



**Universidade Federal de Pelotas**  
**Centro de Artes**  
**Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais**



**Dissertação**

**Autoria e Contemporaneidade:**

Um Jogo Coreocartográfico com Artistas da Dança na Região Sul do Brasil

**Alex Sander Silveira de Almeida**

**Pelotas, 2019**

**Alex Sander Silveira de Almeida**

**Autoria e Contemporaneidade:**

Um Jogo Coreocartográfico com Artistas da Dança na Região Sul do Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Orientador)  
Prof. Dr. Cláudio Tarouco de Azevedo (Co-Orientador)

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

A314a Almeida, Alex Sander Silveira de

Autoria e contemporaneidade : um jogo  
coreocartográfico com artistas da dança na região Sul do  
Brasil / Alex Sander Silveira de Almeida ; Thiago Silva de  
Amorim Jesus, orientador ; Claudio Tarouco de Azevedo,  
coorientador. — Pelotas, 2019.

157 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de  
Pelotas, 2019.

1. Autoria. 2. Dança. 3. Arte. 4. Jogo. 5.  
Contemporaneidade. I. Jesus, Thiago Silva de Amorim,  
orient. II. Azevedo, Claudio Tarouco de, coorient. III. Título.

CDD : 793.3

**Alex Sander Silveira de Almeida**

**Autoria e Contemporaneidade:**

Um Jogo Coreocartográfico com Artistas da Dança na Região Sul do Brasil

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: Pelotas, 30 de Setembro de 2019.

Banca examinadora:

Prof. Thiago Silva de Amorim Jesus  
Doutor em Ciências da Linguagem (Orientador) – PPGAV – UFPel

Prof. Cláudio Tarouco de Azevedo  
Pós-Doutor em Artes Visuais (Co-Orientador) – PPGAV – UFPel

Prof<sup>a</sup>. Eleonora Campos da Motta dos Santos  
Doutora em Artes Cênicas – Universidade Federal de Pelotas – PPGAV

Prof<sup>a</sup>. Helene Gomes Sacco Carbone  
Doutora em Artes Visuais – Universidade Federal de Pelotas – PPGAV

Prof<sup>a</sup>. Monica Fagundes Dantas  
Artes/Doctorat em Études et Pratiques des Arts – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGAC



*Dedico este trabalho aos meus pais... que me ensinaram sobre compromisso e cuidado com as autorias da vida.*

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus pais e às minhas irmãs. Pelo amor imenso que me dedicam e por sempre estarem junto à mim, sobretudo, nas situações mais difíceis. Se cheguei até este momento foi graças ao apoio de vocês. Amo vocês intensamente.

Agradeço a todos os familiares, desde os mais distantes até os mais próximos. Seu carinho me motiva a seguir no caminho.

Agradeço a todos os meus amigos, por sua presença constante e por partilharmos nossas vidas, meu coração transborda de amor em vocês.

Agradeço ao meu orientador, Professor Thiago Amorim, por seu amparo e confiança. Sinto que suas provocações me fazem desejar e ser um profissional sempre melhor.

Agradeço ao meu co-orientador, Professor Claudio Azevedo, sua presença e amizade neste momento tão importante da minha vida é certeza de que estou no caminho certo.

Agradeço aos meus colegas do Mestrado em Artes Visuais por dividirem comigo esta parceria, e pelos tantos momentos de aprendizado que tivemos juntos.

Agradeço também aos diletos professores e funcionários do Mestrado em Artes Visuais, pessoas de singulares capacidades e valor inestimável que me ensinam muito.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. E agradeço também à Universidade Federal de Pelotas.

Agradeço aos mestres, aos alunos, aos colegas de trabalho que me impulsionam durante a trajetória e acompanham meu desenvolvimento pessoal.

Agradeço aos grupos de dança com os quais trabalho, um dos motivos mais bonitos pelos quais escolhi esta profissão. Agradeço à arte e principalmente à dança.

Por meio de todas essas vivências, me percebo em constante transformação de algo que só posso classificar como amor pelos seres humanos e pela vida. Desse modo, agradeço a todas as pessoas que estiveram em meu caminho. Por vocês sou constantemente motivado a ser uma pessoa melhor.



*“Um campo florido guardado por cães pastores simboliza as dualidades humanas: de um lado o desejo, o sonho e a esperança. De outro, a realidade. O verdadeiro amor não se conhece por aquilo que exige, mas por aquilo que oferece.”*

Pina Bausch

## RESUMO

ALMEIDA, Alex Sander Silveira de. **Autoria e Contemporaneidade: Um Jogo Coreocartográfico com Artistas da Dança na Região Sul do Brasil**. Orientador: Thiago Silva de Amorim Jesus. 2019. 157 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Este trabalho volta-se para o estudo de questões referentes à autoria em arte e dança na contemporaneidade. A proposta busca analisar as configurações deste tema na constituição e caracterização do artista da dança bem como refletir sobre a condição de autoria e os aspectos diferenciais desenvolvidos por cada artista. Esta temática objetiva discutir o pensamento que tange o processo de autoria presente no fenômeno da criação. Neste sentido, as contribuições oferecidas pela contemporaneidade compreendidas no campo da arte suscitam modos de entender a experiência estética como foco de atuação artística. A hipótese surge onde são desenvolvidos procedimentos criativos nas linguagens artísticas que possuem características próprias. A metodologia cartográfica dá suporte a esta investigação e propõe estratégias que se aproximam do mapeamento e análise dos fazeres artísticos realizados por autores da contemporaneidade. Nas experiências estéticas da atualidade inúmeros são os atravessamentos trazidos por elementos aprendidos antes e depois do contato com a obra criada. Tendo por base o autor e seus métodos e os resultados de interfaces criativas cujas interferências com a contemporaneidade geram espaços e metodologias diversificadas. O campo de investigação é a linguagem da dança e as estratégias de criação que constituem esta área do conhecimento. Entrecruzando referenciais em arte e perspectivas teóricas que auxiliam a refletir sobre as estratégias existentes em cada processo de criação e as relações que compreendem cada obra, artista e público são alguns dos resultados aqui discutidos. Com referências teóricas que auxiliam na compreensão dos diversos papéis da autoria em arte bem como dos aspectos e elementos presentes nos processos de criação constituídos por autores contemporâneos, a investigação aqui expressa se pauta na importância da obra de arte enquanto fator determinante de autoria. Para isso, as referências utilizadas abrangem teóricos que perpassam os campos da Filosofia, da Estética e da Arte no sentido de oferecer subsídios para a compreensão dos diversos papéis existentes neste processo. A pesquisa foi desenvolvida na Universidade Federal de Pelotas junto ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais. O trabalho pertence à Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano e está vinculado ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte e à Bolsa de Estudos da CAPES.

