

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Clarissa Rêgo Teixeira

Dança contemporânea e colaboração
Instaurações de mundos

Niterói

2014

Clarissa Rêgo Teixeira

Dança contemporânea e colaboração

Instaurações de mundos

Dissertação de mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Área de Concentração: Estudos Contemporâneos das Artes

Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andrea Copeliovitch

Niterói

2014

Clarissa Rêgo Teixeira

Dança contemporânea e colaboração

Instaurações de mundos

Dissertação de mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Andrea Copeliovitch
(Presidente e Orientadora)

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof^a. Dr^a. Lígia Maria de Souza Dabul
(Membro Interno)

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof^a. Dr^a. Lígia Losada Tourinho
(Membro Externo)

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Niterói, 18 de março de 2014.

Agradecimentos

Esta pesquisa se deve a todos aqueles que, pertencendo aos mundos da dança, me acolheram e me permitiram vivenciar momentos sem os quais eu jamais chegaria a essas reflexões.

Agradeço imensamente a Allyson Amaral, Ana Paula Kamozaki, Anízia Marques, Calixto Neto, João Lima, João Saldanha, Laura Samy, Lucía Russo, Marcela Levi, Mauricio Motta, Paula de Paula e Priscila Maia, pela disponibilidade e coragem de se exporem nas conversas que tivemos, as quais se revelaram as bases para a construção desta escrita.

Aprendi muito com a minha orientadora, Andrea Copeliovitch, a quem agradeço por ter recebido a mim e às minhas inquietações com leveza e tranquilidade. Suas perguntas simples, diante de minhas afirmações frequentemente passionais, ajudaram-me a *re-parar* e ensinaram-me muito mais do que eu poderia supor.

Devo uma referência especial a Lígia Maria de Souza Dabul e a Lígia Losada Tourinho, às quais agradeço pela participação solícita e pela partilha generosa, que trouxeram grande estímulo à continuação desta investigação.

Agradeço a Rodrigo Santiago, que me apoiou desde a primeira manifestação de desejo quanto ao trabalho nesta pesquisa, acompanhando-me com afabilidade por entre os sabores desse percurso, para mim tão significativo.

A Romeika Rêgo e Amanda Rêgo, minhas grandes parceiras, agradeço pela presença amiga e pelo incentivo constante.

Resumo

TEIXEIRA, Clarissa Rêgo. **Dança contemporânea e colaboração**: Instaurações de mundos. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes / Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

Esta pesquisa busca analisar como alguns artistas da dança contemporânea lidam com os problemas que eles próprios corajosamente têm gerado quanto ao propósito de colaborar. Partindo da reflexão sobre as acepções em torno do conceito de dança contemporânea e considerando cada companhia, grupo e coletivo de dança como um mundo artístico distinto, observamos os modos pelos quais a colaboração é entendida e praticada nesses lugares. Levando-se em conta a variedade de motivações que levam a colaborar, bem como as diferentes possibilidades de ocorrência da colaboração na convivência, escolhemos entrevistar alguns artistas, como oportunidade de se trazer mais concretude à discussão do tema. Conversamos com doze artistas ligados à dança contemporânea brasileira, os quais compartilharam conosco experiências e convicções relacionadas à colaboração. Os pontos de maior contato entre suas abordagens foram divididos em três partes: condutas e anseios envolvidos em experiências colaborativas; pontos enfraquecedores e potencializadores do encontro colaborativo; e autoria em processos criativos de colaboração. Fortalecendo o entendimento de que o trabalho em dança contemporânea diz respeito a encontros de múltiplas ressonâncias e afastando-se da percepção da criação como amparada e legitimada pela intencionalidade de um autor, esta pesquisa intenta dar visibilidade aos processos que definem experiências nas quais o coreógrafo, os bailarinos e a coreografia composta por eles se formam e transformam mutuamente.

Palavras-chave: dança contemporânea; colaboração; convivência; autoria.

Abstract

TEIXEIRA, Clarissa Rêgo. **Contemporary dance and collaboration:** Instauration of worlds. Master Thesis – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes / Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

The present work aims to analyze how some contemporary dance artists deal with problems that they have themselves boldly raised regarding the purpose of collaborating. Through reflection on the meanings around the contemporary dance concepts and considering each dance company, group and collective as a distinct artistic world, we have observed the ways in which collaboration is understood and practiced in these places. Taking into account the variety of motives that inspire collaboration, as well as the different possibilities of daily-life collaboration, we decided to interview some artists in order to bring more concreteness to our discussion. We talked to twelve artists linked to Brazilian contemporary dance, who shared with us their own experiences and convictions about collaboration. We divided their approaches into three parts: conducts and aspirations involved in collaborative experiences; weakness and strengths of cooperative reunion; and authorship of the cooperative creation process. Strengthening the understanding that the work on contemporary dance is related to meetings of multiple resonances and being away from the perception of creation as supported and legitimized by the intentionality of an author, this research intends to give visibility to the processes that define experiences in which the choreographer, dancers and choreography composed by them are formed and mutually transformed.

Keywords: contemporary dance; collaboration; coexistence; authorship.

Sumário

Introdução

Florações da realidade

Parte 1	07
Parte 2	12

Capítulo 1

Dança contemporânea e colaboração

Paisagem que dá corpo às diferenças	18
Colaborar em tempos onde tudo se move e se desloca	31

Capítulo 2

Apontamentos, convicções e anseios: relatos de experiências colaborativas.....

Entre mundos	45
Função-coreógrafo	50
Função-bailarino	54

Capítulo 3

Aspectos enfraquecedores e potencializadores da colaboração.....

Condições de trabalho.....	82
----------------------------	----

Capítulo 4

Reconhecimento e autoria em criações colaborativas

<i>Com-posições</i>	109
---------------------------	-----

Considerações finais

Colaboradores nesta pesquisa.....

Referências bibliográficas

Introdução

Florações da realidade

Parte 1

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.
Livro dos conselhos ¹

*Reparar em tudo pela primeira vez, não
apocalipticamente, como revelações do Mistério, mas
diretamente como florações da Realidade.*
Fernando Pessoa ²

Escolhi o mestrado primeiramente por estar à procura de um *lugar* ³ que possibilitasse o desdobramento de algumas impressões e convicções que eu trazia comigo após 15 anos de trabalho em grupos e companhias de dança.

Entre corpo de baile de escola de balé e uma companhia municipal de dança no Nordeste brasileiro, uma companhia privada de reconhecimento internacional e um pequeno grupo organizado em torno de um projeto, ambos no Rio de Janeiro, o que acabou me marcando mais profundamente em tais experiências foram as relações que se deram nesses ambientes, o que se passava entre aquelas pessoas que conviviam.

Atravessada pelos encontros que se deram nesses lugares por onde passei, senti-me impulsionada a pensar-agir de modo a levar um assunto adiante, assunto este que não é inovador, mas um tema novo pra mim, que demorei a me dar conta do quanto ele estava presente em minhas angústias e, arrisco a dizer, novo para a dança, que apesar de articulá-lo

1 José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 09.

2 Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 416.

3 Destaco a palavra para chamar atenção ao seu entendimento não só como espaço físico, mas como situação, zona de intensidades, trânsito de afetos.

bastante em seus discursos pouco tem ousado em suas práticas.

A questão que me trouxe a essa escrita tem um particular valor social, está ligada não somente à criação artística, mas à realização de tarefas simples, do dia a dia, àquilo que se aplica quando lidamos com pessoas diferentes de nós: refiro-me à *colaboração*.

Para tratar da colaboração, acabei optando por me distanciar do cotidiano das companhias e grupos de dança e trabalhar a partir do que havia vivenciado até então – talvez por desgaste mesmo, cansaço e necessidade de reflexão, o que na ocasião me parecia suficiente para justificar um projeto como este.

Tomando como ponto de partida argumentações em torno da autoria, inicialmente eu quisera me dedicar a encontrar a melhor forma de dizer aquilo que minha angústia havia revelado, de mostrar como era injusto apenas um, dentre outros tantos em colaboração, ser selecionado como *o artista*, aquele a quem se atribui a responsabilidade e o reconhecimento por um trabalho criado conjuntamente. A minha intenção era que, através da figura do autor, a colaboração em companhias e grupos de dança fosse abordada e criticada.

Como bem apontou Christine Greiner (professora e pesquisadora na área de comunicação, com enfoque em estudos interdisciplinares do corpo) ao introduzir *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*, a estagnação é “uma entre tantas outras facetas imperceptíveis da solidão”⁴. Neste sentido, ter a Pós-Graduação como lugar para aprofundar esta pesquisa possibilitou que eu saísse de certo entorpecimento em que me encontrava depois de ter me afastado do dia a dia da dança. Através das aulas, dos novos encontros que se sucederam, das ocasiões em que precisávamos apresentar nosso tema de interesse e responder às perguntas dos colegas, além do contato com outras leituras, comecei a perceber que não estava de fato numa investigação, mas à deriva, num mar de ressentimentos, sem qualquer abertura para lidar com outras perspectivas.

Observando um pouco mais atentamente, passei também a notar que entendiam ou se afinavam com as questões que eu trazia aqueles que partilhavam de experiências similares ou que, muito próximos a mim, conheciam os motivos de meu envolvimento com o tema. Outras pessoas, que não tinham uma relação de proximidade com a dança contemporânea, se

4 Christine Greiner, *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, 3ª edição, São Paulo, Annablume, 2008, p. 11.

envolviam mais com minha comoção do que com a pesquisa que eu apresentava, tinham mais espaço para concordar ou não com meus argumentos do que a chance de adentrar no tema e transitar livremente pelo assunto. Certa vez cheguei a ouvir de um colega de sala de aula que minhas questões pareciam mais trabalhistas do que artísticas.

Esses vários estímulos me ajudaram a encarar o distanciamento da rotina de grupos e companhias de dança não mais como isolamento, mas como oportunidade de maior liberdade para observar e tratar de outras questões referentes à colaboração (que muitas vezes eu não percebia por estar demasiado envolvida num contexto específico), dispersando-me assim de mágoas e lembranças um tanto confusas que me vinculavam aos últimos trabalhos dos quais eu havia participado.

Por fim, percebi que abordar uma questão sob a ótica daquilo que falta ou, melhor dizendo, daquilo que eu achava que faltava, além de ser uma postura pouco generosa e construtiva, gerava somente distância e desresponsabilização: eu apresentava um diagnóstico, exercitava minha opinião e esvaziava as possibilidades de realmente me deparar com a potência de outros modos de criação. Colocando-me unicamente como crítica eu ignorava minha condição de artista, fechando-me para o inesperado.

Foi então que eu comecei a abandonar o entendimento de que já sabia o que teria a dizer sobre colaboração em dança contemporânea (por acreditar ter passado por experiências suficientes) e passei a *re-parar*⁵ nesse tema, deixando-me atravessar por impressões e questões que não haviam me ocorrido com tanta frequência. Entendi assim que seria possível

5 Fernanda Eugénio (antropóloga e pesquisadora brasileira) e João Fiadeiro (coreógrafo e pesquisador português) pensam o *re-parar* como “voltar a parar lá onde o acidente irrompe e nos interrompe”, como disposição para “suspender a reação padrão de (já) saber ou de voltar a saber e tomar – este quê ainda sem nome – sem passado para lhe dar causa ou futuro para lhe dar meta – como meio”. Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *Jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, in *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 25, n. 2, 2013, p. 224.

Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/issue/current/showToc>>.

Richard Sennett (sociólogo americano) utiliza o termo *re-parar* ao pensar certos interesses e preocupações importantes de serem levados em consideração em momentos de negociação. Uma nota de rodapé do tradutor do seu livro para o português, Clóvis Marques, nos ajuda a pensar o termo: “No original inglês, *re-pairing* joga com o verbo *to repair*, consertar, e ao mesmo tempo com a ideia de restabelecimento de um par – no caso, para o entendimento entre as partes”. Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, Rio de Janeiro, Record, 2012, p. 277.

reencontrar na colaboração assuntos que me permitissem abordá-la pelo *meio*, de modo que não houvesse foco num contexto extremamente particular e que, ao mesmo tempo, ela não fosse tratada de maneira generalizante. Em vez disso, observar alguns problemas contemporâneos e relacioná-los com “o que vejo à minha volta, em meus amigos, o que se postula em mim”⁶ – “problemas idioletais”⁷, como mencionado por Roland Barthes num de seus cursos no *Collège de France*, em 1977.

Assim sendo, *passamos* a trabalhar de modo que esta pesquisa não se tornasse explicativa de um determinado mundo⁸, mas que, considerando a existência de vários mundos, trouxesse à tona algumas questões que lhes são recorrentes. Por conseguinte, cuidamos para que a abordagem dessas questões não partisse somente de um ponto de vista, de um discurso individual, mas de conversas, de (re)encontros com alguns artistas da dança contemporânea – através de relatos e impressões bastante atuais, vindos diretamente de suas experiências – e de um trabalho de aproximação entre as falas desses artistas e estudos teóricos relacionados ao tema – que por sua vez nos ajudam a levantar novas questões, “sugerem coisas a observar, apontam para o que ainda não sabemos”⁹.

Partindo do entendimento que cada companhia, grupo e coletivo de dança representa um mundo artístico distinto – dadas as inúmeras possibilidades de organização, funcionamento e pensamento construído sobre o próprio trabalho –, decidimos observar como alguns artistas da dança contemporânea lidam concretamente com os problemas que eles próprios corajosamente têm gerado e que, neste caso, têm a ver com o que podem os corpos em relação – para além do quão relacionais esses corpos já são – no que diz respeito ao propósito de colaborar.

Importante destacar que esses artistas atuam especialmente como bailarinos e/ou coreógrafos

6 Roland Barthes, *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2013, p. 20.

7 Ibidem, loco citato.

8 O entendimento de *mundo* é aqui articulado no sentido utilizado por Howard S. Becker (sociólogo americano que dedicou parte de suas pesquisas às profissões implicadas no campo das artes), como “a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo”. Howard S. Becker, *Mundos artísticos e tipos sociais*, in *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 09.

9 Idem, *Mundos da Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2010, p. 11.

e que a escolha pelo uso desses termos (mais tradicionais) para designá-los se deve mesmo ao intento de discutir suas acepções, que não teriam surgido em decorrência do uso de novas nomenclaturas, mas justamente essas novas nomenclaturas é que estariam buscando dar conta de *compreender* circunstâncias que, há pelo menos um século, já podiam ser evidenciadas no trabalho em dança.

Temos em atenção que muitas outras funções e figuras estão inseridas nas redes de colaboração que invariavelmente se formam por entre as várias etapas do trabalho em dança contemporânea e que as marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes, tanto nas obras coreográficas como em quaisquer outras conjunturas observáveis em relação a uma companhia, grupo ou coletivo de dança. Contudo, nesta pesquisa as escolhas tiveram mais a ver com circunstâncias da vida (amizade, apreço e sensibilidade afim) do que a preocupação com notoriedade ou o desejo de dar conta de um panorama completo da dança contemporânea, o que consideramos forçoso e impróprio diante de sua vastidão.

Nesse sentido, não contamos com um método específico, que avança reto em um objetivo preciso. Priorizamos a tessitura de encontros, atravessamentos, experimentamos mediações possíveis entre alguns sujeitos, suas histórias e convicções e relacionamo-los às nossas experiências e às ideias de estudiosos com pensamentos afins, num esforço de manter sempre um espaço aberto para o inesperado e seguir *re-parando* nas diferenças.

Dizendo de outro modo, esta dissertação foi escrita num empenho reflexivo, que busca muito mais compor com outras experiências e pensamentos do que dizer sobre eles. Nosso desejo é o de que, aqui mesmo, possamos praticar a colaboração.

Os modos pelos quais a colaboração é pensada por alguns artistas da dança contemporânea e suas possibilidades práticas na convivência de um grupo, companhia ou coletivo, situações que a potencializam ou enfraquecem, bem como os direitos que ela gera entre os artistas colaboradores são temas pelos quais transitaremos no decorrer deste texto, traços da colaboração escolhidos para estruturar a pesquisa e os encontros que se darão a partir dela.

Parte 2

*Se eu sou alguma coisa, há de ser aquilo que me aconteceu.
Ou até, mais especificamente, aquilo que me restou do que me aconteceu.*
Fernanda Eugénio ¹⁰

Minha experiência profissional em dança começou aos 15 anos de idade, quando passei a integrar o corpo de baile da escola de balé em que eu estudava, a Escola Municipal de Balé de Natal, no Rio Grande do Norte.

Fazendo parte do Corpo de Baile do Balé Municipal de Natal eu comecei a descobrir os sabores de uma convivência mais intensa, a ter intimidade com pessoas de idades e origens muito variadas, vindas de experiências distintas, alguns há muito tempo integrando aquele grupo e outros que, como eu, acabavam de chegar. Para mim aquele era um mundo completamente novo. Além de ser um ambiente de trabalho (situação que eu ainda não conhecia), naquele grupo eu passei a me relacionar com diferenças muito mais profundas do que as que eu estava acostumada a lidar, deparei-me com violentas disputas de posições e tive que aprender a sustentar compromissos que iam muito além dos que eu havia assumido até então. No Corpo de Baile nós trabalhávamos 4 horas por dia, 5 dias por semana e recebíamos uma remuneração correspondente a uma bolsa de estudos, uma vez que não éramos formalmente contratados pela escola de balé à qual éramos vinculados.

Durante a minha permanência no Corpo de Baile eu trabalhei essencialmente em torno da técnica clássica e a partir das proposições de coreógrafos, que geralmente vinham de fora e eram convidados para criar coreografias que compusessem o repertório do grupo. Nós não interferíamos diretamente nas criações e nos dedicávamos mais intensamente ao entendimento e aperfeiçoamento da qualidade da movimentação proposta pelo coreógrafo.

No ano de 2002 houve uma mudança na estruturação na escola de dança à qual o Corpo de Baile estava ligado e foi organizado um concurso público para a criação do Balé da Cidade do Natal, uma nova companhia de dança vinculada à prefeitura da cidade. No concurso foram

¹⁰ Fernanda Eugénio em entrevista concedida ao Alcantara Festival, Lisboa, 2012. Disponível em: <<http://www.alkantarafestival.pt/en/diario-bordo-artigo.php?id=19>>.

preenchidas 16 vagas para bailarinos, além dos cargos de diretor artístico, *maître de ballet* e ensaiador. Nós trabalhávamos 6 horas corridas, 5 dias por semana, recebíamos salário e demais direitos decorrentes do exercício de função pública.

Definindo-se como uma companhia de dança contemporânea, o Balé da Cidade do Natal trabalhava no sentido de construir um repertório variado – criado por diferentes coreógrafos – e procurava participar de festivais locais e nacionais. O balé clássico não fazia parte das montagens da companhia, mas era utilizado como elemento importante na preparação física dos bailarinos.

No Balé da Cidade do Natal havia o estímulo para que os bailarinos figurassem entre os coreógrafos responsáveis pelo seu repertório. Apesar desse incentivo à criação, o bailarino não era entendido como criador quando atuava unicamente nesta função. Para se tornar criador precisava mudar de papel, ocupar o lugar de coreógrafo.

Em 2008 eu ingressei na Lia Rodrigues Companhia de Danças, fundada em 1990 pela coreógrafa Lia Rodrigues e sediada no Rio de Janeiro. Nesta companhia eu tive a minha experiência profissional mais sólida, tanto por sua estrutura (que a época já tinha quase 20 anos de funcionamento), como pela intensidade do trabalho que precisávamos realizar para dar conta de uma agenda cheia de compromissos, nacionais e internacionais. Outra grande novidade com que me deparei foi tipo de envolvimento proposto aos bailarinos: participar ativamente dos processos criativos da companhia e nos engajarmos em outras atividades ligadas aos seus projetos.

Na Lia Rodrigues Companhia de Danças tínhamos uma jornada de trabalho de 7 horas por dia, 5 dias por semana, recebíamos um salário mensal e não tínhamos contrato de trabalho assinado: firmávamos nosso compromisso com a companhia sazonalmente, através de acordos pessoais.

Muitas de minhas questões relacionadas ao tema *colaboração* se devem ao fato de que a minha entrada na companhia coincidiu com o início do processo de criação de um novo trabalho, que partia da pergunta “como viver juntos?”. Essa criação também tinha relação com o início de uma parceria da companhia junto a Redes de Desenvolvimento da Maré, uma instituição da sociedade civil, resultado de um longo processo de envolvimento dos seus fundadores com o movimento comunitário no conjunto de favelas da Maré, que hoje

congrega 16 microbairros, usualmente chamados de comunidades. Uma dessas comunidades é a Nova Holanda, escolhida para abrigar o projeto entre a Redes e a Companhia de Danças: a construção de um centro de artes.

Enquanto surgiam as primeiras conversas sobre o que seria a nova criação artística da companhia, começava a ser reformado um antigo galpão que receberia o Centro de Artes da Maré: “um lugar de partilha, convivência e de troca de saberes, direcionado para a formação, criação, difusão e produção das artes”¹¹.

O Centro de Artes também viria a se tornar a sede da companhia, que pretendia ter ali não só um espaço para sua criação artística, mas uma oportunidade de buscar novos e diferentes modos de pensar, promover e compartilhar a arte fora do eixo onde normalmente são concentrados os equipamentos culturais. Realizar seus ensaios com as portas abertas, oferecer aulas de consciência corporal, alongamento e dança criativa para moradores da comunidade e receber atividades culturais variadas no galpão foram os primeiros passos da companhia nesse sentido.

No final de 2008 tínhamos o *Chantier Poétique*, um *canteiro de obras poético* onde experimentamos dar visibilidade ao conjunto de pensamentos-ações que faziam parte tanto da nossa chegada à Nova Holanda quanto do processo de elaboração da próxima criação da companhia, com estreia prevista para o final de 2009. A ideia era tirar os *muros* que separavam as *construções* e partilhar o que havia sido experimentado naqueles primeiros meses de intenso trabalho. Um trabalho que, como mencionado anteriormente, não se restringia à criação em dança.

Um pouco antes de completarmos o segundo ano de nossa chegada à Nova Holanda veio a *Pororoca*: uma criação que resultava de todos os encontros, atravessamentos, descobertas, estranhamentos e aprendizados que se deram durante esse período e que, assim como o fenômeno provocado pelo encontro das águas do rio com as águas do mar, exigia um delicado balanço de forças e influências.

Na *Pororoca* o trabalho diário tinha muito mais a ver com dar corpo ao que acontecia à nossa volta e entre nós do que forjar uma ideia. Fazíamos de nossos encontros laboratórios de

11 Para mais informações ver sítio *web*: <<http://www.liarodrigues.com/page2/page12/page12.html>>.

investigação e reflexão comum, onde experimentávamos e colecionávamos objetos, ações e impressões de tudo o que nos cercava e nos acontecia e que gradualmente iam se transformando em material para a criação. Ali encarávamos a dança como ferramenta para manter o corpo-pensamento vivo, vigoroso, para além de uma linguagem utilitária ou autoritária. E nos perguntávamos frequentemente: “Que conjunto é esse que formamos?”.

Para Lia Rodrigues “a *Pororoça* é uma metáfora dos encontros”¹² que aconteceram durante a feitura do trabalho, “encontros da diferença”¹³. Helena Katz (professora e crítica de dança) destacou que na *Pororoça* “os corpos explodem, buscam acordos, inventam formas, investem nas maneiras de se juntar, de lidar com o outro, de encontrar sintonias”¹⁴.

A companhia era um ambiente em plena transformação, onde colaborar era indispensável para encararmos os desafios do novo, fosse o galpão, as pessoas do grupo, as questões da comunidade para onde havíamos ido, a criação artística que estava por vir...

À medida que a nossa presença na Nova Holanda ia deixando de ser novidade e passávamos a nos integrar melhor naquele bairro e no Centro de Artes, nos concentrando cada vez mais nas atividades artísticas e focando no trabalho de criação, as regras da companhia de dança foram se tornando mais claras, se estabelecendo para os que haviam chegado posteriormente – dentre eles, eu. Passei a notar que o tempo em que estávamos juntos naquela configuração de grupo parecia sempre muito pouco diante de uma trajetória de quase 20 anos, com modos de funcionamento já solidificados e inclusive digeridos por aqueles que estavam ali há mais tempo.

Aos poucos fui percebendo que não seria possível participar de todos os assuntos, que a colaboração não se aplicava aos aspectos relativos à estrutura e funcionamento da companhia, por exemplo, e que a abertura para colaborar existia mesmo durante o processo criativo, no trabalho de levantamento de referências e desenvolvimento de materiais. Entendi que nem todas as decisões seriam tomadas em conjunto, porque havia uma hierarquia em torno da divisão de funções no grupo, o que muitas vezes levava alguém a decidir em nome de todos,

12 *Choque de energias nas pororocas do cotidiano*, in *Jornal do Commercio*, Caderno C, 27 de outubro de 2010. Depoimento de Lia Rodrigues em entrevista concedida a Eugênia Bezerra.

13 *Ibidem*, loco citato.

14 Helena Katz, *Pororoça que arrasta para o universo de rosa*, in *Estadão.com.br*, 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,pororoqa-que-arrasta-para-o-universo-de-rosa,533803,0.htm>>.

prescindindo de discussão e de acordo entre os demais. Ali a colaboração tinha seus limites, limites com que eu fui me confrontando aos poucos.

E não só nesta companhia, mas em outros encontros profissionais que tive ao longo de muitos anos (por mais diferentes que fossem), pude observar que pensamentos e ações em torno do trabalho e da convivência raramente partiam do “‘fator de situação’ do meio”¹⁵, ou seja, não se reorganizavam/atualizavam levando em consideração demandas suscitadas por novos acontecimentos, por interrupções, acidentes.

Como bem apontado por Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, os modos operativos que mais praticamos tendem amiúde a se situar por “fim-finalidade”¹⁶, ocasião em que apontam para um objetivo, meta ou expectativa, ou por “fim-causalidade”¹⁷, quando estão voltados para causa, origem, motivo, razão, tradição ou, do mesmo modo, expectativa.

Este breve relato de experiências pelas quais passei aponta para algumas questões que abordaremos no decorrer desta escrita, como as variedades institucionais da dança contemporânea, que geram diferentes maneiras de entender e praticar a colaboração; os sabores e dissabores da opção pela colaboração como modo de trabalho; a diminuição do interesse pela geração de produtos e o aumento da produção de subjetividades e pensamentos críticos em dança contemporânea; as funções de coreógrafo e de bailarino e as consequências do seu entendimento como um conjunto de procedimentos já dados; as possibilidades de se despertar um modo de estar juntos que possa lidar com o que acontece à nossa volta e fazer disso matéria que nos afeta e nos põe a trabalhar, abdicando de uma lógica linear com o tempo; idealização e realização de obras coreográficas, as nuances dessas posições e a discussão de autoria em relação a trabalhos criados colaborativamente.

Atualmente há uma proliferação de discursos em torno do tema *colaboração* que pode nos dar a impressão de que se trata de uma prática amplamente estabelecida e bem resolvida na dança contemporânea, o que está longe de acontecer. As escolhas em torno da colaboração podem se dar com objetivos muito diversos e ter resultantes muito variantes, o que não nos

15 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *O jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 223.

16 Ibidem, loco citato.

17 Ibidem, loco citato.

coloca em condição de apontar regras gerais e fazer diagnósticos, mas de transitar entre alguns artistas e ouvir o que eles têm a dizer sobre como a colaboração permeia suas práticas e convicções, para então destacarmos algumas questões e percebermos como elas reverberam. O interesse é que esta pesquisa nos ajude a refletir sobre algumas circunstâncias em que grupos, companhias ou coletivos de dança que assumem o propósito de colaborar são fundados, seus modos de estruturação e organização, bem como o discurso que se constrói sobre tais modos e aspectos relacionados à retribuição e reconhecimento dos artistas envolvidos no trabalho desses lugares.

Até o momento, apenas citei a dança contemporânea. Imagino que muito possivelmente nem todos os leitores deste texto estejam familiarizados com esse conceito ou, melhor dizendo, com as noções que envolvem a dança contemporânea, uma vez que estamos falando de um movimento de extrema complexidade em suas dinâmicas históricas e da pluralidade de modos de pensar, representar e construir o mundo em que vivemos no/com/através do corpo.

Capítulo 1

Dança contemporânea e colaboração

Paisagem que dá corpo às diferenças

*Quando danço, significa: isto é o que eu estou a fazer
Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está.
Merce Cunningham*¹⁸

O que é dança contemporânea? Esta é uma pergunta que certamente todos nós que trabalhamos com dança já ouvimos inúmeras vezes (e nos fizemos também). Thereza Rocha (pesquisadora de dança e dramaturgista/diretora) aponta esse tipo de pergunta como sendo de uma frequência “sintomática e oportuna em sua inteligente ingenuidade”¹⁹.

Para nos aprofundarmos em tal observação, começemos por atentar para o fato de que a dança contemporânea, apesar de ser um fenômeno cultural de grande importância na história da dança cênica ocidental, representa um conceito extremamente poroso.

Por vezes contraditória, dividida entre múltiplas referências, a dança contemporânea incorpora tanto técnicas tradicionais como técnicas que escapam ao movimento dançado, podendo também dispensar o uso de uma técnica específica em prol daquilo que determinado processo criativo possa suscitar, operando, dessa forma, transformações profundas em seu contexto através do borramento de fronteiras que a diferenciavam de áreas artísticas como o teatro, a *performance*, as artes visuais, o cinema a música etc.

Não estamos falando de um vocabulário de gestos ou formas, mas daquilo que o corpo

18 Merce Cunningham, *The Impermanent Art*, em David Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, 1998, p. 97, citado por José Gil, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001, p. 82.

19 Thereza Rocha, *Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade*, in *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*, 2009, p. 02. Disponível em:
<<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/754/690>>.

comunica ou expressa, bem como de seus deslocamentos de sentido. De assinaturas individuais em trabalhos-solo a produções de grandes companhias de dança que criam em colaboração, ou colaborações que resultam em trabalhos individuais e criações coletivas assinadas por um único artista, a dança contemporânea existe em sua potência de heterogeneidade. Trata-se de *uma* dança que se experiencia a partir da matéria do ser, da criação de relações com o mundo (*ser no mundo*), do corpo podendo reinventar sua própria história:

[...] pela primeira vez na história da humanidade, a dança elabora um movimento que não é transmitido e que não reclama os valores exemplares de um grupo, voltando a sublinhar o aspecto não somente artístico, mas antropológico, da revolução contemporânea do corpo.²⁰

Ao mesmo tempo em que proliferaram todas essas diferenças, algumas direções comuns também se firmaram: a valorização cada vez mais frequente dos processos criativos, que por sua vez contribuíram para o distanciamento do bailarino do entendimento de que conhecimento técnico e virtuosidade compreendiam suas maiores qualidades, o que o mantinha na condição de simples executor de movimentos; a não exigência da invenção de uma linguagem corporal (ou da ferramenta que permite a sua elaboração) para se construir um trabalho – o que levou à ausência de um modelo de corpo e de gesto representante de uma identidade; e a progressiva rarefação de soluções espetaculares em dança, “na direção quase de uma anti-cena testemunha de um corpo-manifesto”²¹ – onde o produto artístico tem sua importância relativizada em benefício de “uma forte pergunta formulada como corpo”²².

Em tal contexto, a experimentação ganhou bastante espaço, havendo mesmo um gosto pelo processo nessa dança que traz a fertilidade de uma paisagem em constante mutação, onde as engrenagens articuladas por cada artista, companhia de dança ou coletivo favorecem a multiplicação e a coexistência de modos poéticos peculiares, em que as mais variadas

20 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, Lisboa, Orfeu Negro, 2012, p. 52.

21 Thereza Rocha, *O que é Dança Contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade*, in *Revista Ensaio Geral*, v. 3, n. 5, 2011, p. 03. Disponível em: <http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/217/116>.

22 Ibidem, loco citato.

estéticas e estilos se justapõem.

A dança contemporânea segue por caminhos que dificilmente passam pela imagem ou pela figura anatômica, mas, sobretudo, por sensações e intensidades. Seus trabalhos têm mais a ver com construir as condições orgânicas de uma manifestação poética, o que não necessariamente significa inventar um corpo, “mas procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projeto lúcido e singular”²³, através do qual torna-se possível “transformar o mundo mediante a transformação da sua própria matéria”²⁴.

Mas quando começou a dança contemporânea? A partir de que momento tornou-se perceptível esse contexto que acabamos de abordar?

Diante da imensa variedade da dança cênica ocidental produzida no decurso do século XX, surgiu um forte pensamento da dança que organizou, dividiu e agrupou personalidades, correntes de pensamento e movimentos artísticos segundo critérios de origem/evolução e tradição/ruptura, os quais integram boa parte dos manuais de dança que encontramos atualmente.

Neste sentido, nos deparamos frequentemente com o entendimento de que a dança moderna corresponderia à dança surgida entre o final do século XIX e início do século XX, principalmente nos Estados Unidos e Alemanha, “num contexto reativo ao balé clássico e seus códigos de movimentação tradicional”²⁵, trazendo “formatos intimistas, conteúdos subjetivos e questões individuais para o estilo do movimento”²⁶. Figuras como Isadora Duncan (considerada sua pioneira), Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Doris Humphrey, José Limon, Martha Graham, Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss, dentre outros, são considerados representantes da dança moderna e ganharam visibilidade por inventarem “não somente uma estética de espetáculo, mas um corpo, uma prática, uma teoria, uma linguagem motora”²⁷.

23 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 70.

24 *Ibidem*, p. 74-75.

25 *Dança moderna*, in *Wikidança.net*, 2014. Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Dan%C3%A7a_moderna>.

26 *Ibidem*, loco citato.

27 Laurence Louppe, opus citatum, p. 46.

Seguindo essa construção da história da dança, a dança pós-moderna sucederia a moderna. Acompanhando as mudanças que ocorriam socialmente, especialmente nos Estados Unidos dos anos 60, a arte se transformava e a dança então propunha “uma ruptura definitiva com a ‘dança emocional’”²⁸, voltando-se especialmente para a democratização da estrutura hierárquica da companhia de dança herdada da dança moderna, dissolvendo-se o coreógrafo e valorizando-se a igualdade de estatuto face ao ato criativo.

Nesse contexto, ganharam força pensamentos e fazeres que iam de encontro às dicotomias artificial/real, palco/plateia, criador/intérprete, processo/obra e cotidiano/cena. Artistas como Merce Cunningham, Anna Halprin, Simoni Forti, Yvone Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Debora Hay e Lucinda Childs desenvolveram diversos princípios e procedimentos para a dança voltados a uma maior integração entre arte e vida.

Tendo se destacado como um dos primeiros agentes dessas mudanças, o americano Merce Cunningham passou a trabalhar a partir da recusa de “gestos compostos intelectualmente”²⁹, voltando “aos elementos brutos do movimento: girar, no lugar ou não, andar, correr, saltar em eixos repetitivos”³⁰. A improvisação também ganhou bastante espaço durante esse período “e se conectou com outras tendências da contracultura, incluindo as questões de gênero, igualdade, força da mulher e sensibilidade do homem”³¹.

Outro forte exemplo do pensar-fazer dança nesse período e que fora vinculado ao movimento pós-moderno da dança, é o *Grand Union*, um coletivo que atuou na década de 70, em Nova Iorque, desdobrando algumas propostas de Robert Dunn, que na década anterior havia realizado ateliês que contavam com a participação de vários artistas que posteriormente comporiam esse coletivo. As propostas de Dunn tinham especial relação com princípios que haviam sido introduzidos na dança por John Cage e Merce Cunningham.

Adriana Banana (bailarina, coreógrafa e pesquisadora de dança) aponta três desses princípios

28 *Dança moderna*, in *Wikidança.net*, 2014.

Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Dan%C3%A7a_moderna>.

29 Paul Bourcier, *História da dança no ocidente*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 287.

30 *Ibidem*, loco citato.

31 Zilá Muniz, *Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna*, in *O Teatro Transcende - Revista do Departamento de Artes*, v. 16, n. 2, Blumenau, 2011, p. 75.

Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2688/1754>>.

que influenciaram os trabalhos nos ateliês de Robert Dunn e, conseqüentemente, no *Grand Union*: “independência entre a dança e as outras artes”³², ou seja, o entendimento de que todas elas poderiam coexistir simultaneamente, não havendo, porém, necessidade de sincronia. Dança, música, figurino e cenografia, por exemplo, se afastaram de um planejamento realizado através do viés da sincronicidade, ou seja, não funcionavam necessariamente como ilustração uns dos outros; “procedimentos compositivos de acaso”³³, quando, a cada apresentação, eram sorteadas as seqüências de movimentos que deveriam ser dançadas por cada bailarino – as seqüências de movimentos existiam, eram definidas, “mas a ordem e quais seriam dançadas a cada apresentação não eram previamente determinadas”³⁴; e a desierarquização nas relações, o que levou os dançarinos a não serem mais “classificados de acordo com uma 'excelência' pré-determinada à obra”³⁵ – como acontecia anteriormente com a figura dos solistas e primeiros-bailarinos –, e o espaço passou a ser pensado para além das relações de hierarquia habitualmente estabelecidas entre centro e periferia, frente e trás, sendo as referências espaciais entendidas como acontecimentos dinâmicos e transitórios.

Através da rejeição de qualquer figura central na organização do grupo e a conseqüente dissolução dos papéis de diretor, coreógrafo ou coordenador, o *Grand Union* tratava de desmistificar obra e criador, de expor o processo artístico e de provocar a participação do espectador, acompanhando a tendência da época de valorizar a aproximação entre arte e vida. Continuando essa seqüência histórica, a dança contemporânea se firmaria então por volta dos anos 80, como um desdobramento das questões já levantadas pela dança pós-moderna. Apresentada como uma dança que não se restringia ao pensamento coreográfico, a dança contemporânea deixou de se relacionar diretamente com habilidades corporais, muitas vezes nem podendo ser reconhecida como dança (dentro dos códigos que se estabelecem para tal expressão), aproximando-se, por conseqüência, de outros campos artísticos e diluindo fronteiras que os delimitavam até então.

