



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

**LUCAS VALENTIM ROCHA**

**PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA: experiências  
de criação e aprendizagem**

SALVADOR  
2013

**LUCAS VALENTIM ROCHA**

**PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA: experiências  
de criação e aprendizagem**

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

Orientadora: Profa. Dra. Gilsamara Moura.

SALVADOR  
2013

**Sistema de Bibliotecas da UFBA**

Rocha , Lucas Valentim.

Processos compartilhados em dança: experiências de criação e aprendizagem / Lucas

Valentim Rocha. - 2014.

123 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª. Dra. Gilsamara Moura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

1.Dança. 2. Dança - Aspectos sociais. 3. Aprendizagem . 4. Criatividade. 5. Linguagem corporal. I. Moura, Gilsamara. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

**LUCAS VALENTIM ROCHA**

**PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA: experiências  
de criação e aprendizagem**

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

Aprovada em

**Banca examinadora**

---

**Profa. Dra. Gilsamara Moura – Orientadora**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP  
Universidade Federal da Bahia

---

**Profa. Dra. Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli**

Doutora em Dance Educatino pela Temple University e Pós-doutora pela Smith College  
Universidade Federal da Bahia

---

**Profa. Dra. Rosa Maria Hércules**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Dedico este trabalho aos meus pais, Jairo e Eônia, que continuam acreditando nas minhas escolhas.

Ao meu irmão Gabriel, pelas primeiras noções de cooperação e compartilhamento.

Ao Rabelo por sempre estar por perto e ter guiado meus primeiros passos no fazer arte.

Ao meu amigo-irmão Thiago Assis, pelo exemplo de dedicação e comprometimento com os processos educacionais.

Ao Will, pelo amor, cuidado e paciência que vem iluminado meus dias.

Aos companheiros de labuta e amigos queridos do Núcleo VAGAPARA - Isabela Silveira, Jorge Oliveira, Lisa Vietra, Márcio Nonato, Olga Lamas e Paula Lice.

E claro, à minha orientadora Gilsamara Moura, pela escuta atenta e respeito as minhas ideias, por se compreender em estado de aprendizagem e por ter sido corresponsável pela escrita desta dissertação.

## AGRADECIMENTOS

À tia Luíza e ao meu irmão Luís Gomes pelo acolhimento em sua casa, família e coração.

Aos integrantes do Coletivo Quitanda e do Coletivo TeiaMUV que abriram espaço para que eu pudesse adentrar.

À Ledinha, pelo carinho, confiança e segredos compartilhados.

À professora Adriana Bittencourt pelos momentos de aprendizagem em sala e pela estrada a fora.

À professora Christine Greiner pela leitura cuidadosa deste trabalho e pela colaboração preciosa.

Aos integrantes do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, na montagem do espetáculo O QUE FICA – Andréia Oliveira, Ariana Andrade, Fábio Santos, Tarso Caldas, Fernanda Cristal, Viola Luise, Nicolás Fernandes, Dayse Cardoso, Leonardo Santos, Taiane Costa e Hugo Pimentel.

À Thulio Guzman e Catarina Veiga, que chegaram depois para agregar maturidade ao trabalho do GDC e que compraram a ideia com o empenho de grandes artistas.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Dança pelo conhecimento compartilhado.

Aos meus colegas de turma pelas conversas que possibilitaram aprofundar as questões deste trabalho.

“E eu tão singular me vi plural”  
(Lenine)

“Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.”

(Clarice Lispector, 1973)

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos compartilhados em dança: experiências de criação e aprendizagem.** 123fl. 2013. Dissertação – Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

## RESUMO

Este estudo surge do interesse em discutir questões que perpassam o cotidiano de diversos artistas e professores que vivenciam experiências de criar e aprender em coletivo. Dada as especificidades de tais processos, propomos observar a criação e a aprendizagem enquanto instâncias impossíveis de serem entendidas separadamente. Para o desenvolvimento desta argumentação, observamos três coletivos de artistas residentes na cidade de Salvador/BA: Coletivo Quitanda, Coletivo TeiaMUV e Núcleo VAGAPARA. Outro campo de análise é o processo de criação do espetáculo O QUE FICA, desenvolvido ao longo do ano de 2012, pelo Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. É relevante dizer que estaremos aqui partindo de pressupostos evolucionistas para tratar a criação em dança enquanto um processo coevolutivo entre os corpos que dançam e o contexto onde se insere a dança. Desse modo, não é possível pensar a dança separada da vida desses sujeitos que dançam, como que suspensa em um espaço-tempo, pois o corpo que dança, também fala, anda, troca informações e vive outras experiências para além da criação. Fazem parte desta discussão autores com Edgar Morin, em seus estudos sobre a complexidade; Helena Katz e Christine Greiner, ao abordarem os processos coevolutivos entre corpo, mente e ambiente. Quando nos aprofundamos nos aspectos que dizem respeito à criação em coletivo, alguns eixos de observação/análise foram escolhidos, tais como: processo, aprendizagem, autonomia, colaboração, cooperação, autoria e hierarquia. Pesquisadores de diferentes áreas foram postos em relação com o objetivo de discutir tais eixos de observação/análise, dentre os principais: na Educação, Paulo Freire e Hugo Assman, a fim de discutir questões de aprendizagem e autonomia; na área da Comunicação e Semiótica, aproximamo-nos de Cecília Almeida Salles, com sua pesquisa sobre o processo de criação enquanto um gesto inacabado; já os filósofos Peter Pál Pelbart e Roberto Esposito compõem esse trabalho na medida em que sustentam uma discussão política acerca dos processos compartilhamento; por fim, o sociólogo Richard Sennett e a professora de dança Gladistoni Tridapalli nos ajudam a refletir sobre habilidades como cooperação e investigação, respectivamente.

Palavras-chave: Criação. Aprendizagem. Dança. Compartilhamento.



ROCHA, Lucas Valentim. **Shared processes in Dance: creation and learning experiences.** 123fl. 2013. Masters Thesis – Post-Graduation Program of Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2013.

### ABSTRACT

This study emerges from the interest in discussing matters which pervade the daily practices of different artists and teachers who have collective learning and creative experiences. Given the specificities of such processes, we proposed to observe creation and learning as inseparable instances. To develop that argument, we observed three art collectives from Salvador, Bahia: Coletivo Quitanda, Coletivo TeiaMUV and Núcleo VAGAPARA. Another research field is the creative process of the dance piece O QUE FICA, developed during the year of 2012 by the Contemporary Dance Group, from Federal University of Bahia. It is relevant to state that we will be hereby parting from evolutionist presuppositions, in order to see dance as a co-evolutionist process between dancing bodies and the environment in which dance takes place. In that sense, it is not possible to view dance as separate from the lives of those subjects who move, or suspended on a time-space, because the body that dances, also speaks, walks, exchanges information and has other experiences beyond creation. Authors such as Edgar Morin, when he addresses the issue of complexity, and Helena Katz and Christine Greiner, who approach co-evolutionist process among body, mind and environment, are part of that discussion. When we further analyzed matters related to collective creation, some observational/analytical issues were chosen, such as: process, learning, autonomy, collaboration, cooperation, authorship and hierarchy. Resarchers from different areas were put in relation to the purpose of debating these issues, among these: in Education, Paulo Freire and Hugo Assman, to discuss issues such as autonomy and learning; in Communication and Semiotics, we approached Cecília Almeida Salles, with her research on the creative process as an unfinished gesture; also, philosophers Peter Pál Pelbart and Roberto Esposito take part in this work, because of the political debate they raise about sharing processes; finally, sociologist Richard Sennet and dance professor Gladistoni Tridapalli help us reflect on skills such as cooperation and investigation, respectively.

Key-words: Creation. Learning. Dance. Sharing.

## **LISTA DE SIGLAS**

GDC - Grupo de Dança Contemporânea da UFBA

UFBA - Universidade Federal da Bahia

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Foto de Ensaio.....	56
Figura 2. Imagem do GDC .....	60
Figura 3. Dayse Cardoso apresentação O QUE FICA – 2012.....	63
Figura 4. Tarso Caldas apresentação O QUE FICA – 2012.....	63
Figura 5. Ariana Andrade apresentação O QUE FICA – 2012 .....	64
Figura 6. Apresentação O QUE FICA em Bogotá .....	75

## SUMÁRIO

<b>PONTOS DE PARTIDA .....</b>	<b>11</b>
DE ONDE SURGEM OS COMEÇOS.....	11
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>1 O PROCESSO ARTÍSTICO E A CRIAÇÃO COMPARTILHADA: DANÇANDO EM COLETIVO.....</b>	<b>16</b>
1.1 PENSAR-FAZENDO, CRIAR-APRENDENDO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO NO GERÚNDIO .....	21
1.2 AUTONOMIA-COLABORATIVA: LIDANDO COM AS DIFERENÇAS. ....	25
1.3 HIERARQUIA E AUTORIA: DANÇANDO ENTRE FRONTEIRAS .....	29
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>2 A CRIAÇÃO ARTÍSTICA PRESSUPÕE ESTADOS DE APRENDÊNCIA.....</b>	<b>38</b>
2.1 A EXPERIÊNCIA DA CRIAÇÃO É APRENDIZAGEM .....	44
2.2 A COOPERAÇÃO COMO HABILIDADE CRIATIVA .....	48
2.3 A INVESTIGAÇÃO COMO PROCEDIMENTO DE CRIAR DANÇAS .....	51
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>3 TEORIZANDO A PRÁTICA OU PRATICANDO A TEORIA? - A experiência de criação do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, na montagem do espetáculo O QUE FICA.....</b>	<b>55</b>
3.1 O CONTEXTO.....	56
3.2 ANALISANDO O PROCESSO.....	64
3.3 OBSERVAÇÕES EM PRIMEIRA PESSOA .....	72
<b>(IN)CONCLUSÕES, CONSIDERAÇÕES E APONTAMENTOS.....</b>	<b>76</b>
(IN)CONCLUSÕES .....	76
CONSIDERAÇÕES .....	77
APONTAMENTOS .....	78
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>83</b>

## PONTOS DE PARTIDA

Para que a gente escreve, senão é para juntar nossos pedacinhos? Desde que entramos na escola ou na igreja, a educação nos esquarteja: nos ensina a divorciar a alma do corpo e a razão do coração.

Eduardo Galeano

### DE ONDE SURGEM OS COMEÇOS

Já sei que o começo não é o começo de tudo. Há muito antes do começo... Quando se escolhe entender o mundo a partir de pressupostos evolucionistas, assumimos a responsabilidade de perceber que os processos não são estanques. O que chamamos de começo, e de fim, são marcos que escolhemos para indicar períodos aos quais nos referimos.

Pois bem, começar a escrever uma dissertação não é uma tarefa tão simples, principalmente quando esta escrita emerge a partir de inquietações que surgem de uma prática diária de ser artista. Foi ao viver experiências de trabalhos colaborativos que percebi a necessidade de abordar tais assuntos que se referem aos processos de criar e aprender em grupo. É diante desta reflexão que trago aqui a fala dos professores Jorge Larrosa Bondía e Walter Kohan, no texto de apresentação do livro editado em português *O Mestre Ignorante* - de Jacques Rancière (2011) -, que integra a coleção *Educação: Experiência e Sentido*.

A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos como Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita libertar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo. Também a experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à educação. Educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a educar é a possibilidade de que esse ato de educação, essa experiência em gestos, nos permita libertar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos, para ser outra coisa para além do que vimos sendo.

De acordo com esse pensamento, é impossível não levar em consideração os possíveis leitores que, por qualquer motivo, venham viver a experiência da leitura deste texto, como parte fundamental desta construção. Pois acrescento a reflexão acima, que é a experiência da leitura e não a verdade do que está escrito que dá sentido ao conhecimento que desejamos gerar.

A escolha por chamar a introdução desse trabalho de “*Pontos de Partida*” não é compatível com a ideia de apresentar uma origem ou o início de tudo. Sabemos, como ficará evidente no decorrer desta escrita, que os processos não são lineares e causais. O emaranhado do trânsito de informações que constitui o que somos e o que desejamos falar é complexo e descentralizado. Desse modo, o que buscaremos é identificar o contexto no qual está inserida esta pesquisa, as questões deflagradas e qual a relevância de tratar tal assunto.

O trabalho consiste em uma análise de aspectos inerentes aos processos de criação e aprendizagem compartilhados em dança. No entanto, as questões deflagradas aqui podem servir para pensar outros modos de organização em arte, não se restringem apenas ao campo da Dança, mas abrem espaço para o diálogo com outros campos artísticos.

***Processos compartilhados em dança – de como criar pressupõe aprender:*** assim submeti o anteprojeto de pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia, imbuído de uma questão muito latente naquele momento, quando se fez necessário defender o pressuposto de que a ação de criar é um processo de produção de conhecimento e que ela logo implica, por isto, em relações de ensino-aprendizagem. Diante de tal afirmação, de que criar pressupõe aprender, surgiram algumas questões: como possibilitar a emergência de processos de criação que se configurem como um ambiente mais propício à emergência de experiências de ensino-aprendizagem? É possível pensar a Dança como construção de conhecimento?

É de se desconfiar de um único caminho possível; afinal, são diversos os entendimentos de dança e de conhecimento. Por isto, aponto alguns indicativos: o exercício da investigação, o reconhecimento da autonomia dos sujeitos e das competências/limitações do coletivo.

Devo dizer que há uma grande diferença entre a maneira como é tratada a criação em dança neste raciocínio, e o modo de pensar ensino de dança no senso comum. É bastante recorrente a associação direta entre a prática do ensino de dança com a reprodução de passos que caracterizam “certas danças”, ou seja, há um modelo a ser seguido. Nesse tipo de abordagem, o corpo é entendido com recipiente imerso em um contexto/modelo restrito de aprendizagem, a cópia e a repetição mecânica. Entretanto, o que se busca aqui é perceber a Dança como um ambiente que possibilita transgredir o modo disciplinar e (des) hierarquizar o conhecimento, afinal, o corpo é indisciplinar.

No decorrer da disciplina de *Seminários Avançados*, em um exercício colaborativo,

escrevi um artigo compartilhado com Thiago Assis<sup>1</sup>, no qual construímos um diálogo intitulado “*O coreógrafo e mediador*”. Neste momento, as questões que emergiram dessa conversa me levaram a um novo título, afinal, se aprender pressupõe criar, ensinar pressupõe mediar, neste sentido: *Processos compartilhados em dança – sobre criação, mediação e aprendizado*.

No entanto, ao atualizar algumas referências bibliográficas e ter contato com a proposta do professor Jorge Larrosa Bondía, eu me vi novamente diante do título da minha pesquisa e, neste momento, me pareceu necessário modificar mais uma vez a fim de provocar outra coerência, dada a característica dinâmica, transitória e processual dos objetos de estudo. Apesar dessas mudanças já se revelam, sem dúvida, algumas das permanências do meu fazer artístico-docente: *PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA: experiências de criação e aprendizagem*.

O interesse pelos processos criativos em dança como procedimentos cognitivos do corpo me levou a perceber dois modos distintos de configuração do ensino da dança no Brasil: o “ambiente formal” (escolas de ensino médio e fundamental, universidades e cursos técnicos) e o “ambiente informal” (escolas de dança, academias, oficinas ministradas por artistas, grupos e coletivos). No entanto, o tempo previsto para o desenvolvimento do mestrado me fez optar por um recorte mais direcionado ao ambiente da criação em coletivo.

Para a realização desta pesquisa, buscamos nos aproximar de três agrupamentos de artistas da cidade de Salvador/BA: o Núcleo VAGAPARA, o Coletivo TeiaMUV e o Coletivo Quitanda. Outro ambiente que esta pesquisa entrelaça é a experiência de criação do espetáculo *O QUE FICA* (2012), trabalho que desenvolvi junto ao Grupo de Dança Contemporânea da UFBA.

A hipótese que vem sendo apresentada é de que certos modos de organizar processos de criação em grupo, ao lidar de maneira consciente com os princípios como autonomia e colaboração, podem configurar ambientes mais favoráveis à emergência de estados de *aprendência*. Entretanto, o problema gerado a partir daí é: como os princípios de autonomia e colaboração, atrelados a práticas de investigação em grupos/coletivos da cidade de Salvador/BA, podem colaborar para que os processos de criação em dança sejam compreendidos enquanto experiências de aprendizagem?

A dissertação aqui apresentada está dividida em três partes que podem ser lidas em sequência, ou a partir do interesse específico do leitor por alguma questão aqui tratada.

---

<sup>1</sup> Licenciado em Dança pela UFBA e Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança pela UFBA.

O capítulo 1 foi intitulado *O PROCESSO ARTÍSTICO E A CRIAÇÃO COMPARTILHADA: dançando em coletivo*. No primeiro momento, são apresentados o contexto em que se insere esta pesquisa e os grupos observados no decorrer deste processo. Em seguida, localizamos a Dança como um sistema complexo, aberto e dinâmico, a partir da Teoria Geral dos Sistemas e da Teoria da Complexidade, sob a perspectiva de Edgar Morin.

O que interessa neste momento é perceber a possibilidade de pensar a dança enquanto processo evolutivo que se configura a partir de codeterminações entre corpo, mente e ambiente. Outros autores são solicitados nesta conversa para alimentar nossa discussão, como as professoras Christine Greiner e Helena Katz. Também os artistas envolvidos nos coletivos observados e já citados têm espaço para se colocarem neste momento, a partir de entrevistas onde eles falam da maneira como escolheram se organizar.

Diante de pressupostos evolucionistas, entendendo evolução enquanto transformação, e não progressão, foi que percebemos a necessidade de dar à pesquisa e, conseqüentemente, ao leitor pistas de por onde desejamos pensar a ideia de processo de criação compartilhado. Aproximamo-nos então da proposta de Cecília Almeida Salles, trazida a nós principalmente no livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. Nele, Salles fala, dentre outras coisas, da inexistência de um único ponto de origem e de um resultado final, cristalizado. Pois, como aponta a professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul, Elida Tessler, na apresentação da 5ª edição do livro de Salles citado acima: “Um gesto inacabado não finda. Um gesto gesta. Depois do parto, outras formas continuam a reinventar espaços inéditos para os seus contornos em movimento. Por menor que seja o intervalo entre a intenção e a realização, é ali que a criação tem lugar.” (SALLES, 2011, p. 19).

Paulo Freire também se faz presente neste capítulo, principalmente, quando tratamos de autonomia-colaborativa, uma proposta para pensar as relações entre singularidade e coletividade no trabalho de criação compartilhado. Já o músico Stephen Nachmanovitch é referenciado também, pois apresenta questões bastante pertinentes sobre o *SER-criativo*.

Por fim, talvez a discussão mais complexa deste capítulo diz respeito às relações entre autoria e hierarquia no processo compartilhado. Como os criadores dos coletivos analisados lidam com estas questões e como se configura o poder na contemporaneidade? Estas questões nos levaram a Roberto Esposito, Peter Pál Pelbart e, novamente, a professora Christine Greiner, ao tratarem sobre *biopolítica, biopoder, biopotência e imunização*.

A principal defesa desta pesquisa, de que criar pressupõe aprender, é desenvolvida no segundo capítulo, o qual traz o título: *A CRIAÇÃO ARTÍSTICA PRESSUPÕE ESTADOS DE*



*APRENDÊNCIA*. O termo *aprendência* enunciado no título dessa seção trata de um neologismo referenciado por alguns pesquisadores da pedagogia como a francesa Hélène Trocmé-Fabre e o brasileiro Hugo Assman. Vem apontar para a necessidade de se pensar a experiência de aprendizagem como um estado de estar-em-processo-de-aprender que é indissociável da dinâmica do vivo.

A partir de tal enunciado, o que nos interessa é pensar que a experiência de criação é aprendizagem, tendo em vista a necessidade de estabelecer relações, criar conexões, desenvolver sentidos motores etc. Entretanto, por estarmos nos referindo a processos compartilhados em dança, algumas questões são possíveis de serem observadas:

1. A necessidade de entender a cópia e repetição como partes do processo de aprender, e não o único modo;
2. A noção de conhecimento adquirido na experiência (indutivo), questão apontada pelo professor Jorge Larrosa Bondía;
3. A cooperação enquanto pressuposto para o desenvolvimento de trabalhos coletivos, sob a perspectiva do livro *JUNTOS: os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, de Richard Sennett;
4. A investigação enquanto procedimento de criação e aprendizagem na dança.

O terceiro e último capítulo será o momento de compartilharmos a experiência da criação do espetáculo *O QUE FICA* (2012), trabalho realizado junto ao Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia e que possibilitou o aprofundamento teórico-prático das questões trazidas nos capítulos anteriores. O capítulo traz uma pergunta no título com o objetivo de provocar o leitor acerca dessa relação por vezes separada, tratada com hierarquia de valores, os quais precisam ser entendidos enquanto instâncias de um mesmo: *TEORIZANDO A PRÁTICA OU PRATICANDO A TEORIA? - a experiência de criação do Grupo de Dança contemporânea da UFBA na montagem do espetáculo O QUE FICA*.

Chegando ao final desta análise, serão apresentadas as (in)conclusões, dado o caráter transitório e inacabado deste processo de criação e aprendizagem que se deu na escrita desta dissertação. Desse modo, não se pretende chegar a apontamentos que se organizem enquanto aspectos conclusivos, o que se configuram são novas questões que se abrem a outras perspectivas de desenvolvimento de novos trabalhos.

## CAPÍTULO 1

### 1 O PROCESSO ARTÍSTICO E A CRIAÇÃO COMPARTILHADA: DANÇANDO EM COLETIVO

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Ao começar este texto, vem de imediato a imagem de tantas pessoas que compartilharam e virão a compartilhar as ideias e, por vezes, a escrita mesmo desta conversa que acabamos de iniciar. São artistas, professores, pesquisadores, integrantes do Núcleo VAGAPARA<sup>2</sup>, do Coletivo Quitanda<sup>3</sup>, do Coletivo TeiaMUV<sup>4</sup> e você que, a partir de agora, será referido enquanto “o leitor”.

Seria demais falar que já estamos criando? E ainda, é possível dizer que estamos compartilhando criações? Talvez sim, se partirmos do pressuposto de que somos responsáveis, juntos, pelos rumos que tomarão este diálogo e pelas coerências que iremos construir. Por outro lado, apesar de reconhecer que tanto o movimento criativo quanto as ações de compartilhamento fazem parte dos processos vitais de qualquer ser humano, estaremos, aqui, buscando provocar reflexões acerca dos processos de criação compartilhados em dança. O que não impede que o leitor possa relacionar as ideias postas nesta argumentação com outros processos criativos que porventura não se constituam a partir de tais princípios (dança e compartilhamento).

O desenvolvimento desta pesquisa, apesar de não se configurar enquanto estudos de casos, parte da observação e análise dos questionários feitos com três coletivos de artistas da cidade de Salvador/BA: Núcleo VAGAPARA, Coletivo Quitanda e Coletivo TeiaMUV (Vide Anexo A) e da experiência vivida em 2012 pelos integrantes do Grupo de Dança Contemporânea (GDC)<sup>5</sup>, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na montagem do

<sup>2</sup> Criado em 2007, inicialmente composto por 08 artistas com diferentes formações (teatro, dança, letras) residentes em Salvador/BA.

<sup>3</sup> Criado em 2007 por estudantes da graduação em Dança pela UFBA, inicialmente configurado enquanto Grupo Quitanda, atualmente adota o enunciado de Coletivo.

<sup>4</sup> Surgido entre 2007/2008, este coletivo é formado apenas por mulheres e desenvolve trabalhos na rua que relacionam dança com outras linguagens artísticas.

<sup>5</sup> Criado em 1965, o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA é um projeto institucional da Escola de Dança, de caráter extensionista, formado por alunos da Graduação em Dança que têm, como princípio, desenvolver

espetáculo “O QUE FICA”<sup>6</sup> (Vide Anexo B). Neste sentido, foram realizadas entrevistas com os artistas envolvidos a fim de possibilitar a fala deles no decorrer de nossa conversa. Alguns recortes foram propostos para organização do texto; entretanto, seguem em anexo as respostas na íntegra.

Ao começarmos a tecer nossas relações, proponho pensarmos a Dança enquanto um sistema complexo, aberto e dinâmico. Para isso, se faz necessário falar sobre algumas especificidades apresentadas pelo pesquisador Edgar Morin, um dos referenciais selecionados por nós, e considerado um dos principais teóricos da *complexidade*.

A Teoria Geral dos Sistemas (TGS) foi inicialmente desenvolvida pelo biólogo Von Bertalanffy a partir dos anos de 1950. Desde então, expandiu-se por diversas áreas do conhecimento se tornando, de certo modo, uma teoria transdisciplinar – no sentido de ir além das disciplinas. A TGS apresenta a ideia de que “num certo sentido, toda realidade conhecida, desde o átomo até a galáxia, passando pela molécula, a célula, o organismo e a sociedade, pode ser concebida como sistema, isto é, associação combinatória de elementos diferentes.” (MORIN, 2011, p. 19). Assim, a noção de sistema trata de unidades complexas, ou seja, “[...] um “todo” que não pode se reduzir à “soma” de suas partes constitutivas” (MORIN, 2011, p. 20).

Já a ideia de *sistema aberto* refere-se a certos sistemas que emergem em constantes trocas entre matéria/energia e o exterior (ambiente). Neste sentido, como nos fala o próprio Edgar Morin (2011): “[...] o sistema só pode ser compreendido se nele incluirmos o meio ambiente, em que lhe é, ao mesmo tempo, íntimo e estranho e o integra ao mesmo tempo exterior a ele”.

Outro ponto que não devemos deixar de mencionar é que a ideia de *complexidade* não está sendo tratada aqui enquanto sinônimo de algo complicado. Tal pensamento seria um equívoco. Entretanto, o leitor poderá se perguntar, o que é então a *complexidade*?

À primeira vista, é um fenômeno quantitativo, a extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades. [...] Mas a complexidade não compreende apenas quantidades de unidades e interações que desafiam nossas possibilidades de cálculo: ela compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios. A complexidade num certo ponto *sempre tem relação com o acaso*. (MORIN, 2011, p. 34-35).

---

metodologias investigativas na área artística, aliada ao saber acadêmico. Neste sentido, cumpre a função de formação, ou seja, é um fórum de experiências profissionais com a perspectiva artística.

<sup>6</sup> Não é possível me furtar à necessidade de dizer ao leitor que faço parte do Núcleo VAGAPARA, desde sua formação em 2007, e que o espetáculo “O QUE FICA” (2012), do GDC, foi dirigido por mim, em decorrência desta pesquisa.

Após essa breve explicação, voltemos ao nosso enunciado feito anteriormente: é possível pensar a Dança como um sistema (associação combinatória de elementos diferentes), aberto e dinâmico, pois sua emergência depende de trocas constantes entre matéria/energia e o meio ambiente em que ela (a dança) se configura. É complexo, porque não se pode dizer que as partes que constituem a Dança (corpos que dançam, movimento, dinâmica, tempo, espaço etc.) sejam, propriamente, a Dança.

Em se tratando de criação compartilhada, o que parece bastante interessante é a possibilidade de que, através de um agir sistêmico, possamos relacionar o todo e as partes por meio de um princípio dialógico, articulando o que antes era dual: ordem/desordem, corpo/mente, sujeito/objeto, etc.

Ao falarmos de dialogias, não poderíamos nos ausentar de uma discussão bastante relevante para nós da área da Dança, que foi muito alimentada pelas Ciências Cognitivas e que tem, na Teoria do Corpomídia, organizada pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, um papel de grande destaque – a não separação entre corpo, mente e ambiente. Outra questão chave para entendermos o que Greiner e Katz nos apresentam é compreendermos que corpo não se finda nos limites geográficos de sua pele. Ele se expande em sua relação com o ambiente e com outros corpos. Há codeterminações nesse processo, ou seja, o corpo se apronta a partir de trocas constantes com o ambiente, assim também, o ambiente não é algo dado *a priori* que está à espera de um observador.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos coevolutivos que produzem uma rede de predisposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade do mundo como um objeto aguardando um observador. (GREINER, 2005, p. 130).

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo coevolutivo de trocas com ambiente. (GREINER, 2005, p. 130).

O que parece importante frisar é que esta é uma teoria da comunicação, mas que justamente por tratar de certas informações que se organizam enquanto corpo tornou-se bastante apreciada e discutida no ambiente das artes do corpo. Aliás, sobre isto é relevante dizer que as professoras e pesquisadoras Greiner e Katz integram o corpo docente do

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (COS) da PUC/SP, dentro da linha de pesquisa Cultura e Ambientes Midiáticos e atuam como docentes na Graduação em Comunicação das Artes do Corpo.

Seguindo este raciocínio, evidencia-se que o corpo que dança e, conseqüentemente, a criação de um trabalho artístico, não se encontram fora da constância de serem modificados e modificantes dentro do circuito complexo: sociedade-cultura-arte-contexto.

Uma das hipóteses que apresentamos neste capítulo é que tais questões tiveram certo impacto na produção e nos modos de organização de artistas contemporâneos da cidade de Salvador/BA, como, por exemplo, o Núcleo VAGAPARA, o Coletivo Quitanda e o Coletivo TeiaMUV. Esses artistas têm em comum a escolha por trabalhar de maneira colaborativa e se organizarem a partir de lideranças situacionais, provocando fissuras em conceitos como hierarquia e autoria (dos quais iremos tratar a seguir).

Outra confluência é o fato de que os integrantes desses agrupamentos, de algum modo, se relacionaram com a produção de arte e de conhecimento dentro da Universidade Federal da Bahia, como explicam os próprios integrantes (vide Anexo A).

Isaura Tupiniquim, do Coletivo TeiaMUV:

O coletivo teve vários momentos, mas iniciamos os trabalhos a partir de um encontro institucional, nesse caso, a Universidade (UFBA) com o projeto de extensão ACC (Atividade Curricular em Comunidade). Nosso encontro se deu então em 2007, no subprojeto da Escola de Dança chamado Dançando nas Estações, no qual a proposta era criar ações de dança nas estações de transbordo de ônibus de Salvador.

Aldren Lincoln, do Quitanda:

O Quitanda surgiu em 2007 na UFBA, com um “grupo” de artistas desejosos por “fazer-dizer” arte na cidade de Salvador e atravessar a Dança com outras linguagens artísticas (Teatro, Fotografia, Audiovisual etc.).

No entanto, não queremos dizer, de maneira nenhuma, que passar pela Universidade gera, necessariamente, artistas mais autônomos e que buscam trabalhar em parceria. É evidente que a experiência, fomentada e proposta pelo ambiente universitário, favorece inaugurações promissoras em termos de pesquisa e, em relação à Dança, trata-se mesmo de um espaço privilegiado de potência estimuladora para tais fins colaborativos e cooperativos. Mesmo assim, consideramos que seja um movimento muito maior e menos localizado, como

nos fala a pesquisadora Rosa Hércoles<sup>7</sup>, no artigo que escreveu para o livro de comemoração dos 20 anos do Grupo Musicanoar:

Nos anos 70, o termo Grupo foi adotado como forma de diferenciação dos modos de produção exercidos pelas Companhias de Dança (oficiais ou extraoficiais). Este outro tipo de enunciado, embora possuidor da premissa de distinção, ainda apresentava a figura de seu fundador como mentor do grupo. Somente a partir dos anos 80, os grupos surgidos pela associação de artistas com interesses comuns, de fato estabeleceram relações produtivas colaborativas, eliminando a dualidade entre aquele que decide daquele que executa. (HÉRCOLES, 2013, p. 15).