Palavras-chave: Autoria. Dança. Arte. Jogo. Contemporaneidade.

## ABSTRACT

ALMEIDA, Alex Sander Silveira de. **Authorship and Contemporaneity: A Choreocartographic Game with Dance Artists in Southern Brazil.** Advisor: Thiago Silva de Amorim Jesus. 2019. 157 f. Dissertation (Master in Visual Arts) - Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2019.

This work focuses on the study of contemporary dance authorship issues. The proposal seeks to analyze the configurations of this theme in the constitution and characterization of the dance artist as well as to reflect on the condition of authorship and the differential aspects developed by each artist. This theme aims to discuss the thinking concerning the process of authorship present in the phenomenon of creation. In this sense, the contributions offered by contemporaneity understood in the field of art raise ways of understanding the aesthetic experience as a focus of artistic performance. The hypothesis arises where creative procedures are developed in artistic languages that have their own characteristics. The cartographic methodology supports this research and proposes strategies that approach the mapping and analysis of the artistic works performed by contemporary authors. In today's aesthetic experiences countless are the crossings brought by elements learned before and after contact with the created work. Based on the author and his methods and the results of creative interfaces whose interference with contemporaneity generate diverse spaces and methodologies. The field of investigation is the language of dance and the strategies that constitute this area of knowledge. Crossing references in art and theoretical perspectives that help to reflect on the strategies that exist in each creative process and the relationships that comprise each work, artist and public are some of the results discussed here. With theoretical references that help in understanding the various roles of authorship in art as well as the aspects and elements present in the creation processes made by contemporary authors, the research expressed here is based on the importance of the artwork as a determining factor of authorship. For this, the references used include theoreticians that go through the fields of Philosophy, Aesthetics and Art in order to offer subsidies for the understanding of the various roles that exist in this process. The research was developed at the Federal University of Pelotas with the Master's Degree Program in Visual Arts. The work belongs to the Research Process of Creation and Poetics of Daily Life and is linked to the Research Group OMEGA - Observatory of Memory, Education, Gesture and Art and the CAPES Scholarship.

Keywords: Authors. Dance. Art. Game. Contemporaneity.

## SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO .....	13
2	INTRODUÇÃO .....	19
3	APORTE TEÓRICO .....	28
3.1	Estado da Arte .....	29
3.2	Quadro Teórico Metodológico .....	30
4	AUTORIA EM ARTE .....	37
5	AUTORIA EM DANÇA .....	53
6	AUTORIA NO FLUXO CRIATIVO .....	69
7	METODOLOGIA .....	79
7.1	Caracterização da Pesquisa .....	80
7.2	Seleção dos Artistas .....	84
7.2.1	Sujeito 1 .....	85
7.2.2	Sujeito 2 .....	85
7.2.3	Sujeito 3 .....	85
7.3	Procedimentos de Produção dos Dados .....	86
8	O JOGO .....	90
8.1	Proposições e Reflexões sobre/com o Jogo Coreocartográfico .	90
8.2	As Idas a Campo .....	97
9	ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS .....	106
10	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	141
	REFERÊNCIAS .....	147
	APÊNDICES .....	152
	APÊNDICE A – Manual do Jogo Coreocartográfico .....	153
	ANEXOS .....	155
	ANEXO A – Tabuleiro do Jogo Coreocartográfico .....	156
	ANEXO B – Cartas/Conceito Disparadores .....	157



*Gosto quando gritam os meus silêncios.  
Gosto quando retumbam nos quatro cantos das almas adjacentes.  
Mas gosto muito mais... quando os silêncios em mim existentes dizem coisas que eu não ousou dizer.  
Gosto quando se apodera de mim esse mutismo contemplativo.  
E quando ele vasculha as alamedas pensativas da minha mente.  
Gosto de fazer sentir aos outros que estou pensando.  
E no cuidado com as palavras... me expressar após um transbordamento de ideias.  
Como um príncipe Indiano... calmo... tranquilo... sereno.  
E Dançar... e Criar!  
E fazer os outros dançar... e dançar através deles... por eles... com eles.*

(fragmento extraído dos cadernos de disciplinas do mestrado.  
Dos percursos, das narrativas e das descrições poéticas.  
Momento de reflexão sobre a prática)

## **1 APRESENTAÇÃO**

Desde o momento em que concebi a ideia inicial desta dissertação até este momento do processo de pesquisa, encontrei-me todo o tempo em pleno movimento de criação. Durante este período, a construção de espetáculos de dança com os dois grupos que me acompanham há 17 anos, contribuiu em muito para esta trajetória artística que agora direciona meu interesse para a autoria. O processo criativo em todas as suas nuances é algo que sempre me atraiu, desde a época em que eu brincava no fundo da garagem de minha casa, montando pequenas encenações.

