmente alcançaria. À vista disso, tendo a convergir com Kjølrup (2010), mas acrescento que nessa pesquisa não há somente a avaliação de um trabalho artístico proposto pelo próprio autor, mas há o uso de recursos como levantamento bibliográfico e conceitual, além da análise de obras de outros artistas.

Há de se considerar que no contexto da dança brasileira, e mais especificamente no contexto da comunidade de Dança Contemporânea observado nessa pesquisa, os profissionais possuem, na maioria das vezes, duas ou mais formações. E é comum encontrar profissionais da dança com formação em Biologia, Educação Física, Teatro, Administração, Filosofia, Psicologia, dentre outras. A minha própria formação na universidade é em Ciências Sociais.

Portanto, a questão que acrescento é: a condição mista de artista-pesquisador utilizando recursos metodológicos de outros campos, como as ciências e outras linguagens artísticas, me possibilita alcançar um tipo de conhecimento específico somente quando aciono obras na qual sou autor, ou se esse perfil (formação) de pesquisador-artista interfere também ao pesquisar obras de outros artistas?

Considero que a posição na pesquisa (ser autor ou observador da obra de outro autor), interfere no que o pesquisador consegue identificar. Assim como sua formação e o instrumental conceitual e metodológico utilizado. Portanto, avalio que há sim interferência em pesquisar uma obra próprio ou de outro autor, e realço que nessa pesquisa realizo os dois movimentos, ou seja, avalio obras de outros autores, além de obras de minha própria autoria. Mas, movido pelo objetivo da pesquisa em identificar estruturas coreográficas e procedimentos de

difusão em coreografias coletivas propostas para serem interpretadas por grupos instáveis.

Portanto, no Brasil a análise de um artista-pesquisador de dança que possui seu histórico apenas na arte, parece mais figurar em um campo ideal do que real. Talvez por isso a ideia de multimétodos presente nas pesquisas qualitativas e sua ênfase nas Pesquisas-Guiadas-Pela-Prática parecem adequadas ao universo das artes.

A Prática e o Modelo Institucional

Segundo Haseman (2010, p. 44), os pesquisadores guiados pela prática iniciam de pontos de partida empíricos, ou seja, o seu fazer, da mesma forma que a afinidade desta prática é o principal motivador da investigação. Portanto, não parte de um modelo teórico estabelecido e/ou hipóteses que em grande medida se mostra rígida durante a pesquisa, mas se deixa guiar pelo desdobramento do processo de criação e suas implicações, resolvendo questões ligadas diretamente a aspectos da composição.

A pesquisa-guiada-pela-prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o pesquisador cria novas formas artísticas para performance e exibição, ou projeta jogos on-line guiados-pelo-usuário ou constrói um serviço de aconselhamento on-line para jovens. (HASEMAN, 2010, p. 44)

Outro aspecto importante, diz respeito às formas de informar sobre a pesquisa. Para pesquisadores guiados pela prática, há pouco interesse em traduzir a pesquisa para uma linguagem escrita, não só pelos limites da escrita enquanto mídia/ suporte que possui especificidade, e que, além disso, está inserida em um sistema acadêmico com parâmetros herdeiros das ciências naturais (como já mencionados); mas também porque há o interesse dos pesquisadores guiados pela prática em privilegiar a linguagem pesquisada e as relações existentes nos processos de criação, resultantes da prática com a linguagem.

Isso significa, por exemplo, que o romancista guiado-pela-prática afirma a primazia do romance; para o designer de interação 3-D, ela é o código de computador e a experiência de jogar o jogo; para o compositor, é a música; e para o coreógrafo, é a dança. (HASEMAN, 2010, p. 45).

Sendo assim, não é raro encontrar defesas de tese associando gráficos, imagens, vídeos, coreografias e outros tipos de apresentações. O pesquisador guiado pela prática se utiliza de sua linguagem de origem, mas não se restringe a ela, utilizando assim as várias possibilidades comunicativas sejam das Artes ou de áreas afins como o vídeo, o teatro, a música ou mesmo materiais gráficos, ou plataformas virtuais como sites, blogs e redes sociais. Além disso, por vezes os avaliadores são convidados a experimentarem elementos da pesquisa, pois se entende que há aspectos dela que só podem ser percebidos através da dimensão prática da proposta.

Ainda nessa direção, Fernandez (2013, p. 19) questiona sobre a possibilidade e a necessidade de se “escreverdançando”, em oposição a “escreversobredança”. Logo, a autora tenta superar no campo da dança a dicotomia entre prática e teoria. Na dança, ou melhor, na dança na academia, esta dicotomia pode também ser exposta através de uma separação entre dança e escrita, sem obstante, desconsiderar outro dado relevante neste processo, as características do contexto acadêmico no qual estamos inseridos. “[...] As regras acadêmicas de escrita são heranças das ciências, inclusive as humanas, e impõe um pensamento lógico muitas vezes linear, especialmente se considerarmos a disposição das palavras ao longo das páginas” (FERNANDEZ, 2013, p. 20).

Portanto, o desafio de desenvolver uma *escritadançada* envolve, minimamente, aspectos relacionados aos limites da escrita e o modelo organizacional da instituição universidade. Nesse ponto, Kjølrup (2010, p. 26), problematiza ao afirmar que, por vezes, apesar de a pesquisa contar com um relatório ou algo similar em forma de escrita, a principal informação sobre a pesquisa está de fato na obra, é ela que será capaz de informar sobre a pesquisa e seus resultados. Para o autor, apesar da escrita ser pré-requisito para a obtenção do título, é preciso considerar as limitações desta mídia em informar sobre a pesquisa.

As questões levantadas por Kjølrup (2010) e Fernandez (2013) são relevantes, mas ao confrontá-las com o contexto da comunidade de Dança Contemporânea enquanto Comunidade Compartilhada constato que o domínio do recurso da escrita não é estranho aos artistas que o habitam.

Isso ficará evidente nos capítulos posteriores, ao verificar que as obras analisadas ou foram financiadas por instituições como festivais e editais públicos, como é o caso de obras de minha autoria e o histórico com festivais como o FID (Festival Internacional de Dança), o programa Rumos Dança e os editais Petrobras Cultural e Iberescena; ou mantém relação próxima e constante com os festivais e outras instituições, como é o caso de Marcelo Evelin e Demolition Incorporada e o festival Conexão Dança em São Luís, ou GRU (*Gentleman* de Rua em projetos) do SESC-SP como Circuito SESC de Artes e o Modos de Existir.

As relações com estas fontes de financiamento em grande medida informam parâmetros os quais o artista deve lidar, assim como deve lidar com características de quaisquer matéria-prima a qual escolhe. Portanto, o ambiente institucional não parece ser algo totalmente estranho ao artista que se propõe a ser um artista da Dança Contemporânea.

Isso é relevante na medida que estas instituições financiadoras, enquanto ambiente de criação, estão sintonizadas com parâmetros ligados à comunidade da Dança Contemporânea e vice-versa, já que não raro gestores culturais destas instituições são também artistas ou colaboram com artistas.

Portanto, artistas que se propõe a criar obras neste ambiente comunal, com frequência possuem habilidades requisitadas neste mesmo ambiente, tais como: a capacidade de escrita e manuseio de conceitos, habilidades úteis tanto a feitura de um release, um projeto ou um relatório.

Deste modo, na comunidade de Dança Contemporânea as diferenças entre *escreverdançando* e o *escreversobredança* apontados por Fernandez (2013) parece estar cada vez mais diluída, já que o conflito entre o domínio da mídia coreografia e da escrita é praticamente inexistente neste contexto, na medida que o domínio da escrita é uma das habilidades cruciais para estabelecimento do sujeito como artista da Dança Contemporânea. O uso da experiência e da prática como recurso metodológico não invalida o uso de recursos mais tradicionais vinculados a perspectivas qualitativas e quantitativas. Nesse sentido, nesta pesquisa utilizo procedimentos como revisão bibliográfica, videográfica, coreografias presenciais, entrevistas com coreógrafos, prática de criação e revisão de trabalhos do próprio autor.

Cap. 3

Multiplicidade e Regularidade na

Comunidade da Dança

Contemporânea

CAPÍTULO - 3

Multiplicidade e Regularidade na Comunidade da Dança Contemporânea

Este estudo está interessando no reconhecimento de projetos coreográficos elaborados para serem interpretados coletivamente, mas por grupos não estáveis. Busca-se identificar projetos coreográficos, com atenção a dois aspectos, a estrutura destas coreografias e os procedimentos de difusão destas obras. O contexto de investigação é a Dança Contemporânea, suas práticas coreografias e as formas de sociabilidade entre seus praticantes. Porém, dado o vasto universo o qual este campo acomoda, se faz necessário precisar com exatidão qual esfera esta pesquisa se localiza e qual o instrumental conceitual adequado para abordá-lo.

Neste terceiro capítulo será apresentado o conceito sociológico de Comunidade e sua relação com a noção de Dança Contemporânea. Para tal, serão levados em consideração dois estudos recentes sobre o tema, um no contexto da Dança Contemporânea portuguesa e outro na Dança brasileira.

O primeiro, da pesquisadora portuguesa Madalena Xavier Santos Rodrigues da Silva, denominado “Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica”, está interessada em “[...] refletir sobre a forma como se podem estabelecer modelos pedagógicos que se adequam ao contexto de uma prática artística caracterizada pela diversidade, abertura e permeabilidade a visões singulares e princípios idiossincráticas” (SILVA, 2017, p. 02). A pesquisadora está especialmente interessada no trânsito entre os processos artísticos de artistas de Dança Contemporânea e as licenciaturas em Dança, portanto, sua discussão se restringe a este contexto educacional.

Como metodologia, ela vasculhou processos criativos de artistas históricos de seu país em 16 (dezesseis) entrevistas com coreógrafos reconhecidos no âmbito da criação coreográfica em Dança Contemporânea portuguesa, com o intuito de detectar características comuns entre estes. Dentre os elementos reconhecidos por ela está o fato de que

[...] não há uma única metodologia para a criação em dança contemporânea, os próprios criadores têm muitas vezes dificuldade em definir os métodos através dos quais constroem os seus objetos artísticos, talvez nem o desejem mesmo fazer (SILVA, 2017, p. 184).

A partir daí, Silva (2017) elabora um instrumento de intervenção artístico-pedagógico denominado por ela como “Atlas criativo – criação coreográfica contemporânea” que, dentre suas características, utiliza o acaso como elemento central e objetiva estimular processos de criação caracterizados pela multiplicidade.

Já na esfera da Dança Contemporânea brasileira, a segunda pesquisa, realizada pelo pesquisador Arthur Marques Almeida Neto, intitulada “Comunicação sem Objeto: Dança Contemporânea”, faz a seguinte pergunta: - “Que danças, no contexto brasileiro atual, podem ou não ser enquadradas sob a expressão ‘dança contemporânea?’” Para o autor, a expressão ‘dança contemporânea’ – e o termo usado como seu sinônimo, ‘contemporâneo’ - têm sido empregada em uma série de proposições artísticas distintas entre si, de maneira generalista. Como consequência, gerou a exacerbação do seu caráter inespecífico e a transformou em uma expressão sem objeto.

Almeida Neto (2016) sustenta sua proposição analisando os contornos recorrentes que obras de coreógrafos em Dança Contemporânea brasileira adquiriram. Sua hipótese é que as múltiplas compreensões acerca da expressão Dança Contemporânea no Brasil têm sido estimuladas pela intervenção de dispositivos de poder, principalmente econômicos e comunicacionais, que ele detecta em programas televisivos de arte como, por exemplo, SESC-TV, Arte1 e Canal Brasil, além de editais como Petrobras Cultural e divulgações de aulas de Dança Contemporânea pela internet.

Segundo o autor, estas intervenções têm impactado diretamente na produção brasileira gerando um fenômeno contraditório, no qual uma grande quantidade de coreógrafos se auto nomeiam e são nomeados como Dança Contemporânea, já que o termo se transformou em um aparato de legitimação. Por consequência, se perde a precisão de quais obras e quais coreógrafos podem ser enquadrados como Dança Contemporânea. Por isso, ele afirma que o termo Dança Contemporânea se transformou em um termo sem objeto.

As duas pesquisas apresentam alguns aspectos em comum além do objeto Dança Contemporânea. Ressalto que Silva (2017) pontua que a Dança Contemporânea apresenta múltiplas metodologias e que os próprios coreógrafos possuem dificuldade em definir uma metodologia específica. Já Almeida Neto (2016) aponta que, como há uma gama muito grande de coreógrafos que se auto nomeiam como Dança Contemporânea, gera-se automaticamente uma dificuldade em detectar o que é Dança Contemporânea. Ou seja, os dois pesquisadores abordam o mesmo objeto (Dança Contemporânea) reconhecendo, por motivos diferentes, a dificuldade em reconhecê-lo.

Apesar da dificuldade em reconhecer o objeto, ambos autores reconhecem alguma regularidade, e isso é o que possibilita percebê-lo. Nesse sentido, Silva (2010) ao desenvolver a sua proposta de Atlas Coreográfico foca em dois elementos, a multiplicidade e o acaso, pois entende que estas são características centrais na produção dos coreógrafos que pesquisou. Já Almeida Neto (2016) reconhece que há agrupamentos de trabalhos coreográficos que apresentam características recorrentes seja nos temas, na forma ou nas técnicas. Isto é, ambas pesquisas detectam regularidades, conquanto, esta regularidade está inserida em um corte tempo/espço, eu acrescento, em uma comunidade que compartilha elementos coreográficos estruturais, que se convertem em características fundamentais.

Constatar que o sentido de coreografia utilizado nesta pesquisa está associado à Dança Contemporânea é importante, mas não é suficiente. Interessa detectar como as comunidades que se identificam ou foram identificadas como Dança Contemporânea operam o conceito de coreografia, e como essa percepção se materializa em práticas coreográficas.

Portanto, neste capítulo apresento a principal referência conceitual que baliza esta pesquisa, a saber a noção de Comunidade Compartilhada proposta por mim a partir do conceito de Comunidade Reflexiva elaborado pelo teórico estadunidense Scoth Lash (1945-), o qual desenvolve uma teoria que reconhece nas práticas comunitárias o lugar a partir do qual o sujeito individual desenvolve sua identidade na contemporaneidade. Por fim, busco a articulação destas abordagens sobre formas de associação comunal e a sua relação com o contexto pós-fordista apresentado pelo sociólogo Pascal Gielen (1970-), e como

isso afeta as noções de dança contemporânea, práticas coreográficas e as formas de socialização entre seus membros.

Comunidade

Comunidade é um termo com muitas aplicações, ele pode se referir a um agrupamento de indivíduos que vivem em um mesmo espaço, ou fazer menção a pessoas que possuem um idioma em comum mesmo não vivendo em um mesmo espaço geográfico. Pode se referir a algum tipo de identificação como um espírito de comunidade, como a comunidade judaica, ou mesmo indivíduos que exercem alguma atividade profissional como a comunidade dos médicos ou dos músicos, ou alguma prática comum como os colecionadores de moedas. Assim, as dimensões tradicional e moderna são apontadas como um dos principais pilares para abordar o entendimento de comunidade.

Comunidade é um desses conceitos das ciências sociais que, por mais que o tempo passe, permanecem controversos. Teorias após teorias, décadas após décadas, mesmo com as grandes mudanças que vivemos neste nascente século XXI – e após as mudanças drásticas que transformaram o mundo do século XX –, não há ainda uma definição que seja hegemônica no debate sobre tal conceito. No entanto, seja no uso cotidiano, seja entre os teóricos sociais, comunidade é um conceito que evoca algo “positivo” (MOCELLIM, 2011, p. 106).

Na sociologia clássica, a demarcação entre a diferença entre comunidade e sociedade é uma discussão central e estruturante. Para Ferdinand Tönnies (1855-1936), os agrupamentos humanos podem ser classificados em dois modelos, Comunidade (*Gemeinschaft*) e Sociedade (*Gesellschaft*). O autor ainda opera com a distinção entre as vontades, *Wesenwille* (Vontade de essência) e *Kurwille* (a vontade racional), as quais representam unidades contrárias e distintas que estariam presentes na elaboração da psique coletiva, se manifestando em forma de tendências. Desse modo, o primeiro - *Kurwille* - aponta para a preponderância do pensamento sobre a vontade, já a *Wesenwille* é a vontade que se impõe sobre o pensamento.

Como se nota, Tönnies trabalha as noções de comunidade e sociedade de forma binária, para ele, a comunidade teria a inter-relação entre seus membros organizada a partir das emoções, ao passo que na sociedade se verifica a condução pela racionalidade; na comunidade predomina a perspectiva

coletiva, já na sociedade há a predominância de elementos relacionados ao individualismo. Ainda sim, é importante salientar que Tönnies opera os dois conceitos de forma tipológica, servindo, portanto, como um construto intelectual útil para a análise de grupos sociais. Entretanto, considera que na realidade padrões de sociabilidade comunitária continuam a existir na sociedade urbana e capitalista de forma marginal e residual, possibilitando a existência de sociabilidades híbridas.

De forma similar a Tönnies, Émile Durkheim (1858-1917) também identifica profundas mudanças sociais na modernidade alavancadas pela disseminação do comércio motivando a busca pelo lucro e gerando uma noção de indivíduos autorreferenciados que reivindicam a singularidade. Na política, o Estado assume papel relevante em uma sociedade na qual há a ampliação das ambições individuais, requisita ente capaz de mediar as relações entre seus membros. Entretanto, para Durkheim estas transformações têm como catalisador fundamental a divisão social do trabalho em moldes modernos.

Em sua abordagem sociológica, Durkheim não enfatiza os termos comunidade e sociedade, mas propõe que a divisão social de trabalho na modernidade está ancorada na passagem de uma Solidariedade Mecânica para uma Solidariedade Orgânica, na qual a primeira estaria presente em agrupamentos sociais unidos por vínculos afetivos de parentesco em territórios menores e com uma população reduzida. Já a segunda se encontraria em organizações sociais mais densas, sustentadas por uma noção de indivíduo singular e ocupando território vasto.

Em uma possível associação entre Tönnies e Durkheim é possível dizer que a comunidade possui uma Solidariedade Mecânica e a sociedade Solidariedade Orgânica.

	Formas de Associação	
	Comunidade	Sociedade
1. Modos de união Motivação	<i>Wesenwille</i> Afetiva	<i>Kurwille</i> Objetiva
2. Modelo de relação	União na separação	Separação na união
3. Círculo vital	Família – aldeia – cidade	Metrópole – nação – Estado-Mundo
4. Normas e controle	União – hábito/costume – religião	Convenção – lei – opinião pública
5. Padrão de Intensidade	Relações locais – interação	Relações supralocais – complexidade
6. Forma de unidade	Orgânica	Mecânica

Tabela 1: Comunidade e Sociedade. Fonte: BRITO, 2010, p. 22 APUD BELLEBAUM (1995, p. 79)

Outro autor clássico que identifica como características da modernidade elementos como a alta de taxa de individualidade e racionalidade é Max Weber (1864-1920). A partir do que denomina como 'ética protestante' e 'espírito do capitalismo', descreve o sujeito moderno como um indivíduo voltado para si próprio e marcadamente ambicioso. Este tipo de característica coincide com a ética presente no protestantismo, a qual estimula a acumulação de bens, o investimento na educação dos filhos, e o uso do tempo para o trabalho voltado aos ganhos financeiros e o lucro. Segundo a tese weberiana, estes predicados encontrados na ética protestante teriam implicações diretas no capitalismo em sua fase de acumulação e desenvolvimento na modernidade, gerando como consequência um maior número de capitalistas protestantes comparado ao número de católicos.

Como nas duas abordagens anteriores, de Durkheim e Tönnies, identificamos a transição de um modo de vida que favorecia o grupo, para uma cultura que enfatiza o indivíduo e seus próprios interesses. Isto não significa que estas teorias sejam equivalentes. Ao contrário, elas guardam importantes diferenças (BRITO, 2010, p.27).

Mesmo assim, a partir dos autores clássicos, é possível constatar que há certo consenso que a Comunidade perde espaço para outros modos de organização requisitados pela ordem capitalista, o crescimento das metrópoles e as novas tecnologias de comunicação, implicando em uma configuração social sem equivalentes na história.

No entanto, o sociólogo francês Gabriel Tarde (1843-1904), praticamente contemporâneo de Durkheim, Tönnies e Weber divergiam desta perspectiva. Para ele, a comunidade não perde espaço na modernidade, e os movimentos coletivos continuam a exercer papel central na vida dos indivíduos, além disso ancora sua posição nas tecnologias midiáticas e acredita que elas cooperam para a formação de um espaço público onde há comunhão, mas não pela racionalidade, e sim pelas ideias e paixões em um plano simbólico.

Na produção sociológica recente, o conceito de Comunidade volta a ganhar destaque, sobretudo em decorrências de características de sociabilidade encontradas no desenvolvimento das metrópoles, no desdobramento do capitalismo, no desenvolvimento dos meios de comunicação baseados na internet, e o impacto destas mudanças na construção da sociabilidade e das identidades contemporâneas.

Nesse bojo, sociólogos contemporâneos teceram novos conceitos para compreender o fenômeno, é o caso de Michel Maffesoli (1944-) com *Tribos Urbanas*, Zygmunt Bauman (1925-1917) com *Comunidades Estéticas*, Pierre Levy (1956-) com *Comunidades Virtuais* e Alan Blum (1949-) com *Cena Social*. Obviamente, cada um destes autores e conceitos possuem sua especificidade e realizar um alinhamento simétrico entre todos seria incoerente¹⁵. Por outro lado, reconheço que estes autores possuem entendimentos aproximados de um fenômeno em comum. O conceito Comunidade Reflexiva, proposta por Scott

¹⁵ Não é objetivo desta pesquisa realizar um grande levantamento sobre todas as teorias de comunidade na contemporaneidade, mas localizar o leitor em qual tradição intelectual está pesquisa utiliza o termo Comunidade.

Lash (1945-), comunga de algum modo das preocupações expostas por este conjunto de estudiosos contemporâneos.

A seguir, adentro o termo Comunidade Reflexiva e na medida que for necessário, os autores já mencionados serão acionados novamente, sempre com o objetivo de levantar o aparato teórico necessário a compreensão do fenômeno da dança contemporânea, da produção coreográfica nesta comunidade e das relações de sociabilidade entre seus membros.

Comunidade Reflexiva

O termo Comunidade Reflexiva, proposto pelo Scott Lash, está inserido no paradigma da Modernidade Reflexiva para avaliar desdobramentos da Modernidade utilizado por Lash, mas também pelos teóricos Anthony Giddens (1938-) e Ulrich Beck (1944-2015), cada qual destacando características distintas em suas abordagens. A ideia de reflexão contida no termo remete por um lado as consequências da Modernidade, ou melhor, a sociedade atual é obrigada a vivenciar os reflexos da modernidade, destaque para crise ecológica que implica na própria extinção da espécie. Por outro lado, é exigida que a sociedade de forma coletiva, mas também individual, reflita sobre tais consequências e o seu papel na atualidade. A Modernidade Reflexiva é um conceito que, assim como outros conceitos como Pós-modernidade e Modernidade Líquida, busca ler a contemporaneidade através de seus aspectos e característica que a diferem ou aproximam da Modernidade.

Segundo Lash, Giddens e Beck, a Modernidade Reflexiva se constitui como uma terceira fase após a Sociedade Tradicional, na qual a sociabilidade está assentada em arranjos com pouca ou quase nenhuma taxa de escolha individual como o grupo familiar, a religião e a comunidade da aldeia. Em contraposição à segunda fase denominada Modernidade Simples, quando se detecta o incremento da taxa de escolha individual verificada em arranjos como o sindicato, o Estado e a classe social.

É necessário chamar a atenção para a natureza bastante diferente das estruturas sociais tradicionais e das simplesmente modernas. Embora ambas pressuponham uma individualização não plenamente desenvolvida, o tipo de estruturas que elas pressupõem é bastante diferente. Ou seja, onde as sociedades comunitárias pressupõem estruturas comunitárias (eu quero compreender “estruturas” no sentido

das “regras e recursos” de Giddens), as sociedades simplesmente modernas pressupõe estruturas coletivas (LASH, 1997, p. 140).

Nota-se que aqui, assim como já visto na sociologia clássica na diferenciação entre comunidade e sociedade, o motor da mudança social é a crescente individualização, gerando outras formas de estruturas de sociabilidade, estas, por consequência, dão margem ou exigem maior ou menor ação do indivíduo. Portanto, a diferenciação da liberdade da ação individual frente à estrutura ocupa posição central na discussão.

Já na Modernidade Reflexiva se verifica modos de sociabilidade a qual a taxa de laços comunitários volta a ganhar destaque sustentando uma nova noção de indivíduo, Lash denomina este fenômeno como “Comunidades Reflexivas”.

Segundo estes teóricos, a Modernização Reflexiva é caracterizada pela libertação progressiva da ação em relação a estrutura para o crescimento econômico, a partir daí, a Modernização Reflexiva é o momento mais elevado da liberdade individual e apresenta características como o surgimento de uma nova estrutura de “acumulação flexível”, o consumo mais especializado, que por sua vez, exige uma produção também flexível, a exigência de inovação constante gerando a proposição de mais tipos de produtos, como consequência há mais trabalho concentrado nos projetos de criação, por fim, mas não menos importante, o monitoramento dos trabalhadores é substituído pelo auto monitoramento¹⁶ (LASH, 1997, p. 146).

Ambiência digital

Dentre as condições estruturais para a emergência de comunidades na modernidade reflexiva está a existência e o entrelaçamento entre redes locais e globais de informação e comunicação, dado que converge sobretudo com os apontamentos do filósofo Pierre Levy (1999), em sua conceituação do termo

¹⁶ Muitos dos aspectos mencionados nesse trecho dialogam com o contexto pós-fordista e neoliberal. As relações entre pós-fordismos e comunidades contemporaneidade serão abordados nos próximos capítulos.

Comunidade Virtual¹⁷ entrelaçado com a noção de Cybercultura¹⁸, a qual é um resultado natural e inexorável do tipo de conexão entre os indivíduos disseminados na ambiência digital, podendo contribuir para o reestabelecimento de laços comunais na atualidade, já que o estar-junto comunitário não necessariamente dependem da co-presença física. E é nesse ambiente digital, já na década de 1990, que Scott Lash, ao detectar o potencial das tecnologias de comunicação em viabilizar formas comunitárias, propõe o conceito de Comunidade Reflexiva. Ou seja, já com a disponibilidade da internet, mas sem o grau de socialização gerada na era o 4G, ou equipamentos pessoais como os *smartphones*.

Todavia, é preciso ter em consideração que esta nova ambiência digital não leva automaticamente a noção de Comunidade em sua leitura clássica, com laços predominantes afetivos e/ou de parentescos, já que obviamente é verificável a intensidade de relações sociais, caracterizadas pelo uso de instrumentos como contratos, divisão social do trabalho altamente especializada e alta dose de formalidade e não apenas relações comunitárias.

Portanto, apesar de haver um ambiente propício a formas gregárias comunitárias, verifica-se a coexistência de socializações não comunitárias.

[...] os primeiros precisariam apresentar sentimento de afinidade subjetiva, delimitação territorial simbólica, e troca de experiências pessoais. Além disso, o elemento temporal também é de grande importância: para ser Comunidade, o grupo deve durar. Já os grupos não-comunitários não apresentam envolvimento entre os participantes, há apenas lócus de encontro e compartilhamento de informações e experiências, sem qualquer compromisso de que a atividade continue acontecendo e de maneira totalmente desterritorializada (BRITO, 2010, p. 43).

¹⁷ Uma Comunidade Virtual é uma comunidade que estabelece relações através de meios de comunicação à distância. Caracteriza-se pela aglutinação de um grupo de indivíduos com interesses comuns que trocam experiências e informações em ambiente virtual. Um dos principais fatores que potencializam a criação de comunidades virtuais é a dispersão geográfica dos membros. O uso das tecnologias de informação e comunicação - TICs minimiza as dificuldades relacionadas a tempo e espaço, promovendo o compartilhamento de informações e a criação de conhecimento coletivo. Fonte: Comunidade virtual – Wikipédia, a enciclopédia livre (wikipedia.org). Acesso em 25/07/2021

¹⁸ Cibercultura “A cibercultura é a expressão da aspiração de construção de um laço social, que não seria fundado sobre links territoriais, nem sobre relações institucionais, nem sobre as relações de poder, mas sobre a reunião em torno de centros de interesses comum, sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre processos abertos de colaboração. O apetite para as comunidades virtuais encontra um ideal de relação humana desterritorializada, transversal, livre. As comunidades virtuais são os motores, os atores, a vida diversa e surpreendente do universal por contato” (LÉVY, 1999, p. 130).

Há também um esforço em traçar as diferenças entre uma coletividade e uma comunidade nos termos da comunidade reflexiva. No primeiro há apenas interesses compartilhados, assim sendo, se gera uma atomização dos indivíduos e o “Nós” torna-se um conjunto de indivíduos abstratos e anônimos. Já nas comunidades há a prevalência de significados compartilhados na qual significados e sentidos são coletivamente construídos formando um “Nós”.

Estas estruturas coletivas pressupõem que os laços comunitários já estejam rompidos e que o “nós” tornou-se um conjunto de indivíduos abstratos atomizados. Assim, a classe social, como Tönnies enfatizou, não era *gemeinschaftlich* (comunal), mas *gesellschaftlich* (social). Era uma coletividade que já pressupunha a anonimidade, já pressupunha a impessoalidade das relações sociais. Enquanto as comunidades pressupunham significados compartilhados, as coletividades supõe apenas interesses compartilhados. O próprio Marx não entendia a classe (em si) enfaticamente como uma questão de significados compartilhados (LASH, 1997, p. 140).

Como se viu no decorrer do texto, a ideia de comunidade está atrelada a um tipo de sociabilidade caracterizada pela pessoalidade e por laços de afetividade, já nas relações societais há a prevalência de interações por contrato e interações sociais formais. Apesar das mídias digitais possibilitarem relações gregárias, o foco se dá na socialização e não na formação automática de agrupamentos sociais similares as comunidades no sentido clássico.

No “Nós” da comunidade há uma alternância nos papéis de consumidor e produtor. A fim de exemplificar esta característica, é possível analisar um clube de futebol, no qual seus torcedores consomem ingressos, compram camisas e pacotes de *pay-per-view* (pague-para-ver) a fim de acompanhar sua equipe. Mas também, produzem festas, reuniões e organizam viagens entre os torcedores, sem a necessidade de um comando central representado pela direção da equipe, ou melhor, assumem com frequência a posição de produtores e propositores da constante construção da identidade da equipe de futebol. Esse tipo de comunidade Lash identifica como uma Comunidade de Gosto, para o autor “[...] esta assume a facticidade da comunidade, envolvendo significados, práticas e obrigações compartilhadas que estão para além da individualização do consumo” (LASH, 1997, p. 142).