Pina Bausch, PanaiBRA Canda, Meg Stuart, Jérôme Bel, Rosas, Denise Stutz, Grupo Corpo,

32 Adriana Banana, *A gravidade de um corpo*, in *sítio web adrianabanana.wordpress.com*, 2010, p. 02. Disponível em: <<http://adrianabanana.wordpress.com/category/artigos-publicados/>>.

33 Ibidem, p. 03.

34 Ibidem, loco citato.

35 Ibidem, p. 02.

Lia Rodrigues Companhia de Danças, Vera Mantero, João Saldanha, Angel Vianna, Peeping Tom, João Fiadeiro, Boyzie Cekwana, Dimenti... são nomes de artistas, de grupos e companhias que até hoje se misturam numa lista extremamente diversificada (e talvez interminável) de estilos e estéticas, todos eles parte dessa gama de particularidades que compõem a dança contemporânea.

Possivelmente todo esse trajeto desenhado para a dança esteja fazendo bastante sentido para o leitor, pois organiza eventos e cria elo entre eles de maneira bastante prática e de fácil compreensão. Sua fragilidade, porém, reside justamente aí, na tentativa de dispor em segmentos, de procurar as partes de um todo dança, distribuindo eventos muito complexos e com variantes consideráveis de contextos sociais e culturais numa mesma linha, que só avança em uma única direção.

Se observarmos bem, os artistas, grupos e criações que tomamos como referências para cada movimento têm mais relação com acontecimentos artísticos desvinculados do que com a representação de determinado pensamento formalizado e defendido *pela dança* em certo período. E foi mesmo a partir desses artistas e de suas obras que movimentos artísticos foram e continuam sendo consolidados, formalizados por avaliações de mundos da arte que estão constantemente a construir reputações, a enquadrar eventos e convenciona-los de modo a extrair deles critérios que, por sua vez, permitem a formulação de juízos de valor.

Além do mais, essa linha histórica pela qual acabamos de transitar parece estar sempre a ligar dois únicos pontos, Europa e Estados Unidos, deixando de lado toda a produção em dança ocorrida em outras partes do mundo e que, mesmo atingindo um menor número de pessoas ou tendo uma repercussão mais discreta, não é menos importante em termos de expressão, especialmente para aqueles interessados em conhecer as histórias da dança, em suas complexidades e pluralidades (em vez de uma história oficial, simplista e determinista).

E foi na contramão desses manuais que veio Laurence Louppe (historiadora e crítica francesa) com sua *Poética da dança contemporânea*³⁶, uma espécie de tratado que versa sobre o fazer dançante. Louppe propõe logo no início do livro a quebra de uma lógica historicista e linear do pensamento da dança ao deixar de fazer essa distinção, até então

36 Livro que teve sua primeira edição francesa em 1997 e em 2012 foi editado para a língua portuguesa.

bastante tradicional, entre as etapas da modernidade da dança até os dias de hoje, justificando que através de todas as escolas ela encontraria os mesmos valores, os quais – mesmo sofrendo abordagens opostas –, seriam sempre reconhecíveis:

Na minha opinião, só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX; ou melhor, através de todas as escolas, eu reencontro, talvez não os mesmos princípios estéticos [...], mas os mesmos “valores”.³⁷

Ao apresentar tal entendimento, Louppe posicionou-se de modo a pensar tempo e história para além das oposições tradição/ruptura e origem/evolução, interrompendo uma trajetória linear que faria da contemporaneidade o “‘depois’ da modernidade”³⁸. E não parou por aí: Isadora Duncan – apontada em qualquer escrito de história da dança como uma das pioneiras da dança moderna – foi indicada por Louppe como uma figura que trazia no final do século XIX um tipo de dança que *já* poderia ser entendida como contemporânea.

Poderíamos agora ter a impressão de que o desconforto foi então resolvido, de que colocando toda a dança do século XX num conceito amplo, complexo e híbrido nos livraríamos de atribuir-lhe uma análise pragmática e linear. Não é o que nos alerta Thereza Rocha, ao destacar que, rompendo com uma lógica evolucionista do pensamento da dança, Louppe “ajuda a enunciar o problema estético que o termo dança contemporânea comporta, ao mesmo tempo em que o agrava”³⁹. O agrava uma vez que, não sendo a dança contemporânea aquela que vem depois da modernidade, o que seria ela então? Como aglutinar acontecimentos tão díspares sob o mesmo conceito?

O termo contemporâneo vem carregado de um tanto de significações e é apropriado de maneiras tão variadas que pode nos confundir. Por exemplo: “toda arte elaborada atualmente é contemporânea; toda arte é contemporânea de outra arte produzida na mesma época”⁴⁰. Ou:

37 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 45.

38 Thereza Rocha, *O que é Dança Contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade*, 2011, p. 03.

39 Ibidem, loco citato.

40 Arthur Moreau, *Louppe em Português: resenha da obra Poética da Dança Contemporânea*, in *Idanca.net*, 2013. Disponível em: <<http://idanca.net/louppe-em-portugues-resenha-da-obra-poetica-da-danca-contemporanea/>>.

contemporâneo é aquilo que sucede o moderno, normalmente contrapondo-se a ele. E mais: a arte contemporânea tem no cerne de suas investidas obras ou fenômenos artísticos que se colocam como desdobramentos do mundo, questionando não só a sua condição em relação ao meio em que parece estar incluída, como também o seu próprio estatuto de arte.

E novamente a pergunta: O que é dança contemporânea?

Em vez da essência trans-histórica e no lugar da forma, Thereza Rocha salienta “a contingência e o contexto”⁴¹:

Cada nova obra (de dança) interroga não somente o meio naquilo que o definia como tal; interroga conjunta e mais gravemente o próprio meio acerca dos *a priori* que garantiam o seu estatuto como sendo de arte. E é precisamente aí que a dança se alinha às investidas disso que não menos problematicamente se denominou de arte contemporânea.⁴²

Isadora Duncan apresentava no final do século XIX uma dança desinteressada da técnica, feita de gestos naturais, pés descalços, véus transparentes e fluida movimentação em um vocabulário jamais visto; Nijinski em “*L’après-midi d’un faune*” (1912) trouxe a figura masculina para o centro da coreografia através de uma dança bidimensional, de fluxo contido e erotismo transbordante, cujos gestos foram considerados obscenos, “um escândalo”⁴³; o *Grand Union* (1970) buscou “a democratização da estrutura hierárquica da companhia de dança”⁴⁴ – fazendo desaparecer o coreógrafo em nome da igualdade de estatuto diante da criação – e trabalhou em favor da aproximação entre arte e vida; Pina Bausch e o *Tanztheater Wuppertal* em 1973 estavam a trabalhar em torno de polaridades da natureza humana, as quais se transformavam em “jogos múltiplos incorporados nos corpos de seus dançarinos”⁴⁵ numa mistura de dança e teatro desconhecida até então; a Lia Rodrigues Companhia de Danças no ano 2000 apresentava “Aquilo de que somos feitos”, tratando da concepção de

41 Thereza Rocha, *O que é Dança Contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade*, 2011, p. 05.

42 Ibidem, loco citato.

43 Paul Bourcier, *História da dança no ocidente*, 2006, p. 227.

44 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 259.

45 Solange Caldeira, *A construção poética de Pina Bausch*, in *Poiésis: Revista do programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense*, n. 16, 2010, p. 01. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_PinaBausch.pdf>.

corpo contemporâneo, do que nos faz “corpos artísticos e políticos no mundo contemporâneo”⁴⁶ e expondo esse corpo em sua “materialidade mais crua”⁴⁷, dialogando não só com movimentos, mas também com sua cultura.

Esta é uma pequena amostra do cenário irrestrito e complexo formado por danças que há mais de um século vêm se desenvolvendo simultaneamente e em várias direções “segundo um devir sem projeto, constituindo, deste modo, as identidades contemporâneas de dança a partir da única marca inaugural que lhes parece caber – a diferença”⁴⁸.

Repletas de possibilidades e incertezas, essas danças não se fizeram através de paridades ou especificidades, antes deram lugar à multiplicidade e à variabilidade de modos de fazer, a possibilidades de *ser no mundo*. Os artistas e suas composições acima mencionados não estavam necessariamente a representar um movimento ou tendência, estavam a trabalhar, a levantar questões, a causar estranhamento, criando relações com o mundo, dialogando com seu tempo. O que os tornou parte de um gênero, movimento ou disciplina foi um olhar para eles lançado posteriormente, atendendo às necessidades de categorização dos mundos da arte. Muitos acontecimentos artísticos que são evidenciados em determinados momentos estão sintonizados em contextos que vão além do campo no qual se inserem, antes têm a ver com transformações que estão acontecendo ao redor desse campo, em diversos níveis. Voltando aos anos 1960 e 70, por exemplo, percebe-se que houve no Ocidente uma tendência à contestação de valores morais e culturais, costumes e padrões vigentes – as instituições sociais estavam sendo questionadas. Naturalmente as artes se misturaram a esses acontecimentos.

A reflexão que estamos construindo aqui atenta para o fato de que cada um desses acontecimentos não necessariamente representa *o movimento* da dança ou da música ou de qualquer outra manifestação artística em determinado período, algo que encerra toda a sua produção ou que foi organizado em seu nome. São movimentos diversos, promovidos por artistas que estavam a questionar seus estatutos, a repensar modos de se organizar e produzir,

46 Nirvana Marinho, *Aquilo de que somos feitos: ação política*, in *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, v. 2, n. 19, 2011, p. 02. Disponível em: <<http://concinnitas.kinghost.net/texto.cfm?edicao=19&id=54>>.

47 Helena Katz, *Lia Rodrigues coreografa a resistência*, in *helenakatz.pro.br*, 2000. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31258389893.jpg>>.

48 Thereza Rocha, *O que é Dança Contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade*, 2011, p. 05.

a rever suas políticas, suas posturas na sociedade, no mundo, cada um com seus modos próprios – ainda que possivelmente sintonizados nas demandas de um momento histórico.

Eis onde reside a “inteligente ingenuidade”, mencionada por Tereza Rocha, que faz com que o público, por exemplo, privado de referenciais claros, não se sinta capaz de nomear *dança* ou *arte* aquilo com que se depara e passe a se perguntar e a perguntar aos outros: “O que é isso?”. E não só o público, mas seus próprios artistas, críticos e curadores estão constantemente a parar, a interromper-se, como se um vazio se abrisse cada vez que nos deparamos com uma nova obra ou manifestação artística.

Por isso, mais do que buscar respostas que digam *o que é* a dança contemporânea, talvez importe insistir no refazimento das perguntas, em desconstruí-las, para de novo dar espaço à diferença e ao dissenso que nesses lugares se manifestam há tanto tempo. Só então poderemos aceitar que “o que essa dança é?” permaneça como pergunta não respondida e que seja justamente essa ausência de certezas que a torne possível, a partir e apesar de sua errância.

Convém destacarmos que Laurence Louppe lançou uma continuação de sua primeira *Poética da dança contemporânea*, depois de 10 anos: *Poétique de la danse contemporaine – la suite*. Louppe começa este segundo tomo pelo reconhecimento da fragilidade de algumas de suas colocações presentes no primeiro livro, dentre elas sua crítica à divisão da dança realizada no século XX em movimentos específicos, organizados linearmente, seguida da sua escolha por incluir toda ela sob o mesmo conceito de dança contemporânea, que apesar de mais amplo, encerraria e definiria de um mesmo modo.

Acompanhando análise feita por Thereza Rocha em sua pesquisa *Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade*, *La suite* pode ser entendida como o “resultado do exercício honesto de um pensamento crítico que, ao ser lançado, já se via diante de um devir da dança contemporânea não previsto, e nunca previsível, na sua primeira ‘Poética’”⁴⁹.

E nas palavras de Louppe:

A contemporaneidade corresponderia a um tempo alargado cujos limites são moventes. A noção de presente cintila na experiência do dançarino, ela é o quadro

49 Thereza Rocha, *Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade*, 2009, p. 11-12.

temporal da emergência de um gesto fugidio - e improvisacional - sem retoque e sem renovação. O presente se ajusta, enquanto vivência descontínua e fragmentária do tempo. [...] Entre experiência do presente e dinâmicas do devir, se estende/margeia o tempo da dança, como batimento, como intervalo, como um entre [...].⁵⁰

A tentativa de responder *o que é a dança contemporânea* parece cada vez mais nos encerrar numa busca por identidade e especificidade, intermediadas pelo verbo ser (*isto é...*). Uma alternativa a “o que é?” talvez arriscarmos “o que isso tem?” nos ajude a aguçar a percepção e nos possibilite criar novas relações e sentidos a cada encontro, também sempre novo, com essas danças.

Paulo Caldas (bailarino, coreógrafo e professor carioca) nos traz uma visão interessante sobre a dificuldade de se explicar a dança contemporânea:

Parece ser da própria natureza da área a indefinição ou a definição provisória (o crítico português Antônio Pinto Ribeiro intitulou um de seus livros *Dança temporariamente contemporânea*) ou a definição negativa (é contemporâneo o que não é clássico, o que não é jazz, o que não é dança de rua). A chamada “dança contemporânea” parece ser toda ela uma zona de fronteira onde frequentemente é a presença do corpo, é o “fato” do corpo, mais do que do movimento, o passaporte para o trânsito entre regimes expressivos. Daí que a cena possa acolher (problemática, mas generosamente) aquilo a que nos referimos como *performance*, teatro físico, teatro coreográfico, teatro-dança, *live art*, balé contemporâneo etc.⁵¹

Se a dança contemporânea carrega uma “indefinição ou definição provisória”, como alega Paulo Caldas, se para Antônio Pinto Ribeiro trata-se de uma “dança temporariamente contemporânea”, uma vez que nela há algo que não se deixa capturar e, portanto, ultrapassar, ou se chamamo-la de “dança eternamente contemporânea”, como sugere Thereza Rocha, “na busca por uma teoria também ela eternamente contemporânea”⁵², o mais importante é aceitarmos que “a dificuldade sempre renovada em lidar com a arte contemporânea, seja

50 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine: la suite*, Bruxelas, Contredanse, 2007, p. 15-16, citada e traduzida por Thereza Rocha, *Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade*, 2009, p. 12.

51 Paulo Caldas, *Derivas Críticas*, in *Temas para a dança brasileira*, São Paulo, Edições, SESC SP, 2010, p. 65.

52 Thereza Rocha, *Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade*, 2009, p. 08.

quando uma nova obra aparece, seja com as obras que já foram feitas, é sua própria fonte inesgotável; é sua intimidade com a fonte da arte: o (seu) não-ser”⁵³.

E novamente acompanhando Paulo Caldas:

É impossível regular, regulamentar, que universo sonoro, espacial, corporal ou gestual constituímos. Fora da normatividade, seria preciso pensar, tendo sempre a diferença por princípio: no contexto, nas motivações, nos elementos, nas dimensões técnicas e nas questões singulares de cada obra, de cada artista. Essa é a enorme atribuição do crítico e do pensador da dança; é a enorme atribuição que um artista precisa colocar a si mesmo.⁵⁴

Estes lugares híbridos e permeáveis nos quais e dos quais a dança contemporânea se faz são habitados por criadores – sejam quais forem os papéis assumidos em suas práticas – e é fundamental que cada um se preocupe em pensar suas realidades. Cabe a nós pensarmos e criarmos as possibilidades dessa dança, num esforço de contextualização em que não só o produto artístico interesse, mas as condições de sua produção, sua economia, política interna, trajetórias dos artistas, suas estratégias e revezes.

As minhas experiências em dança contemporânea me levaram a escolher a colaboração como assunto para ser aprofundado. E pensar a colaboração, investigá-la um pouco mais a fundo, escrever um texto, é uma etapa de um longo processo, não a última etapa. E isso também faz parte do trabalho em dança, é também um modo de compor, de coreografar, de apresentar um trabalho em processo. Um processo que não começou comigo e, muito menos, terminará em mim. Aqui não estou só. Estão aqueles com quem trabalhei, os pesquisadores que consultei, as pessoas com quem pude conversar e refletir e alguns artistas, que corajosamente expuseram suas condições de trabalho, suas convicções e anseios em relação à dança contemporânea e à colaboração, contribuindo enormemente para a construção desta escrita.

Acompanhando Nirvana Marinho, acreditamos que “colaborar significa ler, participar, criticar, agir, entender, associar-se, atuar, escrever, envolver-se, cooperar. Dançar pode significar ler, participar, criticar, agir, entender, associar-se, atuar, escrever, envolver-se,

53 Thereza Rocha, *Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade*, 2009, p. 08.

54 Paulo Caldas, *Derivas Críticas*, 2010, p. 67.

cooperar”⁵⁵.

A seguir adentraremos um pouco mais no tema *colaboração*, onde analisaremos alguns de seus aspectos sociais e os relacionaremos às práticas da dança contemporânea, para depois refletirmos, juntamente com coreógrafos e bailarinos, sobre questões mais específicas da dança contemporânea brasileira, suas possibilidades, tendências e desdobramentos no que se refere a trabalhar de modo colaborativo.

55 Nirvana Marinho, *Colaborar significa: estética, política, sociedade, arte*, in *sítio web coLABoratorio*, 2007. Disponível em: <http://idanca.typepad.com/colaboratorio/2007/05/colaborar_signi.html>.

Colaborar em tempos onde tudo se move e se desloca

Diferentemente das pirâmides, não é na acumulação de blocos iguais que se dará a construção de algo, mas no encontro não hierarquizado dos mundos que trazemos nas costas.

Cezar Migliorin⁵⁶

No *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, colaborar (latim *collaboro*, -are, trabalhar com) significa: "1. Trabalhar em comum com outrem. = COOPERAR, COADJUVAR. 2. [Figurado] Agir com outrem para a obtenção de determinado resultado. = AJUDAR. 3. Ter participação em obra coletiva, geralmente literária, cultural ou científica. = PARTICIPAR"⁵⁷. Neste mesmo dicionário, cooperar (latim *cooperor*, -aris) significa: "1. Prestar cooperação. 2. Operar simultânea ou coletivamente; colaborar"⁵⁸.

O *Aurélio: o dicionário da língua portuguesa* define colaborar como: "1. Prestar colaboração. 2. Contribuir. *Int.* 3. Prestar colaboração; cooperar."⁵⁹ E cooperar como: "1. Trabalhar em comum; colaborar. *Int.* 2. Auxiliar, ajudar, colaborar"⁶⁰.

“Trabalhar na mesma obra”⁶¹, “trabalhar com outros”⁶², “operar ou obrar simultaneamente”⁶³: cooperação e colaboração são termos convergentes, razão pela qual serão aqui igualmente utilizados para dar conta dos aspectos a serem analisado nas relações entre artistas no trabalho em dança contemporânea.

56 Cezar Migliorin, *O que é um coletivo*, in *Teia 2002-2012*, Belo Horizonte, Teia, 2012, p. 311.

57 *Colaborar*, in *Priberam Dicionário da Língua Portuguesa*, 2014. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/colaborar>>.

58 *Cooperar*, in *Priberam Dicionário da Língua Portuguesa*, 2014. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/cooperar>>.

59 Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*, Curitiba, Positivo, 2007, p. 151.

60 *Ibidem*, p. 164.

61 Antônio Geraldo da Cunha, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 194.

62 Francisco da Silveira Bueno, *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*, São Paulo, Edição Saraiva, 1964, p. 757.

63 Antônio Geraldo da Cunha, *opus citatum*, p. 214.

Para tratarmos de colaboração, introduziremos o tema priorizando alguns de seus aspectos sociais, para, posteriormente, relacionarmos-lo com a dança contemporânea. Começamos acompanhando o entendimento de Richard Sennett, sociólogo americano que pensa a cooperação como uma troca, em que ambas as partes se beneficiam:

Esse comportamento é imediatamente identificável nos chimpanzés cuidando uns dos outros, em crianças construindo um castelo de areia ou em homens e mulheres juntando sacos de areia para impedir uma inundação. Imediatamente identificável porque o apoio recíproco está nos genes de todos os animais sociais; eles cooperam para conseguir o que não podem alcançar sozinhos.⁶⁴

A cooperação faz parte da natureza em seu sentido mais amplo, estando presente no dia a dia não só do homem, mas de todos os animais sociais. Há mesmo um aspecto ético em cooperar, em trabalhar em sintonia com os outros, e quanto a isso Sennett nos alerta sobre o risco de nos determos unicamente em tal circunstância da cooperação, o que poderia limitar nossa capacidade de compreensão desse fenômeno⁶⁵. Isso porque, embora embutida em nossos genes, a cooperação precisa de estímulos, precisa ser desenvolvida para ser aprofundada.

Em determinadas ocasiões pode acontecer de sequer percebermos que precisamos da colaboração de outrem, de algum tipo de ajuda, ou ficarmos sem saber o que fazer por alguém que se encontra em dificuldades ou o que esse alguém espera de nós, por exemplo. Por isso, para além de um “fator ético positivo”⁶⁶, pensaremos a cooperação como uma habilidade, que vai além da evidenciada em comportamentos rotineiros – dos quais muitas vezes nem nos damos conta.

A cooperação requer uma atenção na receptividade aos outros, tem a ver com as situações que enfrentamos quando lidamos com pessoas diferentes de nós, e esse caminho é cheio de dificuldades. Tal habilidade está mais relacionada à experiência adquirida para gerir as diferenças do que à capacidade de tolerância, necessitando ser estimulada e aprofundada para que melhor se possa viver junto ou atuar em conjunto. "Ouvir com atenção, agir com tato, encontrar pontos de convergência e de gestão da discordância ou evitar a frustração em uma

64 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 15.

65 Ibidem, p. 10.

66 Ibidem, loco citato.

discussão difícil" ⁶⁷ são algumas das habilidades sociais importantes para aprimorar a cooperação, contribuindo para que ela deixe de ser uma simples partilha impensada e assim a convivência ganhe sentido, tornando-se mais prazerosa.

A “cooperação azeitada a máquina de concretização das coisas e a partilha é capaz de compensar aquilo que acaso nos falte individualmente” ⁶⁸. Esta é uma afirmação que parece seguir na direção contrária das relações superficiais que se dão em tempos onde tudo se move e se desloca, em que os compromissos, os encontros e a convivência tendem a ser cada vez mais de curto prazo. Zygmunt Bauman (sociólogo polonês) nos dá em *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* uma visão um tanto aterradora sobre o mundo contemporâneo:

O tipo de incerteza, de obscuros medos e premonições em relação ao futuro que assombram os homens e mulheres no ambiente fluido e em perpétua transformação em que as regras do jogo mudam no meio da partida sem qualquer aviso ou padrão legível, não une os sofredores: antes os divide e os separa. As dores que causam aos indivíduos não se somam, não se acumulam nem condensam numa espécie de “causa comum” que possa ser adotada de maneira mais eficaz unindo as forças e agindo em uníssono. A decadência da comunidade nesse sentido se perpetua; uma vez instalada, há cada vez menos estímulos para deter a desintegração dos laços humanos e para procurar meios de unir de novo o que foi rompido. A sina de indivíduos que lutam em solidão pode ser dolorosa e pouco atraente, mas firmes compromissos a atuar em conjunto parecem prometer mais perdas do que ganhos. ⁶⁹

A aparente redundância em pensarmos que *tudo se move e se desloca*, quando tratamos de tempo e história, ganha sentido ao nos detemos um pouco mais atentamente nas transformações pelas quais vêm passando os aspectos materiais, institucionais e culturais de nossas vidas. A realidade contemporânea nos coloca cada vez mais fortemente a experiência da desestabilização, intensificada pela grande diversidade de mundos que se miscigenam – densificando-se – e tornam figuras e linguagens obsoletas muito rapidamente. O esfacelamento das identidades locais e dos antigos ideais dá vez a uma vida em sociedade que

67 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 17.

68 Ibidem, p. 09.

69 Zygmunt Bauman, *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, Rio de Janeiro, Zahar, 2003, p. 48.

a todo tempo se configura sob novos recortes e novas regras que a sustentam. Nesse ambiente fluido, inconstante e inseguro, o sentimento comunitário tende a se desintegrar: impera o *salve-se quem puder*.

Os tempos atuais não parecem estar preparados para atender aos desafios apresentados por um tipo mais exigente de cooperação. Reestruturando o caráter do trabalho, o curto prazo vem diminuindo a experiência recíproca das pessoas e o conhecimento do lugar de que fazem parte, substituindo os empregos por projetos e dissolvendo a estabilidade, o que faz com que muitos empregados acabem ficando ressentidos com “o caráter superficial e irrelevante desses laços em lugares onde passam a maior parte do dia”⁷⁰. Sennett destaca ainda que “os compromissos de curto prazo podem ser particularmente destrutivos dos sentimentos de obrigação e lealdade”⁷¹.

É justamente no fato de que tais circunstâncias contemporâneas nos apontam para uma desabilitação da prática de cooperar que reside a nossa preocupação com o tema *colaboração*, pois, a despeito de um contexto de desestímulo à integração e à união, vemos entre os artistas da dança contemporânea uma proliferação cada vez maior de discursos em torno de práticas colaborativas.

Encarando a arte como “exercício de rastreamento das mutações de sensação em curso e sua presentificação”⁷², seria estranho esperar que tais condições do mundo contemporâneo não a estivessem atingindo (e com a dança contemporânea não seria diferente): os artistas de hoje se *movem* por entre o vazio de políticas públicas que beneficiem a continuidade de seus projetos e aqueles que são beneficiados por alternativas legais à falta de incentivo governamental têm que lidar com o curto prazo de duração dos trabalhos, o que, por sua vez, os obriga a se *deslocarem* constantemente de criação em criação, de modo a se enquadrarem em cada nova circunstância que lhes possibilite permanecer em atividade.

Nirvana Marinho (pesquisadora, gestora cultural e coordenadora do Acervo Mariposa – que reúne materiais de dança) aponta para essa curiosa tendência colaborativa ao afirmar que

70 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 183.

71 Ibidem, p. 312.

72 Suely Rolnik, *Resistência e criação: um triste divórcio*, in sítio web *Núcleo de estudos da subjetividade/PUC*, São Paulo, 2003, p. 01.

Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Divorcio.pdf>>.

dança contemporânea e colaboração são “dois termos que deveriam rimar”⁷³, alegando que os processos criativos realizados em colaboração são “justamente um dos pilares de sustentação de muitos artistas atualmente dedicados a investigar o movimento”⁷⁴.

Andréa Bardawil (coreógrafa e pesquisadora de dança) acompanha tal percepção ao afirmar que “a palavra de ordem é colaborar”⁷⁵ (afirmação que em si já traz uma marca das contradições dessa questão, por estruturar-se em torno de um termo um tanto militarista) e faz um alerta: “A fim de pensarmos no que implica essa apropriação efetiva – e por vezes inadvertida do termo por discursos tão diversos, convém mantermos o foco ampliado”⁷⁶.

Em relação a esse lugar de estranhamento também se manifestou Eric Hobsbawn: “a palavra 'comunidade' nunca foi utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades no sentido sociológico passaram a ser difíceis de se encontrar na vida real”⁷⁷.

Os aspectos da realidade contemporânea dos quais estamos tratando seriam realmente impeditivos de um trabalho colaborativo ou o contornariam?

Diante de tantas controvérsias, que articulações seriam possíveis em torno da colaboração em dança contemporânea – um campo sustentado por modos poéticos tão peculiares?

Quando grupos, companhias ou coletivos de dança decidem que seus membros trabalham em colaboração, não podemos supor que tais escolhas, ocorridas em lugares com estruturas e objetivos tão diferenciados, sejam pensadas e praticadas em uníssono. Para examinarmos essas questões, importa atentarmos para o que pode representar a escolha por uma criação em colaboração.

A colaboração pode se revelar uma estratégia criativa, quando pensada como ação-fim de iniciativas pontuais. Escolhida como ferramenta, como meio para se alcançar metas, objetivos, essa colaboração tende a ser mais rígida, disciplinada e com liderança fixa. Um

73 Nirvana Marinho, *Colaborar significa: estética, política, sociedade, arte*, 2007.

74 Ibidem, loco citato.

75 Andréa Bardawil, *Por um estado de invenção*, in *Temas para a dança brasileira*, São Paulo, Edições SESC, SP, 2010, p. 248.

76 Ibidem, loco citato.

77 Eric Hobsbawn, *The Age of Extremes*, Londres, Michael Joseph, 1994, p. 428, apud Zygmunt Bauman, *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, 2003, p. 48.

exemplo desse tipo de escolha é a colaboração tida como condição de um processo criativo realizado em grupo: mais pessoas envolvidas num mesmo fazer potencializam o encontro, aumentam a quantidade de material levantado, de descobertas a partir dele e de diálogos no processo de criação de um trabalho, o que enriquecerá bastante o seu resultado final.

Tal escolha tende a acontecer em grupos e companhias de dança, os quais se organizam de maneira geral através de estruturas mais sólidas, fechadas, com papéis bem definidos e diferenciados hierarquicamente, pautados por uma centralidade – diretor (e/ou coreógrafo), bailarino e coreografia. Nesses casos a colaboração dificilmente se expande para além do momento da criação, sendo este o seu fim, especialmente por conta do tipo de institucionalidade que norteia o funcionamento de grupos e companhias de dança, o que faz com que a cooperação se mantenha dentro dos limites definidos por determinadas posições na cadeia produtiva. A ação conjunta e o sentimento cooperativo estão mais vinculados a resultados eventuais do que aos seus efeitos concretos na vida cotidiana.

A colaboração também pode ser escolhida como uma dinâmica de convívio, como um fim em si mesma, quando é pensada como estratégia possível para potencializar encontros. Nesses casos, colaborar não corresponde necessariamente ao intento de criar um produto (por mais que ele possa existir em determinado momento) e há uma preocupação maior com eventuais jogos de poder no interior dos grupos. O pensamento está mais voltado à inclusão, mesmo que porventura ela venha a significar o sacrifício de certa dose de disciplina.

Um bom exemplo para esse tipo de encontro são os coletivos que, segundo Cezar Migliorin (professor, pesquisador e ensaísta concentrado no cinema e no audiovisual), são caracterizados por sua “multiplicidade, desmesura e atualização singular”⁷⁸, além de sua porosidade em relação a outros coletivos, grupos e comunidades de criação.

Apesar da constante busca por um território de participação franco e recíproco, um coletivo não se faz necessariamente de uma produção conjunta – todos trabalhando juntos na mesma atividade – mas de pessoas que aderem a esse “bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências”⁷⁹, participando na medida de suas possibilidades e afinidades, contribuindo assim para a reafirmação e atualização desse bloco.

78 Cezar Migliorin, *O que é um coletivo*, 2012, p. 307.

79 *Ibidem*, p. 308.

A colaboração se dá de maneira aprofundada num coletivo na medida em que ele depende tanto do suporte como da fomentação da coabitação de diferenças, uma vez que “velocidades distintas, presenças inconstantes e dedicações não mensuráveis em dinheiro ou tempo”⁸⁰ constituem as “intensidades transindividuais”⁸¹ que garantem sua potência. Um coletivo tende a ser um laboratório inovador, empreendendo autênticas experimentações abertas às surpresas, às descobertas.

Comparando a colaboração adotada em grupos e companhias de dança (como estratégia criativa), e a praticada em coletivos (como fim em si mesma), podemos perceber uma diferença clara no que se refere à experimentação: a primeira se arrisca e experimenta no que se refere aos materiais de trabalho, restringe-se ao processo criativo e tem um objetivo dialético; a segunda experimenta no dia a dia, envolve tanto aspectos pessoais como artísticos da convivência, prefere o processo dialógico.

Vimos aqui duas condições mais gerais em que a colaboração tende a se situar na dança contemporânea, porém é importante destacar que não estamos desconsiderando outras possibilidades de arranjos e tratamentos que ela possa sofrer em cada situação particular. Howard S. Becker, por exemplo, em seus estudos amplia radicalmente a noção de colaboração nas artes, ao considerar todas as redes de cooperação que giram em torno de um trabalho artístico. Ele entende como colaboradores todos aqueles envolvidos nas atividades realizadas para que uma criação se constitua como finalmente aparece, seja na concepção da ideia para o trabalho, na confecção dos artefatos físicos a ele necessários, no treinamento de pessoal, na divulgação na mídia... Todas as pessoas envolvidas nessas tarefas seriam indispensáveis para a existência do trabalho tal como ele é.

Para que uma orquestra sinfônica dê um concerto, por exemplo, instrumentos precisaram ser inventados, fabricados e conservados, uma notação precisou ser planejada e a música composta utilizando-se aquela notação, as pessoas devem ter aprendido a tocar aquelas notas nos instrumentos, horas e locais para as apresentações precisaram ser providenciados, anúncios para o concerto foram colocados, publicidade preparada e entradas vendidas e uma plateia capaz de ouvir e de alguma maneira entender a apresentação precisou ser recrutada. Pode-se

80 Cezar Migliorin, *O que é um coletivo*, 2012, p. 309.

81 *Ibidem*, loco citato.

compilar uma lista semelhante para qualquer uma das artes de representação.⁸²

Para Becker, “todas as artes que conhecemos envolvem redes elaboradas de cooperação”⁸³. Do ponto de vista sociológico, ele considera “mais justo e mais produtivo”⁸⁴ que um trabalho de arte seja considerado resultado da criação comum de todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram para o resultado final – apesar da seleção convencional de um ou alguns que acabam sendo reconhecidos como *os artistas*. O sociólogo aponta que nem todos os participantes de um mundo da arte consideram determinadas atividades como sendo “artísticas”, muitas vezes relacionando-as a um tipo de “capacidade menos rara, menos característica da arte, menos necessária para o sucesso do trabalho e, merecedora de menor respeito”⁸⁵. Trazendo essa discussão, Becker pensa as condições de artista e de autor de forma muito mais abrangente, considerando que as redes de cooperação borrariam tais figuras, deixando-as de certa forma indefinidas ou, melhor dizendo, definidas por uma coletividade.

Mesmo que neste momento estejamos mais focados naquilo que acontece dentro de um grupo, coletivo ou companhia de dança, em uma cooperação encarada de modo mais direto – em vez dessa que se supõe, entendida de maneira extensiva, como propõe Becker –, os olhares que ele lança sobre questões artísticas e autorais nos servirão para pensar algumas relações entre funções na dança contemporânea. Além disso, seus apontamentos nos ajudarão a refletir sobre convenções, que determinam modos de organização e funcionamento nos mundos da dança, as quais existem de variadas maneiras em todos os campos artísticos, assim como na sociedade.

A abordagem de Becker sobre a arte como forma de ação coletiva merece considerações muito maiores do que as que apresentaremos aqui. Em razão de estarmos tratando especificamente da dança contemporânea e de termos escolhido traços da colaboração que para nós tornaram-se mais evidentes nesta pesquisa, retomaremos pontos de sua abordagem

82 Howard S. Becker, *Arte como ação coletiva*, in *Uma teoria da ação coletiva*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 206.

83 Ibidem, p. 207.

84 Idem, *Mundos artísticos e tipos sociais*, 1977, p. 10.

85 Idem, *Arte como ação coletiva*, 1977, p. 208.

que nos ajudem a seguir pelos caminhos que aqui foram propostos. Porém, para aqueles que se interessarem pelo tema de maneira mais abrangente, os textos do sociólogo são de grande importância.

Diante do panorama apresentado, convém colocarmos algumas questões:

Como pensar a colaboração para além do alcance metas e, ao mesmo tempo, escapar de uma retórica exclusivamente conectivista ou coletivista?

Como construir um encontro colaborativo em tempos onde predominam as relações de curto prazo?

De que maneira seria possível favorecer a coesão entre pessoas com diferentes tipos de tarefas?

Os termos cooperação/colaboração têm sido amplamente utilizados para nomear relações que se estabelecem entre artistas da dança contemporânea, mas a sua efetivação em grupos, companhias ou coletivos de dança pode gerar formas de partilha bastante diferentes. O tipo de estrutura que se cria tende a determinar as situações e discursos produzidos em seu entorno, levando a uma maior ou menor cooperação entre seus membros.

Considerada a variedade de motivações que levam a colaborar e os diferentes modos de praticar a colaboração é que acompanharemos alguns artistas nesse estudo, ouvindo o que eles têm a dizer sobre como a colaboração permeia suas experiências e convicções, para então destacarmos alguns pontos de contato entre as questões por eles levantadas e refletirmos sobre os rumos do trabalho colaborativo na dança contemporânea brasileira. Tal direcionamento na abordagem (dança contemporânea *brasileira*) se deu porque a maior parte desses artistas é de brasileiros que trabalham no Brasil. Há uma argentina entre esses artistas, mas que mora no Brasil há 4 anos, e dois brasileiros que atualmente moram na Europa, mas que em suas colocações se referem majoritariamente às suas experiências no Brasil.

Os três capítulos que se seguem correspondem a três questões que lançamos para doze artistas, os quais serão apresentados no decorrer do texto. As perguntas que lhes foram feitas foram as seguintes:

"O que você entende por colaboração na dança contemporânea e como ela permeia suas experiências artísticas?"

"Que aspectos você considera que enfraquecem e quais potencializam um encontro

colaborativo?"

"Como você entende a vinculação de autoria em processos colaborativos de criação?"

