

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Ester França Monteiro de Barros

PROCESSOS DE “CONEXÃO” NA EXPERIÊNCIA DO COLETIVO MOVASSE

Belo Horizonte
2017

Ester França Monteiro de Barros

PROCESSOS DE “CONEXÃO” NA EXPERIÊNCIA DO COLETIVO MOVASSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof.^a Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

França, Ester, 1976-
Processos de "conexão" na experiência do Coletivo Movasse
[manuscrito] / Ester França Monteiro de Barros. – 2017.
103 f. : il.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

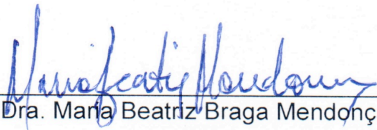
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Coletivo Movasse – Teses. 2. Improvisação (Dança) – Teses. 3.
Dança – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

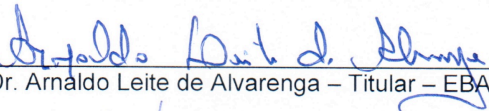
CDD 793.3

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ESTER FRANÇA MONTEIRO DE BARROS** Número de Registro 2015654326

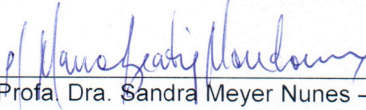
Título: “Processos de “conexão” na experiência do Coletivo Movasse”



Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes – Titular – UDESC

Belo Horizonte, 09 de março de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de certa forma me incentivaram e me apoiaram na realização dessa árdua tarefa que é levar para linguagem escrita algo que se faz com o corpo, com a alma e com a mente de forma poética.

Em especial, agradeço ao forte apoio da minha família: minha mãe Marina, meu pai Claudio e minha irmã Raquel, que tantas vezes resolveram meus problemas práticos do dia a dia, a fim de que me sobrasse tempo e energia para tal empreitada. Ao decidir enfrentar o desafio de “voltar a estudar” após 15 anos afastada da academia, o tempo se torna curto para administrar o trabalho artístico, a docência, a casa, a vida com minha filha... enfim, a lista é grande! Agradeço, portanto, à Alice, minha pequena, por personificar o sentimento mais profundo de amor e, conseqüentemente, me fazer querer ser uma pessoa melhor a cada dia. Sinto muito pelo tempo de lazer que a tarefa de escrever nos fez adiar, mas pretendo agora, com a alma tranquila, recompensá-los com a qualidade merecida.

Agradeço ao Movasse, pela parceria, pela confiança e pela oportunidade de me desafiar a cada dia na tarefa de ser artista independente no Brasil. Este trabalho só existe porque um dia o Coletivo Movasse foi inventado por nós. No outro dia, ele se tornou realidade, pois tivemos coragem para isso. De 2006 a 2016, ele existiu nas configurações que este texto aborda, por vezes ele “sobreviveu”, sempre em constantes reinvenções, atravessadas de alguns sucessos e trabalho reconhecido. Até o final do ano de 2016 tivemos a paciência, a tolerância e o desejo de esperar o dia de amanhã antes de jogar tudo por terra. Caro leitor, confesso aqui que não foi fácil nem difícil, foi no mínimo improvável! Mas o fato é que foi possível, claro, à nossa maneira! Olho para trás e penso: Como foi que conseguimos passar por tudo isso? Como foi que conseguimos chegar aqui? Não sei! São coisas da arte, magias que só quem é artista identifica quando e como acontecem. Mas o pior é que o artista sabe que não pode controlar tudo, pois algo sempre escapa, visto que é “movimento”. Dessa forma, é saber como se manter no fluxo da improvisação, é saber que o viver não é nada mais nada menos que um constante improviso. E são nesses momentos curiosos da vida que chegamos a 2017. O Coletivo Movasse começa a se reconfigurar sem a presença de um dos integrantes. Se vamos “sobreviver”, se teremos a tolerância, a paciência e a garra de outrora, confesso que hoje não sei responder. Tomara que sim! Será no fazer de todo dia que renovaremos nossas escolhas. Nós três que ainda estamos em cena e nos bastidores a partir

deste recente 2017 teremos que lidar com o fluxo da improvisação da vida. Sentir o movimento. Correr o risco.

Agradeço à minha orientadora Bya Braga pelo carinho, cuidado, parceria e escuta. Repito aos leitores o que costumo lhe dizer: “Que sorte eu tive em ter **você** como orientadora!”. A liberdade que me foi concedida para criação e desenvolvimento deste trabalho é análoga à minha liberdade dentro da sala de ensaio ou em cena. É poder escrever da mesma maneira que posso dançar, com a minha personalidade e convicção artística, sem perder o rigor que este trabalho exige.

Por fim, agradeço ao meu anjo da guarda que tem sexo, nome, forma e endereço: minha querida amiga Ana Cuperschmid, que estava lá, presente no momento em que eu estava “a ponto de entregar os pontos”, enrolada nos infinitos e inúmeros fios dos meus pensamentos. Com seus poderes divinos, ou melhor, com seus conhecimentos do programa Word, tornou minha relação prática com o texto muito mais leve, sobrando energia para o ato de pesquisar!

A todos o meu mais sincero obrigada!

Ester França Monteiro de Barros

RESUMO

Esta pesquisa realiza uma reflexão sobre a experiência (BONDÍA, 2002) do Coletivo Movasse de 2006 a 2016, em especial os aspectos conectivos da criação colaborativa em situações improvisacionais performativas. Considerando o trabalho de dança do coletivo em sentido ampliado, ou seja, da sua cultura organizacional às suas práticas artísticas, todos esses processos são mediados pela criação, ou seja, pela invenção de um modelo próprio em que um processo está condicionado ao outro. Assim, o coletivo conta com criadores-intérpretes maduros que se relacionam de forma horizontal e não hierárquica tanto na criação artística quanto na gestão do grupo. Em relação às práticas artísticas, mais especificamente às práticas improvisacionais presentes na obra *“Playlist”*, tem-se que o bailarino não é o centro da improvisação, porém é “força relacional” (VOLPE, 2011) capaz de desenvolver uma “escuta colaborativa”. Por meio dessa “escuta”, as conexões entre os bailarinos são enfatizadas e desafiadas, além de uma constante busca por relações mais horizontais com o público, o espaço cênico, o tema escolhido, a trilha sonora, os possíveis objetos cênicos, a iluminação e o figurino, na tentativa de propiciar uma experiência para audiência e participantes. Inspirada numa abordagem etnográfica e auto-etnográfica, nota-se que meu discurso está completamente inserido na ética do coletivo, enfatizando a dimensão cultural desta pesquisa. Dessa forma, a ideia é encontrar maneiras de direcionar e converter o saber proveniente da experiência em dança que se dá nas salas de ensaio e/ou nos espaços de apresentação como elemento que possa contribuir para ampliar o saber da área de conhecimento das artes da cena.

Palavras-chave: Criação colaborativa; Improvisação em dança; Coletivo Movasse;

ABSTRACT

This research provides a reflection on the experience (BONDÍA, 2002) of *Coletivo Movasse* in the period from 2006 to 2016, especially the connective aspects of collaborative creation in improvisational and performative situations. From a broad perspective, the collective's work, which includes both the organizational culture and artistic practices, uncovers these processes as mediated by artistic creation. This implies the invention of a specific model in which a process is subject to another. Thus, the collective is composed by mature creators-performers who relate to each other in a horizontal, non-hierarchical manner when both creating and dealing with group management. Concerning artistic practices, specially those in the work "*Playlist*", it is observed that the dancer does not constitute the center of the improvisation, but it represents a "relational force" (VOLPE, 2011) which is able to develop a "collaborative listening". This "listening" emphasizes and challenges the connection between dancers, besides moving towards a more horizontal and non-hierarchical relationship with the public, the scenic space, the theme, the soundtrack, the scenic objects, lighting and costumes. This strategy aims at providing the audience and the participants with an experience. Inspired by an ethnographic and auto-ethnographic approach to the subject shows that the author of this work is completely involved in the ethics of the *Movasse* collective, which emphasizes the cultural dimension in this research. Therefore, this Master Thesis focuses on the knowledge derived from experience in dance, which is acquired inside rehearsal rooms and/or performing spaces. The objective is to find ways to direct or convert this knowledge into a contributing element to the performing arts area.

Keywords: Collaborative creation; Improvisation in dance; *Coletivo Movasse*.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Configuração do coletivo de 2006 ao final de dezembro de 2016. Da direita para esquerda: Andréa Anhaia, Carlos Arão, Ester França e Fábio Dornas 60
- Figura 2** - Ao centro, o bailarino em pé com a rotunda do teatro na cabeça; à esquerda, uma bailarina de costas e mais ao fundo, um depósito de material; à direita, um piano semicoberto (ambos os espaços foram desvendados e explorados em cena nas circunstâncias da improvisação)..... 86
- Figura 3** - Em cena, descobrimos um alçapão que levava para baixo do palco. Esse espaço foi desvendado e explorado nas circunstâncias da improvisação, modificando totalmente o fluxo dos acontecimentos. 87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ASPECTOS E ESCOLHAS METODOLÓGICAS.....	14
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	19
3.1 ASPECTOS DA SITUAÇÃO DA DANÇA CÊNICA OCIDENTAL NO FINAL DO SÉCULO XIX: SEMENTES PARA UM PANORAMA ATUAL	19
3.2 O ENTENDIMENTO DE EXPERIÊNCIA E SUA RELAÇÃO COM A CONEXÃO	26
3.3 O ENTENDIMENTO DE “CRIADOR-INTÉRPRETE” NA DANÇA DO SÉCULO XX: ALGUMAS REFLEXÕES.....	29
3.4 OS COLETIVOS ARTÍSTICOS E A CRIAÇÃO COLABORATIVA.....	31
3.5 O ENTENDIMENTO DE UMA CULTURA ORGANIZACIONAL PARA A ARTE	37
3.6 REFLEXÕES SOBRE A IMPROVISACÃO EM DANÇA.....	41
3.6.1 Perspectiva histórica.....	42
3.6.2 Perspectiva da experiência da improvisação	46
3.6.3 Perspectiva da experiência atencional do improvisador.....	50
4 O OBJETO: RE-CONHECENDO O COLETIVO MOVASSE.....	54
4.1 A EXPERIÊNCIA DO <i>GRAND PLIÉ</i> E SUAS REVERBERAÇÕES.....	54
4.1.1 Os antecedentes do Coletivo Movasse: Grupo Primeiro Ato.....	55
4.1.2 A criação no Grupo de Dança Primeiro Ato e o bailarino que cria.....	58
4.2 A CULTURA ORGANIZACIONAL DO COLETIVO MOVASSE.....	60
4.2.1 A criação da obra “ <i>Playlist</i> ”	68
5 ANÁLISE DA OBRA “PLAYLIST”	70
5.1 PERSPECTIVA DO IMPROVISADOR: A EXPERIÊNCIA DE EXECUTAR A OBRA....	72
5.1.1 A “escuta colaborativa” no “ <i>Playlist</i> ”	72
5.1.2 A conexão entre os bailarinos.....	77
5.1.3 As outras vozes do Movasse e os outros corpos no “ <i>Playlist</i> ”: Entrevista com Andréa Anhaia e Carlos Arão	80
5.2 PERSPECTIVA HÍBRIDA: ANÁLISE INTERPRETATIVA DO REGISTRO EM VÍDEO.....	83
5.2.1 A conexão com os demais elementos da cena: em busca de relações horizontais	84
5.2.2 Roteiro de impressões sobre a seleção do registro em vídeo	90

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	96
ANEXO I:	103

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação traz reflexões sobre os processos de “conexão” na experiência do Coletivo Movasse no intervalo de 2006 a 2016. Movasse é um coletivo de criação em dança fundado em 2006 e, em seus 10 anos de existência, foram desenvolvidos 12 trabalhos artísticos de dança contemporânea, entre eles solos, duos e trabalhos em grupos. Eu, como co-criadora e integrante do coletivo desde a fundação até o presente momento desta escrita, analisei o trabalho de dança em sentido ampliado do referido coletivo, que englobou investigar e descrever as características específicas da sua cultura organizacional, bem como de sua prática artística. Sob a ótica da criação colaborativa, mais especificamente dos processos colaborativos de criação do Movasse, averigui, em especial, os aspectos conectivos criativos em situações improvisacionais performativas. Dessa forma, o objetivo deste estudo consistiu em descrever e refletir sobre os aspectos “conectivos” presentes na experiência do coletivo.

Considerando que a dança como campo de conhecimento é bastante jovem no meio acadêmico, houve uma tentativa de encontrar maneiras de direcionar e converter o saber proveniente da experiência em dança, ou seja, aquela que se dá em práticas que acontecem em salas de ensaio ou espaços de apresentação, como elemento que possa contribuir para a ampliação do saber das artes da cena (NUNES, 2014). Portanto, a ideia deste estudo foi dar visibilidade para um tipo de epistemologia que se deu na prática artística. Além disso, apesar da minha fala partir de dentro do coletivo, deu-se ênfase ao grupo e aos seus processos artísticos e organizacionais. De acordo com os limites que a própria pesquisa determina como dissertação de mestrado e a fim de tornar claro e possível o objeto de estudo em relação à amplitude do assunto, foram adotados alguns recortes capazes de guiar nossa trajetória até a conclusão.

Tendo como base uma fundamentação teórica que buscasse referências históricas análogas e apropriadas para este estudo, além dos princípios sobre a experiência (BONDÍA, 2002), esta dissertação se guiou na senda de um diálogo horizontal entre teoria e prática. Sendo assim, por meio de uma abordagem etnográfica e auto-etnográfica de pesquisa, busquei descrever e refletir criticamente o trabalho de dança (LOUPPE, 2012) do coletivo sob o recorte dos processos de “conexão” de sua experiência.

Na primeira parte desta pesquisa que possui caráter de dissertação, apresentou-se a situação da dança cênica ocidental desde o final do século XIX até um possível panorama atual. Seguidamente foi abordado alguns entendimentos sobre experiência, conexão e o termo

“criador-intérprete”. Ainda na fundamentação teórica, tratou-se de coletivos artísticos, criação colaborativa, cultura organizacional e algumas perspectivas sobre improvisação em dança. No capítulo seguinte, a investigação se deu numa abordagem etnográfica e auto-etnográfica com a exposição dos antecedentes do Coletivo Movasse a fim de embasar de forma apropriada a descrição do mesmo. Sendo assim, mediante o registro e a análise da cultura organizacional e prática artística do coletivo foi possível sondar diversos aspectos através das seguintes descrições: a forma específica de como se deu o engajamento artístico dos integrantes do coletivo em relação ao seu trabalho de dança; o entendimento singular de criação colaborativa no referido agrupamento; a descrição das relações específicas desenvolvidas entre a sua cultura organizacional e sua prática artística. No capítulo seguinte, a descrição se deu no âmbito da obra “*Playlist*”, quando se verificou os procedimentos artísticos próprios do Coletivo Movasse que promoveram uma “escuta colaborativa”; a apresentação das características da “escuta colaborativa” do coletivo, que permitiram um “dançar junto” repleto de “acazos e coincidências”, sem necessariamente haver contagens musicais ou até mesmo coreografia marcada; o reconhecimento das relações específicas desenvolvidas entre procedimentos técnicos estruturantes e procedimentos técnicos conectivos no trabalho corporal de seus integrantes; e, por fim, a descrição dos processos de “conexão” nas apresentações da obra “*Playlist*” durante o Festival Sesc Palco Giratório de 2015.

Sendo assim, foi de grande importância para este estudo investigar em que medida a cultura organizacional específica do Coletivo Movasse favoreceu os aspectos conectivos da criação colaborativa em práticas improvisacionais performativas e vice-versa. O que entendo por aspectos conectivos, seja em práticas artísticas ou na cultura organizacional? Quais seriam as implicações éticas e estéticas do desenvolvimento, ou melhor, do aprofundamento desses aspectos? De que maneira o desenvolvimento, isto é, o aprofundamento desses aspectos puderam e podem contribuir para o estado de presença do bailarinos? Qual diferencial a maturidade dos integrantes e o tempo de trabalho juntos puderam e podem singularizar o trabalho de dança do Coletivo Movasse?

No movimento de tentar responder a essas perguntas, deu-se a descrição numa dimensão cultural do trabalho de dança do coletivo. Dessa forma, mais do que a obtenção de respostas precisas para os questionamentos acima, as novas questões que foram geradas a partir delas estimularam o desejo e a possibilidade de se continuar pesquisando tais processos de “conexão”, de modo a trazer possíveis contribuições para as artes da cena.

2 ASPECTOS E ESCOLHAS METODOLÓGICAS

A experiência que desenvolvi de forma compartilhada no trabalho com o Coletivo Movasse, desde sua criação em 2006 até o fim de dezembro de 2016, foi peça fundamental para este estudo, que buscou um possível diálogo entre teoria e prática. A pesquisa em dança revela especificidades na construção do pensamento dessa área de conhecimento, portanto é fundamental uma escolha metodológica que melhor dialogue com o problema da pesquisa.

A professora do curso de licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Doutora Sandra Meyer Nunes, defende modos de investigação mais adequados à prática artística da dança, de forma a criar uma passagem entre fazer artístico e fazer acadêmico: “Uma teoria que emerge da prática, ou uma prática que se faz teoria. Buscar o lugar da produção de conhecimento **em** dança ou **de** dança, e não somente **sobre** dança se faz necessário” (NUNES, 2014, p. 8, grifos do autor).

As pesquisadoras Isabelle Launay e Isabelle Ginot, ambas professoras da Universidade Paris 8, em artigo publicado no *site idança* em 2003, acreditam que o conhecimento das artes da cena é também desenvolvido por artistas desse segmento, podendo-se entender que na sala de dança existe “uma filosofia e uma ética emergente” (LAUNAY; GINOT, 2003) para criação de trabalhos cênicos.

Ainda nesse sentido, a pesquisadora Christine Roquet (2011) entende que “é indispensável para o bailarino, artista do gesto, refletir, falar, nomear seu próprio trabalho. É um esforço político que ainda tem de ser plenamente reconhecido” (ROQUET, 2011, p. 14). “Trata-se de aprender a ‘ler’ sobre si mesmo” (ROQUET, *op.cit*, p. 10).

Assim, eu, enquanto artista-pesquisadora, na tentativa de “aprender a ler sobre mim mesma”, tenho a oportunidade de desenvolver estratégias, registrar procedimentos, observar resultados e devolver atualizações sobre o trabalho de dança do Coletivo Movasse. Dessa forma, a fusão de sujeito e objeto da pesquisa, tão temida por pesquisadores que optam por métodos de pesquisas mais quantitativas do que qualitativas, nos leva a adquirir uma postura específica em relação à metodologia que foi adotada na construção desta dissertação. Dessa forma, optei por uma abordagem etnográfica e auto-etnográfica de pesquisa, pois “permite(m) ao artista da dança associar a experiência do dançar à pesquisa acadêmica a partir do desenvolvimento de modos de investigação voltados às necessidades da prática artística”. (NUNES, 2014, p. 01)

Segundo o professor Antônio Carlos Gil, a pesquisa etnográfica nasce na Antropologia e é por tradição utilizada para descrever aspectos de uma determinada cultura,

como crenças, comportamentos e valores a partir de informações coletadas em trabalho de campo. Na etnografia clássica, o pesquisador, sujeito estranho à comunidade, pretende descrever a cultura desta como um todo, mediante entrevistas em profundidade e observação participante. No entanto, as pesquisas etnográficas¹ contemporâneas não necessariamente trabalham com um pesquisador alheio à comunidade, nem descrevem a cultura como um todo, podendo se realizar em âmbitos menores. Nesses casos, utilizam-se de outros procedimentos além das entrevistas e observações como análises de documentos, fotos e filmagens (GIL, 2010, p. 55-56).

Dessa forma, a descrição deverá incluir múltiplos aspectos da vida do grupo incluindo aspectos históricos, políticos, econômicos e outros. Por se tratar de uma pesquisa essencialmente descritiva, os problemas mais encontrados são os que se referem à expressão de coletivos culturais, tais como organizações ou comunidades. Ou seja,

alguns problemas mais privilegiados são pois os que se referem à desigualdade de classe, de gênero ou de idade, barreiras culturais, estereótipos, **cultura organizacional**, subculturas e representações sociais. (GIL, 2010, p. 56, grifo nosso)

Gil afirma que um dos grandes riscos da etnografia seria o subjetivismo nas interpretações dos resultados, uma vez que a pesquisa etnográfica está vinculada ao paradigma interpretativo. No entanto, alguns pesquisadores apresentam pensamentos que vão de encontro ao referido professor. Sylvie Fortin (2009)² defende a etnografia e a auto-etnografia como metodologias de pesquisa de práticas artísticas que visam a inovação e a bricolagem metodológica.³ Nas suas experiências de estudos em práticas de dança, aliadas aos vários cursos de metodologia ministrados na UQÀM (Université du Québec à Montréal), alega que a maioria dos estudantes de práticas artísticas reúne dados etnográficos para realizar suas pesquisas, mas a minoria opta pela etnografia como sistematização, ou seja, por conduzir a pesquisa numa **dimensão cultural**. Dessa forma, cada pesquisador determinará quais dados etnográficos devem ser coletados, assim como a maneira de fazê-lo em função da metodologia escolhida. Entretanto, vale ressaltar que esse material será sempre extremamente importante para a escrita dos resultados das pesquisas. Dessa forma, a coleta dos dados

¹ É uma modalidade de pesquisa na qual “procura-se valorizar as relações influenciadas por fatores subjetivos que marcam as construções de significados que emergem ao longo de seu desenvolvimento” (GIL, 2010, p. 56).

² Professora do Departamento de Dança da Universidade de Quebec (UQÀM) e especialista em educação somática

³ Segundo a autora, a bricolagem metodológica seria a interação de elementos vindos de muitos horizontes, não por comodidade, mas por uma finalidade específica relacionada à análise reflexiva da prática de campo pelo pesquisador-artista.

etnográficos está baseada na capacidade de representar e falar da experiência alheia. Fortin problematiza a questão ao perguntar qual seria o direito que temos de nos apropriar da palavra do outro. Nessa direção, cita os autores Marcus e Fisher⁴ e o conceito de “crise da representação”, que justificaria em parte a adoção da auto-etnografia.

É necessário admitir que através da escolha de uma questão de pesquisa, o peso das palavras utilizadas nas descrições, o trajeto de um pensamento se constrói: o do pesquisador, trabalhando sempre a partir de um partido escolhido mais ou menos reconhecido. O pesquisador que participa de um projeto de um artista, que observa durante um longo período de tempo, que escuta e o questiona, **não produz uma descrição da realidade, mas principalmente uma construção**: a construção de seu reencontro com o projeto de criação. **Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo.** A crise de representação, longe de ver a descrição como simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. (FORTIN, 2009, p. 82, grifo nosso)

Nessa direção, o pesquisador Cássio E. Vianna Hissa ressalta que não se pode garantir a existência de pensamento racional puro, uma vez que “a imagem da razão pura é artificial”, ou seja, “é artificial a concepção de sujeito do conhecimento que neutraliza o sujeito do mundo” (HISSA, 2013, p. 20). Da mesma forma, não se pode afirmar a existência de uma emoção pura, de maneira que a razão fosse excluída totalmente da emoção.⁵

Assim, não se pode afirmar que a subjetividade e a pessoalidade do pesquisador foram completamente eliminadas. Pessoalidade e subjetividade são inerentes ao ato de pesquisar. Dessa forma, a análise do próprio fazer artístico, em diálogo com outros pensadores e artistas, pode gerar novas conversas, contrastes ou expansões, ampliando o saber da área e revelando novas dimensões à linguagem cênica. Contudo, é fundamental a observação de dois conceitos: **posicionamento e reflexividade** (ARRUDA, 2012, p. 11). Quanto ao primeiro conceito, é importante que sejam explicitados o porquê do interesse no objeto e o tipo de relação entre pesquisador e objeto antes da realização do estudo, assim como que sejam ditas abertamente as opiniões, emoções e sentimentos que definem essa relação. Já em função da reflexividade, o pesquisador deve tornar visível todo o processo de

⁴ A autora cita indiretamente esses dois autores ao se referir à “crise de representação” que poderia ser uma explicação parcial para a passagem de uma etnografia exótica a uma etnografia local, até chegar à auto-etnografia, uma reagindo à outra.

⁵ “Na sua maioria, os sujeitos do conhecimento acreditam que podem, por exemplo, se despir da sua própria história, da sua condição de sujeitos afetados pelo mundo, e que podem se desvencilhar do contexto no qual estão inseridos para que, assim, construam o discurso da ciência.” (HISSA, *op.cit.*, p. 20-21)

elaboração do estudo no que se refere às suas escolhas e ao deslocamento sofrido ao longo da pesquisa (ARRUDA, 2012, p. 11). Sendo assim, o risco anunciado pelo professor Antônio Carlos Gil foi, neste estudo, assumido e contextualizado, uma vez que integrou as características específicas desta dissertação.

Voltando à dimensão da dança e suas especificidades e fortalecendo a ideia de reconhecer o sujeito da pesquisa em seus aspectos subjetivos, Fortin nota uma tendência específica nesse meio, a de “considerar as reações somáticas do pesquisador como um tipo de dado etnográfico” (FROSH *apud* FORTIN, 2009, p. 81):

A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo são reconhecidas como fontes de informação ao mesmo título que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso. Para evitar certos obstáculos, eu estimo, entretanto, que as reações corporais devem ser relevadas pelo que elas são: uma fonte de informação parcial que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador. (FORTIN, 2009, p. 81).

Assim, a auto-etnografia pode ser de extrema importância, uma vez que o segmento da dança, em seu “*quase* deserto teórico” (ROQUET *apud* NUNES, 2014 p. 01), é carente de bibliografia específica por ser bastante jovem como campo de conhecimento. Nesse sentido, temos que

as artes da presença requisitam um **afastamento da visão descorporizada da ciência clássica**, diminuindo o hiato entre ciência e experiência. Como descrever a textura sensível de um acontecimento? A auto-etnografia pode propiciar uma chave para a problematização da circularidade entre fazer e conhecer. (NUNES, 2014, p. 06, grifo nosso)

Desse modo, um dos desafios principais desta pesquisa foi encontrar referenciais teóricos e metodológicos apropriados que permitissem uma aprofundada reflexão sobre o trabalho de criação colaborativa do Coletivo Movasse, numa dimensão cultural. Portanto, uma abordagem etnográfica e auto-etnográfica de pesquisa conferiu voz ao sujeito e se mostrou como um caminho coerente à proposta desta pesquisa, pois, “de fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência?” (FORTIN, 2009, p. 82). Assim sendo, não há menos rigor em ter o Coletivo Movasse como objeto desta pesquisa, uma vez que dentro da sala de ensaio, durante o fazer artístico, muitos conceitos podem surgir, assim como muitas teorias podem ser aplicadas. Revela-se, por conseguinte, uma forma de nutrir o campo da pesquisa com o extrato da experiência corporal

do artista-pesquisador, uma vez que reconhecer os parâmetros éticos que permeiam o fazer artístico desse coletivo cênico é simultaneamente uma necessidade metodológica deste estudo e um direito político a ser resguardado. É, portanto, dar visibilidade a uma epistemologia que emerge da prática artística.

Durante os dez anos de existência do Coletivo Movasse mais de onze espetáculos de dança foram gerados, contudo, a fim de determinar um recorte para esta pesquisa, opto por analisar o trabalho “*Playlist*” (2012), uma vez que ele tem a improvisação como sua estrutura principal de construção, ou seja, é prática para a “criação imediata da dança” (GOUVÊA, 2014) de forma colaborativa. “*Playlist*” nasce, a cada apresentação, das conexões e relações entre os elementos que compõem a cena no aqui e no agora. Configura, dessa forma, a obra do coletivo que explora mais radicalmente os aspectos conectivos da criação colaborativa.

Em vista disso, através de uma visão holística e por meio de uma abordagem etnográfica e auto-etnográfica contemporânea, propus uma descrição da cultura organizacional do Coletivo Movasse a fim de analisar de que maneira ela favorece os aspectos conectivos da criação colaborativa em práticas improvisacionais, mais especificamente no espetáculo “*Playlist*”, e vice-versa. Para isso, utilizei os seguintes procedimentos, a saber: análise de notas de campo em forma de um Diário de Bordo⁶ realizado durante a participação do coletivo no Festival Sesc Palco Giratório⁷ de 2015; análise interpretativa dos registros em vídeo⁸ das apresentações do trabalho “*Playlist*” durante o citado festival; e, por fim, análise interpretativa de entrevistas com outros integrantes do Coletivo Movasse.

⁶ Relato demandado pela orientadora desta pesquisa, estruturado a partir da minha experiência pessoal no Festival. Dessa forma, a experiência foi descrita não apenas pela ótica artística, mas através de um relato geral atravessado por óticas diferentes como questões técnicas em geral, políticas e sociais, por entender que o cotidiano da viagem influencia o fazer artístico e as escolhas tomadas por cada artista. O relato descreve os 86 dias de viagem, de abril a outubro de 2015, passando por 21 cidades em 17 estados brasileiros, 22 espetáculos “*Nowhereland*”, 18 espetáculos “*Playlist*”, 14 oficinas, 3 intercâmbios e 2 pensamentos giratórios. A leitura do relato um ano depois reafirma o tipo abordagem etnográfica e auto-etnográfica adotada para este estudo.

⁷ O Festival Sesc Palco Giratório consiste num festival de artes cênicas patrocinado pelo Sistema Sesc (Serviço Social do Comércio) que acontece anualmente há mais de 10 anos. Grupos de dança e teatro, sob curadoria do Sesc, circulam por todo Brasil, apresentando-se nas capitais e em cidades do interior. Mais informações no *site* do festival pelo *link* <http://www.sesc.com.br/portal/cultura/artes_cenicas/palco_giratorio/>

⁸ Os vídeos observados são registros simples das apresentações do trabalho que fazem parte do acervo do Coletivo Movasse. Geralmente, o “*Playlist*” é registrado com uma câmera parada que alcança a maior parte da cena onde se presume que a improvisação acontecerá. São registros brutos, não editados sem fins mercadológicos, servindo apenas como recurso que compõe o contínuo processo de estudo do espetáculo. Foram assistidos 14 registros das 18 apresentações realizadas durante o Palco Giratório em 2015. Os registros foram feitos nas cidades de Brasília, Cuiabá, Florianópolis, Fortaleza, Itajaí, João Pessoa, Palmas, Petrolina, Ponta Grossa (dois espetáculos), Porto Velho, Recife, Rio de Janeiro e Tubarão. Desse total de espetáculos apresentados, cinco contavam com um bailarino convidado da cidade, sete aconteceram em palcos italianos e sete em espaços alternativos, ou seja, locais em que o público está mais próximo da cena.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

“Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a arte” (Goethe)

Neste capítulo, abordo alguns temas a fim de apresentar o embasamento teórico utilizado nesta dissertação. No primeiro momento, faço um breve histórico da dança cênica ocidental do final do século XIX até o século XXI; em seguida, abordo reflexões sobre experiência, conexão, criador-intérprete, coletivos artísticos e cultura organizacional; no momento seguinte, reflito sobre a improvisação na dança em seus aspectos históricos e fenomenológicos e sobre a experiência atencional do improvisador.

3.1 ASPECTOS DA SITUAÇÃO DA DANÇA CÊNICA OCIDENTAL NO FINAL DO SÉCULO XIX: SEMENTES PARA UM PANORAMA ATUAL

Para se falar de dança cênica na atualidade, mais especificamente de dança contemporânea, é importante levantar algumas informações sobre os fundamentos dessa arte e o contexto histórico que incita o seu surgimento. Na história da dança, é comum encontrarmos visões lineares, universais e etnocêntricas em função da complexidade do assunto. No entanto, para se falar de dança contemporânea a partir das especificidades desta pesquisa, é fundamental uma “orientação contextualizada, susceptível de evidenciar a complexidade desta expressão nos vários contextos culturais, dos seus diferentes estilos, estéticas e tipos que prosperam, declinam ou se transformam ao longo do tempo” (FAZENDA *apud* LOUPPE, 2012, p. 09). Dessa forma, o breve recorte histórico que proponho a seguir tem por objetivo trazer à tona o contexto histórico que, a meu ver, é referência fundamental para o assunto desta dissertação.