Por outro lado, os assinantes de um jornal como a Folha de São Paulo, formam uma coletividade apenas com interesses compartilhados, pois possuem como traço em comum serem assinantes do mesmo jornal, mas eles não se

encontram presencialmente por esse motivo, tão pouco se conhecem pessoalmente ou virtualmente, muito menos produzem conteúdo para o jornal e que os outros assinantes possam consumir, ou seja, se restringem a condição de consumidor, fazendo parte portanto de uma comunidade abstrata ou imaginada, onde o vínculo está cimentado pelo reconhecimento somente no consumo. Assim dizendo, em nenhum momento eles são produtores, são sempre apenas consumidores.

O primeiro exemplo conduz à elaboração de uma comunidade a qual os significados e sentidos são construídos coletivamente, enquanto no segundo há apenas uma coletividade de interesses.

As comunidades não dizem respeito a interesses compartilhados. Os partidos políticos e as classes sociais – que têm interesses em comum – não são comunidades (LASH, 1997, p.189).

As comunidades não têm nada a ver com propriedades compartilhadas. Grupos de indivíduos podem compartilhar conjuntos de propriedades ou características, mas serem ainda completamente atomizados um em relação ao outro (LASH, 1997, p.190).

Portanto, a diferença entre interesses compartilhados e significados compartilhados usados por Lash para diferenciar comunidade de coletividade não está fundada em uma ideia de consumidor/produtor restrita ao plano econômico, mas vai além e toca em aspectos referentes à elaboração de uma identidade de grupo.

19

É possível identificar alguns exemplos na Dança, dentre eles destaco a RSD (Red Sudamericana de Danza), organização que surgiu em 1999 e pretendia articular os profissionais de dança contemporânea da América do Sul. Em grande medida a organização foi bem sucedida promovendo encontros anuais em vários países do continente como Caracas-Venezuela, Rio de Janeiro e Salvador-Brasil, Santiago-Chile e Lima-Peru.

A RSD inicialmente se organizou a partir de contato entre artistas via e-mail e contatos telefônicos, posteriormente organizaram um *web site*, e em 2009

¹⁹ No que se refere a não diferença entre produtor e consumidor na Dança Contemporânea, vale lembrar que não é raro os sujeitos que compõe essa manifestação ocuparem vários papéis simultaneamente, sendo coreógrafos, diretores, produtores, professores, curadores e etc.

migraram para o formato rede social Movimento - Dança e Cultura em Rede²⁰, no qual os membros possuíam perfis individuais, geravam conteúdos e comunidades internas. O objetivo foi lidar com uma plataforma mais interativa, e mais adequada ao formato que a RSD se propunha desde o início.

A mudança de plataforma representou o desejo de um tipo de relação mais horizontal, com um núcleo de decisão diluído e um modo de participação no qual todos eram em alguma medida produtores e não apenas consumidores.

Identidade e Estética

Dentre os autores que abordam o elemento comunal na contemporaneidade, a relação entre identidade e estética ganha destaque e é possível detectar vínculos importantes entre os dois conceitos em alguns autores. Para o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2003) a identidade é a substituta contemporânea da comunidade, já que ela propicia ao indivíduo o sentimento de pertencimento a grupos e a filiações a estilos de vida, no entanto, este tipo de fenômeno não significa a possibilidade de um retorno a comunidade, pois é sempre um pertencimento temporário, revogável e precário, incapaz de trazer a segurança trazida pela comunidade.

Segundo Bauman (2003-), a identidade na contemporaneidade ocupa uma função de libertação individual, na medida em que é transitória, flexível e sujeita a mudanças, em contraposição às identidades pré-modernas fixas e praticamente sem alteração por todo o percurso da vida dos sujeitos. Todavia, a identidade possibilita o surgimento de um novo tipo de experiência gregária, a qual ele denomina como Comunidades Estéticas. Criadas em consonância com as novas identidades, são reunidas em torno do entretenimento, de celebridades, de ídolos; em contraposição às comunidades tradicionais orientadas por uma ética regida por normas, tradições e destinos partilhados. Há, portanto, um deslocamento da ética para estética.

O sociólogo francês Michel Maffesoli também percebe uma espécie de *desindividualização* na pós-modernidade que leva a um tipo de vivência comunitária na qual é possível detectar o que ele denomina como hibridismo de

²⁰ Página de Red Sudamericana de Danza - movimiento | movimiento

estilos de vida. O autor utiliza o termo tribalismos para identificar este tipo de sociabilidade, e percebe que há a substituição de uma perspectiva política por uma aura estética.

A identidade para Mafessoli possui um caráter de partilha, pois não se trata de uma identidade individual, mas uma identidade comum a tribo que pertence. Por outro lado, permite a sensação de pertencimento a várias tribos, gerando diversas identidades de grupos que juntas compõe uma identidade individual.

Ambos autores sinalizam para a retomada de laços comunitários na contemporaneidade através da centralidade da identidade, o que altera substancialmente o modo como se dá a sociabilidade contemporânea, nos levando a concluir que em uma sociedade na qual a diferenciação é maior, a identidade torna-se mais relevante.

Lash sinaliza para a existência de três momentos, a Comunidade Tradicional, a Modernidade Simples e a Comunidade Reflexiva. É possível identificar que na Comunidade Tradicional não há ênfase na vontade individual, prevalece a vontade coletiva; na Modernidade Simples há a centralidade do indivíduo; e na Modernidade Reflexiva se verifica a existência de múltiplas identidades distribuídas por várias comunidades.

Scott Lash apresenta um agrupamento de características que, apesar de não contemplar todas as comunidades reflexivas, lança luz a um grande número delas e pode ser útil a análise.

Primeiro, a pessoa não é nascida ou “arremessada”, mas “se arremessa” nelas; Segundo, elas podem estar amplamente espalhadas pelo espaço “abstrato”, e também talvez ao longo do tempo; Terceiro, elas conscientemente colocam para si mesmas o problema da sua própria criação, e da constante reinvenção, muito mais que as comunidades tradicionais; Quarto, seus “instrumentos” e produtos tendem a ser não materiais, mas abstratos e culturais (LASH, 1997, p. 193).

Nota-se, em especial nos tópicos 1 e 3, que a ênfase na escolha individual tem um papel central, portanto, o indivíduo não é arremessado, mas conscientemente escolhe estar na comunidade podendo ocupar posição de protagonista no grupo, assumindo a criação e a manutenção da estrutura que sustenta a coletividade. Manutenção que possui na maioria das vezes um

caráter temporal, já que as comunidades contemporâneas não possuem a mesma estabilidade que nas sociedades pré-modernas.

A fluidez espaço-temporal, no tópico 2, é um traço importante já que rompe com a restrição geográfica da interpretação mais comum de comunidade, nesse sentido, as novas estruturas de comunicação e informação tem papel central. Por fim, no tópico 4, Lash chama atenção para a frequente natureza abstrata e cultural da produção das comunidades reflexivas, de modo que a representação e a estética ganham mais destaque que a materialidade.

Nesse momento é possível retomar a experiência da RSD (Red Sudamericana de Danza), na medida que a organização se construiu a partir de uma identidade ancorada na Dança, mais precisamente em uma identidade de Dança Contemporânea. Esse foi o principal movimento aglutinador e que moveu os artistas naquele momento em deslocamento pelo continente sul americano.

Lógicas Internas

Em um período no qual a individualidade e a autenticidade ganham destaque, a forma social de Comunidade parece atender a demandas de várias esferas da vida social contemporânea, seja no trabalho ou no lazer, já que produz uma atmosfera caracterizada pela liberdade baseada em relações flexíveis e com pouca cobrança. No entanto, este tipo de coesão social demarca a existência de uma identidade de grupo compartilhada, na qual é possível reconhecer as bordas da coletividade, por sua vez demarcadas por regras que regem esta organização.

Alguém que deseja entrar na cena artística, por exemplo, deve cumprir certas regras ou códigos sociais, mas estes são muito menos específicos do que os códigos de admissão de um clube de futebol, movimento juvenil ou loja. Além do mais, uma cena pode ser facilmente trocada por outra. É aqui que difere de uma subcultura, que requer uma identidade específica, quase rígida (GIELEN, 2011, p.02)²¹.

²¹ Someone wishing to enter the art scene, for example, must comply with certain rules or social codes, but these are far less specific than the admission codes of a football club, youth movement or lodge. What's more, one scene can easily be exchanged for another. This is where it differs from a subculture, which requires a specific, almost rigid identity (Tradução nossa).

Em uma sociedade globalizada, a Cena²² consegue apresentar uma dinâmica que oscila entre o local e o global, se tornando uma forma social adequada a uma sociedade em rede, na qual não é raro se deparar com nômades digitais que efetivam experiências presenciais, mas em um círculo específico, comunidades globais que produzem uma sensação de familiaridade doméstica, mesmo com os indivíduos estando distantes de sua residência original. Há, portanto, a criação de um ambiente público e internacional, porém íntimo, se configurando como um lugar adaptado as trocas sociais entre sujeitos de uma coletividade. Desse modo, não interessa se você está em Tokyo, Fortaleza ou Buenos Aires, há a experiência de uma sensação de um contínuo, a existência de um lugar.

A ocupação da cena social exige o domínio de uma teatralidade, uma *mise en scène* que dialoga com a existência de uma gramática do grupo social que a habita, gerando muitas vezes dificuldade imediata ao forasteiro que se depara com o contexto na leitura e decodificação das regras que a regem. De todo modo, a existência de regras pressupõe regularidade e passar da condição de um espectador inativo a condição de um agente ativo capaz de ler as regras pressupõe algum nível de engajamento.

Segundo o teórico Pascal Gielen (2011), eventos como bienais, festivais, museus, teatros, ou mesmo ocupações em espaços outros como a cidade feita através de intervenções urbanas são espaços adequados para a replicação da cena artística. Se convertendo em uma espécie de infraestrutura na qual a cena se propaga e se mantém através de trocas de ideias criativas. A infraestrutura de concreto literalmente cenariza a cena artística, tornando-a uma cena criativa mais ou menos permanente.

Acrescento que em tempos de pandemia da COVID-19 e isolamento social, propagou-se uma gama de festivais virtuais pela internet, difundido cenas comunitárias e identidades coletivas. Desse modo, a rede mundial de computadores pode ser também entendida como uma infraestrutura de

²² O termo Cena Social é utilizado pelo Sociólogo Allan Blum para designar, por exemplo, a cena gay, a cena artística, cena criativa, a cena noturna ou mesmo a cena do crime. Mas não é utilizado para se referenciar a profissões ou agrupamentos sociais oficiais como banqueiros, heterossexuais, policiais. Isso implica que a designação cena, geralmente se refere a algo instável e informal.

propagação e estabilidade da comunidade assim como os museus, teatros e festas.

Comunidade e Pós-fordismo

A ideia de Cena carrega em si traços de interações comunitárias, por isso faz sentido aproximar o conceito de comunidade reflexiva apontado por Lash ao conceito de Cena elaborada pelo Sociólogo Alan Blum. Para Gielen (2011), a Cena é uma categoria sociológica importante para o período no qual vivemos, marcado pelo pós-fordismo e suas implicações econômicas e sociais como o trabalho flexível e precário, pois a Cena é uma forma de organização social altamente funcional em nossa sociedade marcada por arranjos em rede e identidades fluidas e relacionamentos provisórios.

[...] a cena talvez seja o formato mais adequado para o relacionamento social. Dentro da economia pós-fordista prevalecente - com suas horas de trabalho fluidas; altos níveis de mobilidade, hipercomunicação e flexibilidade; e interesse especial na criatividade e desempenho - a cena é uma forma sócio-organizacional altamente funcional. Além disso, é um popular refúgio temporário para hordas de entusiastas *globetrotters*. Por que a cena é tão bom agente de ligação social hoje em dia? Para encontrar uma resposta satisfatória, devemos começar por dando uma boa olhada no curioso modo de produção conhecido como "pós-fordismo" (GIELEN, 2009, p.09).

O modo de produção pós-fordista²³ nos lançou em uma condição cada vez mais instável, através do uso do tempo de forma flexível, com a mobilidade espacial do trabalhador podendo executar sua atividade em qualquer lugar, gerando arranjos sociais de trabalho descontínuos (inclusive contratos), nos colocando em uma existência sem previsibilidade e segurança, organizada por trabalhos e por projetos. Esta é uma realidade que pode ser percebida cada vez mais em diferentes agrupamentos sociais, não somente na arte e/ou em profissionais de dança.

A transição de um processo de fabricação fordista para um pós-fordista (ou seja, Toyotista) é marcada principalmente pela transição de trabalho e produção material para imaterial, e de bens materiais a

²³ O modelo Pós-Fordista se instaurou na década de 1970 após a crise do sistema Fordista que teve início na década de 1960. O pesquisador Fernando G. Tenório argumenta que não há de fato um rompimento entre os dois modelos, a sim uma continuidade. Fonte: TENÓRIO, Fernando G. In *A unidade dos contrários: fordismo e pós-fordismo* Rev. Adm. Pública vol.45 no.4 Rio de Janeiro Aug. 2011, **disponível em** <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122011000400011>

imateriais. No caso deste último, o valor simbólico é maior do que o valor prático. Design e estética - em outras palavras, sinais externos e símbolos - são as principais forças motrizes na economia de hoje, porque eles aumentam constantemente interesse do consumidor. Estamos todos muito familiarizados com este ponto de vista, que tem sido propagado por incontáveis psicólogos pós-modernos, sociólogos e filósofos desde o 1970s (GIELEN, 2009, p.09).

A década de 1990 foi o ápice das proposições Neoliberais²⁴. Richard Sennet, em publicações como *A Corrosão do Caráter* (1999) e *Respeito e A Cultura do Novo Capitalismo* (2004, 2006), empenhou-se em analisar os efeitos da implantação das políticas neoliberais nas diferentes dimensões da vida e os impactos na construção das subjetividades.

A adoção crescente de vínculos por contrato, atendendo demandas específicas e, portanto, episódicas colocou em xeque a noção tradicional de carreira, deixando os trabalhadores à deriva no que diz respeito ao planejamento de um futuro pessoal e profissional. Além disso, modelos de relacionamento a curto prazo enfraquecem laços sociais importantes nas esferas subjetivas do relacionamento. Logo, não há um rompimento da organização no mundo do trabalho com outras dimensões da vida, pois, padrões de organização no trabalho, no cotidiano, nas relações amorosas se influenciam mutuamente e seus vestígios podem ser detectados em várias esferas da vida.

Interessa, então, analisar quais pontos de contato existem entre a atual fase do modo de produção capitalista e a produção de arte e dança contemporânea, e como essa interação interfere em aspectos como as estruturas das composições, as formas de convivência entre os artistas, a estética escolhida e as estratégias de difusão das composições.

Para o sociólogo belga Pascal Gielen, há dois pontos de contato a serem considerados. O primeiro diz respeito a hipótese em que a arte moderna, na primeira metade do século XXI, antecipou relações sociais de produção e

²⁴ Pós-fordismo, que descreve um regime de trabalho baseado em formatos de trabalho flexíveis e trabalho imaterial, deve ser distinguido do neoliberalismo, que se refere a um modelo econômico neoliberal que promove a liberdade empresarial por meio da competição, desregulamentação e privatização. Post-Fordism, which describes a work regime grounded in flexible work formats and immaterial labor, should be distinguished from neoliberalism, which refersto a neoliberal economy that promotes entrepreneurial freedoms through competition, deregulation, and privatization (ASSCHE, 2018, p.16). Todas as citações em outro idioma colocadas na tese foram traduzidas por mim, autor da pesquisa.

consumo que se estabeleceram na segunda metade do século XXI no modelo de produção pós-fordista.

A história de um objeto foi substituída por uma abordagem conceitual. Ou, como anteriormente, a ênfase na exibição de trabalhos materiais foram deslocados para o trabalho imaterial. Como em outros ambientes de trabalho, isso não significa que o material - neste caso a obra de arte - simplesmente desapareceu, mas tornou-se encenado dentro de uma performance de ideias.²⁵ (GIELEN apud SIJZEN, 2012, p.11).

Para Gielen (2009), a arte moderna realizou um deslocamento entre a materialidade do objeto para a representação, do mesmo modo na economia pós-fordismo em termos marxistas há um deslocamento do “valor de uso” para o “valor de troca”. Como o próprio Gielen (2009) exemplifica, um smartphone da Apple é mais caro que um smartphone de outra marca por mais que o segundo tenha mais funcionalidades que o aparelho da Apple. Isso informa que o valor de troca se sobrepõe ao valor de uso, assim como na Arte Moderna.

O segundo ponto diz respeito à ideia em que o artista seria uma espécie de protótipo de trabalhador ideal pós-fordista, pois "ele trabalha sempre com horas de trabalho fluidas, assim como o artista romântico trabalha à noite e pode trabalhar em toda parte".²⁶ Esse aspecto coincide com a necessidade de mobilidade, adaptabilidade e flexibilidade do trabalhador pós-fordista, pois esse tipo de trabalhador atua em quase qualquer lugar e a qualquer hora. Já que pode ser alcançado via celular e internet, bastando apenas logar. Desta forma, ele se difere do trabalhador fordista, caracterizado pela imobilidade e pela dependência da linha de produção e do chão de fábrica.

Se acreditarmos em Pascal Gielen, o início do mundo da arte moderna inspirou o sistema econômico social com o ato de trazer a vida real para um contexto de arte (pense no *Readymades* de Duchamp). Agora o mundo da arte parece adotar algumas das características do pós-fordista forma de trabalhar, trazendo o contexto da arte para a vida real. Mostra a mesma mobilidade que os trabalhadores Pós-Fordista têm: a

²⁵ GIELEN, Pascal, March 2009, *The Biennale: A Post-Institution for Immaterial Labour*, <http://classic.skor.nl/article-4113-en.html?lang=en>. Acesso em: 08/04/2012).

²⁶ he works always with flowing work hours, the romantic artist works at night and can work everywhere 'GIELEN, Pascal e HARDT, Michael. Transdisciplinary Lecture by Pascal Gielen and Michael Hardt on 01 de Novembro de 2010, in: Parsons The New School for Design New York. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HbnIG5QkkEg>> Acesso em em 28/01/202.

arte pode "funcionar" ou ser exibida em qualquer lugar. (SIJBEN, 2012, p.12)²⁷

O modo como os artistas da Dança se associam para produzir, seja como grupos, companhias, coletivos, cooperativas, *freelancers*, solos, possui conexão direta com o formato da coreografia produzida. Isso fica claro ao avaliarmos as condições logísticas nas quais se dá a produção, pois a quantidade de horas trabalhadas em grupo pode viabilizar ou inviabilizar o uso de um determinado tipo de movimento ou de técnica corporal.

Dança Contemporânea como comunitária compartilhada

Nas pesquisas recentes já mencionados de Silva (2017) e Almeida Neto (2016) é possível detectar agrupamentos de indivíduos que compartilham significados e práticas, assim como regularidades.

No caso de Silva (2017), o seu questionário se concentra nos coreógrafos da Dança Portuguesa, muitos deles se identificam - ou são identificados - com o movimento de renovação da dança europeia conhecido como Nova Dança que se produziu em países como França, Inglaterra, Itália, Bélgica, Holanda e Espanha. Em sua versão portuguesa nas décadas de 1980 e 1990, coreógrafos como Clara Andermatt, Margarida Bettencourt, Francisco Camacho, João Fiadeiro, Vera Mantero, Paula Massano, Rui Nunes, Paulo Ribeiro, Madalena Victorino, entre outros, são associados ao Movimento.

A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo determinante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição de materiais, e a individualização das visões do mundo (SILVA, 2017, p. 19 apud FAZENDA, 2007, p. 156).

Em Portugal, os coreógrafos tinham como propósito trabalharem de forma independente se distanciando de instituições, gerando trabalhos singulares

²⁷ If we believe Pascal Gielen, the early modern art world inspired the social economic system with the act of bringing real life into an art context (think of the readymades of Duchamp). Now the art world seems to adopt some of the characteristics of the Post-Fordist way of working by bringing the art context into real life. It shows the same mobility that Post-Fordist workers have: art can 'work' or be exhibited everywhere. (Todas as citações em outro idioma colocadas na tese foram traduzidas por mim, autor da pesquisa).

marcados pela autoria, assim como pela maior acessibilidade de interpretação e criação, se aproximando da versão europeia do Movimento.

Mesmo com o desejo de ampliar o acesso ao público e alcançar indivíduos que não possuíam o hábito de ver espetáculos de dança, a Nova Dança Europeia gerou uma série de trabalhos que, com o tempo, foram ficando cada vez mais restritos, gerando um vocabulário não inclusivo. Geralmente sendo apresentados em espaços institucionalizados como festivais, salas e teatros, restringindo o seu alcance e suas características a um público cada vez mais seletivo e iniciado. Isso informa que a Dança Contemporânea abordada por Silva (2017) possui recorte bem específico, com um conjunto de coreógrafos definidos pela lógica interna da comunidade de Dança Contemporânea estudada pela autora, assim como os locais aonde estas obras frequentavam, o público que as via e as características de formatação regulares.

No caso brasileiro, Almeida Neto (2016) considera várias amostragens em sua análise, tais como programas de TV, divulgações pela internet e editais. No caso da amostragem de editais, o seu foco se concentra nos impactos que o edital Petrobras Cultural trouxe à produção brasileira. O que fica evidente é que o coreógrafo, grupo ou companhia de dança que concorre a um edital da Petrobras Cultural, e que é selecionado, estabelece contornos e parâmetros do que seja, e de como se faz Dança Contemporânea - pelo menos para um agrupamento de artistas.

Portanto, é preciso salientar que o grupo ou artista que considera como parâmetro de Dança Contemporânea um programa de TV como "*So You Think You Can Dance*", não é o mesmo grupo que concorre a um edital como o Petrobras Cultural. Assim como, dificilmente artistas que concorrem a um edital como o Petrobras Cultural, tentarão participar de um programa como o "*So You Think You Can Dance*", pois operam com formatos e códigos distintos, que implicam na existência de outra identidade, e, portanto, pertencem a outra comunidade, com outras relações de poder. Em outros termos, os dispositivos de poder, principalmente econômicos e comunicacionais reconhecido por Almeida Neto (2016), podem ser o mesmo nos dois casos, mas a comunidade que interage e o conteúdo que compõe o entendimento de Dança Contemporânea gerado é distinto.

Nas pesquisas de Almeida Neto (2016) e Silva (2017), resgato dois aspectos que interessam a presente pesquisa, o primeiro diz respeito à possibilidade de reconhecimento de regularidades de estruturas coreográficas e, o segundo, à existência de uma multiplicidade de métodos. Mas, acrescento ainda que estes dois aspectos (a regularidades de estruturas coreográficas e a multiplicidade de métodos) fazem parte do entendimento de Dança Contemporânea que está localizado no interior de uma comunidade compartilhada específica que se identifica como Dança Contemporânea.

É relevante ainda a esta pesquisa reconhecer estruturas e procedimentos que fazem parte do entendimento de coreografia compartilhado por sujeitos organizados em um grupo que se identifica como Dança Contemporânea e que formam uma Comunidade Compartilhada²⁸.

No caso da pesquisa Portuguesa, é possível detectar que os artistas que comungaram com a ideia da Nova Dança Portuguesa/Europeia formam uma comunidade compartilhada que Silva (2017) identifica como Dança Contemporânea Portuguesa. E é justamente nesse recorte de comunidade que a pesquisadora se debruça e desenvolve sua tese.

Entendo que no caso brasileiro os artistas que orbitaram sobre editais como o programa/edital Petrobras Cultural, seja nos papéis de diretores, coreógrafos, curadores, programadores ou intérpretes, e mesmo os que não foram contemplados, formam uma comunidade compartilhada de Dança Contemporânea, e é essa comunidade/ recorte de Dança Contemporânea identificada por Almeida Neto (2016) que interessa a essa pesquisa, já que ela apresenta padrões de organização compositiva e modos de associação entre seus membros.

Apesar de ter utilizado neste capítulo instituições como a RSD (Red Sudamericana de Danza) e o edital Petrobras Cultural como apoio para reconhecer a Comunidade Compartilhada identificada como Dança Contemporânea nessa pesquisa, é preciso salientar que a existência de uma comunidade compartilhada não depende da existência de uma instituição, mas

²⁸ Dentre as estruturas detectadas e que serão úteis para essa pesquisa, estão: Improvisação, Tarefas, Cotidiano, Estruturação a partir do Jogo, Interação com o Público, Metodologias Colaborativas, Autoria e Subjetividade, dentre outros que serão expostos nos próximos capítulos.

ao contrário, a instituição existe porque emergiu uma comunidade compartilhada.

A emergência e a estabilidade de uma Comunidade Compartilhada se dá através da prática e de negociações coletivas, gerando padrões de comportamento comunais que dependem de convenções sociais entre os membros da comunidade. Já a articulação com a sociedade ao ponto de gerar instituições como editais, fomentos, instituições de ensino como escolas técnicas e universitárias, depende em grande medida do poder de interferência dos membros da comunidade.

No próximo capítulo serão observados quatro artistas e suas composições, com especial atenção ao modo como estes se organizam e quais características estruturais suas composições apresentam.

CAP. 4

GRUPOS

INEXISTENTES EM CONVIVÊNCIA

PROVISÓRIA

CAPÍTULO - 4

GRUPOS INEXISTENTES EM CONVIVÊNCIA PROVISÓRIA

Como já apresentado no capítulo anterior, o conceito de Comunidade Compartilhada possibilita identificar qual o entendimento de Dança Contemporânea e qual grupo de artistas este estudo trata. Assim, essa pesquisa lida mais especificamente com coreografias elaboradas para serem interpretadas em coletivos, mas que não dependam de grupos ou cias estáveis. A fim de discutir esse contexto, exponho a seguir trabalhos coreográficos de artistas que operam com essa lógica, são eles: “Batucada”, de Marcelo Evelin (2014), “Looping Bahia Overdub” (2015) de Rita Aquino, Leonardo França e Felipe de Assis, “GRU- Gentleman de Rua” (2002) e “Bodies in Urban Spaces” (1998) da Cie. Willi Dorner/Áustria.



Figura 5: Residência Batucada em São Paulo. Créditos Sergio Caddah



Link para Batucada / Kunstenfestivaldesarts 2014

Batucada foi criada em 2014 em parceria com o *Kunsten Festival des Arts* sediado em Bruxelas/Bélgica, segundo o coreógrafo Marcelo Evelin, *Batucada* é uma espécie de acontecimento, que oscila entre um protesto e um carnaval. Para o coreógrafo, *Batucada* se distancia de um espetáculo, já que ele acontece entre as pessoas e não é algo para ser visto, mas para ser vivenciado.

Participam cidadãos comuns, artistas ou não, que são selecionados mediante convocatória pública para participarem de uma residência com média de 04 (quatro) dias que, por fim, culmina em uma apresentação composta por 50 (cinquenta) cidadãos-artistas.

BATUCADA é uma criação do coreógrafo Marcelo Evelin/Demolition Incorporada. Uma intervenção coreográfica para 50 intérpretes e o público. Uma coreografia estancada, percussiva, ritmicamente insistente, dinamicamente sonora e corporal, visando conceder de volta ao espaço público o poder simbólico do comum. Uma Parada Político-Alegórica, um rito urbano, uma procissão civil. BATUCADA é uma intervenção político- alegórica que começa dentro de um teatro, centro cultural ou casa de cultura, onde o público é convidado para comparecer e se reunir em torno desse acontecimento artístico. "Batucada" refere-se ao tipo de percussão improvisada usada no samba brasileiro. Pode ser tocada por qualquer um em latas, painéis ou frigideiras, como celebração e/ ou protesto. É uma maneira comum de reunir pessoas e comunidades no Brasil, aberto à participação de todos.³⁰

"*Batucada*" se apoia no procedimento residência artística, que no Festival Panorama-RJ, aconteceu em 04 (quatro) dias. Além disso, participam 50 (cinquenta) pessoas, ou corpos como sugere Marcelo Evelin, a partir de uma ideia de "massa de corpos humanos" que é socializada entre os intérpretes. Para

²⁹ Link para Batucada / Kunstenfestivaldesarts 2014 <https://www.bing.com/videos/search?q=Batucada+marcelo+evellin&&view=detail&mid=998B0E448B0800895582998B0E448B0800895582&&FORM=VDRVSR> última visita em 05/08/2021

³⁰ Texto retirado do site do artista [Batucada | Site \(campoarte.com\)](http://Batucada|Site(campoarte.com)) acesso em 29/08/2021

conseguir mover 50 (cinquenta) pessoas não especializadas em qualquer técnica específica, a coreografia lança mão de movimentos simples, e de alguns outros procedimentos de composição de organização espacial, o que dá o tom da dinâmica entre os participantes.

Partindo de tarefas simples como se posicionar em relação a uma pessoa “lado a lado” ou segui-la, ou ainda se concentrar na ideia de “ser o outro” e do “não-protagonismo”, onde o grupo resolve juntos, deixando de lado o ego e a criatividade, mas atento a energia colocada na execução de cada tarefa (PINTO, 2020, No Prelo).

Considera-se ainda, como procedimento estratégico, a utilização da marcação sonora realizada a partir de painéis, baldes, frigideiras, paus e baquetas (PINTO, 2020, No Prelo) que gera e auxilia a unidade do trabalho, gerando aglomerações, mas também momentos de individualidade.

Pinto (2020, No Prelo) chama a atenção para a importância da existência de convocatória pública para “Batucada”, informando que não há necessidade de nenhuma habilidade específica, mas disponibilidade e comprometimento com o processo. Além disso há um recorte ideológico que ocupa um papel central na mobilização dos indivíduos até a obra e, nesse sentido, a convocatória ou chamada pública constitui um importante procedimento para fazer o projeto acontecer.

Aberto a dançarinos profissionais e pessoas comuns, corpos de todas as formas e gêneros são convocados: “Cidadãos, Artistas, Ativistas, Mulheres, Homens, Gays, Lésbicas, Travestis, Trans. Com ou Sem nenhuma Experiência em Arte Contemporânea. De qualquer Grupo Étnico ou Classe Social. Que tenham de 18 a 90 Anos. Que queiram Batucar em Painéis e Latas. Que queiram trazer seus Corpos para a Luta. Que queiram Performar uma Ficção”. (SINOPSE) ³¹

A obra “Batucada” surge dentro da organização Demolition Incorporada, definida como uma plataforma.