O interessante é perceber que, naquele momento, a mudança de enunciado surgiu a fim de provocar certa diferenciação de outro modelo existente (o de Companhia). A partir dos anos 80, o surgimento de mais grupos interessados em trabalhar de maneira “horizontalizada”, no sentido de não sustentar o lugar de um único diretor gerou, de certo modo, a necessidade de se rever conceitualmente a ideia de Grupo. É importante dizer que esse movimento não se restringiu apenas à área da Dança: também é possível percebê-lo em outras formas de produções artísticas, como o teatro, as artes visuais, a performance, dentre outros. Mas, como dizíamos, é possivelmente neste período que começaram a surgir, os chamados Núcleos e Coletivos.

Um traço marcante nessa maneira de organização é que esses artistas estão propondo, de maneira cada vez mais radical, articulações temporárias, inversões de papéis, parcerias e descentralização de poderes, impondo a necessidade ainda mais urgente de lidar com a complexidade das relações na atualidade. Assim nos fala Isabela Silveira, ao se referir ao surgimento do Núcleo VAGAPARA em 2007:

Originalmente composto por oito pessoas (Nilson Rocha se afasta das criações do coletivo ainda em 2008), tem como premissa o desejo daqueles artistas manterem contato com os demais, permitindo o atravessamento de afetos e influências mútuas tanto com os integrantes quanto com outros criadores de fora do núcleo. A liberdade de criação, proposição, ação e parcerias, é ilimitada e não formatada, e cada um conduz seus processos da maneira que lhe parecer mais urgente e/ou agradável no momento. O fato de não ser necessário que os processos criativos sejam compartilhados com todos os integrantes (ainda que isso seja bem-vindo e ocorra quase sempre), permite que haja uma pluralidade de propostas e ritmos de trabalho acontecendo concomitantemente no VAGAPARA. Apenas as ações de gestão financeira e de comunicação são mais ou menos centralizadas, ainda

---

<sup>7</sup> Rosa Maria Hércoles é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Atualmente, é professora e coordenadora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo (Graduação), da PUC/SP.

que tal centro de concentração das tarefas e informações seja flutuante e vise sempre respeitar os quereres individuais e as demandas do momento.

Entretanto, é relevante dizer que os paradigmas coabitam. Ou seja, o surgimento do paradigma complexo não anula a existência do paradigma cartesiano. O que nos faz atentar para o fato de que nos processos de criação, assim como na vida, estamos lidando, a todo tempo, com transformação e avaliação dos procedimentos escolhidos, bem como dos resultados e efeitos de tais escolhas. Assim, os próprios coletivos apontam, por exemplo, momentos de transição acerca dessas relações, como nos fala Giltanei Amorim:

O Coletivo Quitanda surgiu a partir de uma aproximação de artistas estudantes da Escola de Dança da UFBA, em 2007. Neste período se configurava como grupo, desenvolvendo projetos propostos por mim. Após seis anos de atividades o Quitanda passou por várias transformações, seja no que confere ao modo de se organizar, seja pelo número de integrantes, seja pelas concepções e atuações artísticas e políticas.

É justamente essa condição processual do movimento criativo, evidenciado na fala acima, que iremos discutir a seguir. Com o objetivo de aproximar o leitor de uma perspectiva evolucionista de processo, iremos tratar do tecido de relações, imbricamentos e compartilhamentos evidenciados na criação em dança, buscando entendê-la como emergência circunstancial e temporária de/em processo.

### 1.1 PENSAR-FAZENDO, CRIAR-APRENDENDO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO NO GERÚNDIO

O saber de hoje não é necessariamente o de ontem nem tampouco o de amanhã. O saber tem historicidade. Nunca é, está sempre sendo. (FREIRE, 2012, p. 29).

[...] Pois o ato criador se realiza na ação. (SALLES, 2011, p. 29).

[...] cada momento é um ponto de partida e não uma chegada. (SALLES, 2011, p. 47).

Diante de pressupostos evolucionistas, o que propomos aqui é entender que estamos todos imersos em um processo evolutivo, do qual não há como fugir. Desse modo, viver implica em se modificar. No entanto, precisa ficar claro que *evolução*, neste caso, tem a ver com *transformação* e não com *progressão*. Ou seja, nós – seres vivos – estamos em

constantes mudanças a fim de nos adaptarmos às condições do corpo e do ambiente. Isso não significa, necessariamente, que estamos melhorando, mas que estamos nos modificando.

O aposto que apresentamos no subtítulo deste capítulo de pensar *o processo de criação no gerúndio* se dá pelo fato de que esta conjugação verbal propõe um movimento no espaço-tempo em que está sendo empregado, provocando uma ideia de continuidade. Pois trata de algo que se encontra em processo de *aprontamento* no instante em que é produzido o enunciado. Isto, para nós, da área da Dança, parece fazer bastante sentido. Desse modo, quando expresso: *você está me lendo*, não denota que você já terminou de ler o que está aqui escrito, nem tampouco é uma garantia de que virá a ler futuramente estas páginas. Portanto, só faz sentido falar no gerúndio - *você está me lendo* - se você continua a me ler e assim, seguimos a nossa conversa.

A partir desta reflexão, seria possível dizer que o processo de criar se dá na experiência da criação. Buscamos, assim, pensar acerca do momento em que a dança se organiza enquanto dança do/no corpo e se dá a ver enquanto hipótese, testagem e encenação, pois: “Não há uma teoria fechada e pronta, anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação.” (SALLES, 2011, p. 47).

Esta característica processual da criação que aqui observamos sob o viés do *gerúndio* é algo identificado por diversos artistas e pesquisadores. Dentre eles, poderíamos citar Cecília Almeida Salles, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). Ela aborda a criação sob o ponto de vista de um gesto inacabado<sup>8</sup>. Salles desenvolve sua argumentação a partir da aproximação com a Semiótica<sup>9</sup>, o que implica pensar a criação enquanto um processo semiótico. A professora Katz (2010) nos esclarece, de maneira bastante sucinta e precisa, algumas noções que permeiam tal pensamento e que estão relacionadas com a proposta de Salles:

Entendendo-se a semiose como a relação entre os três termos necessários, suficientes e irreduzíveis que, segundo Peirce, constituem o seu processo (signo é o primeiro termo, objeto é o segundo, e o terceiro é interpretante), pode-se inferir que essa relação se faz com um padrão irreduzivelmente triádico dos termos nela conectados. A relação triádica entre signo, objeto e interpretante é irreduzível no sentido de que não pode ser decomposta em

---

<sup>8</sup> Ver o livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5 ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

<sup>9</sup> Salles e Katz se referem à teoria do filósofo semioticista Charles Sanders Peirce e relacionam a outras redes. São questões bastante complexas, em geral, tratadas na área da comunicação; não temos a pretensão aqui de aprofundar nem de adentrar em suas especificidades, por enquanto nos restringimos ao olhar das duas pesquisadoras.



outra relação mais simples. Por ser processual, envolve tempo, o que faz da semiose um processo irreversível. (KATZ, 2010, p. 162).

Ao discutir a criação como processo, Salles (2011) nos alerta que não há signos isolados; afinal, um sistema de representação só pode ser compreendido em seu contexto de processo triádico (objeto/signo/interpretante). Além disso, a principal função do signo é, segundo a própria autora, interpretar e ser interpretado simultaneamente. Por este motivo, não existe a possibilidade de se pensar um signo sem conexão com outros signos. Trata-se sempre de uma cadeia contínua e infinita onde um signo está ligado a outro signo, que origina, inevitavelmente, outro signo e assim por diante. Um gesto inacabado.

A constatação de que o gesto criador é sempre inacabado é, portanto, estreitamente ligada à conceituação da criação como processo sógnico (e, portanto, contínuo), que olha para todos os objetos de nosso interesse – seja um romance, uma instalação, um artigo científico, uma matéria jornalística ou uma peça publicitária, - como uma possível versão daquilo que poderia vir a ser ainda modificado. Relativiza-se, assim, a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. (SALLES, 2011, p.165).

Diante da proposta lançada por Salles, convido o leitor a investirmos na provocação de algumas fissuras acerca de ideias como origem e produto:

É possível e necessário identificar o momento de início de uma criação?

A obra que se dá a ver é resultado final do processo criativo?

Quando pensamos sobre uma ideia que motiva a formulação de uma dança, já estamos criando ou dançando?

Quando fazemos dança, estamos pensando?

Ao criar movimentos configurados enquanto dança nos deparamos com experiências de aprendizagens?

O processo criativo no senso comum percorre um caminho linear que vai do caos (ideias iniciais) à ordem formalizada (cena)?

Estas são perguntas que parecem fazer parte do cotidiano de diversos artistas e pesquisadores não só da dança, mas que se mostram interessados nos processos de criação do corpo-em-arte. Justamente por estar lidando com um fenômeno complexo, simultâneo e não linear, seria arriscado demais apresentar ao leitor respostas definitivas para tais questionamentos. Assim, estaremos apontando algumas pistas que talvez sirvam para alimentar as ideias e criações de outros artistas e pesquisadores.

Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem origem em um *insight* arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos inicial para a ordem que a obra oferece. Esta perspectiva contém uma linearidade que incomoda aqueles que convivem com a recursividade e a simultaneidade desse fenômeno. Seria uma forma limitadora de olhar para esse trajeto. Uma representação que não é fiel à complexidade do percurso. (SALLES, 2011, p. 29)

Entretanto, sabemos que compartilhar esta proposta implica em compreender o estado de constante busca, inerente à própria concepção de processo (do latim, *proceder* - avançar, mover adiante). Sobre isso nos fala o educador Paulo Freire:

Não apenas estamos sendo e temos sido seres inacabados, mas nos tornamos capazes de nos saber inacabados, tanto quanto nos foi possível saber que poderíamos saber melhor o que já sabíamos ou produzir o novo saber. E é exatamente porque nos tornamos capazes de nos saber inacabados que se abre para nós a possibilidade de nos inserir numa permanente busca. (FREIRE, 2012, p. 123).

Diante das questões de *inacabamento* do processo criador, vejamos o que nos fala novamente Salles:

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos. (SALLES, 2011, p. 94).

A natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e fim absolutos. Para essa discussão a ênfase recai com maior força na impossibilidade de se determinar um primeiro elo da cadeia ; no entanto a constatação de que o ato criador é uma cadeia implica, necessariamente, em igual indeterminação de últimos elos. (SALLES, 2011, p. 94).

Essa visão do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, contrapõe-se à criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta espontânea (como uma geração espontânea) sem passado e futuro. (SALLES, 2011, p. 94).

Desse modo, assumimos diante do leitor a incongruência em identificar de maneira precisa o ponto de partida e de finalização de um processo criativo. Reconhecemos que há sim, escolhas circunstanciais, nas quais cabe ao artista decidir começar a configurar uma obra

e determinar o momento de compartilhá-la com o público; no entanto, isso não garante o ponto de inicial, nem tampouco a capacidade de permanência do movimento criador.

Ainda sobre este aspecto cabe falar sobre o problema da dicotomia, bastante recorrente nos enunciados acerca de processos de criação, estamos falando da distinção entre processo e produto, ou, processo e resultado como partes isoladas que se organizam de maneira sequencial, ou seja, primeiro eu vivo o processo e depois eu configuro o resultado. Este entendimento cristaliza a noção de processo e produto não possibilitando compreender a coexistência desses dois aspectos da criação, visto que o próprio resultado é configuração circunstancial e temporária.

Se retornarmos novamente ao subcapítulo que estamos desenvolvendo (pensar-fazendo, criar-aprendendo: o processo de criação no gerúndio), iremos perceber que há uma aproximação, e diria mais, uma imbricação entre as palavras pensar-fazer e criar-aprender (explicitada através do hífen). Tal escolha não é aleatória, busca provocar reflexões que apontam o pensamento enquanto ação do corpo, o que implica pensar que: “o desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento.” (SALLES, 2011, p. 59).

Da mesma maneira, aponta para a ação criadora enquanto experiência de aprendizagem. Estas questões serão mais bem desenvolvidas no capítulo 2, onde abordaremos tais conceitos e apresentaremos algumas experiências de artistas dos Coletivos envolvidos nesta pesquisa.

Após configurarmos esse tecido de informações, a fim de localizar melhor o que seriam processos de criação, iremos agora adentrar um pouco mais em aspectos relevantes ao modo como alguns artistas vêm lidando com a criação compartilhada.

## 1.2 AUTONOMIA-COLABORATIVA: LIDANDO COM AS DIFERENÇAS.

Se a História fosse um tempo de determinismo em que cada *presente* fosse necessariamente o futuro esperado ontem, como o futuro de amanhã será o que já se sabe que será, não teríamos como falar em opção, ruptura e decisão. (FREIRE, 2012, p. 64).

As sociedades não são, estão sendo o que delas fazemos na História, como *tempo de possibilidade*. Daí a nossa responsabilidade ética por estarmos no mundo, com o mundo e com os outros. (FREIRE, 2012, p. 64).

A definição, aqui tomada por autonomia, se refere à faculdade de governar-se por si, tomar conta de suas escolhas (do grego: *autos*, próprio + *nomos*, lei). No entanto, ao perceber/entender a condição humana de ser biológico-cultural, ou seja, que o que somos é sempre resultado parcial e circunstancial decorrente da coevolução entre corpo e ambiente, é possível dizer que o exercício de governar-se implica em reconhecer o outro (alteridade) e os contextos onde se inserem os sujeitos.

A noção de autonomia humana é complexa, já que ela depende das condições culturais e sociais. Para sermos nós mesmos é preciso aprender uma linguagem, uma cultura, um saber, e é preciso que essa própria cultura seja bastante variada para que possamos escolher no estoque das ideias existentes e refletir de maneira autônoma. (MORIN, 2011, p.66)

Tal procedimento é corpóreo e opera constantemente estabelecendo trocas entre o ambiente/contexto e os corpos/sujeitos, ou seja, trata de uma relação que se configura sempre em processo, nunca fixa ou estática. O que parece interessante perceber é que a conexão entre esses processos é tão complexa que faz de nós, seres humanos, simultaneamente, autônomos e dependentes. Pois: “[...] essa autonomia se alimenta de dependência; nós dependemos de uma educação, de uma linguagem, de uma cultura, de uma sociedade, dependemos claro de um cérebro, ele mesmo produto de um programa genético, e dependemos de nossos genes.” (MORIN, 2011, p. 66).

Com que frequência, temos a impressão de ser livres sem sermos. Mas ao mesmo tempo, somos capazes de liberdade, como somos capazes de examinar hipóteses de conduta, de fazer escolhas, de tomar decisões. (MORIN, 2011, p.67).

Já dissemos que não estamos lidando aqui com sujeitos isolados, como se fosse possível uma suspensão do espaço-tempo em que estamos inseridos. O que somos é um trânsito entre o eu, os outros e do meio-ambiente. O poeta mato-grossense Manoel de Barros nos fala de maneira bastante sutil e poética sobre esta relação de contaminações e trocas: “Os outros: o melhor de mim sou eles”.

Em processos de criação compartilhados, essas questões ficam bastante evidentes, por exemplo, no tecido de negociações e escolhas estabelecidas por/entre os sujeitos-aprendentes-criadores envolvidos. Neste sentido, visualizamos uma trama onde coabitam os sujeitos criadores (com suas histórias, desejos, anseios e limitações), o contexto da criação (social, político, ético, estético) e algo determinante nesse processo: o objetivo de produzir arte. Este

desejo, compartilhado, de criar (em nosso caso) danças pressupõe um ambiente de negociações constantes, onde emergem as singularidades diante de uma ação coletiva. Poderíamos dizer, neste caso, que um processo colaborativo se auto-organiza em complexidade? Talvez sim, pois como nos atenta o próprio Morin (2011), complexidade é o que é tecido junto.

Vejamos o que nos relata Márcio Nonato, integrante do VAGAPARA:

Pra mim o como nos organizamos, é uma exercício de sempre está entendendo e flexibilizando a ideia de “vários”. Claro, que às vezes nos pegamos repetindo umas hierarquias e alguns formatos, mas exercitamos falar e tentar logo outra coisa. O VAGAPARA é um aglomerado de pessoas que escolheram estar em fluxo, nós tentamos nos ouvir. Ouvir num sentido amplo, naquele que nos deixa poder entrar em discussões e discordar... É daí, que vem nossa autonomia, que é uma palavra meio incorporada a nossa relação. Autonomia que está nas obras e nas nossas relações. Partimos sempre sem querer “nivelar” por nenhum lugar.

Esta fala trazida pelo artista nos remete a pluralidade do coletivo, uma reflexão importante de:

[...] uma coisa óbvia que, no entanto, nunca é demais de reafirmar: personalidades diferentes têm estilos criativos diferentes. Não existe uma única ideia de criatividade capaz de descrevê-la em sua totalidade. Portanto, como em qualquer relacionamento, quando colaboramos com outros construímos um ser maior, uma criatividade mais versátil. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 92).

Deste modo, falar sobre autonomia e colaboração em processos de criação implica em reconhecer que “[...] são necessários dois para se conhecer a unidade.” (BATESON apud NACHMANOVITCH, 1993, p. 91). Tal questão perpassa muitas áreas do conhecimento e toca em conceitos como identidade e unidualidade<sup>10</sup>. Para nossa conversa, o que se torna importante perceber é que:

O reconhecimento de uma identidade, por exemplo, já traz consigo o reconhecimento da impureza dos processos, não é apenas o que superficialmente parece a diferença em relação ao outro. É isso e simultaneamente a contaminação com os outros domínios. O que a caracteriza como identidade é um modo singular de organização, mas não a coisa em si, o corpo em si, os ambientes ou sujeitos em si mesmos. (GREINER, 2005, p. 87).

---

<sup>10</sup> Conceito utilizado por Edgard Morin (2001) que se refere à relação indissociável entre corpo e ambiente.

Sem perder de vista que estamos lidando com processos criativos, e que essas contaminações, em se tratando de trabalhos compartilhados, são sempre bem vindas, vejamos o que nos falam alguns criadores acerca do modo como eles vêm lidando com as singularidades e as diferenças, na tentativa de provocar a emergência de discursos coletivos:

Jorge Oliveira, integrante do Núcleo VAGAPARA desde sua formação, atenta para a necessidade do respeito mútuo:

Vivo na tentativa de uma boa relação entre essas palavras (singularidade e coletividade), dentro e fora do núcleo. Acho que o respeito é que ajuda a deixar a relação entre as partes conviver em certa harmonia. Pensar que existe um “Outro” com o qual me relaciono e estou em contato constante, colabora para o meu exercício de entender o que é singular e o que é coletivo. Dar espaço para o outro se mostrar é dar chance de compreender o que pode haver de diferenças e semelhanças em mim comigo e em mim com os outros.

Já Isabela Silveira, também do Núcleo VAGAPARA, relata como as funções desempenhadas no coletivo são circunstanciais, mas que dependem também de certa predisposição, desejo ou condições dos sujeitos de desempenharem determinadas atividades:

[...] as funções que desempenhamos são sempre rotativas, ainda que naturalmente nem todos desempenhem tudo por não deterem o perfil adequado.

A singularidade aqui é ponto de partida e chegada. E é o afeto coletivo e as trocas criativas que constroem o trajeto entre esses dois pontos (singular e plural) desafiadoramente tão distantes.

Giltanei Amorim, do Coletivo Quitanda, por sua vez, explica um pouco mais sobre como eles se organizam em relação às funções que cada criador pretende desenvolver em novos processos:

A ideia de um novo processo criativo geralmente é oriunda de um ou mais integrantes. Essa ideia é compartilhada entre os demais, que colaboram com novas ideias para complexificar os processos. Neste estágio, cada integrante define como pretende participar criativamente do processo: intérprete, iluminador, fotógrafo, sonoplasta, artista educador (visto que sempre estamos articulando nossas atividades a processos de formação de jovens), coordenador, diretor, etc. São definidoras desta etapa as habilidades de cada integrante e os interesses do projeto, entendendo que o projeto é o norteador de nossas ações.

O Quitanda não tem, portanto, uma estrutura organizacional fixa, e permite uma plasticidade a depender do que cada novo projeto solicita. Sempre ao

iniciar uma nova ideia, nos reunimos para definir como vamos operar, e entendemos que esta definição prévia pode ser alterada a depender das necessidades do projeto e dos integrantes.

Tais questões, apresentadas pelos artistas dos coletivos analisados nesta pesquisa, parecem não ser tão localizadas. Ao lidar com a música, Stephen Nachmanovitch refere-se de maneira muito cuidadosa a um aspecto delicado da criação compartilhada que parece fazer sentido para nós da área da Dança:

Trata-se da disciplina mútua de consideração, da consciência do outro, de saber ouvir o outro e da disposição para a sutileza. Confiar no outro envolve enormes riscos, o que nos leva à tarefa ainda mais desafiadora de aprender a confiar em nós mesmos. Desistir de algum controle em favor de outra pessoa nos ensina a desistir de algum controle em favor do inconsciente. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 93).

Contudo, sabemos que o processo de colaboração artística e o desenvolvimento da autonomia dos sujeitos envolvidos não são uma especificidade dos trabalhos de núcleos e coletivos; em verdade, essas características perpassam outros modos de organização em grupo, em diferentes graus, como nos lembra o próprio autor:

A colaboração artística pode percorrer toda uma escala, desde uma hierarquia totalmente estruturada como, por exemplo, a de uma equipe de cinema que trabalha a partir de um roteiro, até um grupo de artistas performáticos que, não tendo um diretor, partilham a responsabilidade por tudo o que acontece no espetáculo. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 94).

Desta maneira, a escolha por tratar de autonomia e colaboração a partir de um olhar acerca de certos tipos de organização em dança, que se assemelham mais ao segundo exemplo dado por Nachmanovitch na citação acima, nos leva a questionar conceitos como autoria e hierarquia a partir de uma percepção acerca do modo como se configura o poder. Assim, convido o leitor a seguirmos o próximo passo que talvez seja o mais desafiador, não só para os artistas que lidam diariamente com estes conceitos, mas, sobretudo, para os que desejarem seguir comigo na evolução desta nossa criação do agora.

### 1.3 HIERARQUIA E AUTORIA: DANÇANDO ENTRE FRONTEIRAS

Não poderíamos nos furtar ao compromisso de analisar com atenção alguns aspectos que tornam o exercício da coletividade algo bastante complicado. Seria, de certa maneira,

ingenuidade afirmar apenas as características que enfatizam o trabalho compartilhado sobre a perspectiva do lado bom de estar-junto. Na verdade, existem diversos desafios que tornam tal escolha um caminho difícil e que deflagram a necessidade de tomadas de posições e reelaborações constantes, por parte dos sujeitos do processo. Justamente nesse ambiente de negociações é que parecem ser mais evidentes as relações de poder, o que torna as noções de hierarquia e autoria questões constantes que permeiam o trabalho de diversos artistas desafiando a escolha de desenvolverem trabalhos compartilhados.

Etimologicamente, é possível perceber que tais palavras estão intimamente correlacionadas com perspectivas de superioridade e autoridade. Vejamos: o substantivo feminino “hierarquia” é derivado do latim *hierarchia*, que significa divisão dos anjos por ordem de importância e do grego *hierarkhia*, que trata do comando de um alto sacerdote, esta palavra surge a partir da junção entre as expressões *ta hiera* (ritos sagrados), mais *arkhein* (comando, domínio); já a ideia de autoria vem do Latim *auctor*, que se refere àquele que aumenta - o mestre, o líder.

Diante desta breve apresentação acerca dos significados dessas duas palavras, apresentamos uma das questões que esta discussão sugere e incita:

Como as noções de autoria e hierarquia na contemporaneidade afetam as relações de compartilhamento no ambiente de criação em dança?

Para responder tal pergunta, é necessário que nos esforcemos para mapear alguns acordos de ordem conceitual que poderão nos ajudar no entendimento sobre a concepção de poder - de como ele se encontra atrelado às nossas escolhas e faz parte integrante de nossas vidas. Trata-se de questões bastante complexas, o que exige, de nossa parte, certa atenção para não perdermos de vista o nosso objetivo de discutir os modos de organização em certos grupos, núcleos e coletivos. Por isso, sugiro que voltemos, sempre que for necessário, à pergunta enunciada acima:

Como as noções de autoria e hierarquia na contemporaneidade afetam as relações de compartilhamento no ambiente de criação em dança?

Um risco que corremos sempre que delimitamos o olhar sobre algum fenômeno é de suspendê-lo do contexto em que se encontra inserido. Para que isso não ocorra, pois estamos falando de complexidade e de processo de criação, é preciso perceber o sujeito que dança enquanto um ser vivo que estabelece, simultaneamente, diversas relações com o mundo à sua volta. Desse modo, um dos pressupostos dessa discussão que vem sendo levantada até aqui, e pelas páginas que seguem, é de que todas as escolhas feitas em processo são afirmações de



posicionamentos políticos em relação ao ambiente social, cultural, geográfico e assim por diante.

A questão que ocorre é que esses “seres dançantes” não se encontram isolados do mundo. Então, as relações de poder estabelecidas no mundo também perpassam os processos de criação e, conseqüentemente, a escolha de trabalhar em coletivo, borrando, de certo modo, as noções de hierarquia e autoria, o que demonstra um posicionamento político em resposta ao poder arbitrário e soberano – muitas vezes exercido pelo diretor do grupo. Entretanto, reconhecer como esses poderes se manifestam em nossas relações parece não ser tão simples assim. Vejamos o que nos fala o filósofo, professor da PUC/SP, Peter Pál Pelbart:

[...] o poder tomou de assalto a vida. Isto é, o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, a pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc. (PELBART, 2007, p. 57).

[...] o poder já não se exerce desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro, ele pilota nossa vitalidade social de cabo a rabo. (PELBART, 2007, p. 58).

Esta relação entre poder e vida, segundo o próprio autor, aponta duas direções principais que caracterizam estágio do capitalismo em que estamos. Para tratá-las, iremos permear o ambiente ainda bastante enigmático da biopolítica – parafraseando Roberto Esposito, filósofo italiano contemporâneo.

O assunto da confluência entre política e biologia no discurso do século XX não só se instalou como centro da discussão filosófica, como abriu uma fase completamente nova da reflexão contemporânea. Michael Foucault, embora não tenha sido o primeiro a utilizar o conceito da biopolítica “[...] repropôs e requalificou o conceito, todo o quadrante da filosofia política se viu profundamente modificado.” (ESPOSITO, 2010, p. 29).

O que está em causa, em definitivo, já não é a distribuição do poder ou a sua subordinação à lei, o tipo de regime ou o consenso que recolhe – a dialética que até uma certa fase temos denominado com os termos de liberdade, democracia, ou, pelo contrário, com os de tirania, imposição, domínio: mas qualquer coisa que a precede porque diz respeito a sua matéria-prima. Por detrás das declarações e dos silêncios, as dinâmicas da modernidade, a análise de Foucault redescobre no *bios* a força concreta da qual estas procedem e para a qual se dirigem. (ESPOSITO, 2010, p. 51).

Voltemos, assim, a falar sobre as duas direções às quais se refere o Pelbart (2007). A primeira tem a ver com o modo como os mecanismos pelos quais se exercem os poderes na atualidade se configuram. Segundo ele, tais mecanismos “[...] são anônimos e se encontram esparramados, flexíveis. O próprio poder se tornou pós-moderno. Isto é, ondulante, acentrado (sem centro) em rede, reticulado, molecular.” (PELBART, 2007, p. 57).

Se imaginávamos, algumas décadas atrás, ter espaços preservados da inteligência direta dos poderes, por exemplo, o corpo, o inconsciente, ou a natureza, e tínhamos a ilusão de preservar nessas esferas alguma autonomia em relação aos poderes, hoje parece integralmente submetida a esses mecanismos de modulação da existência. (PELBART, 2007, p. 57-58).

Assim, esta característica do poder na contemporaneidade se configura como um poder sobre a vida. Por outro lado, e esta é a segunda direção a qual se refere o autor, aquilo que parecia, de certo modo, submetido e controlado (a vida) revela simultaneamente uma potência indomável. “[...] ao poder sobre a vida, responde a potência da vida. Mas esse responder não significa uma reação, já que o que se vai constatando cada vez mais é que essa potência de vida já estava lá e por toda parte, desde o início.” (PELBART, 2007, p. 58). Por este motivo, o biopoder e a biopotência, ou seja, o poder sobre a vida e as potências da vida, “São como o avesso um do outro. Se você seguir em linha reta você chega ao outro e vice-versa” (PELBART, 2007, p. 58).

Ora, mas o que esta discussão tem a ver com a nossa questão? Precisamente porque estamos falando de dança - dos processos de criar e aprender danças - e não há como pensar dança, sem falar de corpo. Um corpo que por si só já é plural e que lida, a todo o momento, com outros corpos situados em um contexto. E “tanto o biopoder como a biopotência passam, necessariamente, e hoje mais do que nunca, pelo corpo.” (PELBART, 2007, p. 58). Pois, “já mal sabemos onde está o poder e onde estamos nós. O que ele nos dita e o que nós dele queremos. Nós próprios nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo já se vê inteiramente capturado.” (PELBART, 2007, p. 58).

Também podemos perceber que as mudanças de nomenclaturas referidas no tópico anterior (companhia, grupo, núcleo e coletivo) estão diretamente relacionadas às questões de hierarquia e autoria, visto que muitas vezes essas são as molas propulsoras de tais mudanças, como é possível perceber na fala de Aldren Lincoln, integrante do Coletivo Quitanda:

As relações no Quitanda sempre foram tranquilas, até a hierarquia tomar forma e força, atrapalhando o desenvolvimento dos trabalhos e provocando

uma transformação radical. Deixamos de ser um grupo e entendemos que desejávamos agir como um coletivo. O que foi maravilhoso.

Jorge Oliveira, integrante do Núcleo VAGAPARA, nos conta como esses artistas lidam com tais questões:

Assumimos a ideia de Núcleo e carregamos esse rótulo pelo fato de procurar entender outros caminhos de produção artístico-cultural diferente dos modelos existentes de gerenciamento de grupo, ou seja, vivemos no exercício de entender possibilidades outras, que não têm semelhança com os modelos já prontos. Fui criado dentro de um sistema onde a hierarquia prevalece sendo entendida como a solução para a realização do trabalho, seja ele qual for, e experienciar outros modos de organização é um desafio complexo. Trabalhamos com ideias em exercício constante, tentando colocá-las em “práticas palpáveis” do modo como pensamos.

Entretanto, o que percebemos é que tais mudanças não eliminam a existência de funções, nem tampouco a assinatura que os trabalhos carregam. Ou seja, a questão não é que desaparece a relação de autoria e de hierarquia a partir da escolha por se organizar em coletivo ao invés de grupo, nem tampouco é diminuído o poder. O que ocorre é uma descentralização desse poder, que se configura ondulante e em rede, temporário e provisório. A questão está no modo como os sujeitos envolvidos no processo escolhem lidar com estes aspectos.