Segundo as historiadoras Adshead-Lansdale e June Layson, “a história da dança não é feita em evoluções ou progressões, mas de **transformações** que implicam novas aquisições e inevitáveis perdas” (LOUPPE, 2012, p. 09, grifo nosso). É possível pensar, inclusive, que a história da dança contemporânea está à margem da história da dança pela impossibilidade de qualquer “representação identificável” (LOUPPE, 2012, p. 55). Dessa forma, opto por apontar na complexa história da dança moderna e contemporânea as sementes lançadas por artistas que nos antecederam e que de alguma forma afetaram a trajetória do Coletivo Movasse nos meandros da experiência de cada bailarino.

Segundo Laurence Louppe, em *Poética da Dança Contemporânea* (2012), e Maria José Fazenda, que escreveu o prefácio desse mesmo livro, é possível observar os princípios da dança contemporânea já no final do século XIX, num momento intitulado “a grande modernidade”. Apesar da afirmação não ser pacífica entre os historiadores, Louppe possui fortes argumentos quando reconhece as “raízes do projeto contemporâneo da dança” nas ideias de artistas como François Delsarte e Émile Jacques Dalcroze.⁹ O trabalho desses artistas influenciou muitos outros da dança, pois possibilitou “a descoberta de um corpo que encerra um modo singular de simbolização, alheio a qualquer modelo pré-concebido” (LOUPPE, 2012, p. 62).

Delsarte e Dalcroze foram contemporâneos à Revolução Industrial na Europa e, portanto, vivenciaram as profundas modificações no mundo, na sociedade e nas relações advindas da industrialização. Esse crescimento desenfreado de indústrias levou à hipertrofia industrial em alguns países, como na Alemanha e nos Estados Unidos, impactando seriamente a relação do homem com o seu corpo. Nesse sentido, Louppe compartilha a afirmação de Giorgio Agambem, defendendo que “desde o fim do século XIX, a burguesia ocidental havia definitivamente **perdido seus gestos**” (AGAMBEM *apud* LOUPPE, 2012, p. 57, grifo nosso). A produção industrial exigia dos corpos a repetição de uma mesma tarefa que atenderia apenas a uma parte mínima do processo. Assim, os corpos se encontravam “mutilados”, ou seja, selava-se “o fim de um corpo-sujeito global, rico em múltiplas redes relacionais com o mundo e consigo próprio” (LOUPPE, *op.cit* p. 57). É nessa ideia de perda que surgem correntes reformadoras com inspirações vitalistas, nos Estados Unidos e na Alemanha. Nesse contexto histórico de reação a um movimento tão transformador como a industrialização, é possível notar um potente interesse no corpo e em suas multiplicidades, assim como é possível notar as “raízes do projeto contemporâneo da dança”, ainda que à margem de outras grandes correntes de pensamento.

Sendo assim, Louppe persiste na ideia de que só existe uma dança contemporânea desde o início do século XX. É com surgimento das escolas da grande modernidade que se torna possível encontrar os mesmos valores, apesar dos diversos princípios estéticos. São valores da dança contemporânea, a saber:

a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a *produção* (e não a reprodução) de

⁹ François Delsarte (1811-1871) era cantor, ator e professor de declamação e música (LOUPPE, *op.cit.*). Estudou a relação entre a voz, o movimento e a expressão, acreditando que as emoções se originavam no tronco. Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) era músico e pedagogo, nascido na Suíça. Desenvolveu a euritmia baseada na percepção corporal da música. (DANTAS, 2007).

um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação de alteridade), a não-antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão [...]) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela). (LOUPPE, 2012, p. 45, grifo da autora)

Como “valores morais”¹⁰ da dança contemporânea, a autora estabelece “a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não arrogância, a exigência de uma solução *justa*, e não somente espetacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos” (LOUPPE, *op.cit.*, p. 45, grifo da autora). Segundo Louppe, esses valores se mantêm e, se por acaso eles não são encontrados, “algo de contemporâneo esmorece ou se perde” sendo substituídos por um “formalismo ou pela reprodução de modelos do passado” (LOUPPE, *op.cit.*, p. 45). A dança contemporânea se dá a partir de um corpo e de um gesto individual; visa, portanto, construir uma singularidade.

Dessa forma, Louppe defende que a dança contemporânea começa com Isadora Duncan¹¹ e é seguida depois pelas escolas de artistas¹² como Ted Shaw e Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey e Merce Cunningham, nos Estados Unidos, e Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Joss na Europa. É no início da grande modernidade que se nota “um quadro de criação em que o coreógrafo, bailarino e pensador, inventa não somente uma estética de espetáculo, mas um corpo, uma prática, uma teoria, uma linguagem motora” (LOUPPE, *op.cit.*, p. 46). A grande modernidade vai (talvez) até a geração de 1960, nos Estados Unidos, à época do Judson Dance Theater.

Em oposição à grande modernidade, tem-se atualmente uma abundância de propostas, riqueza e fecundidade extremas, mas, segundo Louppe, “limitadas geralmente a uma fórmula de espetáculo que não passa pela reinvenção de uma linguagem e da ferramenta que permite a sua elaboração” (LOUPPE, *op.cit.*, p. 46). As proposições coreográficas são múltiplas, mas não há necessariamente uma invenção de ferramentas técnicas, ou seja, instrumentos para criar uma poética da dança, nem mesmo a criação de pensamentos, isto é, um conjunto de ideias que determinam um discurso sobre a relação entre a dança e o mundo. (LOUPPE, *op.cit.*, p. 11).

¹⁰ Termo utilizado pela autora que, a meu ver, se aproxima de valores éticos da dança contemporânea.

¹¹ Isadora Duncan (1878-1927) rejeita os formalismos do *ballet* clássico em prol de um movimento que expressasse mais a vida, na relação entre dança, corpo e natureza (DANTAS, 2007), segundo ela “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas” (DUNCAN *apud* LOUPPE, 2012, p. 52). Duncan inclina o tronco para a terra e busca suas potencialidades expressivas, liberta os tónus, constrói seu próprio universo visual com os recursos do movimento, elimina, por fim, convenções espetaculares. (LOUPPE, 2012).

Louppe considera o desenvolvimento da dança contemporânea como um dos maiores fenômenos artísticos do século XX, sendo mais conhecida e apoiada a partir da década de 1980. Entre artistas e intelectuais, essa dança se impõe como expressão elaborada da criação contemporânea, assim como afronta grandes mecanismos da cultura midiática. É exemplo de integração e de expressão de uma consciência atual (LOUPPE, *op.cit.*, p. 19).

Na ideia de reconhecer algumas influências¹³ de outros artistas da dança na trajetória do Coletivo Movasse, considero fundamental reconhecer mais precisamente o contexto histórico que incitou o surgimento do movimento artístico americano na igreja Judson Church¹⁴ (Nova York), na década de 1960, e suas reverberações até o final século XX e início do século XXI no mundo. O impacto desse movimento na dança ultrapassa as ordens estéticas dessa arte, pois propõe novas maneiras de organização estrutural de um grupo, ainda que pela idealização de uma democracia plena. Resgata o indivíduo em sua potencialidade¹⁵ (RETTORE, 2010, p. 60).

Segundo a pesquisadora Izabel Stuart (1998), uma historiografia da dança nomeia como dança pós-moderna¹⁶ americana o célebre movimento artístico advindo do Judson Dance Theater (1962 a 1964). Muitos dos bailarinos¹⁷ que participaram do Judson Dance Theater eram egressos da escola de Merce Cunningham (1909-2009). Este, por sua vez, foi responsável por muitas rupturas e inovações na dança ao introduzir **o acaso e a decomposição das sequências orgânicas em suas coreografias** (BELEM, 2011; GIL, 2005). Ao negar seus antecedentes, que vão de Loïe Fuller e Isadora Duncan a Martha Graham,

¹² Cito apenas alguns nomes relevantes.

¹³ Vale notar que as influências nem sempre são conscientes, muitas vezes decorrem do sistema de transmissão específico do ensino da dança, passível de perdas, transformações e apropriações.

¹⁴ “Judson Memorial Church - uma congregação protestante liberal, ao sul da Washington Square, no Greenwich Village, bairro boêmio de Nova York” (STUART, 1998, p. 196).

¹⁵ Paola Rettore questiona as relações autoritárias que a dança mantém até os dias de hoje, apesar de todas as rupturas advindas da década de 1960: o grande esforço físico, a magreza, o adiamento da constituição de uma família e até mesmo o corte de cabelo. Cita Steve Paxton, por Sally Banes, em “O uso de dançarinos não treinados por muitos coreógrafos pós-modernos, apropriado em um contexto geral de antiautoritarismo, retrocedeu conspicuamente no final da década de 70” (BANES *apud* RETTORE, 2010, p. 61). Talvez essa afirmação faça eco às colocações de Louppe quando questiona a multiplicidade de propostas da dança contemporânea que não necessariamente gera ferramentas técnicas para criação de uma poética da dança ou de pensamentos que determinam um discurso sobre a relação entre a dança e o mundo (LOUPPE, 2012, p. 11).

¹⁶ O termo “pós-moderno” foi usado primeiramente por Yvonne Rainer, no início da década de 1960, no sentido cronológico, ou seja, a ideia não era negar o moderno. No entanto, a historiadora Sally Banes acredita que a dança pós-moderna “desenvolveu certas noções modernistas que a ‘dança moderna’ teria abandonado no momento em que se institucionalizou, como a preocupação em buscar as especificidades desta arte, despida de ornamentos, de narrativa, de tudo que extravasasse sua principal referência: o corpo” (STUART, 1998, p. 197). Cf. manifesto “No to spectacle” (Não ao espetáculo) de Rainer, de 1965. Todas as características da dança pós-moderna americana nos leva a crer que o termo é análogo a “dança contemporânea”, utilizado por Louppe e por mim nesta dissertação.

¹⁷ Nomes conhecidos como Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs, Yvonne Rainer e David Gordon fizeram parte do Judson Dance Theater (STUART, 1998, p. 194).

seguia seu princípio de recusar as formas expressivas.¹⁸ Segundo José Gil, Cunningham queria se desembaraçar de três princípios comuns ao *balé* e à dança moderna que o antecederam, a saber:

um princípio de expressão, que quer que os movimentos sejam a expressão das emoções; um princípio de sublimidade que, até mesmo quando se quer sublinhar a ligação do corpo com a terra (caso de Martha Graham), afirma o primado do céu e do inteligível sobre o sensível; e um princípio de organização que faz do corpo do bailarino, ou do grupo de bailarinos, um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim. (GIL, 2005, p. 28)

Cunningham, que foi parceiro de John Cage,¹⁹ considerava o acaso tão importante que radicalizou a não relação direta entre música, dança e outros elementos do espetáculo: “os bailarinos ensaiavam sem conhecer a música, o músico compunha sem a coreografia e o cenógrafo criava sozinho em seu ateliê” (STUART, 1998, p. 198). Dessa forma, o pensamento de Cunningham em relação à dança (e também ao corpo e ao movimento) trouxe inovações substanciais a essa arte, ainda que seu trabalho estivesse vinculado a instituições e à formalidade do espetáculo. Os estudos com Robert Dunn,²⁰ professor de composição em dança no estúdio de Cunningham, de 1960 a 1962 (STUART, *op.cit.*, p. 199), fez com que alguns bailarinos começassem a questionar mais intensamente seus treinamentos e como abordavam seus trabalhos, levando-os a criar o Judson Dance Theater. Eles queriam libertar a coreografia do psicologismo, queriam questionar o que era dança. (BOGART, 2005; STUART, 1998). Outra influência importante que antecedeu Dunn foram os *workshops* de Ann Halprin,²¹ em São Francisco, que eram focados na improvisação, nos quais se estudava anatomia e kinesiologia, explorando a “filosofia de estar presente no momento do aqui e agora” (ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 48).

Nessa época, o mundo sofria grandes transformações, reverberando no fazer artístico. Os Estados Unidos intervinham no Vietnã ainda quando se sentia os reflexos da Segunda Guerra Mundial, na tragédia de Hiroshima e Nagasaki. Em 1961, a Revolução Cubana se dava com a eleição de Fidel Castro, e Yuri Gagarin, cosmonauta soviético, dava a

¹⁸ Martha Graham (1894-1991) foi um importante nome da dança moderna que estudou na escola Denishawn, de Ruth St-Denis e Ted Shawn, e foi, posteriormente, professora de Cunningham.

¹⁹ John Cage (1912-1992) foi um músico americano que, assim como Cunningham, trabalhava o acaso e o aleatório em suas composições.

²⁰ Robert Dunn (1928-1996) foi um pedagogo norte-americano que se formou em composição e teoria musical, estudou dança moderna e se aperfeiçoou com o músico John Cage. Em seus *workshops* de composição, abertos aos dançarinos e a artistas visuais, trabalhava noções de emancipação da dança em relação à música, técnicas de composição baseadas no aleatório, na indeterminação e na improvisação.

²¹ Ann Halprin (1920-) foi aluna de Doris Humphrey e buscou sua própria voz na dança. Trabalhou por um longo tempo com crianças a partir da improvisação, buscando um equilíbrio entre estrutura e liberdade.

volta na órbita da Terra. “São anos que conciliam viagens espaciais, escritores *beat*, movimento *hippie* e mobilizações pelos direitos dos negros” (STUART, *op.cit.*, p. 196, itálico da autora). Todo esse contexto se mostrou um terreno fértil para o surgimento de um movimento artístico que foi determinante para a atual dança contemporânea: o Judson Dance Theater. O movimento compreendeu vários artistas que se reuniam semanalmente, em *workshops*, na Judson Memorial Church, para apresentar e refletir sobre seus trabalhos. No Judson Dance Theater,

Imperava um forte senso comunitário, e as reuniões eram abertas a todos que tivessem interesse em participar, bailarinos ou não, o que alimentava as reflexões sobre a dança, permitindo ao coreógrafo se posicionar como plateia e como crítico. A assiduidade não era controlada, mas algumas regras foram acordadas, como não usar o horário das reuniões para ensaios paralelos em outros ambientes da igreja: todos os presentes deviam assistir o trabalho de cada um, em seguida comentá-los. Importava ao Judson Dance Theater descobrir todo tipo de corporeidade possível. E acreditavam encontrar na dança terreno fértil para isto. (STUART, *op.cit.*, p. 196)

Era comum a troca de “papéis” entre os artistas nos eventos do Judson Dance Theater, nos quais cenógrafos dançavam e bailarinos compunham, sem o estabelecimento de hierarquias, uma vez que ações e gestos cotidianos eram materiais de pesquisa para eles. De 1962 a 1964, foram apresentados 20 espetáculos, num total de 200 coreografias, dentro e fora da igreja. Esse processo de não hierarquização influenciou também a relação da dança com o espaço de apresentação, pois tanto o espaço da igreja como outros escolhidos para apresentações se contrapunham à relação estabelecida entre palco e plateia num teatro com palco italiano. Os artistas ficavam no mesmo plano dos espectadores, os gestos tinham de ser redimensionados, podia-se ouvir a respiração e sentir a transpiração do bailarino, os ângulos de visão se multiplicaram, público e *performer* estavam, por fim, mais vulneráveis (STUART, *op.cit.*, p. 200-202).

Como pudemos observar, as transformações no fazer artístico da dança dessa época não se resumem à sua estética, mas abrangem todos os procedimentos que envolvem a dança, desde questionamentos sobre técnicas de dança até a organização social e hierárquica entre os artistas, passando por discussões sobre o espaço da apresentação e a relação com o público. Todos esses questionamentos, proposições e reflexões que surgiram a partir da década de 1960 reverberaram em todo o mundo na “abundância de proposições” da dança

(ALBRIGHT, 2003, p. 41-51). Estudou com Halprin: Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown e outros antes de ir para Nova York.

contemporânea atual, levando a transformações que acarretaram “novas aquisições e inevitáveis perdas” (LOUPPE, 2012).

Louppe, em sua *Poética da Dança Contemporânea*, atenta para que o conceito de **obra** tem um sentido mais ampliado que o conceito de espetáculo. Este seria o único valor de mercado que a dança produziria, o que acarretaria um empobrecimento de entendimento.²² O espetáculo não é a única produção do bailarino (LOUPPE, *op.cit.*, p. 332), e o trabalho de dança pode (e deve!) ser entendido num sentido ampliado. Por isso, o trabalho de dança deve ser encarado como “elaboração de uma unidade orgânica que põe em jogo um complexo sistema simbólico no qual vários extratos (movimento, composição e escrita) se interligam” (LOUPPE, *op.cit.*, p. 334-335). A dança contemporânea como prática e saber se dá num *continuum* que está manifestado na obra, mas nem por isso ali se esgota. Essa característica é própria da arte do século XX, em que a “visibilidade da atividade e a sua identificação são menos relevantes do que a própria atividade” (LOUPPE, *op.cit.*, p. 365). O bailarino vive o *continuum* da dança na própria experiência do dançar, produzindo, ou não, atos nitidamente identificados como “criativos”. Esclarece Louppe:

A produção do bailarino é o caso-limite da atividade produtiva do artista, visto que os seus “atos” se operam num quadro de experiência e apenas emergem, muito pontualmente, numa matéria coreográfica identificada como tal. [...] Claro que a obra coreográfica é testemunha do trabalho do corpo e do movimento, mas apenas entre outros materiais que, no seu conjunto, constituem as várias áreas do “trabalho de dança” e que tentamos evocar através de todos os seus complexos processos de realização: um trabalho ao mesmo tempo corporal, teórico, filosófico, transformador incessante de percepções. Este trabalho é sobretudo um projeto a longo prazo. [...] o “trabalho de dança” nunca deixa de tecer uma interface entre atividades contínuas e íntimas, pertencentes, sem dúvida, à “prática do eu” (mesmo que esse “eu” se multiplique num trabalho de grupo), e a obra de arte enquanto elemento identificável pela vasta coletividade cultural. (LOUPPE, *op.cit.*, p. 36, grifo da autora)

Foi com base no entendimento de Louppe sobre o trabalho de dança, ou seja, uma unidade orgânica que revele um complexo sistema simbólico, que este estudo se guiou ao investigar os aspectos conectivos do mesmo no contexto do Coletivo Movasse. O *continuum* da dança verificado através da experiência do coletivo ultrapassou a matéria coreográfica organizada em espetáculo de dança para tomar maiores dimensões e sentidos ampliados. Dessa forma, fez-se necessário evocar o trabalho de dança do coletivo sob seus aspectos corporais, teóricos, filosóficos e transformadores.

²² Para Benjamim, quando o “valor da exposição” diminui o “valor do ritual” (BENJAMIN *apud* LOUPPE, 2012, p. 334).

3.2 O ENTENDIMENTO DE EXPERIÊNCIA E SUA RELAÇÃO COM A CONEXÃO

Para construir este estudo em função do objetivo e do objeto a serem analisados, sigo a senda de Jorge Larrosa Bondía em suas “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” (2002) por julgá-las pertinentes ao contexto desta escrita. Segundo Bondía, “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21, grifo nosso). Bondía, baseado em Walter Benjamin, afirma que o nosso mundo atual está pobre de experiências: “nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara” (BONDÍA, *op.cit.*, p. 21).

Bondía estabelece alguns motivos para tal, dentre eles o excesso de informação e o excesso de opinião, ambos vinculados ao periodismo, pois este se refere à fabricação da informação (dimensão objetiva) e da opinião (dimensão subjetiva).

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, **impedem a conexão significativa entre acontecimentos**. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio [...]. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece (BONDÍA, *op.cit.*, p. 23, grifo nosso).

Dessa forma, a falta de tempo que decorre da velocidade dos acontecimentos no mundo atual gera a falta de silêncio e de memória, impedindo que a experiência aconteça, impedindo, assim, a **conexão significativa**²³ entre os acontecimentos pelo sujeito da experiência.

Bondía investiga a palavra “experiência” alcançando alguns sentidos comuns em muitos idiomas: seja nas línguas germânicas ou latinas a dimensão de “travessia e perigo” está vinculada a essa palavra. Sendo assim, o sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto [...], sujeito alcançado, tombado, derrubado” (BONDÍA, *op.cit.*, p. 25). O sujeito da experiência, para Bondía, padece, sofre, aceita e se submete à experiência, é acometido pela paixão, o que não o torna incapaz de conhecimento: “A experiência funda uma ordem epistemológica e uma ordem ética. O sujeito passional tem também sua própria força, e essa força se expressa em forma de saber e em forma de práxis” (BONDÍA, *op.cit.*, p. 26). A experiência é a mediação entre o conhecimento e a vida humana e tem a ver com o sentido ou o sem-sentido que atribuímos àquilo que nos acontece. Nessa direção, o saber da experiência “é um saber que

²³ Expressão utilizada por Bondía que se relaciona em parte com a expressão “aprendizagem significativa”, utilizado por pedagogos e psicopedagogos.

não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (BONDÍA, *op.cit.*, p. 27), é individual e singular, produz heterogeneidade entre os sujeitos, é irrepetível e incerto. A experiência diferencia-se, portanto, de “experimento”, que no encaixe da ciência moderna²⁴ é genérico e produz homeogeneidade entre os sujeitos, é repetível e previsível.

Esta dissertação se apoiou na afirmação de Bondía, que singulariza e individualiza o saber da experiência, pois essa afirmação é apropriada para a abordagem etnográfica e auto-etnográfica desta pesquisa. A **experiência do Coletivo Movasse**, sob o meu ponto vista, é o objetivo deste estudo. Analisar o sentido dessa experiência em relação aos aspectos conectivos da prática artística do Coletivo é uma forma de criar um discurso com características de individualidade e parcialidade. Não visou, portanto, descobrir a verdade ou esgotar o tema, uma vez que reconheço a total impossibilidade dessa tarefa. Viso criar pontes com outros estudos e clarear procedimentos artísticos, a fim de mediar “conhecimento e vida humana”, pontuando o sentido que pode ser extraído da experiência do Coletivo Movasse.

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência (BONDÍA, *op.cit.*, p. 27).

Dessa forma, é importante neste momento relacionar a ideia de experiência a que Bondía se refere com as especificidades da dança. Para isso, recorro aos estudos das pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner sobre uma possível teoria do corpomídia.²⁵ Para essas autoras, a dança é uma especialidade que, em geral, trabalha o movimento metafórico. O pensamento metafórico, por sua vez, desloca a ação cotidiana para os domínios do simbólico ao organizar sucessivamente múltiplas representações do real. (GREINER, 2006, p. 125). No corpo reside, portanto, um discurso que é singular e relativo. Além disso, é

²⁴ Segundo Bondía, a ciência moderna que desconfia da experiência começa com Francis Bacon e se torna mais elaborada com René Descartes.

²⁵ “Por uma teoria do corpomídia” é um texto que integra o livro *O Corpo - pistas para estudos indisciplinados*, que visa desenvolver uma nova epistemologia para se pensar o corpo na dança, fundada em teorias da comunicação, cognição e neurociência. Na tentativa de evitar a antítese entre o social e o biológico, assim como a oposição entre livre arbítrio e determinismo biológico, as autoras afastam a ideia de que o corpo é um recipiente e que o mundo é um objeto que aguarda um observador. Para as autoras, existe um processo co-evolutivo de trocas entre corpo e ambiente.

ponto de partida para o estudo da dança. Segundo as autoras, o corpo está em processo co-evolutivo de trocas com o ambiente, ou seja, se constitui e é constituído pelo ambiente.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. [...] Capturadas (as informações) pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: **são transformadas em corpo**. (GREINER, *op.cit.*, p. 130, grifo nosso)

Greiner e Katz apontam para uma corporificação das informações, já que estas são “transformadas em corpo”. Bondía, por sua vez, afirma que o saber da experiência está encarnado no indivíduo. Nota-se, portanto, que todos esses pesquisadores não diminuem a participação do corpo na construção da experiência. Contudo, Bondía dá mais ênfase ao aspecto que a torna individual, pois reconhece em seu entendimento de experiência uma dimensão existencial, enquanto, Greiner e Katz, numa abordagem mais genérica, porém não menos valiosa para este estudo e tampouco extinguindo o caráter individual da experiência, enfatizam nosso sistema perceptivo²⁶ e a troca existente entre corpo e ambiente.²⁷

O que se propõe com essa observação é aproximar a dimensão do **encarnado** do saber da experiência de Bondía e as informações que **se transformam em corpo** de Greiner e Katz. A experiência em dança do Coletivo Movasse está **encarnada** em seus integrantes. As vivências artísticas do Coletivo são, portanto, as informações que **se transformam em corpo**. No entanto, para que se **torne corpo**, é fundamental que aconteçam **conexões** entre as informações capturadas pelo nosso sistema perceptivo (abordagem científica de Katz e Greiner) ou entre os acontecimentos (abordagem filosófica de Bondía). Portanto, o que interessou para este estudo foi investigar os aspectos conectivos da experiência do Coletivo Movasse, ou seja, as características da conexão nos processos desse agrupamento.

O sentido etimológico da palavra conexão é **ligação, vínculo, nexos e relação** (CUNHA, 2013). A palavra “ligação” significa “atar, prender com laço, encadear, tornar conexo, unir”. Já “vínculo” se refere àquilo que ata, liga ou aperta. As palavras “ligação” e

²⁶ “Rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais” (GREINER, 2006, p. 130).

²⁷ Vale dizer que a dança como campo de conhecimento nas universidades modernas ainda é extremamente recente, o que justifica a abordagem das autoras em relação a um discurso de cunho mais científico do que existencial, como é o discurso do pedagogo e filósofo Jorge Larrosa Bondía. O que chama nossa atenção não é determinar quem está com “a verdade”, mas, independente da abordagem, como o corpo está completamente implicado nesses processos.

“vínculo” possuem, portanto, uma dimensão material, corpórea, por assim dizer. A palavra “nexo”, afora o sentido de ligação e vínculo, refere-se também à coerência. Já a palavra “relação” significa “descrição, notícia, semelhança, analogia”. Nessa direção, nexo e relação possuem dimensões mais imateriais, afeitas ao plano das ideias.²⁸ Um risco que se corre aqui é separar o que se refere ao corpo do que se refere à mente, como se corpo e mente fossem diferentes e às vezes até mesmo antagônicos.²⁹ No entanto, foi no pressuposto da continuidade corpo-mente que este estudo visou investigar a conexão na prática artística do coletivo. Dessa forma, entende-se conexão como a ligação e/ou nexo, numa perspectiva **significativa**, o que pode ser notado na atuação artística do coletivo em questão. Isso posto, as relações que aqui serão reportadas como conexões surgem do sentido que o Coletivo Movasse lhes atribui na continuidade de suas ações artísticas. A experiência artística do coletivo se deu e se dá na mediação entre o saber fazer artístico e a vida humana no seu contexto, gerando dessa maneira conexões significativas entre esses acontecimentos. Nos interessou o percurso dessas conexões e as transformações geradas que foram estímulos para novas transformações num vir a ser próprio da arte que nem se reduz à tradição e nem se entrega à busca incessante e sem reflexão do novo, mas negocia ambos.

3.3 O ENTENDIMENTO DE “CRIADOR-INTÉRPRETE” NA DANÇA DO SÉCULO XX: ALGUMAS REFLEXÕES

Voltando um pouco na história da dança, é possível evidenciar, a partir do século XX, o surgimento de pesquisadores de suas próprias poéticas, ou ainda, como entende Nunes (2014), a fusão entre intérpretes e coreógrafos. Nessa época, vários solos foram criados por renomadas bailarinas, como Isadora Duncan e Mary Wigman. Enquanto no balé clássico o coreógrafo de uma solista ressaltava aspectos de um corpo ideal, na dança moderna, como nos exemplos acima, era possível observar um corpo plural, ávido por sua própria corporeidade e curioso em relação aos limites de sua identidade (NUNES, 2014). Seguindo a cronologia das

²⁸ Greiner e Katz referem-se a Lakoff e Johnson ao afirmar que “conceitos não são apenas matéria do intelecto. Estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, e também como nos comunicamos. Nosso sistema conceitual ocupa um papel central definindo as realidades cotidianas. De acordo com Johnson, o modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, tudo isso é sempre matéria metafórica. Como a comunicação se baseia no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal se torna uma fonte importante de evidência do funcionamento do sistema. Importante, porém não a única” (GREINER, 2006, p. 130).

²⁹ Inúmeros pensadores e artistas afirmam a continuidade entre corpo e mente, usando o termo corpomente (GOUVEA, 2012) ou corpo-mente (RIBEIRO, 2012a) ou apenas enfatizando que ao falar de corpo deve-se entender que a mente está englobada, pois são inseparáveis (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT;GERE, 2003). A propósito das correntes da *embodied cognition*, aborda-se a continuidade entre corpo-mente-ambiente.

transformações sofridas pela dança dos séculos XIX e XX, nota-se uma transformação do pensamento de dança e do próprio fazer artístico. Assim, temos que na grande modernidade para a dança, no início do século XX,

[...] aquele padrão [o do balé romântico] não cabia mais aos anseios de uma nova classe artística, em um período que o ser humano estava preocupado e questionava a organização de sua sociedade, vivia suas angústias e devaneios urbanos e não mais aqueles ligados às monarquias. [...] Estas buscas culminaram em novos estilos de Dança com novas técnicas e processos de criação (FERREIRA, 2012, p. 04).

A dança moderna integrou outras técnicas corporais ocidentais e até mesmo orientais, adicionando novas práticas ao processo criativo e gerando, portanto, novas reflexões. Contudo, “a relação hierárquica vertical dos coreógrafos em relação aos bailarinos” (FERREIRA, *op.cit.*, p. 04) se manteve, de forma que

o bailarino não podia questionar e não fazia parte do processo de criação (mesmo que o fizesse), ele era uma fonte na qual o coreógrafo poderia beber, mas jamais o colocaria no status de criador, de participante e articulador ativo no processo de criação (FERREIRA, *op.cit.*, p. 05).

Como visto anteriormente, só a partir dos meados da década de 1950, com a abertura proporcionada por Cunningham, nos Estados Unidos, é que uma nova corrente surge, revelando o movimento pós-moderno. Novas práticas e pensamentos pertencentes ou não ao universo da dança são agregados ao fazer dessa arte, modificando-a profundamente. As mudanças não são apenas estéticas, mas também éticas e se revelam inclusive na sua forma de organização.

O processo de hierarquização se desloca da vertical para a horizontal, onde os coreógrafos passam a dialogar com o bailarino e a dar voz para sua criação. Dessa forma, já não cabe mais a denominação bailarino e outra surge, **intérprete-criador**, como possibilidade de abarcar este sujeito que não é mais um executor, mas um que dialoga com a criação nos mais diversos níveis, passa a ser participante na construção cênica, interferindo de forma direta no processo criativo exigido pelo coreógrafo/diretor, ou seja, atinge um status do co-criador, tornando-se “**pesquisador-intérprete**”. (FERREIRA, *op.cit.*, p. 05-06, grifo nosso)

Na literatura encontramos vários termos diferentes para designar o bailarino que participa ativamente do processo de criação, entre eles: intérprete-criador (D’AJELLO, 2015; FERREIRA, 2012), bailarino-pesquisador-intérprete³⁰ (RODRIGUES, 1997) e criador-

³⁰ Termo utilizado por Graziela Rodrigues (1997), em seu livro *Bailarino Pesquisador Intérprete: Processo de Formação*, que visa delinear o processo de formação desse bailarino e está vinculado às experiências da referida professora com alunos do curso de dança da Unicamp a partir de aproximações com manifestações culturais

intérprete (NUNES, 2002). A professora e pesquisadora Sandra Meyer Nunes entende que há diferença entre intérprete-criador e criador-intérprete. Segundo ela, o intérprete-criador “ainda que coloque sua abordagem pessoal à obra que dança, seja criada por ele ou por outrem, o processo de pesquisa habitualmente reproduz ou rearranja padrões de movimento já existentes” (NUNES, 2002, p. 95). Por outro lado, o criador-intérprete “busca uma assinatura a partir de seu próprio corpo, num processo investigativo [...]. O que é construído em seu corpo não é facilmente transferido para outro. Dada a sua singularidade [...]” (NUNES, *op. cit.*, p. 95). Vale notar que, a despeito das muitas expressões análogas ao termo “criador-intérprete”, é possível observar que a participação ativa do bailarino no processo de criação pode se dar de inúmeras maneiras, variando o grau de responsabilidade em relação à obra como um todo. O nível de engajamento do bailarino no processo criativo depende da estrutura que o grupo, companhia ou coletivo adota em sua abordagem criativa.