Minha condição como autor de uma obra, agora, depois de adulto, é algo que alimenta minha alma poética. Algo que me instiga a criar cada vez mais. Uma vontade que não se esgota, ou que sempre se renova a cada nova criação. Acredito que o processo de autoria possui muito de criação. Onde podemos construir universos, conceber seres viventes, criar situações fantásticas, tecer tramas entre as mais variadas situações. Ou ainda perceber que podemos nos apropriar de qualquer coisa já existente e ressignificá-la na poética potente de nossa vontade. Mesmo que seja pelo instante efêmero em que dura a mais curta das coreografias.

É interessante observar que em um terceiro grupo de dança no qual atuo acontece situação diferente, mas complementar. Como o grupo possui uma direção artística, então, eu, ali, não sou o coreógrafo, o diretor, ou seja, a pessoa que cria as coreografias. Todavia as funções de ensaiador, professor e coordenador que ocupo me levam a perceber a influência desta atuação mesmo sobre o trabalho de um outro artista. Isto mostra a responsabilidade que temos ao atuar em um processo de criação. Nenhuma contribuição é inócua. Por mais simples ou despreziosa que seja ela irá modificar significativamente a obra em curso.

Uma obra é aberta e estará sempre sujeita à atuação daqueles que dela participam. Estas três situações, atuais e distintas, onde normalmente exerço a dança autoral, constantemente me atravessaram com reflexões durante o período em que me senti imbuído por esta pesquisa científica. Não posso deixar de lembrar também as importantes discussões que tive acerca do assunto com os professores e colegas nas disciplinas do mestrado. Elas contribuíram para lapidar a ideia inicial constante nestas páginas e reforçar a certeza de que eu estava no caminho.

Embora eu tenha optado não por investigar diretamente as questões que me intrigam na dança dos grupos os quais dirijo (coisa que aconteceu nos dois trabalhos de graduação que realizei anteriormente), as marcas que estes percursos investigativos trouxeram ajudaram a amadurecer o interesse deste estudo. O modo como outros autores desenvolvem seus processos é o cenário que escolhi para tentar contribuir com as questões sobre autoria na arte, autoria na dança e autoria em ambas na contemporaneidade. Todavia, não posso deixar de considerar que as minhas vivências atravessam significativamente a minha pesquisa.

Na cartografia da vida, inúmeras camadas de experiências importantes foram acontecendo e determinando as características dos trabalhos de criação em dança que costumo desenvolver na atualidade. Em cada uma dessas vivências consegui aprofundar diferentes aspectos do emaranhado processo de composição e também fazer escolhas que foram me conduzindo a um entendimento mais abrangente sobre a arte. As questões e os conflitos foram me acompanhando durante todo o percurso, e, por mais difíceis que os trajetos se apresentassem, sempre foi possível vislumbrar o interesse que se encontrava adiante.

Lembro com isso do início de meus processos no teatro. Onde tive experiências significativas com encenação e criação de trabalhos cênicos. Inicialmente essa experiência funcionava como catarse para muitas descobertas de vida.

Ali onde a vivência funcionava como uma complexa rede de configurações estéticas eu pude aprender muitas coisas sobre a arte de criar. Neste aprendizado informal, sem a premência de um resultado final, foi possível exercitar a constância do acerto e do erro, do sucesso e do fracasso. Também foi possível entender que somos seres limitados e neste Jogo de situações criativas nem sempre as peças funcionam ao nosso favor, ou, de que é preciso saber o melhor momento para dar a cartada final.

Aliás, a dimensão do Jogo é outro aspecto importante a ser destacado. O prazer da experiência criativa, do contato com o mundo da arte, da experiência com o corpo em movimento são elementos fundamentais da formação humana. Ele não somente auxilia na construção da personalidade do indivíduo que dele desfruta mas também justifica o envolvimento deste com o cotidiano da arte. E à medida em que este tabuleiro ia se constituindo e o movimento das peças ia se intensificando, o Jogo foi ficando mais interessante. Pois isso é uma das coisas que nos move. A condição lúdica de apreciar o imprevisível movimento da vida em constante transformação.

Na graduação em Artes Visuais o primeiro contato com a arte de maneira sistematizada. O momento de estudar os conteúdos da arte organizados em uma progressão pedagógica. E o contato com as linguagens visuais de um modo que era possível compreender suas especificidades. Aliás foi esta formação que me trouxe a este programa de pós-graduação. Antes eu acreditava que não existiam fronteiras entre as linguagens artísticas. Depois eu passei a pensar que as fronteiras existiam apenas como demarcações do que pertencia ou não a uma determinada área. Hoje eu penso que as linguagens necessitam umas das outras para subsistir.

O trabalho com a dança aconteceu mais tarde. Por uma necessidade de viver e entender as sinuosidades que compõe as artes da cena. A expressão do/no corpo sempre foi a linguagem primeira. A interpretação no teatro e o gesto em movimento agora se encontravam. No envolvimento com outras poéticas onde até na música fiz algumas incursões aconteceu uma importante descoberta. Uma linguagem híbrida de dança-teatro que procurava se exprimir através de todos estes aprendizados. Todas estas influencias foram se somando e construindo o escopo das questões que abrangem minhas aspirações artísticas.

Elas não somente me apresentam novas perspectivas para os desafios diários que enfrento na minha profissão, mas também alimentam meus processos de criação e os meandros que envolvem os meus interesses por esta pesquisa científica.