Algumas dessas conversas se deram pessoalmente e outras aconteceram via *Skype*, sendo registradas por meio de um gravador digital e transcritas para análise. Somente um dos entrevistados preferiu responder as questões por escrito, através de *e-mail*. Partindo do eixo dança contemporânea/colaboração/autoria, situamo-nos em torno da análise temática proposta por Laurence Bardin⁸⁶ para estudar as entrevistas, cujas questões de maior recorrência entre os artistas serão desdobradas a seguir.

Importante destacar que as nomenclaturas utilizadas para especificar as áreas de atuação dos artistas foram sugeridas por eles mesmos, conforme o entendimento de cada um sobre o seu fazer em dança contemporânea.

Acompanhando Nirvana Marinho, em seu texto *Política na dança*⁸⁷, acreditamos que o posicionamento do artista é, de fato, uma necessidade. Há quem fale em bailarino, coreógrafo, intérprete-criador, diretor, *performer*, ou simplesmente artista... e essas nomenclaturas designam posturas distintas.

E o que mais isso significa? O poder instituído continua na mão do criador ou idealizador? Para algumas coisas, como luz ou figurino, se destitui a figura participante do dançarino ou ele interage e questiona? O que significa para o criador, inclusive quando é a mesma pessoa, decidir, questionar, refinar seu próprio discurso e também precisar de um olhar externo? Qual é a função da direção ou dramaturgia? O artista da dança hoje é exigido a interagir, a se questionar, é responsável e atuante da sua própria forma de fazer. Os projetos que participa são indicadores estéticos e políticos de seu engajamento com tais e tais ideias, e não com outras.⁸⁸

86 Laurence Bardin, *Análise de conteúdo*, Lisboa, Edições 70, 1977.

87 Nirvana Marinho, *Política na dança*, in *sítio web Idança.net*, 2006. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2006/10/01/politica-na-danca/3394>>.

88 *Ibidem*, loco citato.

Capítulo 2

Apontamentos, convicções e anseios: relatos de experiências colaborativas

Partindo da pergunta “o que você entende por colaboração na dança contemporânea e como ela permeia suas experiências artísticas?”, neste capítulo abordaremos o pensamento colaborativo que atravessa algumas práticas na dança contemporânea brasileira, não só através dos relatos dos artistas que nos ajudarão a refletir sobre o assunto, mas também auxiliados por alguns pesquisadores que estudam temas afins.

Mauricio Motta foi o primeiro artista com quem conversamos, em Natal/Rio Grande do Norte. Coreógrafo e professor, trabalhou durante muitos anos na Alemanha, onde fundou a [sílabAs] c. dança⁸⁹, uma companhia que atualmente tem como grande interesse divulgar, através de espetáculos e oficinas, a metodologia da dança-teatro – para ele uma forma cênica pouco explorada no Nordeste brasileiro.

Fundada na Alemanha em 1996 e tendo estreado no Brasil em 2004, a [sílabAs] c. dança se posiciona como uma companhia independente, sem sede própria, patrocínio ou financiamento permanente, nem elenco constante – o qual é formado em virtude de cada novo projeto idealizado por seu fundador. Por isso mesmo, Mauricio se refere à companhia como “samba de uma nota só”, ocasião em que afirma: “a [sílabAs] sou eu”, “este é o meu projeto”.

Paremos um instante nessa observação de Mauricio e consideremos a condição de transitoriedade por ele atribuída à [sílabAs] c. dança, que não conta com nenhum integrante permanente além de seu idealizador, tampouco estrutura física ou rotina de trabalho, (re)organizando-se a cada novo projeto da companhia contemplado por um edital, prêmio ou programa cultural.

É importante observarmos que essa não é uma característica exclusiva da [sílabAs] c. dança. Muitos artistas vivem nessas mesmas condições, estando sempre em busca de um novo

89 Para mais informações ver sítio *web*: <<http://silabasdanca.blogspot.com.br/>>.

projeto, de um edital que possa contribuir com a formação de um grupo, a criação de um trabalho ou com a sua circulação, uma vez que, sem essas ações pontuais, talvez essas pessoas nem pudessem se apresentar como artistas. Sobre tal assunto, André Fonseca (especialista em planejamento e gestão de ações culturais), em seu texto *A gestão cultural no contexto da dança*, chama atenção para o fato de que no Brasil, o Estado desenvolve mais ações e programas pontuais do que políticas públicas para a cultura:

O comprometimento maior parece residir nos interesses político-partidários do governante de plantão e nos números que enfeitem balanços e propaganda institucional, ao invés de estarem focados na qualidade dos processos, na avaliação de resultados e no impacto dos mesmos a longo prazo (o que não seria, aliás, uma característica exclusiva das políticas públicas culturais).⁹⁰

Tal situação faz com que muitos artistas passem a depender dessas iniciativas pontuais, a tê-las boa parte das vezes como única fonte de recursos, como base de sua sustentação financeira, o que se revela um caminho perigoso, tanto por manter esses artistas numa situação de constante incerteza e instabilidade – uma vez que não há condições para se pensar e implementar projetos de longo prazo –, quanto por vinculá-los a uma estrutura passível de quebra a qualquer momento – um artista beneficiado por algum recurso financeiro hoje pode ser aquele que amanhã não preencherá os requisitos de concorrência para um novo edital.

Ademais, é importante lembrar que o tempo de curto prazo transforma o caráter do trabalho. O curto prazo é muitas vezes o responsável pela superficialidade das relações e “quando apenas superfícies se encontram (e sempre ‘de passagem’) há poucas chances de negociar o que é o quê”⁹¹. O curto prazo também “debilita as manifestações de comprometimento entre as diferentes categorias no interior de uma organização”⁹². Substituindo-se os compromissos por encontros passageiros, a tendência passa a ser a destruição dos sentimentos de obrigação e lealdade, o que enfraquece sobremaneira a colaboração entre os membros de um grupo.

90 André Fonseca, *A gestão cultural no contexto da dança*, in *sítio webanaeangelo.com*, 2011, p. 03. Disponível em: <<http://anaeangelo.com/wp-content/uploads/2011/06/GESTAO-CULTURAL-BAIXAR.pdf>>.

91 Zygmunt Bauman, *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, 2003, p. 131.

92 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 312.

No Brasil, uma questão parece ser um dos grandes desafios para a área de dança: quais são as possíveis alternativas fora dos editais? Num cenário um pouco menos frágil, diversas fontes se desenhariam, tais como patrocínios, bilheteria, prestação de serviços, fundos internacionais e levantamento de recursos com pessoas físicas. Mas dentro do panorama atual, essas alternativas ainda parecem distantes. Não porque não sejam possíveis para a dança, mas porque é necessário investir num trabalho de longo prazo para desenvolver as bases que possibilitariam ampliar as fontes financeiras.⁹³

Fizemos essa observação sobre as condições de sustentabilidade de artistas, grupos e companhias de dança, logo no início da primeira conversa porque tais situações estão profundamente relacionadas com a qualidade da colaboração entre seus membros. Como manter coeso um grupo quando o seu fazer está inevitavelmente fadado a “uma sucessão de episódios e uma série de recomeços”⁹⁴?

Diante de tal cenário, difícil não relacionar o certo tom de frustração com que Mauricio reportou-se à sua companhia (quando fez referência à música *Samba de uma nota só*) às circunstâncias desmobilizadoras que o artista da dança encontra no Brasil.

Mauricio também fez outra observação que nos chamou atenção: queixou-se de uma compreensão, que para ele parece limitada, quanto à função do bailarino. Mauricio afirmou que em Natal (cidade onde reside há 11 anos), ainda encontra grandes dificuldades na adesão de bailarinos a determinadas iniciativas que exigem um envolvimento menos específico, ou seja, menos direcionado à execução de passos de dança, mais aberto em termos de participação e com uma partilha maior de responsabilidades. Para ele isso se deve a um tipo de pensamento que, apesar de ser considerado ultrapassado, ainda perdura: o de que ao bailarino cabe se ocupar apenas de dançar, aperfeiçoar técnicas, trabalhar a qualidade da interpretação, o que diminuiria o seu interesse por outras atividades relacionadas ao trabalho em dança e, inclusive, o sentimento de responsabilidade pela criação artística: “às vezes você gostaria que o bailarino estivesse ali para segurar a barra também”.

Será que a limitação desses bailarinos, quanto ao que representa seu papel no trabalho em dança, não seria mais um reflexo dessa construção um tanto apressada do convívio e,

93 André Fonseca, *A gestão cultural no contexto da dança*, 2011, p. 05.

94 Zygmunt Bauman, *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, 2003, p. 51.

consequentemente, da opção pela função como um conjunto de procedimentos já dados?

Sobre colaboração, Mauricio acredita que “colaborar é você mergulhar o máximo possível dentro daquilo que está sendo construído. É na conversa que as ideias tomam forma”. De fato, a capacidade de dialogar, de escutar o outro com atenção, uma conversação rica – em oposição a uma discussão competitiva –, tudo isso tem muito a ver com colaborar.

Uma artista que nos traz sua experiência nesse sentido é **Anízia Marques**, intérprete-criadora. Anízia também mora em Natal e fez parte da [sílabAs] c. dança durante dois projetos de criação coreográfica: *Hipotálamos em crise* e *Sente-se*. Anízia conta que sua surpresa foi grande quando, no primeiro projeto, percebeu que o trabalho de criação já havia começado com as conversas entre os artistas em cafés, longe das salas de ensaio. Para ela era novidade que uma conversa despreziosa fosse parte do processo criativo tanto quanto a experimentação de movimentos. “A gente ia construindo junto, não foi nada assim 'eu estou coreografando e você dançando', foi um envolvimento mútuo”.

Anízia comenta que foi muito importante para ela, depois de tantos anos exercendo a função de diretora de uma companhia de dança, ter a chance de se envolver numa criação como bailarina – em tais condições de abertura e diálogo –, ocasião que lhe possibilitou repensar tanto a função de bailarino como a de diretor ou coreógrafo, olhá-las de uma maneira muito mais ampla, entendendo que, mais do que padrões de conduta, esses papéis poderiam ser construídos e delimitados no decorrer do encontro. Nesse mesmo sentido posicionou-se Nirvana Marinho, em seu artigo *Colaborar significa: estética, política, sociedade, arte*:

Colaborar significa reconhecer a necessidade de criar junto: estamos todos comprometidos: coreógrafo, dançarino, mercado, crítico, teórico. Ao invés dos papéis estarem pré-definidos, cada um se vê incumbido em participar, avaliar, e se vê igualmente modificado pelo meio cultural. O poder de intervenção é uma circunstância política e nos leva a reconsiderar tudo o que cerca o processo de criação.⁹⁵

Anízia menciona sua participação no [sílabAs] c. dança como um encontro de colaboração e

95 Nirvana Marinho, *Colaborar significa: estética, política, sociedade, arte*, 2007.

reflete:

Eu vejo que a dança hoje, nessa fase que nós estamos transitando agora, não tem como ser de outra forma que não seja assim, que não seja construída a partir do conhecimento do outro. [...] Essa direção, no sentido manipulador do termo, me parece uma coisa muito errada até, que já existiu há muito tempo, continua existindo e continuará a existir, mas eu acho que a verdadeira dança está buscando o eu de cada um, o corpo, a alma, a condição... o que você tem para dar, entendeu? Eu não posso hoje ter uma ideia e coreografar você, pegar o seu corpo e manipular de uma forma que eu queira ver. [...] A coreografia vai existir a partir da sua existência.

Ana Paula Kamozaki é intérprete-criadora e, pensando a colaboração, atribuiu sua passagem pela Lia Rodrigues Companhia de Danças como sendo sua experiência mais emblemática em termos colaborativos.

Antes de explicitar alguns aspectos do trabalho na Lia Rodrigues Companhia de Danças, Ana Paula conta ter trabalhado em São José dos Campos/São Paulo, numa companhia de estrutura “bem tradicional”, onde o coreógrafo propunha a movimentação de uma forma mais específica, mais restrita, durante a criação de um trabalho e cabia ao bailarino corresponder a tais indicações. Outra vez surge uma questão relacionada às funções de coreógrafo e bailarino, bem como suas acepções. Faremos uma pequena pausa no relato de Ana Paula para pensarmos um pouco mais sobre esses papéis na dança, mas não sem antes conhecermos alguns tipos de estruturas em que eles aparecem.

Entre mundos

Os grupos, companhias e coletivos de dança são lugares onde tensões as mais diversas são encaradas, depuradas, desenvolvidas, um lugar onde esse *algo mais* que acontece em nossa relação com o mundo, que captamos para além da percepção e nos afeta através de sensações, vira matéria de trabalho. E convém pensarmos trabalho não somente como o processo de criação coreográfica – onde as pessoas estão reunidas e mobilizadas para experimentarem as

condições orgânicas de uma emergência poética –, mas tudo o que envolve estar numa situação de conjunto – o tipo de estrutura que acolhe as pessoas, organização da rotina, divisão de tarefas, questões da convivência, dinheiro etc.

Considerando que a constituição de grupos, companhias e coletivos de dança pode acontecer sob condições bastante variáveis, faremos uma breve exposição das formas mais recorrentes de organização dessas estruturas de conjunto, sem a pretensão de esgotar todas as possibilidades ou de oferecer ao leitor um território limitado e certo (em virtude mesmo dos modos próprios de que a dança contemporânea se faz).

No Brasil existem algumas companhias de dança criadas e mantidas pelo poder público (estadual ou municipal), onde os cargos a ela vinculados estão orientados sob as regras do funcionalismo público. Geralmente essas companhias são comandadas por um diretor artístico e seu trabalho está relacionado a um repertório de coreografias, assinadas por artistas convidados. Em alguns casos os coreógrafos são chamados para criar um novo trabalho, n'outras ocasiões podem remontar coreografias de reconhecida importância para a dança.

Tratam-se, portanto, de companhias de repertório, as quais escolhem seus bailarinos por sua capacidade interpretativa – por vezes dividindo-os hierarquicamente, de acordo com suas aptidões – e onde o trabalho de composição coreográfica gira exclusivamente em torno das proposições do coreógrafo, que atua de modo a concretizar suas ideias. Dificilmente os bailarinos são entendidos como colaboradores numa companhia de repertório – por mais que o *mero* trabalho de interpretação pudesse bastar como colaboração, uma vez que depende do empenho de cada bailarino, certamente influenciando no resultado final de uma coreografia.

Existem também grupos de artistas, que não necessariamente chegam a formar uma companhia de dança em moldes mais formais, mas se organizam em torno de um projeto, normalmente por tempo determinado.

Frequentemente grupos assim mantêm-se durante o período de convivência/trabalho por meio de editais públicos que visam apoiar e difundir projetos artísticos e culturais (como vimos, diante da falta de políticas públicas esta é uma solução corrente para os artistas da dança). Depois de concluído o projeto, esses grupos tendem a se dissolver e os artistas buscarão outros projetos onde se engajarem. Quando o trabalho tem uma boa circulação, os artistas permanecem reunidos por mais tempo, mas, ainda assim, não se constituem como grupo fora

do projeto que os reuniu.

Dentro desses grupos variam os entendimentos sobre os papéis ali desempenhados: muitas vezes há um coreógrafo e os bailarinos em posições hierarquicamente diferenciadas; noutras eles tendem a se organizar de modo colaborativo; há ainda aqueles que optam por alternarem as funções durante o trabalho, bem como dividirem a assinatura da coreografia – nesse último caso são entendidos como coletivos.

Nos coletivos a colaboração é pensada como estratégia possível para potencializar encontros e sua organização e estrutura estão mais voltados à inclusão do que à necessária criação de um produto. Os coletivos estão constantemente sendo atualizados, uma vez que seu elenco tende a ser flutuante e o trânsito de pessoas mais intenso, havendo também uma porosidade em relação a outros coletivos, grupos e comunidades de criação.

Apesar da constante busca por um território de participação franco e recíproco, um coletivo não se faz necessariamente de uma produção conjunta, mas de pessoas que contribuem na medida de suas possibilidades e afinidades. Um coletivo depende tanto do suporte como da fomentação da coabitação de diferenças, as quais garantem grande parte de sua potência.

Assemelhando-se a um laboratório, a atuação de um coletivo tende a privilegiar a experimentação em vez da obtenção de resultados; seus membros não são contratados e dificilmente recebem salário, dividindo tanto os custos de se manterem como grupo quanto os rendimentos provenientes de suas atividades. Curiosamente, existem poucos coletivos de dança, sendo mais comum a sua verificação nas artes visuais e no teatro, por exemplo.

Há ainda as companhias de dança que se organizam sob os moldes de pequena empresa, através de uma estrutura privada, que contrata (muitas vezes informalmente) seus funcionários (bailarinos, figurinista, iluminador, sonoplasta etc.) e geralmente se mantêm por meio da articulação das criações com a circulação de suas coreografias.

Como vimos no início da conversa com Mauricio Motta, a dependência de uma única fonte de recursos como base de sustentação financeira traz instabilidade para companhias como essas, que estão constantemente sob o risco de terem suas atividades interrompidas. Por isso mesmo tais lugares estão sempre em busca de alternativas econômicas e, em certas ocasiões, conseguem um patrocínio ou financiamento – seja em troca da divulgação de uma marca, como resultado da concorrência para um edital ou premiação em virtude da atividade

desenvolvida.

Considerando as fontes variadas de recursos a que essas companhias recorrem, bem como a dificuldade de mantê-las, geralmente opta-se por trabalhar por meio de contratos particulares de prestação de serviço, não havendo uma organização a partir da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). No Brasil, são pouquíssimas as companhias que garantem os direitos do trabalhador aos bailarinos e demais funcionários (talvez nem cheguem a caber nos dedos de uma mão).

Importante notarmos que as companhias privadas são comumente fundadas por pessoas que assumem tanto a gestão da instituição (direção geral) como a sua parte artística (diretor artístico ou coreógrafo). Apesar disso, atualmente muitas dessas companhias propõem a legitimação dos bailarinos como cocriadores, destacando o trabalho de colaboração com o coreógrafo ou diretor artístico durante o processo criativo. Em tais ocasiões há mais interesse na exploração de uma linguagem própria da companhia do que na construção de um repertório variado (como acontece nos casos em que se contratam coreógrafos residentes).

Laurence Louppe destaca a promoção de práticas para ultrapassar os esquemas impostos pelo consenso e o trabalho em torno do desconhecido como característicos das atividades de uma companhia de dança:

Trata-se de uma experiência artística sem paralelo, mas também de uma experiência humana até então desconhecida, como fundadora de uma nova poética. É, certamente, uma experiência utópica no sentido em que inventa um “lugar” até aí inexistente e que, contudo, não é fusional (apesar da afetividade que une algumas companhias) nem paradisíaca: a cada instante, como em todo o momento de criação, angústias de privação ameaçam a elaboração da ação. Porque as ansiedades são mais fortes (e mais próximas da morte), uma vez que é o próprio corpo que é investido.⁹⁶

Suely Rolnik (psicanalista, crítica de arte e cultura, curadora e professora) pensa os artistas como “subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida, cuja obra é a cartografia singular dos estados sensíveis que sua deambulação pelo mundo mobiliza”⁹⁷. Sua atuação como

⁹⁶ Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 265.

⁹⁷ Suely Rolnik, *Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...*, in *Núcleo de estudos da*

“decifreadores” não significa necessariamente que eles representem esse mundo, mas que o colocam em constante experimentação, inventando formas através das quais a vida possa continuar fluindo ⁹⁸. Imaginemos então a intensidade dessas experimentações e atravessamentos num grupo, companhia ou coletivo de dança, onde os corpos investem-se de fato como catalisadores de individuações, onde é a presença do corpo, o fato do corpo, o passaporte para o trânsito das sensações e intensidades que constroem o trabalho em dança.

É aí que importa atentarmos para as histórias desses lugares, entender como suas trajetórias são encaradas, o que por sua vez pode estimular ou comprometer gravemente o envolvimento das pessoas que as atravessam – mas que não as originaram.

Detendo-nos um pouco mais nos papéis desempenhados em grupos e companhias de dança, observaremos duas funções fundamentais para a reflexão que está sendo aqui elaborada: bailarino e coreógrafo.

Sabemos que as formas de organização, de posturas éticas e escolhas estéticas são muito variadas entre artistas, grupos, companhias e, nesse sentido, os entendimentos do que representa cada função envolvida no trabalho em dança. Para nós não importa aqui apresentarmos definições acerca das funções de coreógrafo e bailarino, mas refletirmos sobre o que, de maneira geral, envolve suas atividades, elencarmos características do seu fazer, tentando desvincular-nos de estereótipos e convenções ⁹⁹.

Antes de adentrarmos nos aspectos relativos a essas funções, consideramos importante ressaltar nosso entendimento quanto ao fato de que a relação entre suas atividades pressupõe um trabalho em conjunto, um trabalho de cooperação, independentemente de tal condição ser ou não expressa. Mesmo que decisões sobre estrutura e funcionamento de um grupo ou companhia, por exemplo, não sejam diretamente compartilhadas com os bailarinos, o ambiente que se cria durante um processo criativo invariavelmente necessitará de um

subjetividade/PUC, São Paulo, 2000, p. 04.

Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Despachos.pdf>>.

98 Suely Rolnik, *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*, in *Núcleo de estudos da subjetividade/PUC*, São Paulo, 2002, p. 03-04.

Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>.

99 Nos coletivos o lugar do coreógrafo tende a desaparecer ou se transformar em razão da igualdade de condições face ao ato criativo, motivo pelo qual nos deteremos nos grupos e companhias de dança para analisar as funções de bailarino e de coreógrafo.

empenho comum, de um mínimo de abertura e diálogo para que os artistas possam se entender e trabalhar juntos. A partir daí, o grau de participação do bailarino nas decisões que se dão durante o processo de composição de uma coreografia variará conforme cada lugar, de acordo com a qualidade dos encontros estabelecidos em cada ocasião.

Função-coreógrafo

Primeiramente, importa lembrarmos que a noção de coreografia só existe de forma tradicional e estável na civilização ocidental. “Quer queira quer não, o coreógrafo contemporâneo inscreve-se nessa herança, dado que esta define sua prática e seu estatuto”¹⁰⁰.

Coreografia vem do grego: *khoreo*, de *khoreia*, dança; e *graphein*, escrever¹⁰¹. Segundo o *Priberam Dicionário da Língua Portuguesa*, a palavra coreografia designa tanto a “arte de dançar” como a “arte de compor bailados”¹⁰². Para Ana Lúcia Trindade, em seu artigo *A escrita da dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento*, Pierre Beauchamp e Raoul Feuillet, por volta de 1700, usaram uma adaptação da palavra *coreia* para designar a notação da dança, quando se estabeleceu o termo *chorégraphie* (coreografia), que literalmente quer dizer a grafia do coro. Assim, alguém que escrevesse para danças era um *choreographer* (coreógrafo) e o criador de danças era conhecido como um mestre de dança. Posteriormente, as nomenclaturas e suas designações foram se transformando:

A partir do século XIX, a técnica de “escrever o movimento” recebeu um nome: “notação coreográfica”. O termo coreografia passou a significar a arte na composição da dança, e o coreógrafo, o profissional que coordena essa composição. Não se sabe ao certo como aconteceu a mudança no emprego do termo coreografia como sistema de notação para estrutura de organização dos movimentos do corpo no tempo e no espaço, a hipótese provável é de que, como em outros casos, a marca coreografia tenha assumido tamanha popularidade que substituiu o produto dança. Sabe-se, no entanto, que foi Serge Lifar quem publicou o Manifesto Coreográfico

100 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 289.

101 Francisco da Silveira Bueno, *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*, São Paulo, Edição Saraiva, 1964, p. 820.

102 *Coreografia*, in *Priberam Dicionário da Língua Portuguesa*, 2014. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/coreografia>>.

em 1935, onde coreografia aparecia em sua nova acepção. Este manifesto seguiu a lógica de outros manifestos da época em diferentes áreas da arte, não trazia uma sistemática de abordagem prática, e sim, apresentava linhas gerais nas quais a arte da dança deveria se pautar.¹⁰³

Detenhamos nossa atenção também na palavra coro. O *Priberam Dicionário da Língua Portuguesa* apresenta sua origem: “latim *chorus*, -i, do grego *chorós*, -oû, dança de roda, dança cora, grupo de dançarinos e cantores”, associando-a ao “canto de muitas vozes reunidas”; “reunião de pessoas”; e “voz unânime”¹⁰⁴.

O *E-Dicionário de Termos Literários*¹⁰⁵ aponta o coro como uma personagem coletiva na tragédia clássica, que tinha a missão de cantar e/ou dançar partes significativas do drama. A tragédia, como representação da sociedade, punha em questão conflitos sociais, políticos, religiosos, crises de valores etc., de modo a estimular a reflexão do espectador. Representando em sua origem a *polis*, a cidade-estado, o coro ampliava a ação para além do conflito individual, dando ênfase à dinâmica do conjunto através do canto ou da dança que lhe dera origem.

Na tragédia, o coro é o elemento que melhor orienta estas questões de ordem social, levando a construção da obra pelos caminhos da ordem, dos valores e princípios seguidos nas suas práticas sociais. O coro, que se encontra presente do início ao fim da obra, vai dar o impulso à ação intervindo ou comentando cada passo, cada atitude, cada momento que necessite de equilíbrio adicional ou, apenas, que precise de orientação sociológica.¹⁰⁶

Ainda segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*, “com o desenvolvimento do drama, o coro perdeu a sua configuração e importância original, abandonando a representação de uma

103 Ana Lígia Trindade, *A Escrita da Dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento*, in sítio *webDança.net*, 2008. Disponível em: <<http://idanca.net/a-escrita-da-danca-pequeno-historico-sobre-a-notacao-do-movimento/>>.

104 *Coro*, in *Priberam Dicionário da Língua Portuguesa*, 2014. Disponível em:<<http://www.priberam.pt/dlpo/coro>>.

105 *Coro*, in *E-Dicionário de Termos Literários*, 2013. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=841&Itemid=2>.

106 Pedro Miguel Teixeira Sousa, *O Coro e a Dimensão Sociológica e Coletiva da Tragédia Grega*, 2005. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/aartedramatica/family-profiles/o-coro-e-a-dimensao-sociologica-e-colectiva-da-tragedia-grega>>.

personagem coletiva”¹⁰⁷. Pedro Miguel Teixeira Sousa, em seu artigo *O Coro e a Dimensão Sociológica e Coletiva da Tragédia Grega*, questiona a mudança da importância do coro na tragédia, atribuindo-a ao aumento do número de atores, ocasião em que a parte falada passou a ser privilegiada, restando ao coro uma função secundária.

Interessante notarmos essa relação entre coro e o teatro, bem como sua presença na origem do termo coreografia, tendo em vista a noção de coletividade que envolve tais questões. O coro – como grupo de dançarinos e cantores –, e a coreografia – enquanto grafia do coro –, carregam fortemente essa noção de corpo coletivo e nos ajudam a perceber como o seu pensamento foi se transformando com o passar do tempo, bem como a observar que lugar tem esse corpo coletivo hoje, com as mudanças radicais de existência pelas quais viemos passando. Quando falamos em conjunto, em reunião de pessoas, invariavelmente chegamos à colaboração, situação que fortalece a reflexão quanto ao fato de que o pensar-fazer em dança tenha sempre estado às voltas com construções colaborativas, independentemente da qualidade dessas construções.

Sendo assim, que tipo de colaboração estaríamos buscando hoje?

Voltemos ao coreógrafo.

Muito comumente o coreógrafo é o proponente da reunião de um número de artistas em torno de um projeto ou o fundador de uma companhia de dança; é aquele que está há mais tempo trabalhando ali e que, por isso, muitas vezes está à frente na organização do lugar, na definição de suas regras e na tomada de decisões. Desta forma atua como um gerente, assume o papel de diretor, porque regula e administra o projeto ou a instituição, bem como as pessoas que com ele trabalham.

Quando pensamos em coreografia é bastante comum que coreógrafo nos apareça como sua figura central. De maneira geral, há quem considere o coreógrafo como *o criador* da coreografia, o seu mentor, idealizador, como aquele que dará todas as instruções durante o processo criativo e indicará de forma expressa como cada coisa deve acontecer, instrumentalizando-se através da atividade do bailarino. Há também aqueles que entendem o coreógrafo como um coordenador do trabalho de composição coreográfica, um facilitador do

107 *Coro*, in *E-Dicionário de Termos Literários*, 2013. Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=841&Itemid=2>.

movimento criativo, mas não o seu único responsável, ocasião em que o bailarino é encarado como participante ativo durante a criação, interferindo de maneira direta no seu resultado final.

As nomenclaturas utilizadas para definir essa função não variam muito, em geral porque essas figuras são mais estáveis, têm um lugar consolidado, um nome reconhecido, ligado diretamente à produção do grupo ou ao repertório da companhia. Não há muitas dúvidas sobre o tipo de atuação desses artistas, que normalmente desempenham funções organizadoras (cuidam da estrutura da companhia ou grupo) e propositivas (fomentam os processos criativos, funcionando como um elo, um fio condutor). Esses são papéis que em sua constituição já estão ligados a uma ideia de antecedência e autoria em relação à obra coreográfica. Mas, ainda assim, podemos citar algumas variações de designações em programas de apresentações que circulam atualmente, tais como: "coreografia"; "concepção"; "direção geral e artística".

Acreditamos que a atividade de um coreógrafo tem a ver com mesclar escritas, apontá-las, fragmentá-las e compô-las, muito mais do que determiná-las. Mesmo que um coreógrafo atue de maneira mais direta na criação de uma coreografia, mesmo que ele estabeleça a forma como a movimentação deve ser executada, esses comandos passarão sempre pela compreensão do bailarino, por seu corpo e suas aptidões. O que está em jogo nessas ocasiões são as preferências do bailarino, como leitor corporal das preferências do coreógrafo.

Começa então o lento trabalho de grupo admiravelmente descrito por Jackie Taffanel, no qual, através das “reações”, na sua acepção química, entre corpos, entre consciências e entre perguntas e respostas, serão libertadas tantas cintilações furtivas, que o coreógrafo captará para destilar a essência das ações. Seja o tema exterior à experiência ou, pelo contrário, fruto dessa experiência interior, próxima do estado místico discutido por Bataille (não no sentido de experiências excessivas ou de alterações da consciência, mas simplesmente de um questionamento cujo objeto seria provisoriamente suspenso), a relação do coreógrafo com o “seu” propósito é das mais espantosas para quem a testemunha, e não se assemelha às formas de “inspiração” que encontramos noutras artes. Com efeito, a longo prazo, o coreógrafo irá partilhar a sua “ideia” com os bailarinos, que se tornarão a própria carne do seu desejo. Este ato de transubjetivação, mesmo num meio relativamente

consensual como é por vezes uma companhia de dança, não é fácil.¹⁰⁸

Por isso compreendemos o coreógrafo como um orientador do trabalho, como um *olhador* de dentro do processo, que registra, analisa, reflete e devolve aos bailarinos entendimentos possíveis, decisões a serem tomadas etc. Ao articular o pensamento que envolve a criação, o coreógrafo opera como crítico e como força criativa no seu processo de desenvolvimento, mas não está a trabalhar sozinho, por mais que tenda a centralizar as atividades em seu redor.

É no intervalo entre o seu corpo e o corpo do bailarino, no cruzamento do que se designará mais adiante por “esferas pessoais”, que o coreógrafo se torna o leitor visionário da cinesfera do outro e consegue ler as linhas de tensão, as inscrições secretas, o colorido do imaginário e, por meio da maiêutica de um movimento (tão legítimo quanto misterioso), precipitá-los, identificá-los e libertá-los das correntes do invisível. [...] Pressupor um corpo neutro a partir do qual se possa articular um motivo coreográfico vai contra todo o projeto de dança contemporânea.¹⁰⁹

Uma coreografia, portanto, é constituída por uma coleção de acontecimentos, por um sistema complexo, no qual estão articulados projeto artístico, imaginário e poéticas dos corpos, que se estruturarão a partir das mais diversas combinatórias.

Função-bailarino

O bailarino representa uma função dentre os artistas e demais pessoas que podem ser convidados pelo coreógrafo ou diretor artístico para integrar o grupo ou companhia de dança e fazer parte de seu projeto artístico.

Em muitos casos o bailarino chega no *meio* desse projeto, não tendo, portanto, uma relação de origem com ele. Aí importa perceber como as companhias e grupos de dança lidam com suas trajetórias e que tipos de entendimento constroem em relação às pessoas que participam de seus projetos: se ativam relações orientadas por aquilo que seja esperado ou sabido, ou seja, se priorizam seu projeto de instituição, em vez de abrirem espaço para se atualizarem a

108 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 262.

109 Ibidem, p. 78.

cada nova configuração de pessoas ali reunidas; ou se beneficiam o encontro entre as pessoas que estão a compor o lugar, experimentando o que pode ser construído a partir da (re)elaboração de planos comuns, quando então o imprevisível serve como terreno fértil para estimular a convivência e acolher as diferenças trazidas para a conjunção ¹¹⁰.

Isso porque o entendimento da história dessas companhias e grupos pode comprometer o envolvimento das pessoas que os compõem. Nos casos, por exemplo, em que o fundador da instituição e o proponente do encontro acabam se convertendo em autoridade – porque *já* conhecem o funcionamento do lugar ou *já* sabem o que querem do encontro –, aqueles que irão atravessar a trajetória desses lugares terão que trabalhar *para* sua continuidade, seguindo um caminho já traçado – provavelmente tendo que lidar com regras mais rígidas e com um limite mais estreito de atuação – e não *com* ela, em seu *meio* – quando então não importariam tanto as causas ou os fins, mas o que se tem enquanto se encontra, enquanto aquela determinada configuração de pessoas existe.

Também merece atenção o fato de que algumas relações foram se transformando no interior desses grupos e companhias, especialmente no entendimento do processo criativo. Em muitos casos, o período de criação passou a ser considerado e apresentado como de colaboração entre coreógrafo e bailarinos, fazendo surgir novas maneiras de nomear esse bailarino *que dialoga com a criação*: "intérpretes-criadores"; "artistas bailarinos/colaboradores nas criações"; "criadores/*performers*"; "cocriadores/intérpretes".

Atualmente, ser *somente* bailarino não parece mais incluir todo o trabalho de anos em ateliês, *workshops*, companhias, grupos, além de sua contribuição diária na existência desses lugares; é necessário apresentar esse bailarino como criador para que, de fato, seus atributos sejam reconhecidos e valorizados.

Mas o que faz um bailarino?

Se o coreógrafo é aquele que propõe, articula, facilita o movimento criativo, organiza ideias e observa acontecimentos, o bailarino é aquele que, nesta relação, irá dispor de todos esses estímulos e experimentá-los em seu corpo. Um corpo que vem de um longo trabalho de dança, que se preparou durante anos para poder estar disponível como matéria de trabalho,

110 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *O jogo das perguntas: o Modo Operativo "AND" e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 224.

dialogando com as mais diferentes propostas e estímulos. Muitos coreógrafos, inclusive, preferem trabalhar com bailarinos de “sensibilidade ou de origens muito diversas, permitindo a expressão de gestualidades e de corporeidades díspares”¹¹¹.

É através do bailarino que surgem formas de expressão que dão passagem aos afetos em questão e que, por sua vez, se transformarão em outros afetos; é em seu corpo que os textos, imagens, sons e qualquer outra inspiração partilhada ganharão forma, intensidade, e darão a expressividade da coreografia em desenvolvimento; com ele serão discutidas, negociadas e testadas as novas possibilidades; é também pelo resultado de seu trabalho que se poderá entender em que direção seguir; o bailarino é um laboratório sensível, pulsante, vivo, que abriga o processo de investigações e descobertas e que encarna a obra por vir.

É, com efeito, a partir da gama de engrenagens de cada bailarino que o clima e até o propósito da obra encontram as suas raízes qualitativas. A composição, na sua qualidade poderosamente poética, deve sempre envolver uma expansão ou, no mínimo, um questionamento da cinesfera, sabendo o coreógrafo envolver o estado do corpo do bailarino na sua própria sensibilidade cinesférica e criar esta qualidade de ressonância (ou, porque não, de resistência) na qual a identidade real do texto coreográfico irá se tecer.¹¹²

Portanto, nos parece mais justo entender o trabalho de composição coreográfica como uma coleção de expressões complexa e heterogênea – em que um fragmento só pode ser explicado através de outros fragmentos e isso interminavelmente –, do que considerá-lo unicamente como resultado da expressão do coreógrafo. “A expressão de uma obra é sua extensão para fora de si mesma e não a expressão de seu autor querendo 'significar algo’”¹¹³. Uma coreografia é feita de escritas emaranhadas, que se chocam, se copiam, se fundem, se rejeitam e que a cada apresentação serão dotadas de sentido por outrem, desconhecido, inesperado, por aquele que devirá-mundo com a *obra*.

A obra coreográfica é, acima de tudo, um poema da existência. Existe em todo o

111 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 224.

112 Ibidem, p. 225.

113 Anne Cauquelin, *Frequentar os incorporais: Contribuição a uma Teoria de Arte Contemporânea*, São Paulo, Martins Fontes, 2008, p. 123.

lado e em lado nenhum. As cenas de dança são estados e etapas que incluem todas as suas condições intermédias. E o mistério do evento dançado reside no fato de não sabermos que momento de desfecho ou de não-desfecho o momento do espetáculo verdadeiramente representa.¹¹⁴

Voltemos à conversa com **Ana Paula Kamosaki**:

Pensando sua experiência na Lia Rodrigues Companhia de Danças como a mais importante que teve em termos colaborativos, Ana Paula nos conta que o tipo de proposição que Lia Rodrigues (diretora geral e artística da companhia) fazia durante os processos criativos não só abria espaço, mas estimulava a participação do bailarino: “ela organiza mais as ideias e orquestra o material, mas o trabalho sai dos intérpretes, a matéria física vem da gente”.