A plataforma Demolition Inc. surge com a proposta de não se estabelecer como um grupo ou uma companhia fixa, nos moldes tradicionais vigentes, mas sim como uma plataforma de atuação capaz de agregar artistas e outros colaboradores em torno de uma forma horizontal e interdisciplinar de existir. Outra característica essencial da plataforma, sempre foi a de ser e estar móvel, atuando em diferentes lugares do mundo e sempre

³¹ Link para o site <https://www.demolitionincorporada.com/batucada> acesso em 29/08/2021

em parceria, com companhias, escolas, centros culturais comunitários e fundações ligadas a arte contemporânea.

Demolition Incorporada surgiu como Demolition Inc., referindo-se à palavra inglesa incorporated, e nesse momento passa a utilizar definitivamente a palavra de língua portuguesa “incorporada”, que se relaciona diretamente com corpo e com tornar-se corpo, mas também com a tradição afro-brasileira de caráter ritualístico e popular (SINOPSE).³²

É relevante analisar como a estrutura da obra, de algum modo, dialoga com a forma de convivência que rege a Demolition Incorporada. Segundo Evelin, ela é uma plataforma de criação que pode ser classificada como lugar-situação-de-trabalho, o seu surgimento se dá a partir do processo de criação do solo “*Ai, Ai, Ai*” (1995), criado na cidade de Nova York em colaboração com o criador de arte John Murphy, da bailarina Anat Geiger e do técnico de som Jaap Lindijer.

Chama a atenção o paralelo entre o modo de convivência previsto na plataforma *Demolition Inc.*, e a estrutura coreográfica observada na composição “*Batucada*”. Ambas surgem a partir da experiência de uma coreografia em formato solo e em colaboração entre artistas espalhados em várias partes do mundo, atuantes em áreas e linguagens distintas. Acrescenta-se que seus propositores não se veem como um grupo ou companhia, mas como um lugar/situação/plataforma. Já “*Batucada*”, tem os intérpretes locais, não depende (ou depende pouco) de um grupo estável, e seus propositores não a estabelecem como uma coreografia, mas como um acontecimento.

³² Link para o site <https://www.demolitionincorporada.com/batucada> acesso em 29/08/2021

Looping Bahia Overdub



Figura 6: “Looping Bahia Overdub”. Créditos Patrícia Almeida



33

Link Panorama 2017 | Looping: Bahia Overdub

É uma criação coletiva com concepção em colaboração entre 03 diretores, Rita Aquino, Leonardo França e Felipe de Assis, o que por si só já sinaliza para um tipo de organização incomum em um processo de criação em Dança, que tem quase sempre a autoria marcada pela assinatura individual de um coreógrafo ou diretor coreográfico.

³³ Panorama 2017 | Looping: Bahia Overdub link para video [Panorama 2017 | Looping: Bahia Overdub - YouTube](#) Acesso em 05/08/2021.

“Looping” se estabelece a partir de 07 intérpretes que ocupam o espaço, ora preenchendo com seus corpos e com caixas de som com longos cabos que cruzam a cena, ora estimulando o público a ocupar a coreografia e a tomar parte da festa, e que realmente vira festa em algum momento impreciso, já que a transformação da coreografia cênica em festa depende também do momento que se dá o entendimento e aceitação do público.

Looping: Bahia Overdub é festa, dança e política. As festas de largo de Salvador e suas contradições são a paisagem predominante de Looping: Bahia Overdub, espetáculo que emerge do encontro entre pensamento sonoro e pensamento coreográfico. Looping constitui um estudo do tempo: repetição e acumulação. Movimentos de tensão e distensão da cultura, através de procedimentos que organizam sonoridades, corpos e espaços. Assim como nas ruas, o que está em jogo são arranjos coletivos através de uma participação estético-política. (RELEASE)³⁴

Assim como “Batucada”, “Looping” também lança mão de movimentos simples, que repetidos várias vezes, informam ao público como se inserirem na coreografia/festa. Soma-se a isso, o uso de comandos táteis disfarçados de abraços que, utilizados pelos intérpretes, estimulam o público a tomar parte da cena, tudo isso acompanhado de uma massa sonora mixada ao vivo que ganha maior ou menor intensidade dependendo da resposta e da interação do público.

Em 2018, “Looping” compôs a programação do Palco Giratório, o programa de circulação do SESC que é hoje o maior difusor de obras cênicas da América Latina. Desde de sua estreia, “Looping” executou um número grande de apresentações, algo acima da média brasileira, o que demanda de seus intérpretes uma agenda disponível para a quantidade de apresentações requisitadas.

Segundo Léo França, “Looping” desde o início foi organizado como um projeto, de modo que todas as pessoas possam ser substituídas já que a própria direção compartilhada já sinaliza essa lógica, seja na condução dos ensaios ou na hora da entrevista, e nesse modo de organização, isso é exposto aos intérpretes ao serem convidados a participarem do trabalho. Como não há uma organização como grupo ou companhia estável, em alguma medida, há uma dificuldade em ter intérpretes disponíveis, a resposta a essa condição por parte dos diretores de “Looping” foi ancorar a obra em um número grande de

³⁴ Link para site do trabalho <https://7oito.com.br/release/looping/> última visita 29/08/2021

intérpretes de modo a gerar uma alta rotatividade de indivíduos. Mas para isso, a estrutura da coreografia deve possibilitar esta rotatividade, portanto, não há em “Looping” o uso de um tipo de movimento, ou uma ocupação espacial que demande de seus executores um alto grau de afinidade, o que por sua vez exige muitas horas de treinamento e convivência coletiva.

Cada pessoa que constitui o elenco de Looping, também tem o seu trabalho autoral, ou trabalho de grupo, ou está associada a coletivos. Então fizemos um rodízio que possibilitou a agenda, então isso tem um caráter ético, estético e político. Faz parte de uma escolha estética, até porque a escolha de Looping é trabalhar com movimentos não especializados, e sim um tipo de escuta específica desse trabalho para poder realizar as situações coreográficas, mas não se trata de movimentos hiper-especializados que demandam um treinamento específico. A própria proposta coreográfica é usar um tipo de movimento o mais próximo possível de ser compartilhado coletivamente como um maior número de pessoas... o único participante do projeto que gerou dificuldade em substituir foi Felipe Assis, pois houve uma dificuldade em gerar autonomia dos músicos envolvidos no processo.³⁵

Além da rotatividade de intérpretes da obra, que é possibilitada pela natureza e pela lógica estrutural da obra, o trio de diretores foi convidado em 2018 pela Scottish Dance Theatre a remontar/montar “Looping” com a Cia. A partir de “Looping” original foi criada a versão *Looping: Scotland Overdub*. Segundo Léo França, essa versão não se restringiu a uma réplica de *Looping* na Escócia, mas foram trabalhados os procedimentos coreográficos de acordo com o contexto cultural deles. Por fim, foi gerada uma versão que possui características da versão original, mas com traços culturais da Escócia, incluindo sonoridades do país e elementos das festividades e danças sociais locais.

Léo França relatou ainda alguma dificuldade no início do processo com o elenco da companhia que não se restringia tão somente a uma dificuldade de idioma ou de aspectos culturais entre países, mas a uma dificuldade que emergia do modo de trabalho em que a companhia estava organizada, isto significa, como um grupo estável, trabalhando de forma contínua em um horário pontual, com bailarinos especializados em técnicas específicas e habituados a produzirem desenhos de movimentos previamente elaborados e transmitidos a eles por um coreógrafo ou outros bailarinos.

³⁵ Entrevista concedida por Leo França em 07/11/2019 a Vanilto Alves de Freitas via áudios por whats app, arquivo MP3. Em anexo.

“Looping Bahia Overdub” emerge de outro contexto de organização coletiva, no qual não há grupo fixo, não se requisita movimento especializado, os encontros se dão por demanda, seja do processo de criação ou das apresentações, e os intérpretes com frequência são requisitados a criarem.

Parece ser relevante a experiência “Looping: Scotland Overdub”, seja pela aplicação de procedimentos durante a remontagem e na manutenção da obra, seja pelas adequações realizadas com pouco tempo de trabalho e a forma como foram considerados os traços culturais locais pelos coreógrafos. Mas é também relevante considerar os sincronismos entre o tipo de convivência presente no modelo de companhia estável e a estrutura de “Looping” organizada para grupos não estáveis; o quanto pode gerar algum nível de tensão a aproximação dos modelos, já que a convivência em companhia ou grupo instável não é apenas um dado logístico relativo à frequência dos encontros entre os artistas, mas interfere no modo como estes indivíduos reagem aos processos artísticos.

GRU- Gentleman de Rua



Figura 7: “GRUA”. Créditos Osmar Zampieri



Figura 8: “GRUA”. Créditos Osmar Zampieri



36

Link Corpos de Passagem - G.R.U.A

“GRUA” existe desde 2002, ou seja, há mais de 17 (dezessete) anos, segundo relatos de seus diretores e intérpretes. Inicialmente, a proposta era fazer uma espécie de pelada de futebol na Avenida Paulista, assim como jogadores profissionais de futebol fazem no seu tempo livre, priorizando o prazer

³⁶ Corpos de Passagem - G.R.U.A disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HDR8uoHnTTw>> Acesso em 05/08/2021.

e a diversão, na tentativa de relaxar das tensões da atividade que se tornou profissão para estes indivíduos, a dança profissional.

Com a exceção do lugar, a metáfora se apresenta coerente na medida em que os propositores iniciais de “GRUA” eram todos bailarinos de uma companhia oficial, o Balé da Cidade de São Paulo. A pelada inicialmente era executada com roupas comuns, o que com alguma frequência causava reação das autoridades, que não raramente culminava com os grueiros assumindo a posição de revista, com pernas abertas e mãos atrás da cabeça (FREITAS, 2015).

A frequência das investidas policiais levou os grueiros a trocarem de estratégia, ou melhor, de roupa: deixaram de lado as vestimentas comuns e assumiram um elegante e imponente terno escuro e respeitosos sapatos pretos. A nova roupa/estratégia não só mudou a postura que policiais e transeuntes tinham com relação aos grueiros, mas além disso, inaugurou algo na soma rua + terno + comportamento.

GRUA – Gentleman de Rua é um grupo de artistas que, desde 2002, desbrava o encontro entre Dança e Espaços Urbanos em um afinado jogo de improviso entre os intérpretes e os fluxos dos locais onde atuam. Dirigido por Jorge Garcia, Willy Helm e Osmar Zampieri, o grupo traz em seu nome e proposta um pensamento sobre relação com a cidade: são homens gentis que se colocam no espaço urbano, como observadores acompanhando todos os acontecimentos em seu entorno através de suas ações, criando uma dança torrencial, feita de nexos de conexão com o lugar. Tal qual o equipamento cinematográfico, também chamado grua, permitindo às câmeras de filmagem se deslocarem com agilidade, varrendo a extensão de cenários em sobrevoo, os grueiros se situam nos espaços de modo sensível e, ao mesmo tempo, implicados. O refinado jogo de percepção e escuta do grupo alcançam tamanho sinergismo que estruturam um modo de improvisar com características próprias de cooperação, de ocupação e uso dos lugares e de resignificação dos paradigmas do humano urbano³⁷.

“GRUA” é dirigido por três artistas, Jorge Garcia, Willy Helm e Osmar Zampieri, o restante do elenco é móvel, e apesar de existir alguma estabilidade com um núcleo que se formou em São Paulo ao longo dos anos, esse núcleo também é móvel. Além disso, com frequência são convidados artistas de outros lugares para participar pontualmente das apresentações.

A mobilidade em “GRUA” se dá a partir da formação em improvisação. Essa característica está em todas as apresentações. Dessa forma, são

³⁷ Texto retirado do site dos artistas <<http://grua.gr/grua/>> Acesso em 25/04/2021.

convidados artistas que tenham alguma noção de improvisação, no entanto, a improvisação utilizada não é uma improvisação livre, mas possui regras que são disponibilizadas aos participantes. Esse é o caso do trabalho *Corpos de Passagem*, o trabalho mais antigo de “*GRUA*”, segundo Jorge Garcia, a composição parte da improvisação associado a algumas regras.

Sobre as regras do *Corpos de Passagem*, são muito básicas, da própria técnica do improviso, como a escuta, o grupo sempre conectado evitando um trabalho muito individualista, que o jogo começa geralmente com quem já faz e os outros observam (iniciantes), parte-se do princípio de observar o que os outros fazem [...] se a gente sente que a pessoa não está entendendo muito, a gente dá um toque muito tranquilo. E a coisa da passagem, a gente não fica performando muito tempo no mesmo lugar, a ideia é sempre estar em movimento com o espaço, com a arquitetura, com os lugares que a gente vai, a gente sobe em uma árvore depois sai e continua andando, isso motiva o grupo a experimentar coisas novas.³⁸

Percebe-se no relato de Jorge Garcia os parâmetros presentes na performance, alguns relativos à habilidades presentes na formação em improvisação, como experimentação, escuta e percepção do outro e do grupo, mas também procedimentos coreográficos relativos e restritos à coreografia, como o trânsito constante pela arquitetura e o incentivo da manutenção da unidade do grupo.

Raramente grupos no Brasil ultrapassam 10 anos de existência, “*GRUA*” com seu jeito de existir alcançou uma longa vida, e tudo indica que para alcançar esse número, “*GRUA*” se valeu de alguns pilares. O primeiro, a convivência flexível, não exigindo que todos estivessem o tempo todo juntos; segundo, um treinamento comum, no caso a Improvisação, visando atenuar a pouca intimidade entre os intérpretes pelo pouco tempo de convivência; e por fim, apresentações no formato de intervenções urbanas, exigindo sempre pouquíssima estrutura para produção, inclusive logística de transporte, estadia e alimentação, já que com frequência eram incorporados artistas locais, minimizando estes custos.

³⁸ Entrevista concedida por Jorge Garcia em 22/08/2019 a Vanilto Alves de Freitas através de mensagem de áudio via Whats App

***Bodies in Urban Spaces* da Cie. Willi Dorner/Áustria**

Em 2015, a Cie. Willi Dorner/Áustria apresentou *Bodies in Urban Spaces* (Corpos em Espaços Urbanos) na Bienal SESC de Dança em Campinas-SP, e por isso, decidi incluir essa experiência nesse estudo. O trabalho *Bodies in Urban Spaces*, assim como “GRUA” se coloca como uma intervenção urbana que utiliza traços da arquitetura da cidade para que os intérpretes criem imagens a partir de ocupações inusitadas da cidade, gerando um trabalho com um forte apelo visual. O trabalho teve sua estreia em Paris-França, no Festival Paris Quartier d’été’, e desde então passou por festivais no mundo todo. Na Bienal do SESC a Cie. Willi Dorner ministrou uma residência artística, a chamada continha as seguintes informações:

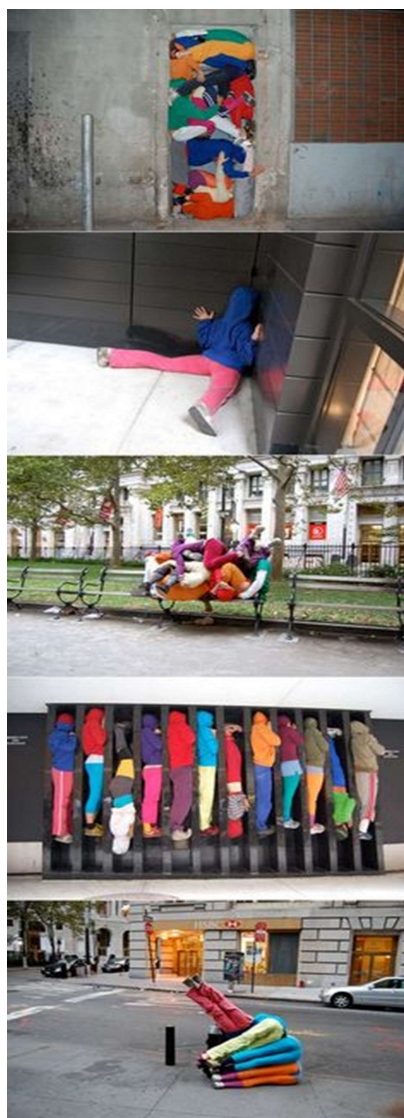


Figura 9: Cie. Willi Dorner/Áustria apresentou *Bodies in Urban Spaces* (Corpos em Espaços Urbanos). Imagem ilustrativa encontrada na internet.

• CORPOS EM ESPAÇOS URBANOS

A companhia artística [Willi Dörner](#) convida a participar da residência para intérpretes da obra "Corpos em Espaços Urbanos" (Bodies in Urban Spaces), durante a Bienal Sesc de Dança. Nascido na Áustria em 1959, Willi Dörner estudou dança, pedagogia da dança e dança terapia na Sociedade Austríaca de Dança Terapia e foi aluno na escola do Body-Mind Centering in Developmental Movement e do estúdio de Erick Hawkins, em Nova York. Bodies in urban spaces passou por países como Alemanha, Austrália, Espanha, Estados Unidos, França, Polônia, Portugal, Reino Unido, Rússia, Sérvia e Suíça.



Sobre o Espetáculo

O que fazem aquelas pessoas espremidas entre o corrimão da escada e a parede? E ali, sobre o tronco da árvore, são seres humanos? Cenas inusitadas como essas são propostas pela intervenção Bodies in urban spaces, criada pelo austríaco Willi Dörner. Ao inserir os corpos compactados dos performers em brechas oferecidas pela paisagem urbana, o coreógrafo chama a atenção dos passantes para o ambiente urbano e para as restrições ao movimento que ele impõe. O público é convidado a redescobrir seu entorno – na Bienal Sesc de Dança, a intervenção ocorrerá na Praça Rui Barbosa e no centro de Campinas.

Residência

De 19 a 23 de setembro, das 10h às 18h na Sala de Múltiplo Uso 2, Sesc Campinas.

Além de disponibilidade para toda a residência, o interessado deverá participar das intervenções nos dias 24, 25 e 26 de setembro, às 12h.

Vagas limitadas.

Grátis.

Público-alvo

Estudantes e profissionais de teatro/dança e interessados em geral. Pré-requisitos: preparo corporal compatível com o perfil da intervenção.

Inscrições

Até 29 de agosto através do email:

corposbienal@campinas.sescsp.org.br

Seleção através de breve currículo com foto e/ou portfólio.

Pré-requisitos: preparo corporal compatível com o perfil da intervenção. Após a seleção de currículos, haverá também uma audição com a companhia Willi Dörner, em data a ser definida.

compartilhar



Seja a primeira pessoa entre seus amigos a curtir isso.

ML



FALE CONOSCO

Entre em contato com o SESC



Figura 10: Divulgação no site da Bienal de Dança de Campinas. Imagem retirada da Internet



39

Link Willi Dorner — Bodies in urban spaces

As informações contidas na convocatória pública sinalizam algumas características do trabalho, dentre elas, as contidas no público alvo, sinalizando para um elenco com formação mista em artes, mas também aberta a interessados em geral, desde que possuidores de um preparo corporal adequado às características da proposta. Informam também que haverá uma audição, situando que apesar da abertura contida no trabalho, haverá o crivo do olhar atento dos diretores da Cia, ou seja, é parcialmente aberto, há sim, critérios a seguir.

O curto tempo de trabalho juntos, apenas dois dias antes do início das 03 intervenções, sinaliza também que a própria intervenção é em si a preparação, não havendo uma separação tão clara entre processo e produto.

"Corpos em espaços urbanos" é uma intervenção temporária em diferentes espaços arquitetônicos urbanos. A intenção dos "corpos nos espaços urbanos" é mostrar estruturas funcionais urbanas e as possibilidades limitadas resultantes de movimento e hábitos. Ao posicionar o corpo em pontos selecionados, a intervenção provoca um processo de pensamento e cria irritação. Os transeuntes, residentes e espectadores são motivados e solicitados a pensar em seu ambiente urbano e seus próprios hábitos de movimento. "Corpos em espaços urbanos" convida os moradores a comprometer sua própria cidade, construindo um novo e mais forte relacionamento com o bairro, o distrito e a cidade. A intervenção é temporária, deixa sua marca apenas na memória das testemunhas oculares. "Corpos em espaços urbanos" é um curso em movimento, coreografado para um grupo de dançarinos. O espectador segue a multidão (em movimento) através de espaços públicos e semi-públicos, como praças. Uma cadeia de esculturas de corpo único rapidamente formadas abre novas perspectivas e insights, permitindo uma nova

³⁹ Willi Dorner — Bodies in urban spaces link video referência [Willi Dorner — Bodies in urban spaces - YouTube](#) Acesso em 05/08/2021.

experiência na cidade. A qualidade de cada local, a respectiva hora do dia, confere a cada evento sua cor única⁴⁰.

No site da Cie. Willi Dorner não há menção a nenhum intérprete, apenas ao coreógrafo e a equipe técnica como: produtores executivos e fotógrafos, apesar disso, sinaliza que seus trabalhos possuem criadores em colaboração com outros artistas e cientistas, mas nenhum artista específico, muito menos um elenco fixo de artistas da dança.

Seus trabalho interdisciplinares são criados em colaboração com artistas e cientistas de diversas áreas. Os projetos da Cie. Willi Dorner participou de festivais e eventos como Wiener Festwochen, Wien Modern, Musica Strasbourg, Bienal de Danse du Val-de-Marne, Festival de Marselha, FTA - Festival TransAmériques Montreal, Dance Umbrella London, Dance Umbrella London, Springdance Utrecht, Tanz em August Berlin , Teatro do mundo da comida, Cruzando as linhas Nova York eb: om Coréia do Sul.⁴¹

Talvez o termo Cie. no nome da companhia remeta ao uso do termo usado de forma tradicional, ou a uma organização que sugira a ideia de uma empresa que execute projetos. A forma de organização e a estrutura dos trabalhos apresentados, como em *Bodies in Urban Spaces*, expõe um tipo de arranjo que está mais sincronizado com uma organização de empresa que executa projetos de um artista, do que de uma cia ou grupo de dança que dependa da unidade e coesão entre artistas moldado pela convivência.

⁴⁰ “*Bodies in urban spaces*” is a temporarily intervention in diversified urban architectural environment. The intention of “bodies in urban spaces” is to point out the urban functional structure and to uncover the restricted movement possibilities and behaviour as well as rules and limitations.

By placing the bodies in selected spots the interventions provoke a thinking process and produce irritation. Passers by, residents and audience are motivated and prompted to reflect their urban surrounding and there own movement behaviour and habits. “Bodies in urban spaces” invites the residents to walk their own city thus establishing a stronger relationship to their neighbourhood, district and town. The interventions are temporarily without leaving any traces behind, but imprints in the eye-witnesses` memory.

“*Bodies in urban spaces*” is a moving trail, choreographed for a group of dancers. The performers lead the audience through selected parts of public and semi-public spaces. A chain of physical interventions set up very quickly and only existing temporarily, allows the viewer to perceive the same space or place in a new and different way - on the run.

⁴¹ The special quality of each place at various times of the day creates unique presentations. Texto retirado do site oficial da Cia. <<http://www.ciewdorner.at/index.php?page=work&wid=26>> tradução nossa, Acesso em <Z 25/04/2021

Por fim, um dado a mais que considero relevante, o site da Cie. Willi Dorner informa os patrocínios do Escritório Cultural da Cidade de Viena e pela Chancelaria Federal da Áustria, Seção Art. Obviamente é necessário precisar a estabilidade desse patrocínio estatal, de todo modo, há a indicação de que a execução de obras a partir de elencos locais e instáveis é mais uma escolha política do que uma necessidade econômica.

Continuando com Cópia



Figura 11: Estreia “Cópia” 2017. Concepção Vanilton Lakka. Créditos João Rafael Neto

Em 2016, a partir das minhas experiências anteriores, especialmente “Mono-blocos”, e pela observação do ambiente artístico, político e econômico, encaminhei e aprovei o projeto “Cópia” para o edital Iberescena de apoio às Artes Cênicas para execução em 2017. A proposta previa a elaboração de um projeto coreográfico que existisse da forma mais tentacular e esparramada possível, fugindo da lógica centrada em pessoas específicas, com formação e habilidades singulares, distante da necessidade de convivência em uma localização geográfica pontual e não dependente de um grupo estável.

Entendi que um projeto coreográfico desta natureza tentava responder a uma inquietação artística, me fazendo lidar com elementos e questões de composição que já vinha lidando a algum tempo. Por outro lado, não via condições de criar e manter um grupo estável - e muito provavelmente se houvesse essas condições, eu não teria interesse em criar e manter uma relação de grupo fixo.

Assim como nas etapas anteriores da minha carreira em que experimentei formatos Solo e a organização em Coletivo ou Núcleo, pude perceber que não estava fazendo uma opção solitária, ao contrário, comungava de soluções similares a de outros artistas do período. Portanto, reconheço que “Cópia” tomou parte de um movimento que eu já vinha me aproximando a algum tempo, seja em meus trabalhos anteriores, ou no fluxo de criação de outros criadores, e a observação deste período me fez perceber a existência de regularidades em mim e na produção deste período.

CAP. 5

PENSAMENTO

COREOGRÁFICO

CAPÍTULO - 5

PENSAMENTO COREOGRÁFICO

Este capítulo está dividido em 04 partes. Na primeira denominada “Coreografia como Momento Prévio”, se busca o entendimento de coreografia mais adequado ao reconhecimento de composições elaboradas para grupos não estáveis, presente nas práticas coreográficas encontradas na comunidade de Dança Contemporânea abordada neste estudo. Nas outras 03 partes denominadas “Estrutura Coreográfica”, “Princípios Estéticos” e “Estrutura de Convivência”, serão abordadas a relação entre estas três dimensões, e como elas se comunicam. Para tal, serão revisitados projetos coreográficos mencionados no capítulo anterior, assim como composições de coreógrafos históricos que apresentem características similares e que contribuam com essa pesquisa.

Coreografia como Momento Prévio

No decorrer da história, o termo “coreografia”, no contexto da dança cênica ocidental, ganhou sentidos e usos diversos, a princípio “coreografias eram partituras anotadas de danças⁴², e coreógrafos eram as pessoas que podiam ler e escrever a notação” (FOSTER, 2016, p.1. apud MORAES, 2019, p. 367). Assim, uma pessoa que escrevesse danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um “mestre da dança”, “*Le maître um danser* ou, anterior a isso, um mestre do ballet”. (TRINDADE e VALLE, 2007, p. 205). Pela primeira vez, as danças podiam ser replicadas em outros corpos com o apoio da escrita e de imagens gráficas, e não apenas com a dependência única da imitação e da oralidade, a informação de dança adquiriu estabilidade ancorada na tecnologia da escrita.

⁴² Na gestação inicial do termo “coreografia” destaca-se a publicação em 1588 de *Orchéosographie* por Thoinot Arbeau, o qual agregou pela primeira vez dança e escrita o termo derivado do grego *orches*, indicando o espaço ocupado pelo coro, situado entre o palco e a plateia, e *graphein*, em referência ao ato de escrever. Posteriormente, em 1700, com a publicação do livro *Chorégraphie ou l'Art de Décrire la Danse, par Caractères et Signes Démonstratifs* de Feuillet e Beauchamps, o termo se estabelece e consolida um sentido.

Em oposição à tradição na qual o entendimento de coreografia estava diretamente ligado à associação da dança a escrita, Jean-Georges Noverre expõe em sua obra *Lettres sur la danse et sur les ballets*⁴³, publicada em 1760, um entendimento divergente quanto à coreografia. Em diferentes pontos de suas quinze cartas, ele questiona entre outros, a submissão da prática coreográfica escrita e a dependência do coreógrafo quanto aos recursos de notação. A partir daí, a escrita da dança como coreografia foi redimensionada através da incorporação de questões trazidas por Noverre, gerando uma reorganização na compreensão e aplicação do termo coreografia.

Por um lado, a coreografia como escrita ganhou o sentido de sistemas de notação em dança como o *Labanotation*⁴⁴ e a notação *Benesh*⁴⁵. Por outro lado como sinaliza Foster (2016), o termo coreografia foi retomado no início do século XX com outro sentido, dessa vez associado à Dança Moderna e às proposições compositivas radicais destes artistas anexos a essa linhagem. A pesquisadora norte americana Holly Cavrell (2017. p, 54) credita a retomada do termo coreografia e composição no contexto Euro-Americano ao fato de que, por volta dos anos 1920 e 1930, jornalistas estadunidenses se viram obrigados a cobrirem apresentações de Dança. Já Paixão (2003), faz observações com vistas a esse mesmo período e apresenta como hipótese a ideia de que a marca coreografia, ao adquirir popularidade, substituiu o termo Dança, assim, coreografia deixou de fazer referência ao sistema de notação e adquiriu o sentido de organização do corpo no espaço e no tempo, sentido mais usado comumente.

A dança moderna teria rompido, na primeira metade do século XX, com ideologias implícitas ao balé e proposto novas plasticidades corporais, porém não teria friccionado o pensamento tradicional de coreografia como movimentos encadeados em sequências pré-estabelecidas de

⁴³ Cartas sobre a Dança e os Balés. Tradução in MONTEIRO, M. Noverre: Cartas sobre adança. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2008.

⁴⁴ *Labanotation* é o método de notação da dança criado por Rudolf Laban (1879-1958). Laban propõem um método de análise do movimento, que inclui a localização no espaço traçado por cada movimento assim como a sua intensidade. A partir desta análise começa a desenvolver uma espécie de partitura de movimento, semelhante a uma partitura musical criando uma possibilidade de interpretação teórico-corporal. Fonte: Wikidança Disponível em < <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Labanotation>> Acesso em 26/06/2021.

⁴⁵ Benesh Movement Notation Benesh Movement Notation (também conhecido como "choreology" e "script" dança) é um sistema de notação da dança documento que pode a qualquer forma de dança ou movimento humano. Inventado por Joan e Rudolf Benesh no final de 1940, o sistema utiliza símbolos abstratos baseados em representações figurativas do corpo humano. Fonte: Wikipedia, disponível em < https://en.wikipedia.org/wiki/Benesh_Movement_Notation> Acesso em 26/06/2021.

acordo com a unidade espaço-temporal linear. Com o radicalismo conceitual de proposições a partir dos anos sessenta do século passado, a dança passou a se questionar para além da plasticidade do corpo, mexendo em suas estruturas compositivas, o que alguns teóricos chegam a associar a estruturas mentais (MORAES, 2019, p. 371).

Como sinaliza a pesquisadora brasileira Juliana Moraes, a partir da década de 1960 as novas abordagens para a composição da dança estabeleceram novos parâmetros para designar o processo de criação em dança, de modo que por vezes o termo coreografia pareceu inadequado as formulações e a questões encampadas pela dança. Verifica-se uma expansão do significado do termo coreografia, podendo se referir a diversas formas de organização e estruturação do movimento, e não necessariamente do movimento humano.