Dessa forma, constata-se que a dança contemporânea possui várias nuances, e que os procedimentos de criação (ética) podem variar muito entre os artistas ou agrupamentos, gerando uma multiplicidade de resultados (estética). “O termo dança contemporânea, é escorregadio e traz consigo múltiplas possibilidades de interpretação” (MURTA, 2014, p. 39). Para Nunes, é contemporânea aquela dança que evidencia a “presença de um caráter investigativo que leva a novos registros corporais” (NUNES, 2002, p. 84). Posto isso, optei por utilizar o termo criador-intérprete no sentido proposto por Nunes por entendê-lo como o mais apropriado para esta dissertação.

3.4 OS COLETIVOS ARTÍSTICOS E A CRIAÇÃO COLABORATIVA

Segundo *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* e o *Dicionário Aurélio*, a palavra “coletivo” vem do Latim *collectivus* e se refere a algo que “abrange ou compreende muitas coisas ou pessoas” (CUNHA, 2013; FERREIRA, 2010), “De, ou utilizado por muitos”, “Que resulta do trabalho de muitos: obra coletiva” (FERREIRA, 2010, p. 176). Dessa forma, **ser de muitos, ter utilidade para muitos e ser obra resultante de trabalho de muitos** são expressões que apontam para uma organização horizontal, ou seja, os “muitos” possuem vozes de mesmo peso. A literatura trata dos coletivos artísticos de forma bastante controversa, principalmente no que se refere à arte e ao ativismo político. Pesquisando artigos de opinião, tendo em vista a atualidade do assunto, revela-se em grandes jornais e revistas

brasileiras. Apesar da importância do termo e do trabalho da professora, essa não é abordagem escolhida neste estudo por a entendermos como menos apropriada para tal.

bastante material sobre coletivos. Dessa maneira, o assunto já faz parte da principal corrente da mídia desde a virada do século XXI. Todavia, no âmbito acadêmico, alguns pesquisadores trazem contribuições importantes para o entendimento desse fenômeno no Brasil e no mundo.

É possível perceber um consenso dos autores em relação a algumas características comuns dos coletivos, apesar de seu caráter híbrido no país. Sendo o objetivo dos coletivos, segundo o pesquisador Henrique Mazetti, “reoxigenar o projeto de ressignificação da arte iniciado com as vanguardas históricas européias” (MAZETTI, 2008, p. 108), cada coletivo faz isso à sua maneira, uma vez que alguns se intitulam artísticos, outros negam o termo, acentuando apenas o caráter contestatório de suas ações. Há ainda aqueles que desconhecem os reais objetivos dos seus coletivos.

Independentemente desse caráter híbrido e variado dos coletivos brasileiros, a **colaboração** é uma de suas características centrais. Outras características, como a liderança coletiva, a falta de hierarquia, a efemeridade, a autonomia, a rede, a flexibilidade e a atuação fora dos meios institucionalizados, também são comuns entre os coletivos artísticos ou de mídia. Mais um elemento importante para o entendimento desses coletivos seria a busca por construir outro mundo possível no aqui e agora e, para isso, a desestabilização do senso comum seria primordial (CABRAL, 2007; MAZETTI, 2008; ROSAS, 2005; 2003). Independentemente do tipo de coletivo artístico, seja ele mais ou menos voltado ao ativismo político, sua prática em si revela uma espécie de resistência ao sistema capitalista neoliberal da atualidade, ou seja, “as modalidades comunicativas, colaborativas e expressivas tornam-se, em si mesmas, práticas de resistência, capazes de estabelecer novos arranjos subjetivos, novos modos de ser e estar no mundo.” (MAZETTI, 2008, p. 106).

Dessa forma, a despeito da grande discussão entre diversos autores sobre o ativismo e a arte em coletivos artísticos, entende-se que os coletivos no Brasil apresentam características muito diferentes, sendo impossível categorizá-los devido às suas peculiaridades: “Uma das principais características deste fenômeno [é] a sua natureza diversa, o que não impede que os grupos atuem em conjunto e formem redes colaborativas” (MAZETTI, 2008, p. 109).

Já o pesquisador Ricardo Rosas discute o papel da arte nesses coletivos, pois, segundo ele, a arte deixa de ser fim para ser meio:

Da mesma forma, já não é a Arte (com A maiúsculo) o que deveria contar como a substância aqui, não é o estético como fim, mas sobretudo como meio. Daí igualmente uma renúncia, cada vez mais necessária e ainda incipiente, hesitante portanto, ao próprio “status” de arte, ou seja, um desapego e uma entrega incondicional à vida. [...] Sem sentido ou repletas

deles, as ações dos coletivos brasileiros ainda parecem hesitar entre serem “artistas” ou mandarem a Arte para os ares. (ROSAS, 2015, p. 02-03, grifo do autor)

Nesse sentido, a noção de artista passa a ter um sentido ampliado, pois

o “artista” aqui é o pensador, o criador de estratégias de ação, o arquiteto de atos que vão reverberar – a intensidade dessa reverberação, é claro, dependerá dos meios, finalidade e impactos planejados – nessa mesma “realidade”. Daí então a importância do conceito, dessa mesma herança conceitual de que parte da arte brasileira é tão rica, e que tem sido esquecida faz tempo. (ROSAS, 2005, p. 03, grifo do autor)

Esse mesmo autor (2003) cita um pesquisador alemão chamado Christoph Spehr, que em seu livro *Die Aliens sind unter uns! (Os alienígenas estão entre nós!)*, uma mistura de ensaio e ficção científica, defende que “grupos colaborativos independentes e autônomos seriam os grandes monstros que ameaçam o atual estágio do neoliberalismo corporativo” (ROSAS, 2003, p. 02). Ainda que essa afirmação seja um tanto utópica e fantasiosa, Spehr defende noções interessantes para o conceito de coletivo, como

a noção de que as relações devem se basear na liberdade e igualdade de uns para com os outros e com a cooperação; que regras devem ser estabelecidas, negociadas (e cumpridas) para que a cooperação funcione; que conflitos que surjam ao longo dessas negociações podem construir o respeito mútuo, a independência na cooperação e nos tornar mais fortes; e que organização, lealdade para com as pessoas, não com as instituições, e auto-confiança, são elementos essenciais. (ROSAS, 2003, p. 02)

Nessa mesma direção, e focada no trabalho de criação colaborativa, Anne Bogart entende que existe uma cultura que suspeita de ações coletivas, pois “fomos desestimulados a pensar que a inovação pode ser um ato colaborativo. Tem de haver uma estrela” (BOGART, 2011, p. 37). Assim, na contramão dessa cultura dominante a que Bogart se refere, os fundadores do Coletivo Movasse se mostram motivados a dar continuidade às suas produções artísticas de forma autônoma, desenvolvendo estratégias próprias de permanência.

Apesar de ser uma linha alternativa de pensamento, é possível encontrar na literatura alguns pares que acreditam nessa autonomia e para ela voltam olhares curiosos. Esse é o caso da pesquisadora Suzane Weber da Silva,³¹ que foca sua pesquisa em práticas artísticas de menor porte, fugindo de um padrão dominante na dança. Nessa linha de pensamento e na busca de uma via alternativa à padronização do mercado de dança contemporânea mundial, a pesquisadora descreve o que seria esse padrão dominante:

³¹ Suzane é pesquisadora e professora do Departamento de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e doutora em estudos e práticas artísticas pela Université du Québec à Montreal – UQÀM.

[...] Parto do pressuposto de que existe uma certa padronização de corpos dançantes em dança contemporânea, embora haja uma diversidade e multiplicidade de propostas artísticas. [...] Valores como verticalidade, força e precisão ainda perduram fortemente na dança contemporânea, privilegiando um corpo demasiadamente disciplinado, glorioso e silencioso. Ou seja, corpos dóceis, esvaziados de uma prática crítica e reflexiva. Corpos dançantes prontos a fazer tudo em nome de uma obra, de um coreógrafo, de uma companhia, do público ou da própria dança. [...] Grande parte das obras dos artistas e das práticas [...] insere-se em eventos de grande produção e respondem às expectativas do grande público. Desse modo, são práticas corporais e artísticas que, de alguma forma, estão ligadas ao poder econômico e ao poder simbólico, este último construído pela visibilidade através das mídias e críticas especializadas. Uma das plataformas destes modelos é representada pelas grandes companhias de dança, geralmente associadas a um só coreógrafo, com um grupo de bailarinos jovens ou de aparência jovem, com repertórios bem ensaiados e concebidos para entrar no mercado internacional. (SILVA, 2010b, p. 42-43)

Em contrapartida, Suzane procura artistas que, de alguma forma, renovam os padrões da dança contemporânea através de suas práticas reflexivas e propostas inovadoras. Em contraponto a estes modelos tradicionais e dominantes,

eu busco compreender a proposição de modelos que apresentam uma outra relação com o corpo, que podem ir além da forte tendência à glorificação e à idealização encontradas nas práticas dominantes. Existem hoje manifestações em dança contemporânea ligadas à experimentação, à improvisação e à performance que são capazes de se afastar de certos procedimentos tradicionais e renovar parcialmente aspectos da dança contemporânea. Em geral, são criações de pequeno porte que apresentam outros modelos frente a certas hierarquias tradicionais, como aquelas entre coreógrafo e intérprete, entre obra e experimentação, entre resultado e processo. [...] estes artistas estão associados a espaços alternativos e interdisciplinares das artes cênicas. Estes espaços constituem para certos artistas um lugar de difusão das suas produções de pequeno porte e são capazes de revitalizar a paisagem local da dança (SILVA, 2010b, p. 43).

A artista-pesquisadora se interessou por uma vertente diferente da arte que encontrou em Montreal por se tratar de um movimento artístico pequeno, mas capaz de “revitalizar a paisagem local da dança”. Tendo como apoio teórico importantes autores do século XXI, Suzane investiga produções menores, a fim de registrar atualizações no âmbito da dança contemporânea, pois nesses lugares e com essas pessoas percebe pequenas inovações nos procedimentos artísticos. Em seu texto “*The Sunday Project: por uma prática reflexiva e colaborativa*”, apresenta um estudo de caso referente ao trabalho de improvisação de uma bailarina canadense, Pamela Newel, que, segundo a autora, possui características diferentes das práticas dominantes em dança. Contando com aspectos de colaboração, improvisação e *performance*, Pamela realiza oito encontros com oito artistas de diferentes áreas e a cada encontro improvisa com um objeto proposto pelo convidado. É interessante notar a

comparação feita em relação ao movimento da dança na década de 1970 e o que hoje representa a produção de artistas que ocupam lugares menos convencionais na dança.

The Sunday Project trata-se de uma desconstrução de processo tradicional de criação em dança. Trata-se de articular o “work in progress” à la Yvonne Rainer. Mesmo que nos dias atuais estes aspectos performativos não representem uma ruptura estética como nos anos 1970, eles vêm sendo incorporados por certos artistas e as pequenas produções são um terreno fértil para eles se desenvolverem. (SILVA, 2010b, p. 45)

Assim como faz Suzane Weber, esta pesquisa, ao investigar aspectos da conectividade da prática artística colaborativa do Coletivo Movasse, buscou uma via alternativa e menos padronizada da dança. Não se pretendeu pontuar rupturas estéticas provocadas pela obra do Coletivo Movasse, mas clarear procedimentos artísticos que de alguma maneira possam trazer contribuições ou atualizações para o campo do conhecimento das artes da cena. Não se pretendeu também apontar para um único trajeto para artes da cena, mas descrever um caminho possível que foi construído com base na vivência e experiência do coletivo.

Outro aspecto importante a ser analisado é a criação colaborativa que se dá por meio de processos colaborativos de criação. Algumas reflexões sobre esse tipo de processo podem ser úteis para o melhor entendimento do caráter colaborativo de criação artística praticada pelo Coletivo Movasse. Segundo a pesquisadora Stela Regina Fischer³² (2003), o processo colaborativo no teatro da década de 1990 seria como “um desdobramento da criação coletiva dos anos 70”. Apesar da autora tratar apenas do teatro brasileiro, acredito que suas ideias se relacionam com as da criação colaborativa em dança também, pois ambos estão sob o guarda-chuva das artes cênicas. Além disso, apesar de já estarmos há mais de 15 anos distantes do fim da década de 1990, existe uma continuidade histórica, guardadas as possíveis transformações inerentes à arte.

A autora entende que, na década de 1970, existiam criações coletivas pautadas numa

ideologia mais libertária, anarquista e experimental, contestando os padrões do mercado cultural e propondo uma criação em grupo, em que todos se articulavam nas mais diferentes funções, sem haver especialização de

³² Em sua dissertação “Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90”, a autora investiga na década de 1980 grupos teatrais: “Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz” do Rio Grande do Sul, “Lume”, “Teatro da Vertigem” e “Companhia do Latão”, todos de São Paulo. Esses grupos escolheram basear suas práticas artísticas e culturas organizacionais em processos colaborativos. A autora conclui que cada grupo desenvolve sua própria maneira de realizar o processo colaborativo.

campos, nem hierarquia na forma de organização teatral (FISCHER, 2003, p. 197)

No entanto, segundo a autora, existe a necessidade de se criar uma nova terminologia (processo colaborativo) para a prática artística em grupo atual, como forma de não cair em estigmas do passado, uma vez que o

processo colaborativo encontra-se no compromisso com a pesquisa de linguagem, na continuidade de trabalhos em equipe, no reflexo e sistematização de seus procedimentos, na iniciativa de uma produção dramática nacional e na implementação de melhores condições e subsídios para uma política cultural brasileira (FISCHER, *op.cit.*, p. 198).

A autora salienta que cada um dos grupos investigados se organiza de uma forma específica, o que impede a criação de uma metodologia para o processo colaborativo, porém todos adotam procedimentos colaborativos amparados na construção do coletivo, pois “quem estabelece as regras é, geralmente, o coletivo, favorecido pelo desenvolvimento da liberdade individual, produto de uma regulamentação da política interna do grupo” (FISCHER, *op.cit.*, p. 199).

Diante do caráter de autonomia e autogestão do trabalho criativo atribuído aos processos colaborativos, ainda que cada coletivo se organize de maneira específica, por consequência, existe “remanejamento” da função do ator e, por analogia, da função do bailarino que integra os processos colaborativos. O intérprete não é apenas especialista em sua atuação cênica, mas abarca outros universos da produção da cena, pluralizando suas habilidades e desempenhos (FISCHER, *op.cit.*, p. 200). Em alguns casos a figura do diretor ou coreógrafo pode ser abolida e convertida numa direção compartilhada ou coreografia compartilhada. Dessa maneira, o artista bailarino é corresponsável pela criação, potencializando suas habilidades na produção cênica, alterando a ética, ou seja, a forma de organização da construção de um trabalho artístico sob uma visão convencional (VILELA, 2011, p. 34).

Fischer (2003) afirma que o processo colaborativo

É a matriz legitimadora de avanço teatral nacional, em todas suas interfaces. Reconhecemos, em todas as companhias pesquisadas, os esforços em refletir e sistematizar os procedimentos de criação, bem como a urgência em implementar uma política cultural que privilegie suas manifestações artísticas. Notamos também que grande parte das companhias em vigor desenvolve funções didáticas. Escolas, cursos e oficinas são propostas à comunidade, como parte integrante de suas atividades. São compromissos com o fazer artístico e o social, no qual o coletivo toma iniciativas para avançar artística e politicamente, possibilitando, também, a participação do

meio social, na afirmação de uma identidade cultural brasileira. (FISCHER, 2003, p. 202)

Sendo assim, é possível notar a importância dos processos colaborativos de criação para as artes da cena como elemento capaz de contribuir e atualizar esse campo de conhecimento.

3.5 O ENTENDIMENTO DE UMA CULTURA ORGANIZACIONAL PARA A ARTE

Dentro do tipo de trabalho da arte e do teatro, você encontrará uma liberdade especial e o espaço e tempo para explorar complexidades. Não te custa nada. Custa a você sua vida. (Anne Bogart)³³

Segundo a professora Maria Ester Freitas (1991), a cultura organizacional é um tema que, desde a década de 1980, vem sendo discutido não apenas na academia, mas também na imprensa, principalmente no âmbito da Administração Empresarial. No entanto, a Antropologia fornece diversas correntes teóricas que levam em conta diferentes aspectos sobre o mesmo fenômeno: a cultura organizacional. Freitas opta pelo conceito de Edgar Schein, que se refere a um modelo de pressupostos que um determinado grupo adota ou desenvolve durante o processo de aprendizagem para lidar com suas questões externas e também a integração interna. São elementos da cultura organizacional: valores; crenças e pressupostos (aquilo que se tem como “verdade” na organização); ritos, rituais e cerimônias; histórias e mitos; tabus; heróis; normas; e por fim, processos de comunicação. (FREITAS, 1991, p. 03). Além disso, a cultura organizacional está diretamente ligada à estabilidade do grupo e ao tempo que ele possui de convivência e intensidade da aprendizagem. Vale notar que todos os elementos que compõem a cultura organizacional encontram-se integrados num todo coerente, uma vez que se referem ao conhecimento compartilhado acumulado de um grupo, com abrangência cognitiva, emocional e comportamental (GOMES, 2013, p. 05).

A cultura organizacional que este estudo se propôs investigar está inserida num contexto maior de mercado de trabalho e por ele sofre influências. No Brasil e em diversas escalas por todo o mundo, questões políticas e econômicas complexas revelam um panorama de investimentos retraídos para a cultura e para a arte na atualidade. Essas questões causam

³³ "Within the frame-work of art and the theater you will find a special freedom and the space and time to explore complexities. It does not cost you anything. It costs you your life." (Anne Bogart, tradução nossa).

implicações definidoras no mercado cultural e artístico, impactando, portanto, os modos de produção das artes.

Nestor Garcia Canclini aborda sociologicamente a questão da “autonomia cultural” como elemento que define a modernidade em suas sociedades. Refere-se a Jürgen Habermas, filósofo e sociólogo alemão, que entende que “o moderno se forma quando a cultura se torna independente da razão substantiva consagrada pela religião e pela metafísica” (CANCLINI, 2015, p. 33). Dessa forma, a cultura ocupa três esferas autônomas regidas por questões específicas: a esfera da ciência, que é regida pelo “conhecimento” e, portanto, é entendida como “verdade”; a moral, que é regida pela “justiça” e entendida como “retidão normativa”; e, por último, a arte, que é regida pelo “gosto” e entendida como “autenticidade” e “beleza”. A institucionalização dessas autonomias gera uma especialização que acentua enormemente a distância entre a cultura profissional, no caso a dos profissionais da arte, da cultura do público, ou seja, a vida cotidiana. Diante disso, incontáveis foram, e são, as tentativas de se aproximar arte e vida cotidiana, assim como ciência e práxis cotidiana. (CANCLINI, *op.cit.*, p. 33-34). Canclini expõe a abordagem do sociólogo francês Pierre Bourdieu, que entende a cultura moderna de forma diferente da cultura dos períodos anteriores. A relativa independência dos campos artísticos e científicos, com a criação de museus e galerias, libera as obras artísticas de uma coação ou aprovação da igreja ou do governo, fazendo com que os artistas lutem, portanto, por uma “legitimidade cultural” (CANCLINI, *op.cit.*, p. 35).

Canclini se apoia em Bourdieu ao considerar que leis próprias regem cada campo cultural:

O que o artista faz está mais condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulação das obras, do que pela estrutura global da sociedade. A investigação sociológica da arte deve examinar como se formou o capital cultural do respectivo campo e como se luta por sua apropriação. (CANCLINI, *op.cit.*, p. 36)

Ainda na obra de Canclini, é importante compartilhar uma contribuição relevante de Howard S. Becker, músico e cientista social americano, que leva em consideração a produção artística no geral. Becker entende que a arte é produto de um coletivo, ou seja, possui características cooperativas. Como exemplo, Canclini (*op.cit.*, p. 38) cita um concerto que é executado por um grupo numeroso de músicos com instrumentos fabricados e conservados por outros grupos de pessoas e assim por diante. Diferentemente da literatura e das artes plásticas, em que é mais fácil imaginar o “criador genial e solitário”, o número de

agentes dessa cadeia de especialistas na linguagem dos concertos musicais, assim como na criação, experimentação e mistura dos elementos que constituem a obra em questão, é, portanto, bastante elevado. Dessa forma, nota-se uma grande dificuldade em demarcar quem são os criadores ou não dessa “linguagem convencional compartilhada”³⁴ (CANCLINI, *op.cit.*, p. 38), mas o fato é que esses processos cooperativos estabelecem também convenções, ou seja, normas e costumes³⁵ que possibilitam a existência das obras de arte.

O sistema socioestético que rege o mundo artístico impõe fortes restrições aos “criadores” e reduz a um mínimo as pretensões de ser um indivíduo sem dependências. Contudo, existem dois traços que diferenciam esse condicionamento nas sociedades modernas. De um lado, são restrições convenionadas dentro do mundo artístico, não resultantes de prescrições teológicas ou políticas. Em segundo lugar, **nos últimos séculos foram abertas cada vez mais possibilidades de escolher vias não convencionais de produção, interpretação e comunicação da arte, motivo pelo qual encontramos maior diversidade de tendências que no passado.** (CANCLINI, *op.cit.*, p. 39, grifo do autor, negrito nosso)

Nesse sentido, a base da maneira moderna de se fazer arte é em função de uma “autonomia condicionada” (CANCLINI, 2015), que possui ainda uma relação interdependente com a sociedade, pois as alterações nas convenções artísticas repercutem na organização social e vice-versa, não sendo, portanto, apenas estéticas.

Anne Bogart, em seu livro *A Preparação do Diretor*, se posiciona em relação a abordagem de seus estudos e do seu fazer teatral de uma maneira que faz eco à minha postura como artista-pesquisadora e também à do Coletivo Movasse. Ela defende que o teatro lhe ofereceu uma vida de estudo, um compromisso de período integral em que deve ler livros, pessoas, situações, ler sobre o passado e o presente. Nesse sentido, ela entende que o seu comprometimento com o teatro lhe possibilita “aprender a ler a vida enquanto a vida está acontecendo”³⁶ (BOGART, 2011, p. 12). Assim acontece com o **olhar do artista** que começa a estudar as ferramentas herdadas e os procedimentos que desenvolve no seu fazer artístico. Dessa forma, Bogart valoriza a história da arte, seja do teatro ou de outras manifestações, e aposta na sua missão de dar continuidade a ela, de assimilar essa história e criar um futuro possível. Juntamente com seu amigo e escritor Charles L. Mee Jr. (BOGART, *op.cit.*, p. 12-

³⁴ A título de exemplo, temos que escultores e muralistas buscam alunos e ajudantes para fazerem parte do trabalho; no *jazz*, no qual interpretação e improvisação são mais importantes do que a composição da música em si; assim como nas obras de John Cage e Stockhausen que são deixadas em aberto para que o executante as construa. Além disso, é possível verificar a tecnologia a intervir criativamente no registro e na reprodução da arte, relativizando as fronteiras entre produtores e colaboradores (CANCLINI, 2015, p. 38).

³⁵ Normas e costumes são elementos que se aproximam da ideia de “capital cultural” estabelecida por Bourdieu (CANCLINI, 2015, p. 39).

13), reflete sobre a relação entre a arte e a maneira como as sociedades se estruturam e formam nossa experiência de vida e os parâmetros para a ética e valores:

É um momento muito criativo (o momento atual), cheio de possibilidades de novas estruturas sociais, de paradigmas alternativos e de assimilação de influências culturais díspares. [...] Os artistas é que criarão um futuro possível de viver, por meio de sua capacidade de articular a transitoriedade e a transformação. (BOGART, *op. cit.*, p. 13)

Nesse sentido, Bogart não esconde o desafio dos artistas em articular essas transformações em um mundo tão rápido.³⁷ Muito trabalho é exigido para que isso aconteça. Ou seja, segundo a diretora, é necessário equilibrar a capacidade criativa do artista com a necessidade de segurança e de progresso. Para embasar esse equilíbrio, Bogart cita Lewis Hyde, por entender que “os seres humanos sempre agem e tomam decisões a partir de duas fontes possíveis: o **instinto de sobrevivência** e o **impulso de doação**.” (BOGART, *op. cit.*, p. 14, grifo nosso). Diante dessa afirmação, tem-se que

Para enxergar o teatro como uma forma de arte, temos de ser capazes de agir nesse espírito de empatia. Mas no globalizado mundo atual, nos vemos imersos no comércio, no mercado e, talvez em consequência disso, nos vemos em conflito. No mundo utilitário, não somos apenas artistas, somos produtores também. Cada um de nós tem dentro de si um produtor e um artista. Devemos tomar cuidado para que um não domine o outro. O produtor precisa proteger o doador e saber quando e como lhe dar espaço e liberdade. O doador tem de ceder lugar ao instinto de sobrevivência nos momentos certos. Os dois precisam ter seu espaço e autonomia. Como sobreviver no mercado e ainda assim fazer arte? (BOGART, *op. cit.*, p. 15)

Dessa forma, a cultura organizacional de um coletivo se torna a chave para promover o equilíbrio entre o instinto de sobrevivência e o impulso de doação, elementos importantes estabelecidos por Anne Bogart que permitirão a sobrevivência no mercado e a continuidade da arte. Além disso, a partir das afirmações de Canclini, a autonomia no campo artístico está condicionada aos sistemas de produção, portanto a cultura organizacional de uma comunidade artística possui **conexão**³⁸ direta com os modos de produção desse sistema.

³⁶ Anne Bogart, como artista deste século, reafirma a proximidade da vida (vida cotidiana) e da arte, ou seja, a importância dessa relação, como anunciado por Canclini e por outros sociólogos anteriormente.

³⁷ Bogart percebe a velocidade do mundo de hoje e os desafios dessa relação, como anunciado por Bondía, na seção 3.2 deste estudo: “A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio.” (BONDÍA, 2002, p. 23).

³⁸ Aproveitando o sentido etimológico da palavra “conexão”, que é ligação, vínculo, nexa e relação, vale notar que essa conexão não possui caráter universal, ou seja, as comunidades artísticas não possuem a mesma conexão, gerando sempre o mesmo tipo de relação, mas o contrário: existe uma autonomia que apesar de ser relativa produz diferenças de abordagens específicas para cada comunidade, escolhas que estão vinculadas a cada coletivo.

Assim, as crenças e valores de um coletivo são elementos que elucidam a maneira como articula seus processos internos e externos, autorizando e possibilitando a realização e continuidade de seus processos artísticos.

3.6 REFLEXÕES SOBRE A IMPROVISACÃO EM DANÇA

Para se refletir sobre dança, temos que enfrentar a dificuldade de se falar de algo que é efêmero e que nunca se repete de forma exata (BUCKWALTER, 2010, p. 03). Portanto, para se refletir sobre improvisação em dança, a dificuldade se redobra, uma vez que a ausência de uma coreografia preestabelecida e a flexibilidade de suas estruturas a tornam, no mínimo, imprevisível.³⁹ Além disso, como pontuado pela pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), existe um grande desafio em usar a linguagem para falar de uma experiência não linear e de difícil tradução, “que não se faz compreender pelos significados, mas tão somente pelas nuvens de sentido que produz na imanência, no fluxo da própria experiência” (GOUVÊA, 2012, p. 134).

Para Gouvêa (2012), a improvisação em seu aspecto de vivência-aprendizagem revela um modo de estar no mundo e de perceber a si próprio nas relações com outras pessoas

que está na contramão da urgência do mundo atual, fortemente condicionado pela causalidade, reatividade, pelos automatismos e pela não inscrição. Mundo condicionado pela urgência e pela instantaneidade [...] Experimentar é entrar no fluxo da improvisação da dança, e isto não é nada simples, pois frequentemente o improvisador está tão congestionado internamente, com tantos pensamentos, imagens, sentimentos que não consegue estar na experiência. (GOUVÊA, 2012, p. 162)

Dessa forma, reforço a opção pela ideia de experiência⁴⁰ de Bondía, abordada anteriormente, pois considero apropriada para o assunto em estudo. Considero importante retornar às ideias de Laurence Louppe estabelecidas anteriormente em que a improvisação em dança, sob uma ótica da dança contemporânea, é parte de uma corrente que se estabelece à margem da história da dança; é, portanto, uma contracorrente.

Sendo assim, na contramão da cultura de um século que se entrega à velocidade da circulação das informações, encontramos um esvaziamento das experiências, e dessa

³⁹ Segundo a pesquisadora Marina Elias Volpe (2011), tanto na improvisação quanto nos trabalhos de dança ensaiados (codificados) ocorre um processo de atualização, mas na improvisação esse processo é ainda mais radical, pois, ao contrário dos espetáculos ensaiados, a escolha criativa não se repete nunca. (VOLPE, 2011, p. 151).

⁴⁰ A ideia de experiência para Bondía (2002) é, resumidamente, “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Bondía, 2002, p. 21).

maneira, segundo Bondía, para que “algo nos aconteça, nos toque”, é necessário uma interrupção. Para o filósofo, ao sujeito da experiência

requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

É a partir dessa postura que reuni considerações convergentes de artistas improvisadores e/ou pesquisadores, a fim de delinear os principais elementos presentes na improvisação em dança. Além disso, reconheço a impossibilidade de uma abordagem generalista, que pretenda estabelecer uma “verdade” sobre a improvisação. Compartilhei, portanto, pontos de vista de importantes improvisadores e/ou pesquisadores que considero esclarecedores sobre a experiência da improvisação, ou melhor, que entendem que “a experiência potente será sempre um acontecimento singular com poder de transformar a pessoa e o mundo” (GOUVÊA, 2012, p. 165). Dessa maneira, para compor as reflexões sobre a improvisação em dança optei por textos em sua maioria publicados no periódico americano *Contact Quarterly*,⁴¹ já que nele existem relatos de improvisadores e/ou pesquisadores e historiadores da dança sobre a experiência da improvisação em dança, desde a década de 1970.

3.6.1 Perspectiva histórica

Segundo Sally Banes, importante historiadora da área, a improvisação na dança pós-moderna⁴² possui múltiplas funções e diferentes significados no intervalo entre as décadas de 1960 e 1990: espontaneidade, autoexpressão, expressão espiritual, liberdade, acessibilidade, escolha, comunidade, autenticidade, o natural, presença, desenvoltura, risco, subversão política, um sentido de conexão de brincadeira, lazer, esporte e jogo infantil (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 77). A dança pós-moderna na década de 1960 e 1970, assim como outras formas artísticas, foi marcada, nos Estados Unidos, pela liberdade, pela abundância e pela comunidade. A improvisação em dança, ou seja, a “coreografia

⁴¹ *Contact Quarterly* é um periódico americano existente desde 1978, focado na dança contemporânea, mais especificamente na improvisação e *performance*. Cf. <<https://contactquarterly.com/about-us/index.php>>. Os textos consultados nesta seção, em sua maioria, estão reunidos no livro *Taken By Surprise: A dance improvisation reader* (2003), organizado por Ann Cooper Albright e David Gere.

indeterminada” ou “coreografia aberta”, ou, ainda, a “composição *in situ*”, abarcava os valores⁴³ citados acima, pois era uma forma de aprofundamento e busca de recursos criativos pessoais. Das ações na Judson Church com o lendário Judson Dance Theater⁴⁴ surgiram outros grupos que utilizavam a “coreografia aberta”, como o Natural History of American Dancer. Contudo, os maiores expoentes dessas décadas foram o movimento de Contato e Improvisação (Steve Paxton) e o grupo Grand Union (1970 a 1976). O primeiro se tornou uma prática mundial⁴⁵ que nem sempre acontecia diante de uma plateia e que muitas vezes se dava fora de teatros. Suas experimentações permitiram que homens e mulheres pudessem dar e receber o peso de seus corpos, levantar e carregar, liderar e seguir, atuar em confronto ou em parceria (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 78). Já o Grand Union⁴⁶ foi um grupo que partiu das experimentações de Yvone Rainer em *Continuous Projects – Altered Daily (Projetos Continuados - Dia a Dia Alterados*, tradução nossa) e somente improvisava diante da audiência. Eram tão comprometidos com a “coreografia *in situ*” e a *performance* teatral que nunca se encontravam fora do palco. Exploravam as diversas relações com o movimento a partir de diferentes aspectos da realidade: ficcional, dramático, metateatral e diário. Se as práticas de Contato e Improvisação exploravam mais os duos (porém não exclusivamente), o Grand Union potencializava todos os tipos de situações e dinâmicas de grupo, abordando textos e imagens numa coreografia aberta em constante surpresa. No entanto, ambos exploravam a riqueza corporal, políticas de coletividade ou cooperatividade e uma abordagem do movimento que se relacionava mais com o prazer e o lazer do que com um possível engessamento do trabalho de dança (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 80).