Ao confirmarem certezas no longo do trajeto deste ofício que escolhi: o de artista-professor-pesquisador em contínua construção, percebo que um novo horizonte se descortina. O de aprofundar através desta pós-graduação com novas diretrizes as perspectivas do fazer artístico. A constituição da cena com tudo aquilo que nela me atrai: suas mazelas e seus prazeres.



Foto: Arquivo pessoal do pesquisador

No quadro acima temos na primeira foto de cima a coreografia “Princípio”, com a Cia GÊNESIS Dança-Teatro, do espetáculo “KÉKONTAN – Alegria e Som em Movimento” do ano de 2014. Na segunda foto de cima o Grupo KIRIANN Teatro de Dança no espetáculo “LUDENS” do ano de 2018. Na primeira foto de baixo a coreografia “Degas”, do espetáculo “A GALERIA” com o Grupo Baila Cassino de Dança Livre no ano de 2019. Na segunda foto de baixo a coreografia “Rótulos” do espetáculo “TÍTERES” com a Cia GÊNESIS Dança-Teatro no ano de 2019.

Quando olho para o passado e observo toda esta trajetória que me trouxe até aqui, lembro dos meus primeiros passos nas artes cênicas. O bairro, a escola e a cidade foram os primeiros contatos que estabeleci com a arte de representar, e depois dela, com a arte do movimento.

Os grupos e as construções coletivas sempre estiveram no limiar das minhas possibilidades artísticas, e, graças a elas, pude aprender como a potência dos corpos pode transfigurar este mundo em situações poéticas. *“Na arte... tudo é possível Alex... (dizia um de meus professores), basta que tu tenhas a coragem e a competência para dela extrair seus melhores frutos”.*

Quando olho para o futuro e percebo os lugares onde ainda quero chegar, as coisas que ainda pretendo produzir e a sede de crescimento que tenho na minha profissão, penso que talvez uma única vida não seja suficiente. Por isso, tenho aproveitado ao máximo cada oportunidade que ela me oferece. O mestrado foi uma importante etapa desta ascensão. Ele me possibilitou estar aqui partilhando meus conhecimentos e me aproximar um pouco mais da sonhada estabilidade profissional. Para viver dignamente da minha arte encantando todos os espaços e pessoas onde e com as quais eu puder estar.

Voltando novamente ao presente, encontro-me diante desta escrita e profundamente envolvido pela minha investigação. Gosto de dizer que “eu vivi um caso de amor com a minha pesquisa”. Penso que se ela puder contribuir para que outros autores possam encontrar seus caminhos, a tarefa árdua de concebê-la encontrará em si um significado. As instâncias se misturam, os espaços se confundem, o passado, o presente e o futuro se alinham. Vida e Arte se complementam, e, na contemporaneidade, este contexto fluído apresenta suas circunstâncias e desdobramentos. Na trajetória de um autor da arte que também quer sempre protagonizar a autoria do próprio destino.

Parece que o Jogo se inicia novamente. Como quando gostamos muito de uma determinada brincadeira e queremos vivenciá-la outras vezes. Agora resta selecionar outra vez as melhores peças para com elas traçar as melhores estratégias a fim de obter os resultados mais prazerosos. O caminho percorrido apresenta sua direção mas na arte sabemos que certamente ele poderá enveredar para outras sendas. São tantos ainda os pensamentos que me acompanham... o processo de orientação me auxiliou a problematizar alguns deles... mas eles não cessam de brotar... e não se satisfazem com propostas lineares ou estanques...

Como se processa a autoria de algo que nunca acaba? Quando nasce uma obra? O que estamos querendo dizer quando falamos de autoria em dança? O que significa ser autor em dança? E viva as perguntas! Elas me movem a querer saber sempre mais sobre este ofício que me forja e me encanta.



*Quando ingressei no mestrado meu projeto inicial foi aos poucos se dissipando. Outras tantas ideias foram se somando na medida em que eu ia avançando na pesquisa. Parecia que quanto mais eu lia, mais estudava, mais experimentava, mais coisas eu queria pesquisar. Na realidade... eu sempre fui de querer um monte de coisas ao mesmo tempo. Mas era preciso fazer um recorte no tema da pesquisa.*

*Para cumprir os créditos das disciplinas me matriculei em uma que me chamou a atenção já pelo título: “D’autor – Aproximações entre Design e Arte”. Quem diria que meu destino no mestrado se traçava ali. Naquele primeiro dia de aula cursando a disciplina que tematizava o design autoral as coisas começaram a ir para seus lugares. Embora eu estivesse bastante animado confesso que foi bem difícil pois o conteúdo para mim parecia “grego”.*

*Eu nunca havia tido contato com aquelas práticas e muito menos com a teoria que lhes dava amparo. O esforço da professora em me acolher vindo de outra área foi fundamental para que eu pudesse desenvolver algum entendimento sobre o que as aulas pretendiam. A interação com os colegas foi determinante para que eu pudesse seguir o curso naquele universo tão diferente das minhas vivências. Aprendi muito naquela experiência. E então o improvável se fez.*

*Ao perceber mesmo que inicialmente como se dava o design autoral uma centelha de curiosidade foi se acendendo. As problematizações filosóficas sobre a figura do autor me colocaram em reflexão sobre esta condição na linguagem da dança. O tema então estava definido: Autoria em Dança!*

(fragmento extraído do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem. Momento de retomada da trajetória)

## **2 INTRODUÇÃO**

O processo de autoria na dança é uma prática artística importante da linguagem do movimento constantemente voltada para a concepção e criação de artefatos coreográficos. Sua dimensão artística e plural em significados atua inclusive na atribuição de valores estéticos para a potência que a tríplice interação artista-obra-espectador consegue alcançar. Sobre estas reflexões e diálogos se apresenta a pesquisa desenhada nas próximas páginas.