Vejamos o que nos fala Giltane Amorim acerca da mesma experiência à qual se referiu Aldren Lincoln:

Entendemos que “as hierarquias” são necessárias para coordenar eixos de atuação (vídeo, luz, criação, sonoplastia, produção, etc), por exemplo: se um integrante fica responsável pela iluminação de uma obra ele tem um poder hierárquico diante dos outros integrantes, visto que ele se incumbem de coordenar tudo o que é referente à luz e de conceber conceitualmente essa luz, sobretudo porque sua habilidade nessa área de atuação lhe permite maior autonomia para lidar com as decisões tomadas, mas ou outros integrantes podem interferir na sua concepção dando ideias, questionando as escolhas feitas, discordando... As hierarquias não se definem, portanto, como um poder absoluto para decisões tomadas isoladamente, mas como centralizadoras de informações sob um eixo de atuação, informações que mesmo centralizadas são compartilhadas, discutidas e avaliadas com os demais. Não existe uma única hierarquia, existem diversas hierarquias, cada hierarquia definida pela área de atuação ou, melhor explicando, pela habilidade deste que está no comando de uma função dentro do projeto. Mas vale atentar que o comando é visto como uma potência organizacional, como uma liderança específica numa área de atuação específica, mas que este comando pode encontrar divergências e o detentor desta hierarquia está “aberto” para reavaliar suas decisões a partir das impressões dos demais.

Um ponto determinante apresentado por Esposito e que significa, de certo modo, um avanço nas questões trazidas por Foucault se refere ao paradigma da imunização. Esta perspectiva parece fazer muito sentido para nossa discussão. Vejamos por que:

[...] a categoria da imunização permite-nos ainda dar um ulterior passo à frente ou, talvez melhor, para o lado, também no que se respeita à bifurcação entre as duas declinações prevaletentes do paradigma da biopolítica – a afirmativa e produtiva e a negativa e mortífera. Já se viu como estas tendem a constituir-se sob uma forma reciprocamente alternativa que não prevê pontos de contato: ou o poder nega a vida ou aumenta o seu desenvolvimento; ou a violenta e exclui ou a subjetiviza – sem meio termo ou pontos de passagem. Ora a vantagem hermenêutica do paradigma imunitário está precisamente na circunstância de que estas duas modalidades, estes dois efeitos de sentido – positivo e negativo, conservador e destrutivo – encontram finamente uma articulação interna, uma charneira semântica, que os coloca numa relação causal – mesmo que seja de tipo negativo. Isto significa que a negação não é uma forma de sujeição violenta que de fora o poder impõe à vida, mas o modo intrinsecamente antinômico em que a vida se conserva através do poder. Deste ponto de vista pode bem dizer-se que a imunização é uma *projeção negativa* da vida. Ela salva, assegura, conserva o organismo, individual ou coletivo, a que é inerente – mas não de uma maneira direta, imediata, frontal; submetendo-o pelo contrário, a uma condição que ao mesmo tempo lhe nega, ou reduz a força expansiva. Como a prática médica da vacinação em relação ao corpo individual, também a imunização do corpo político funciona introduzindo no seu interior um fragmento da mesma substância patogênica da qual o quer proteger e que assim, bloqueia e contraria o seu desenvolvimento natural. (ESPOSITO, 2010, p. 74-75).

Talvez essa seja uma chave para entendermos a dificuldade de se estabelecer trabalhos comuns, pois como afirma Esposito (2010), a tendência à imunidade está relacionada à formação e ao impedimento de formação da comunidade. Pois,

Reconduzida à sua raiz etimológica, a *immunitas* revela-se como a forma negativa, ou privativa, da *communitas*: se a *communitas* é aquela relação que, vinculando os seus membros a um objectivo de doação recíproca, põe em perigo a identidade individual, a *immunitas* é a condição de dispensa dessas obrigações e por conseguinte de defesa ante os seus esforços expropriatórios. (ESPOSITO, 2010, p. 80).

[...] a *immunitas* protegendo aquele que dela é portador do contacto arriscado com aqueles que estão privados dela, repristina as fronteiras do próprio postas em perigo pelo comum. (ESPOSITO, 2010, p. 80).

Greiner (2012) aponta tal perspectiva em seu artigo “Por uma economia das generosidades” publicado na primeira edição da Revista Dança (2012), do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

Em termos políticos, a imunidade pressupõe a comunidade mas também a nega. Isso porque, para sobreviver, toda comunidade é forçada a introjetar a negatividade da sua própria oposição que, por sua vez, permanece como o modo contrastante de ser da própria comunidade. É na introjeção da imunidade, diz Esposito, que se forma a base da biopolítica moderna. O sujeito moderno que goza de direitos políticos e civis representa, ele mesmo, uma tentativa de obter imunidade a partir do contágio da possibilidade de se formar a comunidade. Esta tentativa de imunizar o indivíduo daquilo que é comum, termina por colocar em risco a própria comunidade, ao mesmo tempo, como uma virada imunizada sobre si mesmo e seu elemento constituinte. (GREINER, 2012, p. 15).

De acordo com Espósito, a noção de imunidade está na intersecção biologia e política, ligando vida e lei. Imunidade alude na linguagem jurídico-política à dispensa da parte do sujeito para olhar obrigações concretas ou responsabilidades que em circunstâncias normais ligam uma à outra. Alguns termos políticos são derivações da biologia como organismo e constituição. A imunidade é o poder de preservar a vida. A política é o instrumento para manter a vida viva: “in vita la vita”. Assim, a categoria da imunização abre duas declinações para o paradigma político: um afirmativo e outro letal. O poder tanto nega como aguça o desenvolvimento da vida. (GREINER, 2012, p. 16).

Retomando aspectos inerentes ao paradigma da imunização e ao assunto abordado aqui por nós, sobre a descentralização de poder, como posto acima, onde tal poder se configura ondulante e em rede, temporário e provisório, podemos associar estas derivações às apresentadas por Esposito e Greiner, nas quais tais declinações se abrem como afirmativas e letais. As singularidades de processos de criação coletivos e compartilhados são plurais e, às vezes, controversas, são construídas e inacabadas.

Não esquecendo, pois, da pergunta que nos interessa, solicito a paciência do leitor para o que possa parecer redundante, mas que se faz necessário para termos sempre em mente sobre o que estamos conversando. Por isso insisto: como as noções de autoria e hierarquia na contemporaneidade afetam as relações de compartilhamento no ambiente de criação em dança? A volta deste questionamento se dá justamente pela necessidade de aprofundarmos um pouco mais a discussão acerca de autoria.

Não à toa, parece mais claro estabelecer relações entre hierarquia e poder. Entretanto, seria um equívoco achar que se resume a este ponto. O autor da obra, ou seja, aquele que assina enquanto o feitor do trabalho tem relação direta com o poder sobre a obra e os demais

constituintes dela. Essa é uma questão discutida há bastante tempo por diversos criadores e pesquisadores. E a problemática consiste em um fato que tem muito a ver com as noções de rede, complexidade e acentramento (sem centro), pois no que se refere a esta última característica, percebemos trânsitos descentralizados.

O problema da autoria tem reverberações em outros tempos. Não podemos esquecer os célebres textos “A morte do autor” de Roland Barthes e “O que é um autor” de Michael Foucault, ambos escritos na segunda metade dos anos de 1960. Ambos discutem o papel do autor diante da impossibilidade de se reconhecer a origem das ideias que constituem uma escrita. Assim, Barthes e Foucault reconhecem que todo discurso é resultado parcial de uma série de outros discursos que o compõe. Sobre isso, reflete Salles:

São combinações intertextuais que dão origem a “textos” feitos de citações, saídas dos mil focos da cultura, que, para Barthes (1988), implicam na morte do autor. A transformação se dá, portanto, por meio de ressignificações de formas apreendidas. Assim, combinações insólitas acontecem na complexidade da ação criadora que, segundo a perspectiva aqui proposta, abrem espaço para novas autorias. (SALLES, 2011, p. 117).

No entanto, é certo que ao enunciar a “morte do autor”, Barthes não decretou o fim da existência dos autores, afinal ele próprio assina o texto em questão. O que se discute é justamente outra noção de autoria que parece surgir, que não proclama um sujeito como origem da criação, mas que abre espaço para se pensar nos trânsitos entre corpo, ambiente e outros corpos. No caso do texto de Barthes, refere-se a textos escritos, mas podemos extrapolar tal pensamento para outras artes que não dispõem de um enunciado feito ou organizado em/por palavras.

A estratégia que o Coletivo Quitanda vem se utilizando é de colocar o nome do coletivo, e não das pessoas que o compõem, enquanto assinatura dos trabalhos. Isso implica pensar em uma autoria compartilhada que dilui a imagem do autor enquanto o único responsável pela obra. Assim nos conta Giltanei Amorim:

O que entendemos é que um artista propõe uma ideia inicial, que pode ser chamada de argumento, concepção, proposição, mas, uma vez que esta ideia inicial é posta num processo criativo com contribuições vindas de diferentes direções passamos a assumir a assinatura coletiva, mesmo que termos como argumento, concepção, proposição, venham a definir quem foi o incitador da ideia inicial. No espetáculo “Um Alemão Chamado Severino”, que estreamos em 2009, eu fui o incitador da ideia inicial junto com a integrante Joane Bittencourt. Ao longo do processo eu fiquei responsável por diversas funções: diretor, cenógrafo, videoartista. Mas a assinatura da criação foi definida como Quitanda e não Giltanei Amorim.

O que é necessário para que as ideias de hierarquia e autoria se reelaborem nos processos de criação compartilhados é entender que sempre haverá marcas das singularidades no projeto coletivo. Algumas mais evidentes que outras. Entretanto, tais singularidades já são plurais, pois cada identidade é constituída de diversos “outros” sujeitos que se apropriam de nós e nos apropriamos deles. A originalidade da criação “[...] encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como estão colocados juntos.” (SALLES, 2011, p. 94-95).

Ao nos encaminharmos para o fim deste capítulo, proponho uma breve atualização das questões tratadas aqui, de modo a configurar *inconclusões* preliminares que nos encaminham a pensar as relações de aprendizagem vinculadas aos processos de criação compartilhados.

É necessário aceitarmos e, além disso, insistirmos no *inacabamento* dos processos, ou seja, na manutenção do gerúndio que se reflete na *inconclusão* do capítulo, ou seja, não apresentamos resultado, tampouco um produto ou um caminho assertivo único.

1. É no fazer, pensar, criar, no movimento do poder negativo e positivo da vida que também se dá o processo compartilhado. Hierarquia, autoria, autonomia e colaboração não são conceitos e proposições estanques, elas se alternam e se destacam de diferentes formas em processos distintos.

2. Não há uma conclusão mostrada pelos coletivos observados, mas sim, uma consciência e reflexão destes processos que ora são complementares, ora contraditórios.

3. O paradigma da imunização nos ajuda a pensar que a escolha pelo trabalho comum nem sempre é tão fácil quanto parece; há dificuldades que retroalimentam esses processos e os mantêm vivos ao negá-los.

## CAPÍTULO 2

### 2 A CRIAÇÃO ARTÍSTICA PRESSUPÕE ESTADOS DE APRENDÊNCIA

Aprender significa, sem dúvida, entrar em mundos simbólicos pré-configurados, ou seja, em mundos do sentido que já são falados e sustentados por outras pessoas que nos cercam (amigos/as, pais, irmãos/ãs, professor/a etc.). Mas aprender significa também, e num sentido muito forte, esquecer linhas demarcatórias dos significados já estabelecidos e criar outros significados novos. (ASSMAN, 2011, p.68).

O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A criação é sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. (SALLES, 2011, p. 127).

Ciência e Arte sempre foram atividades consideradas, até relativamente pouco tempo, como estanques e nada tendo em comum. Na verdade, são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum, aquele que envolve os atos da criação. (VIEIRA, 2006, p. 47).

Ao começar este capítulo com as citações acima, é deflagrado um desejo de provocar questões e levar o leitor a pensar sobre as relações coevolutivas estabelecidas entre os processos de aprender e criar. O que parece necessário deixar mais evidente antes de começarmos esta conversa é que pensar de maneira coevolutiva a criação e a aprendizagem implica em entender que tais aspectos não existem separados. Ou seja, a experiência de criar pressupõe estados de aprendizagem; assim também, o processo de aprender – como ação do corpo em seus processos vitais – implica em criar história, criar conexões entre saberes etc. Tal procedimento transforma-se em hábitos cognitivos adquiridos ao longo da vida. Neste sentido, a hipótese que vem sendo estruturada no decorrer desta argumentação é a de que criar implica em experiências de aprendizagem, assim como aprender implica em estabelecer novas coerências através da criação. Entretanto, apesar de reconhecer que tais experiências (criar e aprender) fazem parte dos processos vitais de qualquer ser humano, partiremos de aspectos que emergem de certos processos criativos que tomam como ponto de partida ações de autonomia e colaboração.

O termo “aprendência” enunciado no título dessa seção trata de um neologismo referenciado por alguns pesquisadores da pedagogia, como a francesa Hélène Trocmé-Fabre e o brasileiro Hugo Assman. E vem apontar para a necessidade de se pensar a experiência de aprendizagem como um estado de estar-em-processo-de-aprender que é indissociável da dinâmica do vivo.



Vejamos: ao nascer, inauguramos um processo – viver. Talvez pareça óbvio dizer isso assim; entretanto, apesar de tamanha obviedade, faz-se necessário compreender que tal processo evolutivo do corpo – enquanto um sistema aprendente, complexo e longe do equilíbrio – implica em adaptações, reorganizações e na criação de novas estruturas. Entende-se por sistema complexo a “[...] categoria de sistemas caracterizados como “entidades” não isoladas, mas abertas ao seu entorno (mediante troca de energia, matéria, informação com o nicho vital).” (ASSMAN, 2011, p. 181).

Neste sentido, viver nos coloca diante da condição de aprender; dito de outro modo, aprendemos para dar conta da nossa passagem por este mundo. Comer, correr, falar, relacionar-se com outros seres vivos são alguns exemplos disso. Hugo Assman, pesquisador que se dedicou aos processos do corpo em estado de aprender, nos apresenta em seu livro, intitulado “Reencantar a Educação: rumo à sociedade aprendente”, uma hipótese bastante pertinente a esta argumentação: a de que os processos cognitivos e os processos vitais tratam no fundo da mesma experiência, afinal “[...] a vida, é basicamente, uma persistência de processos de aprendizagem. Seres vivos são seres que conseguem manter, de forma adaptativa, a dinâmica de continuar aprendendo.” (ASSMAN, 2011, p. 22).

Apesar de perceber a relevância de tal assunto – a aprendizagem humana -, não faz parte desta pesquisa uma elaboração mais aprofundada sobre tal aspecto. O que interessa, neste caso, é reconhecer o fenômeno do aprendizado como processo próprio da existência dos seres humanos, para então, poder extrapolar tal pensamento ao refletir sobre: como é possível pensar, argumentar, levantar hipóteses e desenvolver testagens a fim de compreender que alguns processos de criação configuram estados de aprendizagem? Pois há motivações específicas de/em um corpo-em-arte que deflagra a necessidade de relacionar, compartilhar, cooperar, comunicar-se e trocar informações, com os outros e com o meio em que se constitui a criação. Trata-se

[...] de reconhecer que não há duas inteligências, que toda obra de arte humana é a realização das mesmas virtualidades intelectuais. Em toda parte, trata-se de observar, de comparar, de combinar, de fazer e de assinalar como se fez. Em toda parte é possível essa reflexão, essa volta sobre si mesmo, que não é pura contemplação de uma substância pensante, mas a atenção incondicionada a seus atos intelectuais, ao caminho que descrevem e à possibilidade de avançar sempre, investindo a mesma inteligência na conquista de novos territórios. (RANCIÈRE, 2011, p. 61).

Desde 2007, com a formação do Núcleo VAGAPARA, venho perseguindo e sendo perseguido por tal pergunta que foi provocada diversas vezes, tanto nas investidas de

colaboração crítica e criativa entre os integrantes do núcleo, quanto nos momentos de compartilhamento de questões referentes à criação e produção através das oficinas e residências que organizamos.

Em 2012, ao ser convidado para dirigir o Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), surgiu a oportunidade de observar com mais atenção alguns aspectos que se relacionam com o exercício da autonomia e da colaboração evidenciado no processo de criação compartilhado desenvolvido com os estudantes da graduação.

A partir de tais circunstâncias, o trabalho desenvolvido junto ao GDC apontou processos teórico-práticos que estabeleciam, como princípio, um formato que prezava pela colaboração como meio de preservar os interesses individuais e as sintonias/parcerias próprias dos processos de criação compartilhados.

Em uma experiência como esta, sob a perspectiva da autonomia-colaborativa, o trabalho apontou a necessidade de borrar o conceito tradicional de hierarquia (no que diz respeito ao poder, status, posição social) a partir da valorização das experiências pessoais e competências específicas de cada uma das partes envolvidas sem estabelecer critérios de valor entre os criadores, mas buscando entender quais as competências de cada um deles no trabalho (diretor, dançarinos, iluminador, sonoplasta e figurinista). Tal característica nos colocou diante da necessidade de observar de maneira dialógica a diversidade existente no grupo e as singularidades de cada um dos envolvidos.

É importante apontar que este modo de tratar a criação e o ensino da dança se caracteriza justamente por lidar de maneira mais maleável com os limites hierárquicos, longe de querer estabelecer qualquer tipo de valoração, tampouco sem deixar de observar o quão recorrente e, muitas vezes castrador, é o desenvolvimento de trabalhos que lidam de maneira bastante fixa com as relações de poder. O problema consiste no fato de que trabalhar desta maneira pode configurar processos que inibem, de certo modo, a criação, a autonomia e aprendizagem. No caso do balé clássico, essas estruturas são mais fáceis de observar, por exemplo: há o primeiro bailarino e a primeira bailarina; esse casal, em geral, faz as aulas na frente dos demais, dança no centro do palco e recebe um cachê maior do que o corpo de baile (demais dançarinos). Essa estrutura expande-se, por vezes, a outros contextos, não se restringindo apenas ao balé clássico. Muitos artistas e/ou docentes que trabalham sob a perspectiva da dança contemporânea adotam procedimentos de aulas arbitrários, onde o professor ou diretor se coloca na frente da turma, servindo de exemplo para os demais e a sua palavra é que define todos os rumos do processo.

Neste momento, peço licença ao leitor para uma breve contextualização sobre o ambiente ao qual se refere esta abordagem, porque diz respeito a questões que considero importantes para melhor entendermos os apontamentos que pretendemos seguir. O GDC, por ser um grupo institucional da Universidade Federal da Bahia e estar inserido dentro de um curso de Dança (graduação), pressupõe, para sua existência, algumas condições. Uma delas, por exemplo, é a organização/mediação de processos criativos coimPLICADOS com a proposta de pensar a formação dos graduandos (integrantes do GDC) enquanto futuros profissionais da área da Dança. E neste sentido, pergunto ao leitor: como cuidar do desenvolvimento de um processo de criação onde todos os integrantes (diretor e dançarinos) se provoquem e reflitam sobre as experiências de aprendizagem? Como partilhar as diferenças a fim de possibilitar elaborações de lógicas coletivas?

É certo que algumas escolhas – no caso deste processo específico – foram feitas de maneira arbitrária, visto que ao assumir a direção do grupo, foi necessário apresentar uma proposta de encaminhamentos. Talvez pareça contraditório falar de arbitrariedade, quando estamos justamente tentando estabelecer caminhos que vão de encontro ao que esta ideia propõe. Entretanto, todo processo apresenta bifurcações e exige tomadas de decisão, essas foram feitas sem consultar outros participantes; afinal, neste momento, ainda não haviam sido selecionados os 11 dançarinos. Portanto, após esta breve explicação, seguem abaixo os pressupostos estabelecidos:

- O trabalho seria desenvolvido de maneira colaborativa; assim, cada integrante teria espaço de proposição e direcionamento sobre os rumos do processo.
- As questões discutidas e elaboradas, enquanto dança, não seriam definidas previamente, mas no decorrer do próprio processo, e partiriam dos dançarinos.
- O processo de criação estaria baseado em uma pedagogia de perguntas<sup>11</sup>. Assim, o que interessa não são respostas com certezas bem definidas, mas sim perguntas que se abrem em novos questionamentos - formulados e enunciados enquanto dança.

Devo dizer que tais escolhas compartilham do pensamento de Hugo Assmann, quando este diz que “Quem ensina apenas há de mostrar pistas, insinua ritmos para a dança das linguagens.” (ASSMAN, 2011, p. 71) Assim, também, aproxima-se da ideia de Paulo Freire ao se referir à importância de sabermos enunciar perguntas em nossas práticas educativas: “Só

---

<sup>11</sup> Esta ideia de “Pedagogia de pergunta” foi inaugurada enquanto metodologia de criação por Pina Bausch em 1978 na criação espetáculo *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* (Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram) baseado na obra de William Shakespeare.

uma *educação da pergunta* aguça, a curiosidade a estimula e a reforça”. (FREIRE, 2012, p. 29).

O violinista graduado em Psicologia pela Universidade de Harvard, Stephen Nachmanovitch, em seu livro *Ser Criativo: O poder da improvisação na vida e na arte*, nos fala de maneira bastante poética que, em se tratando dos processos de criação, acrescento também os processos de aprendizagem: “Nenhum tipo de organização linear pode fazer justiça a esse tema; por sua própria natureza, ele não pode ser contido absolutamente em uma folha de papel. Olhar para o processo criativo é como olhar dentro de um cristal: quando fixamos os olhos numa face, vemos todas as outras refletidas.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 23).

A escolha por se trabalhar em compartilhamento evidencia o fato de que nada ou ninguém vive isolado no mundo, e isso torna tal processo um exercício bastante complexo; afinal, não se trata de uma relação simples e objetiva de causa e consequência, mas de um tecido de informações diversas codeterminantes de/em um mesmo processo. “[...] então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza.” (MORIN, 2011, p. 13).

Pensar de maneira coevolutiva a relação dinâmica entre corpo e ambiente permite entender melhor tal aspecto: se somos seres biológicos e culturais simultaneamente, não há separação.

Falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos estão ativos o tempo todo. A informação internalizada no corpo não chega imune. [...] Não há estoque, apenas percursos transcorridos e conexões já experimentadas. (GREINER, 2005, p. 43).

Desse modo, ao inaugurarmos nossa existência (ao nascermos), permanecemos em contato com outras existências, o contato modifica e, permanecer, evolutivamente, implica nessa modificação; afinal, nenhuma existência permanece intacta. Entretanto, é certo que nem todas as modificações são tão visíveis, os processos de aprendizagem e criação, por exemplo, não são observáveis de maneira tão objetiva. O próprio modo de operar do corpo – por ser complexo e processual – estabelece novas coerências a cada instante, relacionando dialogicamente dentro-fora, projeto-produto, objetivo-subjetivo, previsibilidade-aleatoriedade etc.

Pois é neste sentido que a criação em dança se dá, em trânsito. Sendo assim, não está fora do circuito corpo/sujeito-ambiente/contexto, porque:

Quando um corpo se move em dança, há todo um mundo que se move em torno e com ele. [...] Para que um corpo crie movimento um mundo de relações se estabelece. São acordos múltiplos, que se tecem entre o corpo (que por si só já é um conjunto plural) e o ambiente que se dobra e desdobra em contextos que orbitam em torno de danças sígnicas e participam dela. [...] Estamos falando de um corpo que problematiza os seus relacionamentos com o ambiente e busca soluções no próprio mover-se. (TRIDAPALLI, 2008, p. 10).

O corpo ao dançar, organiza o que antes era possibilidade, discerne lógicas de movimentos, informações de um processo. É corpo o tempo todo, não há mágica para se dançar. Corpo/sujeito “vivente” e coimplicado no ambiente cultural, social, político, por isso, “coletivizado” e corresponsável na produção de informações, que aprende, porque aprender é o único modo para se continuar existindo e sobrevivendo no mundo. (TRIDAPALLI, 2008, p. 24).

Esta relação coevolutiva deflagra a necessidade de se pensar em processos de ensino-aprendizagem como construção, o que é bem diferente de acúmulo ou estocagem de conhecimento. Afinal, como nos fala Adriana Bittencourt, professora do Curso de Dança da Universidade Federal da Bahia: “Conhecer é experienciar. Um corpo não transfere para o outro o que aprendeu, não há depósitos e adiantamentos de informações nos corpos. Experiência não se empresta.” (MACHADO, 2007, p. 106).

Pode-se dizer, a partir de tal reflexão, que a ação de construir significados (estabelecer coerências) trata de aspectos singulares a cada sujeito e determinantes na relação dinâmica e dialógica de criar e aprender. Tal experiência é possível de ser observada nos processos de criação compartilhados, quando, por exemplo, os participantes estabelecem conexões, propõem aproximações, cruzam informações, e provocam outras organizações, afinal, não se constrói o novo do nada; trata-se sempre de outras articulações.

Ao refletir sobre tais questões, Giltanei Amorim, integrante do Coletivo Quitanda, nos fala que:

Todo processo de criação deflagra experiências de aprendizagem, pois o que estamos fazendo num processo criativo é investigar, pesquisar, estudar, experimentar, testar, ampliar habilidades. Tudo isso acaba trazendo para cada integrante um conjunto de informações, anteriormente não acessadas, que contribuem para a aprendizagem singular e coletiva. No caso dos coletivos, acredito que o nível de aprendizagem pode variar a depender do modo como estes se organizam, mas sempre haverá aprendizagem.

Já Isabela Silveira, do Núcleo VAGAPARA, refere-se aos processos de compartilhamento em grupo como uma potência para o desenvolvimento de experiências de aprendizagem, o que reflete certo estado contínuo de aprendizagem:

[...] não haver uma formatação organizacional que preexista às experiências e desafios de cada momento é uma fonte de eterno aprendizado. Como saber como o outro irá proceder se o que se passa naquele instante nunca foi vivenciado coletivamente e, principalmente, se não há uma regra prévia que sugira um *modus operandi* a quem quer que seja? Então talvez as maiores das experiências de aprendizagem concirnam à construção de uma convivência que seja ao mesmo tempo colaborativa quanto provocativa e, sobretudo, que mantenha vivo um espaço de liberdade total para as proposições que chegam.

Márcio Nonato, também integrante do VAGAPARA, quando questionado se a criação em coletivo deflagra experiências de aprendizagem nos fala de maneira decisiva que “[...] na verdade não deflagra. Os modos de organização/criação já são o processo de aprendizagem. O ambiente é o mesmo, convivemos, trabalhamos, criamos, bebemos, conversamos... Tudo ao mesmo tempo. [...] CRIAÇÃO = FORMAÇÃO = ESTARMOS JUNTOS = VAGAPARA”.

Tal pensamento somado às experiências de criação e mediação em processos criativos-pedagógicos<sup>12</sup> nos possibilita refletir que, de uma maneira geral, processos de criação compartilhados pressupõem relações de ensino-aprendizagem. É também, em se tratando de coletividade, um exercício constante de autonomia e alteridade: ao promover uma relação em grupo onde os integrantes têm de lidar com as negociações/acordos individuais e coletivos. A pergunta enunciada neste momento está relacionada ao jeito de lidar com a criação na dança: como é possível provocar a emergência de processos de criação que se configurem como ambientes mais propícios a experiências de aprendizagem enquanto se dança?

Há que se desconfiar de um único caminho possível. Neste capítulo, arrisco alguns indicativos, como: o exercício da investigação, o reconhecimento da autonomia dos sujeitos envolvidos no processo, a cooperação e a atenção acerca das competências e limitações do coletivo.

## 2.1 A EXPERIÊNCIA DA CRIAÇÃO É APRENDIZAGEM

As experiências são fruto de nossos corpos (aparato, perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de se mover, manipular objetos, comer, de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Nesta perspectiva o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. (GREINER, 2005 p. 131-132).

---

<sup>12</sup> Refiro-me às experiências vivenciadas no Núcleo VAGAPARA e no GDC.

Tenho insistido na ideia de que a aprendizagem em dança resulta da experiência do ser aprendiz, de fato, torna-se incoerente pensar em aprendizado senão como algo experienciado, afinal é no corpo que acontece. Desse modo, o par conceito-experiência parece não fazer sentido quando postos em separado, como em prateleiras de supermercado. “A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida.” (BONDÍA, 2002, p. 27) Por outro lado, aprende-se com a experiência do outro, caso contrário a humanidade não construiria história. O homem age por mimese também, e tenta copiar o que lhe chega enquanto informação. Entretanto, “O princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”. (RANCIÈRE, 2009, p. 30)

É certo que tal processo nem sempre é reconhecível de maneira objetiva – vi e copiei. Em diversos momentos, fazemos coisas sem ter consciência de que vimos alguém fazer antes. Isto é bastante comum entre as crianças, que copiam os mais velhos; e um contrassenso na fala de alguns pais ou educadores, que repetem o jargão “Façam o digo, mas não façam o que eu faço.” O que parece interessante perceber é que o processo de aprender, em si, acontece não apenas no momento em que vemos ou escutamos uma informação, mas no momento em que incorporamos a informação ao experienciá-la em nosso próprio corpo.

Pesquisas na área das ciências cognitivas apontaram uma descoberta, relativamente recente, visto que as primeiras publicações foram apresentadas na década de 1980, por Giacomo Rizzolatti, sobre os chamados *neurônios-espelho*. Apesar de não haver, neste trabalho, o interesse em aprofundarmo-nos nas questões deflagradas a partir de tal descoberta, não poderíamos deixar de tocar, ainda que de forma um tanto superficial, neste assunto. O que se torna pertinente à nossa conversa é perceber a competência dos seres humanos que, a partir desse grupo de neurônios, configuram internamente uma paisagem como se estivessem, de fato, no lugar do outro (GREINER, 2010). Esta percepção parece ter sido o motivo pelo qual a professora Gilsamara Moura (2007) apresenta a ideia de que os neurônios-espelho estão intrinsecamente ligados à capacidade de aprender, e possivelmente, explicam como começamos a andar, falar e dançar.

Sinalizamos neste sentido a importância de tais células nos processos de aprendizagem. Isto se dá porque provavelmente os *neurônios-espelho* criam condições no corpo de promover imitações, no sentido de que, através da observação, um indivíduo aprende um padrão de ação novo e é capaz de reproduzi-lo com detalhes. (GREINER, 2010).

Entretanto, não há garantia de que os neurônios-espelhos sejam os únicos responsáveis pela aprendizagem através da imitação; são necessárias outras condições que perpassam o ambiente e o próprio corpo para que isso ocorra. No entanto, a presença dessas células tem se mostrado como condição para o acontecimento de tal fenômeno.

Na criação em dança, é possível reconhecer esta ideia, por exemplo, quando olhamos alguém fazendo algum movimento e tentamos copiá-lo. Existem momentos em que identificamos quais os princípios necessários; no entanto, não conseguimos organizar bem em nosso corpo aquele jeito de movimentar e surgem questões como: o que acionar no corpo e como criar condições para que tais acionamentos se configurem enquanto movimento de dança? São em momentos como estes que percebemos a importância da repetição investigativa<sup>13</sup>, que, possivelmente, nos levará a reconhecer como se elabora, do nosso jeito, aquele movimento.

Este parece ser um problema que é percebido também pela artista e pesquisadora Gladistoni Tridapalli, com quem compartilho tais ideias, por reconhecer em suas ações escritas e dançadas a busca de uma não separação entre teoria e prática.