Outro aspecto importante ressaltado por Sally Banes é que a década de 1960 nos EUA foi marcada pela abundância econômica. Já na década de 1970, os recursos diminuíram e o que parecia ser temporário à época se estendeu para as próximas décadas. Dessa forma, a autora pontua que a improvisação na década de 1970 estava enraizada nos princípios da improvisação da década de 1960, mas sofria influências da situação econômica⁴⁷ do país. Um exemplo é o Grand Union, que era uma produção relativamente barata, mas que continuava o

⁴² Termo análogo a “dança contemporânea” no Brasil, como visto anteriormente.

⁴³ Anna Halprin, na Costa Oeste dos EUA, e Simone Forti, na Costa Leste, trabalhavam métodos de improvisação na década de 1960 e 1970 e comungavam desses valores.

⁴⁴ Como visto nas seções anteriores.

⁴⁵ Existem muitas comunidades de praticantes de Contato e Improvisação nos EUA, Japão, Canadá, Austrália, Nova Zelândia e também no Brasil.

⁴⁶ Integravam o Grand Union: Steve Paxton, Yvone Rainer, David Gordon, Trisha Brown, Douglas Dunn, Barbara Dilley, Lincon Scott e Nancy Lewis.

⁴⁷ Relação mais aprofundada na seção anterior no que se refere à “autonomia condicionada” (CANCLINI, 2015).

legado histórico das artes e da sociopolítica da década de 1960 (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 81).

As décadas de 1980 e 1990 imprimem consideráveis mudanças na dança pós-moderna em função de novas formas de colaboração entre as múltiplas linguagens das artes⁴⁸ Se nas décadas de 1960 e 1970 a improvisação era uma forma de encontrar o autêntico e o “eu”, Banes esclarece que nas décadas de 1980 e 1990 a cultura pós-moderna passa a questionar qual singularidade e autenticidade que não são apenas uma multiplicidade de identidades flutuantes. Dessa maneira, o debate sobre a identidade se torna complicado nessas décadas, e os dançarinos começam a questionar o significado de liberdade e comunidade.⁴⁹ Algumas influências se multiplicam no cenário da dança, como a estética afro-americana⁵⁰ e o *DanceAbility*,⁵¹ ampliando os contextos da improvisação. Se na improvisação das décadas de 1960 e 1970 os improvisadores afirmavam que tinham todo o tempo do mundo para suas explorações, nas décadas seguintes o sentido de urgência invade a improvisação, tornando-a frenética, incorporando a violência e a energia do risco.⁵² Ainda nas décadas de 1980 e 1990, a improvisação continua sendo usada de variadas maneiras, e nos primeiros anos da década de 1990 começam a surgir festivais especializados.

Banes enfatiza que, apesar de a nova geração de improvisadores sempre contestar as práticas das gerações anteriores, alguns aspectos da improvisação ainda permanecem, como: **a ânsia em lidar com o acaso, o prazer na surpresa e o desejo da criação coletiva.** Entretanto, a urgência e a multiplicidade de caminhos para a improvisação são aspectos relevantes dessa nova geração de improvisadores, seja na dança ou no teatro (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 84).

Infelizmente, a análise de Sally Banes chega somente até a década de 1990 nos Estados Unidos, todavia é suficiente para pontuar como o contexto social e econômico pode

⁴⁸ Obras que unificavam as artes sob o conceito de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 81).

⁴⁹ Banes salienta que o momento histórico vivido pelas décadas 1980 e 1990 é bem diferente do das décadas de 1960 e 1970: a AIDS, a Guerra Fria e a crise mundial financeira que se prolonga fazem com que artistas questionem o sentido de liberdade e comunidade (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 83).

⁵⁰ Como exemplo, o grupo Urban Bush Women, que traz a tradição afro-americana para a dança pós-moderna com aspectos políticos e também espirituais (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 82).

⁵¹ O *DanceAbility* aborda acessibilidade utilizando a improvisação em dança para promover a exploração artística entre pessoas com e sem deficiência física, descobrindo a capacidade de dançar de cada indivíduo.

⁵² Sally Banes, em entrevista ao telefone com Jennifer Monson em 5 junho de 1994, apresenta a seguinte afirmação da coreógrafa: “*Improvisation now is different from the seventies [...]. Contact Improvisation was slow and gentle; I needed to explode. There is a fierce physicality that may be an impact of the New York City environment [as opposed to Vermont, Steve Paxton’s home for the past 30 years]. For me, improvisation has political overtones*” (“Improvisação agora é diferente da improvisação na década de 70. O Contato e Improvisação era lento e gentil; Eu precisava explodir. Há uma fisicalidade feroz que pode ser impacto do

influenciar as artes. Dessa forma, é possível imaginar que a arte não está passando incólume às mudanças (radicais!) do século XXI no que se refere à velocidade de informação e a todo o impacto proveniente do avanço da tecnologia⁵³ na vida diária das pessoas. Consequentemente, a forma de improvisar em dança também se transformará, abarcando as peculiaridades de cada lugar, de cada grupo ou artista, ou seja, seguirá a partir das experiências vividas (e sentidos encontrados!) nesses lugares por seus praticantes.

Segundo a pesquisadora Paola Rettore, os modos de pensar da juventude americana, assim como o movimento *hippie*, chegaram ao Brasil no final da década de 1960, durante a Ditadura Militar. Apesar da repressão política, as artes no país foram atingidas por esse movimento de contracultura⁵⁴ (RETTORE, 2010, p. 57-59). Diferentemente de outros países mais ricos, como os EUA, o Brasil nunca viveu momentos de abundância para a arte da dança, ou seja, as leis de incentivo federais, estaduais e municipais, assim como os programas de fomento e fundo sempre se mostraram insuficientes, muito burocráticos e muitas vezes pouco democráticos⁵⁵. Rettore compartilha em sua dissertação “A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann” o depoimento da artista que, apesar de contar com mais de quatro décadas de trabalho em dança e improvisação, lamenta os frequentes impasses burocráticos e a incapacidade recorrente de encontrar estrutura financeira para manter sua companhia (RETTORE, 2010, p. 10).⁵⁶

ambiente da cidade de Nova Iorque [em oposição a Vermont, casa de Steve Paxton nos últimos 30 anos]. Para mim, improvisação tem tons políticos.” (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 83, tradução nossa).

⁵³ Em seu livro *Com o cérebro na mão: no século que gosta de si mesmo*, Teixeira Coelho estabelece o *smartphone* como uma metáfora ou síntese de um grande processo cultural que começa nas cavernas. Reforça a ideia de “ecossistema” quando entende que lidamos com “condições comparáveis em sistemas culturais paralelos”. Entre esses sistemas, teríamos a economia, a ciência, as artes e a política, que “aprendem uns dos outros” e “se comunicam uns com os outros” (COELHO, 2015, p. 15 -27).

⁵⁴ Somente na década de 1980 que os agrupamentos que antes se chamavam “Corpo de Baile”, ou seja, aqueles que eram baseados em uma estrutura hierárquica com primeiros bailarinos e solistas, passam a se chamar “Companhia”. Nas “Companhias”, os bailarinos se relacionam horizontalmente, apesar de permanecer as figuras do diretor e do coreógrafo. Essa mudança refletia uma nova ideologia para dança, herdada do momento histórico antecedente em que ocorreu a libertação dos autoritarismos das danças clássica e moderna (RETTORE, 2010, p. 57-59).

⁵⁵ Como bem colocado por Canclini na seção 3.5, “O que o artista faz está mais condicionado pelo sistema de relações que estabelecem os agentes vinculados com a produção e circulação das obras, do que pela estrutura global da sociedade. A investigação sociológica da arte deve examinar como se formou o capital cultural do respectivo campo e como se luta por sua apropriação. (CANCLINI, *op.cit.*, p. 36). No caso brasileiro, os mecanismos que supostamente deveriam sustentar as artes são intermitentes e insuficientes, além de possuírem métodos de avaliações pouco claros. Apresentam para os artistas um alto grau de insegurança, ou seja, a continuidade e o desenvolvimento de um trabalho artístico se tornam os principais desafios desse segmento.

⁵⁶ A “Benvinda”, companhia de dança criada e dirigida por Dudude Herrmann, era procurada por inúmeros profissionais da área que buscavam trabalho, mas a falta de recursos a fez abandonar a ideia de trabalhar nesse formato (RETTORE, 2010, p. 10).

3.6.2 Perspectiva da experiência da improvisação

A coreógrafa e pesquisadora Susan Leigh Foster (2003), em seu texto “Taken By Surprise: Improvisation in Dance and Mind” (“Pêgo de surpresa: Improvisação em Dança e na Mente”, tradução nossa), esclarece alguns mal-entendidos sobre a improvisação presentes na literatura específica. Entende a experiência da improvisação como a articulação pelo improvisador do que lhe é **conhecido** e do que lhe é **desconhecido**, ou seja, uma articulação entre o que é familiar e o que é imprevisível. Por conhecido, entendem-se: as convenções comportamentais estabelecidas para cada contexto onde ocorra a performance; as regras que podem ser preestabelecidas para balizar a improvisação; a predisposição corporal de cada participante decorrente do seu treinamento diário; a relação entre os improvisadores participantes; e, por fim, a memória do que aconteceu em outras improvisações. Já por desconhecido, a autora estabelece que seria o conhecido mais aquilo que não se poderia imaginar previamente, pois a improvisação nos faz expandir os limites do que é conhecido. (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 03-04).

Para a pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), de forma análoga ao pensamento de Foster, a improvisação se refere ao “fenômeno” de “criação imediata da dança”,

que não se limita ao que aparece (atual) à consciência, a qual não está necessariamente submetida à intencionalidade [...], se prolonga em direção ao virtual, ao invisível, ao imperceptível que se mostra nas fronteiras entre **inconsciente** e **consciente** (GOUVÊA, 2012, p. 161, grifo nosso).

A esta articulação entre o conhecido e o desconhecido, proposta por Foster, ou ainda na fronteira entre consciente e inconsciente, como foi proposto por Gouvêa, não seria correto separar corpo e mente, pois toda articulação corporal é preenchida de mente (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06).⁵⁷ Durante a improvisação, cada modulação de tensão, de energia, de acentuação ou de pausa são, portanto, instâncias do pensamento. Foster defende que contrariamente ao que se lê sobre improvisação, não há qualquer supressão de atividade da “mente” para liberar o “corpo” para o imprevisível, mas uma *hyperwareness* (“hiperconsciência”, tradução nossa) da relação entre a ação que está prestes a acontecer ou acontecendo e a que aconteceu ou irá acontecer (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06-07).

⁵⁷ Em inglês, a autora pontua “*all bodily articulation is mindful*” (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06, grifo da autora), na tentativa de minimizar a separação corpo-mente presente em alguns estudos sobre a improvisação e a fim de marcar a continuidade entre ambos, no sentido de que a mente não se localiza no cérebro, mas está presente em todo o corpo.

Bonnie Bainbrige Cohen (2015), criadora do método de educação somática *Body-mind Centuring*⁵⁸ (BMC) há mais de 40 anos, contribui substancialmente para o entendimento da continuidade corpo-mente, já que todos os seus estudos se baseiam na não dicotomização corpo e mente, mas na totalidade de uma existência. O BMC crê que o corpo é permeado pela consciência como um todo e traz uma imagem que explicita claramente essa relação:

Há alguma coisa na natureza que forma padrões. Nós, como parte da natureza também formamos padrões. A mente é como o vento, e o corpo como a areia: se você quiser saber como o vento está soprando, pode olhar para a areia. (...) [...] As qualidades de qualquer movimento são uma manifestação de como a mente está se expressando por meio do corpo naquele momento. As mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente mudou o foco no corpo. Inversamente, quando direcionamos a mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos o movimento a partir dessas áreas, mudamos a qualidade do nosso movimento. (COHEN, 2015, p. 22)

Dessa maneira, seria errôneo afirmar que para se improvisar não é necessário ter técnica. Além de necessitar de uma vigilante atenção em articular o conhecido e o desconhecido (a *hyperwareness*, ou hiperconsciência), segundo Foster, ou o que está na fronteira entre consciente e inconsciente, segundo Gouvêa, o ato de improvisar demanda do improvisador conhecer também os princípios da **composição**, ou seja, os arranjos apropriados entre proporção e relação (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 07).

Sendo assim, a composição não está presente apenas nos processos coreográficos, mas também na improvisação. Sobre a composição na dança, Laurence Louppe traz contribuições valiosas, uma vez que a reconhece como o laboratório da escrita da dança. Para Louppe, a escrita da dança é o cerne da dança, em detrimento da imagem ou efeito. A composição pode dar “elementos de leitura sobre o propósito e a construção da obra” (LOUPPE, 2012, p. 223). Cada coreógrafo, no nosso caso, cada improvisador, “tem a liberdade de organizar as leis internas da sintaxe, cujo único limite deve ser a legibilidade, mas nunca uma legibilidade⁵⁹ definida segundo normas preestabelecidas” (LOUPPE, *op.cit.*, p. 226). Portanto, Louppe afirma que “em todas as formas de arte e, sobretudo, na dança, a

⁵⁸ O BMC, *Body-mind Centering*, é um método de educação somática bastante utilizado entre bailarinos, porém não exclusivo a esse segmento. A palavra *centering* significa o processo de equilíbrio (e não local de chegada) entre corpo e mente baseado no diálogo e este, por sua vez, está baseado na experiência (COHEN, 2015, p. 22). Bonnie Bainbrige Cohen organizou os princípios de seus métodos a partir da experiência de seus praticantes e afirma que cerca de 30 pessoas colaboraram para o trabalho de forma consistente, dando profundidade ao mesmo. Sendo assim, Cohen, atribui os princípios do BMC à experiência coletiva desse grupo (COHEN, *op.cit.*, p. 23) e reúne seus conhecimentos no livro *Sentir, perceber e agir: Educação somática pelo método Body-mind Centering*, com textos da autora que foram publicados no periódico *Contact Quartely*, citado anteriormente.

composição advém de uma misteriosa rede, visível ou invisível, de intensidades e de relações necessárias” (LOUPPE, *op.cit.*, p. 229). A autora cita com pertinência Sylvie Giron, que acredita que “a composição começa com a **escolha dos intérpretes**” (GIRON *apud* LOUPPE, 2012, p. 225, grifo nosso), pois as características de cada bailarino são as “raízes qualitativas” de qualquer obra de dança.

Assim, qualquer **grupo de pessoas** – mesmo se reunidas pelo **acaso** – é já uma “**composição**” no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização desenhe. 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 o não criado. (LOUPPE, 2012, p. 225, grifo nosso)

Logo, é possível notar que a composição na dança contemporânea é um processo subjetivo que não segue regras externas preestabelecidas, sendo portanto uma operação poética. Na improvisação, esse processo é radicalizado, pois, como afirma Susan Leigh Foster (2003), é possível ter **a experiência de não liderar e nem seguir, mas se mover junto**, ou seja, o processo subjetivo da composição não se dá apenas individualmente, mas é algo compartilhado, que se dá entre os improvisadores. A improvisação, no que se refere à liderança, constitui-se como uma via alternativa de agenciamento corporal,⁶⁰ visto que não é nem passiva nem ativa, apresentando agenciamentos individuais e coletivos. (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 07-08). Além disso, segundo Louppe, a improvisação, como *performance* contém os elementos essenciais da dança contemporânea e a possibilidade de explorar seus próprios limites:

A presença absoluta da imediaticidade de um ato, apreendido no momento da sua emergência, não será o núcleo da poética da dança contemporânea? Ao mesmo tempo, a improvisação atinge outros limites não menos enigmáticos e essenciais para o projeto contemporâneo: a fronteira tênue

⁵⁹ Louppe relativiza a legibilidade (não vinculada a normas preestabelecidas) para que esta não seja condição para a escrita da dança. Talvez pudéssemos falar mais de uma escrita crível do que uma escrita legível propriamente.

⁶⁰ Foster reconhece na filosofia algumas formas de agenciamento corporal: O agenciamento individual é baseado nas teorias do contrato social, de Jean-Jacques Rousseau, em que “*the self within the body tells the body what to do, and the body execute those orders, sometimes reluctantly or inadequately or deviantly, but never autonomously*” (“O *self* diz ao corpo o que fazer e o corpo executa essas ordens, às vezes relutantemente ou inadequadamente, ou em desvio, mas nunca autonomamente”) (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 08, tradução nossa). Na contramão desse pensamento, seria o agenciamento que parte do poder do Estado e do capitalismo de transformar o *self* numa “máquina de desejo” que faria aumentar esses poderes. Nesse modelo que é explorado por Foucault e por outros teóricos políticos, as escolhas individuais apenas parecem independentes, no entanto os agenciamentos corporais são controlados pelas forças econômicas e políticas. (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, *op.cit.*, p. 08). Em ambas correntes de pensamento, Foster afirma que o corpo é relegado a um *status* de objeto, ou seja, instrumento de forças maiores.

entre forma e não-forma, entre organização prevista e imprevisível, entre estrutura e caos, devido ao aparecimento de ritmos espontâneos. (LOUPPE, 2012, p. 238) O imprevisível não é indeterminado. “Fatores (pessoais, a história do sujeito, a morfologia, as marcações funcionais) estabelecem os limites na infinitude de movimentos possíveis”. (SPAIN *apud* LOUPPE, 2012, p. 238-239)

Segundo Louppe, John Cage afirmava que era importante encontrar o meio-termo entre a improvisação e o indeterminado, para que o ego não bloqueasse o caminho do indeterminismo, desautorizando a improvisação (LOUPPE, 2012, p. 239). Dessa forma, Foster acrescenta que a improvisação demanda uma **consciência reflexiva** de quando o conhecido se torna um esteriótipo ao invés de um caminho possível que possa equilibrar conhecido e desconhecido na *performance*. Nessa direção, a autora entende que a ação corporal constitui um gênero de discurso, uma vez que está vinculada ao potencial físico e semântico de cada corpo (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 7).⁶¹ Assim, Foster aposta que na improvisação **o poder circula pelas ações coletivas e não se estabelece de forma estática numa perspectiva hierárquica de controle ou dominação.**⁶² Empodera participantes e testemunhas num engajamento ativo (e não numa recepção passiva), pois a assistência participa com os improvisadores no campo aberto das possibilidades de construções e escolhas.

Assim sendo, Susan Leigh Foster aborda o fenômeno da improvisação a partir da articulação do conhecido e do desconhecido por um corpo-mente consciente e reflexivo sobre suas ações na constituição de um discurso próprio. É por meio desse corpo-mente consciente e reflexivo, ou seja, uma *embodied consciousness* (“consciência corporificada”, tradução nossa) que a dança é gerada, assim como a dança é geradora dessa consciência (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 8-9). A autora afirma que essa consciência pode alternar, durante o ato de improvisar, seu foco, passando de si mesmo para a relação com o grupo, do corpo em relação ao corpo, do movimento em relação ao espaço e ao tempo, do passado em relação ao presente ou da parte em relação ao todo. Dessa forma, a experiência atencional do

⁶¹ Sandra Meyer Nunes, no Brasil, vai ao encontro desse pensamento quando questiona: “Como transformar uma experiência dançada em material para compor uma possível epistemologia do dançar? Explicitar os saberes operacionais implícitos à produção de uma obra ou situação artística permite a visibilidade e a legitimidade do conhecimento que emerge da experiência, uma investigação que se realiza em territórios de prática artística, ou seja, em ateliês, salas de aula, espaços de ensaio, teatros e demais lugares de interação entre artistas e público” (NUNES, 2014, p. 03).

⁶² De forma análoga a esse pensamento, a pesquisadora Marina Elias Volpe defende que o improvisador não é o centro, ou melhor, o elemento mais importante da improvisação. Ele é uma “força relacional”, ou seja, “o improvisador flui singularmente dentro de um coletivo, conectado em rede e em ação (em improvisação). **Ser improvisador implica em ser com o outro**” (VOLPE, 2011, p. 191, grifo nosso)

improvisador é fundamental no processo de alternância de foco da referida consciência corporificada abordada por Susan Leigh Foster.

3.6.3 Perspectiva da experiência atencional do improvisador

Para Kent de Spain, artista do movimento e pesquisador, assim como Susan Leigh Foster, a improvisação pode ser usada para diversos fins, como aquecimento, criação coreográfica, conexão entre grupos, exploração de novas qualidades ou até mesmo para se divertir. Em todas essas formas, a improvisação é utilizada como ferramenta para algo (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27). No entanto, Kent nota que os praticantes mais antigos encaram a improvisação menos como ferramenta e mais como fim. Em outras palavras, encaram-na como a **experiência** de se improvisar (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27). Para Kent,

*Improvisation is a way of being present in the moment, and your awareness⁶³ of yourself within that moment both challenges and refines your presence in each subsequent moment. (A improvisação é uma modo de estar presente no momento, e sua consciência ou atenção em si neste momento desafia e refina sua presença em cada momento subsequente). (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27, tradução nossa)*

Kent adota uma perspectiva voltada para a experiência do improvisar ao desenvolver um sistema de análise do processo improvisacional. O autor registrou impressões verbais de sete improvisadores experientes que deveriam reportar o que se passava no momento em que improvisavam. As verbalizações foram gravadas e analisadas por Kent, revelando três tipos de estruturas diferentes: a primeira se referia à descrição de movimentos e ações, como correr, andar, rastejar, pegar; a segunda, à ação de compreender ou obter informações, como escutar, sentir, notar, pensar; e, por fim, a terceira fazia menção à natureza da relação entre o improvisador e o material improvisacional, como jogar, responder, forçar, manipular e seguir (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 29-30).

A partir das estruturas encontradas, Kent analisou os conteúdos registrados e percebeu que a consciência ou a atenção do improvisador muda de foco a todo tempo, pois pode se dar em relação à sua propriocepção, em relação a imagens mentais, a estados emocionais ou em função das reações estéticas ao próprio mover-se, revelando, em todos

⁶³ *Awareness* significa a qualidade de estar ciente, atento ao que acontece em sua volta. É uma palavra do inglês derivada de *aware*, que significa ter conhecimento, perceber algo. Dessa forma, utilizo como sinônimas as palavras “consciência” e “atenção”, a fim de aproximá-las do sentido da palavra em inglês.

esses casos, o mundo interno do improvisador (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 30-31).

A consciência ou atenção pode ainda se dar em relação à percepção sensorial do mundo externo, através dos clássicos cinco sentidos, com a pele (tato) e os olhos (visão) criando conexões com o mundo interno, ou seja, perceber e responder ao ambiente, de forma conflituosa ou não, a partir de imagens mentais ou emocionais e tantas outras possibilidades de relações entre quem se move e o mundo em que se movem (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 31- 32).

A consciência ou atenção pode se dar também em relação a uma memória associativa ou cinestésica, ou seja, à capacidade de associar imagens, fatos, movimentos e qualidades que estão armazenados na memória. Ademais, a consciência ou atenção pode se dar em relação à intencionalidade, tema complexo e muito fascinante, segundo Kent. O autor esclarece que provavelmente nós não conseguimos estar conscientes ou atentos a mais do que uma pequena porcentagem do que intentamos ou queremos, não sabendo exatamente como nossas intenções serão realizadas. Dessa forma, a eficiência de uma ação e a clareza da consciência dependem do quanto o que fazemos improvisando se refere ao treinamento para improvisar e aos modelos experienciados, nas necessidades não notadas e nas funções autônomas. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 33). Na improvisação da nossa vida diária, usamos a criatividade em tempo real para manifestar nossos desejos, por isso a importância de estar consciente e atento na improvisação para identificar a intencionalidade (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 33). Para Kent, existem as seguintes relações a partir da intencionalidade: a relação entre intenção e movimento, entre intenção e corpo físico e entre intenção e os elementos formais da arte.

Na relação entre intenção e movimento se revela uma vida interna do improvisador, que pode não ser vista por quem observa, mas talvez sentida, isto é, pode ser conscientemente percebida, mas não se tornar uma ação, pois ali reside um processo de edição por parte do improvisador (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 34).

Já na relação entre intenção e corpo físico, Kent afirma que essa seria uma possibilidade de isolar o corpo do contexto holístico da continuidade corpo-mente ou do termo “soma” por acreditar que o corpo é e possui sua própria intencionalidade. As interações entre múltiplos aspectos como corpo, mente, espírito, intenções e ações são tão complexas que às vezes é necessário separá-las para compreendê-las melhor. Nessa relação, o autor também pontua que o corpo às vezes apresenta necessidades próprias, como se alongar ou recuperar o equilíbrio depois de algum movimento. Nesses casos, quem assiste poderia

entender essas ações como apenas escolhas estéticas (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 34-35).

Por fim, na relação entre intenção e os elementos formais da arte, Kent aponta para as estratégias que podem aparecer ou fazer parte da estrutura de criação de uma improvisação e que podem se modificar, pois as condições e contextos desta também podem mudar. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 35).

Além disso, o improvisador também pode estar atento a como o seu processo de improvisar está sendo experienciado pela audiência. Nessa direção, a intencionalidade pode ser o filtro para escolha do movimento, ou um retorno da relação entre o que queremos ou fazemos. No entanto, pode ser o foco principal quando se adentra no espaço e as escolhas de movimento são menos importantes do que sentir e explorar o que se deseja. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 36).

Para o autor, improvisar é uma prática atencional, pois

The more you attend to movement and memory, and sensing and intention, the more you play (improvise) with all the elements of what we call living – and the more you come to understand that reality itself is based on the relationship between our attention and the world. You sense that our attention is both selecting and forming your experience in real time, but what is being selected and formed is not completely of your choosing, because the world is improvising too; and that dance, your interaction with the world, forms you just as you form the world. (Quanto mais você se atenta ao movimento, à memória, ao sentir e à intenção, mais **você entende que a realidade em si é baseada na relação entre nossa atenção e o mundo.** Você sente que nossa atenção está ao mesmo tempo selecionando e formando nossa experiência em tempo real, mas o que está selecionando e formando não é completamente uma escolha sua, porque o mundo está improvisando também; e essa dança, sua interação com o mundo, forma você, assim como você forma o mundo.) (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 37, tradução e grifo nosso).

As afirmações de Kent sobre a nossa atenção e o mundo corroboram com os pensamentos de Katz e Greiner, em sua teoria corpomídia, na ideia de continuidade corpo-ambiente, como abordado anteriormente na seção 3.2.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. [...] o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente [...] **O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão.** O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2006, p. 130-131, grifo nosso)

Ruth Zaporah é americana e improvisadora há mais de 30 anos. Como atriz e bailarina, Ruth afirma que tece imagens através do movimento, da linguagem e da vocalização. (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Na mesma direção que Foster e Spain, acredita que corpo e mente não estão separados e quando se refere a corpo está também se referindo à mente, pois um se conhece pelo outro (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Entretanto, pontua que às vezes é apropriado falar de corpo e de mente como se fossem entidades separadas, por exemplo: Disciplinar ou relaxar o corpo, aquietar a mente ou focar a atenção. Mas, na prática, não se pode fazer nenhuma dessas ações sem o corpo ou sem a mente (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Em sua experiência artística, Ruth revela sobre o assunto as seguintes impressões:

Sometimes my body seems to have a mind of its own. It fidgets, slumps, and jerks while my mental attention is elsewhere. And conversely, my mind (as we all experience in meditation practice) fidgets, slumps, and jerks while my body appears to be calm and still. We talk about the mind and body as if they were separate but, in fact, it's our attention that is split. Through improvisational practice, awareness expands to hold our entire self. (Algumas vezes meu corpo parece ter uma mente própria. Ele se inquieta, cai e pula enquanto minha atenção mental está em outro lugar. E em contrapartida, minha mente [como todos experimentam em práticas de meditação] se inquieta, cai e pula enquanto meu corpo parece estar calmo e parado. Nós falamos de mente e corpo como se fossem separados, mas de fato, é **nossa atenção que é dividida**. Através da prática improvisacional, a consciência ou atenção se expande, envolvendo seu ser inteiro.) (ibidem, p. 22, tradução e grifo nosso)

Ruth complementa que não percebe o corpo diferente do espaço em que ele se move ou do som em que o corpo está se movendo. Percebe o corpo de um parceiro na improvisação como o seu corpo, mergulhado em corpos maiores de som, cores, calor e gesto. São extensões de seu próprio corpo. Nesse sentido, acredita que a dança suaviza as barreiras que separam as pessoas, pois é uma atividade de comunhão (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 23). Sendo assim, as impressões de Zaporah, por meio do seu olhar de artista, reafirmam os princípios estabelecidos pelas teóricas Katz e Greiner, reforçando a ideia de continuidade corpo-ambiente, e apontam ainda para relações horizontais entre seu corpo, o espaço, o som, o corpo do colega etc.

4 O OBJETO: RE-CONHECENDO O COLETIVO MOVASSE

A abordagem etnográfica e auto-etnográfica desta pesquisa faz com que este estudo se dirija às pessoas em seu próprio ambiente, por meio de alguns procedimentos, como a observação participante para compor a descrição da cultura dessa comunidade. No contexto contemporâneo em que este estudo se inscreveu, minha observação como participante no Coletivo Movasse se deu antes mesmo de sua criação, antecedentes que considero de extrema importância compartilhar como forma de estabelecer um posicionamento como pesquisadora em relação ao objeto deste estudo, para que seja possível compor a descrição a que esta pesquisa se propôs.

4.1 A EXPERIÊNCIA DO *GRAND PLIÉ* E SUAS REVERBERAÇÕES

Antes de falar do grupo no qual todos os integrantes do Coletivo Movasse se conheceram e atuaram como bailarinos e criadores, ou seja, os antecedentes do coletivo, considero importante relatar uma passagem pontual vivida por mim que inaugura uma etapa importante da minha formação em dança e que considero determinante para minhas escolhas artísticas.

No início 1997, cheguei excepcionalmente atrasada ao ensaio diário da Sesiminas Cia de Dança⁶⁴. Todos os bailarinos haviam feito a aula de Ballet Clássico ministrada pelo professor cubano Pablo Moret e naquele momento relembavam a coreografia de um balé de repertório chamado *Paquita*.⁶⁵ Coloquei-me num canto da sala e iniciei um aquecimento individual, para que mais tarde eu pudesse me integrar ao grupo no ensaio. Na barra, realizei uma grande flexão de joelhos, que no balé é chamada de *grand plié*. Nesse momento, depois desse movimento tão comum da técnica clássica, repetido infinitas vezes por seus bailarinos durante as aulas, tive um *insight* que iniciou uma grande mudança na minha trajetória como bailarina e artista. A sensação corporal percebida naquele instante foi a de que meus joelhos e as demais articulações envolvidas, como as dos tornozelos e quadris, estavam completamente sem lubrificação, como as dobradiças de uma porta velha que rangem ao serem acionadas. Para completar as impressões que vivenciei naquele momento, escutava a música inicial do balé *Paquita*, que, na minha recordação, era montado pela quinta ou sexta vez em dois anos

⁶⁴ Nesta época, a companhia era semiprofissional. Hoje os bailarinos são assalariados.

⁶⁵ A versão de *Paquita* que se dançava era a adaptada pelo coreógrafo francês Marius Petipá, do ano de 1881.

para atender às demandas de apresentações mensais que ocorriam no Teatro Sesiminas⁶⁶ e nas viagens pelo interior de Minas Gerais. O desconforto físico sentido, aliado à apatia pela nova remontagem, corroborou para que eu chegasse em poucos segundos a uma conclusão que mais tarde fez-se entender para mim em sua potência transformadora: era preciso encontrar um outro caminho para vivenciar a dança no meu corpo. Não que já tivesse alcançado todos os desafios técnicos que o balé clássico, como técnica e repertório, confia aos bailarinos, mas insistir naquele caminho como expressão artística me pareceu pouco frutífero e nada estimulante, podendo, inclusive, me afastar definitivamente da dança.