A compreensão das minúcias que envolvem este universo de criação artística depende diretamente da análise dos elementos que o compõe. A demarcação de suas características determina o modo como os sujeitos envolvidos percebem e atuam sobre os ditames de produção da arte. Com isso, é importante ressaltar que o fundamento instituído neste estudo está abalizado em um horizonte de fazeres poéticos em dança cuja temática se enquadra em um contexto contemporâneo de pesquisa em arte.

Isto posto, a concepção coreográfica transita entre os elementos que distinguem a autoria para a dança desenvolvida na contemporaneidade e estão relacionados a um pensamento de contemporâneo de dança. A pesquisa que se encontra aqui desenvolvida, procura contribuir para a compreensão da dança enquanto área de conhecimento. Este estudo pode ser considerado, então, um instrumento para o aprofundamento teórico de novos conteúdos na área das artes cênicas. A relevância se encontra na apresentação de resultados que configurem novas descobertas para o campo da dança.

Ao constituir um campo de atuação diferenciado do conhecimento, a experimentação em arte garante a ocupação de espaços múltiplos no ambiente diversificado que compõe a dança. A exploração dos elementos que compõe esta linguagem, durante a execução das coreografias, permitem usufruir princípios estéticos, os quais asseguram a vivência da criação em diversas situações e camadas de sentido. Dentro deste cenário, é possível, por exemplo, em uma mesma apresentação, agregar valores e funções autorais naquele que concebe, nos que participam e até porque não dizer naquele que assiste.

Com o título “Autoria e Contemporaneidade: Um Jogo Coreocartográfico com Artistas da Dança na Região Sul do Brasil”, o estudo aborda o entendimento da autoria enquanto um fator que se manifesta de muitas formas e apresenta múltiplas interpretações para a contemporaneidade. Para isso apresenta uma estratégia metodológica desenvolvida especialmente para o encontro de artistas residentes na região sul do país cujos pontos de vista sobre o tema se entrecruzam no teor elucidativo desta investigação.

A pesquisa se desenvolve dentro do conjunto de estudos oferecidos pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais da UFPEL. Esta opção se deu pela possibilidade de reflexão crítica sobre as produções artísticas vinculadas ao contexto contemporâneo.

Uma perspectiva que aborda especialmente as dimensões artísticas, educacionais e socioculturais dos processos artísticos. A pesquisa e análise dos usos e significados envolvidos nas narrativas, nas práticas pedagógicas, nos discursos e percursos na arte contemporânea, são a área de concentração à qual ela pertence.

O tema deste estudo se organiza em torno da linha de pesquisa “Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano”. Estes processos e as dimensões poéticas da produção artística proporcionam o ambiente profícuo para esta investigação quando propiciam reflexões sobre a dança nos fazeres e no pensar da arte. A ênfase nas relações entre artes, sociedade, política, ética e linguagens nos contextos culturais ligados ao cotidiano complementam a extensão de importância deste estudo, sobretudo pela possibilidade de aproximações entre diferentes linguagens artísticas.

O trabalho está vinculado ao Grupo de Pesquisa: Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte – OMEGA que se constitui num espaço acadêmico de investigação, reflexão, produção e intercâmbio de saberes/fazeres provenientes das diferentes formas de expressão da cultura, apreendidas a partir dos mais diversos matizes e procedências e conta com o apoio da Bolsa de Estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Este trabalho, portanto, orienta-se no sentido de investigar as formas com que o fenômeno autoral acontece e as características que atravessam estas ocorrências. Diante do horizonte de ações que se apresentam como fatores preponderantes de uma produção artística em dança, um elemento que permanece em evidência é a importância de cada indivíduo envolvido na criação de coreografias. Com isso, pretende-se reunir dados e informações com o propósito de refletir sobre o seguinte problema de pesquisa: Que elementos possíveis caracterizam a condição de autoria em dança no âmbito dos processos de criação artística da contemporaneidade?

Diante deste contexto, a proposta contida neste trabalho científico visa apresentar considerações e reflexões com o objetivo geral de investigar as noções de autoria em dança presente nos discursos de artistas contemporâneos da região sul do Brasil, partindo de uma proposta interativa de Jogo Coreocartográfico. Este desígnio direciona para a observação e análise dos elementos que compõe o processo criativo coreográfico e sua influência na caracterização de uma dança autoral, bem como dos desdobramentos estéticos que ela apresenta.

A seu termo, o primeiro dos objetivos específicos está direcionado no sentido de refletir sobre o conceito de Autoria na arte e sua extensão no campo da dança. Este aspecto se refere a um estilo particular com o qual cada artista desenvolve sua obra e por este motivo o valor que a ambos é atribuído. A criação de uma linguagem genuína é o patamar almejado pelo artista no ambiente onde seu trabalho circula. A necessidade de reconhecimento como legitimação da individualidade e Autoria do criador circunscreve essas práticas e seus produtos.

O segundo objetivo específico desempenha a dupla função de apresentar uma proposição de Jogo como estratégia investigativo-metodológica, descrevendo o percurso de pesquisa cartográfica onde encontrou-se o procedimento de trabalho. Além disso a construção física do Jogo, como é possível conferir com o material que acompanha o texto impresso, constitui também um resultado estético e interativo. Ambos cumprem com a intenção de interligar a dimensão científica e a proposta artística que a linha de pesquisa na qual este trabalho está vinculado se propõe realizar.

O terceiro e último dos objetivos específicos exerce o intuito de refletir sobre as noções da Autoria em dança presente nos discursos e no trabalho dos artistas da região sul do Brasil que fazem parte do estudo. Com os atravessamentos oriundos destes diferentes contextos e a diversidade de formações e estilos de dança ali presentes acontece o intercâmbio de informações que origina um panorama sobre as produções da contemporaneidade na dança. Os diálogos realizados revelam informações pertinentes sobre este espaço de criação circunscrito.