Ana Paula destaca que nas criações da companhia é fácil perceber que as participações dos bailarinos não são equivalentes, porque resultam do tipo de trabalho que cada um desenvolve durante a criação, do grau de engajamento, das articulações que se cria diante das propostas que são feitas tanto pela direção como pelos outros bailarinos.

Para Ana Paula, esse modo de criação é muito diferente daquele em que o material já vem pronto, de certa forma, com um tipo de movimentação mais definida, onde cabe ao bailarino se apropriar do movimento já elaborado e buscar sua identidade no material, a partir de algo que vem “de fora”.

Agora, definitivamente não é (como a gente está cansado de falar sobre isso) não é um coletivo ou um projeto colaborativo integral, como um todo, é mais no sentido da criação mesmo. Chega na hora de decidir as coisas, chega na hora de decidir agenda, chega na hora de procurar trabalho, chega na hora de pagar conta... nas outras horas isso não é um coletivo, que funciona horizontalmente. É um jeito mais colaborativo de trabalhar dentro da criação, mas ainda é uma relação vertical. [...] A liberdade pra criar ali é diferente da liberdade para ser e se relacionar.

Ana Paula saiu da Lia Rodrigues Companhia de Danças em julho de 2013, depois de 8 anos de trabalho:

114 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 368.

Agora estou me envolvendo com a psicologia e com a psicoterapia, e estou num coletivo, de outro jeito. Aí é outro jeito de funcionar. Não é um coletivo artístico, tem um diretor e uma diretora também, mas cada um faz o seu trabalho. Eu vou ganhar de acordo com o que eu conseguir produzir, quantos pacientes eu tiver, quanto eu conseguir cobrar dos meus pacientes, isso tem a ver comigo. Não tem alguém me pagando um salário, é uma outra história.

Paula de Paula, intérprete-criadora carioca, considera que construiu seu entendimento sobre colaboração a partir da comparação das experiências que teve em dois lugares distintos: o Aplysia Grupo de Dança, em Florianópolis/Santa Catarina (onde esteve durante 4 anos) e a Lia Rodrigues Companhia de Danças (em que trabalhou por 2 anos). Ela destaca que foram encontros muito diferentes e que, justamente, a distância entre as duas situações a ajudou a elaborar seu entendimento quanto à colaboração.

Sobre o Aplysia Grupo de Dança, Paula se refere à sua experiência como

o melhor equilíbrio entre o que seria a zona, onde todo mundo pode fazer tudo ao mesmo tempo [...] e o ninguém pode fazer nada. Foi uma experiência que só depois mesmo eu fui entender o quanto foi bem dosada, naturalmente, por nós. E tinha uma cumplicidade muito, muito forte, pelo fato de sermos, eu acho, mulheres, mais ou menos da mesma idade... e a gente foi construindo uma amorosidade muito genuína a partir disso. [...] Tudo foi sendo feito muito nesse modo parceria.

Paula comenta que no Aplysia Grupo de Dança tudo era feito em conjunto, mas não necessariamente todos realizavam as mesmas atividades. “Foi um trabalho muito artesanal do grupo, mas não foi uma anarquia geral”. Nesse sentido Paula relata que aos poucos os membros do grupo foram percebendo a necessidade de se dividirem mais especificamente entre as funções que diziam respeito, especialmente, à parte administrativa: “a gente foi entendendo a necessidade de ter alguém que assinasse direção, alguém que assinasse... coreografia não, mas produção, principalmente a parte a administrativa necessitava da divisão de funções”.

Interessante perceber que Paula se refere às palavras equilíbrio e transformação quando se refere ao Aplysia Grupo de Dança, considerando essa combinação positiva, o que nos ajuda a pensar que solidez e estabilidade não necessariamente combinam com bem estar, com um ambiente de trabalho harmônico. Essa afirmação de Paula corrobora a ideia apontada por

Richard Sennett, a de que a divisão do trabalho pode nos ajudar a multiplicar nossos poderes insuficientes, mas que, ao mesmo tempo, “essa divisão funciona melhor quando é flexível, pois o próprio ambiente está em constante processo de mudança”¹¹⁵. Sennett aponta que em ambientes dotados de certa informalidade (menos rígidos), os canais de comunicação ficam abertos e as pessoas tendem a se sentirem mais livres para exporem suas ideias sobre as maneiras como a organização do grupo está funcionando, questionarem, fazerem novas propostas, engajando-se de maneira mais aprofundada em suas atividades e no convívio com os outros¹¹⁶.

O ambiente de intimidade e informalidade construído no Aplysia provavelmente favoreceu as conversas, trocas, negociações e, conseqüentemente, aguçou a atenção de suas artistas para as necessidades de transformação, para as mudanças no contexto de trabalho. E quando um local de trabalho é organizado de tal maneira que esse tipo de atualização se dê periodicamente, as pessoas tendem a se sentir incluídas e levadas a sério, o que equilibra e harmoniza as relações. Como bem explicitado por Cezar Migliorin “não basta estar junto, é preciso atualizar o contato: diferença que se encontra com a diferença”¹¹⁷.

Sua trajetória na Lia Rodrigues Companhia de Danças, Paula entende como um caminho inverso à experiência anterior com o Aplysia Grupo de Dança. Ao refletir sua segunda experiência colaborativa, Paula analisa a contradição que diz ter percebido ao vivenciar a construção de um lugar comum – durante o período dedicado à criação de um trabalho por que passou na companhia – e a posterior suspensão desse trabalho cooperativo – quando a direção considerou que chegara o momento de concentrar o trabalho de composição coreográfica em suas mãos, para os ajustes finais –, ocasião em que o espaço de compartilhamento diminuía consideravelmente. Para Paula, esse rompimento do vínculo colaborativo “foi grosseiro, foi um trauma mesmo”.

Ela considera que dessa forma sentiu que sua contribuição se perdeu em meio à manipulação que o material sofreu por parte da direção, cogitando que haveria possibilidades de que sua proposta fosse retrabalhada e transformada de maneira menos prática e arbitrária, de modo

115 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 92-93.

116 Ibidem, p. 183.

117 Cezar Migliorin, *O que é um coletivo*, 2012, p. 312.

que sua contribuição continuasse sendo levada em consideração.

Quando eu vi aquilo que eu tinha oferecido como matéria-prima, a partir das discussões que se tinha, ser pego e reinterpretado e redimensionado e realocado e a coisa em si virar totalmente outra, [...] ser virada do avesso e no final aquilo estar em cena como um símbolo de uma outra coisa totalmente diferente do que aquilo que eu queria dizer... foi muito duro.

Paula afirma acreditar no encontro colaborativo como aquele que se mantém aberto às transformações, que lida com o que acontece no ambiente, numa constante prática do equilíbrio entre horizontalidade e verticalidade. Sobre essa questão, Paula aponta ainda que “vem uma resposta a essa verticalidade muito na base do ‘todo mundo é igual’, ‘todo mundo pode falar e todo mundo é líder’, dono de si, guru de si, *né?* E já está visto também o quanto isso é complicado e não leva a caminhos de encontro profícuos”.

Lucía Russo é *performer*, coreógrafa e gestora cultural. Argentina, mora há 4 anos no Rio de Janeiro e começou a conversa por dizer de sua confusão quanto ao entendimento da colaboração no contexto da dança, afirmando: “cada vez eu entendo menos, mas, enfim... é porque na verdade, assim, também tem a ver com o fato de que em cada momento eu estou num momento diferente, *né?*”.

Lucía afirma entender que cada encontro se delineia de um jeito, porque depende do momento em que se está, do tipo de pessoas com quem se convive, da relação de trabalho que se cria, ou seja, cada encontro tem suas características e nessa variação também está a qualidade da colaboração. E ressalta a duração do encontro: “Para mim colaboração tem a ver com o tempo, tem a ver com atravessamento, tem a ver com a possibilidade de passar por momentos muito diferentes e, mesmo assim, ainda querer, sabe? Querer ficar”. Pensando ainda o tempo do encontro, Lucía observa que as posições durante uma colaboração sempre estão a oscilar: “como numa conversa, você vai se colocando às vezes de frente, às vezes de lado, às vezes um passo atrás...”.

“Desde que eu comecei, trabalhei com várias pessoas, de maneiras diferentes, mas todos esses encontros eu acho que foram colaborações, porque eu trabalhei junto com essas pessoas

durante muitos anos, sabe?”. Lucía aqui conta sobre um primeiro grupo com quem começou a trabalhar em meados da década de 90 e menciona algumas pessoas desse grupo com quem considera que colabora até hoje, porque continuam a se ver, a conversar sobre suas criações e, mesmo quando se distanciam por um tempo, voltam a se reencontrar e as trocas continuam. Ela menciona ainda um segundo encontro que considera colaborativo, que durou 7 anos, numa relação muito intensa, mas que chegou um momento em que, pessoalmente, a relação se desgastou, “não pela falta de desejo de trabalhar junto”, mas por questões da convivência mesmo. Lucía comenta que aos poucos, com interrupções, a relação foi se restabelecendo, mas de outra forma, como num recomeço.

Os vínculos que a gente cria trabalhando são muito parecidos com vínculos tanto de amizade muito forte (mesmo que não continue depois) como de muita intimidade, sabe, de muita necessidade de confiança, de questões assim que... Cara, como qualquer vínculo forte, *né*? Que às vezes explode, que às vezes você não aguenta, que às vezes você precisa de uma separação.

E a convivência é mesmo um dos grandes fatores a serem levados em consideração num trabalho cooperativo: como lidar com as diferenças que temos em relação aos outros, como considerá-las e negociar a partir delas? Uma cooperação aprofundada não passa pela mera tolerância das diferenças, mas por sua consideração e pela continuação da relação a partir e apesar delas. E Lucía continua:

Hoje eu lhe falo “eu colaborei com essas pessoas”, mas na época eu nem chamava de colaboração. Eu comecei a falar de colaboração muito tempo depois, quando eu comecei a ler sobre colaboração. Mas antes era mais pensar em pessoas estando juntas, sem perder sua individualidade... o que não significa que fosse fácil. Eu acho que o mais complexo é lidar com as pessoas, *né*, sempre é complexo lidar com outros. Eu sempre falo pra mim: “depende de qual loucura você vai aguentar, *né*?”.

Lucía nos conta que durante 10 anos colaborou com a *Red Sudamericana de Danza*, uma iniciativa de integração e colaboração entre diversos atores da dança e da cultura pertencentes aos países da América Latina, com destaque internacional. Projetando um espaço de intercâmbio e desenvolvimento, relacionando interesses e temáticas como arte e

transformação social, tecnologias da comunicação, educação artística, criação, produção e circulação de dança, essa rede tem o objetivo de contribuir para o enriquecimento das relações latino-americanas ¹¹⁸. Nessa ocasião Lucía disse que teve a oportunidade de conviver com pessoas bastante diferentes, que vinham de campos distintos:

As discussões que a gente tinha eram por um lado super intensas, mas, por outro lado, eu cresci muito, sabe, por entender que mesmo discutindo e não se conseguindo chegar a um acordo a gente continua trabalhando junto. E que isso era super importante também e que muitas vezes eram pessoas de outros campos que nos ajudavam a fazer isso, a fazer com que não virasse uma coisa pessoal, que mesmo numa discussão super apaixonada era possível se colocar em termos de diferenças, de desacordo... e pronto.

Articulando colaboração e políticas públicas, Lucía afirma que sempre percebeu uma tendência à prática colaborativa entre os artistas da dança, mas acredita que a tentativa de cumprir exigências de editais, prêmios e bolsas para se sustentarem financeiramente ou favorecerem a circulação de seus trabalhos, fez com que muitos artistas passassem a se articular mais fortemente em torno do tema *colaboração*. Para ela, no momento em que isso aparece como moda, como tendência, as pessoas sentem a necessidade de se colocarem nessa mesma sintonia, uma vez que, de alguma maneira, isso significa a sua inclusão no mercado de trabalho.

Eu vejo que aqui, especialmente no Brasil, teve uma época em que falar de coletivo e colaboração tinha um valor muito alto no mercado, *né?* Como hoje tem um valor alto se você falar de manifestação, se você falar de mascarados, não sei... Sabe, há coisas que sobem no valor de mercado e que têm a ver com uma política dominante. Muitos anos antes de eu vir aqui morar, eu ouvia muito falar em colaboração e coletivo, tipo 2004... Eu ouvia muito falar sabe? Mas quando eu cheguei aqui eu vi que era um discurso que muitas pessoas pegaram, na verdade, para ganharem editais, porque a política desse momento queria as pessoas falando em cidadania, em coletivo e colaboração, *né?*

Pensando ainda o aumento do uso do termo colaboração pelos artistas da dança contemporânea, Lucía nos oferece uma visão histórica bastante interessante:

118 Para mais informações ver sítio *web*: <<http://www.movimiento.org/profile/redsd>>.

E não somente aqui, na verdade a palavra colaboração também foi muito cultivada na Europa, porque eles prepararam muito o campo para o surgimento da Comunidade Europeia. Então a palavra-chave era colaborar. Todos os programas de residências artísticas, que agora são super comuns e todo mundo acha o máximo, as residências foram fomentadas na Europa um pouco antes de se começar com o Euro, um pouco antes de a Comunidade Europeia ser consolidada.

Então isso tem muito a ver com toda essa coisa de colaboração e residências artísticas e processos de laboratórios e tudo isso... teve muito a ver com o processo na Europa, porque se dizia que era uma moeda comum, então eles começaram a criar fundos em colaboração, sabe, essa coisa de coproduzir também, toda essa coisa “co” tem muito a ver com um modo de organização que surgiu em 1998, 1999, 2000... e que depois se consolidou, né? E aqui a gente também importou um pouco esse tipo de coisa, mas você vê e percebe que não funciona muito da mesma maneira.

Lucía finaliza esta rodada de perguntas citando uma frase que atribui a Marguerite Duras e que a faz pensar na colaboração: “*Salvaje y triste, como el verdadero amor, una palpitación entre dos em las tinieblas*”¹¹⁹.

Priscila Maia é *performer* e pesquisadora, nascida no Rio de Janeiro. Também fez parte da Lia Rodrigues Companhia de Danças (por 3 anos) e ao sair de lá experimentou uma possibilidade de se trabalhar em conjunto, num modelo que até então ela considerava ideal: “horizontal, sem as prerrogativas que podem minar qualquer relação que é a hierarquia preestabelecida, rígida, inalterável, inabalável”.

Do encontro que ela teve com mais dois artistas, Allyson Amaral e Bruno Levorin, surgiu o projeto *45, 33, 78* que, segundo Priscila, versa sobre a dissonância e o encontro de diferenças, com o intuito comum da pesquisa compartilhada¹²⁰. Esta pesquisa foi realizada a partir do prêmio de estímulo à pesquisa e criação artística em dança da Secretaria de Estado de Cultura SEC/RJ e teve orientação da *performer* e coreógrafa Marcela Levi.

Priscila conta que o encontro do grupo era permeado por duas perguntas: “Como se estuda, como se cria junto?” e “Como se cria um comum a partir da afirmação da dissonância?”.

Neste sentido Priscila nos relata que houve uma tentativa de horizontalidade no

119 Selvagem e triste, como o verdadeiro amor, uma palpitação entre dois na escuridão (tradução nossa).

120 Priscila explica que 45, 33 e 78 são números que se referem a unidades de frequência, rotações por minuto. Para mais informações sobre o projeto ver *sítio web*: <<http://puxadinho.hotglue.me/>>.

estabelecimento das condições iniciais de trabalho, em que partindo da questão econômica, todos sendo igualmente remunerados, estabeleceu-se um plano comum para que o trabalho pudesse começar.

Dessa forma pactuou-se também que todos se responsabilizariam na mesma maneira pela realização das atividades relacionadas ao trabalho (e por aprender a realizar aquelas que porventura não dominassem), conforme as demandas suscitadas pelo encontro, num espaço entendido como laboratorial. "Só que isso é o ideal, *né*, isso é o projeto, isso é a teoria... não aconteceu isso, não aconteceu com todo mundo [...] e eu não estou falando de resultado não, eu estou falando de prática". Priscila demonstrou certa frustração diante de sua percepção de que o comprometimento com a convivência e com o projeto artístico não foi encarado da mesma maneira pelos três artistas.

Comparando o 45, 33, 78 com a sua passagem pela Lia Rodrigues Companhia de Danças, Priscila reflete:

É como se um modelo fosse mais errante e o outro modelo fosse mais empresarial, tem diferenças de modelo, o nosso modelo aqui no 45, 33, 78 era mais errante, era mais laboratorial, [...] a gente estava pesquisando colaboração também. Como é que você de fato experiencia de uma maneira mais global esse conceito? Porque eu também via que era manco, *né*, falar em colaboração naquele modelo da Lia Rodrigues era meio manco, não era completo. [...] Uma pessoa estava sempre numa situação melhor do que as outras.

Um detalhe curioso no relato de Priscila é a relação entre o conceito do projeto, que tinha a ver com a convivência de dissonâncias, e o fato de que, apesar dessa ideia inicial, existiam expectativas em torno de um comprometimento recíproco, de que todos encarassem a realização das atividades relativas ao projeto de maneira equivalente. As dissonâncias, neste caso, parecem ter sido um empecilho para a continuidade do encontro, que depois do cumprimento das contrapartidas pelo recebimento da bolsa de pesquisa não se manteve composto pelos mesmos artistas. Como bem explicitado por Cezar Migliorin,

a manutenção da intensidade que atravessa um coletivo depende da possibilidade de suportar e fomentar a coabitação de velocidades distintas, presenças inconstantes e dedicações não mensuráveis em dinheiro ou tempo, uma vez que são as intensidades

transindividuais que garantem a força irradiadora do coletivo.¹²¹

O que talvez nos ajude a pensar um pouco mais sobre horizontalidade e verticalidade, temas que frequentemente estão em torno do pensamento colaborativo, diz respeito ao ambiente que cada uma dessas condições favorece.

As fragilidades de uma relação vertical parecem mais evidentes, há muita gente que já se deu conta de que seus efeitos não são benéficos para a maioria dos envolvidos. A verticalidade supõe uma relação complementar, diferentes funções, com graus de hierarquias, o que confere maior rigidez ao encontro e tende a gerar uma disputa de poderes, favorecendo a competição e diminuindo muitas vezes o desejo de colaborar.

A horizontalidade viria então como promessa de correção dessa verticalidade. Horizontalizar a relação tem a ver com pensá-la de forma simétrica, em vez de complementar, o que também sugere homogeneidade: *somos todos iguais*. Mas será que esse entendimento, por si só, favorece o encontro? E o que fazer com as diferenças todas, que parecem sempre maiores e mais difíceis de lidar do que as semelhanças?

Em vez de complementaridade ou simetria, talvez seja mais interessante, em termos colaborativos, a construção de um ambiente de reciprocidade: nem horizontal, nem vertical, mas *informal*. A flexibilidade decorrente da reciprocidade entre os membros de um grupo tende a favorecer as relações mútuas, em vez das subordinadas ou competitivas, trazendo confiança e segurança para o encontro, estimulando a aceitação das diferenças e, por sua vez, fortalecendo a colaboração.

Para **Calixto Neto**, intérprete e pesquisador de dança nascido em Recife/Pernambuco e que hoje estuda no *Centre Chorégraphique National de Montpellier*, na França, o tema *colaboração* é atualmente muito comum e dificilmente não está presente nas criações artísticas. E destaca que, apesar da frequente relação com este assunto, existem muitas questões em seu entorno que não são claras ou que são pouco estudadas, o que faz com que os artistas acabem lidando com elas “na contingência do agora: ‘agora é assim, aqui é assim’”.

121 Cezar Migliorin, *O que é um coletivo*, 2012, p. 309.

Calixto aponta ainda que

existem relações que são muito obscuras nessa coisa de colaboração e pra mim isso é uma coisa que depende muito do coreógrafo também, do artista com quem a gente está trabalhando, é uma relação pessoal, mas é também uma relação institucional, porque quando você escolhe colaborar de um certo jeito, dependendo da sua projeção no meio, você está institucionalizando um *modus operandi* que é da classe, do setor, não é só seu, porque uma vez que você é modelo de algumas coisas, você acaba sendo modelo de gestão política do meio onde você está trabalhando, seja você diretor ou seja você um colaborador no mesmo nível de hierarquia. [...] Eu acho que tem um posicionamento político forte aí também, porque dependendo do jeito como você colabora você está afirmando coisas, você afirma o jeito como você pensa relação de trabalho, você afirma o jeito como você pensa relação artística mesmo, né? Qual o lugar do artista que está colaborando ou qual é a proporção em que você utiliza a ideia do outro, onde ela entra na sua...

Dizendo acreditar na prática da colaboração para além de um instrumento útil na elaboração de um produto, Calixto entende ter sempre trabalhado num sentido colaborativo, mesmo nas ocasiões em que as relações de trabalho propiciavam menos abertura para o bailarino se colocar e fazer propostas. Ele acredita que até sua falta de conhecimento técnico (aqui Calixto relembra o período em que começou a fazer dança e precisava copiar ou reproduzir determinada movimentação) contribuía para o tipo de colaboração que ele oferecia ao trabalho:

Eu me sentia colaborando de algum jeito, porque, de alguma forma, o meu não conhecimento em dança me dava um corpo de não bailarino e isso gerava um jeito de executar o movimento, uma maneira de criar também. Eu não estava propondo diretamente, mas já estava dialogando com a criação pelo simples fato de o meu corpo existir enquanto não bailarino executando as coisas da dança.

Calixto pondera suas convicções ao afirmar que na maioria dos trabalhos de sua trajetória profissional havia a ideia de colaboração, mas destaca que a colaboração sempre foi artística, acontecia durante o processo criativo, não interferindo na gestão do grupo ou da companhia de dança. Ele considera que sua formação como artista se deu mesmo através desse modelo de criação, destacando que já na escola de teatro (sua primeira formação) havia um pensamento de cooperação em torno da criação.

Calixto cita também sua experiência na Lia Rodrigues Companhia de Danças:

Eu sempre me senti colaborando com as pessoas com quem eu trabalhei, porque de uma forma ou de outra eu sempre estava dando a minha contribuição para a criação. A criação era feita a partir do que eu produzia também e isso foi radicalizado para mim na Lia Rodrigues Companhia de Danças (onde a gente trabalhou junto). Lá a gente tinha uma autonomia sobre o que era produzido, inclusive de proposição de tema de interesse, o que para mim representou a experiência mais radical de todas, assim, das que eu tive, porque nas outras, embora eu tivesse minha colaboração no que era produzido de material para o produto final do processo, o meu interesse se dava em outra camada, abaixo do interesse maior, que era do diretor. Bom, de alguma forma isso acontecia na Lia Rodrigues também, mas o tema inicial, o interesse da pesquisa em outros lugares... era tudo um pouco mais imposto. Não que na Lia não fosse imposto, mas enfim, isso não é uma questão. Ou é?

É porque tem um outro nível... revendo o que eu falei, sei lá, acho que tem um outro nível de imposição e de divisão, eu acho que há uma coisa de proporção de abertura para o coletivo, dentro do processo criativo. Porque tem diretor que traz uma coisa muito mais próxima, dando respostas imediatas do que interessa e dando o interesse inicial muito mais claro do que outros, que são mais vagos, deixando que o processo diga alguma coisa sobre o próprio interesse da pesquisa. E lá na Lia Rodrigues havia esse espaço.

Questionado sobre o fato de colaborar durante a criação e essa colaboração ser interrompida em assuntos que dizem respeito à gestão do lugar, Calixto defende que situações como esta dependem muito do tipo de ambiente que se cria:

Tem dias que eu sei o terreno em que eu estou pisando e que eu sinto claramente que aquele terreno não vai me dar espaço para eu me colocar de outra forma, além da forma da colaboração artística, o que não me impede de pensar sobre, de achar ruim, de ter críticas ao sistema... Porque de fato estar num coletivo em que só as decisões artísticas são partilhadas gera outros tipos de tensões administrativas que não são legais, que não são tão bem resolvidas como artisticamente elas podem ser, mas em outras situações, em grupos menores, por exemplo, ou em projetos, eu acho que tem mais possibilidade de haver essa intervenção.

Nesse contexto, Calixto relata a experiência recente que teve juntamente com uma artista carioca, Micheline Torres, em que a colaboração dizia respeito tanto à produção de material como à assistência de direção. Nessa ocasião ele considerou que teve mais liberdade de questionar e negociar questões relativas também à parte administrativa do encontro, o que para ele foi muito importante, tanto na relação entre os dois artistas como para o processo de

criação. “Foi uma abertura global, geral, para a colaboração, e isso foi massa!”.

Apesar dos ganhos obtidos através da abertura ao diálogo e à negociação, Calixto avalia que em determinados momentos essa condição pode ter trazido algum “prejuízo” para o trabalho, uma vez que, exigindo tempo, a discussão de determinadas questões pode trazer mais complicação do que praticidade, ao contrário do que seria no caso de uma só pessoa tomando todas as decisões.

Agora num esquema tipo o da Lia Rodrigues, por exemplo, é muito claro que a gente não tem espaço para questionar coisas. Eu acho que a gente tem um espaço, mas é um espaço que é muito minuciosamente construído e arditosamente construído para quem tem talento pra isso e também é um processo muito lento. Então eu acho que em casos como este as colaborações administrativas são possíveis, mas não de maneira muito ativa, são da ordem da sugestão, do “ah, me deixa dar minha impressão sobre isso, sobre aquilo” [...] sem ter a pretensão de que isso vá constituir uma prática no grupo ou uma mudança de direção no jeito como o coletivo é gerido.

João Lima, coreógrafo e intérprete também nascido em Recife/Pernambuco e que hoje trabalha em Barcelona/Espanha, começa a conversa destacando a importância de se pensar a colaboração na dança contemporânea:

A colaboração é um tema de fato muito, muito pertinente, atual e necessário de ser questionado. O que eu entendo por colaborar em dança: pra mim, colaborar é um verbo, e, antes das implicações trabalhistas ou autorais, colaborar é um verbo, é uma ação, é um movimento e... movimento e dança estão ligados desde a formação do conceito de dança. Então pra mim é uma coisa muito natural, muito intrínseca e irredutível mesmo, não é possível você pensar em dança sem conceber a ideia de colaboração.

Pensando a colaboração num sentido profissional, João Lima pondera, apontando a complexidade desse tipo de situação que, segundo ele exige “estágios mais entremeados”, em que políticas, interesses, economia e ideologias estão em jogo. Por isso mesmo João Lima afirma não acreditar que exista uma única forma de se trabalhar em dança e, tampouco, uma maneira específica de colaborar: “acredito que as formas de trabalhar e de colaborar em dança vão se transformando e em cada projeto, cada situação, em cada momento se adequam

de forma diferente, surgem novas necessidades, novas possibilidades e novos caminhos vão sendo apontados”.

Ao fazer essa observação, João Lima fortalece um dos pontos de aproximação entre as conversas que tivemos até agora, que diz respeito à compreensão por parte dos artistas de que cada encontro propicia diferentes relações de colaboração, o que nos distancia do entendimento de que elas podem ser bem articuladas diante de um conjunto de procedimentos já dados. Não há uma fórmula para se colaborar, não basta decidir que determinada relação é ou não cooperativa para que ela se dê, porque cada contexto é carregado de características específicas, que por sua vez demandam diferentes posturas.

Por isso é que despertar um modo de estar juntos para lidar com o que acontece à nossa volta e fazer disso matéria que nos afeta e nos põe a trabalhar, envolve abdicar mais uma vez de uma lógica linear com o tempo, de, como dissemos anteriormente, tomar o *meio* como lugar de trabalho, dando atenção ao acontecimento, ao que nos atravessa, nos interrompe.

Tal afirmação pode parecer generalizante à primeira vista, mas se justifica quando simplesmente paramos e olhamos em volta: os modos operativos que mais praticamos, por diferentes que sejam, articulam-se todos em virtude de sua origem/causa/razão ou em relação a um fim almejado/meta/expectativa, variando tão somente o modo como os entendemos. E esses dois modos operativos normalmente se apoiam em algum gênero de saber ou pressuposto. Dessa forma, a tendência é a de que as posições sejam postas mesmo antes de lá estarem: “na prática, não são postas, mas ‘pressupostas’, acabando assim por serem também ‘impostas’”¹²².

Atentar para que a construção de cada encontro se dê em sintonia com suas possibilidades e atuar em sua transformação a cada modificação do ambiente, é favorecer a colaboração. Se, ao sermos interpelados pelo inesperado, nos dispusermos a tomar o acontecimento como protagonista – e não aquilo que já sabemos ou acreditamos saber – poderemos realmente navegar pelas questões que a teia de relações ali presentes nos oferece e, assim, nos depararmos com o que cada encontro, em cada momento, tem a nos oferecer¹²³.

122 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *Jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 223.

123 Ibidem, p. 224-225.

João Lima também aborda a colaboração pelo viés da horizontalidade e da verticalidade nas relações:

Um dos níveis de colaborar pode ser aquela ideia de uma colaboração horizontal, *né?* Você tem diversos elementos no grupo e esses elementos tentam trabalhar de forma horizontal, sem hierarquias, sem prevalecer o ponto de vista de alguém etc., e construir um pensamento coletivo, e esse pensamento coletivo toma forma ou ganha volume através da peça, do trabalho a ser apresentado. Isso falando especialmente de dança de palco, *né?* É... dança de cena, digamos.

Mas existe também um outro nível de colaboração possível, que eu não acho nem menos válido, nem menos possível, nem menos interessante, que é o da colaboração, que aí eu não saberia como chamar... se o outro a gente chama de horizontal, esse aqui eu não saberia como chamar... mas seria colaboração dirigida, talvez... que existe, de fato, e onde há, de fato, algumas figuras que assumem, algumas ou uma figura que assume a direção, que assumem a função de nortear a experiência, *né*, para culminar em determinados objetivos etc., e os outros colaboradores participam de acordo com suas disciplinas e esse trabalho assume uma forma, também, coletiva, que não seria possível se não fosse a criação coletiva, mas que artisticamente, e talvez profissionalmente, no sentido trabalhista, tem o direcionamento de um núcleo, de uma pessoa ou duas ou três.

Allyson Amaral, *performer* e intérprete, nascido em Brasília/Distrito Federal, atualmente faz parte do COMO – clube, em São Paulo, um coletivo que se define como “um espaço para convivência artística, aberto e relativamente livre [...] um atelier-estúdio para a experimentação de diferentes modos de conhecimento, produção e organização, sem necessariamente ter o objetivo de finalizar um produto ou projeto”¹²⁴.

Allyson conta que começou a fazer parte desse coletivo no início de 2013, mas destaca que o clube já existia há 5 anos. Para ele trata-se de um espaço de colaboração, onde todos têm autonomia para desenvolver suas pesquisas artísticas, mas, ao mesmo tempo, estão comprometidos com a manutenção do espaço, se auto-organizando para gerirem as atividades do dia a dia.

124 O programa do clube foi idealizado por Thelma Bonavita e conta com o núcleo Sangue Quente (Allyson Amaral, Ana Dupas e Caio César) para seu desenvolvimento e manutenção, bem como os artistas da residência Jardim Equatorial (Andrez Lean Guizze, Eidglas Xavier, Gabi Vanzetta, Mavi Veloso e Thiago Costa), como colaboradores espontâneos deste programa. Para maiores informações ver sítio *web*: <<http://comoclube.org/home/>>.

Tenho entendido colaboração, hoje, principalmente aqui no COMO-clube, como um modo de construção coletiva onde nos utilizamos uns dos outros para pensar, fazer e refletir as nossas ideias e propostas. Aqui temos alguns princípios que falam muito da colaboração, que são: tornar o ambiente possível ao outro ou "uma andorinha não faz verão", que tem a ver com as forças-tarefas, com a organização do espaço, de propor ao outro que o espaço seja livre [...]; criação vem antes de projeto ou "arranhe primeiro e coce depois", que tem a ver com os editais, com a ideia de trabalhar nas criações, de experimentar, antes de elaborar um projeto para concorrer em editais [...]; e o outro princípio é "amor e humor". E tudo isso faz com que nos tornemos colaboradores uns dos outros. Claro que existe a individualidade nos projetos e nas criações, onde cada um tem a responsabilidade de fazer com que essas coisas continuem vivas e se expandindo [...] mas sem o espaço do clube seria mais difícil de poder compartilhar essas questões da criação e da convivência.

Segundo Allyson, no COMO-clube a colaboração não está restrita às trocas durante o processo criativo; tem a ver com a estrutura do lugar, com o pensamento de sua gestão e organização. Há uma figura à frente do coletivo, alguém que idealizou essa possibilidade de encontro, mas no dia a dia os artistas se auto-organizam e trabalham tanto na manutenção do espaço, como no desenvolvimento de seus projetos particulares e ainda intervindo nos projetos de outros artistas, numa rede de trocas e negociações bastante consistente.

Allyson nos conta que a circulação de pessoas no COMO-clube é intensa, que o lugar se trata de um espaço aberto, poroso, e que a cada pessoa que chega é necessário rever algumas condições do encontro, renegociar como os artistas ali se organizarão, repensar funções etc. Em se tratando de um coletivo, a rotatividade de artistas tem mesmo a ver com as características dessa forma de pensar o encontro, em que não se busca necessariamente unidade, não se trata de todos produzindo em conjunto e sim de agregar sujeitos e ideias “em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos”¹²⁵.

Laura Samy, intérprete-criadora, nascida no Rio de Janeiro, onde atua predominantemente, afirma ter a impressão de que quando pessoas se juntam para fazer um trabalho sempre se trata de um processo colaborativo. “O que torna isso realmente uma coisa, uma espécie distinta, né, seriam os graus de colaboração que a gente tem no dia a dia... e eu estou cada vez

125 Cezar Migliorin, *O que é um coletivo*, 2012, p. 308.

mais confusa em relação a isso.”

Pensando sobre o assunto, Laura fala sobre um projeto de que estava fazendo parte na ocasião da entrevista, em novembro de 2013:

Eu agora estou num processo que é bem colaborativo, o *Cosmocartas – Hélio e Lygia*, sobre as cartas do Hélio (Oiticica) e da Lygia (Clark). Eu estou fazendo uma assistência pro Renato (Linhares), mas não é nem uma assistência porque justamente eu estou ali entendendo, eu estou ali colaborando, entendendo como eu posso me encaixar, o que eu posso trazer para aquele encontro e aquele processo.

Dito isso, eu lhe devolvi a seguinte pergunta: "Como se a função não fosse definida *a priori*, mas sendo descoberta de acordo com a demanda?"

Exatamente. Eu até entrei com uma função *a priori*, de fazer uma assistência para o Renato, porque o Renato viajou e eu faria assistência pra ele, mas quando eu cheguei lá (mesmo quando o Renato não estava na experiência, ele tinha viajado, e agora que ele voltou) eu vejo que eu não saberia dizer “ah, eu estou fazendo uma assistência de direção, simplesmente”. Assim como os outros participantes: os dois atores, Cristina Flores e Álamo Facó; o Renato Linhares, que estaria assinando a direção; e o Pedro Kosovski, que estaria fazendo dramaturgia... Na realidade todo mundo está fazendo um pouco de tudo. Todo mundo montando o texto... inclusive os atores, todo mundo pensando para onde vai... e tem um coletivo que é o Opavivará!, fazendo uma intervenção, estão fazendo uma instalação ali que vai conviver com essa dramaturgia, com essa peça que vai acontecer ali, tem o cara da música... É uma maneira de pensar que é realmente menos organizada nas funções e isso deixa bem claro que está importando o encontro das pessoas e que forças vão resultar disso, né?

Mas Laura destaca que esse é um jeito de trabalhar, de pensar colaboração, e acredita que são inúmeras as formas de se trabalhar colaborativamente. Ela nos disse ter escolhido esse exemplo por considerar que seja um tipo de colaboração “bem aberta, bem circular, que as coisas circulam ali dentro. Há esse desejo de circulação ali e falou-se sobre isso, isso está em discussão: ‘Ah, como é que assina?’; ‘Assina todo mundo?’”.

Chamando atenção para o seu interesse quanto ao resultado do encontro, Laura entende que a palavra colaboração ganha sentido quando o processo criativo e o seu resultado “são uma coisa só”, “quando eles são próximos”, “se respeitam”. E apresenta uma hipótese para o

surgimento da palavra colaboração no meio da dança contemporânea:

O que eu vejo como questão no surgimento da palavra colaboração, eu acho que essa palavra... como eu percebi o surgimento dela, foi como uma tática de mercado (olha que louco o que eu vou dizer!), mas eu acho que isso foi surgindo também junto com uma necessidade de criar novos lugares e novos *statements* para existir, então até que ponto isso vira um *statement* – “ah a gente tem um trabalho colaborativo” – e isso tem um valor, um valor contemporâneo – “ah, colaborativo é melhor do que não colaborativo” – aí a gente cai nessa dicotomia – “ah, o colaborativo é horizontal” – e existe horizontal e vertical e até que ponto isso é mascarado terrivelmente por milhões de outras forças que continuam ali atuando? Então tem o perigo do discurso simplista: o colaborativo é assim e o hierárquico é assado, quando isso, na realidade, isso resume toscamente uma experiência de encontro. E é *foda* encontrar!”

Citando uma outra experiência sua, Laura comenta os 14 anos em que colaborou com João Saldanha, destacando que apesar do tema *colaboração* não ter sido tratado de maneira explícita durante os trabalhos dos quais ela participou, era perceptível o desejo do coreógrafo de abarcar o que alguém no grupo estivesse propondo:

É óbvio que a elaboração sobre essas questões ela constrói coisas, *né*, ela propicia, enfim... aumenta, talvez... Eu estou supondo que aumentaria a troca. Mas não dá pra dizer que o fato de a gente não ter problematizado isso diz que ali houve pouca colaboração. Quem vai dizer o grau de colaboração sou eu. É uma percepção subjetiva, eu acho.