A problemática situa-se na percepção de que os processos educacionais se encontram separados dos processos criativos. Em um entendimento que separa corpo de mente e teoria de prática, o corpo, quando está aprendendo algum movimento, não se pode estar criando simultaneamente. Esta é a mão pela qual a presente pesquisa não pretende seguir. O corpo, quando aprende, o faz criando. (TRIDAPALLI, 2008, p. 12).

Tentar entender como certas experiências de criação compartilhada, em dança, podem configurar estados de aprendizagem é um desafio que depende da análise cuidadosa de algumas especificidades que ocorrem no processo criativo. Para isso, é preciso que estejamos atentos a alguns pontos:

- A não separação entre o corpo que pensa e o corpo que dança. Ou seja, a emergência de questões e a elaboração de possíveis respostas (ou de novas perguntas) são organizadas no corpo, na ocorrência do fazer artístico.
- O corpo que aprende e dança não está separado do contexto em que se faz a dança. Assim, o corpo transforma o ambiente que transforma o corpo e é nessa relação que se configura a dança.
- O processo de aprendizagem é individual e ocorre em cada corpo de maneira distinta.

---

<sup>13</sup> Esta ideia será melhor desenvolvida quando tratarmos sobre a investigação enquanto procedimento de criação em dança.



- Os processos vitais que englobam a criação e a aprendizagem não são fixos e estáveis, tratam justamente de instabilidade e adaptações.

Seria bastante perigoso pensar que, por estarmos falando de criação compartilhada, as experiências vivenciadas pelos sujeitos do processo venham a se configurar da mesma maneira. Afinal, como nos alerta Jorge Larrosa Bondía, “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca.” (BONDÍA, 2002) Esta reflexão deflagra a importância de não perder de vista certos investimentos que possam colaborar para que todos os envolvidos no processo se reconheçam enquanto seres autônomos e percebam que a colaboração emerge nas diferenças.

Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. (BONDÍA, 2002, p. 27).

Uma proposta de encaminhamento para artistas e/ou docentes interessados nesta perspectiva que busca a consciência de aprender enquanto se cria, seria investir em procedimentos de criação que tragam à tona os referenciais dos sujeitos – memórias, desejos, anseios. Busca-se, neste caso, reconhecer os integrantes do processo como parte determinante das possíveis configurações, aqui tratadas enquanto dança. Ou seja, o que se configura é um resultante parcial do processo compartilhado de fazer/criar dança. Trata também de entender que, no processo de criação, não há separação entre o sujeito criador, o objeto sobre o qual se constrói enunciado e a configuração apresentada. Afinal,

Cada ser humano é único em seus feitos, realizações, conquistas, fracassos, frustrações, sonhos, desejos, valores, ideias e sentimentos. Sua singularidade reflete as interações com o meio sócio-cultural e carrega os traços de muitas pessoas com as quais conviveu, cujos efeitos podem ser ainda sentidos em sua vida.” (MORAES, 2009, p. 02).

No caso do processo experienciado pelo GDC no decorrer da montagem do espetáculo O QUE FICA (2012), algumas perguntas foram lançadas como indicadores da criação, tais como: o que em mim fala o que eu sou? O que faz de mim um homem, ou uma mulher? Sobre o que me interessa falar? Neste caso as perguntas, como se pode perceber, partiam de aspectos bastante íntimos, o que evidencia, de certa forma, a ideia de biografia, por se tratar de um convite aos participantes a pensarem sobre si. Entretanto, podemos extrapolar os

limites mais visíveis dessa proposta de encaminhamento não se restringindo a uma abordagem que discute questões de identidade. Por exemplo, se começássemos o processo com uma “ideia mote” como “o estado de desequilíbrio”, interessaria, sob tal perspectiva, identificar:

- O que cada sujeito do processo entende por “estado de desequilíbrio”;
- Como essa ideia se evidencia e afeta a vida de cada um dos sujeitos envolvidos;
- Sobre o que e como interessa falar/dançar acerca de tal “ideia mote”;
- Como conectar, relacionar, ou contrapor os diferentes pontos de vista sobre estado de desequilíbrio.

Estamos diante de tais reflexões: de que a experiência criativa, em termos de arte, configura experiências de aprendizagem; que experiência é algo singular, por mais que haja compartilhamentos de ideias e coimplicações entre corpo e ambiente nos processos vitais; sem perder de vista, também, que estamos nos referindo a processos de criação compartilhados – o que implica pensar a necessidade de lidar com a heterogeneidade (diversidade) como potência para o desenvolvimento da criação. Assim, enuncio, a seguir, algumas condições que possibilitam estabelecer parâmetros maleáveis para o desenvolvimento de trabalhos compartilhados.

## 2.2 A COOPERAÇÃO COMO HABILIDADE CRIATIVA

[...] o apoio recíproco está nos genes de todos os animais sociais; eles cooperam para conseguir o que não podem alcançar sozinhos. (SENNETT, 2012, p. 15).

Pensar a cooperação como uma habilidade criativa sugere que, antes, possamos entender sobre quais pressupostos buscamos tratar tais conceitos (cooperação e habilidade). É importante, também, estar sempre atento ao fato de que estamos lidando com questões de corpos em estado de criação artística. Sendo, assim as relações estabelecidas no/em processo se dão por meio de negociações constantes entre sujeitos e ambientes. Afinal:

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2005 p. 131).

Segundo Richard Sennett (2012) em seu livro *Juntos: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, a habilidade de cooperar é um fenômeno inscrito no modo dos sujeitos se relacionarem socialmente. Assim, cooperamos mesmo quando não temos consciência de tal ação. Se pensarmos em uma apresentação de dança, talvez fique mais fácil de perceber como os dançarinos, o iluminador, o sonoplasta e os técnicos responsáveis pelo teatro cooperam entre si a fim de realizar um evento comum – a apresentação do espetáculo. Por outro lado, nem sempre os modos de cooperação entre as pessoas se mostram de maneira tão evidente. Digamos, como Sennett, que “[...] as pessoas que batem papo em uma esquina ou bebem em um bar estão fofocando ou jogando conversa fora sem pensarem de maneira autorreferencial: ‘Estou cooperando’ esse ato vem envolto na experiência do prazer recíproco.” (SENNETT, 2012, p. 16).

Do latim *habilitate*, o substantivo feminino, em português, habilidade, trata do grau de competência de um sujeito frente a um determinado objetivo. Entretanto, mesmo aquele que houver lido e presenciado um determinado assunto pode não ser capaz de reproduzir a ação na prática. Habilidade, assim, seria compreendida no espaço entre as condições do corpo de desenvolver certo trabalho e as condições determinadas pelo ambiente onde se insere tal trabalho. Habilidade é o saber fazer; neste sentido, é um modo de o corpo produzir conhecimento indutivo – que surge na experiência.

Na prática da criação compartilhada, é muito importante compreender que, para se desenvolver a habilidade da cooperação, é necessário que haja o desejo das partes envolvidas em cooperar, percebendo as diferenças como potência e não como negação. Afinal, já é certo que somos todos diferentes, mas que temos muito em comum. Entender a diferença como parte do encontro, já que a homogeneidade parece não fazer sentido, visto que sempre haverá distinções e semelhanças, mas nunca igualdades.

Alguns trabalhos são grandes demais para que possamos dar conta deles sozinhos, ou simplesmente é mais divertido realizá-los com amigos. Qualquer que seja o caso, isto nos leva ao fértil e desafiador campo da colaboração. Quando trabalham juntos os artistas exploram o outro aspecto do poder dos limites. Existe uma outra personalidade e um outro estilo que precisam absorvidos e contidos. Cada colaborador traz para o trabalho um conjunto diferente de forças e resistências. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 92).

Quem deseja seguir este caminho se depara com outra grande necessidade: o exercício da escuta atenta, a fim de fazer emergir conversas dialógicas. É importante, neste momento, pedir novamente licença ao leitor para trazer à tona algumas diferenciações na perspectiva de

Richard Sennett (2012), ao especificar conversas dialógicas de conversas dialéticas. Segundo o autor: “Os procedimentos dialéticos e dialógicos facultam duas maneiras de praticar uma conversa, uns pelo jogo de contrários que levam a um acordo, outros pelo ricochetear de pontos de vista e experiências de forma aberta”.

O processo de criação compartilhada visto como experiência de aprendizagem parece estabelecer uma relação mais íntima com o modo dialógico de conversar, afinal, não se pretende chegar, necessariamente, a entendimentos comuns; busca-se, por outro lado, experiências que disponibilizem em um mesmo espaço as escolhas e os pontos de vista distintos.

Outro aspecto relevante observado nas experiências de criação e gestão tanto do Núcleo VAGAPARA, quanto do GDC, em 2012, é que o desenvolvimento da autonomia dos sujeitos atrelado à prática da cooperação evidencia as lideranças situacionais. Ou seja, a escolha por trabalhar coletivamente borrando as hierarquias desperta a consciência da necessidade de cooperar, de modo que, no decorrer da criação, os integrantes do processo revezam-se em diferentes funções: ao propor exercícios técnicos e/ou de criação, organizar roteiros, definir conceitos a serem discutidos, escrever projetos, produzir temporadas do espetáculo, dentre outras práticas do fazer artístico. Isabela Silveira reflete sobre esse modo de organização apontando que o VAGAPARA

[...] tem como premissa o desejo daqueles artistas de manterem contato com os demais, permitindo o atravessamento de afetos e influências mútuas tanto com os integrantes quanto com outros criadores de fora do núcleo. A liberdade de criação, proposição, ação e parcerias é ilimitada e não formatada, e cada um conduz seus processos da maneira que lhe parecer mais urgente e/ou agradável no momento. O fato de não ser necessário que os processos criativos sejam compartilhados com todos os integrantes (ainda que isso seja bem-vindo e ocorra quase sempre), permite que haja uma pluralidade de propostas e ritmos de trabalho acontecendo concomitantemente. Apenas as ações de gestão financeira e de comunicação são mais ou menos centralizadas, ainda que tal centro de concentração das tarefas e informações seja flutuante e vise sempre respeitar os quereres individuais e as demandas do momento.

Esse modo de organização em coletivo também é percebido por outros artistas, como no caso da experiência do Quitanda que, segundo Giltanei Amorim, se configura da seguinte maneira:

A ideia de um novo processo criativo geralmente é oriunda de um ou mais integrantes. Essa ideia é compartilhada entre os demais, que colaboram com novas ideias para complexificar os processos. Neste estágio, cada integrante

define como pretende participar criativamente do processo: intérprete, iluminador, fotógrafo, sonoplasta, artista educador (visto que sempre estamos articulando nossas atividades a processos de formação de jovens), coordenador, diretor etc. São definidoras desta etapa as habilidades de cada integrante e os interesses do projeto, entendendo que o projeto é o norteador de nossas ações.

Assim, a cooperação nos processos de criação compartilhados surge como uma possibilidade de tornar mais evidentes as experiências de aprendizagem, visto que o tal exercício implica elaborações coletivas através de articulações de ideias e procedimentos de criação, a fim de fazer emergirem processos e produtos artísticos.

Outro ponto relevante que dará continuidade a nossa conversa no que se refere ao processo de criação como produção de conhecimento é o que iremos tratar a seguir.

### 2.3 A INVESTIGAÇÃO COMO PROCEDIMENTO DE CRIAR DANÇAS

[...] a educação é processo de criação e resulta da experiência de investigação, que se apresenta como um procedimento operacional do aprendizado. (TRIDAPALLI, 2008, p. 12).

[...] procedimentos criativos são esses meios de concretização da obra. Em outras palavras, são os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e a conseqüente transformação da matéria-prima. (SALLES, 2011, p. 108).

Atualmente, tornou-se bastante comum o uso de enunciados como investigação, pesquisa e testagem de hipóteses nas criações artísticas. Tal aproximação com procedimentos que são próprios da linguagem acadêmica demonstra que o cruzamento entre instâncias distintas (produção artística e produção acadêmica) possibilita pensar a arte como produção de conhecimento. Entretanto, não é verdade que a arte precisa da academia para ser validada enquanto conhecimento; afinal, estamos tratando de modos distintos de elaboração e organização de informações. O que parece interessante ressaltar, aqui, é que muitos artistas lidam diariamente com procedimentos que deflagram e sistematizam experiências de aprendizagem. “[...] A ação do artista leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses dados apreendidos. Está sendo, assim, estabelecido o elo entre pensamento e fazer: a reflexão que está contida na práxis artística.” (SALLES, 2011, p. 127).

A abordagem que vem sendo apresentada, nesta escrita, busca iluminar procedimentos de criação que deflagrem a necessidade de pensar sobre as questões envolvidas no processo,

assim como elaborar movimentos de dança que se configurem como possíveis enunciados sobre tais questões. Desse modo, “[...] O ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo.” (SALLES, 2011, p. 133).

Ao identificarmos tais características do processo criativo, poderíamos dizer que são os propósitos investigativos, os acordos, aproximações e experimentos que possibilitam a maturidade da obra em processo, pois:

Diante das contínuas testagens que as versões da obra concretizam, encontramos diferentes universos coexistindo ao longo do processo. Formas que podem ser obras, outras que serão rejeitadas e outras que ainda poderão ser ajustadas. A fragilidade e a vagueza iniciais ganham algum tipo de consistência.” (SALLES, 2011, p. 135)

Sabemos que são diversos os caminhos possíveis para se chegar ao momento de apresentação de uma obra ao público; entretanto, independente por onde se escolha andar, mas tendo em vista as questões aqui discutidas, é preciso levar em consideração alguns aspectos:

- O contexto em que se insere o processo, por exemplo: o lugar aonde a dança é elaborada, sobre quais circunstâncias ela é criada, quem faz parte dessa criação e o tempo que levou para que ela se configurasse enquanto cena de dança.
- O fato de que a criação com a finalidade de produzir arte trata de um exercício prático que pressupõe experimentos e escolhas, seja de questões, movimentos, estados corporais, dramaturgias ou demais questões referentes à composição da cena.
- Investigar é um modo de produzir conhecimento, além de provocar a autonomia dos sujeitos ao aguçar a curiosidade e os interesses individuais.

A partir de tal contextualização, uma pergunta teima em surgir: como tornar tais procedimentos mais conscientes, por parte dos criadores, para que o processo se desenvolva de maneira autônoma e colaborativa? Para isso, é necessário compreender que tanto os conceitos acerca da temática a ser desenvolvida, quanto as propostas de corporalidades que se elaboram enquanto dança são resultantes parciais de processos investigativos, que fazem parte, a nosso ver, da engrenagem do processo de criar-aprender.

O corpo, quando opera em investigação, é contaminado por informações diversas: há um contexto propício para a aprendizagem quando os corpos estão se movendo no teste de procedimentos, na busca de resoluções para as questões e na produção de seus discursos de movimento. O corpo, enquanto

aprende investigando, reformula suas questões, modificando e sendo modificado *com e no* ambiente. (TRIDAPALLI, 2008, p. 29).

Entretanto, é preciso que fique claro ao leitor a qual, ou quais, dança (s) estamos nos referindo, para não correr o risco de embaçar o nosso olhar. Há uma grande diferença entre a maneira como é tratada a criação em dança no raciocínio que vem sendo proposto do modo de pensar a criação e, principalmente, o ensino da dança no senso comum. É bastante recorrente a associação direta entre a prática do ensino de dança com a reprodução de passos que caracterizam “certas danças”, ou seja, há um modelo determinado previamente e que deve ser seguido. Nesse tipo de abordagem, é muito comum perceber o corpo como um recipiente imerso em um contexto restrito de aprendizado, a cópia e a repetição mecânica. Há grande problema nesse modelo de ensino e criação; a questão que parece mais urgente é que dançar não é a mesma coisa que repetir passos ordenados ao som de uma música. Pode ser também. Mas não se restringe apenas a isso.

A ideia que vem sendo suscitada neste trabalho demonstra a preocupação de ir além desse modo de organizar o processo criativo, apesar de reconhecer que também faz parte do processo de aprendizagem do corpo a repetição, como já falamos neste capítulo. Notam-se também diversos exemplos de artistas que vem trabalhando a partir do modelo de cópia, mas que subvertem os encaminhamentos e apontam para o desenvolvimento de estudos onde a repetição surge junto com a reflexão e a análise dos movimentos.

[...] aprender dança precisa ir além da transmissão, recepção e reprodução de movimentos prontos. Transmitir, receber e reproduzir seria apenas assimilar um problema criado a *priori*, com uma solução já pronta. Qual seria o sentido de dançar se fosse apenas para replicar problemas ulteriores e resolvidos? (TRIDAPALLI, 2008, p. 10).

Os testes feitos do decorrer do processo são experimentos que surgem de ações investigativas, sendo assim, é necessário atentarmos para uma questão que implica diretamente no movimento criador. Há, de certo modo, uma tensão estabelecida no diálogo entre prática e repetição. Como já falamos anteriormente, existem sérios problemas ao lidar com a repetição enquanto uma ação “puramente” prática. Afinal, toda teorização assume uma parcela de prática investigativa, assim também, toda prática surge e faz emergir teorizações. Ou seja, estamos lidando, a toda hora, com ações teórico-práticas. Além do mais, como nos fala o professor Stephen Nachmanovitch, “A prática não é só necessária à arte, ela é arte.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 71).

É a este tipo de prática que nos referimos quando reconhecemos a importância de um modo de repetição atenta e investigativa nos processos de criar de aprender. Pois “Praticar é estabelecer relacionamentos diretos, pessoais e interativos. É a ligação entre o conhecimento interno e a ação.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 74).

A consciência de que viver é estar inscrito em um processo interminável, de aprender e de criar, nos coloca diante do inacabamento implicado na própria concepção de processo.

Assim, o território entre o visível e o invisível parece estar sempre presente nos processos de investigação do corpo. Não há mais imagem chave ou imagem motriz singular, mas sobretudo, fragmentos que fazem mediações. Neste viés, a fase intermediária parece sempre ser mais importante, o trajeto, como experiência ontológica. A noção de “vocabulário” ou padrão de movimento não é mais o começo de todo processo de criação. Muitas vezes, o vocabulário emerge (ou não) do processo de criação, mesmo sem estar já formulado no começo da pesquisa. (GREINER, 2005, p. 78)

Como vimos tratando até aqui, a experiência de uma criação compartilhada em dança é um trabalho que se instaura simultaneamente a tantos outros processos vitais em uma cadeia de relações que implica em reverberações e trocas ininterruptas entre corpos e ambientes, o que nos leva a pensar que:

O corpo não produz sozinho; ele investiga e constrói informações/movimentos num espaço-tempo em que demais corpos também estão operando com investigação: trata-se da confluência de muitos corpos que se movem compartilhando problemas e questões, testando experimentos, formulando soluções provisórias como argumentos de dança. (TRIDAPALLI, 2008, p. 26-27).

Assim, “criar” é organizar categorizações perceptuais com a possibilidade de estabilizar internamente eventos que se diferenciam em relação a experiências passadas. (GREINER, 2005, p. 115).

Contudo, diante do emaranhado de informações organizadas na escrita deste capítulo, o leitor pode estar se pensando da seguinte maneira: tudo bem, que criar pressupõe aprender e que tal experiência pode ser vivida pelos sujeitos com mais ou menos consciência dos estados de aprendizagem. No entanto, até então não foi apresentado um modelo para que esse movimento se concretize com mais eficiência. De fato, este *modelo* não será apresentado, pois sob nossa perspectiva, são muitas as possibilidades de construção ao longo de cada processo específico. Não há “um” modelo, o que sinalizamos são pistas que possivelmente apontarão para qual direção seguir. De todo modo, por entre acasos e bifurcações o caminho, cada um fará o seu.



### CAPÍTULO III

#### **3 TEORIZANDO A PRÁTICA OU PRATICANDO A TEORIA? - A experiência de criação do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, na montagem do espetáculo O QUE FICA**

Ao lidar com o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obras: criações em permanente processo. (SALLES, 2011, p. 34).

Neste capítulo, convido o leitor a se aproximar de uma escrita que busca traduzir em palavras a experiência vivenciada pelo Grupo de Dança Contemporânea (GDC), na montagem do espetáculo O QUE FICA (2012), dirigido por mim, com a participação de 11 estudantes do Curso de Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Para não cairmos no perigo de que esta conversa se configure apenas enquanto um relato da experiência, propomos uma análise a partir dos princípios que discutimos ao longo desta dissertação, tais como: criação compartilhada, experiências de aprendizagem, colaboração, autonomia, hierarquia e autoria.

A construção desta fala será organizada a partir da análise das entrevistas feitas com os integrantes do GDC (vide Anexo B), a fim de tecer uma conversa que se dará enquanto avaliação do processo experienciado pelos estudantes, além de sugerir apontamentos de possíveis pistas que sirvam para estruturação de outras experiências de criar e aprender danças.

Não perdendo de vista que o leitor é parte determinante na construção deste diálogo, e visto que estamos tratando de uma corresponsabilidade, no sentido de que as coerências apenas serão possíveis a partir do nosso encontro, é necessário investirmos na apresentação, ainda que de forma sucinta, do contexto em que se desdobrou este processo criativo e, consequentemente, as questões disparadoras desta criação.

Ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, apresentei em meu anteprojeto de pesquisa o interesse em me aproximar do Curso de Graduação, mais especificamente voltado para os processos investigativos e compositivos do GDC. Foi diante desse desejo que surgiu o convite da então diretora da Escola de Dança e diretora artística do

grupo, Profa. Dra. Leda Iannitelli, para que, ao invés de eu me comprometer em acompanhar e/ou observar o processo de criação do grupo, que eu estivesse à frente da direção de um novo trabalho. Esta oportunidade, que se efetivou no ano de 2012, representou um grande desafio em minha trajetória artística e acadêmica, visto que nunca havia experienciado a criação neste lugar, ou seja, numa instituição de ensino formal, com viés acadêmico e que agregasse Extensão, Pesquisa e Ensino.



**Figura 1.** Foto de Ensaio  
Fonte: crédito da foto - Dayse Cardoso

### 3.1 O CONTEXTO

Criado em 1965, o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA é um projeto de extensão formado por alunos da graduação em dança que tem como princípio desenvolver metodologias investigativas na área artística, aliadas ao saber acadêmico. Neste sentido, cumpre a função, também, de formação. Ou seja, apesar de ser um espaço dedicado à criação de obras de dança é, simultaneamente, um fórum de experiências de ensino-aprendizagem que aponta, como um dos objetivos, profissionalizar os graduandos no exercício de ser artista-docente.

Da sua criação em 1965 até o ano de 1968 o GDC foi dirigido pelo Prof. Rolf Gelevisky. Após este período o GDC foi desativado permanecendo sem produção por 25 anos. O grupo retornou suas atividades em 1993, sob a direção da Profa. Silvia da Gama Lobo, quando em 1997 foi novamente desativado, retomando suas atividades em 2005 com o

trabalho orientado pela Profa. Dra Ivani Santana: E fez o homem sua diferença (2005). Desde 2009, vem desenvolvendo trabalhos anuais sendo dirigido por diferentes coreógrafos que formam o grupo a partir de uma audição aberta voltada aos alunos do Curso de Graduação em Dança. Os trabalhos subsequentes foram: Ilinx (2009) e Mobius (2010), dirigidos pela Profa. Dra. Leda Muhana; Pop-up: Ventana 1 (2011), sob direção da Profa. Dra. Gilsamara Moura e O QUE FICA (2012), sob minha direção.

O processo de criação do espetáculo O QUE FICA se iniciou com uma audição que selecionou 11 participantes. Os integrantes foram escolhidos por um grupo de quatro pessoas: Fábio Osório Monteiro<sup>14</sup>, Ricardo Alvarenga<sup>15</sup>, Gilsamara Moura<sup>16</sup> e eu. No decorrer da audição, os inscritos foram convidados a refletir acerca da seguinte questão: O que em mim fala o que eu sou? Tal pergunta exigia uma formulação performática, que colocou os alunos diante do paradoxo da identidade. O quanto do que eu sou é afirmado por mim e o quanto é dito pelos outros? Há como medir?

Após a seleção, já com os 11 integrantes, continuamos discutindo sobre as questões deflagradas e as formulações compostas no decorrer da audição. Neste momento, foram apresentadas por mim, algumas diretrizes que serviriam como pensamento sobre o processo de criação, mais voltado especificamente para o modo como eu desejava pensar processo em dança, sob a perspectiva da autonomia colaborativa, borrando as fronteiras da hierarquia (diretor – intérpretes) e, conseqüentemente, diluindo a figura de um autor que assina a criação do trabalho.

Tais pressupostos provocaram, propositalmente, a emergência das singularidades que se encontrariam com o objetivo em comum - criar uma obra de dança. Como não poderia ser outro jeito, visto que estamos falando de criação compartilhada, convidei os demais participantes a colaborar nesta nossa conversa. Devo dizer que se trata de um exercício de muita complexidade, visto que, ao escrever, acabamos por apresentar certa linearidade que não corresponde à experiência criativa em grupo. Afinal, já ficou bastante explicitado, nos capítulos anteriores, que concordamos com um pensamento de processo não-linear, simultâneo, bifurcado e complexo. Estaremos atentos a tais características e solicito ao leitor a mesma atenção, para que não nos afastemos dos conceitos que estamos tratando.

Em um dado momento de nossa criação, novas questões foram deflagradas por um dos dançarinos, Tarso Caldas: O que você quer? No sentido de o que te instiga? Ou sobre o que

---

<sup>14</sup> Artista, mestrando em Dança pela UFBA, sob orientação da Profa. Dra. Gilsamara Moura.

<sup>15</sup> Artista, mestrando em Dança pela UFBA sob orientação da Profa. Dra. Jussara Setenta.

<sup>16</sup> Professora do Programa de Pós-graduação em Dança/ UFBA, onde atualmente responde também pela vice-coordenação do mesmo.

deseja falar? Tais perguntas foram compartilhadas entre todos e respondidas com tantas outras interrogações. A saber:

Andréia Oliveira – O que eu quero? Posso sugerir diálogos compartilhados? Conectar meu corpo a outras ideias, cocriar? Saborear o novo que vem junto ao vento? Dividir bons momentos de exaustivas investigações? Colaborar para as produções em Dança com processos de Criação em rede? Apresentar a Dança a novos ambientes, territórios...? Quero levar arte para todos os lugares...?

Ariana Andrade - Quero experimentar as possibilidades. Mas quais possibilidades? Em um trânsito constante de acontecimentos, encontros, rupturas, afetos, são gerados sentimentos diversos, mas o que quero mesmo? Compartilhar? Socializar? Afetar? Quero me contaminar pelo que está por vir? Será que é possível um trabalho coletivo sem haver uma hierarquia? Quero movimento?

Fábio Santos - Quero questionar? Desnudar todos nossos preconceitos e manias a que nos condicionam? Como seriam os produtos sem as marcas? A valorização seria pelo conteúdo? E os seres humanos, como seriam valorizados? Corpo como propagador de ideias e regras de um sistema capitalista? Aliena seus gostos? Unifica? Condiciona?

Fernanda Cristal - Por que a gente insiste em viver o amanhã, apagar o passado ou enterrar-se dentro dele e atropelar o presente que passou e você não viu? Será que tudo que eu gosto é ilegal, é imoral ou engorda? Vivo condenada a fazer o que não gosto? Se não mais quiséssemos os quereres, o que nos moveria? Mudei a casa de lugar... por cima da escrivadinha branca-celestial, pinto com verde-cereja-florescer ou traço finos traços de sonho-púrpura?

Hugo Pimentel - Por que contar uma história só? E se não houver casamento? Alguém pode ser substituído? E se o cisne negro fosse a vítima? Você sente culpa? Medo? Por que ser romântico? Eu não posso rir de mim mesmo? Essa música é cafona? Cadê a sapatilha de ponta? Cadê o príncipe? O pas-de-deux é pra ela.. ela.. ela.. e ele?

Leonardo Santos - Da vida? Como assim? Com detalhes? Difícil isso, hein? Posso começar? Como começo? Que palavras usar? O que dizer? Como explicar com palavras o que nem sei o que é? Síntese? E posso fazer isso com o que eu quero? Qual a primeira resposta que vou dar? Sobre quem sou? O que acham que sou? O que realmente eu sou? Quem quero ser? O que quero da vida? Respostas complicadas, não? Quero dançar? Só? E o resto? Importa?

Nícolás Fernandes - Realmente eu sei o que eu quero? Eu quero dançar sem me mover? O que eu quero vai me satisfazer? Eu posso não querer o que eu quero, ou querer o que não quero? O que querer?

Taiane Costa - O que você quer? O que você é? O que este edital quer que seja escrito? O que preciso fazer para criar? O que preciso ser para colaborar com este processo? A que recursos recorrer? Que configuração este trabalho terá? O que interessa ao investidor público pagar por ele? O que a sociedade espera dele? Com o que posso contribuir para esta sociedade? Como fazer? Por que fazer?

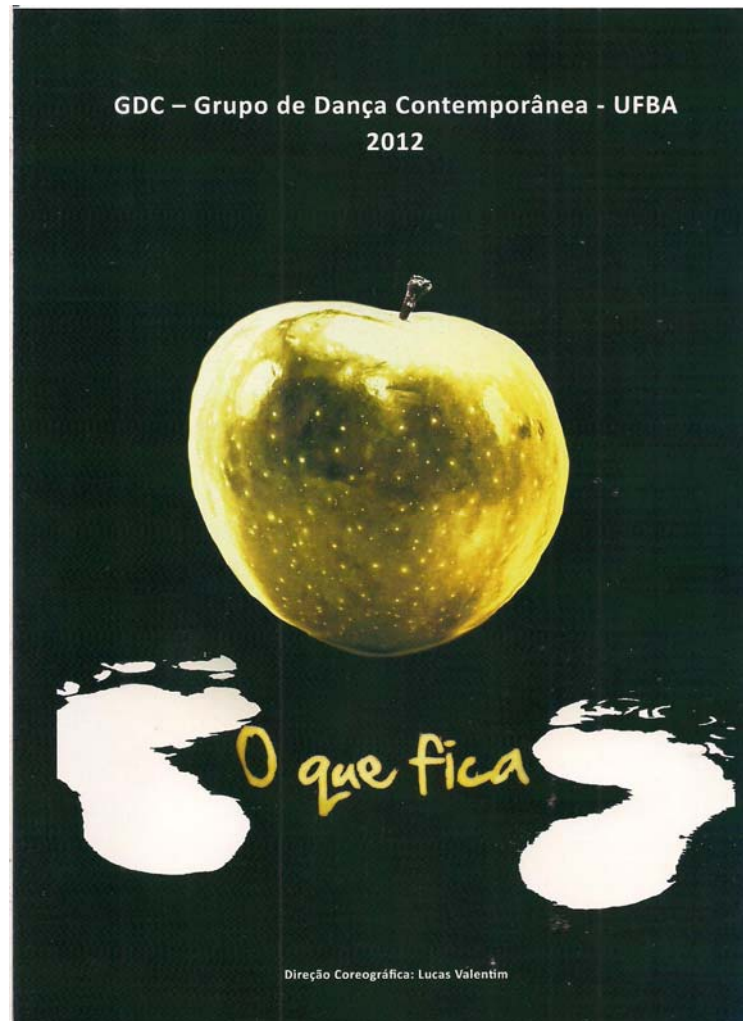
Viola Louise – De que forma permitimos sentir o momento do agora? Qual é seu limite? Quais são as máscaras por mim colocadas? Eu poderia viver sem nenhuma? O que pode surgir a partir dessa dança? Qual é a arte cênica contemporânea?