A hipótese aqui apresentada comporta reflexões e questionamentos do mestrando acerca do tema em estudo. Para tanto, conjectura-se por meio de conversas presenciais e dos dados produzidos, dar visibilidade à complexidade das etapas que caracterizam a elaboração de uma obra de dança. O conteúdo que fundamenta a investigação se encontra amparado ainda no cruzamento de teoria sobre o assunto com a trajetória prática da área de composições para dança.

Objetivamente acreditamos que a hipótese defendida neste trabalho explicita o entendimento de uma Autoria em dança enquanto um processo de fluxos e atravessamentos que vão se constituindo no transcurso de seu desenvolvimento. Esta compreensão aponta ainda para modos diversificados de concepção, atuação e fruição em dança. Em uma rede de relações que envolvem sujeitos, linguagens e contextos de criação artística.

O pensamento sobre Autoria provoca questionamentos profundos, sobretudo no contexto da contemporaneidade. Assim, a relevância desta pesquisa justifica-se, diretamente, pela possibilidade em contribuir com uma produção científica específica para a área da arte-dança. A pertinência deste estudo ainda aponta para modos de diálogo entre a dança e as outras artes na formação híbrida de artistas que atuam em diferentes contextos, estilos de dança e de produção em arte. Esta visão ampliada do contingente artístico confirma ainda, de forma clara, a mudança de paradigmas necessária a todo o envolvimento com a atividade autoral.

A tarefa de alcançar a dilatação implexa da Autoria, é, por vezes, difícil, considerando a complexidade artística que as poéticas da dança e das artes oferecem. Sendo assim, optou-se por realizar uma pesquisa que colabore para uma aproximação ao objeto de estudo bem como permita compreender as interações existentes na dança autoral da contemporaneidade. O intento até aqui expresso se pauta no uso de possibilidades metodológicas por meio das quais a Cartografia auxiliará nos objetivos expressos anteriormente.

Com isso, foram desenvolvidas conversas com três profissionais da área de dança no sul do Brasil, pertencentes ao Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Por meio dos diálogos realizados com eles, investigamos as questões que atravessam a problemática da Autoria em dança na contemporaneidade. A escolha por este recorte de estudo se deve à importância destes profissionais no cenário da dança e de suas formações e atuações diversificadas que oferecem importantes subsídios para este estudo. Eles foram convidados também por promoverem significativas interlocuções sobre o tema desta pesquisa no campo da dança. Assim, se configura uma triangulação do tema de estudo na região sul do país e na atualidade.

A estrutura do trabalho está organizada começando pelo aporte teórico da pesquisa. Nele iniciam-se as discussões com amparo no estado da arte que foi desenvolvido com buscas nos principais bancos de dados científicos existentes na atualidade. O mapeamento ali expresso configura a fase inicial da pesquisa o que possibilitou o conhecimento de estudos que estão sendo realizados dentro e fora do Brasil sobre o tema da Autoria. O material encontrado serviu de base para a revisão de literatura e para a delimitação da área de estudo que compreende o trabalho bem como para a seleção inicial da literatura e dos autores aqui trabalhados.

Em continuação, o quadro teórico metodológico discute os principais conceitos que definem o trabalho e a especificidade de cada um deles em relação à temática aprofundada na pesquisa. Ele abre as incursões teóricas que abrangem o estudo e reúne informações sobre as ideias que fundamentam e situam o tema no tempo e no espaço de desenvolvimento da pesquisa. Ao longo do texto, foram selecionados referenciais da dança e da arte mas também buscou-se estabelecer um diálogo com a teoria de autores de outras áreas como a filosofia, por exemplo.

A pesquisa continua, então, com o primeiro capítulo que referencia o grande cenário da arte onde a dança está inserida. O foco desta seção está nas características que circundam o universo das artes, mais diretamente relacionado às artes visuais, onde os efeitos e abrangência da Autoria se fizeram historicamente mais presentes. Em seguida, abordam-se os procedimentos que relacionam as linguagens da arte, focando nos motivos que determinaram a figura do autor na atualidade, *persona* esta, determinante para a configuração da própria linguagem.

Aqui se trata de evidenciar uma aproximação existente entre a dança e as artes visuais no hibridismo de experimentos artísticos que acontecem na contemporaneidade. A porção de danças das obras contemporâneas que, a exemplo das artes visuais, promovem diálogos entre as diferentes modalidades artísticas e problematizações a respeito do tema da Autoria. Isso contribui com o campo da dança, mas na interação com as artes visuais como interesse de estudo situado no campo específico do mestrado onde esta pesquisa se desenvolve.

No segundo capítulo, a pesquisa aborda o conceito de Autoria relacionado ao campo das artes cênicas, conceituando e circunscrevendo esse fenômeno no universo da dança. Assim são descritas as ações adotadas pelos propositores de coreografias e classificadas as etapas que acompanham os processos realizados pelos coreógrafos. Estes aspectos são confrontados com outras experiências realizadas ao longo do caminho que percorre a criação de uma peça coreográfica e também as experiências estéticas que ela proporciona. Um espaço para atualizar reflexões no espaço da arte e suas relações estéticas.

O terceiro capítulo oferece reflexões sobre a Autoria em relação ao percurso do fluxo criativo. O transcurso que envolve os processos de experimentação da dança enquanto linguagem artística. O ambiente, as motivações, o autor, a obra, as inspirações e os espectadores, são alguns dos elementos presentes no cenário de produção de uma obra coreográfica.