João Saldanha é carioca e, questionado sobre que tipo de nome usar para designar o seu pensar-fazer em dança, nos disse preferir a denominação de artista, a qual, segundo ele, sintetiza todos os outros “rótulos”.

Sobre a colaboração em seu trabalho, João Saldanha fez algumas colocações que também nos ajudam a refletir sobre o apontamento anterior de Laura:

Essa questão da colaboração é bem ampla. Eu na verdade trabalho com linguagem e propostas que emergem de interesses que são meus. A colaboração está implícita na convivência artística e, claro, em sugestões que acatamos, ou não, para aí sim tomarmos decisões. Daí a eu dizer que todo trabalho de criação é colaborativo. No entanto quem paga as pessoas sou eu – pessoa jurídica –, os projetos, as despesas, as

taxas, a seleção das pessoas envolvidas, enfim, tudo isso é minha responsabilidade. Fiz um trabalho colaborativo há uns 10 anos com dançarinos de companhias distintas e, ainda assim, a iniciativa foi minha, assim como os encargos. Toda vez que tinha alguma proposta para viajar dependia da minha firma e da minha disposição de substituir aqueles que não estavam mais engajados no projeto.

Marcela Levi, *performer* e coreógrafa carioca, começa a conversa sobre colaboração articulando-se em torno do pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze:

Eu ouvi naquele abecedário do Deleuze quando ele fala de... agora já não sei se é no F que ele fala de fidelidade, e aí ele fala de amizade ou se é no A que ele fala de amizade... não, eu acho que não... o A é de animal. Então é no F de fidelidade que ele fala de amizade. E aí ele liga a ideia de amizade à ideia de fidelidade, porque para falar de fidelidade ele fala de amizade.

Ele fala que amizade tem a ver com uma convergência do que seria uma pré-linguagem, que você é amigo de pessoas ou amigo de livros ou amigo de filmes ou amigo do que quer que seja, de uma paisagem... pelo fato daquilo compartilhar com você uma pré-linguagem.

Marcela está se referindo ao *Abecedário de Gilles Deleuze*, resultado de cerca de 7 horas de entrevista concedida por Deleuze à sua ex-aluna, Claire Parnet, na qual ele aborda uma diversidade de temas como infância e história da filosofia, passando por questões intimistas, como desejo e fidelidade, políticas, como resistência e esquerda, ou ainda cotidianas, como animal, doença e bebida. No F, de fidelidade, assim diz Deleuze:

É outra coisa. A amizade. Por que se é amigo de alguém? Para mim, é uma questão de percepção. É o fato de... Não o fato de ter ideias em comum. O que quer dizer “ter coisas em comum com alguém”? Vou dizer banalidades, mas é se entender sem precisar explicar. Não é a partir de ideias em comum, mas de uma linguagem em comum, ou de uma pré-linguagem em comum. Há pessoas sobre as quais posso afirmar que não entendo nada do que dizem, mesmo coisas simples como: “Passe-me o sal”. Não consigo entender. E há pessoas que me falam de um assunto totalmente abstrato, sobre o qual posso não concordar, mas entendo tudo o que dizem. Quer dizer que tenho algo a dizer-lhes e elas a mim. E não é pela comunhão de ideias. Há um mistério aí. Há uma base indeterminada... É verdade que há um grande mistério no fato de se ter algo a dizer a alguém, de se entender mesmo sem comunhão de ideias, sem que se precise estar sempre voltando ao assunto.¹²⁶

126 Gilles Deleuze, *O abecedário de Gilles Deleuze*, transcrição da série de entrevistas concedidas a Claire

E Marcela continua:

E isso não quer dizer que você vá só concordar com esse seu amigo, mas você parte dessa pré-linguagem e é aí que eu chego na... é aí que eu me percebo, quando eu faço as escolhas, *né*, por exemplo: quando eu sinto desejo de colaborar com alguém ou eu convido alguém pra colaborar comigo... tem a ver com escolha. E essa escolha de um colaborador, seja na vida profissional ou na vida particular, tem a ver com essa pré-linguagem, que é onde eu sinto que existe alguma coisa que... a minha incompletude, a incompletude dos meus pensamentos, das minhas ideias, dos meus desejos, elas vão ganhar gás. Elas vão continuar sempre incompletas, mas elas serão levadas adiante com a troca que vai se estabelecer com esse meu amigo de pré-linguagem, sabe?

Então eu acho que tem a ver com isso, com essa excitação mesmo que encontrar esse amigo de pré-linguagem traz, para que eu possa me juntar a essa pessoa, para a gente justamente continuar a conversar em torno de alguma coisa, para que a gente possa se surpreender... Eu acho que também tem a ver com isso que eu não consigo capturar no outro [...], com um pensamento que me instiga, que me é curioso por algum motivo, que me traz coisas, que eu sinto que a mim faz sentido, que eu sinto alegria, que eu sinto afeto, que mesmo me alimenta. Eu acho que tem a ver com isso, assim, que tem a ver com esse lugar onde eu sinto que faíscas podem surgir, onde eu sinto que eu posso aprender ali, que eu posso ser desafiada, que eu posso desafiar, *né*, que a gente pode abrir um campo franco de batalha.

Marcela explicita que sempre que fala em colaboração está pensando em alguma coisa que está para além de si e do colaborador (ou dos colaboradores). Para Marcela, a colaboração diz respeito a algo que está para além das pessoas, tem a ver com uma convergência em prol de alguma coisa que escapa do indivíduo. E destaca:

Mas gente está trabalhando, está a serviço de, entende? Para mim não tem ninguém ali pensando em si, enquanto está trabalhando, a gente está a serviço de alguma coisa. Tem alguma coisa que faz convergência, quer seja uma pergunta que interessa ali, que faz eco, que faz sentido para aquelas pessoas. Então eu acho que a colaboração ela é... ela não é assim “eu colaboro com fulano e fulano colabora comigo”, mas “nós colaboramos para alguma coisa”, *né*, “colaboramos em função de alguma coisa”, seja em função de um pensamento, em função do desejo de construir alguma coisa...

Dizendo acreditar que encontro produz coisas e que as escolhas que fazemos resultam de contaminações, Marcela afirma que “colaboração é contaminação”. E finaliza esta parte da conversa, citando uma frase que gosta de mencionar ao referir-se aos seus próprios trabalhos: “Busco em mim o que de mim é outro”.

Começamos a aprofundar nos modos pelos quais a colaboração permeia alguns trabalhos na dança contemporânea brasileira. Destaquemos então algumas questões que ficaram mais evidentes entre os artistas, em relação à suas posturas quanto à colaboração de uma maneira mais ampla, bem como em suas experiências artísticas: cada encontro propicia um tipo diferente de colaboração, que por sua vez reflete as posturas e práticas adotadas em torno da gestão do lugar e da convivência; a falta de políticas públicas no Brasil desmobiliza os artistas e diminui a duração dos encontros, tornando-os relativamente superficiais e enfraquecendo os vínculos entre os artistas; independentemente do que se entenda por cada função, a colaboração se dá invariavelmente no trabalho em dança, ainda que não seja explicitada; horizontalidade não necessariamente resolve os problemas de uma relação vertical e a reciprocidade, obtida através do clima de informalidade, intensifica as relações entre os artistas e favorece a cooperação; por fim, a colaboração é mais escolhida como estratégia criativa do que como fim em si mesma.

Capítulo 3

Aspectos enfraquecedores e potencializadores da colaboração

Através da pergunta “que aspectos você considera que enfraquecem e quais potencializam um encontro colaborativo?”, continuaremos nossas conversas com os artistas.

Flexibilidade ou rigidez na divisão de funções?

Como organizar a rotina?

Que tipo de conversas se dão no ambiente de trabalho?

Como acontecem os ensaios?

Esses são alguns dos assuntos pelos quais transitaremos neste capítulo, dedicado refletir as possibilidades de procedimento da colaboração no trabalho em dança contemporânea.

Pensando a trajetória da [sílabAs] c. dança, **Mauricio Motta** revela que nos 16 anos de sua existência nunca conseguiu delegar funções. Ao refletir sobre este fato, Mauricio demonstra certa frustração por nunca ter descentralizado as atividades da companhia, mas, por outro lado, aponta a “independência” do grupo como um fator desmotivante para o engajamento de outros artistas – uma vez que tal independência significa mais instabilidade e insegurança: “Por um lado todo mundo quer ser independente, mas, por outro, ninguém quer ser independente, porque a liberdade custa caro”.

Mauricio nos conta que em Natal praticamente todos os artistas precisam manter outros empregos para que possam continuar a trabalhar na dança – o que dificulta sobremaneira a dedicação e o comprometimento – e compara tal condição com a situação que disse ter encontrado na Europa, onde a companhia começou. Destacando a maior disponibilidade de recursos destinados às artes, Mauricio afirma ter conseguido trabalhar na Alemanha com apoio financeiro do município onde morava e com recursos de bilheteria, que eram divididos entre os artistas integrantes do projeto em questão. Local para ensaios, figurino, cenário... todas as condições para se manter uma companhia de dança eram bem mais favoráveis nessas circunstâncias, segundo o coreógrafo. Comentando sua situação no Brasil, Mauricio alega

que frequentemente o investimento é particular – saindo do seu próprio bolso – e destaca ainda que, quando não consegue ganhar um edital para fomentar determinado projeto, geralmente só resta o dinheiro de bilheteria para ser dividido entre os artistas, “o que é muito pouco”.

No capítulo anterior nós abordamos a questão da falta de políticas públicas que valorizem os artistas brasileiros – o que dificulta a realização de projetos de longo prazo –, colocando-os em condições onde é preciso sempre recomeçar – muitas vezes do zero. Além disso, vimos que o curto prazo debilita a cooperação, porque tende a manter o encontro numa superficialidade que, por sua vez, dificulta o estabelecimento de uma relação de segurança e confiança. Aliando isso à necessidade de se ter um ou mais empregos para poder sustentar suas atividades na dança, que tipo de comprometimento poderíamos esperar desses artistas?

Neste sentido, outro aspecto importante de ser destacado dentre as observações feitas por Mauricio diz respeito à flexibilidade na estruturação do trabalho. Como resposta à autonomia/independência da [sílabAs] c. dança, Mauricio optou por centralizar as atividades da companhia em suas mãos. Observando mais de perto, tal escolha não parece estar em desconformidade com as condições de uma companhia que, além de não poder pagar salários, não tem elenco fixo e muito menos produção constante. Que tipo de funções Mauricio delegaria para pessoas que trabalharão com ele durante, muito provavelmente, um único projeto? Como alguém pode adquirir conhecimento das condições de funcionamento da companhia e assumir responsabilidades quanto à parte administrativa, por exemplo, quando o pouco tempo de convívio que existe precisa se restringir ao processo criativo e seu resultado?

Em que pesem as condições que levaram Mauricio a não delegar funções em nenhum projeto da [sílabAs] c. dança, importa lembrarmos que rigidez normalmente não combina com eficiência. O entendimento de que a mudança de liderança ou o seu compartilhamento podem desperdiçar ou fazer desaparecer o conhecimento e a experiência adquiridos diminui a flexibilidade no funcionamento do lugar e, conseqüentemente, inibe outras iniciativas. Além do mais, a desigualdade na partilha das atividades tende a restringir as aptidões dos membros de um grupo e a diminuir o grau de envolvimento destes com aspectos mais abrangentes do trabalho.

Para a cooperação se aprofundar, é importante que um coordenador ou diretor – a pessoa que

esteja à frente do projeto –, dê liberdade para as pessoas interagirem e que, em vez de comandar, ajude, participe, aconselhe, abrindo espaço para as iniciativas.

Não seria também por isso que Mauricio teria percebido (conforme mencionado no capítulo anterior) certa propensão dos bailarinos a se restringirem em suas atuações, considerando que sua responsabilidade dizia respeito somente à criação/execução de movimentos? Até que ponto tal limitação de entendimento quanto à função do bailarino não teria relação com as condições de vida e trabalho que esses artistas encontram?

Em sua explanação, Mauricio pôs em relevo os ensaios, destacando sua importância enquanto possibilidade de vislumbre de novos caminhos para a criação. Trazendo o tema da flexibilidade novamente à tona, o coreógrafo disse acreditar que, mesmo quando um trabalho de dança tem uma partitura definida, sua revisão pode acontecer a qualquer momento, “porque ele continua vivo, transformando-se”. Nesse intento, Mauricio mencionou que as criações na dança contemporânea estão em constante processo, porque estão sempre sendo revistas, seja pela resposta do público – que varia a cada apresentação –, ou a partir do diálogo dos próprios artistas, com o material e entre si. Para Mauricio os ensaios são “encontros que acontecem para o trabalho”.

Tal declaração tem bastante relação com o tema de que estamos tratando, a colaboração. O modo como os ensaios são entendidos e realizados na rotina de um grupo, companhia ou coletivo de dança também influencia fortemente a qualidade da colaboração que se dá no ambiente de trabalho. Em *Juntos*, Sennett usa o ensaio como situação para se pensar a cooperação, abordando uma das habilidades que considera necessárias para podermos aprimorá-la: a escuta. Embora ele use o exemplo do fazer musical (uma experiência particular sua), essa escuta vai além do que se pode ouvir, significando atenção ao outro, consideração, cuidado, zelo. E esse zelo tem a ver com a necessidade de repetições, por exemplo, característica dos ensaios:

Como fica claro na questão dos ensaios, as repetições precisam tomar certo rumo para preservar o frescor. Este se manifesta mediante a integração de determinado hábito para em seguida examiná-lo e ampliá-lo conscientemente e voltar a

impregnar-se dele como comportamento inconsciente.¹²⁷

Se alguém que está coordenando os ensaios não percebe que o número de repetições está afetando negativamente a qualidade da movimentação dos bailarinos, ou que o desgaste pela repetição está diminuindo sua atenção para o que estão fazendo, o trabalho de ensaiar não surtirá efeitos positivos, nem na convivência entre esses artistas, nem no resultado do trabalho. Sennett afirma ainda que o trabalho em torno de aptidões físicas, quando se trata de fazer e consertar, aguça percepções que dizem respeito às relações sociais¹²⁸, aspecto que tem bastante relação com o contexto dos ensaios e a qualidade da convivência num grupo, companhia ou coletivo de dança.

Há determinadas coisas que só podem acontecer nos ensaios, considerando-se que ele seja uma experiência coletiva, porque é no ensaio que surgem oportunidades para que determinadas questões que existam para alguns, sejam apresentadas aos outros – o que numa prática individual, por exemplo, não aconteceria.

Por isso a importância do zelo, assim como da conversa. O bailarino tem bastante a dizer sobre o que se passa numa coreografia. Mas para aperceber-se do que está acontecendo e atuar em prol das alterações necessárias, o bailarino precisa conversar – com os outros bailarinos, com o coreógrafo ou diretor, com o iluminador –, trocar ideias, ter espaço para posicionar-se e sentir-se seguro para isso. O próprio Mauricio, na posição de coreógrafo, complementa esse entendimento: “Se eu não estou no palco, a minha visão do trabalho é diferente da do bailarino. Por isso o diálogo é importante, porque estamos todos dentro do processo”.

As inesperadas reviravoltas de uma conversa podem surpreender através de trocas em que todos saiam ganhando. Entrelaçando as diferenças, gerindo-as e negociando-as, em vez de negá-las, podemos construir um cenário muito favorável para a cooperação.

Pensando a flexibilidade na organização do trabalho, **Anízia Marques** apontou que a ausência de regras muito rígidas permite novos acordos e rearranjos conforme as mudanças

127 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 115.

128 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 242.

no ambiente, o que favorece os sentimentos de pertencimento e de responsabilidade pelo trabalho.

Dizendo acreditar mais naquilo que cada um tem a oferecer, numa construção conjunta, Anízia defende que quando há espaço para cada um existir dentro de um grupo, de mostrar e oferecer o que puder, é que se constrói um trabalho de fato, sem manipulação e autoridade, dando-se espaço para as diferenças. E relembra sua passagem pelo [sílaba] c. dança, enfatizando a importância do processo criativo compartilhado: “Era como se todos nós fossemos donos da dança que estávamos construindo”. E conclui afirmando que estar nessa situação de partilha, podendo tanto contribuir como questionar, fez com que ela se sentisse “verdadeiramente dançando”.

Ana Paula Kamozi, ao abordar aspectos que podem minar o sentimento de colaboração, põe em relevo a rotatividade dos membros de um grupo, lembrando que durante os 8 anos em que permaneceu na Lia Rodrigues Companhia de Danças aconteceram três audições para recompor o elenco, que foi se modificando ao longo desse período. Vale ressaltar que cada uma dessas audições ocorria por ocasião da saída de cinquenta a sessenta por cento dos bailarinos da companhia, os quais, por sua própria conta, decidiam investir em outros projetos.

Isso tem a ver com uma escolha que ela [aqui Ana Paula se refere à Lia Rodrigues, diretora geral e artística da companhia] fez: escolheu trabalhar com mais pessoas. Para trabalhar com mais pessoas ela não pode pagar alguma coisa que seja muito. Enfim, eu acho que eles [alguns coreógrafos brasileiros] se juntam e estabelecem mais ou menos o que dá para pagar ao bailarino... e pagam mais ou menos a mesma coisa, na mesma cidade. E ela é a pessoa que consegue há mais ou menos 20 anos pagar salário. Essas outras pessoas [outros coreógrafos] trabalham por projetos, elas não pagam salário. [...] Eu acho que, se a Lia Rodrigues quisesse de fato continuar com pessoas, pensar num coletivo onde as pessoas permanecessem, ela investiria para poder segurar essas pessoas, olharia para as pessoas como indivíduos e pensaria sobre o quanto essas pessoas precisam para viver, suas idades e outras circunstâncias pessoais. Eu acho que o que ela escolheu foi trabalhar com mais pessoas, pagar um salário que é a média do que se paga... e isso é como construir um teto baixo. Pensando em mim: à medida que eu fui me desenvolvendo e crescendo ali dentro, eu bati a cabeça no teto. E eu falei: “bom, ou eu me abaixo e saio por aquela portinha ou eu fico aqui, oprimidinha ganhando aquela quantia pela

vida inteira”.

O trabalho na Lia Rodrigues Companhia de Danças, com uma longa e intensa jornada diária, além do alto nível de empenho físico e das freqüentes turnês, coloca os bailarinos numa condição de dedicação exclusiva, inviabilizando a existência de compromissos e outros projetos fora da companhia.

Mas como dedicar-se exclusivamente a um lugar, e por um período prolongado, considerando as condições de trabalho que frequentemente encontramos no Brasil?

Condições de trabalho

Fernando Marinho, ator e diretor teatral, trabalha desde 2005 à frente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões da Bahia (SATED-BA) – associação por meio da qual acompanha de perto as principais questões que abarcam os profissionais das diversas linguagens artísticas no estado. Em uma entrevista para o sítio *web Produção em dança*, Fernando reflete sobre as condições de trabalho da maioria dos artistas no Brasil, destacando que

o artista é essencialmente um autônomo. É complicadíssimo, porque se você opta por ser autônomo, o que você precisa fazer minimamente para sua vida profissional e garantir a regularidade é ter o registro profissional, pagar a contribuição sindical a cada ano e recolher o INSS.¹²⁹

Fernando aponta que, para se construir uma relação clara com seus contratantes, o artista precisa ter um contrato assinado ou, no mínimo, uma nota contratual básica. Ressaltando a importância do pagamento dos tributos desses artistas (ISS, INSS e o Imposto de Renda – a depender do valor), Fernando aponta um problema que acontece frequentemente em grupos e

129 Fernando Marinho, *As pessoas não cumprem obrigações, não respeitam leis, temos um problema gravíssimo no país*, in sítio *web Produção em Dança*, 2013. Disponível em:

<<http://producaoemdanca.com.br/entrevista-fernandomarinho-sated/>>.

companhias de dança brasileiros:

O que acontece usualmente é que ninguém quer contratar pessoa física. Sempre dizem: “busque e providencie uma nota fiscal para você”, para que você saia atrás de um produtor, alguém que tenha uma empresa e te dê uma nota fiscal para que você possa receber. Muitas vezes tem gente que perde contrato por isso. O que o contratante não quer é pagar esses tributos, porque o ISS não tem problema no caso de notas fiscais avulsas, é descontado do cachê de quem prestou o serviço. Já a questão do INSS não. Uma parte é paga pelo artista e a maior parte é paga pelo contratante, que 99% das vezes não contrata como pessoa física.¹³⁰

No caso da dança, importante atentarmos para o fato de que a não contratação de pessoa física tem relação com a falta de constituição formal da maioria das companhias de dança. Se fossem constituídas formalmente, os bailarinos, por exemplo, poderiam ser contratados como funcionários da instituição e teriam suas carteiras de trabalho assinadas, com todos os direitos trabalhistas garantidos. O que acontece é que muitas dessas companhias são associações de fato, não de direito. Determinada companhia existe há 20 anos e todo mundo a reconhece, mas formalmente ela não funciona como empresa, e sim como produtora. Então essas companhias têm um corpo fixo de profissionais, porém não os contrata como funcionários, mas como prestadores de serviço autônomos – deixando ao seu encargo a emissão de uma nota fiscal pelos serviços prestados, seja comprando a uma produtora ou registrando-se como Microempreendedor Individual (criado recentemente pelo Sebrae), ocasião em que o trabalhador autônomo pode emitir nota fiscal através de um número de CNPJ.

Este acaba sendo um modelo de negócio projetado para reduzir os custos do trabalho, mas, por outro lado, precariza a situação do prestador do serviço. Noam Chomsky (lingüista americano, filósofo, comentarista político e ativista), em entrevista concedida a membros apoiadores da *Adjunct Faculty Association* do Sindicato dos Metalúrgicos, em Pittsburgh, afirmou que a contratação de funcionários temporários assegura que “o trabalho seja dócil e

130 Fernando Marinho, *As pessoas não cumprem obrigações, não respeitam leis, temos um problema gravíssimo no país*, 2013.

obediente”¹³¹, uma vez que, postos em condições de maior instabilidade e insegurança, os trabalhadores tendem ao servilismo.

Segundo Chomsky esse tipo de escolhas constrói um “precariado” (pessoas que vivem uma existência precária): trabalhadores inseguros e que, portanto, questionam menos, participam na medida em que lhes seja solicitado participar e que deixam muitas vezes de exigir seus direitos, tornando-se completamente passivos na relação laboral.

Como garantir “maior insegurança dos trabalhadores”? Fundamentalmente, não garantindo o emprego, mantendo as pessoas penduradas em um galho que pode ser serrado a qualquer momento, de modo que elas saibam que é melhor calar a boca, receber pequenos salários, fazer o seu trabalho e se forem agraciados com a autorização para servir em condições miseráveis por mais um ano, devem se contentar com isso e não pedir nada a mais. Essa é a receita das corporações para manter uma sociedade eficiente e estável.

E é devido a situações como esta que, quando um bailarino, por exemplo, não encontra mais as condições que considera favoráveis para permanecer em seu local de trabalho, sai em busca de outro, porque não está protegido legalmente para reivindicar um salário melhor, exigir um plano de saúde ou um intervalo justo para o almoço... Não havendo um contratante que se responsabilize pelo pagamento do INSS, se o artista não se organizar por conta própria para pagá-lo autonomamente, sequer poderá se aposentar, mesmo depois de uma vida inteira dedicada à profissão. Há muitos bailarinos que inclusive param de dançar muito cedo, em decorrência de lesões no trabalho. Como não têm nenhuma proteção legal que garanta tratamento, afastamento do serviço durante o período de recuperação ou ainda direito à aposentadoria, a única opção desses bailarinos é interromper a profissão ou mudar de função dentro dela.

Pensar nessas condições também nos ajuda a entender porque companhias de dança, com importante reconhecimento e longa trajetória, muitas vezes preferem se apresentar como

131 Noam Chomsky, *Sobre a precarização do trabalho e da educação na universidade*, transcrição editada de observações feitas por Noam Chomsky via *Skype*, no dia 4 de fevereiro de 2014, a membros e apoiadores da *Adjunct Faculty Association* do Sindicato dos Metalúrgicos, em Pittsburgh, in *sítio web Carta Maior*, 2014. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Educacao/Chomsky-Sobre-a-precarizacao-do-trabalho-e-da-educacao-na-universidade/13/30389>>.

locais de formação para artistas e não necessariamente como locais de trabalho – em termos mais formais. Assim, é possível distanciar-se de cobranças trabalhistas, bem como de qualquer vinculação negativa ao modo como remunera seus bailarinos. A remuneração ganha então o caráter de bolsa de estudos e o artista permanece ali enquanto lhe interessar aprender, sem plano de saúde, sem jornada de trabalho regulamentada, sem décimo terceiro salário e demais prerrogativas inerentes a um trabalho formalizado.

Os direitos trabalhistas aplicáveis aos grupos e companhias de dança representam um assunto que merece ser tratado com bastante atenção. Sabemos das dificuldades para se manter grandes estruturas que acolham várias pessoas e regularizem suas atividades, a começar pela falta de incentivos públicos para que esses locais existam e se organizem formalmente. Ao mesmo tempo, não podemos relevar as condições de trabalho, não só dos bailarinos, mas de todos os envolvidos em atividades na dança contemporânea.

A rotatividade dos artistas também reflete a precariedade dessas relações de trabalho, que não favorecem os sentimentos de lealdade e comprometimento, enfraquecendo a colaboração.

Em virtude dessa rotatividade dos bailarinos, **Ana Paula Kamozi** comenta ter percebido que a organização do lugar em que trabalhava tendia a se enrijecer e que as regras de funcionamento cada vez mais eram repassadas aos novos integrantes do grupo como um modo de funcionamento já consolidado, de maneira a dar prosseguimento ao trabalho da companhia sem maiores contratempos. Cabia então aos novos integrantes concordarem com essas regras e permanecerem, ou se retirarem.

Ana Paula destaca que o frescor, a novidade e o inesperado ficavam reservados realmente para os períodos de criação, onde todos tinham a chance de se sentirem livres, de se reinventarem de alguma forma, desafiarem e ousarem. Curioso é pensarmos que o movimento de enrijecimento das regras – como resposta à rotatividade do elenco – pode ter contribuído, justamente, para a intensificação dessa rotatividade, por restringir cada vez mais a participação dos bailarinos.

Referindo-se à criação de *Pororoca* como um momento onde o elenco pode experimentar

muita liberdade, Ana Paula disse ter se sentido “muito dentro do trabalho e podendo tudo. [...] Eu olhava para Lia e eu a sentia mais perto, não a sentia de cima, e isso dava mais liberdade até para brincar, para fazer uma piada... a relação de poder ficava diferente.” Considerando a saída de um lugar de poder por parte da direção como uma condição favorável à colaboração, Ana Paula relembra que, durante o processo criativo que resultou na *Pororoca*, a coreógrafa Lia Rodrigues comandava menos e experimentava mais, participando diretamente do que acontecia no dia a dia da criação.

Ana Paula nos conta que a criação de um novo trabalho, naquele contexto de chegada à comunidade da Nova Holanda (o qual apresentamos na Introdução), com um grupo recém-formado, temporariamente havia livrado os artistas das regras, o que colocava todos em igualdade de condições. Dessa forma, Ana Paula considera que na criação de *Pororoca* o grupo viveu um estado de colaboração bastante intenso e democrático: “A beleza da *Pororoca* também está nisso, no acreditar que é possível trabalhar mais solto e conseguir um resultado super potente. Mais solto no sentido da forma, não tão rígido – a *Pororoca* é um caos! E como é que você controla o caos?”.

Durante a conversa, Ana Paula destacou que, a despeito de uma estrutura hierárquica que orientava o funcionamento da companhia e da falta de diálogos mais abertos que envolvessem as diferentes questões suscitadas pelo grupo, as condições em que *Pororoca* havia sido construída abriam espaço para que, de algum modo, essas conversas, que não ocorriam no dia a dia da companhia, acontecessem.

Colocando-me agora como alguém que participou da criação de *Pororoca*, acredito que o favorecimento do diálogo proporcionado pelo trabalho teve relação com fato de que, apesar da partitura fixa que o norteava, em seu interior havia muitos espaços de autonomia. E esses espaços davam margem aos mais variados acontecimentos, ocasiões em que nos deparávamos com o inesperado que o outro nos oferecia, com os acidentes, situações que nos abrigavam a atualizar constantemente nossos encontros; o diálogo se dava enquanto vivenciávamos o próprio material do trabalho, mesmo que muitas vezes não percebêssemos isso de maneira clara.

Mas a *Pororoca* não conseguiu dar conta de todas as questões que surgiam no grupo. A dificuldade de colocar às claras determinados problemas, a falta de espaço para contestar ou

propor em questões que ultrapassavam o período de criação, a opção pelo e-mail como espaço para se conversar sobre assuntos mais delicados, tudo isso foi criando uma zona de tensão muito forte no grupo, intensificando as fofocas, os desentendimentos e enfraquecendo o desejo de colaborar. Um ano depois de *Pororoca* estrear, cinco, dos onze bailarinos, decidiram sair da companhia. Desses cinco, quatro estavam no grupo havia menos de 3 anos.

A *Pororoca* trabalhava com essa força e essa dinâmica do encontro, num lugar muitas vezes visceral, então acidente era um negócio, né? E desentendimentos... E eu acho mesmo que o que aconteceu com o grupo, como terminou esse encontro, tem a ver com isso, porque coisas não foram ditas, porque que a gente não deu conta de tratar, conversando, das nossas diferenças. Ficou faltando falar sobre elas, né?

Paula de Paula considera importante que no começo de uma convivência, na formação de um grupo, sejam definidos papéis, que hajam posições diferenciadas, mas acredita que ao longo da convivência – quando as pessoas vão se conhecendo melhor e começam a delinear um plano comum –, esses lugares precisam ser revistos, reestruturados a partir das mudanças trazidas pela experiência partilhada, o que para ela representa o momento em que a autonomia brota: “Que você defina os papéis para depois romper com eles. Isso pra mim é um caminho muito interessante”.

O sociólogo Howard S. Becker aponta que “as pessoas que cooperam para produzir uma obra de arte não partem completamente do zero. Pelo contrário, baseiam-se nas convenções existentes e de uso partilhado, que fazem parte dos habituais métodos de trabalho no domínio artístico considerado”¹³². Dessa forma podem tomar decisões com mais rapidez – já que não precisam parar a cada ocasião em que algo surge – e consagrarem mais tempo à criação do trabalho, propriamente dito.

Acontece que, pensando num tipo de cooperação mais aprofundada, manter-se estritamente vinculado a essas convenções pode ocasionar uma diminuição da atenção a novos acontecimentos que demandem transformações, mudanças de postura, revisões dos modos de organizar e gerir o lugar. Apegar-se demais às convenções que orientam determinado tipo de

132 Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, 2010, p. 50.

trabalho e nelas acomodar-se dificulta o surgimento de soluções alternativas, enfraquece as possibilidades de autogestão e, assim, fragiliza a colaboração entre os membros de um grupo. Richard Sennett nos alerta para o fato de que “qualquer interrupção da rotina pode despertar as pessoas – e que, quando despertadas, elas se deslocam para a zona de informalidade”¹³³, defendendo que são essas ocasiões de ruptura que muitas vezes geram vinculação no grupo. Momentos de crise normalmente denunciam as fragilidades da organização formal, revelando, ao mesmo tempo, a força que pode ter a colaboração informal. Mais uma vez voltamos à importância de se priorizar o acontecimento, aquilo que nos atravessa, atentando para o *meio*. João Fiadeiro e Fernanda Eugénio destacam que

muitos acidentes que se poderiam tornar encontro, não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa *existência* segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar.¹³⁴

E isso só pode ser feito se abrimos mão do que já sabemos ou já decidimos, transferindo o protagonismo para “esse lugar ‘terceiro’, impuro e precário, que se instala a meio caminho no cruzamento das inclinações recíprocas: o acontecimento”¹³⁵. Por isso a importância de se flexibilizar as regras, de manter o encontro numa certa informalidade que permita alterações, mudanças de direção, que por sua vez contribuam para que as pessoas mantenham-se despertas e vinculadas ao que se vive e se faz junto, potencializando a colaboração.

Em estruturas muito rígidas, há pouco ou nenhum espaço para aquilo que não seja esperado e sabido, elas tendem a operar por desenvolvimento, e não por envolvimento. O imprevisível, se e quando aparece, diz respeito a um momento em que o *não saber* é partilhado.

Somos o que temos e o que nos têm, nesta implicação recíproca que nos torna, junto com o acidente, simultaneamente espaço, tempo, matéria e relação. Aqui, neste

133 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 189.

134 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *O encontro é uma ferida*, in *sítio web and-lab.org*, 2014, p. 01. Disponível em: <http://and-lab.org/wp-content/uploads/2013/08/O-encontro-e-CC%81-uma-ferida_-final.pdf>.

135 *Ibidem*, p. 04.

terreno, o saber de nada serve – a não ser na medida em que também tem, como tudo o que lá está, matéria passível de ser trabalhada. Saber não permite reparar, mas apenas “olhar” (operação de constatação do porquê) ou “ver” (a operação de interpretação do porquê). Mas, quando aguentamos “ficar no meio”, quando aguentamos não saber, eis que o reparar se ativa: já não uma procura por respostas, mas uma navegação pelas perguntas que a teia de relações ali presentes nos oferece.¹³⁶

Os grupos e companhias de dança têm todas as ferramentas para serem um laboratório de investigação do viver juntos. E para favorecer essa qualidade, essa tendência, talvez esteja faltando compreender que o seu trabalho é um trabalho com o finito: dentro do ciclo de vida ou do espaço-tempo de autonomia da situação. E essa clareza da finitude é muito importante, porque “sempre se está criando língua, novos portos, novas terras. Sempre estão se atualizando novos mundos” e os caminhos “variam tão infinitamente quantas são as estratégias de desejo e os universos que, através delas, se criam”¹³⁷.

Este entendimento de finitude como prática do viver juntos é o que permite o envolvimento responsável no manuseamento daquilo que se tem, bem como a manutenção de um compromisso. Tratar as relações dentro de um grupo ou companhia de dança como finitas – porque renováveis, atualizáveis, modificáveis – é uma maneira de contribuir para que o bailarino se sinta tão responsável quanto o coreógrafo, e não só pelo que se torna *obra*, mas pelo que de mais simples acontece no dia a dia da companhia. Acompanhando o entendimento de Roland Barthes: a obra é “um fragmento de substância”¹³⁸. A coreografia, portanto, manifesta um *continuum* da dança, mas não a resolve nem a engloba. Trata-se de um dentre os vários elementos que designam o trabalho em dança.

Um grupo ou companhia de dança quando entendidos como um projeto linear (com uma trajetória a ser mantida e um líder que tem um nome a zelar) tendem a gerar uma diminuição da expectativa de participação dos demais integrantes, que logo se deparam com um acervo de regras e limites de atuação já testados e consolidados, vendo-se obrigados se manterem

136 Idem, *Jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 224-225.

137 Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, Porto Alegre, Sulina, Editora da UFRGS, 2011, p. 76.

138 Roland Barthes, *De l'oeuvre au texte*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 70, apud Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 367.

numa *linha* – seja a que limita a sua participação ou a que marca a história da companhia. “Pois, se para seguirmos juntos precisamos preservar o plano comum, para preservar o plano comum precisamos, de quando em quando, de mudar”¹³⁹. Se a relação de convivência já se inicia com limites muito rígidos, com metas e objetivos muito precisos, o encontro se aciona como sendo de soma ou diminuição: de competição, e não de cooperação.

Lucía Russo acredita que, para se fortalecer o espírito cooperativo, manter a conversa viva é fundamental.

Eu vejo que, por exemplo, tudo que não se fala aparece num momento ou outro e explode. É claro que tem vezes que a coisa se fala de melhor maneira ou de pior maneira... tem vezes que a gente não se contém. E isso geralmente é bastante destrutivo para o grupo, para as relações, mas ao mesmo tempo eu sinto que não tem como não atravessar essas explosões, por questões muito diferentes, *né?* [...] Quem tem autoridade, quem tem a última palavra, como se criou essa autoridade, como se define uma questão que não tem conciliação... sabe? Pra mim esses momentos sempre são meio traumáticos... quando você tem situações que são mesmo sísmográficas, sabe? Um tremor, *né?* Uma coisa que sacode, que quebra o chão e que todo mundo fica meio... “com as patas para cima”.

Poder falar e deixar que o outro fale também é algo que tem muito a ver com cooperação, segundo Lucía. E Sennett escreveu uma frase que complementa essa colocação: “As diferenças, dificuldades e contradições que percebo em mim mesmo (assim como as percebo em você) nos permitem estar juntos. Nós somos diferentes um do outro, assim como somos divididos internamente: vamos então conversar”¹⁴⁰. Lucía continua:

Eu acho que essa palavra partilhar em português é super legal, porque é parti-lhado, são partes, nunca um comum/comunidade, sempre são partilhados, sempre estão partidos de alguma maneira, tem interstícios, sabe? Tem intervalos entre um e outro e, ao mesmo tempo, esse lugar da separação é como um limite entre dois lugares: o mesmo lugar pelo qual você se junta é o mesmo lugar por onde você se separa. Eu acho isso super inspirador.

139 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *O jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 230.