Assim, os edifícios podem coreografar o espaço e o movimento das pessoas através deles; câmeras coreografam ações cinematográficas; pássaros executam intrincados coreografias; e o combate na guerra é coreografado. Tais usos do termo levanta questões de agência e a estruturação das relações de poder por questionar como e onde a coreografia é criada e para quais propósitos⁴⁶ (FOSTER, 2016, n.p).

Este tipo de abordagem abriu espaço para a aplicação do termo “coreografia” em áreas artísticas próximas a dança como as artes visuais, mas também em áreas aparentemente distantes como a computação, a inteligência artificial, a arquitetura e a ciência política. Posto isto, nesse momento há abordagens que julgam a coreografia como uma mídia autônoma a dança e ao corpo-humano, para tal, consideram sua capacidade estruturante através de princípios organizativos.

Em *Black-flags*, Willian Forsythe propõe uma coreografia sem corpos humanos, para isso utiliza robôs industriais com braços que se movem gerando uma sensação antropomórfica. Forsythe explica: “eu sou um artista que trabalha com a mídia da coreografia e isso não exclui nenhum contexto para trabalhar

⁴⁶ Thus buildings can choreograph space and people’s movement through them; cameras choreograph cinematic action; birds perform intricate choreographies; and combat in war is choreographed. Such uses of the term raise issues of agency and the structuring of power relations by calling into question how and where choreography is created and for what purposes. **In Terms of Performance, Disponível em** <http://intermsperformance.site/keywords/choreography/susan-leigh-foster> Acesso em 29/07/2021 (tradução nossa)

como artista com coreografia⁴⁷ ". Ainda segundo o coreógrafo, dança e coreografia são mídias distintas, dessa forma ele rompe com a ideia que coreografia e dança são sinônimos.

As proposições apresentadas anteriormente expandem o uso e o significado do termo coreografia, mas a fim de analisar a sua autonomia frente a dança se faz necessário avaliar como a noção de dança também se alterou. Todavia, o objetivo dessa pesquisa não é informar o quanto os termos “coreografia” e “dança” se expandiram e todas as possibilidades que essa expansão possibilita, mas localizar que tipo de compreensão de coreografia e dança norteia artistas que produzem obras coletivas para grupos não estáveis, e em que contexto, em que comunidade se situam.

Entendo que esta compreensão de coreografia e dança se encontra no interior da comunidade de artistas que se identificam como Dança Contemporânea já apontada nesse estudo, e está presente nas práticas compositivas executadas pelos indivíduos e grupos que formam esta coletividade. Dessa forma, a composição do projeto com recursos como frases de movimento, ação improvisada, lógica de jogos, ou mesmo a mistura entre várias estruturas coreográficas em uma mesma obra, não altera a existência de um projeto, que continua sendo um projeto coreográfico.

Nesse sentido, compactuo com os apontamentos identificados pela pesquisadora brasileira Beatriz Adeodato Souza, a partir da obra *Objetos Coreográficos*⁴⁸ do coreógrafo estadunidense William Forsythe (1949-) e das posições do próprio coreógrafo sobre coreografia, que diz que as “coreografias são esquemas constituídos a partir de certos procedimentos e condições que tornam possível a produção, a manifestação e a percepção de conhecimentos da ordem da ação motora intencional” (FORSYTHE, 2018, n.p)⁴⁹

Ao deslocar o fenômeno coreografia do palco para outros espaços, assim como dos corpos dos bailarinos profissionais para os cidadãos comuns, Forsythe lança duas perguntas fundamentais: o que permanece enquanto elemento coreográfico? Em que medida essas

⁴⁷ I'm na artist who works in the médium of choreography and that does not exclude any context. Tradução nossa. Fonte [William Forsythe: Choreographic Objects | Gagosian Quarterly - YouTube](#) Acesso em 30/07/2021

⁴⁸ Link para *Objetos Coreográficos* <<https://www.williamforsythe.com/videos.html>> Acesso em 17/06/2020

⁴⁹ FORSYTHE, William; Neri, Louise. Unhoused and unsustainable: choreography in and beyond dance – William Forsythe in dialogue with Louise Neri. In: NERI, Louise; RESPINI, Eva (Orgs.). *William Forsythe: Choreographic Objects*. New York: Prestel Publishing, 2018.

obras atendem aos critérios do que pode ser considerado coreográfico? E aqui se faz crucial observar que os movimentos empreendidos por cada corpo para lidar com os objetos coreográficos são improvisados, uma vez que essa escritura se dá em tempo real e nunca antes. Ainda assim, Forsythe compreende isso como coreográfico, considerando que ao formular as situações problema e ao apresentar as respectivas instruções para cada obra, ele desenha uma estratégia organizativa, mantendo seu papel de diretor – orientando, delimitando, editando os encontros performances. (SOUZA, 2019, p. 57)

É comum olharmos para o binômio coreografia-dança versus dança-improvisada, enquanto uma contradição estrutural na dança cênica, no entanto, assim como SOUZA (2019) reconhece em Willian Forsythe, compreendo que esse entendimento não é uma questão neste estudo, já que o uso de sequências ou frases de movimento predeterminada não é sinônimo de coreografia, assim como o uso de Improvisação em uma obra de dança cênica não impede a aplicação do termo coreografia.

Improvisação, jogos, tarefas ou mesmo o uso de sequências fechadas organizadas previamente para serem executadas de forma linear são aparatos coreográficos estruturais que norteiam a ação dos intérpretes em cena e viabilizam a execução da obra⁵⁰. O coreógrafo, ou o coletivo de coreógrafos que desenha o projeto coreográfico, lança mão destes elementos na medida que lhe convém, seja pela afinidade que possui como elemento estrutural, ou pela intimidade que os intérpretes possuem com o recurso, ou mesmo o potencial que o elemento estrutural oferece em auxiliar no desenvolvimento do tema ou discussão escolhida pelo coreógrafo.

Portanto, mantenho como referência para a compreensão e continuidade do uso do termo coreografia nesta pesquisa, a pré-existência de um projeto, ou melhor, de um projeto coreográfico. Posto isto, a noção de coreografia aplicada aqui considera mais o momento prévio e menos o momento presente a execução da obra.

Reconheço ainda que este tipo de formulação, assim como os parâmetros utilizados para visualiza-la, pode ser encontrada nas contribuições dos artistas que fizeram parte do histórico da Dança Pós-Moderna estadunidense e mais especificamente da Judson Dance Theatre. A produção destes artistas ampliou o entendimento de coreografia e dança cênica, ao mesmo tempo só foi possível

⁵⁰ Estes tópicos serão desenvolvidos nos próximos capítulos.

a sua utilização graças a mudança da compreensão do conceito de coreografia e dança cênica que já vinha ocorrendo⁵¹.

Considero ainda que artistas que se identificaram como Dança Contemporânea na Europa e em demais países, dentre eles o Brasil, herdaram de algum modo o entendimento, as propostas e métodos elaborados pelos artistas da Judson Dance Theatre e contribuíram para formulação de uma identidade coletiva, praticando e propagando os modos de ação e de criação em dança.

Posto isto, considero relevante salientar que nesse momento todo o contexto macroeconômico instável, marcado pelo pós-fordismo, neoliberalismo e pelas novas tecnologias de comunicação, pode ter estimulado artistas vinculados a Dança Contemporânea a aprofundarem conhecimentos elaborados anteriormente pelos artistas da Judson Dance Theater, já que o formato dos trabalhos resultantes parece ser adequado ao atual contexto.

É o caso do uso de estruturas coreográficas como a Improvisação e o Jogo, mas também os fez aproximar de uma estética mais enxuta no que tange a produção, em custos como grandes cenários e o deslocamento de grupos de artistas numerosos. Além disso, todo o investimento em experimentos de organização política e formas de convivência coletiva encampada pelos artistas da *Judson Dance Theater*, continua sendo relevante e ganha novas possibilidades com o advento da internet.

Mas, para além da dimensão logística da carga horária, há o impacto direto nas relações entre os artistas e nos laços sociais estabelecidos entre eles que pode ser prejudicado em decorrência do pouco tempo de convivência juntos, pois muitos projetos coreográficos dependem de um tipo de afinidade entre os intérpretes que só ocorre a partir de uma convivência de longo prazo.

Posto isto, temas como autoridade, autonomia, confiança, lealdade, flexibilidade, maestria, comprometimento, competição e colaboração, assim como suas implicações nos laços sociais e nas esferas subjetivas, saltam aos olhos na realidade conduzida pelo modo de trabalho pós-fordista e sua associação com as novas tecnologias de comunicação baseadas na internet. As

⁵¹ Provavelmente não seja possível identificar o que veio primeiro, a compreensão ampliada de coreografia na dança cênica, ou a materialidade destas composições observáveis no uso destas estruturas, materiais e métodos. Provavelmente aconteceu simultaneamente.

proposições de criação coreográfica coletiva para grupos inexistentes ou não estáveis, está inserida nesse contexto de produção e só é possível compreendê-la observando as características desse momento da história.

Na sequência deste texto, busco reconhecer elementos e modos de uso e organização que balizam o modelo de coreografia alvo desta pesquisa. Para tal, foco em três grandes tópicos Estrutura Coreográfica, Estrutura de Convivência e Princípios Estéticos. Cada tópico abordado irá ocupar uma função e possibilitará em maior ou menor grau interferir no tempo de trabalho presencial entre os intérpretes, em outras palavras, viabilizar a elaboração e difusão de um projeto coreográfico que não é dependente de um grupo estável.

Estrutura Coreográfica

Identifico como Estruturas Coreográficas, estratégias que sustentam e determinam a articulação entre os intérpretes no espaço da cena. Artistas da Judson Dance Theater experimentaram estruturas como: técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisação, determinação espontânea e outros métodos (BANNES, 1999, p. 95). Nesta pesquisa tenho especial atenção para Improvisação, Tarefas e Jogos, e os arranjos gerados pela aplicação destas estruturas.

Por vezes estas estruturas serão utilizadas pelos coreógrafos e intérpretes como procedimento de elaboração de materiais no processo de criação de uma nova obra. Contudo, esta pesquisa não está interessada nesta abordagem, mas em reconhecer o uso destas estratégias de forma estrutural em projetos coreográficos elaborados para coletivos não estáveis. Utilizarei a ideia de procedimento nesta pesquisa para a difusão e remontagem dos projetos coreográficos, e não para a criação de novos projetos.

Improvisação

A Improvisação adquiriu papel importante no processo de criação em Dança Contemporânea, assim como em sua estética. Por um lado, alguns coreógrafos à assumiram como método para produção de materiais aplicando a grupos de dançarinos com o intuito de gerar materiais autorais, o mesmo foi feito por coreógrafos trabalhando solo ou através de parcerias. Sem embargo, o que

interessa a essa pesquisa é a improvisação como elemento estruturante nos projetos coreográficos, nesse sentido, a improvisação foi aplicada em projetos nos quais a improvisação livre conduzia todo o percurso, ou foi posta em diálogo com regras, ambientes, objetos e estruturas de outras artes como música e pintura que a colocaram em uma condição de improvisação estruturada.

Este é o caso da coreógrafa estadunidense Anna Halprin⁵² (1920-), e sua proposta de “Coreografia Indeterminada”, Steve Paxton (1939-) e a “Improvisação de Contato”, Lisa Nelson (1949-) com *Tuning Scores*, mas também as propostas do britânico Julyen Hamilton (1954-), usando o termo “Improvisação Espontânea”, ou dos artistas brasileiros Diogo Granato com “Improviso Cênico”, e Daniela Guimarães com “Improvisação Cênica em Tempo Real”, ou ainda o português João Fiadeiro (1965-) com o uso do termo “Composição em Tempo Real”, dentre outros.



Figura 12: da esquerda para direita acima: Anna Halprin, Diogo Granato, João Fiadeiro, Daniela Guimarães. Abaixo Julyen Hamilton

Jogos

O uso de Jogos, caracterizados pela existência de regras e funções predeterminadas, se tornou frequente em trabalhos de Dança a partir das décadas de 1960. Dentre as artistas que contribuíram com a elaboração de

⁵² Suas contribuições são um marco na história da dança, além disso vários coreógrafos influentes estudaram com ela como Trisha Brown, Simone Forti e Yvonne Rainer.

estruturas compositivas ancoradas nessa estratégia, destacam-se as coreógrafas Trisha Brown (1936-2017) e Simone Forti (1935-). As duas estudaram com Merce Cunningham e foram apresentadas a elementos como a organização casual do movimento, do espaço e dos corpos, e também fizeram o histórico curso de Robert Dunn (1928-1996)⁵³ no qual privilegiava perspectivas de composição que utilizavam a ideia de chance e sorteio⁵⁴.

Composições de Trisha Brown como *Trillium* (1963), *Lightfall* (1963) e *Rulegame 5* (1964), foram consequência de períodos de estudos anteriores com Cunningham e Duan, e que resultaram em parâmetros para trabalhos que utilizavam jogos. Já Simone Forti, elaborou propostas como *Roller Boxes* (1960), *Slant Board* (1961) e *Huddle* (1969) que compuseram a série *Dance Construction*⁵⁵ que teve início em 1960 em Nova York norteados pela ideia da lógica de jogos.

⁵³ Robert Ellis Dunn (1928-5 julho de 1996) foi um músico americano e coreógrafo que levou aulas de composição de dança, contribuindo para o nascimento da dança pós-moderna estadunidense período na década de 1960 em Nova York. Última visita 20/04/2020. Ver também mrpj #14/the legacy of robert ellis dunn (1928-1996): "in the congregation of art" by al carmines (reprinted from dance scope, fall-winter 1967-68) spring 1997. In movement research, Disponível em <<https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/mrpj-14-the-legacy-of-robert-ellis-dunn-1928-1996-in-the-congregation-of-art-by-al-carmines-reprinted-from-dance-scope-fall-winter-1967-68>> Acesso em 20/04/2020.

⁵⁴ A estrutura possui destaque em minha produção, e ganha destaque nas coreografias *Mono-blocos* e *Cópia*, estes trabalhos assim como as relações como o Jogo serão abordados no quinto capítulo.

⁵⁵ Link para Simone Forti *Dance Constructions* e outras performances | Museum der Moderne Salzburg, Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bwPhrtkjHdE>> Acesso em 13/04/2020.



Figura 13: Acima composições de Simone Forti, da esquerda *Roller Boxes* (1960), a direita *Slant Board* (1961) e abaixo *Huddle* (1969).

Tarefas

Artistas vinculados ao grupo *Judson Dance Theater*, na década de 1960, elaboraram projetos coreográficos que exploraram *task dances* (danças de tarefas), procedimento coreográfico de inspiração Dadaísta que contribuiu com o rompimento de uma série de padrões estabelecidos pela Dança Moderna. Geralmente, as coreografias que utilizavam danças de tarefa, a usavam associadas a movimentos cotidianos, jogos, improvisação e execução em tempo real.

Nas décadas que se seguiram, coreógrafos assumiram propostas nas quais não havia uma sequência de movimentos pré-determinada aos moldes de uma frase de movimento, tão pouco os intérpretes estavam totalmente livres

para improvisarem. O mote da organização coreográfica se sustentava através de um conjunto de tarefas que deveriam ser realizadas, entretanto, a sequência delas por vezes era responsabilidade do intérprete. Outras vezes, o tempo de executá-las era pré-definido, de todo modo, se percebe uma trama que requisita habilidades específicas e distintas da assimilação de movimentos de forma linear e pré-concebida.

A improvisação, por algum tempo fora de moda na dança moderna por causa de suas conotações acima mencionadas de 'liberdade de expressão', ganhou credibilidade na década de 1960 em conexão com estruturas de tarefas ou jogos que dependiam da interpretação individual de regras na performance⁵⁶ (BREMSEY, 1996. p. 06).

Por vezes é difícil diferenciar o que é Tarefa, o que é Improvisação e o que é Jogo. Apesar de ser possível abordar cada uma delas de forma autônoma, ainda sim, verifica-se na produção experimental da década de 1960 que estes elementos com frequência estavam associados, se tornando uma missão complexa identificá-los separadamente. Um jogo pode ser interpretado como uma improvisação estruturada, uma improvisação pode tomar um conjunto de tarefas, e uma tarefa pode ser a aplicação de um conjunto de regras e funções, que por fim poderá ser um jogo. Interessa que há alguma similaridade entres estas três estratégias e que fazem parte de práticas de uma comunidade que se reconhece.

Abaixo apresento quadro que busca mapear elementos e características que podem ser enquadradas como estruturas coreográficas em trabalhos elaborados para grupos instáveis. Estes dados são recolhidos de artistas vinculados a dança pós-moderna estadunidense, mas também a artistas que de algum modo podem ser identificados com essa tradição em períodos recentes.

⁵⁶ Improvisation, for some time unfashionable in modern dance because of its aforementioned connotations of 'free expression', gained credibility in the 1960s in connection with task or game structures that depended on individual interpretation of rules in performance. (Tradução Nossa)

<p>Estruturas Coreográfica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Negação do termo coreografia, e preferência por termos como acontecimento, protesto, carnaval, evento, ação, situação; - Uso da improvisação como elemento estruturante; - Aplicação de lógicas de Jogo; - Uso de estruturas permeadas por tarefas; - Há o uso de regras e comandos simples com o objetivo de organizar os intérpretes no espaço; - Uso de marcação externa, muitas vezes sonora para conduzir intérpretes com pouco treinamento e convivência quase nula; - Alguns indivíduos ocupam uma função similar a um MC (Mestre de Cerimônia), <i>obs</i>: esse indivíduo é mais constante, e dificilmente é substituído; - Preferência pela improvisação como treinamento; - Preferência por estruturas não lineares dispensado o uso de frases de movimento organizadas em uma ordem constante; - Presença de movimentos simples, com uma baixa taxa de complexidade, objetivando viabilizar o compartilhamento rápido a vários indivíduos; - Interação com o público (previsão de participação do público em cena); - Uso flexível do espaço se adequando a vários espaços: Praças, galpões, galerias, salas, ginásios, palco italiano, arena, rua, etc.
---	---

Tabelo 2: Estrutura Coreográfica

Como visto, artistas da Dança Pós-Moderna estadunidense utilizavam intensamente estruturas como Improvisação, Tarefas, Jogos, dentre outros, objetivando elaborar composições a partir de parâmetros distintos dos utilizados pelos artistas da Dança Moderna. Desse modo, a recusa no uso de estruturas lineares caracterizadas pelo encadeamento de movimentos norteou em grande medida a produção destes artistas e também as gerações subsequentes que mantiveram afinidade com essas escolhas estéticas.

Esse é o caso de Marcelo Evelin em *Batucada*, no qual usa estruturas como tarefas para organizar os corpos no espaço. Por um lado, o engajamento político é um elemento importante, comprometidos, por exemplo, com inclusão e diversidade. E há ainda uma dimensão relacionada a praticidade, já que estruturas como improvisação, tarefas e jogos se mostram mais acessíveis a um maior número de pessoas, assim como a absorção rápida de um grande número de intérpretes. A obra *Batucada* de Marcelo Evelin pode ser usada como exemplo, na medida que opera com 50 intérpretes em média, sendo que 80% tomam contato com a proposta através da residência artística que ocorre em cinco dias de trabalho.

Em contraposição, exigências como um treinamento em uma técnica corporal específica como o Ballet, Capoeira ou Sapateado Americano implicam em uma seleção mais restrita, exigindo maior tempo de trabalho presencial e de treinamento acumulado no histórico dos intérpretes.

Na mesma trilha estética, comprometida com aspectos como inclusão, verifico uma recusa de termos como “coreografia” e a opção por termos que tentam ampliar a ideia de composição em dança. Marcelo Evelin/Demolition Incorporada opta por nomes como “acontecimento”, ao invés de “coreografia” para suas criações, ao passo que a Cie. Willi Dorner/Áustria, utiliza o termo “intervenção Urbana” e Looping Bahia Over Dub lida com o conceito de “festa”, “carnaval”.

Já GRUA-Gentleman de Rua opera em uma posição no entre o não-treinado e o treinado. Na medida em que busca um aspecto cotidiano, mas se sustenta em conhecimentos provindos de uma formação em improvisação, implicando em habilidades como a escuta e percepção do outro e do grupo, mas também procedimentos coreográficos de composição em tempo real, como a manipulação da velocidade, exploração de níveis espaciais, o trânsito constante

pela arquitetura e o incentivo da manutenção da unidade do grupo. Ainda sim, guarda margem para intérpretes com outras formações, em apresentações ocorridas em Londres alguns intérpretes não possuíam formação em Improvisação em dança, mas eram praticantes de Dança Afro-brasileira como Irineu Nogueira e Parkour Bruno Peixoto.

Estruturas de Convivência

Os artistas vinculados à primeira geração da Judson Dance Theater se viam como uma comunidade, trabalhavam de forma cooperativa e se dedicavam a encontrar conjuntamente formas de alcançar modelos de tomada de decisão coletiva. Acreditavam mais na ideia de consenso do que na democracia, pois entendiam que a democracia esmagava a minoria (BANNES, 1999, p. 97).

Na busca por romper com arranjos verticais nas tomadas de diretrizes, na qual o coreógrafo assume o posicionamento mais elevado na escala de decisão, e visando estabelecer relacionamentos horizontais entre seus participantes, verifica-se o surgimento de propostas de processos de composição como a criação coletiva e outros procedimentos que preveem maior troca entre os participantes. Os participantes adotaram uma metodologia de consenso e, na primeira reunião, adotaram um sistema de cadeira rotativa.

A prática de processos criativos com artistas em condições de colaboração objetiva viabilizar os trabalhos, mas também potencializar a criatividade, na medida em que os diferentes artistas com suas respectivas histórias contribuem com elementos novos, técnicas, temas e visões de mundo, que, por sua vez, interferem no formato da obra.

Em caminho similar, o surgimento de funções e nomenclaturas como “Direção Coreográfica” e “Dramaturgista da Dança”, propõe papéis que resultam na distribuição do poder de decisão concentrado no coreógrafo. Por fim, estratégias como ensaios abertos ao público com a coreografia ainda em processo, testam os projetos coreográficos, as reações e opiniões que, por sua vez, são absorvidos, seja de um público especializado ou não.



Figura 14: Bartok/Aantekeningen (1986) Coreografia Anne Teresa De Keersmaeker
Dramaturgia Marianne Van Kerkhoven

No quadro a seguir, o foco está no modo como os artistas se organizam, que tipo de convivência mantêm, por quanto tempo trabalham juntos, por quanto tempo trabalham presencialmente. Questões como essas impactam diretamente no resultado final das composições e é um traço central na produção atual, seja interferindo no perfil do intérprete requisitado, seja nas estruturais escolhidas.

<p>Estrutura de Convivência</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Fuga de noções como grupos ou companhia, preferindo outras como plataforma, coletivo ou projeto; - Compartilhamento da autoria da obra, de modo que a composição é assinada por vários indivíduos; - Dispersão no espaço, os membros residem em lugares distintos, se falam pela rede e se encontram face a face em momentos específicos, como um treinamento ou apresentação; - Fuga de processos de criação hierárquicos e verticais, optando por processos horizontais como criação coletiva e colaborativa; - Rejeição de papéis como diretor e coreógrafo, optando por propostas e procedimentos como laboratórios e criação coletiva; - O Grupo é instável, há uma rotatividade constante e o projeto deve responder a isso, possibilitando a reposição rápida de intérpretes; - Apesar da instabilidade, se busca um núcleo menor e mais constante no qual o trabalho possa se ancorar.
--	--

Tabela 3: Estrutura de Convivência

As discussões sobre as formas de associação entre os artistas da Judson Dance Theater era uma constante e o desejo por formações comunitárias alternativas como a família estava presente no período. Estas questões interferiam nos processos criativos e nas tomadas de decisão durante a elaboração dos projetos coreográficos (BANNES, 1999).

Por outro lado, nos coreógrafos levantados no capítulo anterior, a fuga por nomes como grupo ou companhia, e a escolha por nomenclaturas como plataforma, coletivo ou outras fica evidente. É o caso de Marcelo/Demolition, que

se define como uma plataforma e Looping Bahia Overdub com um processo de criação coletiva.

Nota-se também um tipo de dispersão espacial entre os artistas participantes e a distribuição a um grande número de potenciais intérpretes. Em contraponto a essas características, há o uso de um núcleo de intérpretes mais estável, a fim de garantir a existência e continuidade o projeto coreográfico.

Marcelo Evelin e Demolition Incorporada possui membros em Nova York, Amsterdã e Teresina. Looping Bahia Overdub possui toda equipe residente em Salvador, mas opta por ensinar/disponibilizar o projeto coreográfico a um grande número de intérpretes, a fim de viabilizar substituições quando necessário. GRUA-Gentleman de Rua, utiliza residências artísticas com o propósito de absorver artistas locais.

Há o uso de processos de criação coletiva e o compartilhado da autoria. Looping Bahia Overdub é assinado por três coreógrafos, GRUA-Gentleman de Rua coincidentemente possui o mesmo número de diretores e coreógrafos que Looping, há, portanto, uma distribuição de decisões referentes a composição e a direção.

Princípios Estéticos

A busca por criar uma atmosfera cotidiana rompendo com a estética do espetáculo, a ilusão cênica pela dança e o distanciamento do público, levou à cena projetos coreográficos recheados por materiais, gestos e ações cotidianas como escovar os dentes, o uso de roupas do dia-a-dia e objetos inusitados como um sofá ou uma chaleira, é o caso de Lucinda Childs (1940-) em *Carnation* (1964). O não-espetáculo era a ordem, e isso incluía a exclusão de qualquer movimento que sugerisse virtuosismo.

Alguns coreógrafos optam por trabalharem com intérpretes amadores, visando fugir de corpos marcados por técnicas especializadas e vinculadas historicamente à dança cênica, desse modo, o movimento cotidiano se tornou referência em muitas composições. Assim, já não era mesmo sempre necessário ter apresentação de bailarinos profissionais nas obras uma vez que as exigências técnicas de danças frequentemente eram mínimas (BANNES, 1999, p. 97).

A coreógrafa estadunidense Yvonne Rainer (1943-) ensinou o *Trio A* (1978) a "qualquer pessoa que quisesse aprendê-lo, aproximando intérpretes treinados em danças, treinados em outras técnicas corporais especializadas como esportes, e ainda outros sem treinamento evidente em nenhuma técnica corporal especializada".



Figura 15: Acima *Carnation* (1968) Lucinda Childs (1940-), abaixo *Trio A* (1978)

A Dança Cênica se desenvolveu privilegiando o corpo do bailarino no núcleo da cena, portanto, as técnicas de composição e encenação se desenvolveram com o objetivo de expor este corpo. Já no século XX, o corpo do público foi com frequência levado à cena, exigindo participação e interação com o público, e diversos projetos coreográficos em maior ou menor escala são estruturados contando com a tomada de decisão do público em interferir na cena.

No último quadro, associa estética, técnica corporal e treinamento na seleção do perfil dos intérpretes, pois nos trabalhos observados há um desejo por alcançar uma textura cotidiana, buscando assim, a aproximação entre a dança e vida. Reconheço que esta questão não se limita a dança, mas nela, o elemento treinamento possui uma implicação direta com o desejo pela busca do cotidiano, já que a corporeidade é central.

Posto isto, neste quadro busco reconhecer que tipo de habilidades e características motoras, técnicas, ideológicas, motivacionais têm norteados a seleção dos intérpretes nos projetos coreográficos e entrelaçamento com questões estéticas como a busca por uma textura cotidiana e ideológicas, como a inclusão.

<p>Princípios Estéticos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Há a preferência pelo uso de termos como corpos, pessoas, colaboradores, ao invés de termos como bailarino ou dançarino; - Pessoas comuns são bem-vindas, pois por vezes há o desejo de se criar texturas cotidianas; - Utilizam com frequência processos de seleção como editais e convocatórias; - Por vezes selecionam intérpretes com algum tipo de treinamento específico como a improvisação, com o objetivo de gerar uma unidade coletiva apoiada no treinamento; - O elenco selecionado possui algum tipo de vínculo indenitário, seja com a Dança ou a Arte Contemporânea, ou por algum outro motivador como questões de gênero e/ou raciais; - É comum a inclusão de intérpretes locais, assim se evita gastos com transporte, estadia e alimentação, além de gerar mais interação com o contexto local; - Por vezes se evita intérpretes com corpos marcados por treinamentos em técnicas corporais especializadas e ligadas tradicionalmente a dança; - Não é raro a busca por intérpretes com algum treinamento ligado aos esportes.
------------------------------------	--

Tabela 4: Princípios Estéticos

O uso de não-bailarinos foi um traço importante na produção da Judson Dance Theater por motivos práticos, mas também por motivos políticos e morais, já que a inclusão e não segregação era uma característica valorizada naquela comunidade. Esta prática se destinava a despir do polimento o estilo da dança e restituir à dança o que se reconheceu ser uma autenticidade de presença antiteatral (BANNES, 1999, p. 99). Logo, movimentos cotidianos como comer,

beber e lavar roupas, eram constantemente usados na tentativa de alcançar uma textura não-espetacular.

O uso de editais ou convocatórias é uma estratégia comum adotada, como visto no segundo capítulo desta tese, por grupos como a Cie. Will Domer/Áustria, na Bienal SESC de Dança em Campinas-SP em 2015. Marcelo/Demolition também faz uso desse recurso em associação com festivais no Brasil como festival Internacional de Artes Cênicas/FIAC, realizado em Salvador no Estado da Bahia, produzido pela produtora 7oito, e festival Conexão Dança realizado em São Luiz do Maranhão a 10 (dez) anos.

Já em GRUA-Gentleman de Rua há a seleção de artistas que possuam em sua formação noções de Improvisação. Esta informação é fundamental, já que os artistas interagem por pouco tempo presencialmente e seria impossível, em uma semana, treinar um indivíduo a ponto dele estar em cena. Portanto, por vezes, é uma estratégia comum buscar indivíduos que possuam vivências em treinamentos comuns.

Regularidades

A observação do processo de produção de coletivos, artistas e seus respectivos projetos coreográficos, demonstra que é possível identificar regularidades de elementos e estratégias que podem ser detectadas em práticas coreográficas. Ainda assim, não há aqui a uma ligação mecânica e causal entre todos os itens e os casos pautados, mas a busca por regularidades e traços comuns baseados em modelos teóricos utilizados para abordar a realidade, como por exemplo o reconhecimento de um entendimento comum de coreografia e de Dança Contemporânea, ambas ligadas pelo conceito de Comunidade Compartilhada.