As intersecções entre os diferentes protagonistas que participam do processo de criação e sua parcela no conjunto do produto final teorizam uma realidade que se transforma a cada novo trabalho. Ainda no terceiro capítulo se apresentam reflexões sobre esta perspectiva alinhada aos fazeres artísticos em consonância com a contemporaneidade.

A metodologia surge na próxima seção descrevendo o percurso investigativo. O aprofundamento das questões conceituais e metodológicas envolvidas pela cartografia enfatiza a especificidade do objeto artístico enquanto fonte para o conhecimento histórico e cultural da Autoria. A explanação visa introduzir o debate sobre o campo metodológico da área de arte, no sentido de embasar as escolhas metodológicas e o desenvolvimento dos projetos de dança autorais, a partir de referencial teórico e conceitual.

Na sequência um Jogo de proporções Coreocartográficas justifica sua presença enquanto metodologia científica pela fluência na observação sobre o campo de estudo e a diversidade dos dados que vão surgindo durante as conversas. Primeiramente por oferecer um ambiente de compartilhamento dos saberes artísticos discutidos e segundo pela aproximação com o contingente sensível que uma pesquisa em arte representa. Enquanto artefato de arte esta seção configura a junção entre o diagnóstico do objeto de estudo e a produção estético metodológica.

No último capítulo, seguem a análise e a discussão dos dados produzidos nas conversas, com a finalidade de ponderar sobre os princípios norteadores da pesquisa. Os depoimentos referentes a cada contexto de criação apresentam também as poéticas com que cada profissional desenvolve o seu processo criativo e a forma como organizam suas composições de movimento. A compreensão acerca do tema da Autoria na dança e como este fenômeno se estabelece no ambiente dos criadores contemporâneos.

Nas considerações finais, segue uma apreciação sobre o tema que direcionou a pesquisa e a retomada das diretrizes que orientaram sua realização. Uma exposição sobre a relevância de uma investigação sobre Autoria de acordo com a perspectiva dos sujeitos participantes da investigação, onde apresentaremos os principais resultados e a contribuição geral do trabalho. Os possíveis desdobramentos para além do campo de estudo e apontamentos para a continuidade do percurso de estudos sobre o assunto.

Logo, em seguida, uma listagem das referências bibliográficas que serviram como aporte teórico para a investigação e a listagem de autores que auxiliaram nas reflexões ao longo do trabalho. Nos apêndices encontra-se o manual do Jogo Coreocartográfico com as orientações para sua execução. Por fim os anexos trazem as imagens dos objetos que compõe o Jogo Coreocartográfico.

A título de ilustração ao longo de todo o trabalho se encontram diversas fotos que abrem as seções. As fotos foram realizadas em conjunto com o fotógrafo Márcio Souza em um ensaio fotográfico que deu suporte ao projeto de pesquisa apresentado a este programa de pós-graduação. A fotoperformance procurou reunir os anseios iniciais deste estudo em trabalhar com uma linguagem híbrida entre a dança e as artes visuais e onde me coloco no lugar de artista. Juntamente com estas imagens que me acompanharam desde o início da incursão no mestrado também reuni alguns textos que foram extraídos do diário de campo e que denotam importantes momentos do processo investigativo.



*Finalmente, agora, após todo este processo eu compreendi o que realmente pretendo com esta pesquisa. Investigar que lugar eu ocupo em meio à construção de uma obra artística que se configura em uma noção muito particular de Autoria. Uma Autoria que me desloca a todo o instante para o universo mais profundo do meu eu artístico, e que por este motivo me coloca na por vezes desconfortável roupagem de autor, sobretudo se eu não tenho muita certeza da minha importância naquele processo.*

*Aliás, constantemente tenho me ocupado em perguntar: quem sou eu ali? Qual a minha importância? Qual a relevância dos meus conhecimentos artísticos diante daquele fenômeno estético? Se eu não estivesse ali isso faria alguma diferença? Um outro artista no meu lugar não conseguiria melhores resultados? Minhas produções são assim tão pertinentes a ponto de ocupar o lugar consagrado a um autor em dança?*

(Fragmento do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem.)

### **3 APORTE TEÓRICO**

Após a apresentação na seção anterior sobre as partes que compõe esta pesquisa, o próximo passo é abordar o assunto por meio da teoria presente nos arquivos científicos que se encontram à disposição para pesquisas virtuais e estudos. Com isso pretende-se abrir um preâmbulo para o desenvolvimento da investigação resumindo algumas das informações encontradas. Longe de esgotar todos os registros existentes, a proposta dos próximos parágrafos é circunscrever o pensamento que perpassa alguns dos pesquisadores que abordam o tema da Autoria em dança neste contexto de estudo.

Este movimento nos auxilia a introduzir as reflexões teóricas a respeito do tema desta pesquisa e também mostram a importância deste estudo no sentido de problematizar as noções de Autoria em dança na contemporaneidade.

### 3.1 Estado da Arte

Para a delimitação do Estado da Arte nesta pesquisa foram selecionados dois importantes bancos de dados dos pesquisadores científicos: o Portal de Periódicos da CAPES e o Banco de Dissertações e Teses. Tal escolha se deve ao fato destes dois instrumentos concentrarem os principais estudos contemporâneos sobre o assunto e pela relevante contribuição dos pesquisadores que estudam o tema desta pesquisa na atualidade. Aqui se procura relacionar a abrangência da área de arte ao campo da dança complementando o cenário das buscas em ambos os sites de pesquisa e colaborando para a delimitação do ambiente onde o tema do estudo acontece.