É fundamental entender que não existe aqui, nesse relato pessoal, a intenção de questionar a técnica clássica como apropriada ou não para a formação em dança, ou ainda avaliar como positivo ou negativo os seus efeitos no corpo de um bailarino. Esse não foi o propósito desta dissertação. O que me interessou aqui foi verificar a potência das pequenas percepções obtidas em relação ao estado do meu próprio corpo no momento vivido. A sensação percebida gerou um conjunto de reflexões que me levou a tomar novos rumos na minha carreira artística.

Voltando ao relato do *grand plié*, concluí que algo muito importante faltava, mas eu não sabia o quê, pois não o conhecia. Ainda que intuitivamente, sabia que precisava tomar uma atitude. A partir dessa experiência, comecei a buscar outras possibilidades na própria dança que pudessem ampliar meus horizontes. Comecei essa busca fazendo um curso curto de dança contemporânea com a professora e bailarina Sônia Mota,⁶⁷ em julho de 1997, e percebi que havia outro longo caminho de investigação numa dança que parecia muito nova para meu corpo e potente em expressividade. Meses depois, no início de 1998, consegui uma bolsa para ingressar no Grupo Experimental do Primeiro Ato.⁶⁸

4.1.1 Os antecedentes do Coletivo Movasse: Grupo Primeiro Ato

As minhas primeiras experiências em criação e improvisação em dança contemporânea foram no Grupo Experimental do Primeiro Ato (1998) e, posteriormente, de

⁶⁶ O Teatro Sesiminas, ou Centro de Cultura Nansen Araujo, fica localizado à Rua Padre Marinho nº 60, no bairro Santa Efigênia, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Inaugurado em 1990, possui 660 lugares e é administrado pelo Sistema SESI-FIEMG. Cf. o *site* do teatro: <<http://www7.fiemg.com.br/sesi/centro-de-cultura/belo-horizonte>>.

⁶⁷ Sônia Mota, paulista, é bailarina e desenvolve seu método Arte da Presença. Foi diretora da Cia de Dança do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e vive hoje na Alemanha. Cf. <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Sônia_Mota>.

⁶⁸ O grupo experimental do Primeiro Ato era dirigido por Suely Machado, sob a coordenação de Roberta Mazieiro, que havia sido bailarina no Ballet Stagium, em São Paulo, na década de 1990.

forma profissional, no Grupo de Dança Primeiro Ato (1999 a 2006). Durante esse período, comecei a ter aulas regulares de dança contemporânea com Dudude Herrmann⁶⁹ junto ao grupo profissional do Primeiro Ato e participei de alguns processos de criação colaborativa com os demais integrantes do Grupo Experimental e, posteriormente, do Grupo Profissional.

Dudude foi uma importante professora na minha formação profissional, por meio de uma experiência continuada e significativa que perpetuou por mais de três anos. As aulas aconteciam duas vezes por semana e possuíam um caráter experimental e investigativo, de maneira que nunca se repetiam, ou seja, eram sempre aulas novas e, portanto, uma oportunidade para novas percepções sobre o próprio corpo e novas reflexões sobre o fazer artístico. Sendo assim, esse período configura-se como uma influência determinante no meu percurso artístico. Dudude Herrmann, na década de 1970, foi aluna do Trans-Forma,⁷⁰ estudando com importantes professores como Klaus Vianna, Marilene Martins, Rolf Gelewiski, Angel Viana e Denilton Gomes (RETTORE, 2010). Nessa escola, começou a desenvolver seu percurso na dança numa perspectiva da valorização da consciência corporal, da criação colaborativa e da improvisação.⁷¹ Em suas aulas no Grupo de Dança Primeiro Ato, compartilhava uma vasta gama de informações que articulavam princípios de várias técnicas de educação somática, improvisação e aspectos técnicos das danças moderna e contemporânea. As aulas regulares de dança contemporânea de Dudude Herrmann fizeram parte da minha rotina de trabalho, e muitas das questões levantadas em sala de aula eram discutidas nos ensaios pelos bailarinos. Apesar da rotina com Dudude não existir mais, a meu ver, ela continua sendo uma importante referência artística para o Coletivo Movasse.

Andréa Anhaia, Carlos Arão e Fábio Dornas⁷² são bailarinos criadores e foram integrantes do Coletivo Movasse até o final 2016. Assim como eu, integraram por vários anos o Grupo de Dança Primeiro Ato, que possui renome nacional e internacional. Criado em 1982, o Primeiro Ato tem por objetivo ampliar o universo da dança através de processos

⁶⁹ Maria de Lourdes Arruda Tavares, Dudude Herrmann, se denomina “artista da dança” e é uma importante referência da dança contemporânea em Minas Gerais e no Brasil (RETTORE, 2010).

⁷⁰ Inicialmente, em 1969, se chamava Escola de Dança Moderna Marilene Martins (RETTORE, 2010)

⁷¹ Segundo a pesquisadora Elisa Belém: “Pode-se dizer que uma das principais características do trabalho de Dudude é o aspecto autoral. Há ao longo de sua carreira, o desenvolvimento de uma linguagem através do movimento na composição de espetáculos que apresentam elementos de teatralidade e performatividade. Dudude conjuga também o trabalho coreográfico com a improvisação. Como professora, estimula o potencial para mover de cada aluno e processos de consciência pelo movimento. Acima de tudo, valoriza o desenvolvimento do potencial criativo do aluno. No ensino da dança trabalha com aspectos da memória através de sequências coreográficas, da improvisação e da escuta – termo que utiliza para referir-se à percepção de si, do outro, do espaço e do momento. Baseia-se, portanto, em práticas diversas, influenciada tanto pela dança moderna e pós-moderna, quanto pela educação somática e pelo contato-improvisação.” (BELÉM, 2011, p. 03).

⁷² Fábio Dornas deixou de ser integrante do Coletivo Movasse em janeiro de 2017.

colaborativos nos quais seus bailarinos são participantes ativos.⁷³ É dirigido, desde sua fundação, por Suely Machado,⁷⁴ que frequentemente convida coreógrafos para propor e organizar a matéria coreográfica produzida pelos bailarinos. Suely é responsável pela direção artística e executiva do grupo, ou seja, escolhe os bailarinos, os professores e assina a direção dos trabalhos artísticos. Vale notar que desde a criação do grupo, em 1982, os bailarinos atuam como co-criadores das obras. Durante minha estadia no grupo, tive oportunidade de participar do processo de criação dos seguintes espetáculos: *Beijo, nos olhos..., na alma... na carne...* (1999) e *Sem Lugar* (2002), ambos coreografados por Tuca Pinheiro,⁷⁵ e, por fim, *Mundo Perfumado* (2004), coreografado por Alex Dias.⁷⁶ Fabio Dornas e Carlos Arão eram integrantes do Primeiro Ato há mais tempo e, portanto, participaram de espetáculos anteriores. Andréa Anhaia, por sua vez, passou a vivenciar os processos de criação nesse grupo a partir do espetáculo *Sem Lugar*. Além das criações em que atuei como criadora e bailarina, tive oportunidade de dançar como intérprete os trabalhos mais antigos, como *Uísque com Guaraná* (1988), coreografado por Dudude Herrmann, *Quebra Cabeça* (1989) e *Isto aqui não é Gotham City* (1992), concebidos por Paulinho Polika,⁷⁷ e *Desiderium* (1996), coreografado por Tuca Pinheiro. Suely Machado, durante toda a trajetória do grupo, sempre optou por diversificar as práticas oferecidas aos bailarinos, desde o quadro de professores até os propositores dos trabalhos, que variavam entre coreógrafos e diretores de teatro, como é o caso dos trabalhos dirigidos por Paulinho Polika citado anteriormente, assim como o espetáculo *BIF - Breve interrupção do Fim* (1997), que foi dirigido por Gerald Thomas.⁷⁸ No Grupo de Dança Primeiro Ato, tive ainda oportunidade de ter aulas diárias de balé clássico com Betina Belomo e cursos esporádicos com vários outros artistas, como Geovane Aguiar, João Saldanha, Khosro Adibi, Mário Nascimento, Osman Kelili, Paulo Baeta, Rose Akras, Sônia Mota e Tica Lemos.

⁷³ Cf. <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_de_Dança_Primeiro_Ato> e o *site* oficial do grupo, <<http://primeiroato.com.br>>.

⁷⁴ Suely Machado é graduada em Psicologia com especialização em psicomotricidade e coreoterapia, além de ser bailarina e coreógrafa formada em Dança Moderna.

⁷⁵ Bailarino, diretor, coreógrafo e pesquisador em dança contemporânea, investiga novos dispositivos para criadores-intérpretes que possam auxiliá-los no processo de criação. Cf. seu portfólio: <<https://dancaminas.wordpress.com/associados/portfolios/tuca-pinheiro/>>.

⁷⁶ Atual aluno do Curso de Licenciatura em Dança da UFMG, Alex Dias é bailarino do Grupo de Dança Primeiro Ato desde 1998 e assinou alguns trabalhos do grupo como coreógrafo.

⁷⁷ Ator e diretor teatral que circulou entre diversos grupos da cena mineira, como Grupo Galpão, Giramundo, Primeiro Ato e Armatrux. Cf. seu *blog*: <<http://paginadopolika.blogspot.com.br>>; e sua entrada na Enciclopédia Itaú Cultural: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa402409/paulinho-polika>>.

⁷⁸ Autor e diretor de teatro reconhecido no Brasil e internacionalmente.

4.1.2 A criação no Grupo de Dança Primeiro Ato e o bailarino que cria

O trabalho de criação realizado no Grupo de Dança Primeiro Ato não se encontra descolado do percurso que algumas correntes da dança vêm traçando ao longo dos séculos no mundo nem se localiza apenas na realidade desse grupo. A criação colaborativa e a presença de criadores-intérpretes, como visto no capítulo anterior, fazem parte do processo de transformação⁷⁹ sofrido pela dança nos séculos XX e XXI.

No caso específico do Grupo de Dança Primeiro Ato, a rotina de criação de que tive oportunidade de participar durante os quase oito anos em que estive no grupo era sempre muito variada. O coreógrafo ou o diretor teatral compartilhava sua ideia de criação, fornecia estímulos aos bailarinos e era estimulado por eles também. As propostas eram de várias ordens, algumas muito abertas, outras bem específicas. Tomo como exemplo os coreógrafos Tuca Pinheiro e Alex Dias, com os quais convivi mais tempo e concluí alguns trabalhos. Posso dizer que o primeiro fazia uso de dispositivos que flertavam com o teatro, embora o corpo sempre fosse o principal elemento de suas discussões. Muitas provocações eram utilizadas para levar o bailarino a uma alteração de seu estado emocional, proporcionando qualidades e texturas diferentes para as cenas em função das reações pessoais de cada criador. Já Alex Dias utilizava estratégias com caráter mais coreográfico e focadas no desenvolvimento de uma movimentação a partir de estímulos abstratos e da consciência corporal de cada bailarino, como criar uma sequência que explorasse a distância entre dois pontos no espaço. Essa sequência era depois cuidadosamente esmiuçada para que cada mínimo gesto fosse extremamente preciso em seu caminho, tônus e velocidade.

Esses coreógrafos, estimuladores e mediadores da criação, conduziam o dia a dia do processo criativo com os bailarinos, levantando questões e propostas. Os bailarinos deveriam, ao investigar essas questões ou desenvolver as propostas, produzir um material cênico ou coreográfico. Para a criação de material coreográfico, geralmente realizávamos de início improvisações com caráter mais exploratório, para que em seguida fosse formalizado em novos códigos de movimento. No caso das criações cênicas, muitas vezes os bailarinos eram estimulados a trazer de casa cenas relativamente estruturadas para serem apresentadas ao condutor do processo, ou este estabelecia algumas regras para que o grupo improvisasse durante o ensaio, selecionando os melhores momentos. Como visto no capítulo anterior, a

⁷⁹ Como visto anteriormente, segundo as historiadoras Adshead-Lansdale e June Layson “a história da dança não é feita em evoluções ou progressões, mas de transformações que implicam novas aquisições e inevitáveis perdas” (FAZENDA *apud* LOUPPE, 2012, p.09).

improvisação pode ter múltiplas conotações. Contudo, vale notar que a improvisação, nesse contexto, era utilizada para criação cênica e não como resultado cênico direto.

Dessa forma, o coreógrafo ou estimulador conduziria o fio do processo criativo a partir das improvisações e sempre atento ao que era gerado, propondo e recebendo, eventualmente, novas ideias dos bailarinos ou da direção. Após a seleção e organização desse material, alguns blocos cênicos eram criados, e só nesse momento, com algum material já reunido, eram apresentados para a diretora Suely Machado. Nessa etapa, ela fazia suas considerações, indicando qual o caminho a se tomar, o que deveria ter mais ou menos ênfase, o que estava faltando para que a ideia explorada ficasse mais clara e o que deveria ser eliminado. A conversa sobre o processo e sua condução se dava, na maioria das vezes, entre direção e coreógrafo. Durante as etapas do processo de criação, era possível notar como não havia uma regra preestabelecida para que “desse certo”. Tudo demandava muita sensibilidade artística de todos os envolvidos: da direção, passando pelo coreógrafo até chegar aos bailarinos. Existia um sentimento geral de responsabilidade em relação à obra, um sentimento que variava em função dos papéis desempenhados, mas era certo que o bailarino, especificamente, não poderia esperar que os passos de dança lhe fossem dados, ele deveria inventá-los durante o processo. Esse tipo de autonomia e responsabilidade eu não havia experimentado antes, pois nesse caso não bastava a interpretação do gesto de dança, era preciso escolhê-lo em articulação com outros gestos. Era preciso gerar novas associações, era preciso criar.

Desde o relato da experiência do *grand plié* até o momento em que passo a me reconhecer como criadora-intérprete, é possível notar um tipo de engajamento exigido em relação à dança muito diferente. Da atuação nos balés de repertório para a atuação como criadora-intérprete houve um grande salto em relação às exigências que esse novo lugar me trazia. Quando apenas intérprete desses balés, o meu grande desafio era desenvolver um alto refino técnico em relação aos movimentos durante a interpretação do papel, ou seja, o apuro técnico era fundamental, ficando a interpretação subjugada a esse desempenho e à proposta de intenção do coreógrafo. O nível de contribuição subjetiva para a execução do papel deveria respeitar a personagem, a coreografia e a *mise-en-scène*, havendo muito pouco espaço para qualquer inovação. No entanto, na criação colaborativa no Grupo de Dança Primeiro Ato, atuando como criadora-intérprete, as portas da criação se abriram para mim. Ainda que dentro de uma estrutura hierarquizada, em que havia uma direção que assinava o espetáculo, o processo era bastante investigativo, possibilitando novas perguntas e modificando minha

relação com a dança. O terreno era fértil e por ser repleto de novas descobertas e muitos desafios, individuais e coletivos, o caminho iniciado me parecia sem volta.

Em 2005, o Grupo de Dança Primeiro Ato perdeu o patrocínio anual de uma instituição bancária, e uma drástica modificação nas relações trabalhistas ocorreu ao longo desse ano. Portanto, resolvi me afastar do grupo em 2006 e buscar novas oportunidades a partir da autonomia conquistada. Esses fatos evidenciam o condicionamento da arte ao contexto econômico e político do país nessa época.

4.2 A CULTURA ORGANIZACIONAL DO COLETIVO MOVASSE

“Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível” (Gilles Deleuze).

Na figura 1 é possível visualizar os integrantes do Coletivo Movasse até o fim de 2016.

Figura 1 - Configuração do coletivo de 2006 ao final de dezembro de 2016. Da direita para esquerda: Andréa Anhaia, Carlos Arão, Ester França e Fábio Dornas



Fonte: Autoria própria –2012

O Movasse - Coletivo de Criação em Dança⁸⁰ foi criado em 2006 por quatro bailarinos mencionados na seção anterior: Andréa Anhaia,⁸¹ Carlos Arão,⁸² Ester França⁸³ e Fábio Dornas.⁸⁴ Desde então, foram produzidos 12 trabalhos artísticos de dança contemporânea, entre eles solos, duos e trabalhos em grupos, a saber: *Um Passo a Mais* (2006), *Novo Algo de Sempre* (2006), *Curvas de um Quadrado* (2006), *Imagens Deslocadas* (2007), *Fábulas do Agora* (2008), *Não me Fales de Freddy Krueger* (2009), *De Cujus* (2010), *Vago* (2010), “*Playlist*” (2012), “*Nowhereland*” *Agora Estamos Aqui* (2012), *Se7 Aberto* (2013) e *Enfim* (2016).

A criação do Coletivo Movasse configura-se, a meu ver, como o desenrolar da trajetória artística desses quatro criadores. Como dito por Louppe (2012), e citado no capítulo anterior, a dança sofre transformações ao longo dos tempos que acarretam perdas e ganhos. Assim, a criação do coletivo está mais vinculada a essas transformações do que a um processo evolutivo que pressupõe algo que “melhora” com o tempo. Refere-se a um posicionamento artístico específico desses criadores em busca da **continuidade** de um trabalho de dança.

Depois de dez anos de existência, é possível compreender um pouco mais a etapa profissional em que nos encontrávamos e perceber com mais clareza a motivação inicial de não se vincular a outras companhias e sim criar uma estrutura própria e flexível.⁸⁵ Na tentativa de nomear essa estrutura, a ideia mais apropriada entre as muitas suscitadas foi criar

⁸⁰ Cf. o *site* oficial do coletivo: <<http://www.movasse.com>>.

⁸¹ Andréa Anhaia, pernambucana nascida em Recife, em 1975, teve sua formação em Ballet Clássico em várias escolas do Brasil, de Porto Alegre à sua cidade natal. Desde os nove anos de idade frequentou aulas de Ballet Clássico. Na adolescência, estudou Jazz, Dança Moderna e Dança do Ventre em escolas de dança de formação artística livre. Seu período de profissionalização se deu entre São Paulo, em 1995, e Recife, a partir de 1996. Nesses lugares, teve oportunidades de conviver com grupos profissionais estáveis, como Cisne Negro (SP), ou independentes, como Vias da Dança (PE). Em 2000, veio para Belo Horizonte e integrou o Grupo de Dança Primeiro Ato, onde conheceu os demais integrantes do futuro Coletivo Movasse.

⁸² Carlos Arão, paraibano nascido em Alagoa Grande, em 1963, iniciou seus estudos em dança num grupo de folclore na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), aos 16 anos. A partir de 1982, começou a estudar Dança Moderna e Jazz nas cidades do Rio Janeiro e de São Paulo. Em 1992, foi para Itália, onde se dedicou à técnica de contato-improvisação, e em 1994 se juntou ao Grupo de Dança Primeiro Ato.

⁸³ Ester França, autora desta dissertação, nascida em Minas Gerais, Belo Horizonte, em 1976. Teve sua formação em Ballet Clássico no Studio Anna Pavlova, a partir de 1981. Em 1993, além de continuar seus estudos nessa escola, passa a atuar na Sesiminas Cia de Dança em balés de repertório (coreografias clássicas consagradas que datam do século XVIII e XIX, como *O Lago do Cisnes*, *Dom Quixote* e *Giselle*) por aproximadamente quatro anos. Em 1999, integrou o Grupo de Dança Primeiro Ato.

⁸⁴ Fábio Dornas, mineiro de Belo Horizonte, nascido em 1968, ex-jogador de vôlei amador, teve sua formação de dança em Jazz, Ballet Clássico, técnica vocal, ritmo e teatro a partir de 1985, no Primeiro Ato Centro de Dança. Sua primeira experiência profissional foi na Compasso Cia de Dança, no período de 1988 a 1990. Ingressou no Grupo de Dança Primeiro Ato em 1998.

⁸⁵ Utilizo o termo flexível em função da experiência no Grupo de Dança Primeiro Ato que apesar da liberdade para criar conferida aos bailarinos, era sempre muito complicado atuar fora do grupo, ou seja, dirigir ou coreografar outro grupo assim como criar trabalhos para si de forma independente. Na verdade, não era algo “proibido”, mas sempre surgiam muitos empecilhos na atuação fora do grupo.

um “coletivo” e não um “grupo” ou “companhia de dança”.⁸⁶ Contudo, só com o passar do tempo é que fomos capazes de entender melhor esse lugar, como num processo investigativo em que não se conhece o resultado, mas o fazer nos oferece pistas para os próximos fazeres.⁸⁷

Durante a trajetória, a nossa noção particular de coletivo foi se estabelecendo gradualmente. Esse movimento foi repleto de conflitos e questionamentos, muitos embates e sérios enfrentamentos, mas o coletivo foi deixando de ser apenas um termo no papel, vinculado aos modismos da atualidade, para se estabelecer como uma ação concreta, específica e necessária para o agrupamento em questão.⁸⁸

Tendo como base a revisão bibliográfica realizada no capítulo anterior sobre coletivos artísticos, é possível verificar características comuns e divergentes específicas do Coletivo Movasse. A primeira delas refere-se ao ativismo político: ainda que esse não seja o foco principal do coletivo e que as discussões políticas não se configuram como ponto de partida para o trabalho de dança, elas estão presentes, mesmo que de forma indireta, pois são inerentes ao fazer artístico, como visto no capítulo anterior em relação à “autonomia condicionada” da arte. É certo que nos nomeamos artistas e nossas ações são primeiramente artísticas, ainda que intervenções sociais sejam provocadas, como é o caso de alguns dos nossos trabalhos que questionam aspectos artísticos e políticos concomitantemente. Ao observar as obras produzidas de 2006 até 2016, é possível notar que as intervenções urbanas *Um Passo a Mais* (2006), *Fábulas do Agora* (2008) e *Se7 Aberto* (2013) questionavam as relações de co-autoria em relação aos transeuntes e a utilização do espaço público como

⁸⁶ São poucos os agrupamentos estáveis particulares, ou seja, aqueles com uma trajetória expressiva de mais de 20 anos, no Brasil. Em sua maioria são chamados de Companhias de Dança ou Grupo, como é o caso do Grupo Corpo (MG), Cia Débora Colker (RJ) etc. A discussão sobre os títulos de grupo, companhia ou coletivo foi levantada no capítulo anterior e se refere a dar nome para uma estrutura que se organiza de maneira mais ou menos horizontal, que leva ou não em consideração determinadas hierarquias, como diretores e/ou coreógrafos. Vale notar que os exemplos de agrupamentos citados possuem patrocínios de grandes empresas, como a Petrobrás e o Banco Itaú. O elenco de bailarinos é em sua maioria composto por jovens e seus coreógrafos são residentes.

⁸⁷ Como bem colocado pelo Professor Cássio E. Viana Hissa em seu livro *Entrenotas – Compreensões de pesquisa*, “não há outro modo mais seguro de fazer – o que nos encaminha alguma autonomia, o que faz com que aprendamos a fazer o que não sabemos – a não ser este: fazendo. Entretanto, como se sabe – e se finge não saber –, não há receitas para antecipadamente riscar de forma retilínea, nos mapas, esse caminho necessariamente traçado enquanto se caminha” (HISSA, 2013, p. 46).

⁸⁸ Os primeiros anos de criação do coletivo foram muito conturbados, pois estávamos ainda desenhando nossas dinâmicas de trabalho. Muitos conflitos pessoais permearam a construção do coletivo. A horizontalidade e a não liderança exigem o apuro do exercício de escutar o outro, o que torna morosa a solução de qualquer questão. Encontrar o dinamismo pacífico nos nossos processos foi um enorme desafio. No entanto, com o passar do tempo, ser um coletivo passou a fazer sentido para os integrantes do Movasse. Volto, portanto, à ideia de Bondía de “conexões significativas”, presente no capítulo anterior.

espaço de apresentação.⁸⁹ Contudo, o disparo inicial dessas criações se encontrava no desafio artístico de ocupar esses espaços ou promover uma interação com o público que o colocava na posição de “co-criador”. Esses trabalhos criaram algumas estratégias que convidavam abertamente o público a participar, aproximando vida cotidiana do fazer artístico, como abordado no capítulo anterior.⁹⁰ De forma mais sutil, esses trabalhos contavam com a utilização da improvisação, ou seja, a composição no instante, que revela uma abertura para imprevistos e incorporações que podem ou não surgir da plateia. Não posso negar também que a dificuldade em se conseguir pauta em teatros públicos ou projetos que subvençionem apresentações regulares do coletivo nos levou a pensar e criar novas estratégias de atuação que fossem interessantes e desafiadoras artisticamente, assim como viáveis financeiramente para a estrutura do coletivo, justificando, dessa forma, as investidas nos espaços públicos da cidade. Além disso, noto que a cada ano nos tornamos mais ativos nas organizações entre artistas para empreitadas políticas. Dessa forma, apostar em ações coletivas com os profissionais da área frente aos setores governamentais, seja o município ou o estado, em defesa de mais subsídios ou espaços para a dança ou para as artes cênicas, começou a fazer parte do trabalho do coletivo, uma vez que se revelou fundamental para a sua sobrevivência. Assim, o ativismo político como característica observada nos coletivos artísticos atuais está, no caso do Coletivo Movasse, mais ligado à questão da necessidade de se articular em função da continuidade do trabalho artístico do que a criação de um tipo de linguagem artística engajada politicamente. O ativismo decorre portanto de uma necessidade inerente ao sistema em que estamos inseridos.

Outra característica que nos diferenciava dos coletivos apontados pelos autores da área e em relação a padrões recorrentes na dança é a questão da juventude. Todos os integrantes do Coletivo Movasse já passam dos quarenta anos, sendo portanto bailarinos maduros para o mercado mais tradicional da dança, como visto anteriormente. No entanto a maturidade de seus integrantes não impediu que outras características como a colaboração e a horizontalidade fizessem parte da cultura organizacional e criativa do Movasse. Para o grande público, a expectativa ainda pode ser encontrar na dança corpos ideais, fortes e obviamente jovens, como apontado pela pesquisadora Suzane Weber, citada no capítulo anterior. Afinal o

⁸⁹ Mais informações sobre esses trabalhos podem ser encontradas no *site* do coletivo: <<http://www.movasse.com/espeticulos/>>. Sobre Fábulas do Agora, há ainda as considerações feitas pela pesquisadora Marcelle Louzada (2011) em sua dissertação de mestrado.

⁹⁰ Questionamentos desse gênero foram feitos pelo Judson Dance Theater, em Nova Iorque, na década de 1960, como visto anteriormente na seção 3.1.

tempo passa e “a maioria dos trabalhos das grandes companhias de dança não envelhece”,⁹¹ pois os bailarinos são substituídos por outros mais jovens. Mas como seria encontrar bailarinos maduros em cena? O trabalho em dança só se dá quando existem movimentos atléticos e com explosão de força? Seria possível um refino no movimento ou na presença cênica sem necessariamente exigir um vigor físico característico de jovens? Por mais que o bailarino se mantenha ativo fisicamente, a dinâmica corporal como um todo é afetada em função do tempo de trabalho e da idade.⁹² As consequências não se apresentam apenas no desempenho físico, mas também nos interesses, na escolha do que se deseja trabalhar. Nesse processo, que é individual, se faz necessário desenvolver a cada dia uma percepção sensível⁹³ sobre o tipo de trabalho que é possível (e desejável!) ser feito. Cabe a esse bailarino/artista reconhecer modos de preparação corporal mais apropriados e indagar de que maneira a experiência cênica e a maturidade podem acrescentar algo à obra. Esses questionamentos estão presentes no fazer do Coletivo Movasse, pois os exemplos de bailarinos maduros em cena são mais raros⁹⁴ e talvez novas formas de ser e estar na dança precisem ser experimentadas e inventadas. Dessa forma, é possível notar que o passar do tempo nos nossos corpos é mais um desafio a ser observado e compatibilizado com os outros descritos outrora para que haja desenvolvimento e continuidade em um trabalho de dança.

Sendo assim, o Coletivo Movasse, que até 2016 era formado por quatro criadores-intérpretes maduros,⁹⁵ não contava com diretor e nem coreógrafo residente. A fim de proporcionar a continuidade do trabalho artístico de seus integrantes, optou-se por um trabalho colaborativo, horizontal e não hierárquico na criação artística e na gestão do grupo. O fato de não possuir patrocínio constante de uma única empresa permitiu que ele tivesse maior autonomia e liberdade para focar suas ações em experimentações num âmbito colaborativo. Não houve uma exigência em atender um mercado tradicional de dança, mas sim o desenvolvimento de estratégias que viabilizassem a continuidade do trabalho, como vimos há pouco. Essa vertente da dança, como se pode observar, não é exclusiva do coletivo, mas

⁹¹ Observação oral feita pela professora Graziela Andrade durante a disciplina Pesquisa em Dança do curso de dança da UFMG, no dia 30 de março de 2016. Nesse dia, o Movasse participou da aula compartilhando detalhes do processo de criação do seu novo trabalho, à época: *Enfim*.

⁹² Estes questionamentos nos fizeram acolher o argumento da professora e pesquisadora Mariana Lima e Muniz (UFMG) para a criação do último trabalho do coletivo, intitulado *Enfim* (2016).

⁹³ Em conversa informal com Dudude Herrmann, em julho de 2016, no Teatro Marília em BH, a artista pontuou que dança conforme a “disponibilidade de seu corpo” a cada momento.

⁹⁴ Nas últimas décadas, observo que as companhias estatais ou estáveis vêm questionando o fato de haver apenas jovens em cena, como é o caso da G2 Cia de Dança do Teatro Guaíra, no Paraná, da Companhia de Dança do Palácio das Artes, em Minas Gerais e da Cia alemã de Pina Bausch, que possuem um elenco misto.

⁹⁵ Desde janeiro de 2017, o Coletivo Movasse conta com os seguintes integrantes: Andréa Anhaia, Carlos Arão e Ester França.

composta por indivíduos ou pequenos agrupamentos comprometidos com um fazer artístico mais autônomo.⁹⁶ A necessidade de uma estrutura extremamente enxuta acarreta o desenvolvimento de formas de produção, divulgação e difusão próprias, uma vez que apenas as políticas públicas de fomento à arte não conseguem abarcar e sustentar minimamente esses agrupamentos no país.⁹⁷ Dessa forma, a relativa liberdade para experimentar, no caso do Coletivo, proporcionou a criação de um trabalho artístico mais vinculado a uma prática reflexiva sobre a criação do que à reprodução de um determinado padrão presente numa comunidade de dança. Esse caráter autônomo e não hierárquico aponta para caminhos menos convencionais na arte, como sugerem as principais características dos coletivos artísticos descritas no capítulo anterior. Além disso, aponta para um entendimento mais abrangente do que vem a ser a atuação do coletivo em questão e qual seria o papel de seus integrantes. Busca-se, portanto, uma maneira própria de ser e estar no mundo.

É diante dessa empreitada que, desde 2006, o Coletivo se definia institucionalmente como

coletivo de criação que desenvolve trabalho de pesquisa em dança visando preservar e estimular o trânsito livre de pessoas, informações e ideias. O Movasse está no cenário da dança contemporânea para agregar ideias sobre o movimento. Seus integrantes têm a diversidade como foco e não se prendem à linguagem específica. Com esta proposta, querem proporcionar lugar de reflexão e realização de propostas inusitadas. Sediado em Belo Horizonte, mas com atenção voltada para a cultura brasileira de modo geral, tem como idealizadores Andréa Anhaia, Carlos Arão, Fábio Dornas e Ester França. Bailarinos com diferentes formações e influências e que tornam o Coletivo um espaço aberto para diferentes formas de pensar a dança, além de ser um lugar de discussão, debate, pesquisas teóricas e corporais.⁹⁸

A definição acima revela aspectos da ética artística do coletivo. A frase “trânsito livre de pessoas, informações e ideias” sinaliza uma abertura proposital para o trabalho colaborativo como um motor para as ações do coletivo. O espaço de reflexão e realização das

⁹⁶ Como visto no capítulo anterior, Canclini afirma que a maneira moderna de se fazer arte se dá em função de uma “autonomia condicionada” (CANCLINI, 2015), dependente das organizações da sociedade e dos sistemas de produção.