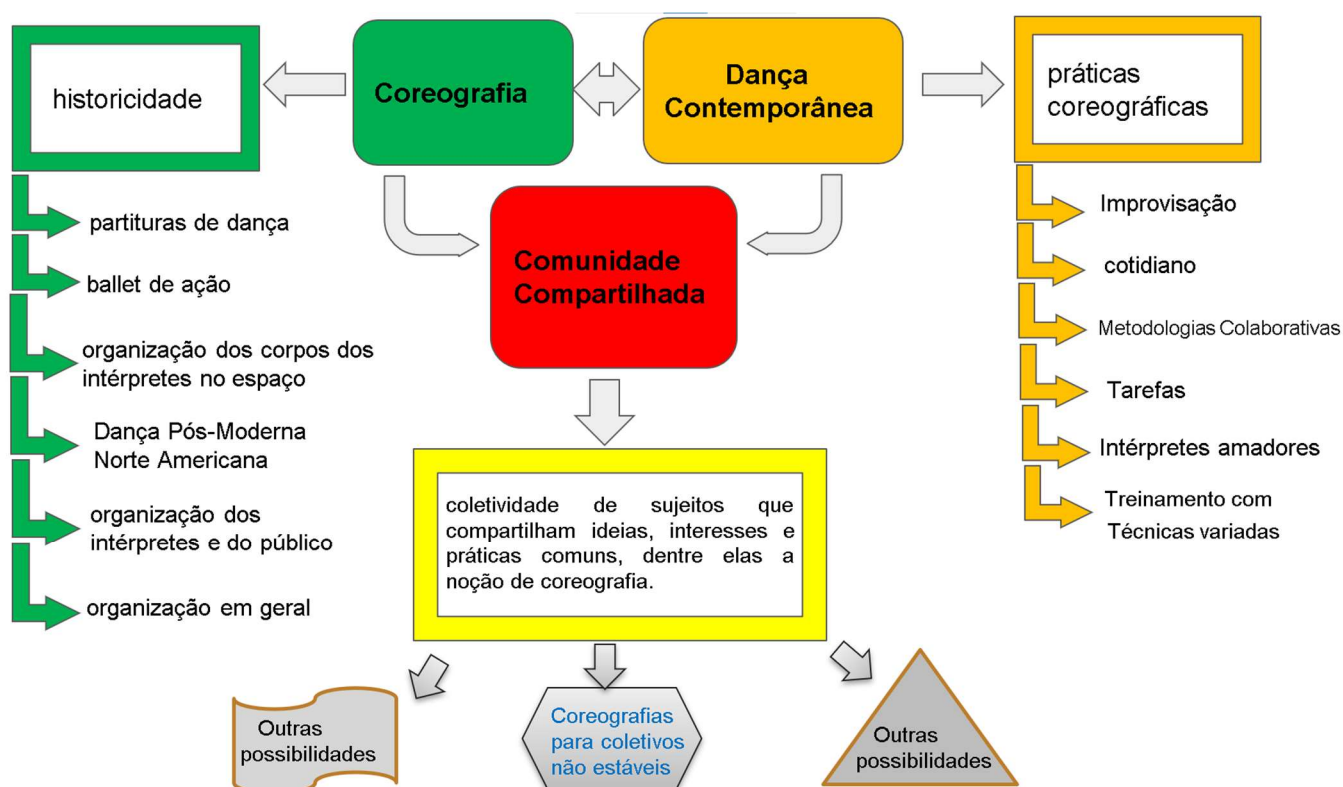


Figura 16: Organograma Coreografia, Dança Contemporânea e Comunidade Compartilhada

No mapa acima, sinalizo a relação entre coreografia, dança contemporânea e comunidade compartilhada. Na imagem, coreografia e dança contemporânea se encontram na mesma linha, na medida em que possuem algum nível de autonomia. É importante levar em consideração que a coreografia possui um histórico próprio, com uma diversidade de práticas coreográficas que se formaram ao longo do tempo. Por sua vez, a dança contemporânea dialoga com a coreografia selecionando somente algumas práticas coreográficas, e não todo esse histórico. Na articulação entre coreografia e dança contemporânea reconheço uma comunidade compartilhada, no qual em seu interior, dentre outras possibilidades de projetos coreográficos, identifico o modelo de coreografia elaborado para coletivos não estáveis.

Posto isto, percebo que há uma ligação direta entre Estruturas Coreográficas (jogos, improvisação, sequências de movimento) e o modo como os artistas interagem, ou seja, qual a Estrutura de Convivência eles mantêm entre si (grupo, coletivo, artista independente, projeto, ação). Deve haver algum sincronismo entre estas duas dimensões, pois, escolher uma estrutura coreográfica que exige uma carga horária de trabalho presencial elevada com

muitos ensaios, como é o caso de uma sequência de movimentos linear, pode inviabilizar a execução do projeto coreográfico em um grupo que não possui estabilidade como uma companhia estatal ou um grupo com patrocínio privado.

Mas, para que as Estruturas Coreográficas e as Estruturas de Convivência convirjam e resultem em uma coreografia que exista ao ponto de estrear e circular, é preciso ter outro grupo de elementos que liguem estas duas polaridades. Creio que os Princípios Estéticos (seja, treinamentos, técnicas, texturas cotidianas ou espetaculares) cumprem essa função, pois são o cimento social que dá a liga necessária para que o projeto tenha alguma estabilidade.

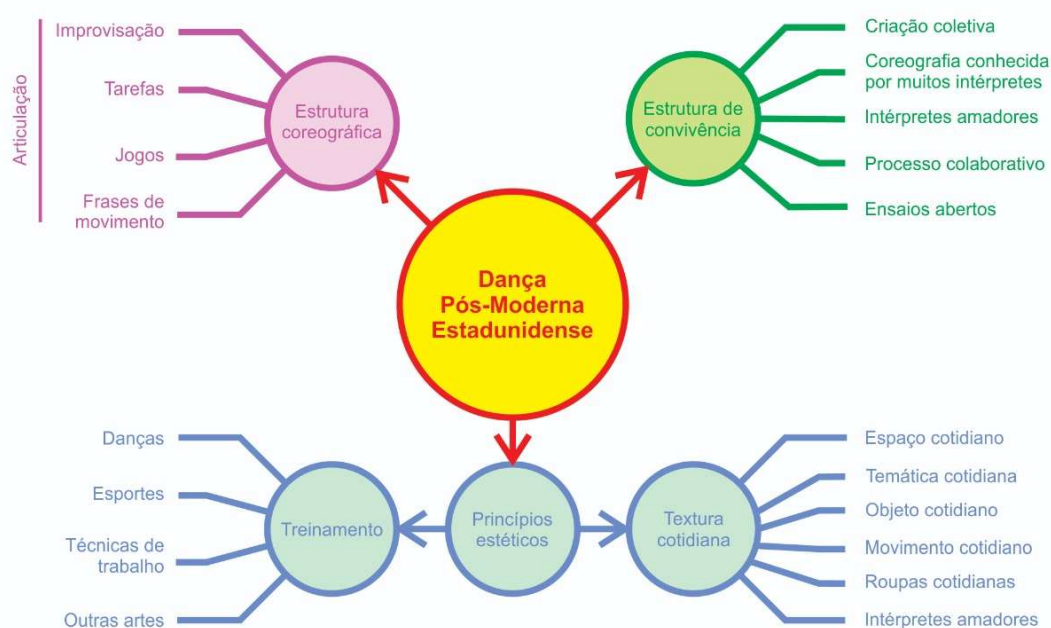


Figura 17: esquema de concepção da Dança Pós-Moderna Estadunidense, por Vanilton Lakka, criação Eduardo Bernard

No quadro acima, tendo o histórico da dança pós-moderna estadunidense ao centro, busco organizar as informações apresentadas nos tópicos expostos anteriormente. Entendo que, através desse painel, é possível vislumbrar aspectos que cooperaram para o entendimento de coreografia e dança que norteiam essa pesquisa e que dão suporte para a elaboração de coreografias coletivas para grupos não estáveis.

Posteriormente, as décadas de 1960 e 1970, na medida em que os aspectos vinculados ao modelo de produção pós-fordistas foram se estabelecendo e alterando o mundo trabalho como um todo, inclusive da dança, as estéticas, as tecnologias coreográficas e de convivência elaboradas pelos artistas da Dança Pós-Moderna estadunidense se adequaram ao modo de produção pós-fordista viabilizando a existência de coreografias elaborados por projetos, com convivência a curto prazo, com facilidade para reposição de intérpretes, com adequação a quase qualquer tipo de demandas seja espacial, sonora ou cenográfica. Parece que as escolhas feitas pelos artistas, buscando ser uma espécie de antissistema na década de 1960, foram absorvidas pelo sistema.

Este aspecto guarda proximidade com os apontamentos realizados por Pascal Giellen, ao apresentar a hipótese que a arte moderna, na primeira metade do século XXI, antecipou relações sociais de produção e consumo que se estabeleceram na segunda metade do século XXI no modelo de produção pós-fordista, ao substituir a história de um objeto por uma abordagem conceitual (GIELEN apud SIJBEN, 2012, p.11).

Nas últimas décadas, a aproximação entre o modo de produção pós-fordista e as tecnologias de comunicação baseadas na internet, assim como o aumento na oferta de dados migrando do 3G para o 4G, intensificou as mudanças no mundo do trabalho possibilitando trabalhos em *Home Office*, *Uber* e empreendimentos como o *Airbnb*⁵⁷ e serviços de *streaming* como Netflix. Mesmo com o incremento da internet, os conhecimentos elaborados pela Dança Pós-Moderna estadunidense continuam sendo úteis ao mundo do trabalho contemporâneo, e poucas mudanças são identificadas em coreografias recentes. Dentre elas, destaco três, todas vinculadas à categoria Estrutura de Convivência, são elas: grupos instáveis, rápida reposição e membros dispersos no espaço e com potencial de interpretar o trabalho.

⁵⁷ Airbnb é um serviço on-line comunitário para as pessoas anunciarem, descobrirem e reservarem acomodações e meios de hospedagem.

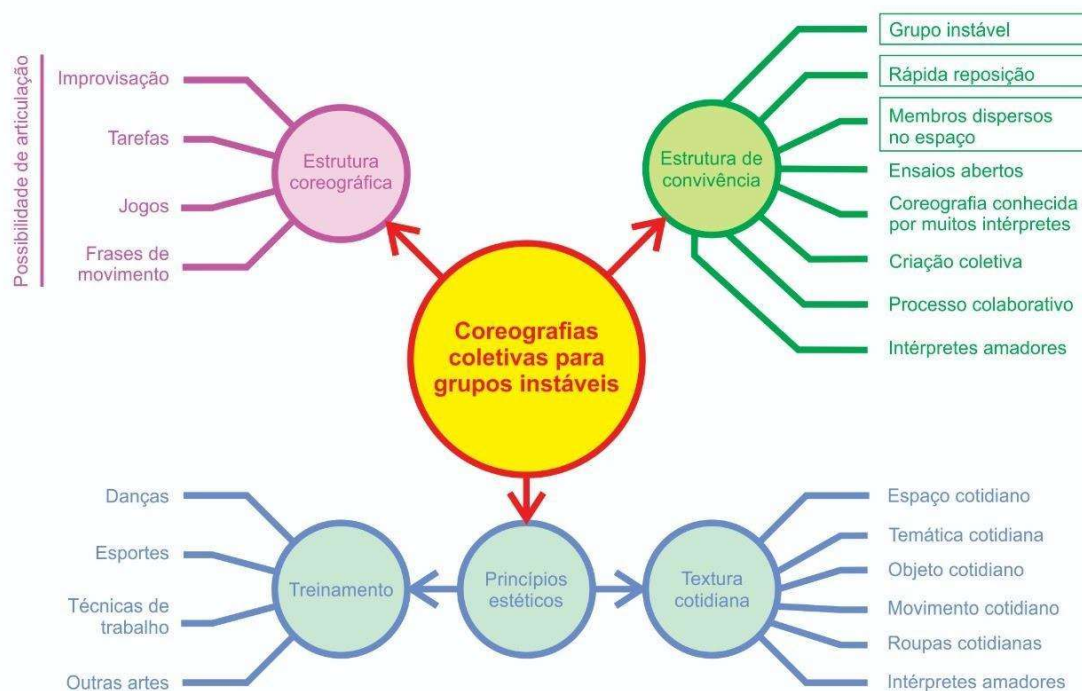


Figura 18: Coreografias Coletivas para Grupos Instáveis

Na figura 18, apresento as seguintes mudanças em comparação com a figura 17, no centro o formato de Coreografias Coletivas para Grupos Instáveis assume o lugar da dança pós-moderna estadunidense. No braço Estrutura de Convivência, noções como grupos instáveis, rápida reposição e membros dispersos no espaço já estavam presentes na década de 1960, mas com a internet essas características foram intensificadas. Desse modo, identifico que os coletivos podem ser cada vez mais instáveis, a reposição pode ser executada com maior eficiência e há membros com potencial de interpretarem o trabalho em diferentes partes do globo. Os demais aspectos continuam sendo operados de forma similar e com alta capacidade de adequação as condições de trabalho atuais.

É preciso atentar que nesta pesquisa estou interessando em trabalhos elaborados para serem interpretados por coletivos instáveis, os quais reconheço na comunidade de dança compartilhada que se identifica como Dança Contemporânea. Com os mapas apresentados acima, tento expor um desenho no qual seja possível visualizar elementos que creio cooperarem para o surgimento e manutenção deste tipo de coreografia. Creio que no histórico da Dança Pós-Moderna estadunidense há muitos elementos os quais reconheço em

obras atuais expostas nesse estudo, mas isso não significa que a única fonte de influência seja a abordagem estadunidense.

CAP. 6

PRODUÇÃO DO AUTOR, RECONHECENDO ESTRUTURAS E MAPEANDO PROCEDIMENTOS

CAPÍTULO - 6

PRODUÇÃO DO AUTOR RECONHECENDO ESTRUTURAS E MAPEANDO PROCEDIMENTOS

Dentre os anos de 2003 a 2017, produzi 10 coreografias que oscilam entre formatos Solo, Trios, Duos, Grupos, ocupando espaços da cidade, do teatro e outras mídias como o Vídeo. São elas “Dúbbio” (2003), “Você, Um Imóvel Corpo Acelerado” (2003), “De...va..gar: últimos capítulos da cultura nacional” (2004), “Interferência Inacabada...Preste Atenção no Ruído ao Fundo” (2007), “O Corpo é a Mídia da Dança? - Outras Partes” (2005/2007), “Mono-blocos” (2013), “Sujeito Corpóreo, Corpo Midiático” (2013), “Olhar” (2014), “Derivações Hip Hop” (2015) e “Cópia” (2017).

É possível categorizar minimamente dois núcleos de ação que se formaram e nos quais os respectivos trabalhos podem ser classificados. No primeiro, estão os que lidam com materiais provenientes das Danças Urbanas e suas articulações com a Dança Contemporânea, quase todos em formato solo. É o caso de “Dúbbio”, “De...va..gar” e a primeira versão de “O Corpo é a Mídia da Dança? ”, já em “Interferência Inacabada...Preste Atenção no Ruído ao Fundo” e “Sujeito Corpóreo, Corpo Midiático”, divido o palco com o artista Fernando Prado que atua como DJ e VJ.

No segundo grupo estão “Mono-blocos” e “Cópia”. Nestes trabalhos, há outros materiais em uso e outras questões em articulação. São trabalhos organizados para coletivos, sem a exigência de formação comum, usando a lógica de jogos para sua estruturação, sem a dependência de um grupo fixo ou algum intérprete específico. Reconheço ainda que “O Corpo é a Mídia da Dança? - Outras Partes” (2005/07), portanto, sua versão Trio é um trabalho que faz a mediação e a transição entre estes dois núcleos.

Será alvo desta etapa do texto 3 (três) obras que compõem o segundo grupo, “O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes” (2006/07), “Mono-Blocos” (2012) e “Cópia” (2017/18). As duas primeiras já existiam antes do início desta pesquisa, já “Cópia” foi concebida durante a pesquisa desta tese. Porém, a diferença cronológica entre elas perdeu importância, na medida em que deu lugar a um trânsito constante de procedimentos para fazê-las acontecer, já que

todas as obras continuam sendo encenadas e remontadas em lugares diferentes e por núcleos distintos.

Busco reconhecer nestas obras, dados que já foram apontados nos capítulos anteriores tais como as estruturas coreográficas, as quais aqui aparecem como jogos, tarefas, improvisação ou frases de movimento. Os trabalhos apresentam também procedimentos de difusão e remontagem destas obras como residências, convocatórias, uso de público local, movimentações não especializadas. Por fim, interessa nesse capítulo, analisar como estas obras articulam as duas instâncias: estruturas coreográficas e procedimentos de difusão, para viabilizar trabalhos elaborados para serem interpretados coletivamente, ao mesmo tempo que possibilita uma rápida remontagem em coletivos não estáveis.

O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes



Figura 19: “O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes”, da esquerda para a direita, Fábio Costa, Cloifson Costa e Vanilton Lakka, créditos fotos Credits-Cristiano-Prim festival Múltipla Dança Florianópolis 2010



Teaser O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes

O projeto artístico “O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes” foi criado em duas etapas distintas. “O Corpo é a Mídia da Dança?” a primeira delas, foi realizada em 2005 através de parceria com o FID (Festival Internacional de Dança/ BH), através da bolsa do programa Território Minas. A segunda etapa, “Outras Partes”, é a continuidade do processo e foi desenvolvido com recursos do programa Rumos Dança do Itaú cultural na edição dos anos 2006/07. O foco central deste projeto coreográfico é a criação, análise e composição de movimentos em diversas mídias, como o corpo, o telefone, a Internet, entre outros. O projeto se constitui em uma proposta multimídia e toda a estrutura do trabalho está dividida em 4 partes/suportes, a saber:

- SITE FORMATO DIGITAL
- FORMATO TELEFONE:
- FORMATO FLIPBOOK (GIBI INTERATIVO)
- CENA O Corpo é a Mídia da Dança? - Outras Partes

O pano de fundo do trabalho, portanto, traz o seguinte questionamento motivador: em um mundo cada vez mais informatizado, quais são as possibilidades de construção do que podemos entender como Dança? Qual é o suporte possível para a Dança? O Corpo do intérprete pode ser entendido como um suporte assim como o computador, um material gráfico ou um telefone? Qual Dança é possível? Em que corpo/suporte, em que Mídia?

Para a atual pesquisa, a parte/ mídia que interessa é a cena de “O Corpo é a Mídia da Dança? - Outras Partes”. Considerando isso, o trabalho será analisado pelos parâmetros proposto no decorrer da pesquisa até o momento, a saber as características estruturais e os procedimentos de difusão, entendendo estas dimensões possibilitaram a essa coreografia se manter em circulação. A seguir, apresento um quadro que busca dar conta destes dois parâmetros.

Elementos Estruturais	Procedimentos de Difusão
<i>Breakdance</i> como formação comum ou aproximada	<i>Breakdance</i> como formação comum ou aproximada e com uma alta difusão possibilitando a reposição de intérpretes ⁵⁸ .
Uso de frases de movimento de forma flexível	Existência de um núcleo de intérpretes mais ou menos estável dando apoio ao trabalho.
Interação com o público (Previsão de participação do público em cena).	Busca por rápida e fácil reposição (Coreografia distribuída por vários intérpretes, de modo que um número grande de pessoas sejam potenciais intérpretes possibilitando rápida reposição quando necessário).
Uso de improvisação	Convivência flexível organizada em coletivo instável, não configurando um grupo ou uma cia.
Encontros pontuais para a montagem sem a necessidade de uma manutenção de encontros regulares	Encontros pontuais para a remontagem sem a necessidade de uma manutenção de encontros regulares
Cenas móveis sem a necessidade de obedecer a uma sequência linear ou mesmo retirada de uma das cenas	Mobilidade de estrutura
Uso flexível do espaço: Praças, galpões, galerias, salas, ginásios, palco italiano (desde que o público esteja no palco).	Uso flexível do espaço: Praças, galpões, galerias, salas, ginásios, palco italiano (desde que o público esteja no palco).

Tabela 5: Elementos Estruturais e Procedimentos de Difusão em “O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes”.

⁵⁸ Utilizo o termo “intérprete” nessa coreografia pois entendo que é um termo que comunidade compartilhada recebia bem no momento da criação deste trabalho (2005), além disso, o jogo ainda não havia assumido papel importante, mas na medida em que o jogo se tornou uma estrutura coreográfica central, assumi o termo “jogador”.

O trabalho em sua versão Trio foi composta com três intérpretes eu (Vanilton Lakka), Cloifson Costa e Fábio Costa. Na ocasião, eu vivia entre Uberlândia-MG e Belo Horizonte-MG, Cloifson Costa em Uberlândia e Fábio Costa em Araraquara-SP, portanto, além de não sermos um grupo estável, não vivíamos necessariamente na mesma cidade. No entanto, um aspecto relevante para esta montagem, e que possibilitou a elaboração desta obra, foi o fato de todos os intérpretes terem formação comum em dança *Breaking B.boy*.

O elemento da formação comum ou aproximada, conseqüentemente, o conhecimento de códigos comuns, cumpriu uma função transversal, pois possibilitou em pouco tempo de trabalho construirmos novas cenas, assim como a inclusão de Cloifson e Fábio nas cenas já existentes. Portanto, a primeira experiência em formato solo, foi readequada a um trio em alguns dias de trabalho, e isso foi possível em grande medida em decorrência dessa formação comum.

A ideia de formação comum está presente também em GRU- Gentleman de Rua, na medida em que esse projeto coreográfico se dá ancorado em conhecimentos provenientes da formação em Improvisação, a partir daí a remontagem e difusão do trabalho se estabelece em uma residência artística com poucos dias de trabalho presencial, sempre dependente de encontrar intérpretes que já tenham alguma formação em Improvisação.

Apesar das diferenças entre o *Breakdance* e Improvisação, ambas cumprem um papel similar nos respectivos trabalhos, “O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes” e GRU - Gentleman de Rua, atuando como conhecimento comum capaz de diminuir a necessidade de trabalho presencial entre os artistas. Nesse sentido, a formação ocupa lugar de elemento estrutural, já que o projeto coreográfico está balizado por isso, pois a relação entre os intérpretes depende desse tipo de conhecimento, que antecede a própria obra, mas, também ocupa papel de procedimento de difusão, já que possibilita a absolvição de intérpretes que possuam formação comum em uma técnica/matriz de dança altamente difundida.

Artistas com formação em Improvisação de Contato estão quase sempre muito próximos a produção artística da Dança Contemporânea⁵⁹, por isso, não é difícil convencê-los a tomar parte de uma proposta artística dessa ordem, pois eles pertencem a essa comunidade e não há nenhum tipo de conflito entre a prática corporal que eles mantêm e a perspectiva estética proposta.

Com relação ao *Breakdance*, é raro encontrar dançarinos que possuem proximidade com a Dança Contemporânea, portanto, é também raro encontrar dançarinos que aceitem entrar em propostas coreográficas dessa natureza por identificação estética. Consequente, utilizar intérpretes e códigos de *Breakdance* em propostas vinculadas a Dança Contemporânea implica em ter disponíveis poucos indivíduos, já que os dançarinos de *Breakdance* pertencem a uma comunidade distinta da Dança Contemporânea, e não são familiarizados com os parâmetros compositivos desta.

O uso de frases de movimento ou estrutura de movimentos previamente definida foi associado a improvisação, desse modo, o trabalho adquiriu uma característica de improvisação semiestruturada, ou frases de movimento com janelas de improvisação. Este tipo de organização resultou em uma coreografia que abriu margem, ao mesmo tempo que exigiu aos intérpretes tomadas de decisão quanto ao momento de execução dos movimentos da coreografia, a velocidade da execução e o espaço ocupado, propiciando um tipo de implicação individual que contribuiu para a rápida construção da obra, mas também sua difusão e reposição de intérpretes quando necessária.

Originalmente “O Corpo é a Mídia da Dança?” foi criado para ser apresentado em espaço/palco em formato de arena e em salas na qual o público ficasse no mesmo plano dos intérpretes. Na medida em que as apresentações foram ocorrendo, ficou evidente que ele se adequava em espaços diversos como praças, galpões, galerias, salas, ginásios, foyers de teatro e palco italiano (desde

⁵⁹ O histórico da Contato Improvisação está ligado a seu criador Steve Paxton e a artistas como Daniel Lepkoff, Nancy Stark Smith e Nita Little. Reconheço que surge no contexto da dança cênica, mas reconheço também que com o passar dos anos houve algum um nível de descolamento desta prática com a dança cênica. Sustento essa posição a partir da identificação de inúmeros encontros de praticantes de Contato Improvisação ou *Jams* em várias cidades espalhadas pelo mundo, e que nem sempre atraem indivíduos interessados em participar ou propor um projeto cênico. Afirmando ainda que essa informação é uma percepção pessoal, e que merece uma pesquisa atenta.

que o público estivesse no palco). O mais importante era, então, manter o espaço circular (arena) e o público no mesmo nível horizontal que os intérpretes.

Esse tipo de ocupação espacial se converteu em uma enorme vantagem no que se refere a circulação, pois possibilita aos festivais contratar um espetáculo com poucas exigências técnica e com muita mobilidade espacial. Dentre as demandas técnicas estavam a exigência de um som, luz branca e um piso liso.

A Cena "O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes" pode ser dividida em quatro sub cenas que se auto sustentam, apresentando um início, desenvolvimento e um fim. Os nomes dados a estas sub cenas são Tango, Rádio, Carrinho e Barbante. Os nomes foram dados a partir de elementos cênicos centrais utilizados nas respectivas cenas, e esta informação sempre foi restrita aos intérpretes, nunca interessou ao projeto coreográfico informar ao público. Assim, esta estratégia de sub cenas se restringiu à montagem da coreografia com o elenco original ou à remontagem com a reposição de intérpretes no elenco de substituição. Dada a independência destes núcleos, por vezes a ordem deles foi alterado e outras vezes inclusive suprimido da apresentação, interferindo minimamente na lógica geral da coreografia. Esse tipo de organização das cenas com mobilidade possibilitava a substituição dos interpretes e a apresentação do trabalho em lugares diferentes.

Outro aspecto relevante é que projetos coreográficos que se utilizam de improvisação, jogo e interação com o público, dependem em grande medida da presença de público para se estabelecerem e ganharem consistência, pois há uma grande dificuldade em ensaiá-los sem audiência. Há, portanto, uma diminuição entre o ensaio e a apresentação, de modo que o trabalho em grande medida ganha estabilidade nas apresentações.

"O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras partes" foi apresentado inúmeras vezes, e durante alguns períodos com mais intensidade, como o período de 2011 a 2013, circulando por festivais no Brasil, Portugal, Espanha, França, Suécia, Suíça e Holanda, gerando por vezes cerca de 60 (sessenta) apresentações por ano. Essa dinâmica favoreceu a afinidade entre os intérpretes, mesmo não residindo na mesma cidade, tão pouco fazendo parte de um grupo ou companhia estável e tendo várias horas de ensaio. Os ensaios foram substituídos pelas apresentações.

Em 2018, aprovei projeto de circulação de “O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes” na lei municipal de incentivo à cultura de Uberlândia, para ser executado em 2019. O projeto exigiu a remontagem do trabalho com um elenco totalmente renovado.

Decidi aprofundar a característica de mobilidade de elenco da coreografia, de modo que não dependesse de um número específico de intérpretes tão pouco de intérpretes exclusivos. Para isso, optei por não remontar o núcleo cênico Carrinho, pois este núcleo exige um número específico de intérpretes, no caso três, e se sustenta a partir de uma sequência de movimentos rígida e de contato físico entre os intérpretes, ocasionando tanto em uma dificuldade de reposição, quanto uma maior dependência do número de intérpretes em cena. Em contraposição, os demais núcleos utilizam recursos como improvisação e jogo, além de sequências coreográficas, porém, o uso de sequência coreográfica de movimentos neles se dá de forma a viabilizar a ausência ou substituição de peças, privilegiando o uso de repertório pessoal dos intérpretes.



Figura 20: Apresentação de O Corpo é a Mídia da Dança - Outras partes” em Uberlândia.
Créditos Paulo Soares

Na medida em que a minha organização como artista continua não se dando enquanto um grupo estável, decidi priorizar as cenas de “O Corpo é a

Mídia da Dança? – Outras Partes”, que possuem maior capacidade de adaptação, seja pela facilidade na reposição do elenco, seja na maleabilidade quanto à quantidade de intérpretes em cena, oscilando entre um e mais de oito. Somando a isso, realizei uma estratégia de distribuir a coreografia a um maior número possível de artistas, de modo que teria uma maior facilidade na reposição de intérpretes quando fosse necessário. Decisão similar a tomada pelos coreógrafos e diretores de *Looping Bahia Overdub* vista no quarto capítulo deste estudo, que também pulverizam a coreografia a um maior número possível de intérpretes e realizam circulações com elencos mistos.

“O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes” foi apresentado mais de 250 vezes em diversas cidades situadas em 11 onze países e em 03 continentes. Hoje é possível detectar aproximadamente quinze pessoas capazes de apresentar “Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes”, artistas que conhecem o trabalho e podem executá-lo, ao mesmo tempo no outro extremo, é possível apresentá-lo como um solo. Talvez, essa seja uma das características que manteve este trabalho com uma vida ativa tão longa, a flexibilidade do projeto coreográfico e rápido manuseio de elenco.

Mono-blocos – o jogo no espaço da cidade



Figura 21: Logo Mono-blocos. Concepção Vanilton Lakka Design. Gráfico Eduardo Bernard



60

Link para teaser Mono-blocos

⁶⁰ Link para teaser Mono-blocos <https://www.youtube.com/watch?v=ZkXtWQIkBis>



Figura 22: Mono-blocos, créditos Marcelo Santos

Questões relativas à interação do corpo com o espaço, a arquitetura e a cidade começaram a surgir na circulação de “O Corpo é a Mídia da Dança? – Outras Partes”, e posteriormente, fomentaram minha pesquisa de Mestrado no PPGArtes-UFU-MG denominada “Para uma Cidade Habitar um Corpo: proposições de uso do espaço urbano e seus acréscimos na formação do artista cênico”, defendida em 2011. A dissertação se configurou como uma discussão de formação do artista cênico, que apesar de ter a maior parte de sua formação em salas de dança que simulavam o palco italiano, tem sido levada a interpretar cada vez mais propostas artísticas em espaços diversos e com variadas características arquitetônicas físicas e sociais.