140 Richard Sennett, *Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*, 2012, p. 156.

Para a artista argentina, estar com outro traz mais intensidade do lado da alegria do que da tristeza e ela reafirma acreditar que o longo prazo favorece a convivência, aprofundando a colaboração:

Eu demoro também, gosto do demorado, de ficar ali... mais tempo, sabe? E quando você passa muito tempo com as pessoas, tem possibilidades de ritmos bem diferentes, tem mais silêncio, você pode estar mais idiota... e quando você não conhece alguém tem um clima bem diferente.

A espontaneidade é outro elemento que favorece a cooperação, porque envolve a confiança. A abertura de espaço para que as pessoas se coloquem, apresentem suas considerações sobre o modo como o trabalho está acontecendo, oferecendo críticas, mas com ânimo para propor melhoras, e se responsabilizar por elas, fortalece o vínculo colaborativo. Sobre essa questão, Lucía destaca que

no começo você tenta também encontrar o comum, *né*, se manter junto, mas depois, com o tempo, eu acho que é super importante encontrar onde você não concorda, onde você não está no mesmo lugar, onde você NÃO. E que apesar disso e com isso, você consiga se manter com essa pessoa, junto com essa pessoa e tenha o desejo de continuar.

Lucía atribui importância ao questionamento dentro de uma relação colaborativa, mas destaca que ele deve acontecer com cuidado, com carinho e respeito. “Este é um jeito de ficar acordado também, e de que o outro lhe mantenha acordado”.

Priscila Maia começa sua explanação sobre pontos altos e baixos da colaboração a partir da convivência: “A questão da convivência... é difícil esterilizá-la, isolar do processo criativo, sabe... até hoje eu não fiquei imune à convivência, felizmente eu infelizmente – eu não sei –, mas eu acho difícil você ficar imune à convivência, sabe?”. E continua:

Faz parte do processo você se contaminar com o outro, você de alguma maneira se abrir, se abrir para a subjetividade do outro, sabe? Então naturalmente problemas de uma ordem domiciliar, doméstica, aparecem, entendeu? Agora, como é que você lida com isso eu acho que é o grande segredo de uma carreira bem sucedida, até nas

artes, ou em qualquer outra área, não sei... aí é uma especulação. Mas como conviver com a diferença, com o outro, são coisas que definem mesmo e são importantes, sabe?

As diferenças podem dificultar bastante a convivência e não são fáceis de administrar. Mais do que tolerá-las, numa colaboração aprofundada precisamos aprender a geri-las. E o tipo de diálogo que se produz entre as pessoas tem bastante influência na qualidade dessa gestão. Conversas abertas produzem segurança para lidar com questões mais difíceis ou hostis e suas inesperadas voltas podem resultar em trocas onde todos saiam ganhando – resultados muito diferentes dos obtidos em discussões competitivas. Um ambiente que facilite a conversação amistosa e espontânea pode gerir melhor as diferenças, negociá-las sem negá-las – em vez de intensificá-las, gerando ainda mais diferenças.

Afirmando acreditar que definir papéis de maneira mais rígida pode diminuir os impactos da convivência – “porque se eu sei exatamente o que eu vou fazer eu não fico entrando em discussão, eu vou lá e faço, eu peço ajuda pontual”–, Priscila discorda do fato de que a abertura para rever posturas e atualizar as relações, a cada acontecimento que modifique o que até então estava estabelecido, seja proveitoso para o trabalho.

Quando você tem que discutir tudo o tempo inteiro, que também é uma coisa a que a gente se propôs [aqui Priscila se refere ao projeto 45, 33, 78] e eu também não faria de novo... eu acho que as funções têm que estar preestabelecidas sim. O fato de a gente não ter estabelecido isso provocou um pouco mais de estremecimento, porque o tempo todo tínhamos que discutir todas as decisões, e isso é muito desgastante.

Para Priscila, a delimitação de funções e a concentração em seu cumprimento não necessariamente tornam o encontro rígido: “não precisa ser assim tão extremista, sabe, você tem que ter sempre a visão de estar ali, questionando o seu fazer, dividindo...”.

Refletindo sobre a experiência com o 45, 33, 78, Priscila afirma que se passasse pelas mesmas situações novamente “procuraria deixar as funções mais preestabelecidas, até para que o quesito 'equalizar a recompensa' pudesse ser mais palpável, pra ninguém se sentir injustiçado... então assim: cada função teria um valor.” Para Priscila, pensar em banco de horas, em produtividade, faz mais sentido nas decisões de remuneração: “Eu gosto da ideia de

trabalhar por banco de horas, mais do que por meritocracia”.

Calixto Neto se volta para as situações em que a colaboração é escolhida como estratégia criativa (as quais, segundo ele, correspondem à grande parte de suas experiências em dança) para pensar os aspectos que a estimulam ou enfraquecem:

Nesse esquema em que a colaboração administrativa não é aberta eu acho difícil dar a volta na hora de a colaboração criativa funcionar, porque a gente não necessariamente vai esquecer o nosso lado fiscal e humano na hora de criar coisas. A colaboração exige parceria, exige confiança, exige cumplicidade em algum nível e se não existe uma relação de confiança, de estar num lugar onde você se sente à vontade e seguro, sabendo que está tudo funcionando para o bem do trabalho, inclusive considerando que o bem do trabalho é o seu bem... Então eu acho difícil fazer essa quebra, sabe, de se entregar para a criação super aberto e livre, quando tem um outro lado que não está bem resolvido.

Quando a cooperação é escolhida como estratégia criativa, muito comumente se reforça um sentido de cima para baixo, intensifica-se a verticalidade. Isso porque se trata de um tipo de decisão que dificilmente será construída em conjunto (em virtude de sua própria natureza), mas apresentada, colocada como condição por aquele que está à frente do projeto e assim deseja trabalhar. Servindo ao alcance de metas, objetivos, a tendência é que haja uma disciplina mais radical, uma estrutura mais rígida que delimite o encontro, podendo inclusive ser motivo de confusão em ocasiões, por exemplo, que surjam questões comuns, mas que estejam fora da alçada da criação. Como tratar dessas questões? Como diferenciar claramente o que se experimenta em termos de materiais de criação daquilo que surge na convivência, no dia a dia, na organização do ambiente?

Sentir-se participante e responsável quanto às mais variadas questões que envolvam o ambiente de trabalho melhora não só a convivência – porque reduz a competição, as especulações e fofocas, uma vez que as pessoas sentem que conhecem o lugar em que dedicam boa parte de seu dia –, mas aumenta a eficiência – visto que as pessoas percebem-se incluídas e valorizadas.

Isso eu sabia desde o começo, assim... bailarino feliz trabalha melhor, essa é uma

lógica muito do trabalho comum, trabalhador feliz, trabalha melhor, é isso, entendeu? E se você não tem confiança de que o seu ambiente de trabalho, ele não faz o melhor pra você... a sua doação ao trabalho... eu acho que vai ser pior, vai ser parcial, você vai passar por isso que poderia não passar, o que é uma escolha também, além de política, artística.

João Lima aponta primeiramente os aspectos que considera potencializadores da colaboração em dança:

Talvez sejam muito abstratos ainda, mas... seria o desejo, o desejo de estar junto, de construir algo junto, não só de estar junto, mas de estar junto em vias de uma experiência, em vias de construir alguma coisa junto. É isso que eu acho bacana num lado assim, digamos, de criação colaborativa, que é uma construção coletiva – e aqui fazendo um pouco uma analogia com a arquitetura – cada um vai juntando, uns botam coluna, uns botam parede, outros botam janela ou a gente bota juntos a janela e vamos construindo esse espaço, *né?* [...] Então eu acho que esse interesse em construir coletivamente já é um ponto de partida muito necessário. Sem ele é difícil, é quase impossível. E por quê? Porque ele engendra uma curiosidade, uma abertura, ele engendra um deixar-se receber, um oferecer-se ao outro e tudo isso pra mim permeia mesmo colaborar em dança, a gente está falando de corpo, *né*, a gente está falando de um corpo que olha, de um corpo que toca, um corpo que sente a presença do outro, que é afetado e afeta a presença do outro constantemente, *né?* [...] E uma compreensão de movimento, uma compreensão dinâmica da colaboração, uma compreensão dinâmica de que a construção não está escrita *a priori*, a própria construção e o objeto a ser construído não existem... esse entendimento, ele é difícil, ele talvez seja um dos entendimentos mais difíceis para a criação em arte, especialmente em arte contemporânea, mas ele é muito necessário, é potencializador.

Quanto aos possíveis enfraquecedores do sentimento colaborativo, João Lima se coloca da seguinte maneira:

Aí sim entram os aspectos trabalhistas; aí sim entram os aspectos de produção. São aspectos relacionados à carga horária de trabalho, cronograma, à economia mesmo, o dinheiro: “quanto você recebe?”, “quanto você não recebe?”, “quais são condições de trabalho?”, “quem é o chefe?”, “quem é o diretor?”, [...] “que acordos são feitos?”. São questões trabalhistas e artísticas, que se tocam, se entremesclam, e que não são necessariamente a mesma coisa. [...] Subjetivamente falando, acredito que o desejo de sobrepor-se ao interesse comum também prejudica a colaboração.

Para **Allyson Amaral**, a criação de um ambiente onde todos se sintam à vontade para se colocarem, dizerem o que pensam e saberem que serão ouvidos é essencial para aprimorar a colaboração: “a confiança é indispensável num espaço que é partilhado por muitas pessoas”.

Já é possível notarmos que, desde Lucía Russo (a quinta, dos doze artistas, na ordem de entrevistas), muitas questões tornaram-se convergentes. São pontos que fazem eco para a maioria dos artistas, razão pela qual não redundaremos em observações. Acreditamos que a frequência com que determinados aspectos são abordados já fala por si mesma.

Laura Samy inicia sua análise quanto aos pontos favoráveis ao trabalho colaborativo na dança contemporânea pensando o papel do propositor de um encontro:

Eu sempre acho que o propositor é uma figura muito importante para o encontro, a energia que o propositor coloca ali... Porque ele acaba tendo uma porção de responsabilidade grande sobre o projeto. Então importa percebermos quando o propositor realmente está querendo abrir ou quando ele tem outros interesses, *né?*

Essa colocação de Laura me fez lembrar de uma conversa que tive certa vez, com um amigo também artista, que me contou dar muita importância aos tipos de convite que recebia, aos detalhes do primeiro contato – por mais despreziosos que pudessem lhe parecer. Ele destacou que se o convite era feito por telefone, pessoalmente ou através de e-mail já era possível perceber posturas e interesses diferentes; também refletiu sobre o modo de se referir ao projeto – se as propostas já estavam definidas ou se esperavam a adesão dos outros participantes para ganhar contorno; apontou a importância da atenção para o nome que o proponente escolhia para definir a atividade a ser realizada pelo convidado e pontuou a abertura para falar sobre dinheiro. Essas observações me fizeram refletir bastante. Relembrando algumas ocasiões em que fui convidada a participar de algo, pude perceber que os primeiros momentos realmente já mostravam sinais de tudo aquilo que, na maioria das vezes, eu só viria me dar conta bem depois de começada a relação.

Laura também trouxe a precariedade para o pensamento da colaboração, destacando a importância de sua aceitação não só na melhoria da convivência, mas no tipo de pensamento que se produz em torno do material de criação:

Eu acho que colaboração fala até da precariedade humana, quando o negócio desaba, *né*, se desestrutura... você tira o teu time de campo? Ou você coloca o teu time em campo? O que você faz? Porque no ideal todo mundo colabora, todo mundo tem escuta, todo mundo se interessa por tudo, mas na hora que a estrutura balança, você faz o que? É um pouco isso... na hora que a peça vai ter que se mostrada, as estruturas balançam, *né*, porque vem insegurança... aí você faz o que? [...] Eu acho que muitos trabalhos tapam, não preveem e não querem aceitar a precariedade dos encontros. Porque todo encontro é precário em potencial, *né*? Porque somos humanos e é isso. Então até que ponto a gente inclui essa precariedade na nossa fala e até que ponto a gente limpa, na hora de mostrar? Tem gente que limpa, passa uma vassourinha, porque, afinal de contas, as pessoas querem uma coisa legal, *né*, bonita, bem acabada. [...] É a ideia de produto. A gente precisa ter um produto bem acabado pra mostrar. Eu acho que essa questão da precariedade é uma questão importante, assim, porque o encontro é sempre precário, sempre é um jogo de forças difícilíssimo de manter vivo, de manter interessante, *né*?

Laura comenta ainda que a escuta favorece a colaboração, mas destaca o fato de que muitas vezes a tentativa de viabilizá-la pode confundir-se com um desejo de homogeneização – quando se estipulam pequenas regras que garantam a ordem de fala, ou posições como um círculo de mãos dadas para a conversa poder acontecer, dentre outras situações que, na opinião de Laura, acabam enrijecendo as relações. “Porque a escuta está também na diversidade, está também no mau humor... entender a escuta como barulho, como conflito, de fato... e é isso, é a vida... saber lidar com isso”.

Nessa ocasião Laura também destaca a opção por regras muito rígidas como enfraquecedoras da colaboração, porque não permitem que cada acontecimento tenha seu próprio desdobramento: “qualquer regra que venha *a priori* eu acho complicado”.

Marcela Levi retoma as dificuldades da convivência ao pensar o que pode contribuir ou prejudicar a colaboração na dança:

Quando a paciência acaba, no sentido de suportar os problemas, não só suportar, mas lidar com eles, de uma maneira que não seja muito agressiva, *né*? Porque eu acho que quando se entra numa seara agressiva a coisa fica mais difícil, mas ao mesmo tempo eu acredito que a agressividade, ela é condição também para que... Existem diferentes modos de agressividade, *né*? Eu acho que a agressividade ela

existe, eu acho que ela deve ser abraçada, mas ela deve ser feita, mais uma vez, de maneira não pessoal, entende? Isso me faz pensar que quando as relações, elas ficam menos a serviço de (isso em torno de uma colaboração profissional), elas ficam menos a serviço de e ficam mais na situação pessoal (entre duas pessoas ou mais de duas pessoas), aí isso vai criando uma situação um tanto insustentável.

Aqui Marcela reforça uma percepção sua sobre a colaboração, apontada no capítulo anterior, a de que se deve ter mais atenção para a colaboração como um encontro a serviço de alguma coisa do que o pensamento que se ocupa com quem se colabora: “Não é assim ‘eu colaboro com fulano e fulano colabora comigo’, mas ‘nós colaboramos para alguma coisa’”. Para Marcela, as questões pessoais devem estar distanciadas de uma colaboração no sentido profissional, porque a prejudicariam. Porém, ela faz uma consideração:

É claro que a gente lida com o corpo, a gente lida com afeto, a gente lida com sentido e tudo isso traz o bagaço e a laranja. E aí, nessas horas, há que se ter muita atenção para não deixar o bagaço sair feroz, entendeu? Porque ele está lá acordado, e o bagaço, mais uma vez, ele faz parte, ele é bem vindo, mas ele é bem vindo como potência e não como alguma coisa que vira você se vomitar em cima dos outros, entende? Com as suas inseguranças, com as raivas, com os desencantos, com tudo que qualquer relação intensa traz. Então eu acho que, nesse sentido, é um trabalho super forte de afastamento, de si e do outro, digo afastamento no sentido de você manter a distância, um pouco, sempre, e não deixar a coisa se fundir numa massa amorfa, sabe? Porque às vezes a paixão, o afeto, as intensidades... elas são mortificantes porque elas acabam virando uma coisa só. E aí, quando vira uma coisa só, um quer comer o outro.

Os artistas com quem conversamos têm nos mostrado reiteradamente que um ambiente flexível e, de certo modo, informal, favorece a abertura para as conversas, contribuindo com as sensações de confiança e segurança, que em muito fortalecem a colaboração.

Quando o propositor do encontro (idealizador, diretor ou coreógrafo) abre espaço para que os artistas interajam – ajudando, participando, colaborando, em vez de comandar –, e aceita que a partir do encontro seja delineado um plano comum para nortear o trabalho, potencializa as iniciativas e faz crescer o sentimento de responsabilidade e compromisso entre as pessoas ali reunidas.

Re-parar no meio, no que está acontecendo – em vez do que já sabemos ou queremos que

aconteça –, atentar para as transformações e estar disponível às mudanças, mantém as pessoas despertas e aumenta a vinculação entre elas.

Rigidez na organização do trabalho, apego às convenções e a escolha por restringir a colaboração a uma estratégia criativa diminuem a sensação de pertencimento, enfraquecem a coesão e minam o desejo de continuar, debilitando a cooperação entre os artistas.

Por outro lado, quando companhias e grupos de dança escolhem um modelo mais rígido de organização e funcionamento, onde os artistas são contratados, há uma jornada de trabalho fixa, pagamento de salário e demais condições inerentes a uma relação laboral, há que se dignificar essa prestação de serviço, através da garantia, por parte do contratante, dos direitos e prerrogativas a ela inerentes. Quando isso não acontece, o encontro é gravemente prejudicado. O sentimento de exploração e desamparo faz crescer a inconstância na formação do grupo e a insatisfação de seus membros, que estão a todo tempo necessitando encontrar outros lugares onde sejam oferecidas melhores condições para trabalharem e viverem.

Torna-se cada vez mais evidente o fato de que a colaboração não se dá através de uma só *direção*, não é uma via de mão única: ela resulta de combinações, do trânsito de influências e interferências que se mesclam, de atravessamentos, da partilha de responsabilidades e compromissos, diz respeito ao que produz o encontro. E cada encontro é único, deriva do modo como são postas, combinadas e atualizadas as posições entre seus membros. A colaboração, assim como o trabalho em dança, faz-se de *com-posições*.

Capítulo 4

Reconhecimento e autoria em criações colaborativas

Através da pergunta “como você entende a vinculação de autoria em processos colaborativos de criação?”, daremos seguimento às nossas conversas com os artistas. Ampliando a discussão em torno de reputação, mérito, reconhecimento e recompensa entre os artistas da dança contemporânea, refletiremos sobre os desdobramentos de um processo criativo compartilhado.

Quem é o autor de uma obra criada conjuntamente?

Por que a idealização de um trabalho parece ser mais importante do que sua realização?

Como elaborar a ficha técnica de uma coreografia?

Como lidar com as convenções artísticas?

Essas são algumas das questões pelas quais transitaremos neste capítulo, dedicado a investigar como os artistas de hoje estão pensando reconhecimento e autoria em relação a processos colaborativos de criação, bem como as possibilidades e desafios relativos à construção da coautoria como meio de visibilizar o trabalho do bailarino junto ao coreógrafo.

Howard S. Becker afirma que “os mundos da arte constroem sistematicamente reputações, porque conferem importância aos indivíduos, àquilo que eles fizeram e ao que são capazes de fazer”¹⁴¹. Segundo o sociólogo americano, a construção e desconstrução de reputações, seja das obras, dos artistas, dos movimentos, dos gêneros ou das disciplinas é uma constante nos mundos da arte, gerando recompensas através de marcas de estima e de gratificações materiais¹⁴².

Sustentando o entendimento que a nossa teoria da arte concede demasiada importância à personalidade dos artistas, “entre as múltiplas obras mais ou menos parecidas e cujos autores são mais ou menos intercambiáveis”¹⁴³, Becker aponta os critérios de beleza e/ou

141 Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, 2010, p. 287.

142 Ibidem, p. 288.

143 Ibidem, p. 287.

profundidade como embaixadores da construção de reputações artísticas e os coloca como questões de gosto, destacando ainda suas variações, a depender da época e do lugar em que são considerados.

Para exemplificar tal situação, Becker conta a experiência realizada por um escritor inglês de grande sucesso, Anthony Trollope, que, intrigado com sua percepção quanto à influência da reputação do artista sobre as avaliações das criações a ele relacionadas, resolveu escrever e publicar, sob anonimato, dois contos, para ver o que aconteceria. Os contos não tiveram qualquer êxito, por não terem sido apresentados sob um nome reputado, e o escritor concluiu que, apesar de sua enorme experiência, não conseguiria levar o público a ler qualquer uma de suas produções, a não ser que o fizesse sob o seu nome ¹⁴⁴.

Continuando sua explanação acerca das reputações artísticas, Becker destaca que, mesmo nas sociedades ocidentais, a singularidade do artista nem sempre foi reconhecida, citando Raymonde Moulin (socióloga francesa que se dedicou a estudar o mercado da arte):

A definição contestada, mas dominante, que a nossa sociedade atribui à arte e ao artista é fruto de um processo de diferenciação das atividades humanas cuja origem poderíamos situar na época do Renascimento. É sobretudo em Itália, em finais do século XV, que as atividades do pintor, do escultor e do arquiteto, tomadas como radicalmente distintas dos ofícios manuais, acedem à dignidade de artes “liberais”. O artista deixa de ser um artesão e passa a ser considerado um criador, uma espécie de *alter deus* subtraído às normas comuns; a representação carismática do artista conjuga-se como uma imagem aristocrática da obra de arte, única e insubstituível. Estamos perante o começo das ideias modernas sobre o criador e o objeto da criação.

A segunda etapa coincide com a primeira revolução industrial, no século XVIII. A partir de então, o produto artístico tende a definir-se por oposição ao produto industrial. A mão do homem opõe-se à máquina, o trabalho indiviso ao parcelar, a singularidade do objeto único à produção em série de objetos iguais. O fato industrial que se traduz, em termos de moral humanista, pela condição de alienação no seio da cadeia de produção conduz, em termos de economia, à negação da unicidade, fundamento da raridade. Para salientarem a especificidade do seu produto relativamente ao produto artesanal e simultaneamente ao produto industrial, os artistas procuraram abolir da sua prática o fator comum aos outros dois, ou seja, o projeto utilitarista: a teoria filosófica da arte como finalidade sem fim justificava a sua sobrevivência. Ao reclamarem para si o monopólio da produção da sublime

144 Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, 2010, p. 45.

gratuidade e da diferença essencial (por oposição à semelhança dos objetos provenientes das séries industriais ou à pequena diferença que permite distinguir entre si os objetos de uma mesma série artesanal), os artistas do século XIX salvaguardaram a raridade e, por ela, a possibilidade de valorização social e econômica dos bens simbólicos que produziam.¹⁴⁵

E assim destacou-se o autor, enquanto reflexo dessa obra de arte entendida como fenômeno único, insubstituível e com ares de raridade, representando não só a origem do ato de criação, mas fortalecendo a presença de *um* sujeito em suas propriedades.

Roland Barthes, em seu texto *A morte do autor*, nos apresenta essa figura como sendo

uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à “pessoa” do autor. O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua “confidência”.¹⁴⁶

A conferência *O que é um autor?*, pronunciada por Michel Foucault em 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia, trouxe como mote de investigação uma frase de Samuel Beckett que continha a questão: “Que importa quem fala?”. Partindo dessa pergunta, Foucault apontou a assinatura como um tema que desde o Renascimento permitia identificar o ato da criação original e o nome inalienável do autor, o qual até hoje exerce importantes papéis em relação

145 Raymonde Moulin, *La Genèse de La rareté artistique*, in *Revue d'ethnologie Française* 8, 1978, p. 241-242, apud Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, 2010, p. 289.

146 Roland Barthes, *A morte do autor*, in *O Rumor da Língua*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 01-02. Disponível em: <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>.

ao discurso: de classificação, de oposição, filiação, autenticidade, ou seja, lhe confere um *status*, diz respeito a um valor que no discurso se reconhece. E correspondendo a um nome próprio, ao nome de alguém, o nome do autor fortalece ainda mais a presença de *um* sujeito nas propriedades de determinado discurso e na forma como este se articula nas relações sociais.

Como alternativa para esse tipo de situação, Foucault propôs que as questões em torno do ato criativo fossem modificadas:

Trata-se de inverter o problema tradicional. Não mais colocar a questão: como a liberdade de um sujeito pode se inserir na consistência das coisas e lhes dar sentido, como ela pode animar, do interior, as regras de uma linguagem e manifestar assim as pretensões que lhe são próprias? Mas antes colocar essas questões: como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso.¹⁴⁷

Antes de nos determos numa reflexão mais aprofundada sobre os lugares que um ou mais sujeitos podem ocupar nos discursos produzidos pela dança contemporânea, convém analisarmos possíveis interpretações relativas à *obra de arte*, um termo que apesar de ser utilizado corriqueiramente carrega noções bastante flutuantes.

Quando pensamos em obra de arte é bastante comum que associemos seu entendimento ao objeto artístico, a um produto da arte diretamente relacionado ao seu criador. Nesse contexto, a criação tende a ser considerada através da referência ao modelo bíblico de criação – “a partir do zero”¹⁴⁸ – ou através da concepção romântica de “criação como rompante autoral”¹⁴⁹ – quando acaba se restringindo à ideia.

Experimentando traçar alguns contornos que delimitem uma noção de obra de arte que a afastem da equiparação a um produto e, neste caso, a uma finalidade única do trabalho em

147 Michel Foucault, *O que é um autor*, in *Ditos e escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p. 287.

148 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *O jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 230.

149 Ibidem, loco citato.

dança, podemos levar em consideração que a arte não se reduz ao objeto de arte, mas diz respeito a algo mais que nos afeta, tem a ver com um trabalho muito anterior à materialização desse objeto, diz respeito a uma postura que o artista adota em relação com o mundo.

Neste sentido acompanhamos Suely Rolnik, em sua afirmação de que

a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera. Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não “a” obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença no mapa da realidade.¹⁵⁰

Pensando a arte enquanto “prática de experimentação que participa da transformação do mundo”¹⁵¹ e o artista contemporâneo como aquele que ultrapassa os limites do material e do procedimento – entendendo a vida como “potência de variação, ou seja, potência de criação de novas formas”¹⁵² –, Suely Rolnik atenta para o fato de que, com o êxito do neoliberalismo, a arte passou a ser cada vez mais instrumentalizada pelo mercado, o que contribuiu para fortalecer a fetichização do objeto de arte e reduzir seu valor de troca, retirando-lhe todo o seu valor como prática estética. A arte passou então a ser aquilo que se pode vender, ou aquilo que ajuda a vender ou a se vender, e o trabalho de arte veio perdendo cada vez mais o seu sentido processual, construtivista e vital: “obra’ de arte (*work of art*, ‘trabalho’ de arte)”¹⁵³.

Ao considerarmos essa noção de obra de arte, que independe de um objeto ou produto, distanciamos o artista do estatuto de gênio, da ideia de autor separado desse mundo e, portanto, da vida. Michel Guérin (escritor e filósofo francês) pensa o trabalho de arte para além da construção de um produto que seja puro reflexo do artista que o cria, pois ao mesmo tempo em que uma obra é criada ela desenvolve a sua própria energia criadora: "a criação cria

150 Suely Rolnik, *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*, 2002, p. 04. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>.

151 Ibidem, loco citato.

152 Ibidem, p. 08.

153 Ibidem, p. 06.

a criação e (não a criatura)" ¹⁵⁴. Fernanda Eugénio e João Fiadeiro complementam esse entendimento:

Entretanto, e antes que nos apresseemos a fazer dos afectos que temos uma ideia, um projeto, uma obra a ser oferecida, convém percebermos que a relação com essa matéria dos afectos passa primeiro pela capacidade que temos de “receber” – e que a oferta da “obra” é, assim, mais um “retribuir” do que um “dar”. Pois são encontros, os afectos: são, ao mesmo tempo, aquilo que temos de mais próprio e de mais alheio. E não os escolhemos, os afectos: somos encontrados por eles. De modo que, também eles são acidentes que nos interrompem de quando em vez, sob a forma de inquietação – uma inquietação que detona aquilo a que chamamos de processo criativo. ¹⁵⁵

A *obra* de arte entendida como *trabalho* de arte nos ajuda a repensar os lugares que um ou mais sujeitos podem ocupar nos discursos produzidos pela dança contemporânea e a enxergar as funções que estão envolvidas nas criações artísticas colaborativas.

Observando os encontros e atravessamentos que se dão no trabalho de grupos, companhias e coletivos de dança contemporânea experimentaremos a partir de agora perceber que outros espaços de reconhecimento podem abrigar os envolvidos num processo criativo de colaboração, que não o de uma assinatura individual reputando a um único sujeito o resultado de um trabalho que, sem a participação de tantos outros, não seria o que é.

Dialogaremos com a ideia de autor, por acreditarmos que tal figura está arraigada não só nas relações que se dão na dança ou nas artes, mas no âmbito do capitalismo contemporâneo. Dessa forma, questionaremos o papel do coreógrafo como fundamento originário de um grupo ou companhia de dança e, portanto, seu autor permanente, e o analisaremos como uma função variável e complexa dos encontros colaborativos que se dão nesses locais.

Pensando a criação coreográfica como *com-posição* – porque feita de *posições em relação* e da *combinação* das mais variadas referências e influências –, seguiremos, portanto, no entendimento de que é possível construir espaços onde todos os envolvidos sejam não só apresentados, mas reconhecidos como criadores, e que esse reconhecimento pode transformar as relações e reações em torno dos trabalhos em dança contemporânea.

154 Michel Guérin, *O que é uma obra?*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995, p. 28.

155 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *O jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 231.

Mauricio Motta afirma de modo categórico: “O autor sou eu”. Levando em conta a trajetória da [sílabAs] c. dança e a sua atuação como única constante nas atividades da companhia, além do fato de ser ele mesmo o proponente dos projetos e encontros, Mauricio chama atenção para a importância do entendimento da concepção nos trabalhos artísticos:

Uma palavra muito importante para mim é a concepção, que é você conceber a ideia, de onde a ideia nasceu. Esse fio condutor, essa gestação, vamos dizer, da ideia, eu acho que é inclusive o ponto principal. Tem muita gente que gosta de se autodenominar diretor, coreógrafo, mas eu acho que entro muito mais naquela ideia atual do encenador. Eu gosto de conceber o espetáculo e fazer com que esse espetáculo aconteça. Se pra isso eu tenho que assumir a função de diretor ou de (isso acontece muito) cenógrafo, de iluminador, de diretor ou sei lá o que [...] eu acho que eu sou muito mais um encenador. Mas dentro dessa ideia completa do encenador, de alguém que costura tudo na cena. Eu acho que a grande coisa é a concepção e isso eu faço questão de botar em todos os meus programas: sempre botei concepção e direção, concepção e coreografia.

Entendendo-se como o responsável pela concepção dos trabalhos da [sílabAs] c. dança, Mauricio afirma se considerar o autor de todos eles, mesmo que os processos de criação tenham acontecido de maneira colaborativa, justificando que as colaborações se deram em torno de propostas suas, de suas idealizações. Laurence Louppe se posiciona, em sua primeira *Poética da Dança Contemporânea*, de modo a corroborar o entendimento apresentado por Mauricio:

De fato, a igualdade de tarefas ou, no mínimo, dos títulos não deve esconder a necessidade de preservar a iniciativa do criador na companhia de dança: renunciar à assinatura coreográfica, que retomaremos adiante, é manter uma situação arcaica, que foi a da dança durante séculos, uma prática sem obras na qual o intérprete, demasiado exposto e engrandecido, é tudo o que resta a ver.¹⁵⁶

Apesar de defender que a análise da dança não começa com a criação coreográfica e que as percepções de “assinatura corporal”¹⁵⁷ e de “estilo”¹⁵⁸ não estariam vinculadas a uma

156 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 259-260.

157 Ibidem, p. 335.

“globalidade fechada”¹⁵⁹ – justamente por conta do trabalho de colaboração entre coreógrafo e bailarinos –, Louppe reconhece que a valorização do coreógrafo como autor se deve a uma dolorosa disputa no passado da dança: a recusa, por muito tempo, do reconhecimento do trabalho coreográfico como um ato artístico de pleno direito, ocasiões em que o bailarino acabava assumindo posições de evidência. Paul Bourcier nos apresenta sua visão sobre este passado:

As dançarinas estrelas, reinando de forma absoluta, exigiram que os balés fossem compostos apenas para que elas pudessem mostrar suas qualidades. Pouco importava que as variações que impunham destruíssem a organização da obra, obliterassem seu sentido, pouco lhes importava que a ação fosse poética ou estúpida; para elas, o balé era feito para a estrela e não o contrário.¹⁶⁰

Mesmo sendo bastante pertinente a crítica de Louppe à ideia de estrela que vigorou (e ainda vigora) no balé clássico, em detrimento da valorização do coreógrafo, a questão que podemos levantar atualmente diz respeito à possibilidade de que este mesmo coreógrafo esteja substituindo o bailarino neste centro luminoso, ao ocupar o posto de autor único, mesmo estando vinculado a processos criativos tão complexos como os que evidenciamos na dança contemporânea.

Louppe aborda ainda a efemeridade do trabalho coreográfico, considerando os riscos de sua ocultação e apagamento em decorrência da difícil apreensibilidade que lhe é inerente, dos obstáculos à sua materialização para além do seu acontecimento. Diante da iminência de desaparecimento da movimentação e de possíveis confusões sobre os direitos de quem a criou, bem como da preocupação em manter a coreografia tal como ela foi gerada (onde aparecem questões de remontagem, por exemplo), Louppe reconhece o valor da atribuição de autoria no sentido em que se garantiria o direito de ter, de permanecer vinculado a algo que, por sua essência, não dura. Neste sentido ela afirma que a política de legalidade autoral, mesmo parecendo dogmática ou tirânica, “defende apenas um pequeno direito frágil a existir enquanto artista numa grande máquina ideológica na qual, a cada instante, o movimento pode

158 Ibidem, loco citato.

159 Ibidem, loco citato.

160 Paul Bourcier, *História da dança no ocidente*, 2001, p. 205.

ver o seu rastro apagado e, por vezes, simplesmente ocultado na comunidade humana e no projeto artístico em que teve origem”¹⁶¹.

O que podemos tomar como ponto de reflexão a partir das questões levantadas por Mauricio Motta e por Laurence Louppe é o entendimento da autoria como recompensa merecida pelo coreógrafo, seja em razão das dificuldades inerentes à sua trajetória artística, ou porque foi ele o propositor do encontro, ou por ocasião do reconhecimento que lhe teria sido negado durante muito tempo, bem como em virtude da efemeridade própria do movimento: situações que colocariam em risco a iniciativa *do criador*.

Apesar de justas as preocupações com o coreógrafo, não podemos deixar de lado as outras funções, tão variáveis e complexas, que estão envolvidas não só na criação coreográfica, mas no dia a dia do trabalho em dança. E uma dessas funções é a do bailarino.

As questões envolvendo o papel dos bailarinos num grupo ou companhia de dança tornam-se mais delicadas justamente por conta da frequência com que esses bailarinos vêm sendo apresentados, por esses lugares, como colaboradores no processo criativo. Apresentação que soa até mesmo redundante, na medida em que faz parecer necessária a afirmação e exibição de uma relação de colaboração que já ocorre – sendo mesmo um atributo do trabalho em dança – para que ela venha a ser, de fato, reconhecida. E mais: o reconhecimento *de fato* de tal relação colaborativa em nada tende a alterar o reconhecimento *de direito* quanto ao trabalho criado conjuntamente.

O que se passa é que, apesar de apontar o bailarino como estreitamente vinculado ao processo criativo, o coreógrafo continua a ser o autor desses trabalhos criados conjuntamente, por assumir outros papéis que o colocam como figura de poder no grupo ou companhia. Assim, é o coreógrafo quem está todo tempo a dar sentido à instituição e às criações que são por ele representadas.

Que interesses justificariam a apresentação das relações entre bailarinos e coreógrafo como colaborativas, se a postura em torno da autoria do trabalho criado em conjunto continua sendo a mesma: o diretor/coreógrafo é o autor?

161 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 340-341.

O fato de ter criado uma companhia de dança ou convidado pessoas para compor um grupo, justifica a vinculação do coreógrafo à causa de uma criação, dando a ele direitos exclusivos sobre ela?

Quem faz que escolhas durante um processo criativo e com que resultados?

Os grupos e companhias de dança, mesmo que não se definam dessa forma explicitamente, são lugares que se fazem da constante elaboração de ideias comuns, da construção de um terreno de compreensão corporal. E tal compreensão vai mais longe do que nas restantes comunidades de criação, uma vez que o trabalho realizado ocorre frequentemente num contexto de experiências partilhadas, sejam as aulas cotidianas – onde os bailarinos fazem sua manutenção física –, seja nos ensaios – que servem para criar entre coreógrafo e bailarinos um território comum de cognição, a partir do qual se podem entender –, ou os exercícios de experimentação durante o processo criativo – em que são construídas as condições orgânicas de uma emergência poética.

Como decidir sobre autoria quando se está tratando de um contexto tão marcado por experiências comuns?

O proponente da criação representa necessariamente o autor ou seria esta figura melhor representada por todos os envolvidos em sua construção?

Anízia Marques afirmou que apesar das diferenças de funções apontadas nas fichas técnicas dos dois projetos de que participou na [sílabAs] c. dança, considera-se tão autora das criações quanto os outros nelas envolvidos. E mesmo que Mauricio Motta esteja à frente da companhia de dança como diretor e como propositor dos encontros, Anízia disse entender que o tipo de trabalho que acontece num período dedicado à criação depende da participação de todos, de modo que os torna coautores. “No projeto *Sente-se* assinávamos assim: concepção e direção, Mauricio Motta; coreografia, Anízia Marques e Mauricio Motta. Mas sobre ter um autor... eu me considero tão autora quanto os outros”.

Com-posições

Conhecida por praticamente todos os usuários da Internet, a *Wikipédia* – uma enciclopédia livre composta de muitas páginas interligadas, podendo cada uma delas ser visitada e editada por qualquer pessoa – é hoje em dia uma possibilidade bastante democrática e simples para que, mesmo sem conhecimentos técnicos, se possa contribuir com os conteúdos de uma página *web*. O sítio se define como um trabalho colaborativo na Internet, em constante expansão e aprimoramento, onde os leitores podem criar páginas que correspondam aos seus interesses, comentando páginas antigas, propondo páginas novas etc.