Diante da pluralidade de desejos e questões evidenciadas nas falas acima, inclusive sobre concepções de dança, buscamos entender, juntos, noções de coletividade, individualidade e colaboração. Percebemos na experiência da criação a necessidade de criarmos um argumento que serviria de mote do nosso processo. Foi diante desta discussão que chegamos à palavra – *resíduo* – no sentido de perceber o que fica das nossas conversas, dos nossos encontros, das nossas criações, da nossa passagem pelos lugares que habitamos.

A ideia sugerida por esta palavra nos acompanhou durante todo o processo, refletindo na metodologia de criação, na configuração da dança (espetáculo) e na maneira como falamos sobre este trabalho que criamos, assim como é possível perceber no título - O QUE FICA - e na sinopse presente no programa:

(...) O que fica?

De nós. Dos encontros. Dos olhares, toques, assuntos intermináveis. O que resta das conversas que tivemos? Uma obra feita de resíduos. Pegadas pelo caminho. Os lugares que visitamos, as pessoas que conhecemos, os desejos que não saciamos e até mesmo os momentos que não vivemos, mas que sonhamos um dia viver. Recordações, memórias, lembranças, saudades. Outras pegadas pelo caminho. O processo e a configuração. Ou seriam as configurações de/em processos? Perguntas que se abrem em outras perguntas. O que me move? O que em mim fala o que eu sou? O que faz do homem um homem e da mulher uma mulher? Mais pegadas pelo caminho e chegamos aqui. Somos no plural, mesmo sendo singular. O que ficará do que dançamos? Não é de se entender apenas, é de se jogar fora também.



**Figura 2.** Imagem do GDC  
 Fonte: Programa Maurício Oliveira

Foi ao transitar por estes caminhos que nos deparamos com o conceito de *permanência*<sup>17</sup>. O que fica das relações, o que permanece, são os resíduos das trocas interativas entre os corpos e o ambiente. Compactuamos com a Profa. Dra. Fabiana Brito (2008), ao entender que permanência contém um sentido adverso à noção de conservação, por vezes associada à ideia de continuidade. O cerne da permanência não está no organismo individual, mas no conjunto deles, pois busca manter-se mesmo que as condições ambientais não sejam favoráveis. A permanência é deduzida pelo teor de contaminação que os corpos são capazes de promover, ao longo de suas experiências interativas com os outros.

Diante da provocação lançada por Tarso Caldas (o que te move?) e da relação construída com a palavra *resíduo*, resolvemos criar listas individuais, que correspondiam às questões/conceitos que nos motivavam naquele momento. Estas listas foram compartilhadas coletivamente e após um longo período de discussões acerca dessas listas, traçamos então

<sup>17</sup> Ver Fabiana Britto, *Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea* (2008).

nossos *primeiros resíduos coletivos* – uma nova listagem de palavras/conceitos que correspondiam à vontade de falar do coletivo. Foram elas:

Protesto;  
 Reconfigurações;  
 Território;  
 Gênero;  
 Individualidade;  
 Paradoxo;  
 Hierarquia;  
 Normatividade e  
 Deslocamento.

Simultaneamente a este processo, a então aluna da graduação Inaê Moreira me propôs desenvolver um trabalho junto ao grupo como cumprimento de seu estágio, pré-requisito da conclusão do Curso de Licenciatura em Dança na UFBA. Entendi que seria interessante, na medida em que Moreira se propôs a trabalhar exercícios de preparação corporal e de improvisações estruturadas. Além disso, o trabalho que ela desenvolveu provocou lugares de discussões profundas acerca do texto do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) – *O que é o contemporâneo*. Este procedimento, organizado pela estudante, possibilitou ao grupo organizar de maneira coletiva alguns acordos de ordem conceitual e prática. As perguntas iniciais lançadas por Agamben (2009) – de quem somos contemporâneos e o que significa ser contemporâneo? - reverberaram diretamente na criação do espetáculo e na contextualização do coletivo enquanto Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Ficou evidente que a questão levantada pelo autor se referia ao contemporâneo enquanto temporalidade de uma existência; por outro lado, o que chamamos de “dança contemporânea” não tem necessariamente a ver com a dança feita nos dias de hoje. Se assim fosse, os espetáculos de balé de repertório que são remontados até hoje seriam considerados dança contemporânea.

Entretanto, seria possível traçar algumas relações entre o texto de Agamben com o trabalho que nos dispusemos a elaborar. Vejamos, quando a professora Helena Katz (2003) publicou o texto *A pergunta que o corpo faz*<sup>18</sup>, deu pistas de que uma dança para ser compreendida enquanto *dança contemporânea* precisa, necessariamente, apontar ao menos uma pergunta.

---

<sup>18</sup> Ver no CD-ROM Rumos Itaú Cultural Dança 2003.

Na concepção de Agamben (2009), o que torna o sujeito contemporâneo não é apenas a circunstância de habitar o seu tempo, pois o: “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (AGAMBEN, 2009, p. 62). E o que poderíamos entender dessa fala do filósofo? O que se vê no escuro? Ou, o que interessa ver quem olha o escuro? Na claridade, tudo já está posto, é fácil ver que todos veem quando as luzes estão acesas. As respostas são claras. Por outro lado, as perguntas possibilitam vislumbrar o que está obscuro, hipóteses são levantadas e testadas. Desse modo, poderíamos dizer que a dança que enuncia perguntas estaria interessada em adentrar o que se encontra menos visível – o escuro? Talvez sim, visto que apesar de o trabalho do GDC já ter-se concluído, no sentido de dar-se a ver a dança enquanto cena, não foram apresentadas verdades absolutas; de outro modo, perguntas se abriram em outras perguntas, as quais foram compartilhadas com o público.

Já a proposta de trabalho corporal que Inaê trouxe para grupo foi organizada a partir de princípios de movimentos que se repetiam em dinâmicas diferentes, provocando o cansaço e a exaustão. Os exercícios conduzidos pela estudante tinham como objetivo despertar a concentração dos envolvidos para o desenvolvimento de improvisações estruturadas. Tais improvisações eram propostas a partir dos temas/resíduos coletivos, o que possibilitou o aprofundamento das questões no corpo e criação de cenas que foram trabalhadas posteriormente e integraram o espetáculo.

A partir daí, todo material criativo foi contextualizado com o objetivo de discutir e se posicionar, artística e politicamente, acerca dos tais resíduos enunciados acima. As conexões, criações, e metodologias foram em geral compartilhadas entre todos os integrantes, que tiveram liberdade para intervir no processo.

A organização do roteiro do espetáculo e a escolha das cenas foram também exercícios de coletividade, ou seja, cada integrante trouxe uma proposta de espetáculo a partir do material criativo levantado. No entanto, por solicitação dos próprios integrantes, as escolhas finais foram tomadas por mim. Esta solicitação, vinda deles, me fez repensar o papel da hierarquia em processos como este. Ou seja, de algum modo, a minha função na montagem do espetáculo era diferente da deles. E não quero dizer com isso que é uma regra ou imposição o diretor determinar como será a cena, mas neste caso específico, foi como se configurou.

Mesmo assim, propus versões diferentes do espetáculo e ouvi os participantes sobre o que achavam de cada uma das possibilidades, para só então decidir sobre a versão estruturada enquanto espetáculo (vide Anexo C).



Estreamos o espetáculo no XVIII Painel Performático da Escola de Dança, no dia 15 de Outubro de 2012. Em seguida, embarcamos para Bogotá, na Colômbia, onde apresentamos no 16º Festival de Danza Contemporânea, no período de 22 a 26 de Outubro de 2012. Ainda em Dezembro de 2012, integramos a programação do III Seminário de Pesquisa em Dança da UFBA, com apresentação realizada no dia 06/12. Por fim, cumprimos uma temporada com 03 dias de apresentações, em Janeiro de 2013, no Teatro do Movimento da Escola de Dança/UFBA.



**Figura 3.** Dayse Cardoso apresentação O QUE FICA – 2012  
Fonte: foto Gabriel Guerra



**Figura 4.** Tarso Caldas apresentação O QUE FICA – 2012  
Fonte: foto Gabriel Guerra



**Figura 5.** Ariana Andrade apresentação O QUE FICA – 2012  
Fonte: crédito da foto Gabriel Guerra

### 3.2 ANALISANDO O PROCESSO

A fórmula estereotipada que diz que “a prática leva à perfeição” traz consigo alguns sérios e sutis problemas. Imaginamos que a prática seja uma atividade executada em preparação para a performance “de verdade”. Mas, se separarmos a prática da coisa “de verdade”, nem uma, nem outra, serão realmente “de verdade”. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 70).

Após esta contextualização de como se deu o processo de criação do espetáculo O QUE FICA, tentaremos articular os principais conceitos desta pesquisa com a fala dos integrantes do GDC que aceitaram, comigo, investir e colaborar na escrita desta dissertação.

Uma discussão bastante atual, que perpassa a nossa área de maneira muito contundente, justo por estarmos nos referindo a processos de criação e aprendizagem, é a correlação, muitas vezes tratada de maneira dicotômica, entre processo e configuração. A professora Cecília Salles nos apresenta este problema ao referir-se à *crítica genética*, uma proposta de análise crítica que se dá em processo, junto à construção da obra e não enquanto uma escrita posterior, que observa apenas a formulação cênica (espetáculo, performance ou intervenção), validando ou não a criação do artista. SALLES (2008), ao relacionar a ideia de crítica genética à concepção criacionista e cristã do surgimento do mundo, contada no livro de Gênesis, observa que Deus, segundo o livro, para criar o mundo, demorou sete dias. Isto implica em pensar em uma crítica que se atém a observar o processo de criação (os sete dias) entendendo o resultado (o mundo, ou a obra artística) enquanto um momento desse processo.

Esta questão remete à citação de NACHMANOVITCH (1993) referenciada acima, quando ele se refere à dicotomia entre prática e performance. Já tratamos sobre o perigo desse

modo de organização de pensamento, principalmente quando abordamos processos de criação e aprendizagem. Por este motivo, esta análise que estamos desenvolvendo se aproxima muito mais do paradigma complexo e da concepção sistêmica - em rede -, que propõe dialogias ao invés de dicotomias. Todo o trabalho desenvolvido na montagem do espetáculo O QUE FICA (2012) partiu desse pressuposto, o que gerou crises e entendimentos distintos, afinal a própria ideia de dialogia nos remete à não necessidade de consensos e o reconhecimento das singularidades dos processos.

A primeira questão que trouxemos, neste momento da nossa conversa, dizia respeito ao desenvolvimento da autonomia dos sujeitos em processo de criar-aprender. Ficou evidente que tal exercício, apesar de ser individual (no sentido de que acontece na singularidade dos sujeitos), só é possível de ser elaborado em coletivo, pois a ideia de autonomia pressupõe relações de dependência e, ao mesmo tempo, de emancipação. Paulo Freire nos lembra de que: “Foi com esses diferentes não “eus” que fui me constituindo como eu. Eu fazedor de coisas, eu pensante, eu falante.” (FREIRE, 2012, p. 40).

Em se tratando de um processo de criação compartilhado, é necessário estar atento aos limites, enquanto zona de contato e não de separação, entre coletividade e singularidade. Outro ponto relevante é que ninguém dá autonomia à outra pessoa, trata de uma conquista pessoal de afirmação e compreensão de mundo. Sobre isto, reflete Andréia Oliveira (vide Anexo B), uma das integrantes do grupo:

Desenvolvi a autonomia pensando no coletivo, o que foi um desafio, diante de artistas tão distintos. Conversávamos muito, a fim de configurarmos a obra no tempo determinado. Fui flexível e por muitas vezes, silencieei quando foi preciso, visando criar um ambiente agradável para a criação.

Entretanto seria, de certa maneira, uma abordagem superficial não reconhecer a dificuldade que o exercício de emancipar-se e de reconhecer-se dependente requer. Desenvolver a autonomia implica em compreender o sentido de ser autônomo, e uma prática diária e consciente do reconhecimento do outro enquanto parte constituinte dos processos das singularidades. Isto porque “toda operação no mundo envolve uma certa compreensão dele, um certo saber do processo de operar, uma verificação dos achados que a intervenção produziu e, antes de tudo, os fins que ela se propõe.” (FREIRE, 2012, p. 33).

Esta questão nos é apresentada também na fala de Thulio Guzman, dançarino que integrou o elenco do espetáculo O QUE FICA:

A autonomia ela não se dá, ela se toma pra si. [...] Autonomia, para mim, está diretamente ligada ao comprometimento e pró-atividade. [...] Acredito também que a alteridade é necessária no exercício de autonomia, já que retira a individualidade e nos coloca para além de nós mesmos, com o outro. O que já é um processo de aprendizagem.

A escuta do outro, a escolha do momento de se colocar, e de como se colocar, fazem parte dessa negociação entre autonomia e alteridade. No caso de uma criação em grupo, justo por reconhecer a complexidade que tal trabalho requer, torna-se desnecessário chegar a consensos harmoniosos. A criação compartilhada não pressupõe homogeneidade. As singularidades que compõem esse todo se arrumam e desarrumam a todo o momento, provocando fissuras, desacomodações, inquietações, crises e dissensos. Por isso, não se trata de um exercício tão fácil e simples, a escolha por trabalhar em coletivo requer esforço e tolerância das partes envolvidas.

A dançarina Ariana Andrade parece ter atentado para esta questão, ao analisar o processo de criação do trabalho junto ao GDC:

Percebo-me como uma peça no quebra-cabeça, pois trabalhar em grupo para mim é como um grande quebra-cabeça aonde as peças vão se encaixando e construindo um todo que nem sempre é harmonioso. As peças se encaixam por uma compreensão coerente do que é autonomia (cumprimento de acordos com o singular e o coletivo, flexibilidade nas ações e bom senso).

Este ambiente é marcado muito mais por possibilidades do que por determinismos, visto que as condições para novas organizações são infinitas e o quebra-cabeça enunciado por Ariana não configura, necessariamente, resultados harmônicos. Pois:

Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. (SALLES, 2011, p. 83).

[...] não há nenhuma possibilidade que não seja, ao mesmo tempo, *impossibilidade*. Ou, em outras palavras, não há *possibilidade*, que não se exponha a sua negação. (FREIRE, 2012, p. 133).

Todos temos o direito de *mudar*, de pensar e de agir diferentemente de como pensávamos e agíamos ontem. (FREIRE, 2012, p. 62).

Já as noções de autoria e hierarquia foram questões que detonaram momentos de grandes crises no decorrer do processo. Não à toa, visto que tais conceitos lidam diretamente com relações de poder e suas implicações, como já vimos no primeiro capítulo. Assim, o

encaminhamento de um trabalho colaborativo, com flexibilidade para diferentes proposições, e mais ainda, um trabalho que valorizava as singularidades como pressuposto para a criação coletiva, pode gerar ruídos acerca das funções e das tomadas de decisões. No caso do GDC, isto parece ter acontecido justamente por se tratar de questões pessoais e bastante íntimas que detonavam ações/movimentos compartilháveis no grupo e pelo grupo, como é possível observar na fala de Nicolás Fernandes:

Existia um sentido hierárquico já trazido por nós mesmos, de experiências passadas. Sentia que às vezes surgiam personalidades líderes, que tomavam a frente da situação e se colocavam como condutores do que estava acontecendo; e isso de certa maneira me confortava ao saber que tinha alguém que estava conduzindo as ideias que surgiam. Mas, o que me incomodava um pouco era que diversos líderes expressavam seus pensamentos criando confrontos entre ideias, estacionando assim o processo em trabalho.

Há discordâncias em relação à fala de Nicolás no que se refere ao fato de estacionar o processo. Para alguns, como veremos a seguir, a crise servia como um momento de bifurcação, de escolhas, o que potencializava muitas vezes a criação. É possível perceber dois exemplos que evidenciam esta questão:

O primeiro foi o momento em que os dançarinos solicitaram mais arbitrariedade por parte da direção. Explico: a proposta desenvolvida partia de uma pedagogia de perguntas para despertar experiências de criação e aprendizagem. Nunca foi do interesse deste trabalho apresentar resoluções prontas (movimentos pré-configurados ou assuntos pré-determinados); pelo contrário, eram lançadas perguntas que mobilizavam a criação das cenas e dos laboratórios de criação. Isto se deu por existir, nesta proposta, uma afinidade com as ideias de Paulo Freire sobre educação, assim, “[...] não posso reduzir minha prática docente ao ensino de puras técnicas ou puros conteúdos, deixando intocado o exercício da compreensão crítica da realidade.” (FREIRE, 2012, p. 51).

Isto causou certo desconforto em alguns participantes que solicitaram indicações mais diretas por parte da direção do tipo: o que fazer na cena ou como responder no corpo as questões que surgiam em conversas. Vejamos como Leonardo Santos, um dos dançarinos do grupo, percebeu esta crise:

A autonomia dada ao grupo deflagrou uma dúvida, em mim, sobre quem me “corrigir”. Na verdade, por não ter experiências nesse campo de cocriar algo, por vezes me vi perdido. Pensando nisso, vejo o trabalho construído de uma maneira, que todos os envolvidos são considerados autores da obra. Não vejo

Lucas, como o autor do “O QUE FICA” e sim alguém que organizou o vasto, material que o grupo dispunha. O grupo, em um dado momento, até por não saber como organizar as ideias, solicitou de Lucas uma postura mais ditatorial, saindo um pouco da proposta, que partia da autonomia e da colaboração para construção da cena.

O segundo momento foi a saída de um dos dançarinos - Nícolas Fernandes - do processo. Nícolas sempre foi um dos integrantes mais assíduos e comprometidos com o projeto. Entretanto, perto do momento de finalização do trabalho, o grupo fez mais um acordo em relação às faltas e ficou acertado coletivamente que este, diferente dos outros seria cumprido. Um dos motivos da rigidez deste acordo foi o prazo estabelecido pela Escola de Dança para a estreia do novo trabalho do grupo. É importante dizer que havia uma previsão definida devido ao convite feito pela *Universidad de Bogota Jorge Tadeo Lozano* para que o GDC participasse do *16º Festival Universitario de Danza Contemporánea*. Isto acarretava fazer ao menos uma apresentação na UFBA, antes de o grupo embarcar para a cidade de Bogotá, na Colômbia.

Dentre vários pontos estabelecidos no acordo, ficou determinado que quem não pudesse estar presente neste momento de organização final do espetáculo, não poderia participar da estreia do espetáculo. Diante do surgimento de outro trabalho, que ocuparia justo os horários de ensaios, mas que por outro lado poderia representar uma experiência de aprendizagem importante para ele, Nícolas escolheu sair. Alguns integrantes se rebelaram, por considerar a importância dele no trabalho, no entanto, era necessário dar espaço para que o próprio Nícolas tomasse sua decisão diante do acordo feito pelo coletivo.

Ao receber a notícia da saída de um elemento importante para a cena, e diante da necessidade que algumas cenas apresentavam de uma distribuição numérica mais equilibrada entre homens e mulheres, convidei o artista e criador, também aluno da graduação e, atualmente, do Mestrado em Dança, Thulio Guzman, para integrar o elenco. Era necessário, neste momento, entender que não estava havendo uma substituição, no sentido de reproduzir o que Nícolas fazia, mas recontextualizar Thulio no grupo e nas questões trabalhadas para que ele criasse seu próprio percurso na cena.

Esta transição não foi tranquila e harmoniosa; causou fissuras, brigas e discussões no grupo. Acompanhemos um pouco do que nos conta o próprio Thulio na entrevista que segue em anexo:

Fui convidado por Lucas Valentim, o diretor do espetáculo, duas semanas antes de estrear; Nicolas que antes participava do processo escolheu sair para

realizar outro trabalho que o faria se ausentar nos últimos momentos de ensaios e nas apresentações. Foram realizados no grupo acordos sobre a presença e comprometimento com a proposta, ele fez a sua escolha, e abandonou o processo. Isto causou bastante atrito entre os participantes, pois foi difícil que alguns entendessem que se tratava de escolhas, e que elas são individuais, mesmo em um coletivo. Foram colocadas algumas questões: se Lucas não estaria sendo impositivo ao me convidar a dançar no espetáculo, sobre que tipo de comprometimento eu teria com a proposta e também como me atualizar sobre o que já aconteceu entre eles ao longo do processo.

Entendo minha entrada no processo como uma situação emergencial que decorreu de circunstâncias e imprevistos, mais do que de vontades pessoais de Lucas, por exemplo. Lembro quando me foi feito o convite, se falou da necessidade de se ter uma pessoa do gênero masculino, para balancear o grupo em número de participantes homens e mulheres, em vista que a discussão ia decorrendo em questões sobre gênero.

Aceitei o convite também pela minha disponibilidade e familiaridade com a proposta, que já acontecia para mim, desde as conversas que mantinha com Lucas sobre o andamento do trabalho dele, prévios ao meu ingresso no espetáculo. Me interessei bastante pois vi que a ideia de coreografia que estava sendo investigada, enriqueceria meus estudos sobre portabilidade que venho desenhando no mestrado. Com tudo isso, não é possível excluir os afetos envolvidos nesta escolha, mas ao que parece, em situações emergenciais como a que aconteceu, é inevitável que procuremos soluções ao nosso redor mais próximo. Para alguns, isto foi muito difícil de entender, que os afetos influenciam sim nas escolhas, e como isto se mal traduz em uma “falta de ética”, ou atitude de “ditador”, como foi mencionado em alguns momentos de furor.

Foi necessário o exercício de escuta, pois o trabalho seria o dobro para mim. Comecei por entender que eu não estaria lá para substituir ninguém, ou seja, o que foi criado por Nicolas, é da corporalidade de Nicolas, dos afetos e desejos dele. Isto provocou nas pessoas que se dispuseram a me atualizar a reafirmação sobre as indicações, falando da dança não apenas pela forma ou o movimento, mas sim revivendo memórias, contextualizando as indicações de cada cena, estas indicações permitiram a exploração da minha corporalidade em relação à proposta, e assim, me ensinavam e aprendíamos juntos, sobre o que estaríamos realizando em tais ações, complexificando a coreografia.

Por outro lado, é reconhecível que momentos de crise como estes dois exemplos citados, geram muitas vezes o amadurecimento das escolhas e o aprofundamento das questões trabalhadas. Neste caso, a necessidade de agregar um novo elemento ao grupo, fortaleceu tanto a cena quanto a relação entre os integrantes. É necessário dizer que, quando nos referimos ao fato de ter fortalecido as relações entre os integrantes, não significa que houve uma harmonia coletiva e consensos nas ideias; pelo contrário, isto evidenciou também as diferenças, mas possibilitou uma maior intimidade para que cada um se colocasse, tanto na roda de discussão, quanto na cena. Leonardo Santos refletiu da seguinte maneira quando perguntado sobre este momento:

As crises foram indispensáveis no processo. Não falo só crise de relacionamento, mas também crises de composição. As crises aconteceram por divergências de pensamentos e de momentos de vida. Cada um estava em um momento de vida e os choques de cultura desencadearam as tais crises.

A fala acima evidencia outro aspecto interessante que também já foi bastante discutido por nós, quando Leonardo afirma que cada um dos integrantes trazia para a criação rastros de suas experiências na vida. Ele quis se referir justamente à característica da criação enquanto um processo que não está separado da vida dos criadores. Sob esta perspectiva, não há ponto de origem, nem tampouco um ponto final, nos processos que nos reuniram neste trabalho e que prosseguem.

Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo. (SALLES, 2011, p. 68).

Assim, também, o coletivo e o singular se misturam e se retroalimentam em um movimento ininterrupto. Sobre isto, Ariana Andrade reflete de uma maneira simples e muito bonita: “SINGULARIDADE um EU dentro do TODO /COLETIVIDADE um TODO dentro do EU.”. Se lembrarmos do que nos fala Edgar Morin (2010), veremos que a reflexão da integrante do GDC Ariana Andrade enunciada acima muito se assemelha a este pensamento:

Trata-se de procurar sempre as relações de inter-retro-ações entre cada fenômeno e seu contexto, as relações de reciprocidade todo/partes: como uma modificação local repercute sobre o todo e como uma modificação do todo repercute sobre as partes. Trata-se, ao mesmo tempo, de reconhecer, por exemplo, a unidade humana em meio às diversidades individuais e culturais, as diversidades individuais e culturais em meio à unidade humana. (MORIN, 2010, p. 25).

Já diante da nossa principal defesa na escrita desta dissertação, ou seja, a de que criar pressupõe estados de aprendizagem, os participantes do processo que resultou na montagem do espetáculo O QUE FICA constatarem diferentes pontos de vista. Vejamos:

Andréia Oliveira:

[...] construíamos conhecimentos sobre o nosso fazer a cada encontro. Os laboratórios eram espaços alternativos (nesse caso, completar: já que somos estudantes da universidade e a participação no grupo funcionava como uma atividade de extensão) de formação.



Ariana Andrade:

Estar junto e viver com as diferenças já é aprendizado, organizar ideias criativas em um grupo de 14 pessoas, entre eles sonoplasta, iluminador e diretor é de extremo exercício de aprendizado, troca e compartilhamento. Momento por mim considerado único por exercitar a paciência, onde é o meu lugar dentro daquele todo, qual o momento da minha fala ou do meu silêncio, até que lugar eu posso ir, diferentemente de uma organização arbitrária na construção de uma obra artística.

Leonardo Santos:

A audição. Na verdade, fui despretenso, até pela fama que o GDC tinha (tem?), mas queria passar pela experiência de estar lá. Não sabia o que fazer. O que dizer. Como me comportar, afinal a “audição” era diferente das outras. Mas o momento mais relevante foi a construção do meu solo. Naquele momento, finalmente, fiz algo que realmente queria dizer.

Pra mim, esse processo, até por trabalhar com emoções, questões que nos tocam pelo seu apelo pessoal/ social/ histórico, nos faz aprender muito. Dentre os principais aprendizados estão o ouvir e o se perceber. Aprender a ouvir o outro foi importante no processo, ajudando a delinear o caminho que o espetáculo seguiria. Se todos se fechassem para ouvir o outro, “O QUE FICA” seria um espetáculo coreografado e não colaborativo. E se perceber na construção de algo, se fez fundamental pra mim. Perceber-me criador, propositor, colaborador, abriu caminhos ainda não acessados na minha veia artística, tanto que depois disso, até montei um coletivo de dança, onde posso ser “colaborativo” nas proposições.

Esta diferença observada nas falas dos estudantes se dá pelo fato de que toda experiência de aprendizagem ocorre no corpo; portanto, na singularidade de cada sujeito. Singularidade esta que já é plural em si mesma, por ser o corpo um sistema, formado por subsistemas, também plurais, e assim por diante, o que configura um alto grau de complexidade. Além disso, devemos sempre nos lembrar do que fala Hugo Assman (2011):

O aprender não se resume em aprender coisas, se isto fosse entendido como ir acrescentando coisas aprendidas a outras, numa espécie de processo acumulativo semelhante a juntar coisas num montão. A aprendizagem não é um amontoado sucessivo de coisas que vão se reunindo. Ao contrário, trata-se de uma rede ou teia de interações neuronais extremamente complexas e dinâmicas, que vão criando estados gerais *qualitativamente novos* no cérebro humano. (ASSMANN, 2011, p. 40).

### 3.3 OBSERVAÇÕES EM PRIMEIRA PESSOA

Gostaria de finalizar o último capítulo incluindo a minha fala nesta análise. É certo que toda a escrita da dissertação já é em si mesma esta fala, afinal, trata-se de uma organização estruturada sob o meu ponto de vista, inclusive nos recortes das citações. Entretanto, essa singularidade, que se dá na maneira de organizar o trabalho, é recheada de uma pluralidade infinita que ultrapassa minha fala e meu modo de ver o mundo.

Diante da minha participação direta do projeto do GDC em 2012, sinto a necessidade de me colocar de maneira mais evidente; por este motivo, estarei respondendo o questionário que foi elaborado para os fins desta dissertação, colocando-me, assim, como mais um participante do processo e não apenas enquanto observador desta elaboração em dança. Insisto na participação do leitor enquanto participante ativo deste processo, principalmente neste momento, onde analisar minha própria fala poderia ser redundante. Vejamos:

1 – Como você descreveria sua experiência no processo a partir de uma reflexão acerca dos processos de criar e aprender em grupo?

Trabalhar em grupo é uma tarefa difícil, ainda mais se tratando de 12 pessoas com concepções de mundo e de dança bem distintos. O processo de criação do espetáculo O QUE FICA foi uma experiência de doação e de crença em ideias como autonomia e colaboração. É claro que neste terreno poético, político e de aprendizagem surgiram muitas dúvidas. Como lidar com as minhas vontades enquanto diretor e as respostas dos outros criadores às minhas provocações? Como conduzir sem cair no deslize de querer catequizar? Mediar um processo de criação junto a um grupo me fez perceber o quão delicado é lidar com os processos de aprendizagem e com as construções de verdades dos outros. Percebo que houve uma negociação permanente entre o *status* de ser diretor, no sentido soberano do poder que essa palavra pode representar, e o desejo de despertar em cada participante do processo a emancipação individual e o senso de coletividade. Para mim, o desafio foi entender o espaço da criação junto ao GDC enquanto uma experiência de aprendizagem - que se deu na coletividade – com o objetivo de possibilitar artistas-cidadãos-sujeitos pensantes e questionadores.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo a partir de uma reflexão acerca da autonomia e da colaboração?

A minha participação no grupo foi bastante questionada em alguns momentos, às vezes por parecer que estava deixando livre demais o processo e outras por tomar decisões sem consultar o grupo. Esses momentos me fizeram questionar o lugar da direção, enquanto

função mesmo. Em que momento eu deveria me colocar de maneira mais direta e incisiva, inclusive no cobrar que os acordos fossem cumpridos, e os momentos em que deveria abrir mão dos acordos em prol de novas negociações. Autonomia e dependência são partes de um mesmo contexto. Foi bem difícil para eu entender isso. A minha liberdade enquanto criador estava condicionada a uma estrutura de prazos, e desejos da instituição à qual estava vinculado o projeto. A minha postura era de certa forma diferente das dos demais criadores, eu estava ali para questioná-los, propor situações e experimentos e selecionar o que desenvolver. Por este motivo, resolvi deixar aos cuidados dos próprios estudantes a escolha dos temas que lhes interessavam para serem aprofundados. O que me cabia era pensar metodologias de criação que se relacionassem com as questões trazidas por eles. Essa negociação foi bastante interessante, porque criou nos artistas uma noção de propriedade sobre a criação, visto que eram problemas identificados e resolvidos por eles mesmos em seus processos de criar e aprender.

3 – Como você percebeu e como avalia as questões de hierarquia e autoria no processo de criação deste trabalho?