Com o desdobramento da pesquisa de mestrado, foi elaborado, enviado e aprovado no programa de manutenção de Cias de Dança da Petrobras, a proposta “Mono-Blocos: Ocupação, Ação e Interação na Praça”. Dividida em duas etapas de igual importância, uma processual denominada “Cidade Habitada”, e a outra, referente aos resultados da primeira, chamada “Mono-Blocos”. A primeira, dizia respeito à pesquisa e produção de uma proposta cênica resultante da interação com o ambiente “praça”. Como metodologia, foi aplicado o procedimento de “ocupação itinerante” de praças da cidade de Uberlândia por 09 (nove) intérpretes-criadores com formações diversas, de forma que todo o treinamento, elaboração e construção da proposta cênica, fossem realizadas através da prática de “habitar a cidade”.

Durante a pesquisa, montagem e treinamento para Mono-blocos, foram utilizadas sequências fechadas de movimento, improvisação, treinos específicos e jogos. Assim, durante o processo de treinamento e criação apliquei no grupo várias Estruturas Coreográficas distintas, que por sua vez, estabeleciam orientações espaciais diversas para o coletivo. Já para o projeto final, escolhi somente aplicação da estrutura coreográfica Jogo, assim sendo, Mono-blocos enquanto projeto coreográfico se constituiu ao todo em 10 (dez) jogos, não existindo sequências fechadas e pouco espaço para improvisações livres.

Como já visto no quinto capítulo deste trabalho, o jogo ocupou destaque nas composições dos artistas da Judson Dance Theater, na década de 1960, e por vezes, estava associada à improvisação, às tarefas e à outras estruturas. Ainda no capítulo quatro desta pesquisa, foi possível ver que características como estas continuam presentes em composições de artistas contemporâneos, sendo possível detectar uma certa tradição em modos de compor dança cênica, e que há impacto direto sobre coreografias elaboradas para coletivos não estáveis.

Todavia, a importância do jogo está para além do seu uso na dança. A importância dos jogos abriu um campo de estudo denominado Ludologia, definida como ciência que estuda o lúdico e suas manifestações. Autores como Johan Huizinga (1872-1945) e Roger Caillois (1913-1978) fornecem o suporte para minha reflexão sobre o assunto.

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras

livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (2014, p. 33).

Outra abordagem é a Narratologia, com destaque para o belga Tzvetan Todorov (1963-), que propõe o estudo de jogos da mesma forma como se conta uma história, com começo (apresentação de personagens, ambiente e regras), meio (desenvolvimento da narrativa) e fim (objetivo e recompensa). Ambas as correntes iniciam a partir de análises históricas e antropológicas.

Já a Teoria dos Jogos é uma ciência exata que estuda a Matemática por trás de cada interação social, teoria que começou a ser desenhada pelo matemático estadunidense Johan Nash (1928-2015). Nessa perspectiva, um jogo é vislumbrado como uma interação estratégica entre indivíduos e, nesta interação, há interdependência recíproca. Isso significa que a decisão de um indivíduo influencia os demais jogadores. Deste modo, os jogos serão divididos em apenas duas categorias, jogos competitivos e jogos cooperativos.

Em “Mono-blocos” busquei alcançar a ideia de Jogos Intuitivos, algo presente por exemplo no desenvolvimento de softwares para celulares, no qual espera-se que o próprio manuseio do aparelho possibilite ao usuário aprender sobre o aparelho sem a necessidade de manual de instrução externo. O jogo em “Mono-blocos” assumiu o papel de elemento estrutural que mediava a relação entre os indivíduos (intérpretes e público), mas em momento algum havia o interesse de contar uma história ou passar alguma informação precisa. Para tal os parâmetros utilizados em “Mono-blocos” foram jogares, funções, regras e espaço de jogo.

Em “Mono-Blocos”, a reflexão sobre a relação com o público e a intenção esperada com o mesmo, interferiu diretamente nas decisões da composição, dentre elas, as escolhas dos jogos, especificamente no que se refere ao grau de dificuldade e de risco dos movimentos, assim como a ordem à qual eles foram posicionados. Ao considerar o público na composição busquei não estabelecer uma diferenciação entre intérprete e público, esse tipo de relação é um traço estético recorrente na produção da Dança Moderna Norte Estadunidense, assim como nos coreógrafos apresentados no capítulo 04 com Marcelo Evelin e a Cie. Willi Dorner/Áustria.

Considere o público de “Mono-bloco” em três faixas. A primeira, Público da Divulgação (público iniciado em arte e que geralmente possui informações prévias sobre o trabalho), a segunda faixa de público foi denominada Público Convidado (geralmente escolhido a partir do Público da Divulgação que recebe informações privilegiadas relacionados a apresentação), e por fim, o Público Transeunte (que se depara com algo inusitado em seu trajeto cotidiano).



Figura 23: “Mono-blocos”. Vanilton Iakka e Artistas Colaboradores. Créditos Fernando Prado

Para a pesquisa e montagem de “Mono-blocos”, foram selecionados através de chamada nove indivíduos com formações diversas, tais como: Danças Urbanas, Teatro, Performance, Esporte, Ballet Clássico e Jazz. A seleção objetivou formar um grupo de trabalho caracterizado pela formação heterogênea, pois interessava criar um projeto coreográfico que conseguisse dialogar com esta variedade de formações. Nunca houve o interesse em criar uma obra recheada por múltiplos códigos de dança, mas verificar como corpos com formações distintas conseguiam estar em um mesmo trabalho. Portanto, “Mono-blocos” não se pautava por uma formação comum como “O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes”.

“Mono-Blocos” utiliza movimentos virtuosos e até acrobáticos, entretanto, não se buscou indivíduos com formação especializada, pois o trabalho lidava com movimentos estruturantes como rolar, saltar, subir, correr, pegar, levantar, puxar, agarrar, segurar e apoiar. No entanto, a convivência dos indivíduos com o material da pesquisa, resultou em um nível de especialização, pois, apesar de não se requisitar corpos especializados, e sim com disposição para executar as proposições, a própria prática da obra, assim como o processo de criação, gerou algum nível de especialização no corpo dos artistas.

O grupo habitou praças públicas da cidade de Uberlândia por um ano, a partir de Julho de 2012. Esse período pode ser lido como o período de pesquisa e montagem de “Mono-blocos”, a estreia se deu em junho de 2013. O mesmo grupo seguiu trabalhando em praças e realizando a circulação prevista por diversas cidades do Brasil até outubro de 2014. Após o fim do patrocínio da Petrobras, o mesmo grupo de pessoas se manteve trabalhando junto e circulando com recursos vindos apenas dos cachês das apresentações até fins de 2015.

No quarto ano, com o declínio das apresentações, e consequentemente dos cachês, não foi mais possível manter a unidade do elenco original, dessa forma “Mono-blocos” se converteu na residência Habitar a Cidade com Mono-blocos.

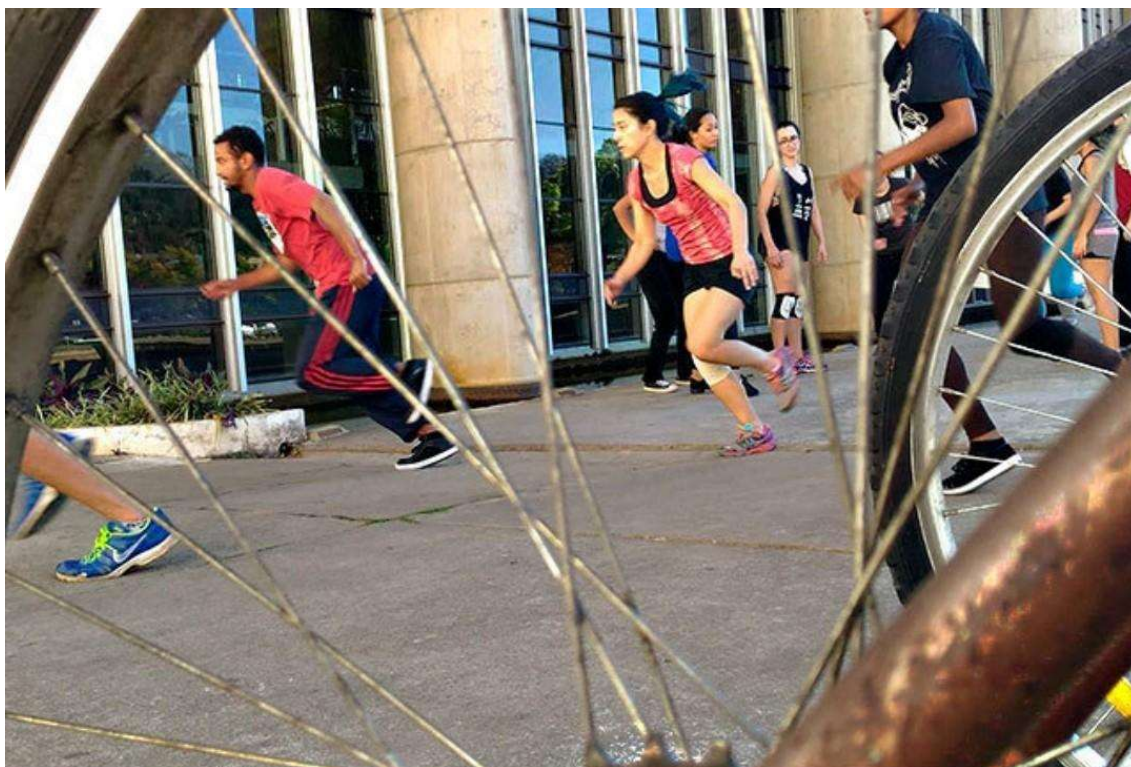


Figura 24: Habitar a Cidade com Mono-blocos em Viçosa Créditos Marcelo Santos

A primeira experiência se deu no festival Conexão Dança, em São Luiz do Maranhão. Na ocasião, viajaram primeiramente intérpretes do elenco original oriundos de Uberlândia, e mais um intérprete que havia entrado em “Mono-blocos” originário de Viçosa-MG. “Mono-blocos” foi apresentado com elenco misto, composto por intérpretes do elenco original e elenco formado por artistas residentes locais. Os procedimentos de difusão, residência artística coreográfica, convocatória e absolvição de artistas locais, são procedimentos presentes em “GRUA - Gentlemen de Rua” e em Bodies in Urban Spaces da Cie. Willi Dörner/Áustria e Batucada/ Marcelo Evelin e Demolition Incorporada.

A partir daí, abriu-se uma nova perspectiva para “Mono-blocos”. Por um lado, o projeto inicial já previa essa situação, ao propor a criação de um trabalho usando a lógica de jogos, sem um grupo com formação homogênea. Por outro

lado, a própria condição de manutenção de trabalho de dança no país exigia uma resposta de organização que não dependesse de um grupo estável.

A residência “Habitar a Cidade com Mono-blocos” foi aprovada em 2016 no edital Boticário na Dança, na Lei Estadual de Cultura de Minas Gerais, e no Edital Cena Minas. Por consequência, outras apresentações se sucederam e o formato residência foi testado em cidades como São Paulo, Curitiba, Uberlândia, Uberaba, Araxá, Belo Horizonte e Viçosa. Na medida em que a residência ia sendo aplicada e reaplicada a diferentes público, o repertório de procedimentos foi aumentando.

No entanto, com a frequente difusão de “Mono-blocos” em formato de residência, uma parcela do elenco original se converteu em um núcleo de apoio mais constante, e se transformou em um recurso estratégico. Este procedimento de difusão é utilizado também por criadores como Marcelo Evelin e Demolition Incorporada e GRUA - Gentlemen de Rua, que mantém uma equipe mais estável e garante assim a fidelidade estrutural do trabalho.

A seguir destaco procedimentos de difusão aplicados à residência, e que em diálogo com a estrutura da coreografia, possibilita a apresentação de Mono-blocos com elenco misto, formado por intérpretes do núcleo original, somados a artistas locais, após 05 (cinco) dias de trabalho. Alguns destes procedimentos serão resgatados em projetos coreográficos posteriores.

A elaboração de um roteiro de aplicação da residência, contendo ordem das atividades com previsão de tempo de aplicação de cada jogo. Com a prática, percebi que os jogos na residência deveriam se dar em uma ordem diferente da apresentação, pois a residência possui um caráter de aula e por isso dialoga com a disposição dos alunos e seus corpos em aula. Já a apresentação de “Mono-blocos” atende a uma lógica de relação da apreciação do público, portanto, a ordem das cenas ou jogos objetiva manter o interesse e a atenção do público, e não a lógica de uma de aula dança.

Procedimento	Descrição
Princípios Técnicos Corporais	São um conjunto de estratégias de movimentos como rolamentos, apoios, deslocamentos, quedas, saltos e suspensões que foram selecionados e organizados a partir da pesquisa para a criação de Mono-blocos. Este conjunto de movimentos dão suporte aos participantes da residência na interação com os espaços da cidade e com os outros intérpretes em situação de jogo.
Espaço Seguro	Esse procedimento já havia sido utilizado na montagem de Mono-blocos. Portanto, o início da residência. Consiste no uso de um espaço fechado, geralmente uma sala de dança, com segurança devido ao nível de previsibilidade de uma sala fechada. Aos alunos são passadas informações de técnica corporal e da estrutura do jogo como funções, regras e desenhos espaciais. Somente após essa etapa os alunos migram para o espaço <i>out door</i> , ou Espaço de Risco.
Espaço de Risco	Consiste em ocupar o espaço da cidade experienciando as informações adquiridas no espaço seguro em espaço externo. O espaço da cidade é considerado como um elemento ativo, pois a interação com ele altera a organização corporal dos intérpretes.
Residência Artística	Seleção de artistas locais e aplicação de residência, a divulgação para a residência e a seleção dos artistas sempre ficou a cargo da produção local contratada ou da produção do festival. Por fim se gerava uma apresentação com elenco misto.

Tabela 6: Procedimentos em Habitar a Cidade com Mono-blocos

Em 2018, participei com “Mono-blocos” do V Encuentro de Danza a Cielo Abierto realizado, em Quito-Ecuador, desta vez viajei só, e apliquei a residência sem a participação de intérpretes da montagem original. Essa situação me impôs, pela primeira vez, não estar em cena no trabalho, me deslocando para posição de apoio técnico, operando objetos e materiais cenográficos como mochilas e sonoros, através da operação do som. Percebo que essa posição é similar à que Felipe Assis assumiu em “Looping”. Segundo Leo França, a posição de Felipe foi a única que não foi possível gerar substituição, em todas as outras houve alternância.

Esta estrutura se repetiu em Lima-Peru, em 2019, no Encontro Internacional Danza PUCP - LIMA 2019. Na ocasião, o trabalho migrou para o palco do teatro pela primeira vez, algo que voltou a se repetir em 2019 em Fortaleza-CE, quando a Escola Vila das Artes decidiu apresentar “Mono-blocos” como espetáculo de formatura dos alunos naquele ano, sendo apresentado no palco do Teatro José Alencar.



Figura 25: Cartaz de “Mono-Blocos” montado como espetáculo de formatura na Escola Pública Vila das Artes / Instituto Iracema - Fortaleza/Ceará



Figura 26: “Mono-blocos” montado em Lima-Peru. Créditos Encuentro Internacional Danza PUCP - 2019

“Mono-blocos” iniciou na condição de um projeto coreográfico para espaços externos e com um grupo fixo, migrou para uma residência com um elenco misto, formado por elenco original e por artistas locais, se tornou uma residência aplicada por uma pessoa só e interpretada por elenco local, e por fim, migrou da cidade para o palco italiano. Nesse percurso, “Mono-bloco” continua existindo, circulando e interagindo com outros atores não estando restrito a um grupo estável.

Cópia – o jogo se torna central



Figura 27: Créditos fotos Fernando Prado, arte Eduardo Bernand



61

Link para video de Cópia

⁶¹ Link para video com trecho de Cópia
<https://www.youtube.com/watch?v=or1Ph7yOGO4&t=510s>

O conceito de “Cópia” surgiu, inicialmente, como um exercício para auxiliar a construção de “Mono-blocos”, já que este se dava calcado em movimentos de interação entre os intérpretes, e em sua maioria, em dupla ou em grupo, nunca de forma individual, já que a estrutura baseada em jogos não permitia. A ideia era que o exercício conseguisse estimular características como o contato físico entre os participantes, a clareza nos pontos de contato corporal entre os mesmos, e a precisão na direção dos movimentos, assim como a autonomia dentro do jogo.

Na medida em que o exercício era executado, percebi que ele podia se constituir como uma proposta independente, e não apenas um exercício para atender habilidades requisitadas em “Mono-blocos”. Por isso, realizei uma primeira gravação em vídeo e arqueei o documento.

Cheguei a enviar “Cópia” para o edital Itaú Cultural em 2015, mas a proposta não foi aprovada. Após reestruturação do projeto, encaminhei para o edital Iberescena em 2016 para a execução em 2017, no qual foi aprovado.

Diferentemente de “Mono-blocos” que se transformou em uma residência, mas originalmente não o era, apesar de estruturalmente já prever uma relação flexível com os intérpretes, iniciei “Cópia” para acontecer somente em formato de residência, e desse modo aprofundar a flexibilidade nas relações entre os intérpretes e o projeto coreográfico.

A pesquisa e montagem de “Cópia” contou com quatro núcleos espalhados pela América Latina: Salvador/Brasil, Bogotá/Colômbia, Quito/Equador e Mérida/México. O núcleo Brasil, em Salvador, composto por mim (Vanilton Lakka), Daniela Guimarães e Índio Medeiros, além da participação de alunos da graduação da UFBA e do GDC (Grupo Experimental de Dança Contemporânea da UFBA), ficou responsável pela elaboração da matriz coreográfica organizada em uma estrutura de jogo, e pela elaboração de vídeos tutoriais, conceitos/definições e materiais gráficos que fossem capazes de informar sobre os parâmetros de “Cópia” aos demais núcleos. Estes por sua vez, colocariam “Cópia” em prática em suas localidades, verificando a eficácia das proposições do jogo, assim como dos procedimentos usadas na difusão, no caso os vídeos, os conceitos/definições e os materiais gráficos. Por fim, indivíduos de diferentes núcleos se encontrariam em uma residência presencial na qual poderiam verificar a eficácia da difusão dos parâmetros para Cópia, e a

capacidade de se apresentarem juntos em uma experiência coletiva após pouco tempo de trabalho presencial.

Em “O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes” (2005/07), o núcleo da discussão era a pergunta: qual suporte/ mídia possível para dança? Em “Mono-blocos” (2013), o foco era a investigação da relação corpo/ cidade. Em ambos os trabalhos, a noção de jogo foi utilizada como recurso para elaborar parte da composição, ou toda a composição. Em “Cópia”, o jogo adquire papel central, e visa ser testado enquanto recurso eficaz para a elaboração de estrutura coreográfica de rápido acesso e propagação em um grupo não estável.

Cópia consiste em uma matriz coreográfica elaborada em forma de jogo, que pretende poder ser acionada e praticada por pessoas com formações corporais distintas, e que com pouco tempo de interação com a estrutura consigam apresentá-la em público. A distribuição da matriz se dá através da organização de residência artística que acontece em duas instâncias, a primeira virtual, através do envio de vídeos, fotos e textos que por sua vez contém comandos, regras e funções que compõem o jogo. A segunda instância é presencial, e nela durante 05 (cinco) dias os intérpretes/ jogadores acessam novas informações, se conectam aos comandos recebidos anteriormente e por fim materializam a matriz coreográfica jogando coletivamente. (Release Cópia)⁶²

“Cópia” se converteu em uma obra composta por apenas um jogo contínuo, diferente de “Mono-blocos”, composto por 10 (jogos). Além disso, trouxe mais complexidade ao modo como eu vinha utilizando as estruturas de jogo. Dessa forma, em “Cópia” o jogo assumiu a posição de estrutura coreográfico central, norteando as relações entre os intérpretes e desenhando a arquitetura espacial.

Durante a pesquisa e montagem de “Cópia”, elaborei materiais gráficos, conceitos e vídeos buscando informar a estrutura e o funcionamento aos intérpretes, objetivando viabilizar o seu rápido entendimento e conseqüente difusão e remontagem. Estes materiais podem ser utilizados de forma presencial ou virtual. Alguns funcionam bem quando enviados com antecedência aos intérpretes/jogadores, e ajudam a antecipar o entendimento da estrutura do jogo, outros só funcionam presencialmente.

Na sequência, utilizo estes materiais a fim de expor a estrutura de cópia ao mesmo tempo que apresento os materiais desenvolvidos.

⁶² www.lakka.com.br/copia

Funções

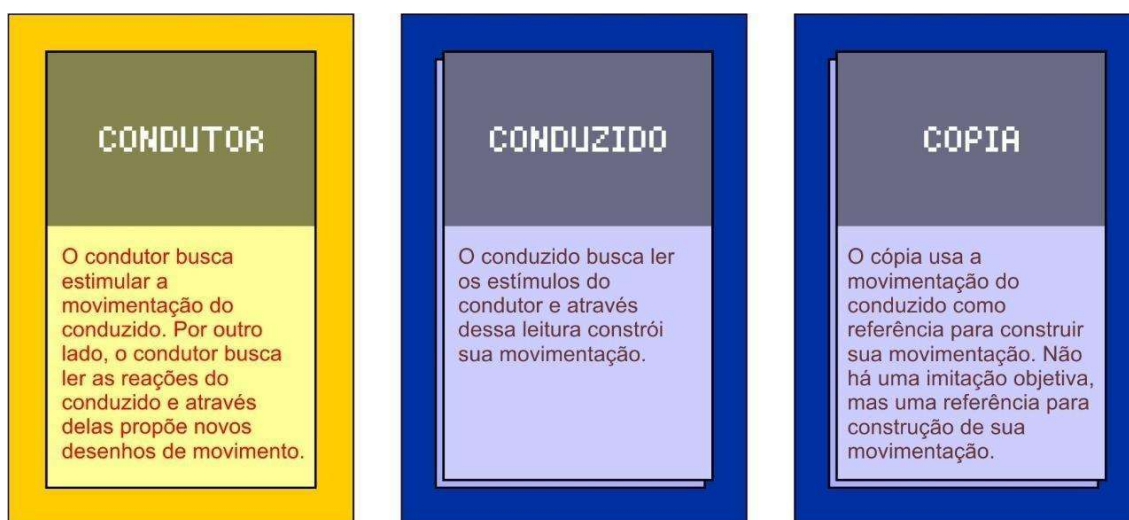


Figura 28: Funções Cópia. Concepção Vanilton Lakka. Design Gráfico Eduardo Bernard

O estrutura coreográfica em “Cópia” está baseado em uma lógica de jogos, com 3 (três) funções possíveis. Estas 3 (três) funções são exercidas apenas 7 (sete) situações possíveis.

Situações

As transições entre as situações de “Cópia” estão definidas em duas categorias: situações primária e secundária, na qual é exigida na maioria das vezes optar por duas possibilidades; e situações obrigatórias, nas quais só há uma opção de desdobramento.

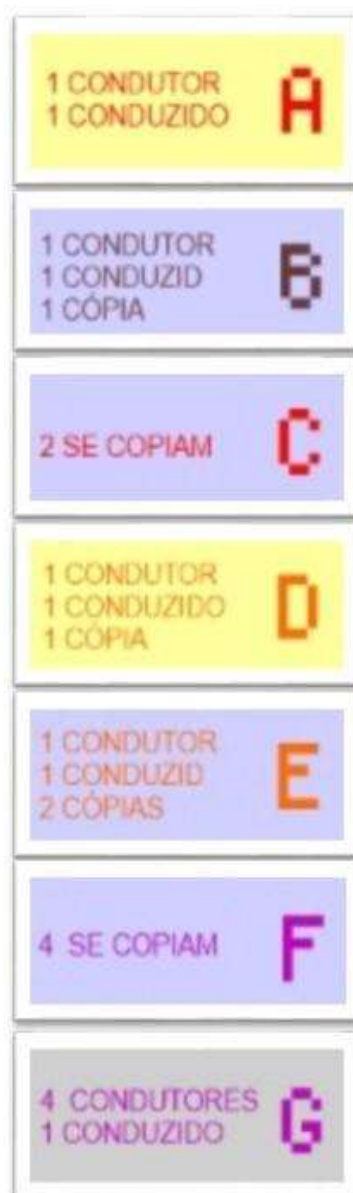


Figura 29: Situações possíveis em “Cópia”. Concepção Vanilton Lakka. Design Gráfico Eduardo Bernard

Diagrama

Esta estrutura foi materializada na imagem de um Diagrama. No primeiro momento, voltado para dar suporte aos jogadores/ intérpretes, posteriormente, foi disponibilizado ao público nas apresentações com o intuito de interferir na percepção do jogo apresentação.

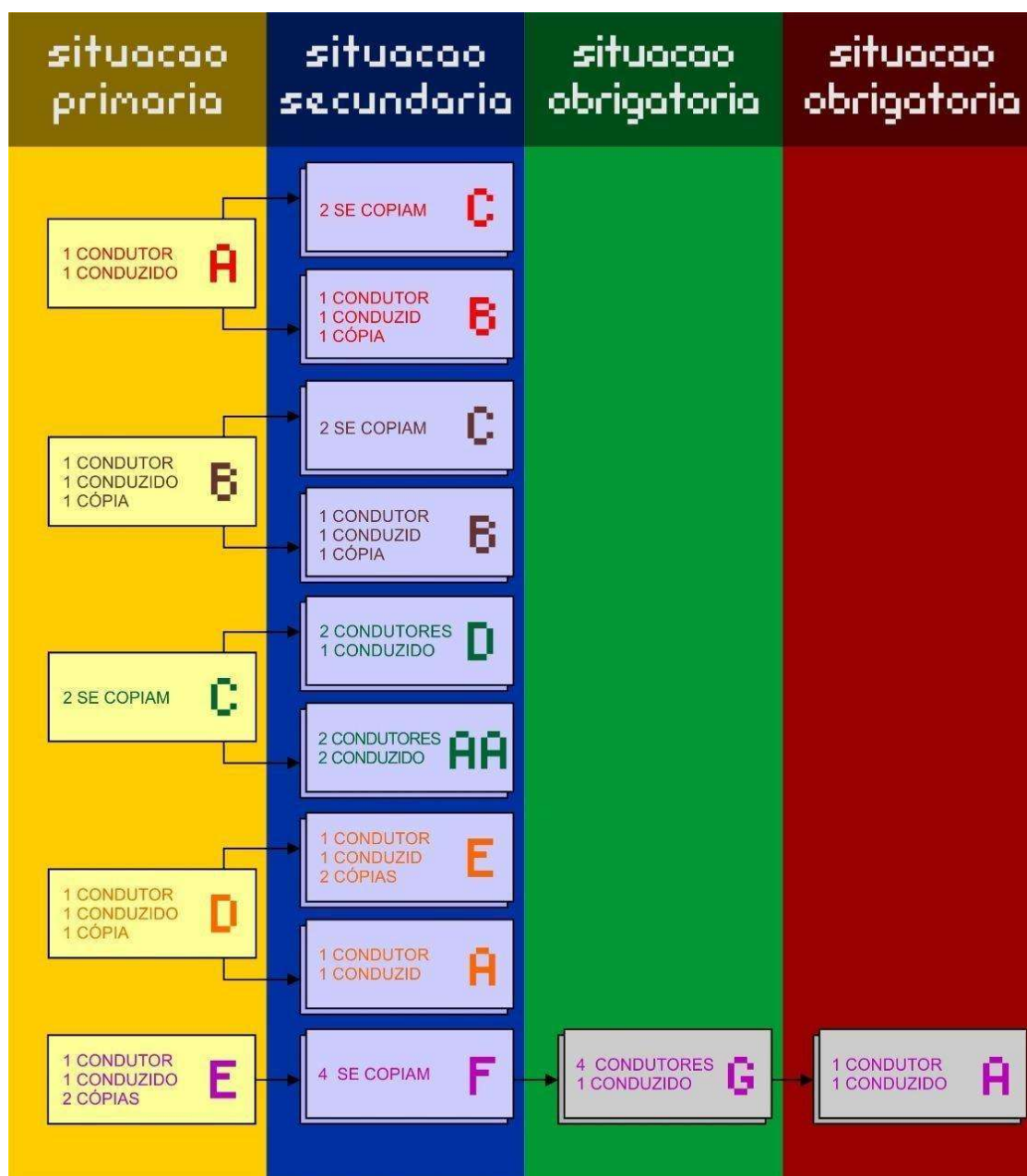


Figura 30: Diagrama "Cópia". Concepção Vanilton Lakka. Design Eduardo Bernard.

Com a prática do Diagrama, conclui que ele não era suficiente para manter o jogo, pois por vezes o jogo travava e ficava sem saída, ou às vezes, simplesmente se tornava desinteressante.

Coringas

A partir daí, dois outros instrumentos foram elaborados. Primeiro, os Coringas, compostos por quatro regras fora do Diagrama. Eles têm o objetivo de potencializar o jogo, mas devem ser usados com moderação, já que têm a

capacidade de diluir a estrutura do Diagrama, inviabilizando sua execução. São elas:

<p>Coringas (regras fora do Diagrama) (*)</p> <p><i>Estas regras devem ser usadas com o objetivo de potencializar o jogo, como são regras extras, devem ser usadas com moderação</i></p>	
<p>Compra</p> <p>É possível a qualquer momento comprar entre um a três movimentos dentro do Diagrama, seja do Condutor, do Conduzido ou da Cópia.</p>	<p>Novo Núcleo</p> <p>É possível iniciar a qualquer momento um novo núcleo no formato Condutor/Conduzido.</p>
<p>De fora para dentro</p> <p>É possível interferir no Diagrama, se posicionando no espaço bloqueando a passagem do Diagrama, ou se recusando a entrar no Diagrama.</p>	<p>Cópia</p> <p>É possível apagar a qualquer momento, alguém que esteja na função Cópia. Menos na formação F, 4 se Copiam.</p>

Figura 31: Tabela Coringas (Regras fora do Diagrama)

Um dado importante é que quem está em cena jogando nas funções previstas, Conduzido, Condutor ou Cópia, está dentro do Diagrama, os demais estão no jogo, mas fora do diagrama. Ou seja, todos estão jogando, mas nem todos estão dentro do Diagrama, são, portanto, jogadores flutuantes. Outra informação relevante é que os jogadores que estão fora do Diagrama só entram no Diagrama quando são puxados pelos jogadores que estão dentro dele. Só é possível entrar no Diagrama de forma autônoma através da criação da situação A-1Condutor+1Conduzido.