⁹⁷ Apesar da pequena estrutura do coletivo, o posicionamento ético do coletivo se dá de forma clara e transparente, tanto na sua maneira de se organizar juridicamente quanto nas suas criações artísticas. Foi condição primordial para a saúde do agrupamento criar instrumentos legais que pudessem amparar juridicamente nossa estrutura, a fim de manter a continuidade da nossa relação criativa e social. Dessa maneira, o Coletivo se representa juridicamente através de contrato social de microempresa LTDA. Nesse contrato, mais especificamente na cláusula XII, tem-se a possibilidade de exclusão por justa causa de sócio minoritário que favoreça “a prática de atos que importem na quebra da relação de confiança ou a quebra do *affectio societatis* entre os sócios, ou quaisquer outros atos graves ou que serão caracterizados como atos de inegável gravidade a justificar a exclusão do sócio que praticá-los.” Sendo assim, a relação de confiança entre os sócios é a base para a continuidade do Coletivo Movasse.

propostas do coletivo depende dessa colaboração. Além disso, a não hierarquização artística está subentendida, pois a tomamos como pré-requisito da colaboração. No entanto, essas duas características, a colaboração e a não hierarquia, no caso do Coletivo Movasse, só se realizaram com a devida profundidade ao serem transportadas para o âmbito da gestão do grupo. Dessa forma, para o Coletivo Movasse, um procedimento artístico que visa dar autonomia ao artista para propor e experimentar, refletir e criticar o seu próprio fazer deve estar vinculado a uma estrutura organizacional compatível com essa abertura. Sendo assim, a solução encontrada até o momento da escrita deste texto foi transportar a horizontalidade dos processos colaborativos de criação para a gestão do coletivo, na qual as tomadas de decisões acontecem de forma horizontal e compartilhada. Essa postura exigiu dos integrantes um tipo de engajamento diferente do que há quando se trabalha para alguém que toma as decisões, ou seja, quando se troca força de trabalho por um salário mensal. Exigiu, ainda, disposição para correr riscos, dirimir conflitos e muita disponibilidade para desenvolver as novas habilidades que vão sendo exigidas ao longo do percurso.

Levando em consideração a abordagem sociológica feita no capítulo anterior sobre cultura organizacional, mais especificamente sobre a autonomia, a produção artística do Coletivo Movasse insere-se no contexto econômico e social da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil do século XXI. Sendo assim, existiu uma autonomia, condicionada pelo mercado e até mesmo pelo poder público a partir das leis de incentivo à cultura ou editais de cunho cultural. Por mais que o coletivo desenvolvesse outras estratégias de sobrevivência que não dependessem dos programas governamentais de fomento às artes, esses mecanismos representaram em torno de 30%⁹⁹ do que o coletivo conseguiu angariar com todas suas ações. Entende-se como atuação artística ações como criar trabalhos artísticos para si, ministrar aulas de dança contemporânea para iniciantes e iniciados, coreografar, ou melhor, desenvolver processos criativos coletivamente com outros bailarinos, a autoprodução, ou seja, a venda de seus espetáculos, inscrever, buscar captação, quando for o caso, e gerir projetos culturais vinculados ao coletivo, assim como desenvolver estratégias de difusão e divulgação de todas essas ações.¹⁰⁰

⁹⁸ Texto escrito colaborativamente pelos integrantes do coletivo à época da criação do mesmo em 2006. Cf. Seção “Quem somos” do *site*: <<http://www.movasse.com/quem-somos/>>.

⁹⁹ Média aproximada observada em planilhas internas do coletivo dos anos de 2012 a 2015 que descrevem todas as entradas financeiras e seus direcionamentos.

¹⁰⁰ Segundo Anne Bogart em seu livro *And then, you act*, existem ferramentas que podem intensificar o trabalho do artista no mundo. Uma delas é denominada “atitude”, e é capaz de afetar qualquer ação da vida cotidiana. Um dos exemplos que menciona é a busca de patrocínio para suas obras. A diretora entende que essa ação é parte do processo artístico e não um problema ou obstáculo intransponível. A atitude de encarar a ação de buscar patrocínio como parte do processo artístico, ou seja, como uma oportunidade de conhecer pessoas e defender sua

Todas as ações do Coletivo Movasse, sem juízos de valor, fornecem uma clara noção do alto engajamento de seus integrantes com o processo artístico no cenário belo-horizontino e até mesmo brasileiro. Revelam a necessidade de se articular no mercado, ou seja, desenvolver estratégias de sobrevivência¹⁰¹ e ao mesmo tempo convergir essas ações para compor o trabalho de dança.¹⁰² Como pontuado anteriormente, “instinto de sobrevivência” e “impulso de doação” (BOGART, 2011) se autorregulam nessas práticas, buscando um equilíbrio que torne possível a permanência e o desenvolvimento contínuo de um trabalho artístico. Dessa forma, autonomia e horizontalidade foram elementos da cultura organizacional e da criação do Coletivo Movasse, pois constituíram, como dito anteriormente, na seção 3.5 desta pesquisa, os valores, crenças e pressupostos (aquilo que se tem como “verdade” na organização); ritos, rituais e cerimônias; normas; e, por fim, processos de comunicação (FREITAS, 1991, p. 03).¹⁰³ Fizeram e fazem parte da construção de uma **ética** de trabalho, nos fortalecendo como artistas e pessoas ao mesmo tempo.¹⁰⁴ O engajamento na gestão do coletivo, nos processos criativos e em cena sempre foi responsabilidade de todos. Não houve a estrela que exibiu os louros da vitória ou carregou o peso da derrota, não existiu o corpo de baile que se “escondeu” atrás do solista. Todos deveriam remar o barco, dentro e fora da cena, e como a travessia foi longa e cheia de percalços, a criatividade foi ingrediente indispensável para que houvesse continuidade.

No entanto, os percalços dessa travessia foram verdadeiramente desafiadores. A intensa convivência demandada pelo processo organizacional do coletivo muitas vezes se mostrou demorada e desgastante. A horizontalidade nos impôs a necessidade de escutar os diversos pontos de vista, bem como aprender a discernir quando uma demanda pessoal não comunga com a demanda coletiva. Para os conflitos desse gênero e muitos outros que surgiram, foi fundamental o desenvolvimento de uma sensibilidade que nos mostrasse a

visão, pode se transformar numa forma de construir uma comunidade, esclarecer ideias, conceitos e intenções (BOGART, 2007, p. 99).

¹⁰¹ Segundo Helena Katz “Tudo o que surge no mundo, luta para nele permanecer, e o sucesso nessa empreitada depende da capacidade de produzir **continuidade**” (KATZ, 2006, s/n).

¹⁰² Como visto na seção 3.1 deste estudo, os questionamentos levantados pelo Judson Dance Theater, em Nova Iorque, na década de 1960, não abrangiam apenas o campo estético da dança, mas todos os procedimentos que envolvem a dança desde a técnica até a organização social e hierárquica dos artistas. De alguma forma, eles acreditavam que todos os aspectos que envolviam a dança eram corresponsáveis pela constituição da mesma.

¹⁰³ Além disso, foi possível observar que a cultura organizacional estava diretamente ligada à estabilidade do grupo e ao tempo que ele possuiu de convivência e intensidade da aprendizagem. Todos os elementos que compõem a cultura organizacional encontram-se integrados num todo que se refere ao conhecimento compartilhado acumulado de um grupo, com abrangência cognitiva, emocional e comportamental (GOMES, 2013, p. 05).

¹⁰⁴ A consciência do processo artístico como um todo que envolve, além do fazer artístico, a produção, a divulgação e a difusão dos produtos de arte, pressupõe um fluxo contínuo entre o saber da arte e o saber da vida.

solução mais lúcida naquele momento. À duras penas, fomos desenvolvendo uma maturidade coletiva para escutar o outro e para se posicionar sempre que necessário.

Se o engajamento¹⁰⁵ do bailarino com a criação a diferencia, de que forma o engajamento com a cultura organizacional pode influenciar os procedimentos criativos e seus resultados? Se o amadurecimento de seus integrantes pôde gerar potências cênicas diferentes das dos jovens bailarinos, de que forma isso pode influenciar a cultura organizacional de um agrupamento? Seria possível entender esse engajamento com o trabalho de dança um potencializador das conexões na obra do Coletivo Movasse?

4.2.1 A criação da obra “*Playlist*”

Como dito anteriormente, muitas foram as ações que permitiram que o Movasse desse continuidade ao seu trabalho artístico e elas alimentaram e condicionaram cada vez mais o trabalho de dança do coletivo. Um exemplo desse processo foi a criação da obra “*Playlist*”. No início de 2012, recebemos um convite de Jacqueline Castro,¹⁰⁶ produtora de dança, para realizarmos uma apresentação durante um final de semana no programa Observatório do Espaço Ambiente.¹⁰⁷ Como sempre, o cachê era pequeno, e teríamos pouquíssimo tempo para elaborar um trabalho novo. Daí surgiu a ideia de trabalhar a improvisação em cena. Convidamos uma antiga parceira de trabalho, a bailarina e improvisadora Marise Dinis, e começamos a conversa para a elaboração de um trabalho de improvisação como obra em aberto. Nessas conversas, relembramos uma experiência de viagem para apresentação de trabalhos do coletivo no interior de Minas Gerais no ano anterior. Por se tratar de uma longa viagem de carro, combinamos que cada um levaria uma lista de reprodução com músicas preferidas para escutarmos ao longo do trajeto como forma de passar o tempo. A partir dessa vivência, observamos como as listas de reprodução eram pessoais e diziam da subjetividade de seu propositor. Dessa forma, a potência artística anunciada na escolha das listas de reprodução nessa ocasião foi a base para a criação do

Esses saberes não estão separados. Segundo Bogart, “você não pode se esconder; seu crescimento como artista não está separado de seu crescimento como ser humano: é tudo visível” (BOGART, 2011, p. 120).

¹⁰⁵ O engajamento, tanto com a criação quanto com a gestão, pode ser abordado pelo par experiência/sentido, proposto por Bondía (2002). O engajamento oportuniza que algo **nos** aconteça, permitindo assim que a experiência tenha ou não sentido, seja ou não **encarnada** (BONDÍA, 2002, p. 27).

¹⁰⁶ Jacqueline de Castro foi bailarina do Grupo de Dança Primeiro Ato e hoje produz dança em Belo Horizonte, como os festivais Horizontes Urbanos e 1,2 na dança - mostra internacional de solos e duos.

¹⁰⁷ Espaço cultural do Grupo Meia Ponta. Possuía um programa anual que fomentava as artes cênicas. Fica localizado à Rua Grão Pará, nº 185, no bairro de Santa Efigênia, em Belo Horizonte.

trabalho de improvisação intitulado “*Playlist*”.¹⁰⁸ Criamos alguns temas para agruparmos as músicas em listas de reprodução que dariam o *mood*¹⁰⁹ de cada apresentação do trabalho. Estabelecemos algumas regras para que o público pudesse participar na criação de cada noite, como a escolha por votação do tema e a composição do início e do final. Além disso, o operador da trilha sonora, ou melhor, o DJ,¹¹⁰ deveria fazer uma pausa musical, a “deixa” que pontuaria que a apresentação estava a duas músicas do fim. Para cada tema, estabelecemos um tipo de figurino e, por fim, confiamos imensamente na habilidade dos criadores-intérpretes para improvisar diante do público.

Desde 2012, esse é o trabalho mais apresentado pelo Coletivo Movasse. Foi dançado em mais de vinte e cinco cidades em todo Brasil.¹¹¹ Além de sua flexibilidade em relação ao espaço de apresentação e aos recursos técnicos, características que favorecem sua venda, esse trabalho se revela fonte de estudo e pesquisa para seus integrantes e convidados. Como apontado por Bogart, “instinto de sobrevivência” e “impulso de doação” (BOGART, 2011) se autorregulam na criação artística, a fim de torná-la possível e desejada, pressuposto fundamental para a continuidade de um trabalho.

¹⁰⁸ Mais informações sobre o trabalho podem ser acessadas no *site* do coletivo: <<http://www.movasse.com/espetaculos/>>. Outras imagens estão disponíveis no canal do Movasse no Vimeo: <<https://vimeo.com/user5303176>>.

¹⁰⁹ Escolhi a palavra inglesa “*mood*”, que significa “estado psicológico temporário”, pois me parece a mais apropriada para caracterizar o que seria algo entre o “tom”, o “humor”, o “clima”, o “ânimo” de cada lista de reprodução. Além disso, esse estado psicológico temporário proporciona uma ligação direta da vida cotidiana com a arte, como colocado por BOGART (2011) anteriormente, quando ela afirma a continuidade entre vida e arte, assim como o desenvolvimento artístico e o pessoal do artista da cena.

¹¹⁰ Abreviação de “*disc jockey*”, em inglês, para se referir ao artista que seleciona e reproduz composições musicais em pistas de dança.

¹¹¹ Número expressivo de cidades, por se tratar de um coletivo independente.

5 ANÁLISE DA OBRA “PLAYLIST”

“*Playlist*” é uma obra em aberto. Refere-se a uma estrutura de regras que orienta a improvisação em dança possibilitando a composição no instante. Conta com as seguintes características: o público é convidado a escolher o tema da apresentação e as composições¹¹² do início e do final do trabalho. As opções de tema são: “Amor e suas Consequências”; “Fundo do Poço”; “Gravata e Scarpin”; “In memoriam”; “Menos é mais”; “Os dois Lados da Película”; “Para não levar a sério”; e, por fim, “Verde, Amarelo, Cuícas e Água de Colônia”. Cada tema possui, em média, 30 opções de música em cada lista de reprodução. A maior parte das músicas elencadas é conhecida por um grande público, fazendo parte da “cultura pop”¹¹³ brasileira e internacional. Mesmo a lista de reprodução do tema “Gravata e Scarpin”, de músicas eruditas, é composta por temas conhecidos e populares.¹¹⁴ Na apresentação, o DJ improvisa na seleção de aproximadamente 12 músicas, observando e propondo a partir das cenas que vão se apresentando. Como o DJ, o iluminador improvisa com os recursos de luz que o espaço oferece. Sempre que possível, o Coletivo Movasse convida um(a) outro(a) bailarino(a) para estar em cena, colaborando ativamente para a composição daquele dia de apresentação.

Dessa forma, é possível notar vários motivos para se escolher “*Playlist*” como a obra ponto de partida para a investigação dos processos de conexão na experiência do Coletivo Movasse. Em primeiro lugar, essa obra se mostra próxima dos valores da dança contemporânea¹¹⁵ estabelecidos por Laurence Louppe. “*Playlist*” é uma obra coletiva, ou seja,

¹¹² O tema é votado pelo público antes da entrada no espaço da apresentação. Composições são por ele sorteadas e podem ser solos, duos, trios, quartetos ou quintetos, quando há convidado. O público ainda sorteia os nomes dos bailarinos que irão participar na composição escolhida.

¹¹³ O termo “cultura pop” vem de “cultura popular”, um conceito de difícil definição pelas ciências humanas. Utilizo no sentido de uma “música pop” que é eclética e de grande abrangência para um público minimamente iniciado. São exemplos desse recorte feito pelo Coletivo Movasse: do Brasil, Legião Urbana, Criolo, Uakti, Cazuza, Angela Maria, Caetano Veloso, Blitz, Reginaldo Rossi, Tetê Espíndola, Fábio Jr, Cartola, Elis Regina etc; do estrangeiro: George Michael, Cat Stevens, Edith Piaf, Michael Jackson, Billie Holiday, Nina Simone, Prince, The Clash, The Police, The Beatles, Little Joy, Radiohead, Beirut, A-ha, Sinead O’Connor, Cake, Mozart, Tchaikovsky, Bach etc.

¹¹⁴ Na perspectiva de co-criadora da obra, atribuo a opção em usar músicas populares como uma forma de criar continuidade entre arte e vida cotidiana, talvez como herança das vanguardas modernas (CANCLINI, 2015), além de compor a assinatura artística do Coletivo Movasse.

¹¹⁵ Recordando: “a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a *produção* (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação de alteridade), a não-antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão [...]) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela) (LOUPPE, 2012, p. 45, grifo da autora). Além dos valores morais, também estabelecidos por Louppe, como: “a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não arrogância, a exigência de uma solução *justa*, e não somente espetacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos” (LOUPPE, 2012, p. 45, grifo da autora).

obra que expõe através da colaboração, da liderança coletiva, da não hierarquia, da autonomia e da rede,¹¹⁶ uma maneira própria do coletivo de ser e estar no mundo. Dessa forma, “*Playlist*”, como obra em aberto, é oportunidade e espaço para o acontecimento. É a chance para que **algo aconteça aos seus criadores-intérpretes**, potencializando e confirmando a importância da experiência para seus atuantes,¹¹⁷ pois, segundo Bondía, “a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição” (BONDÍA, 2016, p. 68).¹¹⁸

Em segundo lugar, numa perspectiva histórica, “*Playlist*” conserva aspectos presentes na improvisação desde a década de 1960, como bem colocado por Sally Banes: “a ânsia em lidar com o acaso, o prazer na surpresa e o desejo da criação coletiva” (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 84). “*Playlist*” é, de certo modo, a continuidade de uma tradição¹¹⁹ em dança.

Por fim, “*Playlist*” é o reflexo da “autonomia condicionada” (CANCLINI, 2015) aos modos de produção da dança em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, já que articula “instinto de sobrevivência” e “impulso de doação” (BOGART, 2011). Em outras palavras: como trabalho artístico, a obra em questão possui baixos custos de produção¹²⁰ e ao mesmo tempo incita o contínuo desenvolvimento dos maduros criadores-intérpretes sem exauri-los com os inúmeros ensaios que geralmente antecedem as apresentações de espetáculos mais amarrados, com pautas coreográficas e encadeamentos definidos. Assim, atualmente, “*Playlist*” é o trabalho mais apresentado do Coletivo Movasse somando mais de 50 apresentações desde sua estreia, em 2012.

Dessa forma, adotei os conceitos de **posicionamento e reflexividade** (ARRUDA, 2012, p. 11) como mencionado no capítulo 2 deste estudo, explicitando primeiramente o porquê do interesse no objeto e o tipo de relação entre pesquisador e objeto. Nas seções seguintes, exponho reflexões sobre a obra a partir de suas apresentações e sob duas

¹¹⁶ Como se pode notar no capítulo 4 deste estudo, todas essas características estão presentes também na cultura organizacional do coletivo.

¹¹⁷ Como bem colocado por Bondía: “A experiência seria o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além da sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros. E a existência como vida, não pode ser conceitualizada porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é, nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento” (BONDÍA, 2016, p. 43).

¹¹⁸ Bondía identifica características da experiência, numa perspectiva filosófica e existencial, que vão completamente ao encontro das características da improvisação em dança como apontado no capítulo 3, seção 3.6 desta pesquisa.

¹¹⁹ Lembrando que a tradição a qual me refiro é da dança pós-moderna e da dança contemporânea, que, como bem pontuado por Louppe, está à margem da história da dança.

perspectivas, a saber: sob a perspectiva do improvisador, reúno reflexões a partir das experiências vividas por mim desde a estreia do “*Playlist*” até o presente momento, como forma de buscar o quanto a experiência de apresentar a obra em questão faz ou não sentido (BONDÍA, 2015). Além disso, apresento uma análise interpretativa das entrevistas realizadas com outros integrantes do coletivo. Numa perspectiva híbrida, ou seja, mais “próxima da assistência”¹²¹ porém contaminada com minha experiência de ter executado aquele dia de apresentação que agora assisto em vídeo, trago impressões e reflexões sobre os registros em vídeo das apresentações realizadas durante o Festival Sesc Palco Giratório, em 2015.

5.1 PERSPECTIVA DO IMPROVISADOR: A EXPERIÊNCIA DE EXECUTAR A OBRA

5.1.1 A “escuta colaborativa” no “*Playlist*”

A obra “*Playlist*” possui a improvisação como sua estrutura principal de construção. Dessa forma, a improvisação constitui uma importante prática artística do Coletivo Movasse, pois é método para a criação imediata da dança (GOUVÊA, 2014) de forma colaborativa. A obra nasce das relações entre os elementos que compõem a cena no aqui-agora, reunindo, portanto, importantes aspectos conectivos.

O “*Playlist*” não é apenas um resultado do trabalho de dança contemporânea do coletivo, mas é também um meio de trabalho. Funciona como um “ateliê criativo” onde são investigadas as possibilidades individuais e coletivas dos bailarinos relacionarem entre si e com os elementos que compõem a cena no aqui-agora, em função do acaso: **o tema escolhido, a trilha sonora, o espaço de apresentação, a iluminação, o figurino, os possíveis objetos cênicos** e, por fim, mas não mesmo importante, **a presença do público**.

Como resultado, “*Playlist*” é um conjunto de orientações que visa criar uma composição instantânea do material cênico que é produzido no aqui-agora, diante do público. Trata-se, portanto, de uma obra em aberto que se dá a partir da experiência de cada encontro. Como explica Louppe

¹²⁰ Observação feita por Sally Banes a respeito das apresentações do Grand Union na década de 1970 e a crise econômica da época, visto na seção 3.6.1 (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003).

¹²¹ Coloco esses termos entre aspas pois sabe-se que é impossível ter a perspectiva verídica da assistência para o bailarino que executa a obra, uma vez que não é possível estar em dois lugares ao mesmo tempo. No entanto, assistir ao vídeo da apresentação dançada traz uma perspectiva híbrida, pois reúne as impressões do improvisador e uma referência do ponto de vista da assistência.

Os momentos de improvisação podem fazer parte da “escrita” de uma peça até conferir-lhe a sua estrutura, o seu projeto, a sua temporalidade, o que não impede a existência da obra como entidade artística completa, não numa “**forma**” definitiva, mas em aspectos muito mais importantes, nomeadamente a profundidade de um entendimento em torno de um **projeto comum**, as **qualidades de fraseado** e de **atenção mútua**. (LOUPPE, 2012. p. 237, grifo da autora e nosso)

Ao integrar o acaso em sua estrutura, “*Playlist*” questiona o que é “cena”, uma vez que qualquer elemento que surja desse acaso pode ser integrado a ela. A eleição do tema, a apresentação dos improvisadores, a escolha das composições do início e do fim do espetáculo, assim como a troca de roupa quando o tema é escolhido pelo público, se dá no primeiro contato com o mesmo. O que seria a preparação para a apresentação, se torna um acontecimento dela. A transparência dos procedimentos da improvisação é, portanto, a primeira cena do trabalho que revela algo que está acontecendo no aqui-agora. Dá ao público o tom de como os acontecimentos se encadeiam em cena.

A multiplicidade de temas e escolhas musicais, no que se refere à coreografia ou a uma pauta de ações, impede planejamentos estruturados. Portanto, o desapego é fundamental para a construção de cada apresentação: o que foi desenvolvido como **forma** ou **ação** na cena se dá apenas pelo acontecimento de cada dia de apresentação. Não existe, portanto, uma fórmula para que a obra “dê certo” sempre. Não existe certo ou errado. Existe uma tentativa constante de se estabelecer uma ‘escuta’ entre os improvisadores, ou seja, uma “**escuta colaborativa**”¹²² que se dá ao longo da apresentação. Essa tentativa pode ser alcançada com mais ou menos sucesso, pois o trabalho é sempre um risco.

O improvisador é um artista da experimentação. Ele sabe que, a cada novo começo, a cada tentativa de criar a dança no aqui-agora, isto é, na duração daquilo que lhe acontece, terá de enfrentar muitos desafios inesperados e arriscados. Para viver esta experiência em sua plenitude, ele se prepara, ou seja, coloca a si mesmo em experimentação contínua e rigorosa. (GOUVÊA, 2014, p. 162)

O “*Playlist*” como “ateliê criativo” do Coletivo Movasse busca primordialmente desenvolver e refinar a “escuta colaborativa” na maneira de improvisar que o coletivo vem desenvolvendo. No “*Playlist*”, essa “escuta” não se dá apenas em relação ao próprio corpo e sua forma de se mover no espaço, mas em relação a tudo que compõe a cena (como já pontuado: tema, bailarinos, iluminação, trilha sonora, espaço cênico, objetos cênicos, figurino,

¹²² Termo criado por mim para falar da escuta no contexto específico do Coletivo Movasse que vai ao encontro do termo “atenção mútua” utilizado por Louppe. Outros autores estabelecem termos análogos como “escuta-ação” (SILVA) e “escuta do corpo” (MILLER), porém numa perspectiva mais individual. Como a escuta se

a presença do público, e tudo mais que possa surgir desse encontro). Nesse contexto, a “escuta” ultrapassa o sentido da audição. Como bem colocado por Roland Barthes, “escutar é um ato psicológico” (BARTHES, 1982, p. 201). Difere, portanto, de “ouvir”, que é um “fenômeno fisiológico” (BARTHES, 1982, p. 201). Nessa direção, a escuta é “o próprio sentido do espaço e do tempo” e se dá “como o exercício de uma função de *inteligência*, isto é, de seleção” (BARTHES, 1982, p. 202, grifo do autor).

Portanto, a “escuta colaborativa” no “*Playlist*”, como importante aspecto conectivo da prática artística do coletivo, vai além do sentido da audição: escuta-se com todo o corpo durante a presença deste em cena. Dá-se na imbricação de múltiplos sentidos:¹²³ sendo, portanto, ativa e passiva ao mesmo tempo, ou melhor, continuamente. A “escuta colaborativa” se dá no ato da experiência de improvisar, isto é, se dá na continuidade da **observação**, da **percepção** e da **ação em conexão**. Não havendo, portanto, hierarquia, ou uma suposta ordem causal dessas ações, uma se constitui na outra. A origem etimológica dessas palavras nos leva a entender a observação como “cumprimento, prática”, a percepção como forma de “adquirir conhecimento por meio dos sentidos”, a ação como “ato” e a conexão como “ligação, vínculo, nexos, relação” (CUNHA, 2013). Dessa forma, a “escuta colaborativa” é uma habilidade conectiva dos integrantes do Coletivo Movasse e se revela como importante geradora de “lógicas visíveis” ou “invisíveis” dos acontecimentos em cena a partir das relações que surgem no instante das composições, ainda que essa ação seja uma não ação¹²⁴. Como bem colocado por Bondía em relação à experiência em geral, mas aplicável à experiência específica do “*Playlist*”,

talvez seja preciso pensar a experiência como o que não se pode conceituar, como o que escapa a qualquer conceito, a qualquer determinação, como o que resiste a qualquer conceito que trata de determiná-la... não como o que é e sim como o que acontece, não a partir de uma ontologia do ser e sim de uma **lógica do acontecimento**, a partir de um *logos* do acontecimento (BONDÍA, 2016, p. 43, grifo nosso)

refere primordialmente a um sentido do corpo, é preciso pensá-lo sempre em relação a algo ou alguém que “desperta” esse sentido. A essência da escuta é, portanto, relacional.

¹²³ Refiro-me aos sentidos relativos à uma “percepção-ação multissensorial do movimento”: visão, tato, audição e a propriocepção (RIBEIRO, 2012, p. 86). Ou ainda a um possível “sexto sentido” defendido pela artista Bonnie Cohen (Body-Mind Centering) e pelo pesquisador Alain Berthoz (neurocientista), que em suas experiências comprovam que possuímos um “sexto sentido” que é composto pelos captadores sensoriais do sistema muscular, ósseo, articular e do sistema vestibular (NUNES, 2014, p. 05).

¹²⁴ Aqui, entende-se que a pausa é uma ação cênica, mas não estar em cena é uma **não ação cênica** que pode integrar à “escuta colaborativa”, isto é, não estar em cena pode ser uma escolha que se dá a partir da escuta e pode também indicar que existe conexão: não necessariamente quem está fora de cena está fora do fluxo dos acontecimentos.

A “escuta colaborativa” no “*Playlist*” é uma habilidade conectiva que não se conquista e domina, pois não se vincula apenas ao ser, isto é, ao sujeito da ação. Advém de uma “atenção mútua” (LOUPPE, 2012), sendo assim, relação que pressupõe no mínimo dois elementos para que aconteça.

A “escuta colaborativa” proporciona a criação imediata da dança que “se prolonga em direção ao virtual, ao invisível, ao imperceptível que se mostra nas fronteiras entre consciente e inconsciente” (GOUVÊA, 2014, p. 161). Ainda que não verbalizada e na fronteira entre consciente e inconsciente, existe uma “lógica invisível”¹²⁵ que circula entre os improvisadores no “*Playlist*”. Quando bem afinada durante a experiência de improvisar, a “escuta colaborativa” pode levar os improvisadores a perceber o que está por vir, transformando o simples acaso, ou melhor, os “falsos acasos” em elaborados momentos de conexão e sintonia, pois são regidos por essa “lógica invisível” que a “escuta colaborativa” é capaz de criar,¹²⁶ o que explica a ocorrência constante de inúmeras “coincidências” e “acasos” em cena. Observando os vídeos, é possível notar momentos de sintonia entre os bailarinos e até mesmo fluidos encadeamentos de cena que parecem ter sido elaborados previamente. No entanto, são simplesmente relações, nexos, vínculos e ligações que decorrem dos acontecimentos da improvisação (em seu fluxo) e dizem respeito à conexão entre os envolvidos e demais elementos da cena.

O “*Playlist*” como “ateliê criativo” serve como um treinamento constante para os bailarinos ao explorar a função de seleção (BARTHES, 1982) da “escuta colaborativa”. A quantidade de elementos que compõem a cena e suas infinitas possibilidades de relação constituem condições desafiadoras para o surgimento de uma “escuta colaborativa” entre os improvisadores que irão selecionar, muitas vezes de forma subjetiva e intuitiva,¹²⁷ o que irão desenvolver em cena. O risco da improvisação se dá na quantidade das propostas. Estas podem ser tão numerosas a ponto de se tornarem um ruído tão forte que será capaz de lesar a escuta, onde “a poluição impede que se escute” (BARTHES, 1982, p. 202). Por outro lado, a total passividade dos improvisadores pode deixar a cena abandonada ou rapidamente desgastar as imagens em movimento. Dessa forma, é entre o excesso e a falta de propostas que se dá a “escuta colaborativa”, pois esta deve ser capaz de propor **formas**, “**ações**” ou

¹²⁵ Um termo análogo a esse seria “acordos silenciosos” que permitem que a improvisação continue. (RIBEIRO, 2015, p. 169)

¹²⁶ Entende-se “escuta” como um “sentido” e segundo a etimologia da palavra, “sentido” significa experimentar, **pressentir**, conjecturar (CUNHA, 2013, grifo nosso).

¹²⁷ Podemos retornar à experiência do *grand plié*, na seção 4.1 desta dissertação, quando compartilho como as pequenas percepções que se deram a partir de um simples e corriqueiro movimento de dança geraram potentes reverberações na minha trajetória artística.

“**não-ações**” adequadas com o *timing* da improvisação (RIBEIRO, 2015, p. 170) para que se possa dar continuidade ao fluxo dos acontecimentos na cena. Portanto, estar no fluxo dos acontecimentos durante a improvisação, na perspectiva de quem assiste, é notar a organicidade de como as “lógicas visíveis” ou “invisíveis” se alternam, se transformam ou se interrompem. Por outro lado, na perspectiva do improvisador, estar no fluxo dos acontecimentos durante a improvisação é observar e perceber como sua atenção se alterna,¹²⁸ se transforma ou se interrompe em função do que está acontecendo em cena. E mais, é observar e perceber como sua ação está em continuidade¹²⁹ com sua atenção, ou seja, é agir em conexão. Posto isso, escutar a cena é estar atento e manter-se no fluxo dos acontecimentos da improvisação, e no caso do Coletivo Movasse essa postura é coletiva e colaborativa. Faz com que cada bailarino não se sinta pressionado em trazer uma grande ideia original (BOGART, 2005), mas se mantenha atento, ou seja, em estado de jogo, com todo o seu corpo, para observar, perceber e agir em conexão com o que surge ao acaso ou já está no espaço da apresentação naquele instante. A frequência das apresentações do “*Playlist*” estabelece, portanto, um espaço criativo (ateliê criativo) para o desenvolvimento continuado da “escuta colaborativa”, onde os improvisadores podem aprofundar suas relações, desenvolver princípios e criar oportunidades para continuar se desenvolvendo (BOGART, 2005).