Fizemos esta breve apresentação do sítio por considerarmos que em sua filosofia existem afinidades com o pensamento desta pesquisa e também em razão do descrédito que muitas vezes lhe é dirigido, em virtude mesmo dessa possibilidade de contribuição livre, aberta a todos (porém não isenta de uma política de uso ou norma de conduta), que parece destoar numa sociedade onde referenciais notórios e a presença de um autor reconhecido como tal parecem ser capazes de justificar qualquer projeto. Apesar da má reputação atribuída ao sítio (especialmente em instituições de ensino) e consideradas as suas fragilidades tanto quanto o bom senso no seu manuseio, é importante salientar que ele é hoje uma das ferramentas mais utilizadas na Internet, oferecendo um lugar de participação amplo e democrático.

Mas o que queremos destacar mais especificamente em relação à *Wikipédia*, diz respeito a algo que encontramos nas pesquisas sobre os termos cooperar e colaborar. Num dos tópicos da página *Cooperação* há o item “conceitos similares e relacionados”, seguido de alguns subitens, dentre os quais: “aprendizagem colaborativa”; “escrita colaborativa”; “escrita em grupo”; “coautoria”; “autoria colaborativa”; “autoria em comum”¹⁶².

O que nos chamou atenção nessa lista de subitens foi a recorrente vinculação da cooperação com a coautoria, questão bastante relacionada ao pensamento que estamos construindo nesta pesquisa, que tem como uma de suas principais reflexões os motivos pelos quais a maior parte dos processos criativos colaborativos na dança contemporânea são vinculados a um só sujeito. Se é de colaboração que se trata, qual seria então o sentido de priorizar uma função,

162 *Cooperação*, in *Wikipédia* – A enciclopédia livre, 2014.

Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Coopera%C3%A7%C3%A3o>>.

dentre as outras envolvidas no trabalho de criação em dança, quanto ao reconhecimento da autoria?

Acreditamos que descentralizar a autoria seja um passo importante para aumentar a visibilidade das outras funções envolvidas nos processos criativos em dança contemporânea, multiplicando as vinculações e, conseqüentemente, as questões formuladas em torno das criações, manifestadamente complexas e cheias de camadas.

O trabalho coreográfico pensado como *com-posição* se distancia do entendimento de que a criação tenha um dono, uma vez que não depende de uma vontade ou ideia para acontecer, mas resulta de numerosos agenciamentos.

Entender o trabalho em dança como um trabalho de partilha favorece a parceria entre bailarinos e coreógrafo, que juntos produzem um encontro de múltiplas ressonâncias, o qual não se resume (ou não deveria se resumir) ao processo criativo. Tal partilha não diz respeito somente a uma escolha, a um modo de se apresentar como grupo, antes se trata de uma condição muito específica da dança contemporânea, que se faz de uma rede de intensidades e de relações necessárias:

De fato, a composição na dança contemporânea ocorre a partir do aparecimento das dinâmicas na matéria, e não a partir de uma forma moldada pelo exterior. A terminologia é sempre interessante na medida do que revela do fundo das palavras e, por exemplo, dos atos, de um mestre de *ballet* que diz que “regula” uma dança. O coreógrafo contemporâneo “compõe” o que é diferente. Ele não “regula”. Bem pelo contrário, ele agita e transtorna as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida.¹⁶³

Donde se depreende que invariavelmente o trabalho entre coreógrafo e bailarinos é de colaboração: o que resultará dos encontros numa companhia de dança e do trabalho mais específico de construção coreográfica depende da matéria de cada um. Pensar o trabalho em dança contemporânea como *com-posição* é importante porque as atividades de um grupo, companhia ou coletivo se fazem da convivência, da partilha do viver juntos, compõem-se de modos de entender os acontecimentos e de neles tomar posições, e o mesmo se dá durante o

163 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 229.

processo criativo, que se constrói a partir da combinação da experiência, do envolvimento e do potencial produtivo de cada artista.

Há inclusive um aspecto de provisoriedade no pensamento da *com-posição*, em que o todo não resulta da soma de partes, mas encontra-se no que, a cada momento e a cada articulação, trabalha e perturba o conjunto.

Numa trama tão delicada e complexa, é inútil procurar distinguir o essencial do acessório, o incorporado do incorporante. O importante na composição é conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e não criado.¹⁶⁴

Renato Cohen (estudioso e teórico da *performance*) foi um artista que transitou por várias experiências de fronteira, bastante conectado às inovações multimídias, instalações, teatro, dança e artes plásticas. Pensando criação, encenação e recepção na cena contemporânea, Cohen atentou para o “modelo de justaposição, característico da modernidade e acelerado pelas novas tecnologias do contemporâneo, em que operacionaliza-se o fragmento, a emissão múltipla, o texto ideogrâmico e procedimentos de *collage*, montagem e mediação”¹⁶⁵.

As noções de *collage* e montagem podem aqui ser relacionadas ao entendimento da *com-posição* como característica do trabalho de criação na dança contemporânea. Observando os processos criativos de hoje, é possível perceber que a construção coreográfica resulta de um “polimorfismo de conteúdos e de qualidades cênicas, das ambiguidades, polissemias de prismas e de recepções”¹⁶⁶. Estamos falando de linhas de subjetivação que incorporam a multiplicidade, de várias vozes envolvidas nas ações. Não faz mais sentido se pensar em contextos demarcados de instituição, de processo criativo, de cena, de criadores, mas num imbricamento intenso entre eles,

164 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 225.

165 Renato Cohen, *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p.25.

166 Idem, *Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade*, in *Revista Sala Preta*, v. 1, n. 1, 2001, p. 106. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/46>>.

estabelecendo um *continuum* nas discontinuidades, permeando intensamente as ambiguidades entre arte e vida. Opera-se uma nova cena que incorpora a não sequencialidade, a escritura disjuntiva e a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de sentido, dos diálogos autor-recepção, fenômeno e obra.¹⁶⁷

Com-posição porque as textualidades contemporâneas estão assentadas na polifonia, na hibridização, nas intertextualidades entre expressões e materialidades, “nas poéticas desejanças que dão vazão às corporalidades”¹⁶⁸. O trabalho de *com-posição* coreográfica não necessita de referências fixas a respeitar, tem mais relação com a exploração de estados ou movimentos, das suas qualidades e dos seus elementos sensíveis intrínsecos, sem recurso a autoridades exteriores para validar o que se está experimentando. Por isso mesmo a cooperação é indispensável nos processos criativos, fortalecendo-se muitas vezes durante esse período, uma condição pode até parecer estranha a artistas de outras áreas:

Para o compositor de música, tal como para o escritor, a composição é um ato profundamente solitário. Um parceiro minaria imediatamente a originalidade da aventura do artista e a acuidade de uma lógica composicional que não tolera sequer um consenso limitado. Talvez se verificasse uma partilha do impartilhável, necessariamente mais fraca. Esta particularidade é difícil de admitir, o que leva a que, na dança, a criação solitária seja praticamente impossível, mesmo num solo em que o bailarino é o intérprete e seu único parceiro.¹⁶⁹

E pensando a coreografia não só pelo viés de sua criação, mas considerando sua manutenção e atualização, percebemos que ainda assim se trata de um trabalho de parceria, uma vez que individualmente não se chega a uma preparação para as situações que só o corpo a corpo oferece. Se a coreografia foi composta por um grupo e será dançada por ele, mesmo que os bailarinos não estejam em cena todos ao mesmo tempo, o trabalho ficaria comprometido pela falta de convivência nos ensaios.

167 Ibidem, p. 108.

168 Renato Cohen, *Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade*, in *Revista Sala Preta*, v. 1, n. 1, 2001, p. 106.

169 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 232-233.

Ora, a coreografia contemporânea é uma obra feita *in vivo*. Não podia ser de outra forma, uma vez que ela aborda a matéria do ser e singularmente o ser-em-movimento como lugar privilegiado da tomada de consciência; porque ela trabalha, antes de mais, as redes relacionais entre os corpos e entre estes e o imaginário e porque o próprio coreógrafo está implicado nessa relação, caso contrário trai o ato legítimo de coreografar. É importante, com efeito, que o “eu” do coreógrafo seja posto em causa e “afetado” pelo movimento e pelas linhas de intensidade do acontecimento em curso.¹⁷⁰

Ana Paula Kamozi fez um comentário relativo à sua passagem pela Lia Rodrigues Companhia de Danças que trouxe “o ‘eu’ do coreógrafo” como questão. Questão que quando não é relativizada e posta em *com-posição*, transforma a natureza cooperativa do encontro em grupos e companhias de dança:

Uma questão delicada nas companhias, eu acho, é esse lugar dessa relação de poder. Eu não conheço, pelo menos, alguma relação onde alguém tenha um trabalho, uma companhia que leve o seu nome, e seja essa pessoa que vá atrás do dinheiro e consiga projetos etc., que ela não funcione como: “estou contratando o seu trabalho”, “você está aqui prestando este serviço”. Só que o serviço não é carregar caixas, ou redigir um documento, o serviço é colaborar artisticamente: então você vai lá e cria. [...] É uma relação de ser artista, junto com uma forma de trabalhar que não parece artística, é burocrática. Mas muita, muita, muita gente funciona assim.

[...] Quando a Lia Rodrigues fala (e eu acho que ela fala bem) “a companhia sou eu”, é verdade. Ela está há mais de 20 anos nesse negócio, as pessoas passam por ali e vão embora. As pessoas deixam ali pedaços das suas vidas, das suas experiências e recebem outras coisas em troca. Mas no fim, você só leva aquilo que você experimentou, mesmo. Você não leva mais do que isso.

Por isso o tema *colaboração* merece atenção quando pensamos a dança contemporânea, porque muitas vezes essa colaboração vem dar roupagem a uma estrutura que não se renova, que não é atual, funcionando sob antigos paradigmas. Para além do que acontece na intimidade de uma criação partilhada, as relações de atribuição que existem em torno de uma coreografia e que privilegiam a personalidade, colocam aquele que assume a função de coreógrafo como o responsável por sua autoria, de maneira que o trabalho criado

170 Ibidem, p. 233.

coletivamente só aponta para esta figura, que lhe é exterior e anterior.

Em sua conferência, Foucault analisa a figura do autor como reveladora da operação de construção de certo ser de razão, onde o tratamento que se dará às obras resulta de uma projeção, de uma relação que se criará entre o nome desse autor e a presença de certos acontecimentos na criação, inclusive levando-se em conta a história da pessoa por trás desse nome, seus projetos e aspirações.

Por isso mesmo, quando olhamos para a dança, é o nome daquele reconhecido como autor que marca presença nas biografias, nas entrevistas, nas críticas, nos programas de apresentações e festivais, todos ocupados em juntar *a pessoa e a obra* e, a partir daí, inventar sentidos, numa tentativa de compreender a criação do ponto de vista do sujeito que lhe deu origem. Como se uma coreografia dissesse respeito a uma só voz e não a uma construção comum, sustentada e constantemente transformada por encontros, pelos artistas em relação.

Se todos criam juntos, o resultado final desse trabalho *desenvolvido em colaboração* não seria comum? Não estaríamos tratando de coautoria?

Uma coreografia surgida de um processo de criação colaborativo é um espaço de múltiplas dimensões. Não há que se falar num sujeito originário, mas em modos de funcionamento de cada sujeito/função presentes na construção do trabalho, onde o valor autoral se desvanece através das próprias ressonâncias que a *obra* inspira.

Quando pensamos numa companhia ou grupo de dança que apresenta suas coreografias como derivadas de um processo colaborativo, a relação que podemos subentender a partir de tal situação é de coautoria, autoria compartilhada, trata-se de um autor múltiplo, plúriautor ou qualquer outra denominação que possa servir para visibilizar tal condição de comunhão. Mesmo que o coreógrafo esteja num lugar de precursor e propositor, se não fosse a participação dos bailarinos que em sua *companhia* partilham o dia a dia do trabalho em dança – onde está incluído o desenvolvimento de uma nova coreografia –, os resultados obtidos não seriam os mesmos.

Apesar de estarmos centrados na coautoria decorrente de processos criativos colaborativos, importante reiterarmos que não é só na criação que evidenciamos a colaboração em grupos e companhias de dança. Mesmo que se entenda (ou se queira fazer entender) apenas o processo criativo como sendo colaborativo, podemos perceber que há um envolvimento profundo do

bailarino com o percurso de uma companhia de dança que, apesar de ter sido criada por um coreógrafo, é alimentada e mantida por todas as presenças que ali se complementam, se compõem.

Paula de Paula pensa na ficha técnica como algo que dá visibilidade ao que acontece num grupo ou companhia de dança e destaca que quando se consegue escapar das nomenclaturas tradicionais – e que muitas vezes não dão mais conta de abarcar o tipo de situação que ocorre em cada lugar –, há muito mais sentido e fluidez nas informações ali prestadas.

Sair desses títulos direção, coreografia, luz, produção... eu tenho visto algumas fichas técnicas com nomes diferentes para essas funções e isso é legal. [...] Acredito que é preciso encontrar ainda outros nomes pra esse lugar do entre. Com certeza me interessa muito mais pensar o autor como um lugar do entre, onde todos têm chance de habitar e deixar espaço para o outro ir e vir, entrar e sair, muito mais do que como um poder que está na mão de alguém e essa responsabilidade é só desse alguém.

Lucía Russo também se refere à ficha técnica ao pensar autoria:

A ficha técnica para mim é uma evidência, é um reflexo tão forte, é uma materialização do lugar, de tudo... Como você coloca numa ficha técnica as pessoas, como você nomeia? Por exemplo, eu sempre pergunto para as pessoas como elas querem ser nomeadas, porque é como você se coloca também dentro dessa constelação, sabe? [...] Como a gente coloca as pessoas? Como a gente se coloca, a nós mesmos? [...] Como as pessoas vão entrando no trabalho ou vão saindo do trabalho, mas como essas pessoas ficam na ficha técnica? E como isso vai se modificando também... eu acho super importante.

A ficha técnica é parte importantíssima do trabalho em dança contemporânea, mas pouca gente lhe confere a devida atenção. Uma ficha técnica apresenta o modo como as posições são pensadas e postas num grupo, coletivo ou companhia de dança, refletindo sua estrutura e condições de criação; é o meio através do qual o discurso construído num lugar ganha visibilidade, revelando posturas éticas e políticas.

É através da ficha técnica que se materializa a autoria de uma coreografia e justamente aí reside o seu perigo. Isso porque geralmente são as convenções que constroem reputações e as

mantêm em circulação, são elas que definem o tipo de nomenclatura adequada para cada papel, bem como sua ordem de aparição, que estipulam as necessidades do mercado e, desse modo, os artistas acabam seguindo-as: para serem incluídos.

Segundo Howard S. Becker, os mundos da arte estão a realizar permanentemente um trabalho de seleção ¹⁷¹. O número de pessoas a compor um grupo ou companhia de dança, a duração de uma coreografia, sua forma de apresentação, o tipo de material utilizado, o tamanho do cenário e a pessoa que está à frente de tudo isso, são alguns aspectos que influenciam em escolhas relativas à venda e circulação de coreografias, na sua inclusão, ou não, no mercado da dança.

Não podemos deixar de levar em consideração que os artistas que optam por ignorar as convenções – utilizando meios marginais para a circulação de suas criações ou desinteressados na venda de seus trabalhos –, têm que lidar com algum prejuízo, e suas reputações adquirirão contornos diferentes dos que tomariam caso esses trabalhos tivessem sido construídos e apresentados através de meios convencionais. Mas, ao mesmo tempo, é possível afirmar que os meios convencionais tendem a reduzir significativamente o campo de possibilidades e que, escapar delas, embora implique verdadeiros inconvenientes, também pode proporcionar novas perspectivas.

Priscila Maia afirma acreditar que a obra de arte contemporânea

é multiautoral [...] ela não é de uma pessoa só, [...] eu acredito que parte daí. E aí tem outras coisas que acabam decidindo... e aí você pode olhar do ponto de vista midiático, que esconde isso, porque tem que simplificar, sintetizar, mas do ponto de vista real, “mão na massa”, é multiautoral. Só que existem necessidades comerciais, a partir do momento em que você se insere no mercado de trabalho, no mercado de compra e venda, nesse sentido é que você simplifica, muitas vezes porque é necessário também, porque aí você entra numa outra lógica institucional/comercial e... se não é sempre a mesma pessoa que vai lá para falar do trabalho, fica complicado. Tem uma legitimidade aí que serve como marca, como estilo e não tem como fugir, a partir do momento que você analisa casos de sucesso, pessoas que vendem, que apresentam, que publicam, que recebem críticas... elas seguem essas regras.

171 Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, 2010, p. 298.

Priscila pensa na imagem do asterisco como interessante para se pensar a colaboração, alegando que ela aponta para todos os lados (que seriam os colaboradores/cocriadores), mas não desconsideraria o centro (o proponente, alguém que convida, que mobiliza, normalmente o coreógrafo). E assim todas as posições seriam reconhecidas. “Eu me pergunto: como é que você deixa claro como a coisa funciona em todas as esferas? E isso passa pelo nome que se dá ao grupo, pela ficha técnica, pela hora de dar a entrevista...”.

Pensando nos nomes dados a grupos e companhias de dança como um dos modos visibilizar questões como a autoria, Priscila afirma: “Eu acredito que tirar o peso do seu nome próprio e criar um nome fictício já é um posicionamento político sim, que favorece a ideia multitudinária do que é um processo colaborativo e criativo”.

Calixto Neto assegura que se dependesse de sua vontade, as gestões de companhias e grupos de dança seriam abertas, havendo maior partilha das decisões e mais abertura quanto aos aspectos financeiros do lugar, para todos os seus participantes.

Com relação à autoria, para mim isso é outro nó, porque eu nunca vi nenhuma situação em que o bailarino colaborador tivesse uma valorização à altura da participação que ele teve na construção do trabalho. Quando é um trabalho de dança em grupo, como é que se vai mensurar a participação de cada pessoa? Quem deu mais, quem deu menos... isso já é um nó em si e que pra mim não tem como resolver, porque é uma questão diplomática até. Num grupo de 11 pessoas você vai dizer que... vai colocar meu nome maior do o seu nome, que também trabalhou, mas deu menos... E como é que a gente avalia e faz essa medida de quem dá menos e quem dá mais? É uma questão que eu acho meio difícil. Ao mesmo tempo, como é que a gente dá nome a todo mundo, quando a autoria é de todo mundo? Eu realmente não sei... porque em determinadas situações é muito claro: a ideia é daquela pessoa, a condução do projeto é dela, as escolhas são dela todo o tempo, mas tem horas que isso não é muito claro. O que define autoria muitas vezes é o nome da pessoa que nos dá a possibilidade de estar ali, que é uma possibilidade administrativa somente, que é nos dar o espaço, nos dar o salário e nos dar o trabalho. E no processo criativo isso dá uma virada, porque esse mesmo gestor é a pessoa que faz escolhas artísticas com relação ao processo, mas depende da participação dos bailarinos e aí já dá um outro nó na questão da autoria. Como é que a gente resolve essas viradas de posição?

Avaliando as escolhas artísticas e sua relação com a necessidade de mercado, Calixto se posiciona da seguinte maneira:

Eu acho que em certos casos é uma escolha do gestor dar voz e nome às pessoas que criaram, dizer como é que foi o processo de criação, porque isso é importante pra valorização da classe mesmo, dizer que esse processo foi desse jeito e não de outro e, se possível, dizer o nome das pessoas que participaram do processo. Mas às vezes existem umas necessidades de mercado mesmo, tipo, que não tem espaço no papel do programa para o nome de todo mundo, ou... tem que colocar o nome de uma pessoa que apresente o projeto e não o nome do grupo inteiro apresentando o projeto... é muito doido. Eu acho que nos coletivos artísticos isso é um pouco melhor resolvido, porque o coletivo se apresenta enquanto coletivo – o que não significa que todos estão super bem representados e de maneira muito justa –, mas é uma escolha muito mais horizontal de todo mundo dizer “nós estamos fazendo esse trabalho”, mesmo que nesse trabalho alguém não tenha estado muito presente. [...] Eu acho essa coisa do coletivo uma tentativa, dentre outras, de dar mais um passo com relação a essa questão de como é que a gente define autoria num contexto comum de criação.

João Lima contextualiza a autoria em torno de um solo chamado *O Outro do Outro*, do qual ele se reconhece autor, embora destaque que artisticamente entende o trabalho como sendo o resultado da colaboração de todos os outros artistas envolvidos, de alguma maneira, no projeto. Ele explica que se vinculou autoralmente ao projeto porque que este partiu de uma proposição sua, de um desejo particular de tratar de determinadas questões pessoais e artísticas, sendo, portanto, ele o responsável por juntar as pessoas e montar uma pequena equipe de colaboradores, em relação aos quais percebia afinidades. João destaca ainda que os encontros entre os artistas se davam de maneira isolada (sempre ele e um colaborador), não havendo o interesse que todos trabalhassem ao mesmo tempo, juntos.

O Outro do Outro resultou de uma colaboração transversal, assim... nunca houve o desejo de tentar construir um pensamento comum, isso nunca houve, sempre havia a sensação e o reconhecimento de que de fato somos diferentes, de fato pensamos diferente e de fato cada um traz uma bagagem cultural diferente. E isso que era o bacana para esse projeto. [...] Foram instâncias que foram contribuindo para uma construção que, no fim das contas, é coletiva, porque traz referências, influências e impressões de uma pluralidade de pontos de vista.

Mais uma vez nos deparamos com uma situação de distinção entre idealizador e realizadores. Permanecemos presos à ideia.

Mas como, então, abrir uma brecha no “esquema da ideia” que nos permita trabalhar com a matéria que nos afecta, e não sobre ela? Como conjurar a ideia, esta resposta que tão rapidamente nos sobrevêm e nos põe a repetir sem diferença, com todo o conservadorismo da nossa “liberdade” de indivíduo-autor, nos apartando de sermos muitos e de estar com muitos? O trabalho a fazer é de “implicação” e não de “explicação”.¹⁷²

Allyson Amaral considera que “um trabalho em que a ideia foi desenvolvida individualmente, mas onde se tornou necessária a participação de outros artistas, passa a ser de todos”.

Vou dar um exemplo: desenvolvi uma *performance* dentro de uma residência artística no Jardim Equatorial¹⁷³, a partir de um dispositivo gerado dentro da residência, que tinha a ver com a proposição de um outro artista. [...] O que a gente falava lá era que o trabalho, no fim das contas, pertencia a todos, porque era a partir de cada colaboração que a *performance* ia se desenvolvendo.

Pensando a sua participação no coletivo COMO-clubes, Allyson considera que os trabalhos realizados ali estão no lugar da autoria compartilhada: “porque mesmo que o pesquisador e *performer* seja eu, a coisa não é só minha. Quando eu for falar do meu trabalho eu terei sempre que me reportar ao COMO-clubes”.

Para Laura Samy, mesmo quando as funções são definidas e diferenciadas a colaboração está sempre presente:

Desde que, sei lá, que eu estava no balé... tinha momentos que eu coreografava, eu estava criando ali uma coreografia e eu não assinava pela coreografia. Então tem uma questão que é problemática, que é a relação da autoria, de quem assina o que, e como... Isso é uma questão que hoje em dia eu acho que ela é mais discutida, né,

172 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *O jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 232.

173 Residência artística desenvolvida pelo COMO-clubes entre os anos de 2012 e 2013.

mas às vezes nem tanto. Às vezes tem processos... como com o Renato Linhares, por exemplo, quando a gente fez *O maravilhoso museu da caça e da natureza*, em 2012, a gente não conversou sobre as funções. A gente trabalhou de uma forma super desfuncionalizada... ele estava dirigindo a peça, mas teve um momento em que eu estava dirigindo a peça também (mesmo!) e a gente não conversou sobre isso, como se fosse uma discussão à parte, porque para nós isso tudo era o trabalho. Para alguns, conversar sobre isso é “mais um trabalho” e às vezes a gente não quer ter esse trabalho ou um quer e o outro não quer, não abre espaço.

Laura nos apresenta um posicionamento bastante firme sobre a colaboração: “Eu sempre trabalhei em colaboração, eu sempre considerei isso, eu estive sempre apropriada da minha função, das minhas capacidades, sei lá, com mais ou menos consciência e isso pressupõe que a gente esteja colaborando, né?”.

Quando eu pude refletir sobre o trabalho com o João Saldanha, eu falei “ah eu sempre fiz uma colaboração com o João”, eu reconheci uma puta colaboração, eu falei “a gente colaborou muito”, vendo como as nossas descobertas influenciavam o que a gente fazia e como a observação dele sobre as minhas proposições (fossem elas veiculadas verbalmente ou não) fazia surgir um interesse... Então eu acho que é um interesse normalmente de quem está à frente do projeto, como propositor (independente de ser diretor ou não), mas o propositor ele tem essa abertura de escuta e visão, eu acho que isso também é um fator que influencia nos graus de colaboração que a gente vai ter ali naquele encontro.

E quando eu penso isso em relação ao João, eu vejo uma questão mal pensada entre nós, que foi a questão da assinatura... porque se a gente tivesse problematizado isso ao longo dos anos, talvez a gente tivesse transformado um pouco o nosso fazer, a gente pudesse ter aprofundado mais esse nível de colaboração. Talvez, é uma questão. [...] Então quando eu falo isso do João é porque eu acho que foi um aprendizado, quando eu comecei a trabalhar com ele era super restrito o espaço de voz que eu tinha dentro da peça e isso foi se transformando. A penúltima peça que a gente fez, que foi o *Três Danças*, que era um solo meu, um solo do João Saldanha e um solo do Marcelo Braga e cada um de nós se responsabilizava integralmente pelo seu solo, pela sua fala ali e, no entanto, a gente dividia uma cena, né? Ali o João Saldanha foi o propositor do projeto, mas a gente assinou criação e direção juntos. E fez uma grande diferença!

Laura considera impossível que um processo de criação não reflita o jogo de forças que há entre as pessoas ali reunidas e também aponta a ficha técnica como um importante passo para possíveis mudanças no pensamento em torno da autoria:

Então é quase que necessário ao longo do processo, ou no final dele, pensar como que a gente assina essa peça. Talvez seja uma coisa pra se pensar bem próximo do *deadline* de mandar imprimir num programa... como a gente assina esse trabalho. E eu acho que a gente é super careta, porque a gente fica achando que o mercado pede, o mundo pede isso ou a instituição pede, eu acho que a gente deveria subverter isso, isso deveria ser mais parte da nossa criação também: inventar, inventar jeitos de falar. A gente, no final das contas, a gente fica “carentinha” e tem que colocar “porque o teatro quer” e é uma nomenclatura pobre! O programa tem que ser parte criativa do que a gente faz, assim como a questão dos salários também. Eu acho que essas questões são como tabus, que a gente toca pouco. E não dá pra a gente não pensar nessas questões... Que o nome, o fato de a gente não querer alterar também essas nomenclaturas é uma questão financeira, *né?* Porque os nomes valem! Então quando uma pessoa não quer alterar, quando não quer tirar o nome porque diz que é ela que faz vender o trabalho... isso é um interesse do mercado ou é um interesse dela sobre o mercado? É uma questão difícil de responder. E eu acho que a colaboração problematiza ou deveria problematizar também essas questões, mas no final das contas a gente recai, porque a gente “encareta”, e a gente recai sobre “o mercado está pedindo”, “o público quer”. E eu acho que não tem mercado, então o mercado não pede nada. E não tem público, a gente mal tem público! Não dá pra falar “o público”. Então não tem... não tem ninguém pedindo nada. Está na hora de a gente expandir, expandir um pouco a nossa atuação e deixar de atuar num trabalhinho que é bonito, que é esteticamente bem resolvido e muito pensado e passar a lidar com uma realidade que é a nossa realidade.

Entendendo que “o colaborativo hoje é uma ferramenta, uma fala, uma discussão em todos os âmbitos e que precisa ser destrinchado”, Laura acredita que questões como autoria e remuneração precisam ser mais discutidas, transformadas, por mais trabalho que possam custar. “Autoria é um lugar menor, dinheiro é um lugar menor, pensar sobre nomenclatura é um lugar menor, porque é um lugar pobre e o que interessa é a obra. E para mim não tem mais obra, cada vez tem menos obra”.

Então a colaboração teria que se estender ao espectador, a quem recebe, como recebe, a quem paga... Não é só a gente, aqui “os artistas”, *né?* É desmistificar esse encontro e falar: “Gente, como que se faz um trabalho aqui (no Brasil), desse jeito?”, “como que se chega no outro?”. E eu acho que isso é muito pouco pensado porque é “ah, é feio pensar em dinheiro”, aí é você que está com uma lógica de mercado, quando na verdade é o oposto: quem não quer mexer nisso é que está pensando numa lógica de mercado, que nem sequer existe, querendo sustentar uma “lógicazinha” de mercado ali, que você tem, assim... um fantasma do mercado, *né?* Eu acho que é medo...

Mas o que a gente vai perder mais, além do que a gente já não tem aqui?

João Saldanha diz entender que a colaboração está implícita em qualquer trabalho de grupo (“duas ou mais pessoas”) e que falar em coautoria parece redundante, uma vez que a participação de todos está subentendida no resultado final do processo criativo:

Considero que há uns séculos nas artes vivas, dança, coral, música e por aí vai, a colaboração está implícita. O trabalho autoral não é determinado pelo simples fato de ter alguém no comando, inclusive em dança, aqui no Brasil, conheço poucos que realmente considero trabalhos de autor, e não sei se isso é importante, porque como qualquer outro trabalho, podem ficar ruins quando acabados e ainda assim terem uma assinatura. Talvez esses trabalhos sejam mais considerados pelo fato de enxergarmos a pessoa que propôs, sua forma de ver o mundo, suas ideias, seu humor e suas inquietações. Possivelmente no trabalho autoral (com uma assinatura) independe o resultado. O que percebemos é se o trabalho está coerente com o momento de vida de quem o idealizou.

O que quero dizer é que o fato de alguém sugerir ou trazer questões para um universo de criação não implica que esse indivíduo seja coautor ou assine colaborador, porque é redundante. Durante anos, sempre que colaborei com outros artistas com observações ou propostas para um desenvolvimento e nunca achei necessário ter um cargo ou um título, por saber muito bem do meu quinhão. Hoje em dia, muitos artistas dizem ter “um trabalho” ou mesmo uma “linha de pesquisa”, que mais me parecem dever de casa, é muito confuso esse grau de importância. Diria que em alguns casos é maior que o significado do que está em produção.

João Saldanha destaca ainda que é preciso tempo para se perceber o significado das abordagens em torno da colaboração e da autoria na dança contemporânea. E conclui afirmando que “não é preciso acentuar o valor e a importância de um artista pelo entendimento participativo ou colaborativo, porque vem no pacote”.

Eu trabalho com material humano de peso, tomo tempo para selecionar com quem quero trabalhar, e por vezes há alguém que não corresponde às minhas expectativas e tudo bem, isso é temporário, e geralmente em casos assim são as próprias pessoas que se autoselecionam. Sempre que construo minhas criações existem camadas de participação, uma minha que é prima, em seguida de todos os envolvidos, entende? “Envolvidos” significa os que compram as propostas, não os que simplesmente as seguem. E, por último, o público, que tem espaço para suas motivações e pensamentos críticos.

Marcela Levi aposta nos papéis “mais ou menos definidos” na construção de um encontro colaborativo, por acreditar que cada papel traz restrições e liberdades que para ela são bem-vindas.

Mais uma vez eu estou falando de limites e pressupostos. E isso eu vou chamar de estrutura: eu acredito (até por causa do treinamento que eu faço há muito tempo) que a estrutura liberta, que a estrutura faz com que todo mundo possa ir além dela. Eu acredito que a estrutura é um esqueleto, ela é uma base para a gente não cair no abismo. Na verdade a estrutura é a borda do buraco. Para a gente poder olhar para o buraco, a gente precisa de uma borda. Então eu acho que a estrutura, os papéis, eles fazem bordas para os buracos, eles, a meu ver, ajudam a gente a se deparar com os buracos e não se debater dentro deles. O que eu compreendo também é que, independente do papel, a colaboração artística, mais uma vez, ela se dá para além do papel, porque o papel pode ser visto como alguma coisa que lhe pressupõe ser ou fazer, porque ele tem uma história. Tem paradigmas de intérpretes, tem paradigmas de diretores, tem paradigmas de coreógrafos e volta e meia você entra, como intérprete, por exemplo, associado a um paradigma. Você tem seu paradigma, mas talvez o seu colega tenha outro. E ao mesmo tempo você tem o seu paradigma do papel do diretor, enquanto intérprete, talvez o diretor tenha outro paradigma enquanto diretor, do papel de diretor, e o paradigma que o diretor dá ao papel de intérprete ou que cada intérprete pode ali trazer... Então eu acho que me interessa pensar que esses paradigmas, eles não estão definidos e que aí eles se definem dentro daquele coletivo. Então o que é o intérprete ali naquele grupo? O que é o diretor ali naquele grupo? E como é que o intérprete pode ocupar espaços que dentro de alguns paradigmas seriam do diretor e vice-versa? É um espaço entre. O que está ali é um espaço entre. O que une essas pessoas é um espaço entre. E para ter um espaço entre, é preciso ter um espaço.

Sobre autoria, Marcela acredita que todas as pessoas envolvidas na construção de um trabalho, bem como os universos trazidos por elas, são fundamentais para o trabalho ser o que é, formando uma grande rede de autores, que seriam muito mais invisíveis do que visíveis. E destaca que a própria criação pode dar conta de desmistificar estatutos como o de “gênio criador”.

Eu acho que a peça tem uma autoria compartilhada dentro dos papéis, quer dizer, aquela peça só poderia ser feita com aquele grupo e daquela maneira. Então, assim, eu acho que é claro que você pode fazer substituições depois, mas aí a gente vai falar de fantasmas, porque eu acho que a autoria, quem está ali é autor daquela peça, por exemplo, mas tem os fantasmas de todo mundo que não está ali, mas também

são autores daquela peça. Então eu acho que essa ideia de autor é um fantasma. É um fantasma que quer unificar os fantasmas. A autoria ela é fantasmagórica. Ela é todo mundo e não é de ninguém. É o que acontece entre aquelas pessoas e todos os fantasmas que aquelas pessoas trazem. Então o autor é fantasmático. Ele é muito mais invisível do que visível. Eu estou falando artisticamente.

Aí o mercado é uma outra coisa. O mercado ele está o tempo inteiro, até por uma coisa muito maior que é a indústria de celebridades, alguma coisa que está o tempo inteiro verticalizando as situações, que tem a ver uma ideia de deus, de origem, de verdade, é um pensamento bastante vertical, um pensamento de que tem um criador, que é aquele que vem e faz as coisas. Eu acho que a partir do momento em que a gente trabalha nas peças, na maneira de funcionamento, mas também dramaturgicamente, o que a gente está propondo no tipo de experiência sensível, o que a gente dá a ver ao público... eu acho que é a arma que a gente tem também de fazer cair esse obelisco.

Diante de todo o exposto, podemos notar que a figura do propositos, do idealizador, daquele que reuniu as pessoas em torno de si para a realização de um trabalho colaborativo se mostra como obstáculo mais evidente no que se refere à construção da coautoria. Entre os artistas, pudemos perceber que é comum o entendimento de que todos que concorrem na criação de uma obra são fundamentais para o seu resultado final e, por isso, seriam coautores.

Acontece que as responsabilidades assumidas (e dificilmente compartilhadas) pelo propositos ou idealizador do encontro tendem a colocá-lo num lugar de destaque, como se houvesse mais merecimento de sua parte quanto ao reconhecimento pelo trabalho realizado em determinado grupo ou companhia de dança. Por isso ele se torna *o autor*, porque é o dono da ideia e, mais do que implicado na *obra*, é ele aquele que pode explicá-la, é através de sua figura que serão construídos os posicionamentos em torno da criação em questão, bem como de outras criações a ele relacionadas.

E tal circunstância parece até mesmo estimular a restrição da colaboração ao processo criativo, pois, utilizada como estratégia criativa, a colaboração enriquece o período dedicado à construção de um trabalho sem, contudo, pôr em questão o nome do diretor ou coreógrafo, que permanece como grande responsável, seja pelas questões que estejam em redor do âmbito criativo ou pelas que se situam fora dele. A escolha pela colaboração exclusivamente como ferramenta de criação constitui uma verdadeira cisão no ambiente de trabalho e, conseqüentemente, uma diferenciação marcante entre posições e poderes.

A colaboração tem mais a ver com a potencialização de encontros do que com a validação de iniciativas esporádicas. Vincular a autoria de um trabalho realizado em colaboração unicamente àquele que propôs o encontro (geralmente o diretor ou coreógrafo) é muito mais que uma informação, um dado prático, reflete modos de constituição, produção e circulação artísticos, revelando posturas éticas e políticas. “A criação que tem como único amparo e legitimação a ‘intencionalidade do autor’ tem pouca chance de operar, deste modo, como franca e disponível zona de autonomia, ocasião para um encontro possível, ocasião para a codependência recíproca”¹⁷⁴.

Importante destacar que as questões aqui levantadas não tratam de reivindicar o desaparecimento da figura do diretor ou do coreógrafo ou de qualquer outra que assuma uma função específica dentro de um grupo, mas de repensar a hierarquia que está atrelada a essas funções, os títulos que surgem daí e perceber o quanto a vinculação de uma coreografia ao nome daquele que cumpre a função de diretor ou coreógrafo diz respeito a um posicionamento ético e político. O alvo de nossa reflexão é o sujeito que assume uma posição que não existe por si só, mas se faz através da relação com outros sujeitos. “Se existe uma ‘assinatura’ de autor, esta passa, antes de mais, pela ‘assinatura corporal’ que, através de sua própria gama qualitativa e preferencial, não somente lê, como desloca incessantemente o ‘lar errante’ que torna a dança presente”¹⁷⁵.