Elementos de Composição

Outra estratégia criada para informar sobre a execução de “Cópia” foi denominado Elementos de Composição, que são uma série de parâmetros e sugestões de elementos para que os jogadores possam incrementar e criar complexidade dentro do jogo. São eles:

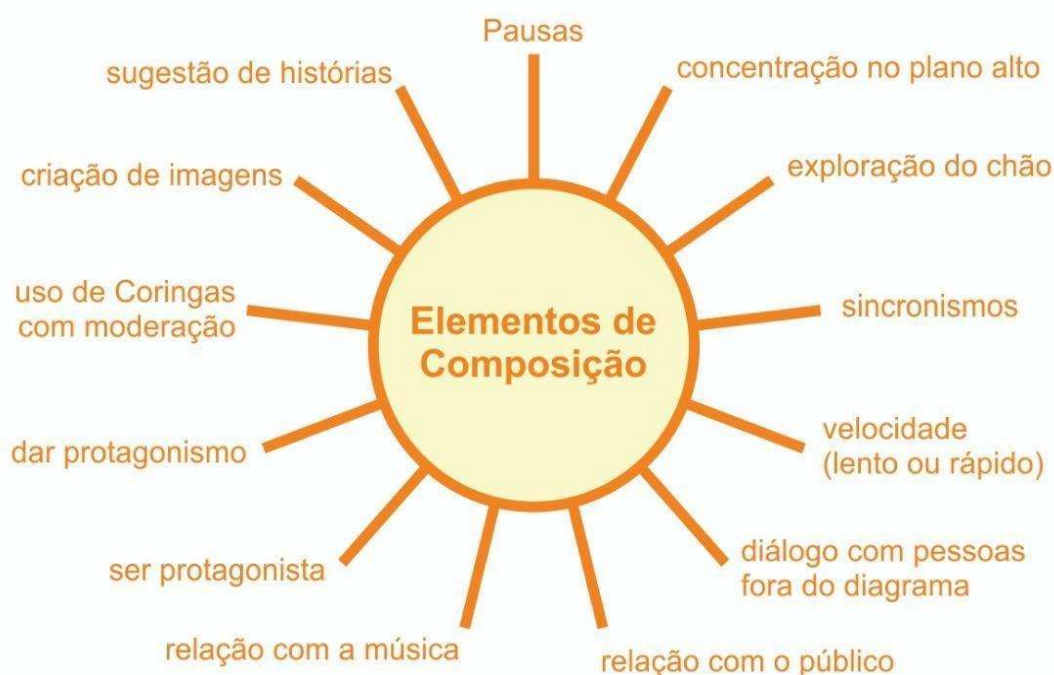


Figura 32: Elementos de Composição “Cópia”. Concepção Vanilton Lakka. Design Eduardo Bernard

O procedimento Elementos de Composição contém componentes utilizados com frequência em projetos coreográficos que utilizam improvisação livre ou criação em tempo real, e servem como ponto de apoio para apresentações, aulas ou mesmo processos de pesquisa para composições. Em “Cópia”, estes recursos de composição devem ser utilizados em associação com o Diagrama e os Coringas.

Princípios Técnicos Corporais

Elaborei também uma sequência de movimentos a qual denominei de Princípios Técnicos de Corporais (PTC), algo que já tinha começado a surgir em

minha dissertação e em “Mono-blocos”, mas que ganhou outros contornos com a pesquisa para “Cópia”. Este conjunto de movimentos tem a pretensão de dar suporte aos jogadores/intérpretes na execução de “Cópia” e foram divididos em três categorias. Manobras (movimentos individuais como rolamentos, saltos e transições), Chaves (movimentos em dupla com foco na condução pelas articulações) e Sensibilização (exercícios com o objetivo de qualificar a condução dando noções de pressão e direção).



Figura 33: Play List PTC (princípios técnicos corporais) no canal Vanilton Lakka no YouTube



Link para canal do youtube Vanilton Lakka ⁶³

A estreia de “Cópia” estava prevista para dezembro de 2017, em Salvador, mas pude realizar uma pré-estreia em outubro de 2017, em residência realizada, no Festival Universitário Contemporâneo de Danza e em Bogotá/Colômbia. Esta vivência foi importante na medida em que pude experimentar alguns preceitos construídos no processo de montagem de “Cópia”, assim como experimentar expor “Cópia” ao público após 5 cinco dias de residência com os artistas locais.

⁶³ https://www.youtube.com/channel/UC_fbSP8_IYZIENOPrk2_KEQ



Figura 34: Residência Cópia em Bogotá – Colômbia. Créditos Fernando Prado

A conclusão mais importante da residência “Cópia”, em Bogotá, diz respeito à ineficiência da aplicação dos PTCs simultaneamente a aplicação das regras e funções contidas no Diagrama. A relação de convivência em 5 (cinco) dias de trabalho presencial inviabilizou este tipo de metodologia, gerando ansiedade e levando os jogadores/intérpretes a interpretar os PTCs como passos de dança a serem executados obrigatoriamente. No entanto, a pretensão com a organização dos PTCs é dar suporte a prática do jogo, não havendo uma relação de obrigatoriedade.

Relatos dos alunos após a experiência da residência e da apresentação evidenciaram que era muito complicado compreender os movimentos e as regras do jogo ao mesmo tempo. Segundo eles, talvez fosse mais importante aprender o jogo dentro do tempo disponível e menos importante aprender a execução de movimentos. Para a residência e, conseqüente, estreia em Salvador, absorvi a experiência de Bogotá e reorganizei a residência.

Roteiro

Em Salvador foram selecionadas dez pessoas para a residência que contou ainda comigo (Vanilton Lakka), Daniela Guimarães e Índio Medeiros do núcleo Salvador, e ainda Cristina Baquerizo do núcleo Quito/Equador, e Astérgio Pinto do núcleo Bogotá/ Colômbia.



Figura 35: Residência “Cópia” em Salvador – Bahia. Créditos João Rafael Neto

Além dos materiais previstos Diagrama, Coringas e Elementos de Composição, elaborei um Roteiro para a aplicação da residência inspirado na experiência com o “Habitar a Cidade com Mono-blocos”. No roteiro, apresento gradualmente os elementos do jogo. No primeiro dia o foco é a apreensão do Diagrama, no segundo o uso dos Coringas, no terceiro os Elementos de Composição, no quarto o foco se dá na elaboração de uma proposição de ordem de apresentação, e no quinto dia o foco é o ensaio.

A própria aplicação dos parâmetros de “Cópia” como as regras e funções, contidas no Diagrama, Coringas e Elementos de Composição, já direcionava grande parte das respostas técnico-corporais dos participantes, por outro lado, na medida em que o grupo avançava no entendimento da estrutura do jogo, eu

ia acrescentando movimentos que entendia que podiam auxiliar no processo do coletivo. Todos esses movimentos faziam parte dos PTCs criados durante o processo de elaboração de “Cópia” como as Manobras, as Chaves e a Sensibilização.

Outra estratégia/procedimento prevista no roteiro de “Cópia” é a realização de exercícios/procedimentos que trazem a luz alguns aspectos que merecem atenção. Às vezes, o foco é na condução, outras vezes, em ser conduzido, e outras na cópia de movimentos de outro jogador/intérprete. Procedimentos como ser conduzido de olhos fechados, utilizar a visão periférica, ou limitar a relação condutor/conduzido restringindo ao nível superior e impedindo o uso do chão, outras vezes retirando o condutor por alguns segundos, estimulando a conduzido a usar a imaginação.

Também se mostrou eficaz como procedimento/estratégia a aplicação das situações separadamente e de forma alternada, de modo que todos executam e veem outros executando as situações do jogo. Sendo assim, na medida em que o Diagrama avança, há segurança por parte do Jogador/Intérprete que situação acionar.

Com as várias aplicações de “Cópia” em grupos com características formativas distintas, percebi algumas variáveis. Se caso o grupo tivesse muita intimidade com movimentos no chão, como grupos com formação em *Release Technic*, eu restringia o uso do chão, pois a tendência era de irem muito para o chão. Dessa forma, eu tentava garantir mais variação de materiais na performance. Vale lembrar que “Cópia” não se sustenta em uma formação especializada como “GRUA - Gentliman de Rua” se sustenta em conhecimentos em Improvisação e Improvisação de Contato, ainda assim, experiências em técnicas de movimento prévio como intimidade com o chão, dança em contato e percepção são bem-vindas, mas não obrigatórias.

“Cópia” teve como núcleo central a motivação em criar um trabalho cuja estrutura possibilitasse a sobrevivência em um ambiente de instabilidade e inviabilidade de manutenção de um grupo fixo. Por isso, a escolha do jogo como estrutura coreográfica estrutural e da residência coreográfica como procedimento principal de difusão e remontagem do trabalho, viabilizando a apresentação ao público após pouco tempo de convivência presencial entre os intérpretes/jogadores. “Cópia” ganhou forma após a estreia em Salvador, mesmo

assim, para auxiliar na sua compreensão e difusão, segui elaborando procedimentos e estratégias.

Em 2018, o NEPARC (Núcleo de Estudos e Práticas Artísticas Corporais), sediado na graduação em Dança da UFV, assumiu “Cópia” para estudá-la. A residência com o grupo gerou mais dois outros procedimentos usados para difusão de “Cópia”, ambos concentrados em possibilitar ao jogador/intérprete o rápido entendimento das regras e funções de “Cópia” organizadas no Diagrama.

Cartas

O primeiro foi um jogo de cartas no qual a sequência das cartas era definida pela orientação via diagrama. A prática do jogo das cartas possibilita que os jogadores visualizem o fluxograma gerado pela prática do jogo, já que a imagem do Diagrama é um esquema de apoio, mas é incapaz quando o objetivo é mostrar o desenvolvimento do jogo.

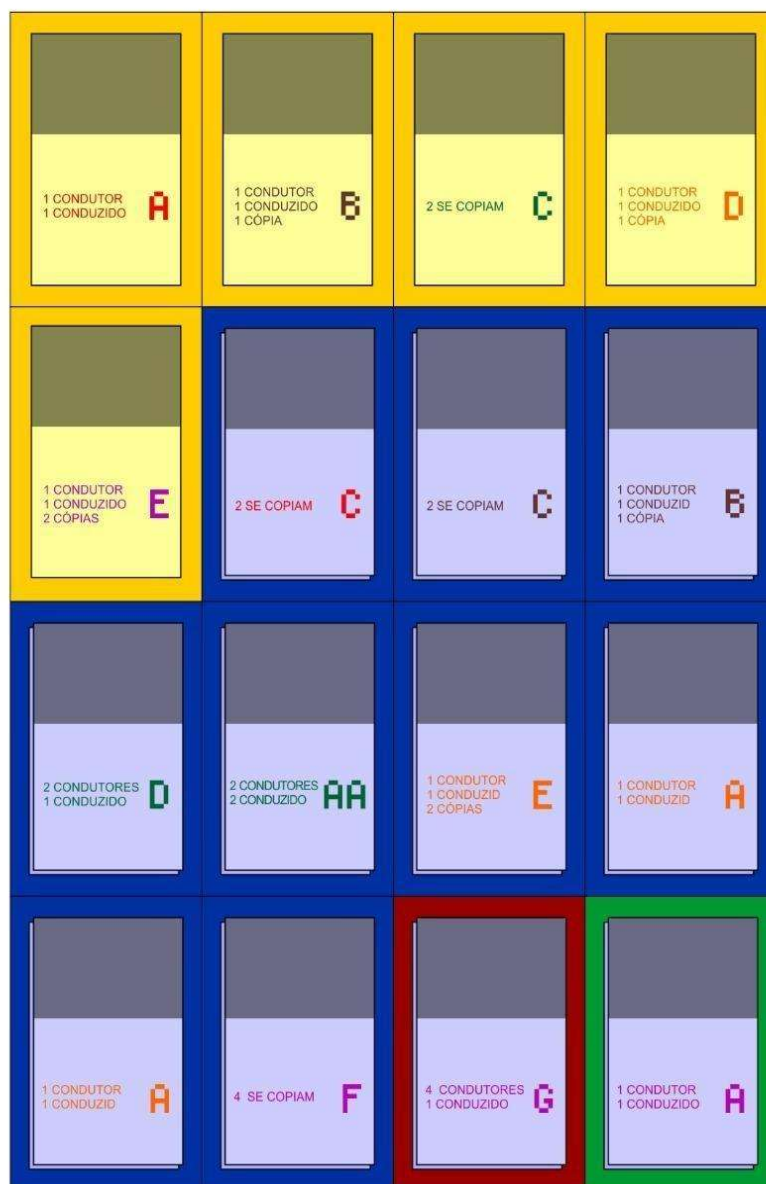


Figura 36: Cartas para “Cópia”

Este procedimento é aplicado na residência presencial, pois não há como aplicar a distância já que é preciso jogar coletivamente e presencialmente.

Telas Finais em Vídeos

O segundo procedimento consistiu na organização de uma *playlist* contendo todas as situações previstas em “Cópia”, de A a G. Usando o recurso de telas finais, oferecidos pela plataforma *YouTube*, linkei as situações previstas no Diagrama. Dessa forma, o intérprete/jogador pode treinar as passagens de uma situação a outra dentro de “Cópia”, de modo a criar familiaridade com o jogo coreográfico “Cópia”.



Figura 37: “Cópia” Situação 1 Conduzido, 2 Condutores. Imagem retirada da Internet



Link para vídeo do youtube ⁶⁴

Esta imagem mostra, na tela principal, a situação D, na qual há dois Condutores e um Conduzido, enquanto ao lado estão as opções previstas no

⁶⁴ Link para palylist de vídeos no youtube <https://youtu.be/5w2dqmllelol>

Diagrama de “Cópia”. O jogador/Intérprete deverá optar pelas situações oferecidas, A (um Condutor, um Conduzido) ou E (um Conduzido, um Condutor, duas Cópias).



Figura 38: Cópia 4 Condutores, 1 Conduzido. Imagem retirada da Internet



Link para palylist de vídeos no youtube ⁶⁵

⁶⁵ Link para palylist de vídeos no youtube <https://youtu.be/vKKV5H6skVI>

Nesta imagem, na tela principal, está a situação G (4 condutores e 1 Conduzido). Na tela ao lado, leva-se a uma situação obrigatória A (1 conditor e 1 conduzido), há, portanto, apenas uma possibilidade.

Cópia em Prezi

Outra solução que se mostrou útil a exposição e entendimento da organização de Cópia foi o uso de recursos do software Prezi, pois a sua estruturação não linear de apresentação auxiliou a compreensão da dinamica de Cópia por parte dos jogadores.



Figura 39: Apresentação de Cópia no software Prezi



⁶⁶ Link para Apresentação de Cópia no software Prezi

⁶⁶ Link para Apresentação de Cópia no software Prezi
<https://prezi.com/p/1p1jzo983yc5/?present=1>

Convergências

A prática de aplicação das estruturas coreográficas presentes em “Cópia” e “Mono-blocos”, em grupos distintos, gerou a criação de uma gama de procedimentos de difusão, estratégias e instrumentos, interessados em proporcionar eficiência ao pouco tempo de trabalho presencial. Dentre os materiais criados estão: o Roteiro que vinha sendo utilizado em “Habitar a Cidade com Mono-blocos”, os Elementos de Composição, que apesar de terem sido criados durante a elaboração de “Cópia”, passaram a ser utilizados em outras composições que se utilizam da estratégia residência coreográfica.

Abaixo exponho dois quadros elaborados a partir das três obras mencionadas neste capítulo. O primeiro informa características estruturais dos projetos coreográficos, tais como o uso de jogos, improvisação e sequências de movimento fechadas, mas também a previsão de intérpretes com ou sem treinamento específico. Estas características demarcam possibilidades de remontagem e difusão destes trabalhos.

Características das estruturas coreográficas	O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes	Mono-blocos	Cópia
Estruturas não lineares mesmo usando frases de movimento.	Sim	Não	Não
Jogo	Sim	Sim	Sim
Improvisação	Sim (suave)	Sim (suave)	Sim (intenso)
Grupo instável	Sim	Sim	Sim

Possibilidade de rápida reposição de intérpretes	Sim (moderado)	Sim (Intenso)	Sim (intenso)
Existência de um pequeno núcleo estável que sustenta a coreografia	Sim (intenso)	Sim (moderado)	Sim (moderado)
Condução concentrada em um indivíduo não substituível	Não	Sim (moderado)	Não
Seleção de artistas SEM treinamento específico em técnicas de dança	Não	Sim (moderado)	Sim (moderado)
Seleção de artistas COM treinamento específico em técnicas de dança	Sim (intenso)	Não	Não

Tabela 7: Características das estruturas coreográficas

O segundo quadro expõe os procedimentos utilizados para remontar as obras em pouco tempo de trabalho, como o uso de um roteiro, a seleção e absorção de artistas locais. Estes procedimentos estão em diálogo direto com as características estruturais expostas no quadro 1, pois é justamente a articulação entre estes fatores que possibilita a existência da coreografia, assim como sua propagação.

Procedimentos utilizados para remontar as coreografias	O Corpo é a Mídia da Dança? Outras Partes	Mono-Blocos	Cópia
---	--	--------------------	--------------

Convocatória para selecionar artistas	Não	Sim	Sim
Absorção de artistas locais	Não	Sim	Sim
Aplicação de residência ou um pequeno período de trabalho presencial	Não	Iniciamente não, posteriormete sim	Sim
Elaboração e aplicação de roteiro de aplicação	Não	Sim	Sim
Uso de materiais gráficos como esquemas e imagens	Não	Não (mas há potencial)	Sim
Uso de tutoriais de vídeo	Não	Não	Sim
Elementos de Composição	Sim	Sim	Sim
Princípios técnicos corporais	Não	Sim	Sim, mas com pouco eficiência

Tabela 8: Procedimentos utilizados para remontar as coreografias

Como já mencionado, apesar dos três trabalhos terem sido criados em períodos distintos, eles continuam sendo remontados e apresentados. Esse dado é importante pois a montagem de trabalhos mais recentes como “Cópia”

gerou procedimentos que têm sido utilizados nos outros trabalhos. Dessa forma, há um diálogo constante entre as obras a partir dos procedimentos, de modo que é possível afirmar que estes procedimentos possuam autonomia com relação às obras, podendo ser aplicados em outras propostas e por outros artistas.

A constatação desse diálogo gerou o quadro a seguir:

Características das estruturas coreográficas	Procedimentos utilizados para remontar as coreografias
Estruturas não lineares mesmo usando frases de movimento	Convocatória para selecionar artistas
Jogo	Absorção de artistas locais
Improvisação	Aplicação de residência ou um pequeno período de trabalho presencial
Grupo instável	Elaboração e aplicação de roteiro de aplicação
Possibilidade de rápida reposição de intérpretes	Uso de materiais gráficos como esquemas e imagens
Existência de um pequeno núcleo estável que sustenta a coreografia	Uso de tutoriais de vídeo
Condução concentrada em um indivíduo não substituível	Elementos de Composição
Seleção de artistas SEM/COM treinamento específico em técnicas de dança	Princípios técnicos corporais

Tabela 9: Comparativo Características estruturas coreográficas e Procedimentos utilizados para remontar as coreografias

**CONSIDERAÇÕES PARCIAIS,
CIRCUNSTÂNCIAIS E
PROVISÓRIAS**

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS, CIRCUNSTÂNCIAS E PROVISÓRIAS

No decorrer deste estudo, ficou evidente que em minha trajetória recente estive em busca da realização e manutenção por maior tempo possível das coreografias criadas por mim, colocando-as em circulação e tendo interação com o público. Nas três coreografias de minha autoria, analisadas neste trabalho, mas também em outros trabalhos que fazem parte do meu repertório, estas questões sempre estiveram presentes e interferiram diretamente nas escolhas durante os processos de criação, assim como as características com os trabalhos adquiriram. Escolhas, como fazer um trabalho solo ou em grupo, com intérpretes detentores de técnicas especializadas ou com corpos com formação generalista, com cenários ou sem cenários, adaptada a espaços múltiplos como praças, salas, galpões ou adequada apenas ao palco de teatro italiano tradicional, estão sempre no radar.

No decorrer do estudo foi flagrante como minha produção estava alinhada com vários outros artistas, e como que as interferências em minhas criações não estavam restritas a escolhas individuais, mas estavam atreladas a um contexto político, econômico e estético que em grande medida forneciam parâmetros para as escolhas e as formatações das propostas de obras. Nesse sentido, a descoberta e aprofundamento do modo de trabalho Pós-Fordista, sua relação com o Estado interferindo em políticas mantidas por editais no Brasil, gerando propostas coreográficas sustentadas por lógica de projetos, com a execução a curto prazo e sem estabilidade, se mostrou um contexto que atravessa a mim e os artistas que produziram e que ainda produzem.

O modo de trabalho pós-fordista e a crescente oferta de possibilidade de tecnologias de comunicação baseadas na internet como o 4G potencializou a existência de relações de produção precárias no mundo do trabalho como um todo, é o caso da *Uberização* (como tem sido chamada). Obviamente, a dança não ficou fora dessa conjuntura e os artistas foram criando respostas para esse momento, ou selecionando as que já existiam e pareciam mais adequadas e eficientes, como é o caso das propostas elaboradas pela dança pós-moderna estadunidense.

Esta pesquisa teve início em 2016, e no decorrer desta ocorreram fatos como a diminuição do orçamento para a cultura, a queda da presidente Dilma Rousseff, a eleição de Jair Bolsonaro, a extinção do Ministério da Cultura, a finalização ou mudança de programas e editais como o Petrobras Cultural, além da atual crise com a pandemia COVID-19 desde o início de 2020 exigindo distância social, o que afetou diretamente nas formas tradicionais de produzir dança, ancoradas em relações face a face e contato físico. Toda essa conjuntura potencializou a condição de precariedade e gerou mais instabilidades e incertezas em como produzir, o que produzir, e se era possível produzir. O entendimento deste cenário me levou a buscar, identificar e organizar as materialidades das coreografias elaboradas neste período.

Metodologicamente, analisei trabalhos de artistas históricos como da Judson Dance Theater, de artistas próximos a mim e também de minhas criações, considerando minha experiência como coreógrafo e minha inserção no contexto da Dança Contemporânea. Esse trânsito fez com que os meus trabalhos estudados nesta pesquisa fossem sofrendo interferências constantes na busca por soluções de manutenção e difusão na medida em que a pesquisa avançava, não havendo mais algum tipo de cronologia relativa ao período de concepção dos trabalhos. Isto significa que fiz escolhas constantes que privilegiavam aspectos como a reposição de intérpretes, a capacidade de remontagem absorvendo público artistas locais e elaboração de instrumentos que possibilitassem a comunicação a distância como materiais gráficos e tutoriais de movimento.

O trajeto da pesquisa me fez chegar a três núcleos, Estrutura Coreográfica, Estruturas de Convivência e Princípios Estéticos. A primeira, Estrutura Coreográfica, composta por estruturas como *Improvisação*, *Jogos*, *Tarefas e sequências de movimento*), e a segunda Estruturas de Convivência como criação coletiva, processos colaborativos, inclusão de intérpretes amadores, membros dispersos em vários espaços, coreografia conhecida por muitas pessoas e constante reposição. Nestes dois núcleos ficou claro a necessidade de articulação entre eles, já que a escolha da estrutura coreográfica sofria interferência direta do padrão de convivência existente entre os artistas, se a escolha era o uso de sequências de movimento pré-gravadas e organizadas de forma linear, era necessário existir um padrão de convivência a qual os

intérpretes conviviam juntos por mais tempo, e o único elemento capaz de diminuir esse tempo de convivência era a formação dos intérpretes. A escolha por estruturas como jogos, tarefas e improvisação parece abrir possibilidade para maior flexibilidade de tempo, mesmo assim, dependendo do tipo do jogo e da improvisação, é necessário ter trabalho acumulado nos intérpretes em sua formação, mais precisamente, isso significa que é preciso ter algum tipo de treinamento estável no corpo.

Creio que considerar as estruturas coreográficas e as estruturas de convivência é suficiente para compreender como os projetos coreográficos são gerados, como os artistas se articulam e como as coreografias são mantidas em um maior tempo existindo e em circulação. No entanto, algo que antecede a tudo isso é a identificação destes artistas/sujeitos com uma estética, um discurso, uma identidade. Neste trabalho, interessado em coreografias coletivas para grupos não estáveis, entendo que essa produção se dá no contexto da Comunidade que se identifica como Dança Contemporânea, e que esse é a primeira motivação que as aproxima, e só a partir daí as demais escolhas são feitas.

Denominei este núcleo como Princípios Estéticos e os identifiquei em dois outros subnúcleos, Treinamento e Textura Cotidiana. No primeiro, Treinamento, percebo a ampliação das possibilidades técnico-corporais incluídas, desde as formações tradicionais em dança, passando pela inclusão de técnicas vinculadas a outras artes e a esportes, chegando a inclusão de corpos não-treinados em formações especializadas. No subnúcleo texturas cotidianas, identifiquei a busca pelo uso de materiais, cotidianos como movimentações, materiais, temáticas, figurinos e espaços que, por sua vez, quase sempre resulta em um aspecto mais enxuto, mais barato e adaptável a diferentes condições.

Entendo que todo este quadro está presente e só pode ser aplicado no contexto da Comunidade que se identifica em um dos discursos e identidades da Dança Contemporânea, assim como o objeto desta pesquisa, as coreografias coletivas para grupos não estáveis só cabem no círculo dessa comunidade, não podendo ser aplicado em outras comunidades de dança. Isso não significa que artistas que habitam outras matrizes de dança como sapatedo, tribal fusion, hip hop ou ballet clássico, dentre outros, não possam criar ou replicar projetos coreográficos a distância, eles podem e são feitos, sobretudo porque estas

matrizes também estão inseridas em um contexto, pós-fordista, neoliberal, conectados pela rede mundial de computadores e inseridos em uma cultura digital. No entanto, o desenho Estrutura Coreográfica, Estrutura de Convivência e Princípios Estéticos (treinamento e texturas cotidianas), derivou nessa pesquisa do estudo, análise e reflexão de artistas da Judson Dance Theater, de criadores brasileiros e da análise de alguns dos meus trabalhos, sempre com foco específico em alguns aspectos, que ao meu possibilitam a existência de projetos coreográficos para coletivos não estáveis.

Ressalto ainda que as tecnologias de convivência e estruturação das coreografias, assim como as estéticas elaboradas desde de a década de 1960, não foram criadas para se adequar ao modo de trabalho pós-fordista. Já que o pós-fordismo como gestão produtiva caracterizada pela flexibilidade foi uma resposta a crise do Fordismo ocorrida a partir da década de 1970, isto é, na década seguinte. Foram motivadas, sim, pelo contexto da pós-segunda guerra mundial, o qual os E.U.A. viveu um momento de expansão econômica, alta taxa de imigração, forte exclusão social, e lutas por direitos civis principalmente de negros, gays e mulheres. Entretanto, as soluções elaboradas pelos artistas que se identificaram com a dança pós-moderna e no Brasil assumiram identidade como Dança Contemporânea, se mostrou adequada a um período no qual o modelo de produção pós-fordista tem requisitado aos trabalhadores característica como capacidade de rápida adaptação, relações instáveis, mobilidade, versatilidade e múltiplas habilidade dentro da cadeia produtiva.

Creio que este trabalho possa contribuir com a compreensão da atual conjuntura de produção, entendendo que os conhecimentos produzidos e praticados pelos artistas da dança contemporânea não devem ser entendidos como conhecimentos pós-fordistas, mas conhecimentos que muitas vezes atendem a logicas pós-fordistas, sobretudo em um período no qual vivemos a eminência da implantação da internet 5G e que trará consequências imprevisíveis em várias instâncias da vida, mas, principalmente, no mundo do trabalho e como as pessoas se associam para produzir. Ter clareza desta conjuntura pode contribuir com as escolhas dos artistas, seja no momento da criação ou mesmo nas discussões sobre as políticas para o setor.

Bibliografia

ADELEKUN, Emmanuel, PIMENTEL, Evandro. **Não erre mais: de onde vêm os termos B-Boy e B-Girl.** Disponível em <<https://www.redbull.com/br-pt/danca-por-que-b-boy-b-girl-nao-breakdancer>> Acesso em 09/06/2020.

ALMEIDA NETO, Arthur Marques. **Comunicação sem objeto: Dança Contemporânea.** 2016, 166 fls. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

ALVIM, Valeska Ribeiro. **A dramaturgia na dança contemporânea brasileira : as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter.** Dissertação Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. 2012.

ARBEAU, T. **Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances.** Lengres: J. Des Preyz, 1589. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x/f9>> Acesso em: 25/11/2019.

Banes, Sally and Carroll, Noël (2006) '**Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance**', Dance Chronicle, 29: 1, 49 — 68 To link to this Article: DOI: 10.1080/01472520500538057 ISSN: 0147-2526 print / 1532-4257. Disponível em <<https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/voices.uchicago.edu/dist/9/177/files/2007/10/BanesCarrollCunninghamBalanchine.pdf>> Acesso em 10/04/2020.

Beck U, Giddens A, Lash S. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna.** São Paulo: Editora Unesp; 1997.

BISHOP, Claire. Tradução Jason Campelo. **.A virada social: colaboração e seus desgostos.** In: Revista Concinnitas. UERJ 2019 ISSN 1981-9897. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>> Acesso em 02/11/2019.

BREMSER, Martha. **FIFTY CONTEMPORARY CHOREOGRAPHERS** Routledge London 1996 ISBN 0-203-97797-1

BRUNO, Laura Junqueira. **Construção de Pensamento Crítico em Dança Contemporânea.** In Revista "AspaS" - N 1º - 2011 - Anais do Primeiro Seminário de Pesquisa em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Disponível em <<https://www.google.com/search?q=Constru%C3%A7%C3%A3o+de+pensamento+cr%C3%ADtico+em+Dan%C3%A7a+Contempor%C3%A2nea&oq=Constru%C3%A7%C3%A3o+de+pensamento+cr%C3%ADtico+em+Dan%C3%A7a+Contempor%C3%A2nea&aqs=chrome..69i57.600j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> Acesso em 24/05/2019.

CAVRELL, Holly. **Corpo e coreografia: uma breve caminhada histórica in DANÇA NÃO É (SÓ) COREOGRAFIA ORGANIZAÇÃO INSTITUTO FESTIVAL**

DE DANÇA DE JOINVILLE JUSSARA XAVIER 10ª Edição Instituto Festival de Dança de Joinville Joinville/2017 ISBN 978-85-94247-00-1.

Chineses, **Robôs e a 'Uberização' das relações de trabalho**: diga adeus às férias e ao 13°. Andrada, Alexandre in The Intercept Brasil. Disponível em <<https://theintercept.com/2019/04/08/uberizacao-das-relacoes-de-trabalho/>> Acesso em 11/11/2019.

DALTRO, Emyle. MATSUMOTO, Roberta Kumasaka. **Processos de Composição/Ensino/ Aprendizagem em Dança**. In. REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA - *Brazilian Journal on Presence Studies* - e-ISSN 2237-2660 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil - <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Disponível em <<file:///C:/doutorado/solos%20de%20dan%C3%A7a/Processos%20de%20Composi%C3%A7%C3%A3o%20Ensino.pdf>> Acesso em 20/10/2020.