Acredito na coexistência dos paradigmas. Ou seja, a escolha por trabalhar num perspectiva colaborativa, mais verticalizada e menos arbitrária, não anula a existência da hierarquia. As diferentes funções desenvolvidas pelos integrantes de um processo falam sobre isso. Ao assumir a direção do GDC, eu sabia que não seria cobrado enquanto um estudante da graduação. O meu papel ali era diferente, outras demandas da concepção do trabalho me eram atribuídas. E eu solicitei também, afinal foi um acordo, aceitei estar nesse lugar. Entretanto a falta de experiência em processos com tais características me colocou algumas vezes diante do “não saber como e o que fazer”. Vou tentar explicar: houve um momento do processo em que os estudantes solicitaram de mim, com estas palavras – mais arbitrariedade -, devo dizer que eu fui acostumado no Núcleo VAGAPARA a trabalhar de maneira onde a horizontalidade nas ações é uma demanda coletiva. No caso do GDC, esta escolha foi tomada por mim, no início do projeto, que se configurou a partir da audição. Quando fui desafiado a ter que assumir de maneira mais vertical a minha função de diretor, e isto se deu pelo fato de que os estudantes gostariam que eu indicasse as resoluções corporais mais “corretas” que correspondiam aos problemas que eles desejam discutir, eu respirei, tentei entender o que aquilo representava diante dos pressupostos que eu estava trabalhando e respondi: Tudo bem, eu vou ser arbitrário. Quero que vocês me tragam essas soluções, e não tem acordo! Eu sei que esta resposta pode ter sido interpretada de maneira um tanto “escrota” pelos participantes, mas foi a forma que eu encontrei de fazê-los entender que eu não estava ali para apresentar

respostas “corretas”. Fui arbitrário ao solicitar a não verticalidade, no sentido de que o diretor responde pelo trabalho. Estávamos juntos, e todos eram responsáveis pelo que estava sendo construído. Isto responde também à relação de autoria; a noção de compartilhamento diluiu a figura de um autor, e distribuiu a propriedade pela obra por todos os integrantes.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Esta questão é respondida em toda esta dissertação. Ela é o motivo desta escrita e o objetivo do processo de criação junto ao GDC.

5 – Se fosse possível escolher um momento que você considere relevante nesta experiência, qual seria? E por quê?

Acho que um momento bem interessante de se falar foi quando estávamos discutindo como seriam colocados os nossos nomes na ficha técnica. Foi muito bonito de ver um grupo de 12 pessoas, comigo, conversando sobre as implicações políticas de se chamar dançarino, intérprete, criador ou diretor e qual seria a defesa do coletivo.

6 – Como você percebeu os momentos de crise no trabalho e porque você considera que isso ocorreu?

Porque a crise nos persegue enquanto nós a perseguimos. Dito de outra forma, a crise faz parte da existência; ela gera instabilidade e movimento. Um sistema em equilíbrio é um sistema morto. É necessário que haja crise para que possamos ir além. Escolher viver a experiência de um processo criativo de maneira compartilhada é de se pressupor crises. A questão é: como lidamos com as nossas crises? Não há uma resposta certa que corresponda a esta pergunta, como se fosse um molde. Em cada crise, um novo jeito de lidar. É no inacabamento e no se saber inacabado, como nos fala Roberto Freire (2012), que se abre para nós a possibilidade de nos inserir numa permanente busca.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

Quando falo: eu sou. É necessário perceber que esta unidade é constituída de uma pluralidade incalculável. Ao referirmos: nós somos. É preciso lembrar, a todo o momento, que esta coletividade é composta por unidades distintas e complexas.



**Figura 6.** Apresentação O QUE FICA em Bogotá  
Fonte: (crédito da foto autor desconhecido)

Ao finalizarmos este capítulo, trago novamente a questão que foi enunciada no título a fim de refletirmos: teorizando a prática ou praticando a teoria? Diante de uma realidade como esta que foi analisada na experiência de criação do espetáculo O QUE FICA (2012), seria possível uma separação entre essas instâncias do processo de aprendizagem? Acredito que não, afinal, a teoria e a prática se confundem, entrelaçam-se e se misturam quando nos colocamos diante de processos de criar e aprender em coletivo.

## (IN)CONCLUSÕES, CONSIDERAÇÕES E APONTAMENTOS

### (IN)CONCLUSÕES

Quando embarcamos nesta conversa, tratei de apresentar os pontos de partida que iriam nos guiar até aqui, fiz questão de falar sobre a impossibilidade de apontar um começo enquanto momento de origem de qualquer acontecimento, pois todo começo traz em si rastros, memórias e história. Seguindo este mesmo raciocínio que percebe as singularidades dos sujeitos aprendentes como parte de um processo evolutivo não linear e complexo, tampouco é possível identificar com precisão o ponto final, com a expectativa de um resultado acabado.

Todo o trabalho que foi desenvolvimento nesta escrita se apresenta com o claro objetivo de discutir e analisar processos de criação e aprendizagem em grupo. Desse modo, quando falamos de processo, parece tornar-se incongruente apresentar conclusões, respostas, modelos assertivos ou qualquer outra noção que caiba em parâmetros rígidos e que se fecham em si mesmos. Por outro lado, o que mais nos interessa é possibilitar a emergência de novas dúvidas que alimentam nosso estado de permanente busca.

O que apresentamos, com esta dissertação, é a continuidade de um processo que se formaliza nesta escrita para que se possam ver resultados parciais e circunstanciais, que foram se configurando a partir das escolhas feitas em processo. Pois, como nos fala de maneira precisa Cecília Salles: “A capacidade de estabelecer limites é a maior prova de liberdade.” (SALLES, 2011, p. 72).

Só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem. (SALLES, 2011, p. 69).

É justamente por esta característica local que tais resultados não servem como parâmetros gerais e hegemônicos, mas como pistas que possibilitam a reflexão do próprio processo ou, ainda, como inspiração para o desenvolvimento de outros trabalhos os quais, assim como este, tenham como objetivo a produção de conhecimento enquanto se faz dança. Seria, de certo modo, ingenuidade apresentar este trabalho como uma proposta metodológica fechada, que possibilitasse a criação em grupo de maneira autônoma e colaborativa. Parece incongruente falar em manuais quando estamos lidando com educação e arte; afinal, educar

não é compatível com modelos gerais pois, em cada caso, instala-se um processo em diversos contextos e com diferentes possibilidades de encaminhamentos.

## CONSIDERAÇÕES

Ao tratarmos sobre processos compartilhados em dança a partir do recorte das experiências de criação e aprendizagem, parece urgente levarmos sempre em consideração alguns aspectos:

1. A não linearidade dos processos de criação e aprendizagem, ou seja, não há um caminho único e assertivo que vai de maneira gradual do mais fácil ao mais difícil, tampouco do simples ao complexo.

2. A complexidade deflagrada nas relações do/no corpo parece ter grande importância a partir do entendimento de que corpo e mente não podem ser compreendidos em separado. Além disso, este sistema (corpomente) se organiza em movimento evolutivo e, portanto, irreversível em correlação com o ambiente que o constitui.

3. Todo pensamento é ação do corpo, visto que, para acontecer um pensamento no corpo, é necessário que haja inúmeros movimentos e acionamentos internos.

4. Toda singularidade é plural diante da concepção de que nada vive isolado no mundo. As coisas têm historicidade e o “novo” é uma organização, em termos novos, de elementos pré-existentes.

5. Quando tratamos de processo, parece desnecessário identificar os pontos de origem e de fim. Aceitar o inacabamento como parte do processo pressupõe lidar com variáveis que não dominamos e que tampouco podemos prever, mas que são necessárias de serem consideradas como: o acaso, as escolhas do outro ou as condições do ambiente.

6. Autonomia e colaboração são condições de um processo compartilhado, e dizer isto pressupõe liberdade e dependência ao mesmo tempo.

7. A (des) hierarquização, no sentido de diluição do poder soberano vertical e centralizado, e a noção de autoria compartilhada não eliminam a existência das funções distintas, nem tampouco do poder. O que ocorre é um acentramento desse poder, que se configura ondulante e mais horizontalizado.

8. Para compreendermos que toda experiência criativa é aprendizagem, torna-se necessário que estejamos atentos ao conhecimento gerado a partir da experiência, tendo sempre em mente que a experiência é singular e ocorre de maneira distinta em cada corpo –

criar e aprender são processos indissociáveis da condição de estar vivo. A questão que se apresenta como determinante para nós é perceber que o trabalho em coletivo pode potencializar tais processos.

9. A experiência em grupo é sempre um desafio que exige empenho e vontade das partes envolvidas; afinal, há grandes dificuldades que tornam o exercício do compartilhamento algo bastante complicado. Dentre eles, podemos relacionar as noções de autonomia e alteridade. Reconhecer o outro como parte constituinte do processo é respeitar as singularidades que compõem o coletivo, o que exige tolerância e confiança.

10. Alguns aspectos foram determinantes nesta pesquisa e podem colaborar com outros processos que se empenham em desenvolver experiências de criar e aprender em coletivo, tais como: o desenvolvimento da cooperação e da investigação enquanto motivadores dos procedimentos metodológicos.

Por fim, em relação ao processo de criação do espetáculo O QUE FICA do GDC, considero que conseguimos compreender a integração teoria-prática, visto que toda prática já carrega em si as condições de ser teorizada e toda teoria emerge de uma prática. A avaliação dos resultados alcançados não se dá pela apreciação do espetáculo, mas através de um olhar atento sobre o processo e do desenvolvimento da autonomia dos sujeitos envolvidos. Também, em se tratando de criação e aprendizagem, não é necessário partirmos de princípios avaliativos em escala de valores numéricos. Afinal, não nos interessa apontar quem merece 10 e quem merece 5. O que parece mais interessante é perceber o amadurecimento dos estudantes enquanto artistas e a inserção deles em outros espaços de produção em arte. No decorrer do processo, integrantes como Ariana Andrade e Andréia Oliveira começaram a escrever projetos individuais e conseguiram financiamento para o desenvolvimento deles. Cinco dos 11 participantes continuaram no GDC no ano seguinte e participaram da montagem do espetáculo “Cabaça: homenagem a Walter Smetak”, sob a direção das professoras Carmen Paternostro e Gilsamara Moura. Leonardo Santos se juntou a outros artistas e formou um coletivo para o desenvolvimento de trabalhos próprios. Diante deste breve panorama, é possível perceber a continuidade e a evolução dos processos individuais.

## APONTAMENTOS

Chegar aqui me faz lembrar o texto *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* de Clarice Lispector. Não à toa a escritora começa seu livro, publicado pela primeira vez em 1969, com uma vírgula e termina-o com dois pontos. Algo existia antes e, mesmo ao fim,



alguma coisa sempre persiste e continua. Esta poesia que a escritora sintetiza em sinais gráficos é justamente o inacabamento ao qual se refere Salles (2011). O que segue aos dois pontos que Lispector nos apresenta são possibilidades ainda não vividas.

Diante da finalização desta dissertação, dois caminhos se apresentam de maneira bastante significativa:

O primeiro tem a ver com o processo de criação do espetáculo O QUE FICA. Há o desejo de aprofundar algumas questões sugeridas na obra, que não puderam ser amadurecidas devido ao tempo previsto para a estreia do trabalho. Neste sentido, nos mostramos interessados em prosseguir investigando laboratórios de criação, a fim de complexificar as elaborações corporais e rever algumas cenas.

O segundo trata da necessidade de aprofundar esta pesquisa no Doutorado com o objetivo de discutir, de maneira mais elaborada, especialmente a questão que trouxemos no final do primeiro capítulo, quando tratamos de hierarquia e autoria. A proposta seria partir desta observação para desenvolver uma pesquisa que se evidencia com o título provisório de *As políticas do corpo em arte: questões de hierarquia e autoria nos projetos colaborativos*.

Outro autor que me vem à cabeça neste “pseudofim”, onde ainda parece complicado o enrijecimento do ponto final, é o poeta curitibano Paulo Leminski. A possibilidade de movimentos antagônicos habitarem o mesmo ambiente me fascina. É bom pensar que todo ponto final traz simultaneamente a possibilidade do segundo de silêncio após o término ou uma nova frase escrita com a primeira letra em maiúscula. Falo com suas palavras porque o que sou é construção do encontro com ele – somos, a cada encontro, uma potência viva a ser recriada.

“Isso de querer ser  
exatamente aquilo  
que a gente é  
ainda vai nos levar além”  
(Paulo Leminski)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMAN, Hugo. **Reencantar a educação: rumo à sociedade aprendente**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, p. 20-28, Jan./Abr., 2002.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2 008.
- CHEROBINI, Ana Lina; MARTINAZZO, Celso José. **O pensamento complexo e as implicações da transdisciplinaridade para a práxis pedagógica**. Vitória da Conquista: Edições Uesp, 2006.
- ESPOSITO, Roberto. **Bios: biopolítica e filosofia**. Tradução Miguel Freitas da Costa. Portugal: Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. **À Sombra da mangueira**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.
- \_\_\_\_\_. Por uma economia das generosidades. Dança: **Revista do Programa de Pós-graduação em Dança**. n. 01, p. 10-18, 2012.
- HÉRCOLES, Rosa. A singularidade do modo de compor do Musicanoar. *In*: BASTOS, Helena (Org.). **Musicanoar, 20 anos: deslugares?**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.
- IANNITELLI, Leda Muhana. Dança, Corpo e Movimento: A criatividade Artística. *In*: BIAO, Armindo; PEREIRA, Antônia; CAJAÍBA, Luís Cláudio e PITOMBO. (Org.). **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- KATZ, Helena. Uma proposta evolucionista para o entendimento de projeto. *In*: FERNANDES, Silva; ISAACSSON, Marta e NAVAS, Cássia. (Org.). **Ensaio em cena**. Salvador: ABRACE; Brasília: CNPq, 2010.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução Sonia M.S. Fuhrmann. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MACHADO, Adriana. **O papel das imagens nos processos de comunicação:** ações do corpo, ações no corpo. Tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2007.

MORAES, Sumaya Moraes. Memória e reflexão: a biografia como metodologia de investigação e instrumento de (auto) formação de professores de arte. *In*. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. 18, 2009. Salvador. **Anais...** Salvador: ANPAP, 2009. p. 3897-3911.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Tradução Eliane Lisboa. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

\_\_\_\_\_. **A cabeça bem feita:** repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução Eloá Jacobina. 17 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_. **Educação e complexidade:** os sete saberes necessários a educação do futuro. Tradução: Edgard de Assis Carvalho. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2013.

MOURA, Gilsamara. Dançar como bocejar, contagia!. *In*: LENGOS Georgia (Org.). **Põe o dedo aqui:** reflexões sobre dança contemporânea para crianças. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo:** o poder da improvisação na vida e na arte. Tradução Eliana Rocha. 5 ed. São Paulo: Sumos, 1993.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Revista Sala Preta.** n. 07, p. 57-65, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução Lílian do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado.** Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIOS, Terezinha. **Compreender e Ensinar por uma docência da melhor qualidade.** 7. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008.

\_\_\_\_\_. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SENNETT, Richard. **Juntos:** os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TRIDAPALLI, Gladistoni. **Aprender investigando:** a educação em dança é criação compartilhada. 2008. 96 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte:** formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2006.

**ANEXOS**

## ANEXO A: Entrevistas com os Coletivos

Questionário:

Este questionário é uma tentativa de estabelecer diálogos com agrupamentos de artistas da dança que desenvolvem trabalhos de maneira colaborativa na cidade de Salvador/BA. Trata-se da pesquisa de Mestrado, desenvolvida por mim, no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, sob a orientação da Profa. Dra. Gilsamara Moura e que apresenta como título (ainda em estado provisório): *Processos Compartilhados em Dança – experiências de criação e aprendizagem*. A hipótese que vem sendo trabalhada é a de que processos de criação, em arte, pressupõem experiências de aprendizagem. Entretanto, determinados processos colaborativos, que lidam com pressupostos como autonomia e colaboração possibilitam que tais experiências sejam mais conscientes e efetivas, por parte dos *criadores-aprendentes*. Diante desta pequena apresentação, solicito sua colaboração ao responder as questões abaixo enunciadas. Desde já, agradeço e me comprometo a referenciar qualquer citação que, por ventura, seja feita na dissertação com as informações contidas neste documento, assim como o envio da dissertação para leitura de vocês antes de finalizá-la.

Lucas Valentim Rocha

### **DADOS PESSOAIS**

Nome: ISABELA FERNANDA AZEVEDO SILVEIRA

Contato: (71)8124-5702 e isabela.silveira@gmail.com

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica): Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, Isabela é atriz, dançarina e produtora, e vem atuando com gestão pública para cultura local há cerca de 05 anos. Integra o Núcleo VAGAPARA desde sua criação, onde atua de forma compartilhada e colaborativa com os demais artistas do coletivo em atividades de teatro, dança, performance, audiovisual e linguagens transversais.

### **DADOS DO COLETIVO/ NÚCLEO/ GRUPO**

Nome: VAGAPARA!

Ano de formação:

Área de atuação:

Número de componentes:

1 – Como surgiu e como se configura em termos organizacionais e de criação, o coletivo do qual você faz parte?

O Núcleo VAGAPARA, do qual você mesmo, Luquinhas, é integrante, foi composto a partir de um conglomerado de afetos-criativos. Originalmente composto por 08 pessoas (Nilson Rocha se afasta das criações do coletivo ainda em 2008), tem como premissa o desejo daqueles artistas manterem contato com os demais, permitindo o atravessamento de afetos e influências mútuas tanto com os integrantes quanto com outros criadores de fora do núcleo. A liberdade de criação, proposição, ação e parcerias é ilimitada e não formatada, e cada um conduz seus processos da maneira que lhe parecer mais urgente e/ou agradável no momento. O fato de não ser necessário que os processos criativos sejam compartilhados com todos os integrantes (ainda que isso seja bem-vindo e ocorra quase sempre), permite que haja uma pluralidade de propostas e ritmos de trabalho acontecendo concomitantemente no VAGAPARA. Apenas as ações de gestão financeira e de comunicação são mais ou menos

centralizadas, ainda que tal centro de concentração das tarefas e informações seja flutuante e vise sempre respeitar os quereres individuais e as demandas do momento.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo e qual (s) função (s) você desenvolve neste ambiente?

Eu sou uma atriz-produtora-gestora. Isso já me trouxe muitas crises, porque eu não sou eminentemente uma artista *stricto sensu*, e no meu pensamento romântico esse deveria ser o caminho correto a seguir. De todo modo, desde o começo da faculdade de Teatro – no qual eu fiz Interpretação Teatral – eu comecei a me envolver com produção e pude ampliar o meu pensamento artístico através deste fazer. Quando Márcio me convidou para estar junto daquilo que viria a ser o VAGAPARA, eu vim com desejo de poder utilizar essa experiência para viabilizar meus próprios projetos, assumindo então o duplo potencial que acumulei desde o começo de meus estudos de artes. Entre os vagapáricos, essa minha experiência acabou sendo muito bem-vinda, e fui aos poucos compartilhando com os demais o que eu tinha de conhecimento e este foi se somando ao dos outros integrantes, o que criou um rico manancial de vivências e trajetórias possíveis para levarmos nossas criações à cabo. Além disso, o novo momento político-cultural que nosso estado e país entraram recentemente me permitiram ainda a aproximação da gestão pública para a Cultura, e esta talvez seja a maior colaboração que eu possa trazer para dar ao VAGAPARA ainda mais pluralidade e consistência em sua trajetória. Ao longo de mais de 05 anos em instituições públicas, venho acumulando um conhecimento que é muito caro a nós mas, como nem tudo é apenas positivo, isso terminou às vezes me afastando dos processos de criação do Núcleo.

Por fim, as funções que desempenhamos são sempre rotativas, ainda que naturalmente nem todos desempenhem tudo por não deterem o perfil adequado. Além de escrever projetos para captação de recursos, eu auxilio na produção das atividades, controle de contas, prestação de contas, divulgação, ampliação de nosso networking, discussão com prestadores de serviços e parceiros além, é claro, de ser atriz/dançarina/performer como todos os demais 06 amados amigos que estão nesta barca iluminada comigo. rrsr

3 – Como vocês lidam com as questões de hierarquia e autoria no/do coletivo?

Cada um faz o que desejar, como desejar, quando desejar; pelo menos é este o a priori. Quando é necessário ajustar o ritmo à alguma necessidade do coletivo, como um prazo protocolar de algum financiamento ou à alguma oportunidade de expansão de nossas redes, isso é claramente tratado e, de acordo com perfil e disponibilidade do momento, todos colaboram com o que é necessário. Eu particularmente posso ser uma pessoa centralizadora e autoritária, então o fato de ser Núcleo VAGAPARA é uma benção para mim porque ali os meus caprichos não têm voz! E isso me ajuda bastante a crescer em um ritmo mais cuidadoso e articulado com os demais criadores.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Exatamente sobre isso que falo acima: não haver uma formatação organizacional que preexista às experiências e desafios de cada momento é uma fonte de eterno aprendizado. Como saber como o outro irá proceder se o que se passa naquele instante nunca foi vivenciado coletivamente e, principalmente, se não há uma regra prévia que sugira um *modus operandi* a quem quer que seja? Então talvez as maiores das experiências de aprendizagem concirnam à construção de uma convivência que seja ao mesmo tempo colaborativa quanto provocativa e, sobretudo, que mantenha vivo um espaço de liberdade total para as proposições que chegam. Trocando em miúdos, às vezes o que o outro traz como proposta soa como esdrúxulo ou desafiador demais por um outro, mas isso não nos impede de se lançar à análise

daquela ideia; quando o abismo aparece na forma de uma proposta alheia a mim, eu tento sempre me lançar nele, confiando na avaliação de riscos que tenha sido feito pelo provocador. Essencialmente eu sou uma medrosa no que se refere à criação e canalizo minha loucura para a construção de caminhos imprevisíveis de viabilização e concretização das coisas. O mínimo que posso fazer é acompanhar a coragem do outro, seja ele Márcio, Olga, Paula, Jorge, Lisa, você, Lucas, ou alguém convidado à estar por perto; e isso pra mim é aprendizagem eterna, porque dentro de nossa realidade de produção/criação nós somos ponto de partida, ferramenta e destino de nossas proposições. Nós estamos SEMPRE absolutamente engajados em nossas criações, no que se refere aos afetos, aos valores, aos medos e desejos que nos atravessam. Não há, dentro do VAGAPARA, espaço para a reprodução do discurso de outrem; há, contudo, um espaço de fricção de nossas diversas possibilidades criativas, e essas se contaminam e influenciam de forma contínua e irremediável.

Não sei... mas posso afirmar que a convivência afetiva, criativa, pessoal e pública com os demais VAGAPARA tenha sido minha maior escola artística, porque aqui não há possibilidade de simular o que quer seja. Até porque estamos aqui unidos em nossas individualidades simplesmente porque assim desejamos estar então, não havendo a necessidade de uma validação externa dos nossos quereres, é apenas a nós mesmos, juntos e em separado, a quem devemos prestar contas de nosso fazer.

5 – Se fosse possível escolher um processo que você considere relevante nas experiências vividas pelo/no coletivo, qual seria? Por que? E como se deu esse processo?

Não tenho como destacar apenas uma vivência porque mesmo naquelas em que eu não me engajei diretamente (como na segunda versão de *Cookie* ou agora em *Quarto Azul*), há um atravessamento contínuo em mim dessas criações. É notável como uma produção do VAGAPARA foi desembocando na outra e vamos reconhecendo que há um amadurecimento não somente nos resultados visíveis disso mas, principalmente, na escuta interna do que julgamos efetivamente relevante de ser realizado naquele momento. Em *Fragmentos* e em *Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça* amo a assumida radicalidade que adotamos ao realizar apenas o que achávamos verdadeiramente interessante (mesmo sem perder de vista os compromissos protocolares e formais com financiadores e parceiros criativos), me faz ter especial carinho por esses projetos.

O *Fragmentos* foi bem radical porque a autonomia influenciou a logística da coisa toda, e cada um foi responsável pela gestão de seus recursos, fossem eles o tempo, as parcerias ou mesmo o dinheiro disponível. Surpreende que, com tantas áreas de risco e sombra nesse processo, a gente tenha obtido tamanho êxito; acredito que a honestidade nos acordos e o real compromisso com nossos propósitos no momento em que decidimos criar o VAGAPARA é o que tenham permitido os bons resultados.

6 – Como vocês lidam com as novas tecnologias de informação e comunicação nas experiências de gestão e criação do coletivo?

No VAGAPARA cada um propõe o que julgar mais interessante. Eu particularmente tenho me interessado por compartilhamento de presença, estados de presença, aproximações e refações em tempo real. Assim, inclusive por conta da falta de recursos contínuos para pesquisas, eu tenho utilizado pouco as ‘novas’ tecnologias em meus trabalhos e criações.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

A singularidade aqui é ponto de partida e chegada. E é o afeto coletivo e as trocas criativas que constroem o trajeto entre esses dois pontos desafiadoramente tão distantes.

Salvador / BA /Brasil. Em 23 de julho de 2013.

Por Isabela Silveira, com muito amor demais e sempre. Para Lucas Valentim.



**DADOS PESSOAIS**

Nome: Jorge Oliveira

Contato: 71-9112-2572

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica):

Pernambucano - residente em Salvador – Artista e pesquisador – estudou na escola de dança da FUNCEB – é graduando da escola de dança da Universidade Federal da Bahia – Integrou como intérprete criador no Núcleo Vila Dança – Participou de vários festivais de danças Nacionais e internacionais – É integrante do Núcleo VAGAPARA.

**DADOS DO COLETIVO/ NÚCLEO/ GRUPO**

Nome: Núcleo VAGAPARA

Ano de formação: 2009?! Não sou bom de datas.

Área de atuação: artista

Número de componentes: 07

1 – Como surgiu e como se configura em termos organizacionais e de criação, o coletivo do qual você faz parte?

Surgiu a partir do encontro de pessoas, artistas de diferentes lugares do Brasil e que, de algum modo, se gostam e gostam de está em convívio por alguns momentos da vida a fim de desenvolver processos, trabalhos e o que mais possa abarcar na ceara da criação, produção e realização de trabalhos artísticos. Prezamos pela ideia de trabalhar no coletivo o exercício da autonomia e da colaboração para realizarmos nossas idéias criativas.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo e qual (s) função (s) você desenvolve neste ambiente?

A participação de cada integrante se dar de maneira diversa. Não seguimos uma estrutura onde todos os integrantes estão em todos os trabalhos realizados pelo núcleo. Existe uma variação de função a partir das demandas de cada trabalho aonde vamos articulando entre os integrantes envolvidos. Delegamos as funções de acordo com essas demandas que vão emergindo durante o processo de investigação.

3 – Como vocês lidam com as questões de hierarquia e autoria no/do coletivo?

Assumimos a ideia de Núcleo e carregamos esse rótulo pelo fato de procurar entender outros caminhos de produção artístico cultural diferente dos modelos existentes de gerenciamento de grupo, ou seja, vivemos no exercício de entender possibilidades outras, que não tem semelhança com os modelos. Sou criado dentro de um sistema onde a hierarquia prevalece sendo entendida como a solução para a realização do trabalho, seja ele qual for e experimentar outros modos de organização é um desafio complexo. Trabalhamos com idéias em exercício constante, tentando colocá-las em “práticas palpáveis” do modo como pensamos, idealizamos mesmo sabendo que, geralmente, nunca acontece do modo como esperávamos desde o início. É isso... Respira, compartilha e se relaciona, sem pensar muito sobre os lugares rotulados que de alguma forma disponibiliza um certo poder. É compartilhar e fazer. Hierarquia causa muitas tensões pro corpo.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

É possível sim. Acredito que as experiências vivenciadas por qualquer ser humano capaz de desenvolver suas capacidades psicomotor-cognitivas desempenham a aprendizagem. É na

relação entre as pessoas que vamos entendendo, aprendendo diferentes modos de sobrevivência, diferentes maneiras de como proceder com as diferenças existentes. Somos em 7 no núcleo, entre artistas, pesquisadores, produtores, técnicos, professores, contadora de história, modelo, dramaturga, entre outras funções. Através do exercício que temos de compartilhar idéias, desejos, sonhos, lembranças, referências surge o aprendizado, porque estamos afins, quer dizer, estou afim de fazer com que as informações virem corpo, no meu corpo e no corpo do outro também.

5 – Se fosse possível escolher um processo que você considere relevante nas experiências vividas pelo/no coletivo, qual seria? Por que? E como se deu esse processo?

O primeiro trabalho do núcleo chamado COOKIE, em 2009 e FRAGMENTOS DE UM SÓ, uma peça de 2010/2011.

O primeiro trabalho porque estávamos na efervescência criativa coletiva, comecei a descobrir novos modos de fazer e de pensar sobre danças. Começamos meio que despreziosamente até que a coisa foi ganhando mais espaço. No início era pouco o número de pessoas até porque achava que tudo que estávamos fazendo era considerado maluquice para outras pessoas. Enfim a ideia cresceu, profissionais da área de dança integraram no projeto e conseguimos fazer, digamos que uma diferença na cena de dança na cidade. Um processo criativo intenso, com muitas novidades aparecendo ao mesmo tempo. Uma Piração.

Fragmentos de um só – Uma peça, aprovado em um edital de teatro, pensado na diferença do processo, do método, trabalhando com os sete integrantes juntos, ao mesmo tempo em que separados, exercitando a autonomia e a colaboração intensamente. Cada parte integrante desenvolvendo seu processo criativo no intuito de juntar essas partes para a realização da peça. Muitos foram às crises e meditações.

6 – Como vocês lidam com as novas tecnologias de informação e comunicação nas experiências de gestão e criação do coletivo?

Fazemos o que podemos, dentro dos nossos limites, prioridades e orçamentos. Interagimos com algumas plataformas virtuais para divulgar trabalhos e outras atividades do núcleo. Sabemos da importância com relação à exploração de novas tecnologias tanto para espalhar a imagem de núcleo, ou seja, tentar fazer mercado, como para utilizar como suporte para processos de trabalhos. Não somos tão eficazes com as novas tecnologias, mas vamos FUTUCANDO p ver se rola algo.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

Vivo na tentativa de uma boa relação entre essas palavras, dentro e fora do núcleo. Acho que o que conheço/entendo como respeito é que ajuda a deixar a relação entre as partes conviver em uma certa harmonia. Pensar que existe um Outro no qual você se relaciona e está em contato constante colabora para o meu exercício de entender o que é singular e o que é coletivo. Dar espaço para o outro da relação de se mostrar é dar chance de compreender o que pode haver de diferenças e semelhanças em mim comigo e em mim com os outros.

## **DADOS PESSOAIS**

Nome: Márcio Nonato

Contato: ciolononato@gmail.com

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica):

Ator, dançarino, diretor, iluminador, maquiador e arte-educador, faz parte do Núcleo VAGAPARA (coletivo que desenvolve pesquisas em diversas áreas artísticas e de produção).

Cursou a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia de 2001 a 2004 e a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia de 2004 a 2006. É um dos sete colaboradores/fundadores do Núcleo VAGAPARA, onde atua a seis anos em diversas funções artísticas e de produção. Foi integrante do grupo Dimenti desde a sua formação em 1998 até o término em 2012, participando de todas as montagens do repertório, exercendo diversas funções, como intérprete, assistente de direção e iluminador.

## **DADOS DO COLETIVO/ NÚCLEO/ GRUPO**

Nome: Núcleo VAGAPARA

Ano de formação: 2007

Área de atuação: Multi-áreas

Número de componentes: 07

1 – Como surgiu e como se configura em termos organizacionais e de criação, o coletivo do qual você faz parte?