A “escuta colaborativa” no “*Playlist*” está completamente contaminada pelo tempo de convivência, pela confluência da formação artística e, principalmente, pela prática criativa continuada no Coletivo Movasse. Dessa forma, o “*Playlist*”, como estrutura de regras que orienta a improvisação, explora em seu cerne a composição como forma de organização do material cênico produzido no instante da improvisação. Se o processo de “escuta colaborativa” não é aleatório, mas consequência do desenvolvimento e refinamento por parte dos improvisadores, a obra “*Playlist*” é, a cada experiência, o fruto da **composição** das “lógicas” que essa escuta é capaz de criar.

A **composição** advém de uma **misteriosa rede, visível ou invisível**, de intensidades e de relações necessárias. De fato, a composição em dança contemporânea **efetua-se a partir do aparecimento das dinâmicas da matéria**, e não a partir de uma forma moldada pelo exterior. (LOUPPE, 2012. p. 229, grifo nosso)

¹²⁸ Como estabelecido por Spain (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003) na seção 3.6.3, deste estudo.

¹²⁹ Reforço que o termo continuidade é fundamental para compreensão de que não existe hierarquia entre observação, percepção e ação em conexão, ou melhor, não há uma relação direta de causalidade e sim de continuidade em que um influencia e define o outro simultaneamente.

5.1.2 A conexão entre os bailarinos

Dos elementos que compõem a cena no “*Playlist*”, o bailarino é o que possui mais maleabilidade e possibilidades em suas conexões, pois com seu corpo é capaz de se adaptar às diversas situações proporcionadas pelo “acaso” na improvisação. Seu corpo pode “escutar a cena”. Sendo assim, o corpo do bailarino se apresenta em uma multiplicidade de estados, ou seja, ocupa mais a esfera do “estar” do que a esfera do “ser”. A língua portuguesa nos oferece esta diferenciação, no sentido de que o verbo “estar” contempla mais a impermanência e a possibilidade (ou quase certeza) de que mudanças irão ocorrer,¹³⁰ sendo portanto um termo apropriado para a improvisação em dança. Por outro lado, o verbo “ser” transmite algo mais permanente, menos sujeito a alterações. No “*Playlist*”, os estados de corpo dos bailarinos são múltiplos e se atravessam, criando intensidades e nuances diferentes para a cena. Faço uma separação neste estudo apenas para fins didáticos, para que se possa vislumbrar tensões e intensidades provocadas por diferentes estados de corpo¹³¹ recorrentes na experiência de apresentar a obra. Estabeleço, portanto, apenas uma forma de nomear características de dois estados de corpo na árdua tentativa de facilitar a comunicação de algo que escapa da linguagem verbal, que é mais fácil de notar ao ver do que ao escrever.¹³² Dessa forma, essa separação visa apenas proporcionar uma noção mais clara de algumas nuances perceptíveis no “*Playlist*”, não almejando, portanto, esgotar o tema. Configura-se somente uma estratégia própria deste estudo, para esse caso específico.

Os estados de corpo no “*Playlist*” se transformam a todo tempo. Assistindo ao vídeo, é possível notar momentos em os bailarinos apresentam um estado de corpo “formal”, no qual se estabelecem momentos de fluidez através do movimento dançado. Dialoga, portanto, com a **forma**, ou seja, uma memória de dança estruturada tecnicamente. O estado de corpo “formal” é aquele que reorganiza os códigos de dança preexistentes. Através dele, é possível reconhecer uma maneira de organizar e dispor o movimento a partir de padrões conhecidos e vivenciados com certa frequência numa comunidade de dança. É possível reconhecer, portanto, passos de dança que ao sofrer novos encadeamentos podem trazer novos

¹³⁰ Christine Greiner considera que seria mais prudente falar em taxas de estabilidade e instabilidade, ao invés de falar em “coisas que são” e “coisas que mudam”, principalmente no que se refere a fenômenos complexos. Por isso a expressão “estados de corpo” (GREINER, 2006, p. 39).

¹³¹ Aqui também podemos voltar às pequenas percepções apresentadas na seção 4.1 deste estudo, vinculando-as ao estado de corpo, isto é, as pequenas percepções corroboram para as alternâncias de estados de corpo, pois se dão o tempo todo, uma vez que o bailarino em cena está sendo estimulado a todo momento.

¹³² Para entender melhor a diferença do que é colocado em linguagem oral e do que se pode notar ao ver, vale a pena assistir à seleção de alguns momentos das apresentações do “*Playlist*” no Festival Palco Giratório de 2015 pelo link <<https://vimeo.com/179598532>> (para assistir ao vídeo, utilize a senha “mestrado”). Confira também outros vídeos do mesmo trabalho presentes no canal do site Vimeo do Movasse Coletivo de Criação.

movimentos dançados, mas que ainda sim são fruto de um automatismo proveniente de técnicas de dança preestabelecidas e seguem modos de pensar/executar o movimento que já existem. O estado de corpo “formal” dialoga, portanto, com a abstração das formas e o desenho de linhas do movimento no espaço. É um importante aspecto conectivo da prática artística do Coletivo Movasse, pois retrata uma memória de dança comum que foi cultivada nos corpos dos bailarinos, de forma tradicional¹³³ (MAUSS, 1979), ao longo dos anos, através das técnicas de dança. Como caminho estruturante, estabelece, portanto, uma “lógica visível” comum entre os corpos e um importante ponto de conexão entre eles. Revela uma sintonia entre os bailarinos no que se refere à “qualidade do fraseado”, segundo Louppe, isto é, uma possível “escrita” da dança (LOUPPE, 2012) do Coletivo Movasse.

Por outro lado, é possível observar um estado de corpo “informal” que estabelece um encadeamento de ações diferente do movimento dançado. Tende a se mostrar mais “natural”, baseado em ações simples e gestos que podem ser vistos no cotidiano. Revela melhor a transparência nas relações que os improvisadores criam durante a apresentação. Está, portanto, afeito a uma “lógica visível” com caráter mais narrativo, voltada para o contexto do teatro físico. Ainda que de forma extremamente fragmentada, o estado de corpo “informal” sugere pequenas ficções, indícios de histórias que são criadas em cena pelos improvisadores. O estado de corpo “informal” remete a um corpo que se movimenta em função de uma ação mais concreta e menos abstrata, como o movimento dançado. Portanto, diferentemente da abstração mais presente no “estado de corpo formal”, no “informal” algo se dá à leitura, ainda que de forma sutil.

O fato do corpo “estar” e não “ser” propõe a instabilidade (GREINER, 2006) como condição primeira da improvisação, evidenciando a disponibilidade dos bailarinos em se deixar afetar pelos elementos presentes na cena e suas conexões. Além disso, as fronteiras desses estados de corpo não são claras e definidas, mas sim borradas e passíveis de muitos atravessamentos. Portanto, os estados de corpo “formal” e “informal” não estão separados e nem se anulam. São estados diversos, mas que em cena se conectam de forma orgânica (ou não!).¹³⁴ Contudo é justamente essa negociação que estabelece as nuances das composições cênicas no “*Playlist*”. Assim como existe uma alternância entre diversos “estados de corpo”, é possível observar nos vídeos das apresentações do “*Playlist*”, no canal do *site* Vimeo do

¹³³ Marcel Mauss entende por técnica do corpo “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 1979, p. 401).

¹³⁴ Refiro-me a organicidade quando a alternância de estados de corpo se dá de forma fluida, sem cortes abruptos, o que não diminui a possibilidade e a importância de um corte entre os estados de corpo se na “escuta colaborativa” isso for uma escolha para que a improvisação continue.

Movasse Coletivo de Criação em Dança, o constante atravessamento entre momentos mais narrativos e momentos mais abstratos. Dessa forma, há momentos em que o jogo se dá na abstração das formas e momentos em que o jogo se dá no sentido das ações. A maneira como esses momentos se encadeiam e se tencionam a cada apresentação revelam aspectos de uma possível dramaturgia do corpo ou do movimento. É importante esclarecer que essa dramaturgia se refere a uma maneira que o coletivo vem desenvolvendo sua “escrita” de dança em cena, é fruto de um longo percurso de prática artística que antecede inclusive o coletivo. Desde as criações no Grupo de Dança Primeiro Ato se flertava com o teatro e a dança-teatro, a fim de encontrar possíveis dramaturgias que partissem de narrativas oriundas do movimento. Ao longo dessa trajetória foi ficando mais claro que a ideia não é utilizar métodos teatrais para criar a dramaturgia de um trabalho de dança, mas ser capaz de perceber a dramaturgia que pode surgir a partir do corpo em movimento. Além disso, descobrir de que maneira a narrativa pode ser traduzida a ponto de se transformar em estímulo para o movimento, ou seja, a passagem da narração para a abstração. Por isso, a importância do “*Playlist*” como “ateliê criativo”, pois é nesse contexto que se pode experimentar diversas construções narrativas e dramáticas a partir dos atravessamentos dos diversos estados de corpo.

Sendo assim, é possível notar principalmente nos estados de corpo “formal”, mas também no “informal”, a influência das técnicas de dança, ou seja, procedimentos técnicos estruturantes que possuem características comuns à uma comunidade de dança contemporânea. Assim como é possível notar, principalmente no estado de corpo “informal”, mas também no formal, influências de técnicas de improvisação em dança, ou seja, procedimentos técnicos conectivos. Vale ressaltar que ambos os procedimentos são **técnicos**, como colocado anteriormente por MAUSS (1979), procedimentos em que os homens, em sociedade, servem-se de seus corpos de forma tradicional. São, portanto, adquiridos através de hábitos, condicionamentos e treinamentos.

Os referidos treinamentos podem gerar aquisições para os bailarinos, contudo também podem levar a déficits. O trabalho prolongado em coletivo, por mais que seja criativamente instigante, acaba gerando consensos, ou melhor, desgastando o que já é conhecido para o grupo. Acordos internos e velhos hábitos podem ser reforçados com a convivência prolongada, criando dinâmicas menos produtivas, uma vez que diminuem sua potência criativa. A fim de diminuir essas dinâmicas, o Coletivo Movasse possui o hábito de convidar artistas para participar do “*Playlist*” como forma de “desestabilizar” a composição já conhecida de longa data do Coletivo Movasse. Durante o Festival Palco Giratório, poucos

foram os convidados, pois não havia referências de improvisadores em muitas cidades, o que dificultou esse processo. Mas em casa, isto é, em Belo Horizonte, convidar um novo participante foi e é uma prática constante.

Como visto anteriormente na obra de Louppe, alguns artistas entendem que a composição começa com a escolha dos bailarinos. Nem sempre conhecemos em profundidade o trabalho de improvisação do convidado, portanto o Movasse assume o risco em cena de um primeiro encontro com alguém novo. A ideia é justamente gerar uma tensão e conseqüentemente uma atenção maior ao novo elemento e suas proposições. A meu ver, é a busca do desconhecido,¹³⁵ ou melhor, uma radical abertura para o acaso e as infinitas possibilidades que ele pode trazer. É não temer o erro, mas agarrar a oportunidade de se ter uma nova experiência em função dos acontecimentos que podem surgir.

Dessa forma, o convidado é o “ingrediente desconhecido” na composição de cada apresentação, e sua presença oferece o risco de incrementar ou não a “misteriosa rede de relações e intensidades” estabelecida por Louppe (LOUPPE, 2012).

5.1.3 As outras vozes do Movasse e os outros corpos no “*Playlist*”: Entrevista com Andréa Anhaia e Carlos Arão

Seguindo a proposta metodológica desta dissertação, foram realizadas entrevistas com alguns integrantes do Coletivo Movasse no percurso da pesquisa. A entrevista foi semiestruturada, ou seja, organizei previamente duas perguntas¹³⁶ e deixei a conversa fluir a partir das falas escutadas. As perguntas foram forjadas dentro da minha experiência, ou seja, dentro da minha observação participante e carregam em si certa antecipação de resposta. Além disso, as perguntas se relacionam com o tema de discussão que elegemos para o “Pensamento Giratório”, encontro com roda de conversa com outros grupos durante a circulação no Festival Sesc Palco Giratório de 2015. No entanto, as entrevistas se mostraram essenciais para enfatizar as outras vozes do coletivo em relação à matéria abordada pela pesquisa. Ao entrevistá-los pude notar com clareza o meu posicionamento neste estudo: meu ponto de vista é de dentro do Coletivo Movasse. Percebi o quanto nossos pontos de vistas são

¹³⁵ Como estabelecido por Susan Leigh Foster (2003) quando, segundo a autora, na improvisação articula-se o conhecido e o desconhecido. Cf. item 3.6.2 desta pesquisa.

¹³⁶ A primeira pergunta feita foi: Você acredita que nossa organização interna influencia o que a gente produz artisticamente? Como? E a segunda foi: Você acha que o nosso trabalho no “*Playlist*” está baseado nas relações que são criadas em cena, ou melhor, nas conexões entre os bailarinos, trilha e tudo mais presente na apresentação? As entrevistas foram realizadas em dias diferentes, gerando um total de 45 minutos de conversa gravada. As autorizações para utilização das mesmas constam no anexo I.

convergentes, inclusive muitas palavras que adotei neste texto apareceram nas falas dos entrevistados. Dessa forma, o afastamento e a neutralidade são impossíveis para essa abordagem etnográfica de pesquisa.

Andréa Anhaia acredita na influência da organização interna na criação artística. Segundo a artista, nosso coletivo prevê uma “ética horizontal” desde a criação do mesmo. Entende que antes do coletivo fazíamos parte de uma estrutura hierárquica em que o bailarino podia opinar sobre o processo criativo, mas a decisão cabia à diretora ou ao coreógrafo. Já no Movasse, a ideia desde o início foi conversar até chegarmos a uma decisão comum. Assim, o fato de o Movasse ser a “quinta pessoa” do coletivo e a forma como nos organizamos financeiramente para nos “manter vivos até hoje” viriam da busca desse consenso. Para Andréa, “não tem como ser de um jeito dentro da produção e ser de outro na... [criação], pois uma coisa alimenta a outra [...]. Já não éramos apenas fazedores de movimentos e criadores de gestos. A gente passou a ser empreendedor também” (ANHAIA, 2016).

Quanto ao “*Playlist*”, ressalta que não premeditamos as situações, portanto o que vale é o que se apresenta em cena no momento.

Improvisação tem a ver com o olhar, não o olhar do olho, mas o olhar dessa escuta, que é ampliada. Então você elege¹³⁷ naquele momento alguma coisa como importante e se aquilo for..., ou os outros colegas que estiverem em cena observarem¹³⁸ da mesma forma, aquilo pode virar um motivo para a criação. (ANHAIA, 2016)

Andréa admite que possuímos “cartas na manga no nosso corpo”, mas que as mesmas não são “propostas definidas” e sim “ferramentas”, pois “lapidamos modos de usar nossa técnica”. Conclui que a técnica é a “carta que temos na manga”, mais especificamente a “técnica de observar”, a “técnica de improvisar” e tudo mais que foi “desenvolvido durante nossos anos de cena, nossos anos de palco [...]. Tendo que criar dentro do escritório, [...] a vontade e a necessidade de ser empreendedor faz com que a gente se ‘se vire’ [...] e a gente leva isso pro palco” (ANHAIA, 2016).

Carlos Arão, por sua vez, entende que a organização interna é criação, assim como o processo de criação artística, já que como coletivo não seguimos modelos específicos. O trabalho de produção abarca aspectos administrativos que são fundamentais para o nosso

¹³⁷ A artista relaciona o “olhar” da improvisação com a escuta, assim como Barthes (1982) afirma que a escuta ultrapassa o sentido da audição. Além disso, a palavra “elege” possui relação com o aspecto de “seleção”, que o filósofo citado atribui à escuta.

¹³⁸ Palavra adotada por mim, nas seções anteriores, para descrever o processo da “escuta colaborativa” da improvisação no “*Playlist*”.

contexto, em que todos têm que fazer tudo numa perspectiva não hierárquica.¹³⁹ Confessa que não sente prazer executando essas funções, apesar de sabê-las importantes. Acredita que a “invenção burocrática” nos ajuda a fugir de padrões preestabelecidos, criando o nosso modelo próprio.

Quanto aos aspectos conectivos na obra “*Playlist*”, Arão ressalta a importância da “escuta com o todo: a música, o tema, o convidado...” (ARÃO, 2016). Atribui a calma como condição para se ter conexão. Nota-se, portanto, uma analogia com as ideias de Bondía (2002) sobre a experiência ao afirmar que é necessário “parar para escutar” para que “algo nos aconteça”. Para Carlos, o “repouso em cena gera estado de presença” e nota isso em artistas com uma longa trajetória, como Sônia Mota. Sendo assim, ele enxerga a “virtuose” no “estado de presença” e não apenas em “estripulias” em cena (ARÃO, 2016). Ademais, Arão nota que, às vezes, durante a experiência de improvisar, ele se sente “em solo”.¹⁴⁰ No entanto, ao assistir o registro em vídeo, percebe que havia uma “conexão inconsciente” com a outra pessoa em cena. “Conexão é fundamental e tem a ver com o tempo da tranquilidade [...] um tempo muito bom!” (ARÃO, 2016). Nesse momento, percebo uma relação direta com o prazer mencionado por Ribeiro ao afirmar que na improvisação o bailarino sente prazer por estar numa outra dimensão de tempo.¹⁴¹ Segundo Arão, atualmente ele percebe que a “escuta” está relacionada ao tempo de trabalho do bailarino, à maturidade “que é quando você tem uma coleção, uma biblioteca de informações no seu corpo” (ARÃO, 2016). No caso dele, a biblioteca¹⁴² a que se refere tem a ver com as vivências de movimento, técnicas de dança estudadas, das quais ele não nega nenhuma, apenas procura transformá-las em cena. Nesse sentido, ele aponta para os procedimentos técnicos estruturantes que teve oportunidade de vivenciar e, portanto, colecionar em sua “biblioteca”. Por outro lado, afirma que só agora entende plenamente que a “improvisação é exercício, é prática, é aí que você vai percebendo as necessidades, os excessos, vai vendo os buracos, vai entendendo que pausa é importante” (ARÃO, 2016). Nota-se com essa fala que Carlos considera a improvisação como prática,

¹³⁹ Termo que utilizo amplamente ao falar tanto de coletivos artísticos (capítulo 3) quanto especificamente do Coletivo Movasse (capítulo 4).

¹⁴⁰ Sente que está sozinho em cena.

¹⁴¹ Essa outra dimensão do tempo poderia ser o tempo de *Kairos*: “A temporalidade *Kairos* parece priorizar o presente, que se nota pelas ações pontuadas e singulares. Quando se experiencia o pleno engajamento na improvisação, parece que o tempo passa para o regime de *kairos*” (RIBEIRO, 2015, p. 170).

¹⁴² Poderíamos fazer uma analogia aos pensamentos de Diana Taylor (2003) em relação ao “repertório”, quando enfatiza o papel do corpo ao transmitir o conhecimento nas artes da *performance*, na tentativa de conjugar dois campos de conhecimento: a cultura letrada, ou seja, o arquivo, e a cultura não letrada, isto é, o repertório (VIEIRA, 2014).

algo que se desenvolve ao fazer, ou seja, a experiência de improvisar desenvolve procedimentos técnicos conectivos.

Carlos Arão acrescenta que os sentidos são importantes para a improvisação: o olhar, a audição, o olfato e o tato. Nesse momento ele divaga um pouco sobre a relação do corpo com o espaço e suas nuances, como um influencia o outro e vice-versa. Sendo assim, ele anuncia um “sexto sentido” defendido por Sandra Meyer Nunes e autores como Alan Bertoz e Bonnie Cohen, citados na seção 5.1.1 desta dissertação.

Por fim, sob a perspectiva de um trabalho de dança em sentido ampliado, como abordado neste texto, Arão confessa que conduzir uma mesma turma há oito anos, assim como faz atualmente, é um grande desafio, pois precisa investigar, buscar evoluções e transformações para descobrir algo a mais. Portanto, como sugerido por Launay e Ginot, Arão confirma a existência de “uma filosofia e uma ética emergente” (LAUNAY; GINOT, 2003) na sala de dança.

Em ambas as entrevistas, os bailarinos falam sobre a importância das técnicas de dança como algo que integra seus repertórios e reafirmam que a improvisação, por ser uma prática, gera por conseguinte a possibilidade de ser desenvolvida também como uma técnica corporal. Dessa forma, os caminhos estruturantes, vinculados às técnicas de dança, e os caminhos conectivos, vinculados à prática da improvisação, atravessam e se convergem no corpo do bailarino. Esse feito, sob a ótica do par experiência/sentido (BONDÍA, 2002), oportuniza que algo nos aconteça, gerando ali um sentido para o sujeito.

5.2 PERSPECTIVA HÍBRIDA: ANÁLISE INTERPRETATIVA DO REGISTRO EM VÍDEO

Nesta seção, realizei uma análise interpretativa do registro em vídeo das apresentações da obra “*Playlist*” durante a temporada do Festival Sesc Palco Giratório de 2015. As impressões dessa seção possuem uma perspectiva híbrida, pois são fruto da minha observação dos específicos vídeos acrescida da minha experiência de ter executado aquele dia de apresentação, e são inevitavelmente contaminadas pela memória de impressões anteriores e posteriores às apresentações do “*Playlist*” durante o festival.

Os vídeos foram assistidos com foco nos aspectos dessa prática artística que refletem a ideia de conexão proposta por este estudo. Entendo conexão segundo o sentido etimológico da palavra, que se refere a ligação vínculo, nexos e relação, como visto na seção 3.2 desta dissertação. Os vídeos são registros simples das apresentações do trabalho que

fazem parte do acervo do Coletivo Movasse. Geralmente, o “*Playlist*” é registrado com uma câmera parada que alcança a maior parte da cena onde, se presume, a improvisação acontecerá. São registros brutos, não editados, sem fins mercadológicos, servindo apenas como recurso que compõe o contínuo processo de estudo do trabalho. Para o coletivo, o vídeo facilita a compreensão do desenvolvimento das composições, se aproximando, dentro do possível, do ponto de vista do público. Esse recurso, aliado às impressões sobre a apresentação dos bailarinos, iluminador e DJ, ajudam a refletir criticamente sobre o trabalho, a fim de criar possibilidades de continuidade e desenvolvimento da obra.

A “escuta colaborativa” e a conexão entre os bailarinos, temas discutidos nas seções anteriores, também podem ser observados nas apresentações do Festival Sesc Palco Giratório de 2015, contudo, como já foram mencionadas, sigo para novas impressões dos processos de conexão na experiência do Coletivo Movasse, mas de forma mais específica, ou seja, durante as apresentações “*Playlist*” no citado festival.

5.2.1 A conexão com os demais elementos da cena: em busca de relações horizontais

A arquitetura do espaço de apresentação influencia no movimento e nas relações em cena (BOGART; LANDAU, 2005). “*Playlist*” foi criado, em 2012, para espaços alternativos em que o público pudesse estar perto dos bailarinos, distribuídos numa semiarena. A ideia de diminuir a distância entre o público e os bailarinos surgiu para que a assistência pudesse ter uma relação mais próxima com a obra. Além disso, a semiarena questiona a frontalidade das apresentações de dança ao permitir outros pontos de vista. Dessa forma, é possível perceber pequenos detalhes e acompanhar, melhor e com maior autonomia, as “lógicas” surgidas em cena durante a improvisação. Evidentemente, nem sempre temos esse espaço, o que nos faz levar eventualmente o trabalho para o palco italiano, fato bastante frequente durante o Festival Sesc Palco Giratório de 2015. A adaptação altera completamente a maneira como o público vive a experiência da obra, modificando em alguns aspectos os desafios dos improvisadores em criar um fluxo de acontecimentos em cena.

Tanto nas experiências anteriores com o “*Playlist*” como durante as apresentações no Festival Sesc Palco Giratório de 2015, noto que o palco italiano nos demanda uma atenção maior com a composição espacial da cena, pois esta deve ser mais clara na sua disposição. A boca de cena do palco italiano¹⁴³ pode funcionar como a moldura de um quadro que encerra

¹⁴³ A estrutura de palco italiano é a mais conhecida dos palcos modernos. É constituída numa espécie de caixa retangular aberta na parte anterior e situada ao fundo, num plano acima da plateia. A boca de cena é, portanto, a moldura da caixa cênica. É comum existir um espaço à frente da boca de cena, o proscênio, e abaixo dele um

as forças e tensões da obra, tornando invisíveis pequenas relações que ocorrem em cena, aumentando a distância entre artista e público e, por fim, diminuindo a potência de ressonância do trabalho. A separação natural que se dá entre público e artista no palco italiano é uma fronteira clara, definida e difícil de ser quebrada apropriadamente. Já nos espaços alternativos, essa fronteira é mais difusa, e a proximidade com o público pode intensificar a relação, isto é, criar “ecos” ao dar mais visibilidade a ações sutis, sendo portanto o local ideal para que o trabalho aconteça. Talvez esse seja um dos motivos que explica porque em todos os “*Playlist*” observados no festival em questão, ou melhor, naqueles que foram apresentados em palco italiano, um ou mais bailarinos sempre “rompiam a quarta parede” do palco italiano e invadem o espaço reservado para o público. A meu ver, a tentativa, nesses casos, seria a de deslocar o olhar do público para outras direções que não fossem apenas a caixa cênica, inserir o espectador numa experiência que vai além da observação de uma imagem bidimensional ou até mesmo propor um contato direto com o público, um convite para participar ativamente daquele instante criativo. Esta última opção é algo recorrente nas apresentações do “*Playlist*”,¹⁴⁴ tendo como exemplo curioso a plateia que “uivou” em peso durante uma pausa musical, em Porto Alegre.¹⁴⁵ Nesse dia, a plateia definiu o tempo da pausa musical e a ação, tomando assim, as “rédeas” da cena.

Nos espaços alternativos, é sempre mais difícil sair da visão dos espectadores. Ainda que o bailarino não seja o foco principal dos acontecimentos, ele está em cena o tempo todo. Por outro lado, no palco italiano é possível sair e entrar em cena, o que eleva bastante o nível de risco da “escuta colaborativa”. Uma entrada ou uma saída pode causar efeitos de renovação ou esvaziamento na cena (BOGART, 2005), é decisiva, diferente do desenvolvimento de uma movimentação que vai se dando de forma gradativa, ganhando corpo e espaço. Nesses casos, o(s) coadjuvante(s) que estava(m) na “periferia” da cena pode(m) vir a se tornar protagonista(s) num próximo momento. No espaço alternativo, o público possui mais autonomia para escolher o que vai acompanhar com seu olhar, pode deixar sua sensibilidade fluir mais livremente e observar com maior cumplicidade aquilo que o afeta mais diretamente. Novamente, o poder circula no ato coletivo da improvisação (FOSTER

poço destinado à orquestra. Nas laterais dessa caixa existem as coxias, que são espaços de serviço e circulação não visíveis ao público.

¹⁴⁴ Das 18 apresentações realizadas durante o Festival Sesc Palco Giratório de 2015, 7 tiveram a participação direta do público na cena (dado obtido a partir da análise do diário de bordo e dos registros em vídeo).

¹⁴⁵ Nessa apresentação, a duração da pausa musical que anuncia para os bailarinos que a apresentação terminará após as próximas duas músicas foi definida pela participação espontânea da plateia, que “uivou” durante alguns minutos. O iluminador manteve um *blackout* durante esse momento. Não há, porém, registro em vídeo dessa apresentação, apenas o registro escrito no diário de bordo.

apud ALBRIGHT; GERE, 2003), uma vez que as relações de controle da cena são relativizadas.

A exploração dos objetos que compõem a arquitetura do espaço cênico pode também ser integrada à ação do improvisador em cena,¹⁴⁶ modificando e transformando o fluxo dos acontecimentos. Essa integração também irá colaborar para a construção de “lógicas visíveis” e “invisíveis” em cena, influenciando os encadeamentos dos acontecimentos de cada “*Playlist*”. Dessa forma, a apropriação do espaço cênico, assim como de seus objetos, é um aspecto conectivo da prática artística do Coletivo Movasse no “*Playlist*” e em outras obras.¹⁴⁷ As figuras 2 e 3 a seguir, são exemplos de momentos em que a arquitetura do espaço e os objetos presentes na cena são apropriados pelos bailarinos e passam a integrar a apresentação na busca de uma relação horizontal com os improvisadores e demais elementos.

Figura 2 - Ao centro, o bailarino em pé com a rotunda do teatro na cabeça; à esquerda, uma bailarina de costas e mais ao fundo, um depósito de material; à direita, um piano semicoberto (ambos os espaços foram desvendados e explorados em cena nas circunstâncias da improvisação).



Fonte: Autoria própria, 2015.

¹⁴⁶ Essa é uma prática observada pelo coletivo desde sua formação, por ocasião de seu primeiro trabalho, intitulado *Imagens Deslocadas* (2007). Pesquisa para espetáculo premiado pelo Edital Itaú Rumos Dança de 2006/2007. Cf. <www.movasse.com/espeticulos/>.

¹⁴⁷ Outras obras além do espetáculo *Imagens Deslocadas* exploram a arquitetura do espaço e os objetos que a compõem, como: *Se7 Aberto* (2013), *Nowhereland* (2012) e *Um passo a mais* (2006). Cf. <www.movasse.com/espeticulos/>.

Figura 3 - Em cena, descobrimos um alçapão que levava para baixo do palco. Esse espaço foi desvendado e explorado nas circunstâncias da improvisação, modificando totalmente o fluxo dos acontecimentos.



Fonte: Autoria própria, 2015.

A conexão com a trilha sonora é provavelmente uma das mais evidentes da obra “*Playlist*”, haja vista que o próprio título já faz referência a isso. Cada um dos oito temas que podem ser eleitos pelo público possui “humores” diferentes e está organizado em listas de reprodução musical diferentes.¹⁴⁸ A seleção musical do “*Playlist*” foi se delineando aos poucos, à medida que as apresentações foram acontecendo, à época da criação do trabalho e ainda hoje. Apesar dos temas serem diferentes, eles são passíveis de atravessamento, seus “humores” podem (e devem!) se misturar.¹⁴⁹ As opções de trilha de cada tema trazem músicas

¹⁴⁸ O ecletismo musical se dá sob a ótica do Coletivo Movasse em função de seu contexto artístico, suas gerações e vivências pessoais. “Amor e suas Consequências” explora músicas que falam de amor, vão das dores às alegrias de se amar; “Fundo do Poço” é composto por “músicas de fossa”, nostálgicas, com um tom mais deprimido; “Gravata e Scarpin” explora as músicas eruditas, clássicos do *jazz* que inspiram elegância; “In memoriam” aborda os clássicos de compositores e intérpretes que já morreram; “Menos é mais” explora um universo específico de uma comunidade de dança contemporânea que se utiliza apenas de músicas minimalistas para suas criações como ruídos, repetições e ausência de uma narrativa; “Os dois Lados da Película” resgata músicas de filmes antigos e atuais que ficaram na nossa memória; “Para não levar a sério” explora sonoridades bizarras e letras com um toque de humor; e, por fim, “Verde, Amarelo, Cuícas e Água de Colônia”, que aborda a música brasileira em diversos contextos. Dessa forma, a trilha sonora de cada “*Playlist*”, com exceção do tema “Menos é mais”, insinua uma certa narrativa.

¹⁴⁹ Observando os vídeos do festival, há sempre um “Para não levar a sério” em “Fundo do Poço”, ou em “Verde, Amarelo, Cuícas e Água de Colônia”, assim como há sempre um “Fundo do Poço” em “Amor e suas Consequências” e vice-versa. “Menos é mais” ou “Gravata e Scarpin” fazem mais sentido se por algum momento o “Para não levar a sério” aparecer, pois o contraste surge para dar mais ênfase ao tema. Da mesma forma, “In memoriam” pode se inclinar para “Fundo do Poço” e “Os dois Lados da Película” pode insinuar “Amor e suas Consequências” ou até mesmo “Para não levar a sério”. Os humores de outros “*Playlist*” atravessam a apresentação durante as cenas, contudo apenas as músicas da lista de reprodução escolhida são

desconhecidas, mas, no geral, as músicas são de amplo domínio, fazendo parte de uma cultura comum, popular,¹⁵⁰ com alcance amplo em contextos diversos. A ideia de um *jukebox*¹⁵¹ teria uma função interessante na trilha sonora no espetáculo. Serviria como um catálogo de músicas escolhidas pelo coletivo e uma direção dada pelo público quando da escolha do tema.¹⁵²

Dessa forma, a música no “*Playlist*” criava universos diversos, possibilitando inclusive a criação de uma narrativa. Durante a improvisação, os bailarinos podiam compor a favor, contra ou de modo independente em relação à música, assim como podiam se deixar influenciar por apenas um de seus aspectos (exemplo: pulsação, letra, melodia, contexto social em que está ou estava inserida, caso seja uma música antiga ou tema de algum filme, novela etc.). A ideia de uma contagem musical,¹⁵³ paradigma tradicional da dança, é quebrada, pois não se sabe qual música será reproduzida nem quais movimentos surgirão dessa relação, já que nem sempre é necessário “dançar conforme música”. A música é mais um elemento para se relacionar de maneiras infinitas do que a imposição de um universo fixo e limitado de possibilidades. Assim, a ideia do *jukebox* e o tema escolhido pelo público compunham o conjunto de orientações para a composição no instante de uma dança improvisada, sendo importante aspecto conectivo da prática artística do coletivo no “*Playlist*”. Portanto, a música é um forte elemento para a desconstrução das formas tradicionais de se relacionar com a trilha sonora. Assim, a trilha sonora é também proponente, horizontalizando sua relação com os improvisadores e os demais elementos da cena.