DI FELICE, Massimo. **Entrevistado por Eduardo Felipe Weinhardt Pires**. In: TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, nº 13, Jan-Jun 2016, ISSN: 1984-3585 Programa de Pós-graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD) | PUC-SP .

FABIANA Britto. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200337/fabiana-britto>> . Acesso em 16/12/2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FERNANDES, Ciane. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística**. Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FREITAS, Vanilto. **Para uma Cidade Habitar um Corpo: proposições de uso do espaço urbano e seus acréscimos na formação do artista cênico**. Dissertação de Mestrado defendida no PPGAC Artes – UFU – Uberlândia 2011. Disponível em <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/300>> Acesso em 10/11/2019.

Freitas, Vanilto. **Fluxo + imagem em GRUA**. In: acervo de dança Modos de Existir. SESC/SP. Disponível em <<http://modosdeexistir.sescsp.org.br/objeto/fluxo-imagem-em-grua/>> Acesso em 13/11/2019.

FORSYTHE, William; Neri, Louise. **Unhoused and unsustainable: choreography in and beyond dance – William Forsythe in dialogue with Louise Neri**. In: NERI, Louise; RESPINI, Eva (Orgs.). William Forsythe: Choreographic Objects. New York: Prestel Publishing, 2018.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2011.

GIELEN, Pascal. **Cultural Policies: Agendas of Impact – Management of Distrust: Measuring and Monitoring in Policymaking: Interview with Pascal Gielen**, 2015. Disponível em <https://tijdschriftkunstlicht.nl/wp-content/uploads/CulturalPolicies_Interview_PascalGielen.pdf> Acesso em 20/08/2019.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**. Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC, Escola de Comunicação e Artes/USP, p. 41-53, 2015.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KJØRUP, Søren. **Pleading for Plurality: Artistic and Other Kinds of Research**. In The Routledge Companion to Research in the Arts. Editorial selection and material. Riksbankens Jubileumsfond, 2011.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: Performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

LIFAR, S. **Traité de Chorégraphie**. Paris: Bordas, 1952.

Marta Soares MARTA Soares. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa205904/marta-soares>> . Acesso em 16/12/2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MATOS, Lucia, NUSSBAUMER, Giselle. **Mapeamento da Dança**, Salvador-BA UFBA e FUNARTE. 2016 ISBN 978-8292-082-4.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. **O conceito de coreografia em Transformação** in: Urdimento, Florianópolis, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101342019362> Profa. Dra. Pesquisadora Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Bailarina e coreógrafa. jumoraes@g.unicamp.br E-ISSN: 2358.6958.

MUNDIM, A. **O que é coreografia?** In: ALMEIDA, M. S (Org.). A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília: Editora IFB, 2015.

MUNDIM, Ana Carolina, MEYER, Sandra. WEBER, Suzi. **A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva**. IN: REVISTA CENA Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas Porto Alegre – RS 2013. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/42090/28628>> Acesso em 30/11/2019.

MUNIZ, Zilá. **Rupturas e Procedimentos da Dança Pós-Moderna**. In Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

MÜLLER, Cláudia Góes. **Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual**. Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro 2012.

NUNES, Joaquim Moreira e INFANTE, Maria. **Pesquisa-Ação: uma Metodologia de Consultoria**. Disponível em <amancio-9788575412671-10.pdf (scielo.org)> Acesso em 20/02/2019.

PAIXÃO, Paulo. **Coreografia: Gramática da Dança**. 2003. Disponível em <<http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>> . Acesso em 15/02/2019.

PERNICIOTTI, Fernanda. **Editalização: uma questão de tempo** in IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança. Santa Maria: ANDA, p.1-11, 2015 Disponível em <<https://proceedings.science/anda/anda-2018/papers/o-uso-publico-e-privado-da-razao--a-critica-de-danca-e-morte-do-especialista>> Acesso em 20/02/2019.

PRADIER, Jean-Marie . **ETNOCENOLOGIA: A Carne do Espírito**. In: _____. Repertório Teatro e Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA , Ano 1, n° 1, 1998.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos Compartilhados em Dança e Teatro: Entre Nós e as Relações de Poder**. Tese defendida no PPGAC-UFBA para obtenção do título de Doutor. – Salvador-Bahia 2019. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/30847/1/Tese_Lucas%20Valentim%20Rocha.pdf> Acesso em 22/02/2020.

ROPA, Eugenia Casini. **O Solo de Dança no Século xx: Entre Proposta Ideológica e Estratégia de Sobrevivência**. In Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas. E-ISSN.2358.6958. Disponível em <<http://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009061/8927>> Acesso em 30/01/2020.

Rumos Dança. **Verbetes da Enciclopédia**. ISBN: 978-85-7979-060-7 Rumos Dança. Disponível em <[http://wikidanca.net/wiki/index.php/Rumos_Dan%C3%A7a_\(Ita%C3%BA_Cultural\)#2006_.E2.80.93_2007](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Rumos_Dan%C3%A7a_(Ita%C3%BA_Cultural)#2006_.E2.80.93_2007)> Acesso em 08/11/2019.

SIJBN, Rosa. **I'm a Post-Ford, a Post-Ford, a Post-Ford: Immateriality, Mobility, Potential and Ownership**. Gerrit Rietveld Academie. Amsterdam, 2011 – 2012. Disponível em <<https://rosasijben.nl/wp-content/uploads/Rosa%20Sijben%20Thesis%20-%20TEXT.pdf>> Acesso em 01/03/2021.

SILVA, Madalena Xavier Santos Rodrigues da. **Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica**. Tese elaborada com vista à obtenção do Grau de Doutor em Motricidade Humana na Especialidade de Dança Universidade de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana. 2016.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Editora EDUFBA 1ª Edição Salvador – BA

SOARES, Leandro Queiroz, FERREIRA, Mário César. **Pesquisa participante como opção metodológica para investigação de práticas de assédio moral no trabalho**. In: Rev. Psicol., Organ. Trab. v.6 n.2 Florianópolis dez. 2006 Pesquisa participante como opção metodológica para investigação de práticas de assédio moral no trabalho (bvsalud.org)

SOUZA, José Fernando de. **As Origens da Moderne Dance, uma análise sociológica**. ANNABLUME Editora 1ª Edição – SP – SP.

VAN ASSCHE, Annelies. **Dancing Precarity: A transdisciplinary study of the working and living conditions in the contemporary dance scenes of**

Brussels and Berlin. She obtained a joint doctoral degree in Art Studies and Social Sciences in 2018 at Ghent University and KU Leuven, Belgium, for studying contemporary dance artists in Brussels and Berlin. 2018 Disponível em <<https://biblio.ugent.be/publication/8583256>> Acesso em 25/02/2021.

VERA, Sala. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109045/vera-sala>>. Acesso em: 16 de Dez. 2018.

TEIXEIRA, Guilherme Fraga da Rocha. **DE ARBEAU AO ROBÔ: um percurso historiográfico sobre procedimentos de composição coreográfica.** Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Dança. Escola de Dança da UFBA - Universidade Federal da Bahia.

TOMAZZONI, Airton. **Cartas sobre a Dança De Noverre: DesorDem, transgressões e outros DesCaminhos para Criação.** In: Revista CENA – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas N°20 – Porto Alegre 2016 ISSN 1519-275X ISSN Eletrônico 2236-3254 DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65193>.

_____. **Dançando e Aprendendo a Ser: Estratégias de Subjetivação nos Manuais de Dança** in: idança.txt Vol. 4 – Agosto / August 2011. Disponível em <http://idanca.net/wp-content/uploads/2011/09/idancatxt_vol4_spread.pdf> Acesso em em 19/04/2019.

TRINDADE, Ana Ligia e VALLE, Flavia Pilla. **A escrita da dança: um histórico da notação do movimento.** In: revista Movimento Educação Física | UFRGS., Brasil. v. 13, n. 3 (2007) ISSN 0104-754X | e-ISSN 1982-8918 |Disponível em <<https://doi.org/10.22456/1982-8918.3579>> Acesso em 22/04/2019.

WU, Chin - Tao. tradução Paulo César Castanheira. **Privatização da Cultura: A Intervenção Corporativa nas Artes desde os anos 80.** BOITEMPO Editorial - 2006 - São Paulo.

ANEXOS

Anexo Entrevistas

Entrevista 1: Léo França Diretor Looping Bahia Overdub

Lakka: Ei Léo, tudo joia? Rapaz, eu me passei viu. Eu queria falar sobre o Looping, tava falando com a Rita e a Rita é super ocupada né, e não me toquei de aproveitar que você tava aqui pra trocar uma ideia com você. Aí quando você foi, eu olhando o material do Looping, aí me toquei do seu papel no trabalho. Enfim, viagem minha. Mas é o seguinte, eu tô pesquisando no doutorado trabalhos que são feitos pra grupos, mas pra grupos não estáveis. E daí me chamou a atenção, com relação a vocês, porque o trabalho de vocês tem uma certa mobilidade de pessoas passando pelo trabalho. Inclusive fazendo o palco giratório vocês tiveram que trocar muitas pessoas. E por conta disso eu acho que o trabalho encaixa nessa caracterização que eu estou tentando reconhecer. E acho que inclusive também o trabalho de vocês na Escócia é um pouco disso. Então queria saber como vocês têm organizado o Looping no sentido de estar trocando pessoas, que estratégia vocês têm feito. Por exemplo, colocar muitas pessoas sabendo o Looping pra ter uma gama de pessoas pra poder chamar quando é necessário? Ter essa mobilidade? E como é esse trânsito de pegar o Looping e praticamente remontar na Escócia, remontar em outro lugar, deixar com outro elenco... o que tu trabalha móvel, o que tem de autoria de vocês? Depois, quando você tiver um tempinho, fala um pouco sobre isso comigo pra eu dar sequência aqui. Falou Léo, abraço, obrigado!

Léo: Ei Lakka, boa tarde, já já lhe respondo com calma. Tá bom? Suas questões, ótimas questões, e já digo a minha perspectiva. Então, Looping são três diretores né, três pessoas dirigindo. Eu, Rita Aquino e Felipe Assis. Então seria interessante ver essas três perspectivas porque isso tem sido um exercício, é... muito desafiador e, esse aspecto coletivo e cambiante, de quem apresenta e quem não apresenta, é algo que a gente pratica inclusive entre nós mesmos, inclusive dentro da própria direção. Então eu vou gravar um áudio dizendo a minha perspectiva e depois seria interessante também você ouvir Rita Aquino e Felipe Assis. É isso.

Léo: Ei Lakka, tudo bom? Boa noite, eu vou respondendo aos poucos, tá? A quantidade precisa de apresentações, isso daí quem tem é Ritinha, e ela vai contando cada apresentação que foi feita. Looping é um espetáculo de 2015 e a gente tratou, e vem tratando, o trabalho como um projeto mesmo. Então, abertamente, isso foi dito para as pessoas que estão e que passaram pelo trabalho e, desde o início, ele foi pensado para todas as pessoas serem substituídas, para todas as pessoas poderem ser substituídas, né? Inclusive essa lógica de direção a seis mãos, a três pessoas, ela já traz também essa possibilidade de variar, de alternar a voz que é responsável pelo trabalho, seja nas oficinas, nas entrevistas... e nas próprias apresentações. Então, com a regularidade, apesar de ter bastante, de ter havido algum trânsito entre as pessoas, há também uma regularidade deste elenco. Então, o que acontece... como eu lhe disse, todas as pessoas foram pensadas para serem substituídas e, durante o palco giratório, por se tratar justamente de um projeto e não de um grupo fixo, um grupo tradicionalmente fixo, com aquela ideia meio nuclear,

familiar, com estrutura hierárquica, mais fixa, é um projeto com pessoas que têm trabalhos independentes e trabalhos associados a outras instituições. Rita é professora contratada fixa da universidade, eu naquele período fazendo parte da Admente Produções e ao mesmo tempo tendo meus projetos independentes e associados a outras pessoas e coletivos, e cada pessoa que constituiu o elenco de Looping também tem seu trabalho autoral, ou trabalho de grupo, ou trabalhos associados a coletivos. Então, a gente fez um rodízio, um revezamento em que se tornou possível a agenda. Então isso tem um caráter ético, estético e político, ele faz parte de uma escolha estética, até porque a proposta de Looping, trabalhando com movimentos não especializados e sim um tipo de escuta... existe um tipo de escuta específica deste trabalho pra poder realizar as situações coreográficas, mas não se trata de movimentos hiper especializados que demandam um treinamento específico. Não, a ideia da própria proposta coreográfica é um tipo de movimento mais próximo possível de ser compartilhado coletivamente com o maior número de pessoas. Então já tem essa escolha estética que favorece essa troca, tem uma contingência, uma urgência de ter que se relacionar com esse aspecto de múltipla atuação de cada um então, tratar a rotatividade como algo normal, possível, e faço a observação de que o único membro que deveria ser substituído e ficou mais difícil a substituição é Felipe Assis, porque houve dificuldade no processo de construção de autonomia dos músicos convidados para que assumissem a posição dele. E aí é um... havia esse desejo mas, devido ao próprio Felipe, devido ao tempo, devido a características dos músicos convidados, acho que essa soma de fatores, fez com que ainda não tivéssemos um músico que pudesse substituir Felipe, porque esse processo de gerar autonomia com o músico ficou mais complexo.

Léo: Então, antes de falar da Escócia, faço questão de frisar que, desde a concepção do trabalho havia o desejo de criarmos uma proposição coreográfica que estabelecesse um corpo coletivo com as pessoas, um corpo coletivo com a plateia, com os fluidores, com as pessoas que fossem se relacionar com o trabalho. E pra isso, a condição, o pressuposto de que isso desse certo, de que isso pudesse dar certo, seria condicionar movimentação a situações de movimentos menos especializados. Movimentos mais próximos de um domínio coletivo, de uma memória corporal coletiva, movimentos que fossem facilmente repetidos por uma lógica de contágio e não requisitasse ser um dançarino especializado. É claro que isso não significa que o movimento é gratuito, banal ou acessório ali, que é um movimento pouco complexo, não sei o que... não, é a complexidade do comum. E o que a gente foi notando que é específico, que exige mais trabalho, é essa relação da escuta. A escuta para construir um corpo coletivo, em tempo real, com as pessoas que forem se relacionar com o trabalho. Então, eu acho que no caso de Looping essa premissa coreográfica facilita a troca de pessoas. A gente chama dançarinas e dançarinos que a gente acredita muito no potencial criativo, na inteligência, mas a gente sabe que exigir que a pessoa entre e faça aquele tipo de movimentação, estabeleça escuta, ela faz parte também desse aspecto mais geral, desse aspecto, digamos, dramático do trabalho, que facilita isso. Eu acho que se fosse um trabalho coreográfico construído a partir de especificidades corporais de cada dançarino, ou se a gente tivesse trabalhando com uma técnica de dança específica, eu acho que seria mais difícil a substituição, tornaria a substituição mais difícil. E se fosse trabalhar realmente com a singularidade de cada corpo e tudo, se tornaria mais complexo

porque aí vai entrando no universo de uma coreografia em que ou a pessoa não é substituível ou, na medida em que você substitui, requer todo um trabalho prévio de preparação pra que isso seja feito.

Dito isso, na Escócia, o que levamos foi primeiro o desejo de fazer um Looping Scotland Overdub, trabalhar os procedimentos coreográficos de acordo com o contexto cultural deles. Então, de fato, era fazer assim, era testar, se nós lançássemos as perguntas que fizemos pra nós mesmos durante o processo, se a gente compartilhar essas perguntas com eles, se a gente compartilhar os procedimentos da criação que geraram aquelas situações coreográficas em outro contexto na Escócia, quais situações coreográficas emergiriam deste processo? Então, de fato, foi um processo de remontagem e, hoje em dia, é uma obra de repertório da companhia escocesa, da Scottish Dance Theatre. Então, o que acontece, tivemos alguns, aí é um papo um pouco mais longo mas brevemente, assim, que vemos que conseguimos montar o trabalho mas tivemos algumas dificuldades porque na primeira semana de trabalho, a gente tratou do modo mais inteligente e elegante que achamos, que é dividindo as problematizações conceituais, as perguntas, fazendo traduções culturais que foram acessoradas pela própria equipe do Teatro, do * Theatre, com pesquisadores, dramaturgos, fazendo as traduções culturais das questões políticas, das dimensões festivas sociais coletivas que acontecem no Brasil e que poderiam ganhar tradução na Escócia... então, em quais contextos deles eles fazem danças sociais coletivas? E essa primeira semana de trabalho, ao fim dela, ela não foi muito bem recebida porque por se tratar de uma companhia de dança que se autointitula contemporânea mas está acostumada mais com o modo coreográfico tradicional de passar desenhos de movimento, desenhos coreográficos, eles ficavam impacientes em ter que se expôr. Expôr a subjetividade, expôr a relação arte e vida, expôr a sua sexualidade, eles ficavam incomodados em ter que atravessar um processo de criação em que a dimensão da vida e a dimensão profissional artística estava intimamente conectado, sobretudo, por uma perspectiva erótica da vida, né. O erótico para além da dimensão sexual e sim por uma dimensão vital, de trabalhar com a vitalidade, por um tesão de viver, por um desejo de aproximação entre os corpos apesar das suas diferenças. Isso foi a parte mais complicada e que, quando a gente começou a compartilhar os desenhos, as condições das situações coreográficas, as regras composicionais, aí, eles foram se sentindo mais à vontade. Porém, de novo, com essa escolha estética de trabalhar com o movimento não especializado, eles o tempo todo querendo imprimir um corpo de movimento especializado de dançarino, cada qual a partir do seu repertório de movimento, é o que dava o choque térmico também. Então uma ação simples de girar e cair no chão, tratando o giro de um modo mais civil, pedestre, um giro como uma criança gira, o giro como uma pessoa não especializada em dança gira. Um ato de girar, sem imprimir um repertório técnico, e um ato de cair, girar até cair, cair caindo mesmo, deixando que o corpo se desestabilize e encontre o chão. Então havia uma dificuldade muito grande em se relacionar com as ações de girar e cair porque cada um queria resolver de acordo com o seu repertório técnico específico, imprimindo um virtuosismo específico da sua técnica. Seja um balé, dança moderna, hip hop... e aí foi todo um trabalho de tornar o corpo do dançarino um corpo comum, e não um corpo ultraespecializado.

Léo: Pra finalizar, eu diria que esse modo de organização de Looping tem a ver com essas novas formas de associações entre artistas, novos modos de, novas lógicas de trabalho, que não têm um aspecto nuclear centralizado que existia nas grandes companhias de dança ou nas ideias de grupo, seja de teatro ou dança. Essa flexibilização do trabalho, eu acho que ela não tem um aspecto negativo, ela pode ter um aspecto positivo porque hoje em dia vários artistas trabalham de modo transdisciplinar, em mais de um projeto, em mais de uma atividade e isso potencializa, esse modo de trabalhar, essa lógica de trabalhar, potencializa essa capacidade de estar em várias posições e em vários projetos. E nem todo projeto é prejudicado com essa lógica porque eu acho que o projeto que poderia ser prejudicado com essa são aqueles projetos que demandam, digamos assim, uma super especialização da proposta que está sendo feita. Seja porque ela requer uma técnica específica pré-existente, seja porque ela trabalha em cima de uma singularidade absurda do corpo do dançarino. Não havendo isso, esse trânsito fica mais fácil.

Lakka: Ei Léo, tudo joia? Cara, super obrigado pela sua fala, foi super bom, assim, te escutar. Acho que vocês têm muita clareza do que vocês estão fazendo, do que implica, de onde parte, né. É bem interessante escutar, não só a experiência do Looping Brasil, como a do Looping Scotland e ver como foi se processando, como é essa dinâmica de convivência, que tipo de movimentação se adequa a isso. Que tipo de característica, como a escuta por exemplo, é necessária para que o trabalho aconteça, mais do que a movimentação especializada, e o que é o confronto dessa requisição desse movimento pra um corpo demasiado especializado e que tem essa necessidade estética, né, de imprimir essa especialização na maioria dos trabalhos. Então é bem bacana poder escutar a experiência nas duas dimensões aí, os dois países. Eu já anotei algumas coisas, devo usar o Looping no trabalho, aqui no doutorado... não é uma pesquisa que vai avançar demais em cada trabalho. Eu selecionei uns quatro trabalhos que eu acho que têm características que se tocam assim, né, com relação às estruturas coletivas pra grupos instáveis e, daí, vou tocar um pouco nos procedimentos e em como processa, e tudo, e a sua fala ajuda muito, mesmo. Espero poder defender até o meio do ano que vem. Mas é isso aí, Léo, espero a gente poder se encontrar em outro momento pra gente poder trocar mais ideia. Sempre gosto muito de conversar com você. Valeu, grande abraço!

Entrevista 2: Jorge Garcia um dos diretores Grua Gentlemen de Rua

Lakka: Ei Jorge, beleza? É o Lakka. Rapaz, eu peguei seu contato com o Armário Nascimento pra trocar uma ideia com você. Eu tô no processo de escrever meu doutorado né, então eu tô pesquisando alguns trabalhos que são trabalhos coletivos mas pra grupos não estáveis. E eu acho que o Grua, cara, tá nessa condição. Por mais que tenham pessoas que se repitam com alguma frequência é muito comum vocês irem pra alguns lugares e incorporarem outras pessoas, né, terem pessoas em outros lugares, e tudo. E o Grua tem um processo bem interessante, me parece que enquadra nessa condição de trabalhos coletivos, coreografias coletivas e estruturas coreográficas para coletivos, mas pra grupos

não estáveis. Pra grupos não estáveis e não tão especializados. Daí eu queria trocar uma ideia com você sobre isso, como o Grua tem funcionado, como vocês incorporam as pessoas quando vocês chegam nos locais... eu entendo que, no mínimo, a pessoa tem que ter uma noção de improvisação, time de improvisação. Além disso, tem algum tipo de comando, algum tipo de dica, algum tipo de ferramenta de improvisação que vocês passam pras pessoas quando vocês chegam nos locais e vão incorporando as pessoas?

Lakka: Uma coisa coisa que pode ser legal é pensar como vocês entram em contato com as pessoas. São pessoas que vocês já conhecem com alguma antecedência? Vocês veem algum vídeo delas, se vocês não conhecem elas pessoalmente? Como é que se dá esse contato com as pessoas antes do encontro presencial? Você tem alguma informação sobre isso? A gente vai falando. Aí você me dá um toque, se achar que tem mais alguma pra perguntar, eu pergunto. Se conseguir responder vai me ajudar muito. Falou Jorge, abraço pra você.

Jorge: Oi Lakka, tudo bom? Cara, eu posso te responder sim. Posso te responder mais tarde? Porque eu tô jantando aqui em casa com minha esposa e meu filho, e aí quando tiver um tempinho eu te mando essas respostas, mas é bem tranquilo. Tá bom? A gente pode até se ligar e aí você vai fazendo as perguntas e eu vou te respondendo. O que você acha? Mas beleza, o Grua tá super dentro desse contexto, viu? A gente se fala daqui a pouco. Um abraço, tchau.

Jorge: Oi Lakka, tudo bom? Cara, é o seguinte... o Grua são três diretores, eu, o Osmar e o Vile, né. A gente já trabalha com o Grua há dezessete anos e nós temos três trabalhos. O primeiro se chama Corpos de Passagem e esse trabalho é o que a gente tem feito mais nesses dezessete anos, que é encontro de homens de terno e é bem em cima do improviso mesmo, sempre foi improviso, a gente sempre trabalhou com improviso. Mas nesse temos poucas regras, como você falou, eu, o Vile e o Osmar chamamos outras pessoas pra estar fazendo parte. Isso vai desde de quatro homens, que a gente acha que é o menor número... na realidade eu já fiz solos com o Grua, algum trabalho, eu digo, um solo de terno em algum lugar, fiz um filme, alguma coisa eu digo que é Grua, assim. Mas no que a gente fala, normalmente, que são quatro homens, no mínimo, e a gente já fez até com dezesseis homens. E isso depende muito do evento que a gente vai, da performance que a gente vai fazer, o local que a gente vai fazer, quantas pessoas vão pagar e o caráter da performance, né, do lugar que tá buscando isso, o que eles querem com a gente, com o Grua. Então como a gente seleciona é muito amplo porque, normalmente, são pessoas que vêm da dança contemporânea, mas a gente traz pessoas do parkour também mas que já tiveram algum contato com a dança contemporânea, com improviso também, assim, nem sempre pessoas que chegam são improvisadoras, que já trabalharam com o improviso, mas que a gente dá pequenas regras, são poucas regras, poucas conduções, assim. E a pessoa se conecta com a gente e vai, então, tem algumas regrinhas, sim.

Jorge: No Corpos de Passagem, a gente tem pessoas que fazem mais vezes essas performances mas a gente sempre outras pessoas, e a ideia, quando a

gente sai de São Paulo e vai pra qualquer outro lugar, é tentar, a gente tenta chamar pessoas do lugar que a gente vai. A gente foi pra Belo Horizonte uma vez e chamou o Mário e o Rui, quando foi pra Paris, chamou o... esqueci o nome do rapaz. E um outro que dançou comigo, que é um italiano que mora em Amsterdã, que é o Francesco. Ou seja, isso é muito... a gente vai equalizando esse grupo. Tá? Fizemos também, uns quatro anos atrás, num projeto novo que se chama Grua Navegantes, que é o que foi no rio São Francisco, e a gente acabou de mandar pro Rumos Itaú pra ver se a gente continua. Mas esse é um grupo mais fechado, mas a gente chama também de Corpos de Passagem, que é transitando o rio e entrando nas comunidades ribeirinhas, fazendo performance nas comunidades, e vai sendo um lugar de passagem. E agora a gente acabou de criar o Grua 7, que é um elenco de sete homens, que foi um fomento onde teve um trabalho mais direcionado com o roteiro, um pouco mais estabelecido, mas com muito espaço pra improvisação. Acabamos que fizemos um filme também com Heitor Dhalia, que é um cineasta pernambucano mas que mora em São Paulo há muitos anos, que fez aquele filme O Cheiro do Ralo... e tá pra sair esse filme agora, agora em novembro, dezembro a gente deve estar com esse filme pronto. Ou seja, cara, basicamente é isso, se você tiver mais alguma dúvida pode falar que eu te retorno, tá bom?

Jorge: Sobre as regras, são muito... do Corpos de Passagem, são muito básicas. São muito básicas, a gente fala, assim, da técnica do improviso mesmo, de escuta, de observação, de o grupo estar sempre conectado, de as pessoas não ficarem fazendo um trabalho, assim, muito individualista no improviso, estar sempre conectado com os outros... que o jogo normalmente começa com quem já faz e os outros observam, quem nunca fez, ali, parte do princípio de observar o que os outros fazem e se conectar com a gente, depois. E basicamente essa é a regra. Se eu sentir, durante... se a gente sente durante performance que tá saindo de alguma coisa, né, se a pessoa não tá entendendo muito, a gente chega junto, dá um toque, assim, muito tranquilo. Mas, normalmente, isso não acontece, a coisa flui sim porque a gente também para pra observar a pessoa que tá chegando... então, só essa conexão de um querer entender um pouco o que o outro faz, sai um pouco do padrão, assim, de repetição de improviso, sabe? De estratégias de improviso. Às vezes uma pessoa nova quebra todo um roteiro que você já estabelece, então isso. E essa coisa da passagem, né, a gente não fica performando muito tempo no mesmo lugar. A ideia é sempre estar em movimento com o espaço, com a arquitetura, com os lugares que a gente vai... a gente sobe numa árvore, depois sai e continua andando e, se vira a esquina, já encontra outra trajetória, outro elemento que aparece na frente... Então isso também motiva o grupo a experimentar coisas novas. Então, basicamente, é isso. Tá bom? Então qualquer coisa me dá um feedback.

Lakka: Ei, Jorge. Cara, beleza, você conseguiu contemplar muitas das coisas que eu tava pensando aqui. Eu não cheguei a fazer nenhum roteiro de perguntas, não. Mas de qualquer maneira, muitas coisas que você colocou acabou que eu também fui formulando algumas coisas que não enviei pra você, de perguntas, mas que acaba batendo. Essa coisa do entendimento de dança contemporânea, de arte contemporânea, então tem que ter tido algum tipo de vivência, senão fica difícil de poder sair do break, sair do parkour ou da capoeira, sei lá, e de cara já começar a fazer o trabalho sem ter essas noções de arte contemporânea, de

dança contemporânea. Mas também noções técnicas, né, de improvisação, esse time de improvisação, também me parece que é uma coisa muito requisitada do trabalho e, apesar de não ter nenhuma técnica corporal específica, talvez o time de composição via improvisação me parece que é o mais relevante, né? Dá pra perceber isso que você falou. Vocês são os três diretores, quando vocês saem de São Paulo vocês requisitam mais pessoas de fora, mas você tem algum nível de estabilidade com esse grupo que já está em São Paulo trabalhando, ou mesmo essas pessoas que vão e voltam pra São Paulo e acabam estando no Grua também. Mas, de qualquer maneira, talvez o Corpos de Passagem é que me interessa mais porque tem essa mobilidade de receber as pessoas, de incorporar as pessoas, isso que você falou, dos comandos, das regrinhas que vão passando, então... virou meio que uma improvisação estruturada, né? Você tem uma margem de estruturação dentro da improvisação. Que no final também vira jogo, é interessante. Acho interessante a coisa do espaço, essa coisa da passagem, mas, que chega num espaço e que, de alguma maneira, ocupa o espaço e logo migra pra outro espaço... pra não ficar muito, marcando aquele espaço. Mas é legal que você tem uma definição de ocupação de espaço, né, não só em trânsito mas de identificar alguns locais. Interessante. Eu vou dar sequência, cara, no trabalho, se tiver mais alguma coisa eu volto a falar com você. Quando essa história sair, eu envio pra você o trabalho. Eu vou citar vocês, assim, rapidamente, desses trabalhos que são isso que eu te falei, são experiências coletivas pra grupos instáveis. Vai ser pequeno, mas vai ser importante, que também não vou falar de tanta gente assim. Depois eu vou acabar voltando pro meu trabalho pra ver os procedimentos que eu tenho utilizado nos trabalhos. Mas é isso, se tiver mais alguma pergunta, eu vou te mandar por escrito. Tá bem? Falou, Jorge, abraço.

Jorge: Beleza, Lakka, sem problemas. A hora que você quiser perguntar qualquer coisa, se eu puder ajudar, tá bom? Então boa sorte aí no material, no projeto, que você tá fazendo. E qualquer coisa, me manda, quando você escrever alguma coisa... eu agradeço. Valeu.