O VAGAPARA surgiu com o espetáculo COOKIE, na verdade o núcleo surgiu de maneira informal num ambiente de casa e amigos. Começamos a fazer muito contact improvisacion, em casa e festas, e os amigos começaram a “se chegar” e começamos a dançar e pedir leituras e comentários...

Até que resolvemos nos juntar (eu, você, Jorge, Olga e Isabela) e inscrevemos num edital d processo, uma pesquisa que tinha interesse em aprofundar o que já vínhamos fazendo informalmente. E assim aparece COOKIE, primeiro como um processo de criação e logo depois em montagem, nesse momento já comigo, você, Jorge, Olga, Paula e Nilson. E a necessidade do nome surge nesse ponto, desejávamos nos chamar de algum nome. E numa reunião de quarto (meu quarto nos barris), em meio a vários nomes e pirações, veio VAGAPARA... e foi assim, nos soou bem, nos abriu questões e interesses num lugar de fluxo, onde entende-se “possibilidade de”. E escolhemos VAGAPARA. Que tinha os que estavam nos dois projetos de COOKIE (eu, você, Olga, Jorge, Paula, Nilson e Isabela) e mais Lisa, que morava com Lucas e Jorge e já estava dentro mesmo sem tá.

Essa formação permanece até hoje, só Nilson, que logo no começo, preferiu sair. Não deu pra ele.

Sobre como nos organizamos?! Hummm Difícil de explicar...

Vou tentar!

Na verdade, desde sempre eu e Paula já falamos e repetimos que precisávamos existir sem precisar defender nada, tipo “uma linguagem”, “uma assinatura”, “uma cara”, “uma regra”... E todo mundo estava afim de entender essas coisas juntos, entender como é está num lugar (um núcleo), sem “precisar ser” algo, ou defender uma bandeira.

Pra mim o como nos organizamos, é uma exercício de sempre está entendendo e flexibilizando a ideia de “vários”. Claro, que as vezes nos pegamos repetindo umas hierarquias e alguns formatos, mas exercitamos falar e tentar logo outra coisa. O VAGAPARA, é um aglomerada de pessoas que escolheram está em fluxo, nós tentamos nos ouvir. Ouvir num sentido amplo, naquele que nos deixa poder entrar em discursões e discordar... É daí, que vem nossa autonomia, que é uma palavra meio incorporada a nossa

relação. Autonomia que está nas obras e nas nossas relações. Partimos sempre sem querer “nivelar” por nenhum lugar.

É um exercício de sempre mudar, e entender liberdade. Temos uma regra, o trabalho é VAGAPARA quando o próprio criador diz, é sem contestação... disse que é, já é VAGAPARA!

2 – Como você percebe sua participação no coletivo e qual (s) função (s) você desenvolve neste ambiente?

Rsrtrs

Vou começar falando que não funcionamos usando “funções”, no sentido relacionado ao grupo e como nos organizamos. Somos todos “VAGAPARA”. I

E só isso já coloca todo mundo em qualquer lugar de participação no núcleo. Entendemos também que no processo de nos relacionarmos num ambiente criativo/formativo que é um coletivo, entendemos que a “participação” se dá em quase todos nosso encontro/relações, afinal somos amigos e convivemos muito juntos. Toda essa rede de convivência/criação/trabalho/núcleo são as formas de participar, nessa relação também estão os colaboradores/amigos todos. É um grande fluxo.

A organização parte desse fluxo de caos e reverberações de encontros. Daí, começa a aparecer ideias, projetos, escritas e parcerias sempre. Encontros em bares, em casa, reuniões, sambas e etc, surgem conversas, vontades de desenvolver uma ideia e o ciclo não termina. Podemos sentar todos juntos e escrever, ou sentar em dois, ou só... Posso mostrar pro outro, posso chamar quem eu quiser... Posso trabalhar no projeto do outro, de qualquer maneira e/ou função e virse-versa. Tudo isso pra tentar esclarecer sobre funções e “como” eu ou cada um participa no coletivo.

Com isso, se fosse falar mais formalmente sobre, todos nós 7 VAGAPARAS somos:

Donos, diretores, performer, idealizadores, produtores, dramaturgos, orientadores, gestores... do Núcleo VAGAPARA. Funcionamos assim...

3 – Como vocês lidam com as questões de hierarquia e autoria no/do coletivo?

Tô achando repetitivo as respostas! Rsrts

É porque, agora escrevendo, tô percebendo que o VAGAPARA funciona de uma maneira “VAGAPARA”, já não nos encaixamos em modelos, na verdade passamos por eles, mas já sabemos que eles não nos representam... Enfim! Voltemos a pergunta!

Sobre hierarquia e autoria... Não tenho resposta clara sobre isso. Por enquanto, acho que estamos indo no fluxo com essas coisas, cada projeto vai sendo resolvido e negociado nele mesmo, e não necessariamente, a determinada escolha “vai servir” pra outros projetos. Essa flexibilidade se dá porque nossos trabalhos na maioria são de um, dois ou três no máximo e quem responde são os envolvidos. E isso faz com que todos nós passemos por todas as coisas, só porque somos coletivo e “precisamos aprender e passar juntos por tudo”. E claro, que nos nossos projetos coletivos (até hj 3), acabamos criando alguns parâmetros e esses vieram mudando em cada um dos trabalhos.

Falando em autoria, nós nunca “nos pegamos” com isso, nossas questões estão mais nas nossas relações e em como funcionamos. Atribuo esse interesse e foco de atuação devido também ao desinteresse em relação a pensar hierarquia, meio que sabemos que ela existe, e isso não é uma preocupação a se pensar, assim como autoria. Ela “taí”, deixa lá, nosso interesse está em outro lugar... Nossas discursões e pensamentos giram em como nós estamos, em como nós mudamos, pensando no agora, e nos construindo pelas memórias de estarmos juntos.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Totalmente, na verdade não deflagral, os modos de organização/criação já são o processo de aprendizagem. O ambiente é o mesmo, convivemos, trabalhamos, criamos, bebemos, conversamos... tudo ao mesmo tempo. E o bom é que, na medida do possível, vamos falando sobre e dando nomes pra exercitarmos exatamente o viver nesse espaço de aprendizagem multifocal.

No VAGAPARA me sinto num ambiente de instabilidade de modos. Particularmente esse jeito de entender gera uma percepção de “estou aprendendo” em muitos momentos.

CRIAÇÃO = FORMAÇÃO = ESTARMOS JUNTOS = VAGAPARA

É bom, entender que partimos sempre sabendo que estamos aprendendo, criando, trocando. Nos percebendo mudando uns com os outros, é um exercício de confiança e autonomia. Acaba sendo um modelo possível, inclusive podendo ser repetido em outros lugares como escola, workshop, encontros, mestrados e etc. Estamos gerando reverberações.

Pra mim formação e aprendizado tem haver com elasticar espaços de entendimentos, e isso ir gerando aprofundamentos no conhecimento. E se ainda entendemos conhecimento já com um olhar flexível, cria um ambiente potente pra descoberta e transformações, logo aprendizado e criação. E claro que tudo isso tem reverberação e no coletivo isso cria uma espécie de cosmo.

5 – Se fosse possível escolher um processo que você considere relevante nas experiências vividas pelo/no coletivo, qual seria? Por que? E como se deu esse processo?

Seria minha última que foi QUARTO AZUL. Mas, é preciso dizer que meu interesse estava em olhar pra processo que havia passado no núcleo antes. Como se fosse uma junção de coisas que passei em diferentes processos e que vieram se modificando em mim. Dessas memórias eu tava muito claro o interesse em “Isto é apenas uma mulher com um pano na cabeça”, “COOKIE” e “Fragmentos de um só” (em especial o processo do meu solo cAstigO de luz AcesA).

QUARTO AZUL, a ideia já surgiu com o nome, e ficou durando na cabeça tempos, uns 3 anos... sempre mudando, e sendo várias coisas. Até que Paula, e eu decidimos inscrever. Depois de ter pensado mil pessoas, escolhi ficar contigo, Jorge, Olga e Adê. Fazer algo menor e mais intenso (como mulheres).

E o processo foi se dando de maneira muito fluida, tínhamos dias e horários certos e acabamos criando juntos rotinas de trabalho (como em cAstigO). Num segundo ensaio logo aparece nas experimentações o tal do estado de preguiça e daí, fomos nos relacionando com o fazer e nossas memórias. Como se fossemos criando um universo próprio de memórias e preguiça (como em COOKIE).

QUARTO AZUL, pra mim foi uma experiência de viver junto uma criação. Entendendo as coisas quando elas aconteciam, e tentávamos resolver. E tudo ia interferindo em tudo. Entendi nesse processo todo, sobre contexto e como estando inseridos nele. Ir pra árvore é isso, é poder exercitar o tempo inteiro estar no contexto. Isso é claro, é visto no espetáculo. Eu consigo vê através do espetáculo, a complexidade que vivemos no processo transformada em fazer. E cada dia vamos entendendo. Foi tranquilo! Sem muitos problemas, e olhe que tiveram crises, claro elas fazem parte... e foi assim que passamos pelos meses todos de trabalho.

E o melhor é que o espetáculo, desde a proposta sempre falou disso, da liberdade e da possibilidade de ser qualquer coisa. Isso foi claro durante todo processo, e é claro no espetáculo/experiência. QUARTO AZUL considerou as dúvidas e certezas... é um exercício de não fingir.

6 – Como vocês lidam com as novas tecnologias de informação e comunicação nas experiências de gestão e criação do coletivo?

Hummm

Não sei óh! Rsr rsrs Acho que estamos usando e tentando conhecer. Vamos testando as coisas e vendo o que rola pra gente ou não, mas isso também pode mudar de uma experiência pra outra. Sobre esse negócio de tecnologia e tal, posso dizer que o e-mail nos salva. É algo que não vivemos sem. Nos encontramos, passamos informes, decidimos coisas, perdemos coisas e por aí vai. Quando digo e-mail, não é o nosso que criamos, é a invenção e-mail mesmo, é o que nos permite existir. Afirmo isso mesmo! Uma das coisas que mantém o VAGAPARA é existir e-mail!!

O resto (site, blog, página de face... ou algum tipo de coisa de produção ou software) temos e “vamos levando como dá”. As vezes está massa o blog, o face, depois tá muito ruim, ou largado...

Enfim! Esse pergunta acho que não tenho muito mais que isso pra responder.

Então ratifico, que pra mim, não sei dizer como lidamos com “as novas tecnologias”. Usamos umas coisas, testamos, mas não são coisas levadas muito adiante. Elas existem, tão perto, modificam pontualmente... Só o e-mail, que realmente é algo que usamos e nos é muito útil! Trocamos muito, muito, muito mesmo e-mails, uma das primeiras coisas que tivemos foi um grupo de e-mails no google! rsrs

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

O que acho que somos no VAGAPARA. É aquela velha frase: o coletivo é formado pelas singularidade. É uma boa frase, nós vivemos isso elevado a quarta potência, o interesse é funcionar juntos sendo autônomos, é essa relação coletiva... negociar desejos e diferenças, podendo discordar e achar um outro lugar.

## **DADOS PESSOAIS**

Nome: Giltanei Branco de Amorim Paes

Contato: 71-9375-6691

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica): Giltanei Amorim é formado em ator pela Sitorne Estúdio de Artes Cênicas e licenciado em dança pela Universidade Federal da Bahia. Realizou residência artística na cidade de Madrid-ES para realizar o projeto O Corpo Fronteira: Traduções em Dança e Fluxos Interterritoriais. Atualmente é mestrando em Dança pela Escola de Dança da UFBA sob orientação da professora Dra. Jussara Setenta.

Em 2006 fundou o Coletivo Quitanda onde dirigiu os espetáculos “Seu João Ninguém” (2007), “INBOX” (2008), a intervenção urbana “A Vácuo” (2009), o espetáculo-instalação “Um Alemão Chamado Severino” (2009), a performance “Missa” (2010), o espetáculo “Nó” (2011) e a performance “Tumba!” (2012). Atualmente vem produzindo o projeto Barricada numa residência junto ao Bairro da Paz.

Integrou o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (GDC), no período de 2009 a 2010, onde trabalhou como intérprete criador do espetáculo “ILINX” (2007), assistente de direção na remontagem do mesmo espetáculo (2008) e assistente de direção e produtor do espetáculo “POP-UP” (2010). Em 2008 trabalhou junto ao Grupo GO (grupo de artistas que desenvolve pesquisas em performance, na cidade de Salvador) atuando nas novelas performáticas “A anti-penúltima Ceia” (2008) e “Ressuscitando Joane” (2008). Integrou a performance “Itera” (Prêmio Braskem Cultura e Arte 2008), do artista Maurício Topal e “Essa Coisa Toda”, do videoartista Éder Santos (2008). Trabalhou com o artista Thiago Enoque integrando a performance “Bruxa Louca de Mil e Um Gnomo e Sete Saquinhos de Pedrinhas Coloridas” (2009). Em 2010 participou da Instalação Performática “Theóros” (Premiado pelo Programa Artes Cênicas na Rua 2010 da Funarte) junto ao Coletivo Iamorimanente. Junto ao Núcleo VAGAPARA foi co-criador do espetáculo “Serenatas de Amor” (Contemplado pelo Edital Miriam Munis da Funarte - 2010) e fez parte do elenco do videodança “Paixão Nacional” (Premiado pelo Rumos Itaú Cultural - 2010). Ainda no mesmo ano co-dirigiu o espetáculo “Autólise” (Contemplado pelo Edital Yanka Rudska da FUNCEB - 2010) da Cia Obscena. Em 2011 trabalhou como coreógrafo assistente e intérprete na montagem do espetáculo “Paradox” (Contemplado pelo Edital Yanka Rudska da FUNCEB - 2009), sob direção da Profª Drª e Coreógrafa Lêda Muhana. Agora em 2013 trabalhou como assistente de direção do espetáculo “Desplante”, da artista Laura Pacheco, circulando pelos estados de Pernambuco, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Também em 2013 apresentou o espetáculo Nó no Projeto Modos de Existir do SESC Santo Amaro em São Paulo, e apresentou a performance Tumba! no Projeto Abril o Corpo do Teatro Gamboa Nova, em Salvador-BA.

## **DADOS DO COLETIVO/ NÚCLEO/ GRUPO**

Nome: Coletivo Quitanda

Ano de formação: 2007

Área de atuação: Performance, Intervenção Urbana, Dança, Artes Visuais

Número de componentes: 05

1 – Como surgiu e como se configura em termos organizacionais e de criação, o coletivo do qual você faz parte?

O Coletivo Quitanda surgiu a partir de uma aproximação de artistas estudantes da escola de dança da UFBA. Neste período se configurava como grupo, desenvolvendo projetos propostos por mim. Após seis anos de atividades o Quitanda passou por várias transformações, seja no que confere ao modo de se organizar, seja pelo número de integrantes, seja pelas concepções e atuações artísticas e políticas. Atualmente o coletivo é formado por 05 pessoas: 04 artistas com interesse em distintas áreas (performance, intervenção urbana, fotografia, dança, vídeo) e 01 produtora. Os projetos atuais são sugeridos por um ou mais integrantes e alimentados pelas contribuições dos demais, que possibilitam o andamento das propostas que surgem. Estes projetos não têm a obrigatoriedade da participação de todos, mas, na medida do interesse do projeto, procura-se contemplar a participação de toda a equipe. Procura-se, na configuração organizativa do Quitanda, valorizar o interesse singular e as habilidades de cada um. Assim funciona o processo criativo e as atividades relacionadas à produção, que explicarei mais detalhadamente.

Os processos criativos:

A ideia de um novo processo criativo geralmente é oriunda de um ou mais integrantes. Essa ideia é compartilhada entre os demais, que colaboram com novas ideias para complexificar os processos. Neste estágio, cada integrante define como pretende participar criativamente do processo: intérprete, iluminador, fotógrafo, sonoplasta, artista educador (visto que sempre estamos articulando nossas atividades a processos de formação de jovens), coordenador, diretor, etc. São definidoras desta etapa as habilidades de cada integrante e os interesses do projeto, entendendo que o projeto é o norteador de nossas ações.

Produção:

O Coletivo Quitanda possui em seu escopo uma produtora que sempre se responsabiliza por todas as demandas referentes à documentação e produção de campo. Alguns integrantes do coletivo dão apoio a essa produtora trabalhando na função de coordenação ou direção do projeto. Esses artistas são os sintetizadores de informações que repassam para a produção as demandas que o projeto apresenta. Assim como na criação, alguns artistas têm mais habilidades para trabalhar no momento da escrita de um projeto, na prestação de contas, na criação de textos em geral. Outros podem atuar no registro das atividades (foto e vídeo), na criação dos materiais gráficos, etc.

O Quitanda não tem, portanto, uma estrutura organizacional fixa, e permite uma plasticidade a depender do que cada novo projeto solicita. Sempre ao iniciar uma nova ideia, nos reunimos para definir como vamos operar, e entendemos que esta definição prévia pode ser alterada a depender das necessidades do projeto e dos integrantes.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo e qual (s) função (s) você desenvolve neste ambiente?

Desde o início do Coletivo Quitanda venho participando de distintas funções: produção, performer, direção, coordenação, artista educador. Essas definições dependem, como já dito anteriormente, das necessidades do projeto e de meus interesses.

3 – Como vocês lidam com as questões de hierarquia e autoria no/do coletivo?

Hierarquia:

Entendemos que “as hierarquias” são necessárias para coordenar eixos de atuação (vídeo, luz, criação, sonoplastia, produção, etc), por exemplo: se um integrante fica responsável pela iluminação de uma obra ele tem um poder hierárquico diante dos outros integrantes, visto que ele se encuba de coordenar tudo o que é referente a luz e de conceber conceitualmente essa luz, sobretudo porque sua habilidade nessa área de atuação lhe permite maior autonomia para lidar com as decisões tomadas, mas ou outros integrantes podem interferir na sua concepção dando ideias, questionando as escolhas feitas, discordando... As hierarquias não se definem,



portanto, como um poder absoluto para decisões tomadas isoladamente, mas como centralizadoras de informações sob um eixo de atuação, informações que mesmo centralizadas são compartilhadas, discutidas e avaliadas com os demais. Não existe uma única hierarquia, existem diversas hierarquias, cada hierarquia definida pela área de atuação ou, melhor explicando, pela habilidade deste que esta no comando de uma função dentro do projeto. Mas vale atentar que o comando é visto como uma potência organizacional, como uma liderança específica numa área de atuação específica, mas que este comando pode encontrar divergências e o detentor desta hierarquia está “aberto” para reavaliar suas decisões a partir das impressões dos demais.

Autoria:

Ao longo de nossa trajetória nunca utilizamos o termo autoria para definir quem é o detentor de uma ideia ou obra, nem sequer utilizamos o termo autoria para qualquer outra demanda, não falamos sobre isso porque não acreditamos nisso. O que entendemos é que um artista propõe uma ideia inicial, que pode ser chamada de argumento, concepção, proposição, mas, uma vez que esta ideia inicial é posta num processo criativo com contribuições vindas de diferentes direções passamos a assumir a assinatura coletiva, mesmo que termos como argumento, concepção, proposição, venham a definir quem foi o incitador da ideia inicial. No espetáculo “Um Alemão Chamado Severino”, que estreamos em 2009, eu fui o incitador da ideia inicial junto com a integrante Joane Bittencourt. Ao longo do processo eu fiquei responsável por diversas funções: diretor, cenógrafo, videoartista. Mas a assinatura da criação foi definida como Quitanda e não Giltanei Amorim.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Todo processo de criação deflagra experiências de aprendizagem, pois o que estamos fazendo num processo criativo é investigar, pesquisar, estudar, experimentar, testar, ampliar habilidades. Tudo isso acaba trazendo para cada integrante um conjunto de informações, anteriormente não acessadas, que contribuem para a aprendizagem singular e coletiva. No caso dos coletivos, acredito que o nível de aprendizagem pode variar a depender do modo como estes se organizam, mas sempre haverá aprendizagem. No Quitanda, especificamente, percebo que o modo como nos organizamos contribui para processos de aprendizagem num nível bem significativo. Isso tem a ver com o fato de que as funções que cada um desempenha estão abertas à interferência dos demais. Estamos sempre acompanhando o que o outro está fazendo e isso permite que um performer possa compreender como funciona a criação da sonoplastia, ou como o sonoplasta compreende a criação de luz, ou como o diretor compreende como se dá o processo criativo de um intérprete, produzindo em cada um distintas habilidades, a ponto de ser possível que um integrante venha, por ventura, assumir a função do outro. Acreditamos na permeabilidade das relações e das funções. Essa permeabilidade gera uma complexidade no processo e na obra, deixamos de ver nossas funções isoladamente e passamos a nos observar atuando na função do outro, e o outro atuando em nossa função. É um exercício de alteridade e de permissividade. Penetramos e somos penetrados, levando em consideração que tais penetrações são realizadas por acordos constantes.

5 – Se fosse possível escolher um processo que você considere relevante nas experiências vividas pelo/no coletivo, qual seria? Por que? E como se deu esse processo?

Opto por falar de um processo que estamos vivenciando agora: o desenvolvimento do projeto Barricada. Esta opção se dá pelo fato de entender que este é o processo mais atualizado no que confere ao modo como estamos nos entendendo na atualidade. Claro que o projeto está

em fase de execução, mas podemos reconhecer um amadurecimento na equipe no que diz respeito às permissividades, ao exercício de alteridade, às questões relacionadas às ideias iniciais, concepção, argumento, etc. Num primeiro momento, eu estive conversando com Milianie Matos sobre o meu interesse de criação de uma nova obra solo. Por sua vez, Milianie também estava interessada em desenvolver seu projeto solo. Nós dois tínhamos acabado de finalizar um projeto dentro do Bairro da Paz, e percebemos que seria interessante dar continuidade as ações que havíamos finalizado. Resolvemos propor este projeto para os outros integrantes do Quitanda, e percebemos que Joane Bittencourt e Aldren Lincoln também estavam iniciando seus processos criativos solos. Pensamos em como poderíamos desenvolver nossos processos criativos através de uma residência no Bairro da Paz, e buscamos reconhecer quais os pontos de convergência entre todos os solos, as adolescentes do bairro e a comunidade daquele local. Reconhecemos em cada discurso pontos muito próximos de convergência, e discutimos muito sobre quais ações seriam importantes para o desenvolvimento das obras solo e, também, do desenvolvimento de um projeto coletivo. Dos diálogos, decidimos tentar criar um espetáculo coletivo que terá como matéria prima os resultados encontrados nas investigações dos solos. Além dessa possibilidade percebemos, depois de muitos encontros, que a ideia inicial havia se transformado num projeto amplo, com várias possibilidades de atuação e nos levando à ideia de um apadrinhamento do Bairro da Paz, no sentido de fazer daquele lugar o nosso lugar de atuação política, onde a singularidade de cada um possa se unir a singularidade dos demais, incluindo as adolescentes e os moradores do Bairro da Paz, para a construção de um projeto coletivo que venha a transpassar as barreiras do próprio Quitanda. Assim, um projeto que era apenas de criação de solos de dança, se tornou um projeto amplo com processos criativos em coletivo, criação de grupo de dança com adolescentes do Bairro da Paz, criação da Galeria Malvinas nos tapumes que circundam a comunidade, processos artísticos pedagógicos, atividades de mediação artística entre o centro e a periferia da cidade, entre outras ações que só foram possíveis através do exercício da alteridade e da permissividade, das contribuições singulares para a coletividade, e vice-versa.

6 – Como vocês lidam com as novas tecnologias de informação e comunicação nas experiências de gestão e criação do coletivo?

As novas tecnologias de informação e comunicação sempre estiveram presentes no Coletivo Quitanda. Algumas vezes funcionam de modo mais tradicional como para a divulgação de espetáculos, agendamento de encontros e reuniões, publicização de registros. Definimos ações e demandas por e-mail, redes sociais, mensagens de celular, etc. Em 2012, quando me encontrava numa residência artística em Madrid, organizei o Festival Scratxe Underground Brasil com parceiros espanhóis, com artistas do Coletivo Quitanda, e com artistas brasileiros convidados. Toda a gestão e produção desse festival foi realizado via internet. Noutras vezes, tais tecnologias assumem parte da concepção de uma obra, como na criação de uma galeria fotográfica virtual que será vinculada ao projeto Barricada; ou no espetáculo Nó, que desenvolvi em 2011 com a parceria da artista Olga Lamas do Núcleo VAGAPARA, onde utilizamos o Skype e o Facebook como ambientes de criação em dança, onde 06 artistas colaboradores propuseram experimentos tendo tais tecnologias como sala de ensaio. Entendemos as tecnologias de comunicação como uma demanda do tempo atual e uma possibilidade que amplia as conexões criativas e, por isso, estão no nosso cotidiano criativo e de produção. Além disso, entendemos que as redes sociais, por exemplo, viabilizam um contato mais próximo entre artistas do Quitanda e o seu público, e procuramos democratizar informações através delas, sobretudo com aquele público que está geograficamente distante de nossa área de residência e atuação.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

Somos singulares e coletivos. A construção daquilo que podemos chamar de singular em nós ou no outro advém de um conjunto infindável de relações que se estabelecem no coletivo. Por isso a ideia de identidades fixas vem sendo cada vez mais questionada, justamente porque estamos nos transformando em nossa relação com o mundo e com o outro. No trabalho artístico, o amadurecimento vem justamente dessas relações que estabelecemos com outros sujeitos e outros artistas. Por isso, num trabalho dentro de um coletivo de artistas, acredito na importância de estar todo tempo atento à singularidade de cada integrante, aos seus interesses, às suas habilidades e competências, aos seus anseios. Tudo isso entra em processos de negociação, acordos que vão tecendo novas configurações a cada projeto, a cada ideia, pois se os sujeitos se transformam, suas singularidades também se transformam, e transformam o coletivo. Por isso ressalto que essa entrevista apresenta meu modo singular de ver o trabalho do Coletivo do Quitanda, e pode ser um ponto de vista diferente em relação aos outros integrantes. Estamos nos transformando todo tempo, e isso diz respeito aos modos de gestão, produção e criação.

**DADOS PESSOAIS**

Nome: ALDREN LINCOLN

Contato:

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica):

**DADOS DO COLETIVO/ NÚCLEO/ GRUPO**

Nome: Quitanda

Ano de formação: 2010

Área de atuação: ARTES, EDUCAÇÃO

Número de componentes: 04 COMPONENTES

1 – Como surgiu e como se configura em termos organizacionais e de criação, o coletivo do qual você faz parte?

O Quitanda surgiu em 2007 na UFBA, com um “grupo” de artistas desejosos por “fazer-dizer” arte na cidade de Salvador e atravessar a Dança com outras linguagens artísticas (Teatro, Fotografia, Audiovisual, etc.) Os trabalhos desenvolvidos pelo “grupo” eram coordenado por Giltanei Amorim, que assumia a postura/cargo/papel/função de diretor. Até o “grupo” passar por momentos de transformação e se organizar como um coletivo de artistas que desejam produzir juntos e de modo colaborativo.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo e qual (s) função (s) você desenvolve neste ambiente?

Estou Quitanda desde o início (2007) e minha participação no coletivo é muito singular, pois desenvolvo funções distintas (fotografo, dançarino, performer, designer, sonoplasta, câmera, etc.) e me relaciono como colaborador, pensando que o objetivo é realizar o trabalho/espetáculo/projeto do melhor modo possível. Desenvolver funções variadas, possibilita um olhar diferenciado para o “todo”.

3 – Como vocês lidam com as questões de hierarquia e autoria no/do coletivo?

As relações no Quitanda sempre foram tranquilas, até a hierarquia tomar forma e força, atrapalhando o desenvolvimento dos trabalhos e provocando uma transformação radical. Deixamos de ser um grupo e entendemos que desejávamos agir como um coletivo. O que foi maravilhoso.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

. As experiências de aprendizagem são resultados da pesquisa, da observação, da convivência e da formação. Agir em coletivo possibilita aprendizagem. Costumo falar que experienciar é aprender

5 – Se fosse possível escolher um processo que você considere relevante nas experiências vividas pelo/no coletivo, qual seria? Por que? E como se deu esse processo?

Destaco todas as vezes que viajamos com algum trabalho. Sair do local de conforto e conviver/trabalhar diariamente possibilita situações incríveis e maior intimidade. Existe uma viagem que ficou marcada no coletivo. Foi a viagem que resultou na transformação do grupo em coletivo. Acredito que nunca vamos esquecer esse aprendizado.

6 – Como vocês lidam com as novas tecnologias de informação e comunicação nas experiências de gestão e criação do coletivo?

Todos os integrantes do coletivo estão envolvidos com tecnologia. Os fazeres são enraizados pelos aparatos tecnológicos e sempre estão presentes no coletivo.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

Utilizarei o Quitanda como referência para refletir sobre a relação entre singularidades e coletividade.

A codependência nesta relação, é um fato. Por mais que existam momentos onde os “fazeres” sejam singulares, o objetivo é a colaboração coletiva. É como um enraizamento complexo de corpos que atuam artisticamente como profissionais. Corpos singulares e coletivos.

## **DADOS PESSOAIS**

Nome: Isaura Suélen Tupiniquim Cruz

Contato: isauratupiniquim@gmail.com

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica): **Isaura Tupiniquim**, brasileira - baiana mestranda no Programa de Pós Graduação de Dança da Universidade Federal da Bahia, Graduada em Licenciatura em Dança - UFBA. Foi pesquisadora do PIBIC abordando o tema Co-Implicações entre Pesquisa Acadêmica e Produção artística/estética na Universidade. Possui experiência na área de artes do corpo a mais de 14 anos, atuando principalmente na Prática Solística (Entrada ao Preço da Razão 2008, Fricção 2011/2012 e Ópera Nuda 2013) e Performance Urbana como integrante do Coletivo TeiaMUV (BARROC.inha 2008, TEIA-RAT 2011/2012), Grupo GO 2008/2009, entre outros. Participou de diversos projetos de dança na cidade de Salvador, como: Desplante 2010, Comborami 2011/2012, Paradox 2011/2013.

## **DADOS DO COLETIVO/ NÚCLEO/ GRUPO**

Nome: Coletivo TeiaMUV.

Ano de formação: 2008

Área de atuação: Performance Urbana

Número de componentes: cinco, e agregados!

1 – Como surgiu e como se configura em termos organizacionais e de criação, o coletivo do qual você faz parte?