A conexão com o tempo refere-se principalmente ao “*timing*” (RIBEIRO, 2015) da improvisação. Dessa forma, vincula-se à “escuta colaborativa” quando se entende “escuta” a partir da ideia de Barthes, ou seja, o “próprio sentido do tempo e espaço” (BARTHES, 1982, p. 202). A partir das minhas vivências com a obra em questão, percebo que a relação com o tempo na improvisação ocupa uma dimensão diversa da vida cotidiana: às vezes o

tocadas, o DJ não está autorizado a trocar a lista de reprodução no meio da apresentação, e a escolha do público se mantém até o término.

¹⁵⁰ A “cultura pop” é integrada no espetáculo desde a concepção musical de cada “*Playlist*”, assim como na postura dos bailarinos em cena em alguns momentos, característica que Louppe vincula à dança contemporânea, como visto no capítulo 3 deste estudo.

¹⁵¹ Aparelho eletrônico que fica em bares ou lanchonetes em que, por meio de fichas, o cliente escolhe a música dentro das opções que o catálogo oferece.

¹⁵² A título de curiosidade, o tema “Para não levar a sério” foi o mais escolhido durante as apresentações do “*Playlist*” no Festival Sesc Palco Giratório de 2015. Chegamos ao ponto de retirá-lo das opções de escolha do público em algumas cidades, pois inviabilizava a continuidade do estudo na obra pelo desgaste do tema para os improvisadores.

¹⁵³ Mesmo nos trabalhos coreografados mais antigos do Coletivo, não foram utilizadas contagens musicais. Esse fato não impede o sincronismo, ou seja, os bailarinos reproduzem os mesmos movimentos no mesmo instante. Essa habilidade fez parte da “escuta colaborativa” do Coletivo Movasse.

tempo passa rápido demais, às vezes passa lento demais. O passar dos segundos e minutos do relógio não possui tanto sentido quanto a maneira como se sente, como se experimenta e como se vive o tempo da cena.

Na improvisação em grupo as tomadas de decisão são, muitas vezes, coletivas. Numa relação empática,¹⁵⁴ os participantes conseguem experienciar o presente de modo consciente, com capacidade perceptiva de predição que se apoia no conhecimento existente e na percepção das intenções subjetivas e motoras do outro. Nesse momento poderíamos falar de um desvanecimento das fronteiras entre passado, presente e futuro. O estar na experiência de modo engajado [...] parece fazer o tempo sair da dimensão cronológica e aportar numa dimensão temporal de *kairos*, como um alargamento de duração, da percepção do presente (RIBEIRO, 2015, p. 169-170, grifo da autora).

Durante as apresentações no Festival Sesc Palco Giratório de 2015, foi possível notar vários momentos de empatia entre os bailarinos e até mesmo momentos de predição, isto é, momentos em que um bailarino “adivinha” o que o outro vai fazer e, portanto, sua ação ou não ação se dá a partir disso. Momentos como esses são claros nos registros em vídeo das apresentações.

O iluminador realiza o seu trabalho nesse mesmo sentido. Da mesma maneira que ele segue os bailarinos, iluminando suas ações, ele também propõe cenas, ou seja, espaços a serem “esquecidos” ou “desvendados”, assim como momentos que podem numa perspectiva temporal, ser alargados ou diminuídos. Dessa maneira, a iluminação de cada “*Playlist*” depende dos recursos técnicos oferecidos por cada espaço de apresentação. Depois de estabelecido o espaço e os recursos técnicos que serão utilizados, o iluminador se vale dos efeitos de luz de acordo com o fluxo dos acontecimentos que surgem em cena, atendendo às propostas e também propondo nuances e intervalos de tempo com ou sem luz. Assim, a relação da iluminação com a obra visa uma relação horizontal, uma vez que ela não se dá apenas em função do bailarino, mas muitas vezes é proponente na cena, possuindo em alguns momentos o seu controle.

Quanto ao figurino, desde a criação da obra, cada bailarino escolhe um figurino que seja “coerente” com o *mood* de cada lista de reprodução. Essa escolha é bastante autônoma. Se para mim “Fundo do poço” sugere um vestido simples, de cor preta, bem

¹⁵⁴ A pesquisadora Mônica Ribeiro defende que a observação e a escuta atravessam a prática da improvisação e estão ligados a outros processos corporais cognitivos-afetivos dentre eles a **empatia** (relação empática). Segundo a autora, a empatia “é a capacidade cognitiva de colocar-se na perspectiva do outro” possibilitando “uma resposta afetiva a outra pessoa, mas, simultaneamente, preserva a consciência de si nesse compartilhamento de estados emocionais. Esse processo conecta as pessoas e potencializa a escuta ativa e o compartilhamento de tomadas de decisão, possibilitando a aceitação e os movimentos em convergência” (RIBEIRO, 2015, p. 169).

“surrado”, para Andréa o mesmo tema sugere um pijama. Se para Carlos Arão “Para não levar a sério” sugere a camiseta do super-herói Batman com calças camufladas, para Fábio, cuecas samba canção com meia social, sapato e gravata eram mais apropriados. Como se pode notar, o figurino encarna a subjetividade do artista, ganha vida, pois é também proponente na cena.

Por fim, “*Playlist*” como “ateliê criativo” do coletivo investiga, a cada apresentação, as possibilidades individuais e coletivas dos bailarinos de relacionarem entre si e com os elementos que compõem a cena no aqui-agora, em função do acaso e em busca de relações mais horizontais: o tema escolhido, a trilha sonora, o espaço de apresentação, a iluminação, o figurino, os possíveis objetos cênicos e a presença do público são proponentes na improvisação, ou seja, há espaço para que em algum momento eles também “liderem” a improvisação, como afirmado por Foster ao anunciar que o poder circula pelas ações coletivas sem uma perspectiva estática de hierarquia, de controle ou de dominação (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003). Portanto, bailarinos e plateia, assim como os demais elementos da cena, estão engajados no campo aberto das possibilidades de construções e escolhas presentes na improvisação. Nessa mesma direção, Marina Elias Volpe (2011) defende que o improvisador não é o elemento mais importante da improvisação, mas sim uma **“força relacional”**.

5.2.2 Roteiro de impressões sobre a seleção do registro em vídeo

Para compor a análise interpretativa dos registros em vídeo, o leitor pode assistir no canal do coletivo no *site* Vimeo a seleção de alguns trechos que possibilitam clarear o entendimento de conexão.¹⁵⁵ Ademais, o leitor pode também conhecer um pouco da obra através de sua própria linguagem, que é a dança, uma vez que nem sempre a linguagem escrita é a mais adequada para se apontarem determinados aspectos nas artes da cena.

A seleção dos momentos refere-se a um apanhado que realizei dos trechos em que acontece uma forte conexão, ou seja, uma ligação, umnexo, um vínculo ou uma relação que se desse de forma intensa e clara. Contudo, a edição impede que se veja a conexão nos encadeamentos de cada momento da improvisação. Esse aspecto, em específico, só pode ser notado se os vídeos forem assistidos na íntegra, o que impossibilitaria a análise do leitor, pois são mais de 650 minutos de filmagem. Sendo assim, optei por fazer uma seleção enxuta, em

¹⁵⁵ Este relatório em vídeo pode ser encontrado acessando o *link* <<https://vimeo.com/179598532>>. A senha para a reprodução do vídeo é “mestrado”.

que fosse possível observar muitos dos aspectos que trato no texto, mas que não fosse também exaustivo demais para quem assiste.

O primeiro momento do vídeo¹⁵⁶ é a apresentação que ocorreu no Rio de Janeiro, Teatro ESSEM, no dia 12 de maio de 2015. A arquitetura do espaço era de palco italiano, com o público sentado em arquibancadas no próprio palco, e o tema eleito foi “Para não levar a sério”. Nesse dia, não houve convidado.

Logo no início, antes dos duos se concretizarem, existe um momento em que estamos conversando (Andréa fala: “amor da minha vida, gostosinho...”); Andréa está segurando Fábio nos braços, enquanto Arão me carrega, às vezes tolhendo meu movimento, às vezes me deixando cair. Na sequência, dois duos se concretizam, explorando um estado de “corpo formal” em que se pode ver o movimento dançado com encadeamentos fluídos e o aproveitamento dos acentos musicais. Nesse momento, ocorrem alguns “falsos acasos”, com movimentos similares e dinâmicas que apresentam momentos de sintonia: ocorrência de apoios, conduções e suportes que acontecem de forma fluida e coordenada em dois duos. Dessa forma, é possível perceber a conexão entre os bailarinos de cada casal e entre os casais, assim como a conexão com a trilha sonora, escolhas feitas no calor da improvisação.

O segundo momento¹⁵⁷ é o “*Playlist*” que ocorreu em João Pessoa, Paraíba, no Teatro SESI, no dia 14 de julho de 2015. A arquitetura do espaço era de palco italiano, o tema eleito foi “Fundo do Poço” e a convidada foi a bailarina Joyce Barbosa, da Paraíba.

É possível perceber um momento de sincronia, em que Andréa e Joyce rolam na mesma direção sem perder a percepção do espaço entre elas. Essa foi a primeira vez que dançamos com a convidada, e sua conexão com o trabalho de forma geral foi notável. Momentos sincrônicos na improvisação são “falsos acasos” que acontecem sem planejamento, são escolhas inconscientes¹⁵⁸ que atribuo a uma “lógica invisível” que se mostra estabelecida e que é capaz de gerar esses momentos. A conexão entre as bailarinas é visível em função da sincronia que estabelecem.

O terceiro momento¹⁵⁹ é o a apresentação que ocorreu em Palmas, Tocantins, no Teatro Sesc Palmas, no dia 05 de julho de 2015. A arquitetura do espaço era de palco italiano, o tema eleito foi “Para não levar a sério” e o convidado foi o bailarino João Vicente, do Tocantins.

¹⁵⁶ Do início do vídeo até 02 minutos e 13 segundos.

¹⁵⁷ Intervalo que vai dos 02 minutos e 14 segundos até 02 minutos e 32 segundos.

¹⁵⁸ Ou a hiperconsciência citada por Foster, na seção 3.6 deste estudo.

¹⁵⁹ Durante o intervalo de 02 minutos e 33 segundos até 05 minutos e 15 segundos.

Nesse trecho, um lenço é utilizado como objeto cênico e, juntamente com a música, costura e motiva as ações. A música escolhida pelo DJ possuía uma letra que sugere uma situação de amor não correspondido, carregado de grande dramaticidade e exagero. Esse contexto fez com que os bailarinos alternassem a todo tempo um estado de corpo “formal e informal”, numa constante disputa por quem seguraria o lenço e possivelmente iria consolar o convidado. De alguma forma, essa lógica foi se construindo em cena, numa “escuta colaborativa” entre os três bailarinos do coletivo e o convidado, gerando um quarteto bem humorado no entrelugar do teatro, da dança e da mímica. A conexão dos bailarinos com a trilha sonora e do iluminador com a cena como um todo é evidente quando o *blackout* se dá no fim da música e no fim da ação.

O quarto momento no vídeo¹⁶⁰ é o “*Playlist*” que ocorreu em Cuiabá, Mato Grosso, no Sesc Arsenal, no dia 07 de maio de 2015. Estávamos em um espaço alternativo¹⁶¹ e o tema eleito foi “Para não levar a sério”. Nesse dia, não houve convidado.

É possível notar no vídeo uma proposta clara do bailarino Carlos Arão, que se resume em tocar atrás dos joelhos para desestabilizar os outros bailarinos em cena. É, portanto, uma “lógica visível” aceita pelos improvisadores que desemboca na exploração do desequilíbrio e da queda em conjunto, com um bailarino provocando a queda do outro. No decorrer da cena, outros momentos vão surgindo, como uma câmera lenta que valoriza o momento da queda, modificando a qualidade do movimento dos bailarinos. Em seguida, eles vão formando um aglomerado disforme proveniente das sobreposições das quedas. É possível notar a “escuta colaborativa” entre os corpos, pois não há colisões entre eles. O espaço parece dominado pelos bailarinos, que sabem a hora de levantar ou sair do lugar que irá receber o corpo do colega que cai. O risco das constantes quedas gera uma atenção ao próprio corpo (para gerenciar a própria queda), ao espaço (para gerenciar onde se cai e onde alguém está prestes a cair) e ao movimento do outro (que está de pé, em queda ou no chão). É possível perceber uma conexão com o DJ e com o iluminador, que vão estabelecendo fim à cena com a retirada em *fade*¹⁶² da música e da luz.

¹⁶⁰ No intervalo de 05 minutos e 16 segundos até 09 minutos e 11 segundos.

¹⁶¹ Os espaços alternativos que encontramos durante o Festival Sesc Palco Giratório de 2015 referem-se a espaços não convencionais como palcos italianos. Geralmente são salas grandes em que o público se acomoda em volta da “cena” em cadeiras, no mesmo nível que o artista. Em alguns lugares, como no Rio de Janeiro, o palco italiano foi transformado em espaço alternativo, pois eram colocadas cadeiras em cima do palco e em torno da “cena” modificando a forma de fruição da obra.

¹⁶² *Fade* é um termo em inglês que significa desaparecimento. “Sair em *fade*” é uma técnica de edição que faz com que luz e música, no caso do “*Playlist*”, vão se desvanecendo, ou seja, desaparecendo lentamente.

O quinto momento¹⁶³ refere-se ao “*Playlist*” que ocorreu em João Pessoa, Paraíba, citado anteriormente. Fábio está em cena, sozinho, finalizando uma movimentação, quando Andréa entra. Ambos sustentam uma ação que é uma pausa longa. Não existe um propositor inicial que demonstra sua ideia e insiste nela, pelo contrário. Existe um acordo silencioso de imobilidade entre os dois bailarinos, uma conexão que converge para esta ação na cena: esvaziar o movimento e simplesmente permanecer no espaço. Os outros três que estavam fora também estavam conectados com a cena, pois não entraram no palco para encerrar o momento de imobilidade, mas permaneceram nas suas não-ações, ou seja, permaneceram fora de cena.

O sexto momento¹⁶⁴ se passou em Tubarão, Santa Catarina, no Teatro Sesc, no dia 10 de outubro de 2015. A arquitetura do espaço era de palco italiano, o tema eleito foi “Menos é mais” e não houve convidado.

Nessa etapa, os quatro bailarinos estão em cena. Eu e Andréa sustentamos uma pausa, enquanto Arão e Fábio começam a propor movimentos no espaço em planos diferentes (Fábio está no plano alto, e Arão, no plano médio). Andréa e Fábio começam um duo com contato corporal, suporte e apoios. Eu e Arão começamos com uma relação de proximidade espacial, porém sem contato físico. É possível notar movimentos sintonizados entre os dois duos, além de pausas sustentadas. O estado de corpo “formal”, ou seja, afeito ao movimento dançado, vai surgindo aos poucos até se estabelecer em cena nos dois duos.

Por fim, o sétimo momento¹⁶⁵ se deu em Recife, Pernambuco, no Teatro Hermilo Borba, no dia 27 de setembro de 2015. Estávamos num espaço alternativo e o tema eleito foi “Os dois lados da película”. Nesse dia também não houve convidado.

Durante a pausa musical que anuncia para os bailarinos que o espetáculo está chegando ao fim, Fábio Dornas realiza uma longa fala, criando associações livres com o cinema, seus personagens, estilos, atores e a própria língua inglesa. A conexão com o tema escolhido pelo público fica clara, tocando num paradigma tradicional da dança que não confere aos bailarinos o poder da fala, muito menos da fala improvisada. O iluminador e o DJ, conectados com o momento, acompanham a cena, sustentando um longo *blackout* e uma longa pausa musical.

¹⁶³ Durante o intervalo que vai de 09 minutos e 12 segundos até 09 minutos e 52 segundos.

¹⁶⁴ Intervalo que segue de 09 minutos e 53 segundos a 13 minutos e 56 segundos.

¹⁶⁵ Intervalo que dura de 13 minutos e 57 segundos até o final do vídeo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação propôs realizar uma reflexão sobre a **experiência** do Coletivo Movasse de 2006 a 2016, em especial sobre os aspectos conectivos da criação colaborativa em situações improvisacionais performativas. Ao longo deste estudo, foi possível perceber que o trabalho de dança do Coletivo Movasse deve ser encarado em sentido ampliado, ou seja, da sua cultura organizacional (valores, ritos, normas e processos de comunicação) às suas práticas artísticas. Dessa forma, é na mediação entre vida humana e o saber fazer artístico que se dá a experiência artística do coletivo. Todos esses processos são mediados pela **criação**, ou seja, pela invenção de um modelo próprio para o coletivo no seu contexto singular. A concepção desse modo específico de ser e estar no mundo gera engajamento que aprofunda as relações e o vínculo entre os integrantes do coletivo, tornando a sua existência possível e desejável. Ao se entender, neste estudo, a “conexão” como **ligação, vínculo, nexos e relação**, é possível notar que a experiência do coletivo nos processos de criação colaborativa do seu trabalho de dança oportuniza a conexão de forma significativa.

Em relação às práticas improvisacionais presentes no “*Playlist*”, obra em aberto do Coletivo Movasse, tem-se que o desenvolvimento de uma “escuta colaborativa” enfatiza e desafia as relações entre os bailarinos, além de buscar relações mais horizontais com o público, o espaço cênico, o tema escolhido, a trilha sonora, os possíveis objetos cênicos, a iluminação e o figurino, na tentativa de propiciar que **algo aconteça àqueles presentes na improvisação**, ocasionando assim também para eles uma experiência. Dessa maneira, o improvisador no “*Playlist*” não é o centro da improvisação, mas uma “força relacional” (VOLPE, 2011) na cena. O processo de realização desta dissertação evidenciou a importância da maturidade e do tempo de trabalho dos integrantes na constituição da “escuta colaborativa” do Coletivo Movasse, além das relações específicas desenvolvidas entre os procedimentos técnicos estruturantes e os procedimentos técnicos conectivos do coletivo, indispensáveis nesses processos.

Durante a realização desta dissertação, pude perceber que as abordagens etnográfica e auto-etnográfica são realmente as mais apropriadas para este trabalho, uma vez que a minha fala está completamente inserida na ética do coletivo. A ressonância do meu discurso nas outras vozes do coletivo que foram entrevistadas neste estudo, e vice-versa, aponta com clareza para esse tipo de posicionamento. Na tentativa de não enfatizar visões dicotômicas de pesquisa, percebo-me distante de certas investigações científicas em que se pretende um afastamento do objeto de pesquisa. É preciso lembrar que também a

quantificação é um processo de abstração e que, assim como qualquer outro desses processos, pressupõe subjetivação (HISSA, 2011). Em outra direção, percebo que me aproximo mais de pesquisas com abordagens qualitativas, ou seja, que se dão numa dimensão cultural em que o pesquisador é sujeito da cultura investigada. Como bem colocado por Sandra Meyer Nunes,

Como transformar uma experiência dançada em material para compor uma possível epistemologia do dançar? **Explicitar os saberes operacionais implícitos à produção de uma obra ou situação artística permite a visibilidade e a legitimidade do conhecimento que emerge da experiência**, uma investigação que se realiza em territórios de prática artística, ou seja, em ateliês, salas de aula, espaços de ensaio, teatros e demais lugares de interação entre artistas e público (NUNES, 2014, p. 03, grifo nosso)

Dessa maneira, a forma específica do engajamento artístico do Coletivo Movasse de 2006 a 2016 em relação ao desejo e à possibilidade de continuidade do seu trabalho, sob a ótica da criação colaborativa, sinaliza para possíveis atualizações no campo de conhecimento das artes da cena. Para o recente 2017, resta ao Coletivo Movasse, face à sua nova constituição (éramos quatro, agora somos três!), correr o risco de existir e, quem sabe, mais uma vez persistir! Desafios não faltarão, pois já conhecemos o enredo dessa estória. No entanto, não posso deixar de registrar aqui minha impressão em relação ao atual momento político para arte no Brasil: da diminuição significativa de editais federais, estaduais e municipais até a instável existência de um Ministério da Cultura, muitos fatores apontam para um cenário quase estéril para toda classe artística, dos mais estáveis aos independentes. Apesar disso, ousado deixar aqui um chamado: atentos e corajosos, deixemos o futuro nos dizer o que o movimento de hoje repercutirá no amanhã. Portanto, movamo-nos agora a fim de transformar o futuro num presente melhor!

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. *Taken by surprise: A dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

ANDRADE, Graziela. *Nós em rede: informação, corpo e tecnologias*. Belo Horizonte: Escola de Ciência da Informação da UFMG, 2008.

ANHAIA, Andréa. Belo Horizonte. Brasil. 07/10/2016. Gravação (19 minutos). Entrevista concedida a Ester França.

ARÃO, Carlos. Belo Horizonte. Brasil. 07/10/2016. Gravação (38 minutos). Entrevista concedida a Ester França.

ARRUDA, José Pedro. Tese e Antítese: A autoetnografia como proposta metodológica. In: *Anais do VII Congresso Português de Sociologia*. Porto: Universidade do Porto, 2012.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.

BAUMAN, Trisha; CAVALCANTI, Raquel Pires. *Educação somática e dança*. Trad. Sergio Leite Souza Penna. Inédito.

BELÉM, Elisa. Abordagens do movimento: o contato-improvisação e o toque nas práticas da dançarina Dudude Herrmann. *Revista Cena*. Porto Alegre, n. 9, p. 01-17, 2011.

BENJAMIM, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOGART, Anne. *And then, you act: making art in an unpredictable world*. New York: Routledge, 2007.

BOGART, Anne. *A preparação do Diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Trad. Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Tremores: Escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BRAGA, Bya. Pode a ciência do teatro desejar?. *Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 12-23, jan./jun. 2011.

BRAGA, Bya. Decomposições do dramático por meio da mímica corporal dramática. *Ilinx-Revista do LUME*, Campinas, v. 2, n. 1, p. 01-09, set. 2012.

BRAGA, Bya. A vida da atuação como elogio da presença entre memórias. *Ilinx - Revista do LUME*, Campinas, v. 1, n. 4, 2013.

BRAGA, Bya. Ser Artista-Ator-Humano na Relação com o objeto Técnico: Possíveis Diálogos Entre É. Decroux e G. Simondon. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 23-32, nov. 2013.

BUCKWALTER, Melinda. *Composing while dancing: An Improviser's Companion*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.

CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. *O contra-espetáculo da era neoliberal: estratégias artísticas e midiáticas da resistência jovem no Brasil*. 2007. 200 f. Dissertação de Mestrado. (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Trad. Ana R. Lessa e Heloísa P. Cintrão. São Paulo: Ed. Edusp, 2015.

COELHO, Teixeira. *Com o cérebro na mão*. No século que gosta de si mesmo. 1. Ed. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2015.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, perceber e agir*. São Paulo: Ed: Sesc, 2015

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4^a ed. Revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

D'AJELLO, Paula Telles. Estratégias para um treinamento técnico-expressivo. In: IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA. 2015, Santa Maria. *Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança*. Santa Maria: Comitê Dança em Mediações Educacionais, 2015.

DANTAS, Mônica. O corpo natural de Isadora Duncan e o natural no corpo em educação somática: apontamentos para uma história do “corpo natural” em dança. In: GOELLNER, Silvana Vilodre; JAEGER, Angelita Alice. *Garimpendo Memórias: esporte, educação física, lazer e dança*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2007.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. Escuta e interação cênica. *ouvirOUver*, Uberlândia, v. 6, n. 2, p. 264-281, jul./dez/ 2010.

FERREIRA, Alexandre. Intérprete-Criador na Dança Contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor. In: II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA-ANDA. 2012, São Paulo: *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA*. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini-Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa*. 8^a ed. Rev. Atual. Curitiba: Positivo, 2010.

FISHER, Stela Regina. *Processo Colaborativo: Experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. Dissertação de mestrado. Campinas, 2003.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.

FORTIN, Sylvie; LONG, Warwick. Percebendo diferenças no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 09-29, maio/ago. 2005.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREITAS, Maria Ester de. Cultura organizacional grandes temas em debate. *Revista de Administração de empresas*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 73-82, 1991.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GIL, José. *Movimento Total: O corpo e a dança*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

GOMES, Eduardo Braz Pereira. *Cultura organizacional: um estudo de caso*. 2013.

GOUVÊA, Raquel Valente de. *A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação*. 2012. 160 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GOUVÊA, Raquel Valente de. O corpo do improvisador. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 83-91, 2013.

GOUVÊA, Raquel Valente de. A Experimentação na Improvisação de Dança. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.09, p. 160-176, jan./jun. 2014.

GREINER, Christine. *O Corpo*. Pistas para Estudos Indisciplinares. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.

HERRMANN, Dudude. *Caderno de Notações: A poética do Movimento no espaço de fora*. 2011.

HISSA, C. E. Viana (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

HISSA, C. E. Viana. *Entrenotas: Compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. p. 11-24.

KATZ, Helena. *1, 2, 3 - A Dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KATZ, Helena. Todo corpo é corpomídia. Edição Com Ciência, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, 2006.

KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. *Revista Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 18-27, 2010.

LAUNAY, Isabelle; GINOT, Isabelle. Uma fábrica de anti-corpos?. Trad. Neuriel Alves. 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2003/01/01/uma-fabrica-de-anti-corpos/>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Trad. Rute Costa. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2012.

LOUZADA, Marcelle Ferreira. *Corporeais: dança e experimentações urbanas*. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ática, 1979.

MAZETTI, Henrique. Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 25-26, p. 105-120, 2008.

MEDINA, Vivian Alexandra Nuñez. *O corpo conectado: a poética do in(di)visível na construção da dramaturgia corporal*. 2011. 265 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MIGUEL, Diogo Horta. *O Sistema Impro na formação universitária em teatro: experiências nos cursos de graduação em teatro da EBA/UFMG e da UFSJ*. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MILLER, Jussara. *A Escuta do Corpo*. Sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MILLER, Jussara. O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação. *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, v. 16, n. 1, p. 100-114, jan./abr. 2014.

MUNIZ, Mariana Lima. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MURTA, Flor. *Danças contemporâneas: articulando concepções e práticas de ensino*. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

NEDER, Fernando. 4-STEVE PAXTON. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2011.

NUNES, Sandra Meyer. O criador-intérprete na dança contemporânea. *Revista Nupeart*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 83-96, set. 2002.

NUNES, Sandra Meyer. Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. 2014, Natal. *GT Antropologia da Dança*. Natal: UFRN, 2014. v. 01. p. 01-10.

OLIVEIRA, Maria Rita Neto Sales. Mudanças no mundo do trabalho: acertos e desacertos na proposta curricular para o Ensino Médio (Resolução CNE 03/98). Diferenças entre formação técnica e formação tecnológica. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 21, n. 70, p. 40-62, abr. 2000.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Cognição Imaginativa. *PÓS*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 96-104, nov. 2013.

RETTORE, Paola. *A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann*. 2010. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

RIBEIRO, Monica Medeiros. *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*. 2012. 324 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012a.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança. *Revista Brasileira de estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 133-146, 2012b.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Processos de ressonância e imitação verdadeira: operadores da autonomia e identidade na experiência de ensino-aprendizagem de práticas corporais. *Cultures-Kairós - Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants*, Saint-Denis La Plaine, n. 3, jul. 2014.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Experiência de Improvisação em Dança. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 160-172, 2015.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino Pesquisador Intérprete: Processo de Formação*. Editora Funarte, 1997

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O Percevejo*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan.-jul./2011.

ROSAS, Ricardo. *Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação*. 2002. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=519&view=previous>>. Acesso em 10 maio 2016.

ROSAS, Ricardo. *Nome: coletivos, Senha: colaboração*. 2003. Disponível em: <<https://catadores.wordpress.com/2008/05/31/nome-coletivos-senha-colaboracao-ricardo-rosas/>>. Acesso em: 10 maio 2016.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. *RUA*, Campinas, v. 12, n. 1, p. 27-35, 2005.

SCATOLIN, Henrique Guilherme; FORSAN, Tatiane; PEREIRA, Thalita Vasconcelos. Cultura organizacional: um estudo de caso. *Encontro: Revista de Psicologia*, Londrina, v. 16, n. 25, p. 177-186, 2015.

SILVA, Lais Marques. *Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema do Viewpoints*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, Suzane Weber da. Zonas de inércia da dança contemporânea. In: V CONGRESSO DA ABRACE, 2009, São Paulo. *Anais do V Congresso Abrace*, 2008.

SILVA, Suzane Weber da. *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine: trois études de cas*. 2010. 365 f. Tese (Doctorat en Études et Pratiques des Arts) – Université du Québec à Montreal, Montreal, 2010a.

SILVA, Suzane Weber da. *The Sunday project: por uma prática reflexiva e colaborativa*. *Revista Repertório: Dança & Teatro*, Salvador, n. 14, 2010b.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. *Dramaturgia na Dança-Teatro de Pina Bausch*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da; VITIELLO, Julia Ziviani. REPENSANDO A DANÇA CONTEMPORÂNEA: aproximações com a dança moderna e a educação somática. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 28-39, 2016.

STUART, Izabel. A experiência do Judson Dance Theater. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Orgs.). *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998, p. 191-204.

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

VIEIRA, Flávia Almeida. O arquivo e o repertório – Performance e memória Cultural nas Américas de Diana Taylor. *Em Tese*, Belo Horizonte, v.20, n.12, maio-ago. 2014.

VIEIRA, Marcílio de Souza. Os Experimentadores e seus Pressupostos no “Judson Dance Theater”. *artciencia*. Lisboa, Ano VIII, n. 16, 2013.

VIEIRA, Maria Carolina. *Nas entrelinhas do corpo e do movimento: a Experiência do dançar nas companhias Grupo Cena 11 Cia de Dança e Peeping Tom Company*. 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

VILELA, Lilian F. Uma história de colaborações com o teatro no percurso artístico de um corpo que dança. *Sala Preta*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 27-36, 2011.


VOLPE, Marina Fernanda Elias. *Cartografia de um improvisador em criação*. 2011. 209 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

ANEXO I:

AUTORIZAÇÃO

Venho por meio desta autorização conferir à pesquisadora e colega de trabalho Ester França Monteiro de Barros a liberdade de fazer uso de todo material como vídeos, fotografias e textos do Coletivo Movasse, assim como a entrevista concedida por mim no dia 07/10/2016. Sem mais para o momento e de acordo com as necessidades deste, coloco-me disponível.

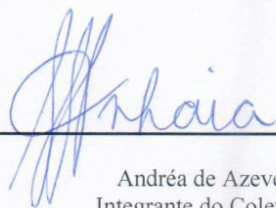
Atenciosamente,



Carlos Arão Martins de Araújo
Integrante do Coletivo Movasse

AUTORIZAÇÃO

Venho por meio desta autorização conferir à pesquisadora e colega de trabalho Ester França Monteiro de Barros a liberdade de fazer uso de todo material como vídeos, fotografias e textos do Coletivo Movasse, assim como a entrevista concedida por mim no dia 07/10/2016. Sem mais para o momento e de acordo com as necessidades deste, coloco-me disponível.
Atenciosamente,



Andréa de Azevedo Anhaia
Integrante do Coletivo Movasse