Rejeitar a atribuição de uma criação em dança a um sujeito constituinte não significa agir em favor do fim desse sujeito, mas fazer aparecer os processos que definem uma experiência na qual o coreógrafo, os bailarinos e a coreografia composta por eles se formam e transformam mutuamente.

Na dança contemporânea existem poucas criações coletivas, apesar do papel essencial que tem na criação o trabalho do intérprete com quem, e em quem, a obra nasce, e que por vezes cria por meio da sua própria presença. Poucos momentos na história da dança contemporânea puseram em causa o estatuto e a função do coreógrafo único.¹⁷⁶

174 Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, *O jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias*, 2013, p. 232.

175 Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, 2012, p. 372.

176 Ibidem, p. 258-259.

Talvez o que ainda falte em grupos e companhias de dança seja um pouco de clareza e consideração no que diz respeito ao espírito de coletividade que lhes é inerente, bem como de reciprocidade, quando então poderiam surgir soluções alternativas às estruturas de poder, tão bem estabelecidas nos mundos da dança. “Porque é o corpo do coreógrafo, mais do que seu nome enquanto rótulo, que constitui o bailarino, do mesmo modo que o bailarino constrói a assinatura coreográfica a partir de seu próprio corpo”¹⁷⁷.

À vista dos contextos que estamos analisando, parece cada vez mais difícil pensar os grupos, companhias de dança e seus processos criativos sem vislumbrar a possibilidade de coautoria ou desconsiderando a convivência mútua entre assinaturas diversas.

Esta pesquisa aposta num estado de colaboração onde cada um reconhece todos os outros como legítimos e insuficientes; em que seja possível participar ativamente de um grupo ou companhia de dança apesar e através de sua trajetória, em seu *meio*; no qual cooperar ultrapassa a criação de um trabalho, dizendo respeito à convivência; onde sejam pensadas organização, estrutura e gerenciamento, não a partir de um modelo disciplinar, preocupado com projeção e rentabilidade, mas da partilha das responsabilidades por gerar e gerir uma ética do viver juntos.

E cabe somente a nós, bailarinos, coreógrafos, *performers*, intérpretes-criadores, gestores, professores, artistas, usarmos as ferramentas de que dispomos e trabalharmos na construção de um território de participação franco e recíproco.

177 Ibidem, p. 334.

Considerações Finais

A lição que tirei da minha experiência é, sobretudo, que nunca chegamos ao fim, mas paramos ocasionalmente para partilharmos com os nossos colegas aquilo que aprendemos.

Howard S. Becker¹⁷⁸

Buscando ampliar os espaços de discussão em torno da dança contemporânea, escolhemos a colaboração como tema a ser aprofundado nesta pesquisa. Um assunto que demonstrou abrigar inúmeras possibilidades de manifestação, apesar da constância com que vem sendo abordado pelos mundos da dança nos últimos anos.

Aqui trabalhamos num sentido maior de contextualização, no intuito de oferecer ao leitor paisagens por onde pudesse transitar e colocar-se em posições, conforme as situações que fosse encontrando.

Os lugares e pessoas apresentados no decorrer desta pesquisa foram imprescindíveis para a construção de nossas reflexões, por terem nos proporcionado oportunidades concretas de nos depararmos com questões que atravessam tantos outros mundos da dança. Nosso intuito ao dialogar com esses lugares e pessoas não foi o de escolher alvos sobre os quais pudéssemos exercer juízos de valor, mas aproximar teorias e acontecimentos e colocá-los em negociação, de maneira que pudessem dar corpo uns aos outros, mutuamente.

E foi nesse sentido de aproximação que os temas levantados ao longo desta investigação se direcionaram ao questionamento de cisões marcantes, como as que dividem em blocos fatos que ocorreram simultânea e multidirecionalmente, sugerindo uma compreensão historicista linear; ou as que diferenciam hierarquicamente funções que existem através de relações de reciprocidade, como as de bailarino e coreógrafo, desconsiderando a qualidade cooperativa inerente às atividades de ambos; bem como as que fortalecem dicotomias como horizontal/vertical, criador/intérprete, processo/obra e cotidiano/cena.

O *entre* tornou-se então um lugar de extrema importância para pensarmos as relações que se dão não só na dança contemporânea, mas em termos mais gerais da convivência, uma vez que

178 Howard S. Becker, *Mundos da Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2010, p. 19.

nos mantém no *presente*, num espaço comum, e onde, a despeito das diferenças de posições que possam se dar, não há um passado a dar causa ou um futuro a justificar os acontecimentos. É no *entre*, no *meio*, ali onde o acontecimento nos interpela, que nasce a ocasião para estarmos realmente juntos e sentirmo-nos responsáveis pela manutenção e atualização dos encontros, dentro do ciclo de vida ou do espaço-tempo de cada situação: finitamente.

Esta investigação nos trouxe à compreensão da colaboração em sua finitude, ao seu entendimento como algo que pode ser trabalhado e aprofundado – como uma habilidade –, mas não visando sua simples permanência, seu insistente prolongamento no tempo, e sim entendendo que podemos trabalhar em favor de sua potencialização enquanto durar a situação a ela relacionada. A finitude entendida como parte da colaboração, como prática do viver juntos, coloca os encontros na condição de potencialmente renováveis, porque atualizáveis, modificáveis, e são essas condições que permitem o envolvimento responsável no manuseamento daquilo que se tem, bem como a manutenção de compromissos e o reconhecimento de todos como legítimos e insuficientes.

Portanto, nesse *entre*, nesse *meio*, não faz sentido que haja um dono, um chefe, um autor. Nele nos deparamos com novas possibilidades de reconhecimento e retribuição em relação ao que resulta da prática do viver juntos, onde todos os envolvidos têm visibilidade diante de algo que foi produzido conjuntamente: "a criação cria a criação e (não a criatura)".

Acreditamos que a colaboração faz mais parte do trabalho em dança contemporânea do que pudemos observar através das questões que escolhemos tratar nesta pesquisa e continuaremos a trabalhar para que essas e tantas outras questões sigam se reformulando e se renovando por entre as novas paisagens, que estão constantemente a ser construídas pelos mundos da dança.

Colaboradores nesta pesquisa

Mauricio Motta. Mestre em Artes Cênicas e graduado em Filosofia-Bacharelado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, iniciou sua carreira artística como bailarino no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, passando pela Cia. Nacional de Bailados, em Lisboa, e diversos teatros e companhias independentes na Alemanha, dentre elas o *Tanztheater Darmstadt*, como bailarino, professor e coreógrafo.

Em 1996, em Darmstadt, fundou o [sílabAs] c. dança, um projeto independente em dança-teatro, que vem produzindo espetáculos até os dias atuais.

Foi diretor coreográfico da Tônus - Cia. de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2008), diretor artístico da Gaya - Dança contemporânea, também na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2009) e participou do projeto de pesquisa *Pedagogia da Cena Não-Dramática* (PROPESQ). É membro, desde 2011, do *Tanzlandschaft Sur*, organização e network de artistas sul-americanos e instituições que atuam no campo da pesquisa em dança contemporânea.

Atualmente é diretor artístico da [sí-la-bAs] c. dança, em Natal/RN, e membro dos projetos de pesquisa *Cirandar - Grupo de pesquisa em corpo, dança e processos de criação* (UFRN), *Almodovar e Kahlo: Estéticas constituintes para processos criativos* (UFRN) e *Arte contemporânea e cultura investigadas para conhecer, apreender e transformar* (UFRN).

Anízia Marques. Natural de Natal/Rio Grande do Norte, iniciou suas atividades em dança no ano de 1975, no Ballet Municipal de Natal, permanecendo em seu corpo de baile até 1993. Em 1988 foi aprovada para integrar o quadro de professores da Escola Municipal de Ballet de Natal e da Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão (EDTAM). Em 1999 criou e dirigiu a Domínio Cia de Dança, também em Natal/RN.

Dirigiu e coreografou: *Estação desejo, Algumas vezes, Verão, Diag Coke, Cativoiro, A luz de uma saída, Via Crusis, Divino Pedro, Melodia Sentimental, Dos a Dos, A noiva, Dança dos meninos, Encontrastes, Solus, Brejo, Ticks- Tac, Marias, Pelos Ares, Rumos, Você precisa me amar, Prece, No caminho de casa, Tabaréu, O grito da Seca, O Salto, Só eu sei, Pintando*

em Cena, além de várias outras coreografias para a Escola Municipal de Ballet Professor Roosevelt Pimenta, Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão, Stúdio Corpo de Baile, Escola Marista de Natal e Grupo Gira Dança. Esteve em cena nos espetáculos: *Intimidade Manipulada*, *Sente-se e Hipotálamos em Crise* ([sí-la-bAs] c. dança); *Só eu Sei*, *A Quarta Parede* e *Tela em Branco* (Anízia Marques dança)

De 2003 a 2009 foi diretora, *maître* e criadora do Balé da Cidade de Natal. Recebeu quatro prêmios no Festival de Joinville: um primeiro lugar, dois segundo lugar e um terceiro lugar. Em 2006 foi indicada como coreógrafa revelação do mesmo festival. Trabalhou como assistente de Luis Arrieta, Mario Nascimento, Sergio Rocha, Marcelo Moacir, Armando Duarte e Willy Helm. Em 2005 recebeu do Governo do Estado do Rio Grande do Norte o troféu Mérito Potiguar de Educação, na categoria Cultura. No período de 2007 a 2008 foi chefe do Núcleo de Dança da Fundação Cultural Capitania das Artes e diretora artística da Escola Municipal de Ballet Professor Roosevelt Pimenta, a qual dirigiu até 2012. Integrou a [sí-la-bAs] c. dança, com direção de Mauricio Motta, de 2009 a 2012.

Atualmente dirige a Anízia Marques dança, uma companhia de dança criada em março de 2013. Neste mesmo ano voltou a dirigir o Balé da Cidade do Natal.

Ana Paula Kamozaiki. Teve grande parte de sua formação inicial em dança na cidade de São José dos Campos/São Paulo, onde começou a trabalhar profissionalmente, tendo feito parte do Grupo Dama, da Escape Cia de Dança e da Cia de Danças de São José dos Campos.

Durante 8 anos integrou o elenco da Lia Rodrigues Companhia de Danças, no Rio de Janeiro, onde participou da criação de diversos trabalhos, atuando como bailarina e por vezes também como assistente de criação em obras sob encomenda para outros grupos. Ao longo desses anos excursionou com o repertório da companhia em turnês pelo Brasil e também em diversos outros países, como França, Portugal, Espanha, Alemanha, Japão e Canadá.

Tem ampla experiência na área da educação através do movimento, onde trabalhou com diversos grupos de alunos, das mais variadas faixas etárias e experiências corporais. Ministrou workshops, aulas e oficinas também em várias regiões do Brasil e da Europa.

Atualmente cursa a Formação em Psicoterapia Corporal Reichiana, no Centro de Análise do Movimento Vivo (CAMV), em Niterói/Rio de Janeiro, onde começa a desenvolver um

trabalho de integração entre a dança e a terapia.

Paula de Paula. Integrou o Aplysia Grupo de Dança, em Florianópolis/Santa Catarina, durante 4 anos, participando das criações de *Universo Feminino* (2005) e *Möbius* (2007). Fez parte da Lia Rodrigues Companhia de Danças, no Rio de Janeiro/RJ, por 3 anos, participando da criação de *Piracema* (2011).

Com formação em Fisioterapia e pós-graduação em Terapia Através do Movimento – Corpo e Subjetivação, atualmente se dedica à prática e transmissão do Yoga, englobando fisioterapia, dança e o método Feldenkrais de consciência pelo movimento.

Lucía Russo. (Argentina, Patagônia, 1975). *Performer*, coreógrafa e gestora cultural. Estudou psicologia na Universidade de Buenos Aires e dança contemporânea no *European Dance Development Centre* (Holanda) e no *Centro Cultural Rojas* (Buenos Aires).

Inquieta e errante, se move entre a criação artística, os processos de transmissão e intercâmbio e a gestão cultural. Seus trabalhos e projetos se caracterizam por envolver diversas formas de ação colaborativa e provocar encontros, dissonâncias, desvios e choques.

Em 2010, entre Buenos Aires e Rio de Janeiro, funda Improvável Produções junto com a artista carioca Marcela Levi. Improvável Produções é responsável, entre outros, pela peça *Natureza Monstruosa* (Fomento à Dança, SMC RJ, 2011 + Iberescena 2011 + Circuito Estadual das Artes, SEC 2012), criada em 2011, em estreita parceria com Clarissa Rêgo, João Lima, Laura Samy e Laura Erber; e pela intervenção urbana *Sandwalk with me*, desenvolvida entre Londres e Rio de Janeiro, entre 2012 e 2013 (com o apoio da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e com a coprodução do Festival Panorama 2013). Levi & Russo colaboraram nas residências *Rio Art Occupation London* (Londres), *AZALA* (Espanha) e *ON.OFF*, (Portugal). Russo é performer no espetáculo de Levi *Em redor do buraco tudo é beira* (2009). Associada ao núcleo de criação, a Improvável Produções desenvolve o programa de formação de público *Futuros Espectadores*.

Paralelamente colabora, entre outros artistas, com o fotógrafo Manuel Vasón; com Gustavo Ciríaco, nos trabalhos *Sala de maravilhas* (2013) e *Eles vão ver* (2010); com Diego Gil, nos trabalhos *About Falling* (Holanda, 2008) e *TPS* (Argentina-Holanda, 2004); com Lucas

Condró e Natalia Tencer, em *Alguien próximo* (Argentina, 2008) e *Sobrenatural* (Argentina, 2007); com Cia Lupita Pulpo, em *La ex de Bob* (Uruguai, 2006).

Entre seus trabalhos artísticos na Argentina se destacam as peças *Fantasmagoria* (2011), *duo* em colaboração com o compositor Javier Bustos; *El borde silencioso de las cosas* (2009), dentro do coletivo c.a.s.a.; *Árida o estepa* (2005), em colaboração com o compositor Claudio Peña; e *TPS* (2004), em colaboração com Diego Gil; além das instalações interativas *DUO* (2005) e *Sensorama* (2006). Como *performer*, trabalhou na *Cia De La Guarda* (2001/2004).

No campo da gestão cultural e da promoção de intercâmbio, participa da *Rede Sul-americana de Dança* (2001/2010); coordena o projeto *Diálogos: Intercâmbio sobre processos de criação em dança contemporânea* (2006/2008), na Argentina, México, Peru, Uruguai e Venezuela; coordena em Buenos Aires o ciclo de apresentações e oficinas *Retratos de una constelación* (2007/2009); participa dos coletivos artísticos argentinos Casa Dorrego (2004/2008) e c.a.s.a. (2009/2010); colabora na curadoria do projeto *MANIFESTA! Ocupação do Teatro Cacilda Becker* (FUNARTE, 2011) e produz a circulação nacional Prêmio Procultura do espetáculo *Em redor do buraco tudo é beira*, de Marcela Levi (2012/2013).

Foi professora titular de Composição Coreográfica no Instituto Universitário Nacional de Arte de Buenos Aires (2007/2009) e professora convidada na Universidade *Tres de Febrero*, na Argentina. Desde 2010 coordena o projeto de formação de público *Futuros Espectadores*, articulando e criando pontes entre teatros, artistas e escolas públicas de ensino fundamental e ensino médio, ONGs, coletivos e associações culturais em Buenos Aires e no Rio de Janeiro.

Priscila Maia. É *performer* e pesquisadora. Bacharel em jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e roteirista com especialização na *Escuela Internacional de Cine Y Televisión* (Cuba), desde 2003 dedica-se à dança contemporânea e ao cinema. Formou-se em dança contemporânea na Escola Angel Vianna e em Montagem no *Centro de Formación Profesional del S.I.C.A.* (Argentina). Em 2008 passou a integrar o elenco da Lia Rodrigues Companhia de Danças e, como intérprete, participou da criação de *Pororooca* – espetáculo que ganhou o Prêmio APCA de Dança 2010. Realizou a Mostra Dança e Cinema *Um giro por*

Pina Bausch, com edições no Rio e em Porto Alegre. Em 2010, seu curta metragem *Vide o Tape* ganhou o 2º lugar no I Concurso Curtas de Bolso do site Tela Brasil e foi exibido nos principais festivais de videodança da América Latina. Em 2012, seu projeto *Desejo que fuja* foi contemplado com o Prêmio de Apoio à pesquisa e criação artística, da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, e teve estréia no Itaú Cultural/São Paulo. Foi assistente de direção de videoclipes de diversos grupos musicais e já dirigiu curtas de ficção e documentário. Pesquisadora e roteirista da série de televisão *Proibido*, do canal *Discovery Channel*, em 2013 foi assistente de direção do longa *Sete Visitas*, dirigido por Douglas Duarte e produzido pela TVZERO (Rio de Janeiro). Foi artista residente do projeto *lote#3*, coordenado pelo coreógrafo Cristian Duarte, em São Paulo. Seu curta metragem *Transfigural* foi exibido este ano no *Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne*. Atualmente colabora com o coreógrafo Gustavo Ciríaco nas coreografias *Onde o horizonte se move* e *Quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas*. Participa também do núcleo de desenvolvimento de séries da TV Globo, pesquisando para o diretor argentino Daniel Burman.

Calixto Neto. Nasceu em Recife/Pernambuco e lá fez sua formação como professor de teatro pela Universidade Federal de Pernambuco. Se tornou bailarino, tentando ser um melhor ator. Começou a dançar no Espaço Experimental, logo passando a integrar o Grupo Experimental de Dança, onde dançou diversas criações e peças do repertório do grupo. Participou também de projetos de dança, teatro e música com artistas da cidade até se mudar para o Rio de Janeiro. Lá passou mais de 6 anos trabalhando na Lia Rodrigues Companhia de Danças, onde participou de algumas criações e dançou as peças do repertório da companhia. Ainda trabalhou como assistente de criação de Micheline Torres, antes de sair do Rio de Janeiro e ir morar em Montpellier, no Sul da França. Lá ele faz o ex.e.r.ce - *master* de estudos coreográficos e se pergunta qual caminho tomar dentro do mercado da dança enquanto estabelece uma parceria de trabalho com Bruno Freire. Agora, em julho de 2014, ele está de férias, ainda que trabalhando um pouco. Mas está em Lisboa e está tudo bem, pensando que talvez transite mais um pouco entre colaborações, pesquisas, estudos, trabalhos autorais, burocracias, outros carnavais e férias.

João Lima. (Recife, 1980). Atua como *performer*, coreógrafo e professor em diversas organizações artísticas. Integrou o Curso de Formação de Atores da Fundação Joaquim Nabuco e frequentou a Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco. Também participou do Curso de Pesquisa e Criação Coreográfica do Fórum Dança, em Lisboa (2006), e concluiu a Formação ESSAIS, no *Centre National de Danse Contemporaine d'Angers*, França (2007). Em 2002 recebeu o Prêmio de Melhor Ator da Associação de Produtores de Artes Cênicas de Pernambuco (APACEPE).

João Lima vem apresentando em festivais e teatros no Brasil, na Europa e América Latina, peças de teatro, assim como colaborações com diversos coreógrafos: Marcela Levi, Vítor Roriz & Sofia Dias, Peter Michael Dietz, Romulus Neagu, Carmen Pereiro, Anna Rubirola, Cecília Colacrai e Johann Maheut, entre outros.

Ensinou em diversas organizações: Cruzada de Ação Social (Recife), Centro Cultural Daruê Malungo (Recife), Teatro Hermilo Borba Filho (Recife), Penitenciária Feminina do Bom Pastor (Recife), *Profesorado de Danzas Isabel Taboga* (Rosário), *Espacio Camargo* (Buenos Aires), *Centre Cívic Cotxeres Borrell* (Barcelona), *La Danseria* (Barcelona), *tragantDansa* (Barcelona) e *Area Dansa* (Barcelona).

Participou de diversos filmes, seja como ator, diretor de elenco ou coreógrafo, entre eles: *Amor, Plástico e Barulho*, de Renata Pinheiro (2013), *Em Trânsito*, de Marcelo Pedroso (2013) e *Rodolfo Mesquita e as monstruosas máscaras de alegria e felicidade*, de Pedro Severien (2013).

Entre as suas criações estão *Noturno* (2003), *Eles não sabiam de nada* (2004), *Involuntariamente* (com Vítor Roriz e Sofia Dias, Portugal, 2007), *It's a jungle in here!* (2007), *Come Closer* (com Carmen Pereiro, 2007), *Azul como uma Laranja* (com Cecília Colacrai, 2009), *O Outro do Outro* (Rumos Itaú Cultural Dança 2010), e *Ilusionistas* (Prêmio Funarte Klauss Vianna 2012). Atualmente desenvolve a pesquisa coreográfica *Morder a Língua*.

Allyson Amaral. É formado no curso de Licenciatura em Dança pela Faculdade Angel Vianna (2007/Rio de Janeiro). Trabalha como Artista-Orientador em Dança do Projeto

Vocacional da Prefeitura da Cidade de São Paulo. Participou da Residência Jardim Equatorial, coordenada pela coreógrafa Thelma Bonavita, no COMO_Clube em São Paulo, e hoje é um dos transgestores deste espaço. Desenvolveu o projeto *45,33,78*, contemplado pela bolsa de Apoio à Pesquisa e Criação Artística do Estado do Rio de Janeiro, com orientação da coreógrafa Marcela Levi. Trabalhou na Lia Rodrigues Companhia de Danças, no Rio de Janeiro, como bailarino e é cocriador das peças *Encarnado*, *Chantier Poétique* e *Pororoca*. Integra a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades de Teatro de Rua, no Rio de Janeiro, e o Grupo Afro Ilú Obá de Min, em São Paulo.

Laura Samy. (1971, Rio de Janeiro). É intérprete/criadora. Sua trajetória artística dialoga com o balé, a dança contemporânea, o teatro e a *performance*. Trabalha em parceria com João Saldanha de 1997 a 2010, participando das criações realizadas pelo coreógrafo neste período. Desenvolve 3 pesquisas solo – *Dobra* (2004), *Vazio* (2006) e *O estado das coisas* (2010). Participa de projetos dirigidos por: Gerald Thomas – *Tristão e Isolda* (2003); Nathalie Colantes – *La Logique dusujet / Vertus* (2005/2007); Tunga – *Les Affinites Electives* (2005); Coletivo Improviso/Enrique Díaz e Mariana Lima – *Não Olhe Agora* (2005/2007); Dani Lima – *Pequeno Inventário de Lugares Comuns* (2007 /2011) e *Pequena Coleção de Todas as coisas* (2013); Marcela Levi – *Natureza Monstruosa* (2011/2012); Flávia Meireles – *Trabalho para comer* (2012); Renato Linhares – *O Maravilhoso Museu da Caça e da Natureza* (2012); Xavier Le Roy – *Retrospectiva* (2013); Lucas Welingski – *Héliogabalo* (2013).

Trabalha como assistente de direção nos seguintes projetos: *Maria José/ Je suis??!!* – Helena Vieira (2007/2013); *Gêmeos* – Alex Cassal/Alice Ripol (2008); *Coreografia para prédios, pedestres e pombos* – Dani Lima e Paola Barreto (2010); *Trabalho para comer* – Flávia Meireles (2012) e *Homem Vermelho* – Marcelo Braga (2012).

João Saldanha. Coreógrafo, estudou dança moderna, jazz e balé no Brasil, Inglaterra e França entre 1978 e 1994. Fundou sua companhia, Atelier de Coreografia, em 1986 e desde então, recebeu diversas premiações e apoios:

Prêmio Estímulo do Governo do Estado do Rio de Janeiro, em 1998;

Apoio da Secretaria Municipal de Cultura para a elaboração de seus projetos, entre 1999 e 2003;

Foi escolhido pelo Programa de Bolsas Vitae de Artes, em 2004, com o projeto *Danças Modulares*;

Recebeu o Prêmio Icatu Holding, pelo conjunto de sua obra, tendo sido contemplado com uma residência artística ao longo do ano de 2005, em Paris. Ainda em 2005 idealizou o projeto *Domingos no Municipal*, com preços populares e programação de dança contemporânea brasileira;

Em 2006, sua criação *Extracorpo*, estreou na França e foi co-produzida pela XII Bienal de Lyon. Nesse mesmo ano recebeu o Prêmio Funarte Klauss Vianna para montagem e circulação;

Em 2007 foi convidado a coreografar a companhia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro;

Em 2008 recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo seu percurso em dança;

No ano de 2009 recebeu o Prêmio Funarte Klauss Vianna para a realização de *Paisagem Concreta*, estreando a temporada 2010 do Centro Cultural Banco do Brasil/Rio de Janeiro;

Em outubro de 2010 construiu um trabalho para a bailarina e mestra Angel Vianna pela celebração de seus 60 anos de vida artística e na edição de 20 anos do Panorama Festival foi homenageado pelos 25 anos de sua companhia, apresentando quatro peças de seu repertório;

Em 2011, Saldanha foi indicado ao Prêmio de Cultura do Estado do Rio de Janeiro pelos anos de trabalho ininterrupto a frente do Atelier de Coreografia e recebeu o Prêmio da Revista BRAVO de melhor espetáculo do ano com *Núcleos*;

Em setembro de 2012 estreou *Aventura entre pássaros*, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro;

Em 2013 foi contemplado pela APCA como melhor coreógrafo de 2012 e, nesse mesmo ano, escreveu e dirigiu seu primeiro texto para teatro, em ocasião da celebração dos 25 anos da Cia dos Atores, com o espetáculo solo *Como estou hoje*. Ainda em 2013 estreou o trabalho coreográfico *Piquenique*, em parceria com a Cidade das Artes e com Panorama Festival no Rio de Janeiro e foi convidado, pelo SESC Central, para fazer uma turnê por 10 capitais do país com o espetáculo *Qualquer coisa a gente muda*. Paralelamente, levou sua última criação

para o SESC Pompéia, além de 10 cidades do interior do estado de São Paulo e da região serrana do estado do Rio de Janeiro.

Em junho de 2014, a convite do Espaço SESC, montou a exposição *Topo*, sobre o jornalista e técnico João Saldanha, seu pai.

Atualmente está em fase de captação de recursos para a montagem de seu segundo texto para teatro, *Pahoma*, previsto para estrear no primeiro semestre de 2015.

Marcela Levi. (1973, Rio de Janeiro). É *performer* e coreógrafa. Em 2010 fundou, com a coreógrafa argentina Lucía Russo, a Improvável Produções - responsável pela criação e produção da peça de dança *Natureza Monstruosa* (Fomento à Dança, SMC RJ, 2011 + Iberescena 2011 + Circuito Estadual das Artes, SEC 2012), criada em 2011 em estreita parceria com os *performers* Clarissa Rêgo, João Lima e Laura Samy e com a escritora e artista visual Laura Erber; e pela intervenção urbana *Sandwalk with me*, desenvolvida em Londres e no Rio de Janeiro, entre 2012 e 2013, com o apoio da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e com a coprodução do Festival Panorama 2013.

Nos últimos 15 anos, Marcela Levi vem desenvolvendo projetos que dissolvem as fronteiras entre a dança e as artes plásticas, construindo uma linguagem que perturba a hierarquia entre corpo e objeto: o corpo se torna objeto e os objetos se tornam corpo. Através de seu trabalho, Levi cria uma zona de ambiguidades e deslocamentos. Formada pela Escola de Dança Angel Vianna (Rio de Janeiro), Levi foi artista residente no centro de arte *Les Recollets* (França), no Programa *Artistas en Residencia - Casa Encendida / Aula de Danza* (Espanha), no Espaço Cultural Azala, (Espanha), no Laboratório de Criatividade Urbana ON.OFF (Portugal), artista convidada no programa *Rio Art Occupation London*, na *London Cultural Olympiad*, promovido pela SEC RJ (Londres) e recebeu a bolsa Batiscafo (Cuba).

Seus projetos: *Imagem* (2002); *Massa de sentidos* (incluído como um dos dez melhores trabalhos em dança de 2004 na lista do jornal O Globo); *In-organic* (Prêmio Klauss Vianna 2007, Programa Rumos Dança Itau Cultural, incluído pela organização inglesa Artsadmin no “*The top 40 illustrated guide to 2008*”, citado no *yearbook* de 2008 da revista alemã *Ballettanz* e incluído como um dos dez melhores trabalhos em dança de 2007 na lista do Jornal do Brasil); e *Em redor do buraco tudo é beira* (contemplado pela Funarte no Programa

de Bolsas de Estímulo à Criação Artística 2008, incluído entre os destaques da dança em 2009 pela crítica especializada do jornal O Globo, contemplado com o Prêmio Reconhecimento ZKB / Zürcher Theater Spektakel, Zurique 2010 e com o Prêmio PROCULTURA 2010).

Esses projetos têm sido apresentados em vários festivais e centros de arte no Brasil, Europa e América Latina como: *Impulstanz Festival* (Viena), *Les inaccoutumés – Ménagerie de Verre* (Paris), *In Transit* (Berlim), *In Presentables* (Madrid), *Rencontres Choregraphiques de Seine-Saint-Denis* (Paris), *Kunsten Festival des Arts* (Bruxelas), *Nottedance* (Nottingham), *Arnolfini* (Bristol), *Teatro Solís* (Uruguai), *Festival COCOA* (Buenos Aires), Bienal Internacional de Dança do Ceará, Casa França Brasil, MAM/RJ e outros.

Levi colaborou com os artistas Lia Rodrigues, Vera Mantero, Guillermo Gomez-Peña, Laura Erber, Manuel Vason, Dani Lima e Gustavo Ciríaco, entre outros.

Referências Bibliográficas

BANANA, Adriana. A gravidade de um corpo. In: sítio web **adrianabanana.wordpress.com**, 2010. Disponível em: <<http://adrianabanana.wordpress.com/category/artigos-publicados/>>. Acesso em: 04/11/2013.

BARDAWIL, Andréa. Por um estado de invenção. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <http://ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 03/02/2014.

_____. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés; texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. De l'oeuvre au texte. In: **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Arte e sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

_____. Arte como ação coletiva. In: **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

_____. **Mundos da Arte**. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Edição Saraiva, 1964.

CALDAS, Paulo. Derivas Críticas. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. In: sítio web **Poiésis: Revista do programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense**, n. 16, 2010. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_PinaBausch.pdf>. Acesso em: 21/11/2013.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: Contribuição a uma Teoria de Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=841&Itemid=2>. Acesso em: 19/02/2014.

CHOMSKY, Noam. Sobre a precarização do trabalho e da educação na universidade. Transcrição editada de observações feitas por Noam Chomsky via Skype, no dia 4 de fevereiro de 2014, a membros e apoiadores da Adjunct Faculty Association do Sindicato dos Metalúrgicos, em Pittsburgh. Transcrição de Robin J. Sowards. Edição de Noam Chomsky. Tradução de Louise Antonia León. In: sítio web **Carta Maior**, 2014. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Educacao/Chomsky-Sobre-a-precarizacao-do-trabalho-e-da-educacao-na-universidade/13/30389>>. Acesso em: 17/03/2014.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Cartografia da cena contemporânea, matrizes teóricas e interculturalidade**. In: Revista Sala Preta, v. 1, n. 1, 2001. Disponível em:

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/46>>. Acesso em: 06/05/2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição da série de entrevistas concedidas a Claire Parnet. Realização: Pierre-André Boutang. Produção: Éditions Montparnasse. Paris: 1988-1989. Divulgado no Brasil pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. Disponível em: <<http://escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/deleuze-gilles/o-abecedario-de-gilles-deleuze-transcricao-integral-do-video>>. Acesso em: 22/01/2014.

EUGÉNIO, Fernanda. Cinematógrafo alkantara: com Fernanda Eugénio. In: sítio web **alkantarafestival.pt**, 2012. Disponível em: <<http://www.alkantarafestival.pt/en/diario-bordo.php>>. Acesso em 02/10/2013.

_____; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. In: sítio web **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 25, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/issue/current/showToc>>. Acesso em: 02/10/2013.

_____; FIADEIRO, João. O encontro é uma ferida. In: sítio web **and-lab.org**, 2014. Disponível em: <http://and-lab.org/wp-content/uploads/2013/08/O-encontro-e%CC%81-uma-ferida-_final.pdf>. Acesso em: 24/01/2014.

FERNANDES, Ciane. Corpo Com-Texto: Dança-Teatro na formação em artes. In: sítio web **followscience.com**, 2014. Disponível em: <<http://followscience.com/content/518937/ciane-fernandes-corpo-com-texto-danca-teatro-geocities-ws>>. Acesso em: 28/01/2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2007.

FONSECA, André. A gestão cultural no contexto da dança. In: sítio web **anaeangelo.com**, 2011. Disponível em: <<http://anaeangelo.com/wp-content/uploads/2011/06/GESTAO-CULTURAL-BAIXAR.pdf>>. Acesso em: 09/05/2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ditos e escritos**. Estética: literatura e pintura, música e cinema, v. 3. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GIL, José. **Movimento Total**: O Corpo e a Dança. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GUÉRIN, Michel. **O que é uma obra?** Tradução de Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

KATZ, Helena. Pororoca que arrasta para o universo de rosa. In: sítio web **Estadão.com.br**, 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer%2cpororoca-que-arrasta-para-o-universo-de-rosa%2c533803%2c0.htm>>. Acesso em 12/11/2013.

_____. Lia Rodrigues coreografa a resistência. In: sítio web **helenakatz.pro.br**, 2000. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31258389893.jpg>>. Acesso em: 14/11/2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. 1. ed. portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____. **Poétique de la danse contemporaine**: la suite. Bruxelas: Contredanse, 2007.

MARINHO, Fernando. As pessoas não cumprem obrigações, não respeitam leis, temos um problema gravíssimo no país: depoimento. [13 de setembro, 2013]. In: sítio web **Produção em dança**. Disponível em: <<http://producaoemdanca.com.br/entrevista-fernandomarinho-sated/>>. Acesso em: 24/01/2014.

MARINHO, Nirvana. Política na dança. In: sítio web **Idança.net**, 01/10/2006. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2006/10/01/politica-na-danca/3394>>. Acesso em: 04/10/2012.

_____. Aquilo de que somos feitos: ação política. In: **Concinnitas** - Revista do Instituto de Artes da UERJ, v. 2, n. 19, 2011. Disponível em: <<http://concinnitas.kinghost.net/texto.cfm?edicao=19&id=54>>. Acesso em: 14/11/2013.

_____. Colaborar significa: estética, política, sociedade, arte. In: sítio web **coLABoratorio**, 2007. Disponível em: <http://idanca.typepad.com/colaboratorio/2007/05/colaborar_signi.html>. Acesso em: 27/11/2013.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. In: BRASIL, André (Org.). **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MOREAU, Arthur. Loupe em Português: resenha da obra Poética da Dança Contemporânea. In: sítio web **Idança.net**, 06/11/2013. Disponível em: <<http://idanca.net/loupe-em-portugues-resenha-da-obra-poetica-da-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 13/11/2013.

MOULIN, Raymonde. La Genèse de la rareté artistique. In: **Revue d’Ethnologie Française**, vol. 8, 1978.

MUNIZ, Zilá. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. In: **O Teatro Transcende** - Revista do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236 - 6644, v. 16, n. 2. Blumenau, 2011. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2688/1754>>. Acesso em: 06/01/2014.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PRIBERAM DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Colaborar**. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/colaborar>>. Acesso em: 19/02/2014.

_____. **Cooperar**. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/cooperar>>. Acesso em: 19/02/2014.

_____. **Coreografia**. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/coreografia>>. Acesso em: 19/02/2014.

_____. **Coro**. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/coro>>. Acesso em: 19/02/2014.

ROCHA, Thereza. Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade. In: sítio web **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/754/690>>. Acesso em: 13/11/2013.

_____. O que é Dança Contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. In: sítio web **Revista Ensaio Geral**, v. 3, n. 5, 2011. Disponível em: <http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/217/116>. Acesso em: 13/11/2013.

RODRIGUES, Lia. Choque de energias nas pororocas do cotidiano: depoimento. [27 de outubro, 2010]. Recife: **Jornal do Commercio**. Entrevista concedida a Eugênia Bezerra.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

_____. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer... In: sítio web **Núcleo de estudos da subjetividade/PUC**. São Paulo: 2000. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Despachos.pdf>>. Acesso em: 08/02/2014.

_____. Resistência e criação: um triste divórcio. In: sítio web **Núcleo de estudos da subjetividade/PUC**. São Paulo: 2003. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Divorcio.pdf>>. Acesso em: 08/02/2014.

_____. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. In: sítio web **Núcleo de Estudos da Subjetividade/PUC**. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>. Acesso em: 03/02/2014.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

SOUZA, Pedro Miguel Teixeira. **O Coro e a Dimensão Sociológica e Coletiva da Tragédia Grega**, 2005. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/aartedramatica/family-profiles/o-coro-e-a-dimensao-sociologica-e-colectiva-da-tragedia-grega>>. Acesso em: 22/01/2013.

TRINDADE, Ana Lúcia. A Escrita da Dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento. In: sítio web **Idança.net**, 18/11/2008. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2008/11/18/a-escrita-da-danca-pequeno-historico-sobre-a-notacao-do-movimento/9294>>. Acesso em: 19/10/2012.

WIKIDANÇA.NET. **Dança Moderna**. Disponível em: <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Dan%C3%A7a_moderna>. Acesso em: 08/02/2014.

WIKIPÉDIA. **Cooperação**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Coopera%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 08/02/2014.