O coletivo teve vários momentos, mas iniciamos os trabalhos a partir de um encontro institucional, nesse caso, a universidade (UFBA) com o projeto de extensão ACC (Atividade curricular em comunidade). Nosso encontro se deu então em 2007 no subprojeto da escola de dança chamado dançando nas estações, no qual a proposta era criar ações de dança nas estações de transborde de ônibus de Salvador. Desde lá mantemos contato e quando surgiu o primeiro edital para intervenção urbana da Fundação Cultural do Estado da Bahia, escrevemos o projeto BARROC.inha, fruto das nossas caminhas e problematizações políticas no/do centro histórico. Fomos aprovadas e desde lá nos envolvemos em diversos encontros e grupos de pesquisa sobre o assunto corpo e cidade, um desses eventos foi o CORPOCIDADE 2008 produzido entre a pós-graduação de dança e arquitetura UFBA, espaço no qual, além de entender melhor o que estávamos fazendo, criamos uma rede de contatos e relações afins, como com os estudantes da Bauhaus (Alemanha) grupos e artistas de site specific de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

No primeiro projeto, nossos encontros eram constantes e prolongados, passamos dois meses frequentando a comunidade da Rocinha (Pelourinho), local escolhido para a performance. Alí, visitávamos um bar da comunidade e iniciamos os contatos com moradores além de observar e criar metáforas compositivas para nossa ação no espaço. A partir das noções de margem e centro de margem no centro e maquiagem reformista dos espaços turísticos e espetacularizantes da cidade fomos desenvolvendo nossa trajetória. Assim, quase todos os trabalhos do coletivo vieram nessa linha, a partir de discussões políticas filosóficas sobre alguma condição / situação do presente, também histórico, das co-relações entre corpo e ambiente criamos alguns métodos de trabalho, que passaram por práticas Situacionistas (ver Guy Debord) de derivas pela cidade, depois por estratégias de errância, entre outros conceitos de formas de apreensão sugeridos por encontros do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo UFBA, a partir da pesquisa da professora Paola Berenstain. Depois de alguns anos, fomos criando flexibilidade e autonomia conceitual em relação a nossa criação o que tem possibilitado maior possibilidade expressiva sem abandonar os questionamentos sobre o corpo e a cidade.

Nossa forma de organização é sempre contingencial, poderia dizer, no início eu e Miliane assumíamos mais as escritas dos projetos, depois isso foi se pulverizando de acordo com as demandas e todas passamos a trabalhar neles, assim como a produção, sempre tentamos trabalhar de modo horizontal, mas nas nossas análises sobre o grupo, observamos que na maior parte das vezes quem assumia o papel de produção era quem assinava o projeto (o proponente), contudo, Miliane a idealizadora do coletivo, sempre teve papel fundamental na produção e agenciamento dos projetos, mas em todos eles todas nós sempre colaboramos em todos os aspectos, burocráticos e criativos deles.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo e qual (s) função (s) você desenvolve neste ambiente?

Eu sempre me interessei mais no coletivo por estabelecer conexões entre as discussões conceituais, políticas-filosóficas e as metáforas criativas, produzir as leituras sobre nossas ações e provocar o sentido delas. Por isso também sempre me interessei por toda coisa escrita no coletivo, mas isso não elimina jamais o trabalho de todas nesses mesmos aspectos.

3 – Como vocês lidam com as questões de hierarquia e autoria no/do coletivo?

Cada vez de forma diferentes.... chegamos num nível muito legal de maturidade depois da nossa Residência artístico temporária em Berlin e nesse último projeto com a Nave pirata nos estados do Sudeste do país. Conquistamos uma clareza e tranquilidade maior em cobrar umas das outras e sempre colaborar, mesmo quando a função não é a de maior responsabilidade, por exemplo, cada uma pode se oferecer a fazer o contato para nossa hospedagem em determinado lugar, e isso não elimina a possibilidade da outra interferir a qualquer momento, e isso ser longamente discutido, aliás, tudo é muito discutido e ponderado o tempo inteiro entre nós.

Quando estamos num projeto nossa comunicação é em torno da ação sempre, funcionamos muito bem quando juntas em outras cidades e por isso é tão recorrentes os nossos deslocamentos, que partem não só de uma questão conceitual e criativa como desse aspecto mais básico de funcionamento do coletivo. Se estamos em Salvador, sem propostas muito claras para cidade nos perdemos no cotidiano dela e só conseguimos manter o contato por email e através de raros encontros para definir passado e futuro. Assim, alguns projetos se desmembram e cada autora pode convidar apenas uma pessoa para seu projeto, ou agregar uma ou duas num projeto outro de maneira temporária.

Nas criações nunca discutimos a questão da autoria as ideias são compartilhadas e compartilháveis, as relações se pretendem horizontais, mas as vezes não é a depender da demanda, eu por exemplo, não gosto de lidar com o dinheiro do grupo, mas sempre me predisponho a fazer a produção executiva (comprar matérias para performances e fazer contato com artistas locais e instituições etc).

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Sim, costumo dizer desde o início do grupo que esse espaço é o perfeito exercício da democracia e (ou até da tentativa das comunidades anarquistas) que não existem sem longos debates e diálogos para criação das ações e a “avaliação” sobre as mesmas. Antes de tudo, aprendo a ser mãe com Maíra e Milie, aprendo a ser criança e fada com Mab e amo, cada reverberação de loucura e amor que transborda desses corpos femininos tão potentes, vivos e corajosos, cada um ao seu modo. A grande aprendizagem, acho que a maior, é de saber lidar com o outro, conhecendo um pouco do tempo do outro e se reconhecendo naquilo que agrada e desagrada... em todos os âmbitos, desde as escolhas pessoais de vida, as escolhas estéticas... e um dos maiores aprendizados além da relação com o tempo e respeito as mudanças de cada

um, é a forma como conseguimos nos comunicar quando estamos em performance, é sempre um jogo de improvisação que nunca sabemos o virá da rua, mas sabemos de nós. Sem falar que cada um com uma trajetória, tempo de vida, técnicas etc sempre aparecerá com um novo conhecimento, sabedoria e informação.

5 – Se fosse possível escolher um processo que você considere relevante nas experiências vividas pelo/no coletivo, qual seria? Por que? E como se deu esse processo?

Af difícil! Todas, principalmente as que “não deram certo” quando programadas, mas que foram incríveis quando reajustadas. Rs

6 – Como vocês lidam com as novas tecnologias de informação e comunicação nas experiências de gestão e criação do coletivo?

Nas performances sempre trabalhamos com registro das ações por meio de fotografia e vídeo, sempre que possível e necessário usamos projeção de imagens em fachadas da rua, e temos uma Nave pirata que é um protótipo do carrinho de café musical típico do centro de Salvador, esse caminhãozinho acompanha nossas ações como suporte sonoro... para divulgação configuramos o material gráfico... as redes web não são nosso meio forte de divulgação, mas é muito útil para nossos contatos em outras cidades e para colocar referências e imagens, nesse caso o facebook... o blog foi legal até certo momento mas demanda um tipo de atualização que nos cansa... o site, depende sempre de outro isso nós não conseguimos ainda objetivar, mas nossa ideia é ele sirva como memorial do grupo e cartão de visita. A comunicação por email e skype sempre.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

Já falei disso um pouco acima... mas a coletividade é impossível sem as singularidades!



## **DADOS PESSOAIS**

Nome: Maira Di Natale Guimaraes Ribeiro

Contato: bruxaira@hotmail.com

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica): Licenciada em Dança pela UFBA, onde atuei como bolsista pesquisadora FAPEX no GDC sob direção de Ivani Santana, neste mesmo grupo fui professora de técnicas aéreas onde realizei a pesquisa para o meu TCC Dança pelos ares: uma estratégia circense de exploração espacial aérea. Sob direção de Leda Muhana atuei também como intérprete convidada. Formada em técnicas aéreas pela Escola Picolino de Artes do Circo, fundei e desenvolvemos pesquisas na estética do circo novo com a Trupenquim e Cia Novos Ares. Fundadora e atuante no coletivo TeiaMuv. Participei de Bienais, Salao de artes e realizei performances nas ruas de Berlin-Alemanha, Luanda-Angola, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Recife e outros estados do Brasil, atualmente atuo também como professora de Dança da rede municipal de educação, concursada.

## **DADOS DO COLETIVO/ NÚCLEO/ GRUPO**

Nome: Coletivo TeiaMUV.

Ano de formação: 2008

Área de atuação: performance e interferência urbana

Número de componentes: inicialmente 5 mulheres, atualmente 4 mulheres e agregados....

1 – Como surgiu e como se configura em termos organizacionais e de criação, o coletivo do qual você faz parte?

Surge de maneira espontânea a partir do ímpeto de Milianie em atuar ans ruas do Pelourinho, numa deriva desprentensiva, elocubramos a possibilidade de nos reunirmos em torno desse desejo, tínhamos um aaproximação via Escola de Dança, pois todas nós éramos na época estudantes da graduação e participamos de um projeto de intervenção artistica nas estações de transbordo de Salvador “poética nas estacoes” uma parceria UFBA e fundação Gregório de Matos. Desde entao os desejos surgidos em cada individuo sao compartilhados e caso haja ressonância nas outras integrantes a idéia se desenvolve. A partir desta motivação organiza-se uma ação em forma de projeto onde as funçoe sao compartilhadas de acordo com cada disponibilidade e afinidade.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo e qual (s) função (s) você desenvolve neste ambiente?

Sinto um contentamento em fazer parte de uma ambiente de criação horizontal, um tempo autônomo de agenciamentos onde experimentamos novos modos de atuar em coletivo. Nunca vivenciei algo deste modo em outros grupos, por mais colaborativos que sejam os processos de criação.

3 – Como vocês lidam com as questões de hierarquia e autoria no/do coletivo?

As idéias fundem-se em um corpo-coletivo e a autoria às vezes nem é lembrada, um exercício constante do anti-narciso, desconstrução da vaidade simbólica. Uma tentativa de praticar os discursos de pirataria, apropriação, antropofagia, desautoria intelectual durante os processos. Assim como a horizontalidade, a nao-hierarquia, geram embates de classificação de esforços, de interesses pessoais e disponibilidades pois o nao-lugar do egoísmo é um exercicio da alteridade. Geram atritos, conflitos existenciais e renovacoes conceituais.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Como seguia falando anteriormente estes novos modos de organização geram re-criações e descobertas de procedimentos, tecnologias de autonomia, base pedagógica proposta por Paulo Freire, onde somos sujeitos do fazer artístico, na base do diálogo, e muito diálogo, lapidamos as idéias, limpamos arestas, equalizamos anseios. Estamos constantemente no processo de ensino-aprendizagem mútua.

5 – Se fosse possível escolher um processo que você considere relevante nas experiências vividas pelo/no coletivo, qual seria? Por que? E como se deu esse processo?

O processo de desterritorialização e reterritorialização, a partir das derivas, cartografias emotivas, de um mapeamento sensível do afeto e do desejo, apreendemos as cidades, trocamos interferências, geramos brechas no cotidiano. Tais processos correspondem, como disse Canclini, à “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” Somos desbravadoras! O ato de deslocar-se no espaço-tempo é um mecanismo incrível de ignição criativa do/no Coletivo.

6 – Como vocês lidam com as novas tecnologias de informação e comunicação nas experiências de gestão e criação do coletivo?

De maneira incipiente nos apropriamos das ferramentas digitais, temos uma opção muito analógica de comunicar a informação, por isso também criamos uma Nave Pirata, uma tecnologia móvel de disseminação artística da informação.

Buscamos táticas de marketing de guerrilha para expandir nossas ações.

A alegoria fakebook das redes sociais não é o nosso foco. Mas participamos, apesar de termos sido excluídas uma vez pelos administradores do facebook, acusadas de utilizar um perfil falso que não corresponde aos princípios do facebook! Há!

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

Reflete em mim uma hibridização cultural onde o singular seria o local e a coletividade o global. Glocal. Limiar da homogeneização da tentativa de tornar uníssono gritos subjetivos.

O plural é um agrupamento de singularidades?

#### **Referencial teórico citado:**

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Rezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2008.

## ANEXO B: Entrevistas com o GDC

### DADOS PESSOAIS

Nome: Andréia Oliveira Araújo da Silva

Contato: [capaopati@hotmail.com](mailto:capaopati@hotmail.com)

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica):

Andréia Oliveira Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, licenciada em Dança e Bacharelada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Atua como educadora, performer e artemídia. Integra a LIGA do Corpo, Coligação de artistas independentes que compartilham ideias e proposições contemporâneas.

1 – Como você descreveria sua experiência no processo a partir de uma reflexão acerca dos processos de criar e aprender em grupo?

Pessoalmente, acredito nos processos colaborativos e, meu estar no mundo é colaborativo. Na verdade, para vivermos em sociedade somos colaborativas todo o tempo. Esse processo foi bastante rico, no que diz respeito a testar minha tolerância diante de opiniões conflitantes.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo a partir de uma reflexão acerca da autonomia e da colaboração?

Desenvolvi a autonomia pensando no coletivo, o que foi um desafio, diante de artistas tão distintos. Conversávamos muito, afim de configurarmos a obra no tempo determinado. Fui flexível e por muitas vezes, silencieei quando foi preciso, visando criar um ambiente agradável para a criação.

3 – Como você percebeu e como avalia as questões de hierarquia e autoria no processo de criação deste trabalho?

O processo foi a oportunidade de desenvolver a autonomia colaborativa, no sentido de, manter a liderança o mais horizontal possível, usar de autoridade nas escolhas das cenas, sempre orientando pacientemente.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Sim, construíamos conhecimentos sobre o nosso fazer a cada encontro. Os laboratórios era um espaço alternativo ( nesse caso completar, já que somos estudantes da universidade e , a participação no grupo funcionava como uma atividade de extensão) de formação.

5 – Se fosse possível escolher um momento que você considere relevante nesta experiência, qual seria? E por quê?

Penso que todos os momentos de decisões, foram extremamente importantes, pois algo era definido para que tomássemos novos encaminhamentos. Eram situações de conflito de ideias e, serenamente Lucas contornava, apontando possibilidades, nunca impondo algo e sim refletindo junto ao grupo. Essas, foram situações, que pareciam pequenas, mas fazem toda diferença na formação dos ser humano. Humildade, paciência e um dom de encaminhar, transmitir e indicar que é dado a poucos humanos.

6 – Como você percebeu os momentos de crise no trabalho e porque você considera que isso ocorreu?

Os momentos de crise surgiam porque existiam conflitos de egos. Parecia que o entendimento autonomia estava relacionada ao egocentrismo, eram discussões intermináveis até chegarmos a um 'não acordo', mas sim um espécie de configuração não conclusa.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

Dentro da obra ( o coletivo), as particularidades, ou seja, as singularidades, as distintas ideia de mundo, estavam visíveis ao público. Cada componente tinha uma trajetória de corpo, de experiência, quanto artista e, eram essas individualidades que entravam em conflito, quando a ideia era pensar coletivamente.

## DADOS PESSOAIS

Nome: Thulio Jorge Silva Guzman

Contato: thulios@gmail.com

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica):

Graduado e mestrando em Dança da UFBA. Atuo como coreógrafo, dançarino, professor e performer, em parcerias com alguns coletivos e artistas da cidade de Salvador. Durante a graduação participei no grupo de dança contemporânea durante três anos, de 2008 a 2011 e como convidado em 2012.

---

Fui convidado por Lucas Valentim, o diretor do espetáculo, duas semanas antes de estrear, Nicolas que antes participava do processo escolheu sair do processo para realizar um outro trabalho que o faria se ausentar nos últimos momentos de ensaios e nas apresentações. Foram realizados no grupo acordos sobre a presença e comprometimento com a proposta, ele acabou por escolher sair do processo. Isto causou bastante atrito entre os participantes, pois foi difícil que alguns entendessem que se tratava de escolhas, e que elas são individuais e pessoais de cada um, mesmo que exista um coletivo que as una. Foram colocadas algumas questões; se Lucas não estaria sendo impositivo ao me convidar a dançar no espetáculo e sobre que tipo de comprometimento teria com a proposta e também como atualizar tudo que já aconteceu entre eles ao longo do processo.

Por conta dessa situação de desconforto gerada com a minha entrada, foi importante discutir a condição confusa do grupo de dança contemporânea dentro da universidade que tenta realizar o exercício de profissionalização dos estudantes, se este é um espaço para o exercício profissional de dança, estas modificações deveriam não causar tanto desconforto.

Entendo minha entrada no processo como uma situação emergencial que decorreu mais do próprio processo que de vontades pessoais de Lucas, por exemplo. Lembro-me de quando me foi feito o convite, pela necessidade de se ter uma figura do gênero masculino, para balancear o grupo em número de participantes homens e mulheres, sendo que a discussão foi decorrendo em questões sobre gênero.

Além disso pela minha disponibilidade e familiaridade com a proposta, que já vinha se desenhando para mim, em conversas que mantinha com Lucas sobre o andamento do trabalho dele, prévios ao meu ingresso no espetáculo. Me interessei bastante no trabalho, pois nele vi que a ideia de coreografia que está sendo utilizada, enriqueceria meus estudos sobre portabilidade que venho desenhando no mestrado. Não é possível excluir o afeto envolvido nesta escolha, mas em situações emergenciais como a que aconteceu é inevitável que procuremos soluções ao nosso redor mais próximo. Para alguns isto foi muito difícil de entender, que os afetos influenciam sim nas escolhas, e como isto não se traduz em uma “falta de ética”, ou atitude de “Ditador”, como foi mencionado em alguns momentos de furor.

Para mim foi muito necessário o exercício de escuta, pois o trabalho seria o dobro para mim. Comecei por entender que eu não estaria lá para substituir ninguém, ou seja, o que foi criado por Nicolas, é da corporalidade de Nicolas, dos afetos e desejos dele. Isto provocou nas pessoas que se dispuseram a me atualizar a reafirmação sobre as indicações, falando da dança não apenas pela forma ou o movimento, mas sim revivendo memórias, contextualizando as indicações de cada cena, estas indicações permitiram a exploração da minha corporalidade em relação a proposta, assim as pessoas iam me ensinando e aprendendo junto, sobre o que estaríamos realizando em tais ações.

Houve muitos conflitos ao respeito das ideias de dança que estaríamos trabalhando, acho que equalizar esses entendimentos foi um desafio bastante grande, e a ideia não era de harmonizá-

las ou unifica-las, mas realizar algum tipo de coesão entre as diferentes ideais que vinham entrecruzando no espetáculo.

Acredito também que a institucionalidade do grupo cria alguns conflitos, pois existe uma demanda de prazos e outros retornos que estabelecem alguns problemas na hierarquia, que vão para além do processo artístico.

Algumas pessoas eram bastante resistentes em relações as propostas, se fechando e não permitindo se modificar com o outro, isso se via nas conversas e também no espetáculo, que deixava brechas para que as relações entre o grupo apareçam nas ações.

Acredito que no trabalho em coletivo, sempre há uma hierarquia mas esta deve ser organizada a partir das habilidades de cada um e acordada. Geralmente tenho visto que isto acontece partindo das habilidades e interesses de cada um dentro de um processo.

A autonomia ela não se dá, ela se toma pra si. Acho que algumas pessoas ainda não lidam muito bem com esta ideia, a achando muito dispersa e abusam das suas interpretações errôneas. Autonomia para mim esta diretamente ligada a comprometimento e pro-atividade. As vezes surgia em algumas conversas a tentativa de certo balance entre quem estaria fazendo mais, quem menos, isto para mim fere o exercício da autonomia, pois acredito que cada um deve ser avaliado pelas suas habilidades e desejos, já que é difícil de fato realizar comparações entre uma pessoa e outra em qualquer instancia, e muito mais difícil ainda em um processo de criação.

Acredito também que a alteridade é necessária no exercício de autonomia, já que retira a individualidade e nos coloca para além de nós mesmos, com o outro. O que já é um processo de aprendizagem.

É difícil identificar no processo quem propôs o que, ainda mais quando ele se propõe ao exercício criativo em coletivo, as situações das quais emergem as ideias são compartilhadas e por isso borradas, a convivência que mantínhamos eram o elo de conexão. Se haveria um autor, seria a experiência.

O momento mais importante para mim dentro deste processo, foi o meu ingresso na proposta, para mim todo o conflito gerado foi bastante produtivo pro que se seguiu, sobre as negociações das singularidades, da autonomia e da ideia de coletivo.

Meu ingresso neste momento do processo decorreu em algumas circunstâncias que problematizaram as hierarquias no grupo, fazendo a todos refletir sobre o comprometimento com a proposta e sobre as singularidades de cada um no grupo.

Com isto acredito que foi muito importante respeitar o exercício de autonomia de cada um, que se dava para cada em diferente nível. No processo de trocas entre nós, houve muita disponibilidade para a escuta, para poder assim equalizar as diferenças e não harmonizá-las ou uniformizá-las. Para todos este exercício foi um grande desafio.

## DADOS PESSOAIS

Nome: Ariana Andrade dos Santos

Contato: aridu2001@ig.com.br

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica)

Técnica em Dança (Fundação Cultural do Estado da Bahia).

Graduanda em Dança (Universidade Federal da Bahia)

1 – Como você descreveria sua experiência no processo a partir de uma reflexão acerca dos processos de criar e aprender em grupo?

Um processo rico em aprendizados pelos diálogos e problemáticas que surgiram no decorrer da construção da obra, reverberando em mim uma reflexão sobre trabalhar em grupo e o que faz o mesmo se manter (afinidade, amizade, coletividade).

2 – Como você percebe sua participação no coletivo a partir de uma reflexão acerca da autonomia e da colaboração?

Percebo-me como uma peça no quebra-cabeça, pois trabalhar em grupo para mim é com um grande quebra-cabeça aonde as peças vão se encaixando e construindo um todo que nem sempre é harmonioso. As peças se encaixam por uma compreensão coerente de que é autonomia (cumprimento de acordos com o singular e coletivo, flexibilidade nas ações e bom senso).

3 – Como você percebeu e como avalia as questões de hierarquia e autoria no processo de criação deste trabalho?

Percebo que no início do trabalho não houve uma hierarquia todos eram diretores, mas com o decorrer do processo muitos intérpretes sentiram a necessidade de serem dirigidos ocasionando uma hierarquia no meio do processo de construção da obra, mas a autoria mesmo com a hierarquia permanece como algo particular de cada intérprete.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Sim. Estar junto e viver com as diferenças já é aprendizado, organizar ideias criativas em um grupo de 14 pessoas, entre eles sonoplasta, iluminador e diretor é de extremo exercício de aprendizado, troca e compartilhamento. Momento por mim considerado único por exercitar a paciência, onde é o meu lugar dentro daquele todo, qual o momento da minha fala ou do meu silêncio, até que lugar eu posso ir, diferentemente de uma organização arbitrária na construção de uma obra artística.

5 – Se fosse possível escolher um momento que você considere relevante nesta experiência, qual seria? E por quê?

Todos. Cada dia era momento de construção e reflexão, a cada momento acontecia a tessitura da obra reverberando na configuração final.

6 – Como você percebeu os momentos de crise no trabalho e porque você considera que isso ocorreu?

Percebi os momentos de crise como zonas de instabilidades em um trabalho de criações múltiplas de compartilhamentos, gerados pelos excessos de autonomias não compreendidos.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

SINGULARIDADE um EU dentro do TODO /COLETIVIDADE um TODO dentro do EU

Lucas um beijo e abraço duplo e espero ter ajudado com as minhas reflexões.



## DADOS PESSOAIS

Nome: Leonardo Santos

Contato: (71) 8798 – 8125 / 9350 – 3886/ [leonardo.ufba1@gmail.com](mailto:leonardo.ufba1@gmail.com)

Formação (Pequeno parágrafo apresentando informações relevantes de sua formação artística e/ou acadêmica): Bacharel em Artes com área em Estudos Coreográficos ( Bacharelado Interdisciplinar em Artes), pela Universidade Federal da Bahia. Licenciando de Dança, pela UFBA. Estudante do Curso Técnico Profissionalizante em Dança, pela Fundação Cultural da Bahia/ Secult.

1 – Como você descreveria sua experiência no processo a partir de uma reflexão acerca dos processos de criar e aprender em grupo?

R. Desafiadora. No meu caminho artístico, não tinha tido a oportunidade de criar, era somente reprodutor de movimentos. Ao descobrir, sobre o andamento do processo de montagem do espetáculo, me senti fragilizado e receoso, afinal não sabia se tinha competência para colaborar com algo tão importante, tanto pro grupo, quanto para algo maior que era a pesquisa de Mestrado de uma pessoa. Aprendi, com as falhas e acertos, a saber, principalmente, ouvir no processo de criação. As dinâmicas propostas, os laboratórios indicados, a percepção sobre o que o outro tinha de movimentação, me fez crescer artisticamente de uma forma consciente e permanente.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo a partir de uma reflexão acerca da autonomia e da colaboração?

R. A minha participação se inicia de forma ainda tímida e pontual. No decorrer do processo, com a intimidade e liberdade de expressar o que se pensa/ quer, fui tomando mais direcionamento e a minha forma de criar. Alguns acordos não foram seguidos, casos esses que refletiram não só na convivência, mas também em cena. A autonomia dada ao elenco, foi utilizada de forma diversa. Não sei se soube utilizar essa autonomia de forma satisfatória e condizente com o que era esperado, mas me propus, mesmo com equívocos, a seguir os acordos. Acredito que autonomia, está interligada ao processo de colaboração, tanto de movimentos, tanto de relacionamentos.

3 – Como você percebeu e como avalia as questões de hierarquia e autoria no processo de criação deste trabalho?

R. A autonomia dada ao grupo, deflagrou uma dúvida, em mim, sobre quem me “corrigir”? Na verdade, por não ter experiências nesse campo de co – criar algo, por vezes me vi perdido. Pensando nisso, vejo o trabalho construído de uma, que todos os envolvidos são considerados autores da obra. Não vejo, Lucas, como o autor do “ O que fica” e sim alguém que organizou o, vasto, material que o grupo dispunha. O grupo, me dado momento, até por não saber como organizar as ideias, solicitou de Lucas uma postura mais ditatorial, saindo um pouco da proposta do grupo, que usava a autonomia e a colaboração para construção.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

R. Sim. Pra mim, esse processo, até por trabalhar com emoções, questões que nos tocam pelo seu apelo pessoal/ social/ histórico, nos faz aprender muito. Dentre os principais aprendizados estão o ouvir e o se perceber. Aprender a ouvir o outro, foi importante no processo, ajudando a delinear o caminho que o espetáculo seguiria. Se todos se fechassem para ouvir o outro, “ o que fica” seria um espetáculo coreografado e não colaborativo. E se perceber na construção de

algo, se fez fundamental pra mim. Me perceber criador, propositor, colaborador, abriu caminhos ainda não acessados na minha veia artística, tanto que depois disso, até montei um Coletivo de Dança, onde posso ser “colaborativo” nas proposições.

5 – Se fosse possível escolher um momento que você considere relevante nesta experiência, qual seria? E por quê?

R. A audição. Na verdade, fui despretenso, até pela fama que o GDC tinha (tem?), mas queria passar pela experiência de estar lá. Não sabia o que fazer. O que dizer. Como me comportar, afinal a “audição” era diferente das outras. Mas o momento mais relevante, foi a construção do meu solo. Naquele momento, finalmente, fiz algo que realmente queria dizer. Foi o movimento pelo discurso. O quanto tinha sido difícil pra mim a descoberta da sexualidade, expressada em movimentos e pra pessoas que não conhecia, salvo exceções.

6 – Como você percebeu os momentos de crise no trabalho e porque você considera que isso ocorreu?

R. As crises foram indispensáveis no processo. Não falo só crise de relacionamento, mas também crises de composição. As crises aconteceram por divergências de pensamentos e de momentos de vida. Cada um estava em um momento de vida e os choques de cultura desencadearam as tais crises.

7 – O que você reflete sobre a relação entre singularidades e coletividade?

R. O que construiu um espetáculo, como “O que fica”, foi a singularidade de cada integrante, de Lucas. Só foi possível caminhar com a coletividade se fosse possível, se não entender o outro, pelo menos respeitar. O sentimento que permeou o processo ( se não todo, grade parte) foi o respeito. Que se importante para manter as singularidades dentro do coletivo.

## DADOS PESSOAIS

Nome: Nícolas Fernandes de Souza

Contato: nicolasdanca@gmail.com

Formação: Formado em dança e artes em geral pelo projeto social fundado pela DR. Gilsamara Moura “Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira”. Bailarino atuante na Companhia de Dança Gestus de Araraquara SP. Residiu como professor no Centro de Dança Gilsamara Moura, parceria com Centro de Dança Compasso em Araraquara SP. Integrante de 2009 à 2011 na Companhia Shuffle Trips, de sapateado. Trabalhos realizados com bailarinos e coreógrafos como Mario Nascimento, Steven Harper, Adriana Salomão, Gilsamara Moura, Khosro Adibi (Iraniano/Belga), entre outros. Apresentações realizadas em vários estados brasileiros e países, como Equador e Costa Rica. Participante no trabalho da filmagem para comercial da empresa LUPO. Vivência de vários workshops, como o da Cia. Quasar de Dança, Cia. Cena 11, SP Companhia de Dança, Claudinei Garcia, Cia. Membros de Dança, entre outros. Integrou o Projeto Fronteiras IPL do ano de 2009, fundado pelo Iraniano/Belga Khosro Adibi, com direções de Gilsamara Moura (Grupo Gestus, SP Araraquara), e cidade de Matão.

1 – Como você descreveria sua experiência no processo a partir de uma reflexão acerca dos processos de criar e aprender em grupo?

Pude perceber que a relação em grupo não é tão fácil quanto se parece. O tempo em que estive no processo do GDC (Grupo de Dança Contemporânea), ampliei meu conhecimento sobre criar-se algo em grupo. Esta experiência trouxe-me sabedoria para lidar com demais pessoas em um tempo determinado de um processo, trazendo como objetivo o diálogo entre todos os integrantes.

2 – Como você percebe sua participação no coletivo a partir de uma reflexão acerca da autonomia e da colaboração?

Sinto que há certa dificuldade em estabelecer uma posição autônoma e colaborativa, se nos tornamos colonizadores de nossas próprias ideias.

3 – Como você percebeu e como avalia as questões de hierarquia e autoria no processo de criação deste trabalho?

Existia um sentido hierárquico já trazido por nós mesmos, de experiências passadas. Sentia que às vezes surgiam personalidades de líderes, que tomavam a frente da situação e se colocava como condutor do que estava acontecendo e isso de certa maneira me confortava ao saber que tinha alguém que estava conduzindo as ideias que surgiam. Mas o que me incomodava um pouco era que diversos líderes expressavam seus pensamentos criando confrontos entre ideias, estacionando assim o processo em trabalho.

4 - Você considera que os modos de organizar a criação no coletivo deflagram experiências de aprendizagem? É possível falar um pouco sobre isso?

Como expressei na questão acima, sinto o conforto ainda de ter alguém, durante o processo, conduzindo as ideias que surgem. Pois devido à quantidade de ideias que surgiram, poderia ter organizadores em constante diálogo com todos, para um melhor aproveitamento do que era criado durante os encontros.

5 – Se fosse possível escolher um momento que você considere relevante nesta experiência, qual seria? E por quê?

Foi o momento que eu cumpri um acordo pré-estabelecido por todos. Que era, se houvesse mais alguma falta estarei fora do trabalho, devido ao curto que tínhamos. Assim vejo que para um melhor trabalho em grupo, é respeitar o que é vontade de todos. Pois o diálogo e a conversa em minha opinião são dois elementos essenciais para se criar uma harmonia entre o grupo.

6 – Como você percebeu os momentos de crise no trabalho e porque você considera que isso ocorreu?

Percebi estes momentos como fontes geradoras de ideias e acordos, também. E isso ocorreu, em minha opinião, devido a cada um querer que sua ideia prevaleça ou que chegue em um consenso entre todos.

**ANEXO C: DVD do espetáculo O QUE FICA**