A contextualização então do objeto desta pesquisa se deu pela seleção de quatro expressões referentes aos dois campos supracitados. Contudo procura-se estabelecer um entendimento sobre o grande escopo da arte na qual a dança com seus desdobramentos e contribuições específicas está contida. A saber, as expressões que deram origem as considerações que seguem são: “criação em arte”, “criação em dança”, “autoria arte” e “autoria dança”.

Ao colocar a expressão “Criação em Arte” no Portal de Periódicos da CAPES, foram encontrados 3.309 artigos relacionados a esta temática. Isto mostra uma significativa preocupação por parte dos pesquisadores em investigar este e outros assuntos da área. As pesquisas são em sua maioria oriundas de processos reflexivos sobre as experiências criativas de seus autores ou ainda de outros estudiosos sobre um determinado contexto de criação. Por esse motivo o conteúdo abrangente dos estudos não mostrou-se apto ao estudo da investigação aqui pretendida.

Ainda pesquisando no mesmo site com o tema “Criação em Dança”, deste apareceram 667 artigos cujas investigações refletem sobre processos de criação em Dança e seus atravessamentos. Como se pode perceber, sobre este aspecto, as pesquisas são bem menos numerosas demonstrando uma área que ainda percorre um caminho inicial do conhecimento científico. Para além, disso os estudos apresentados são direcionados majoritariamente em campos como a educação, a saúde, a terapia e suas relações com a arte. Neste sentido, o foco dos trabalhos encontrados mostrou-se ainda diverso dos objetivos deste estudo.

O próximo passo então foi recorrer aos arquivos existentes no Banco de Dissertações e Teses. A ferramenta abrange pesquisas no Brasil e no Mundo. Para os verbetes “criação em arte” surgiram 997983 artigos e para “criação em dança” 996202 estudos. Como se pode observar a produção da pós-graduação na área da criação é considerável refletindo um aprofundamento dos temas acima descritos. Todavia a quantidade de trabalhos que aparecem relaciona-se, em sua maioria, ao sentido da criação generalizada e apresenta principalmente estudos de outras áreas como biologia e história tornando inviável a leitura de todos no tempo hábil desta primeira incursão da pesquisa.

Na tentativa de refinar ainda mais a pesquisa buscou-se a tentativa de outras duas expressões nos dois instrumentos de pesquisa: “autoria-arte” e “autoria-dança”. Para a pesquisa no Portal de Periódicos CAPES no verbete autoria-arte apareceram 2.241 artigos. Já para autoria-dança surgiram 156 artigos. No Banco de Dissertações e Teses para as palavras autoria-arte foram encontrados 29.787 teses e dissertações sobre o assunto e para as palavras autoria-dança 7.807 teses e dissertações. Ainda foi tentado na mesma ferramenta de pesquisa a expressão “Dança Autoral” para a qual foram encontradas 3.961 teses e dissertações.

Isso nos mostra a quantidade expressiva de pesquisas que existem sobre o assunto. Agora prosseguiremos no sentido de analisar o que já foi produzido teoricamente sobre o tema e progredir na contextualização bibliográfica da pesquisa. No entanto é possível perceber que a autoria é um tema que ocupa significativamente os estudos de muitos pesquisadores. E a julgar pela quantidade de trabalhos, é um tema que suscita sempre novas impressões e novas buscas.

### **3.2 Quadro Teórico Metodológico**

O trabalho se propõe a dialogar com conceitos diferentes provenientes de diversas linhas teóricas. Estes conceitos atravessam o estudo e definem a forma como os procedimentos foram realizados para a produção da pesquisa. Para tanto foram selecionados autores que fundamentam o entendimento acerca dos conceitos trabalhados. Com o objetivo de produzir uma fundamentação para o tipo de investigação realizada e as articulações que dela surgiram.

Um dos conceitos principais discutidos nesta pesquisa trabalha com a ideia de **Autoria** enquanto a condição da pessoa que compõe ou é responsável pela criação de alguma coisa. Para discutir Autoria foi possível observar a visão de diferentes perspectivas em que este conceito pode ter variados modos de se manifestar. Ou seja, a Autoria pode estar em uma obra escrita, uma música, em um texto científico e também em uma obra de dança. Ao sabor do pensamento de Ivana Mena Barreto é possível perceber a presença da Autoria na criação em dança. Vejamos o que ela tem a nos dizer sobre isso:

A autoria dessa forma situada no domínio da colaboração, labor compartilhado, e no contexto em que vejo a criação em dança, constrói-se pela necessidade de um ato que se incorpora a um processo já em curso, que em sua própria realidade traduz ausências e incapacidades, impasses, dificuldades de sobrevivência. Nessa perspectiva o corpo é sempre possibilidade de reinvenção porque pressupõe aproximação, contato, ações comuns (“aquilo que se apronta” nesse processo coevolutivo de trocas com o ambiente, segundo o conceito de corpomídia) – e o processo autoral emerge nessas ações. (BARRETO, 2017, p. 29)

Nesta Autoria do compartilhamento, quando uma pessoa cria algo, ela imprime nesse fazer a definição de alguma coisa. Ela expressa ali a sua percepção pessoal sobre um determinado modo de ver as coisas que a rodeiam. Desse modo não é possível que pessoas diferentes realizem uma mesma coisa pois cada uma possui uma visão diferente mesmo que seja sobre um único aspecto. Assim a Autoria constitui um aspecto muito particular dos indivíduos já que estes produzem coisas genuínas que não podem ser atribuídas a uma outra pessoa.

Outro conceito importante se refere ao entendimento de tempo e de espaço onde a Autoria se encontra localizada: a **contemporaneidade**. A compreensão sobre este conceito aqui expresso refere-se à qualidade de coexistência das pessoas que partilham um mesmo sistema. Mesmo que existam particularidades no tempo presente e que se diferenciem os referenciais de um mesmo coletivo de indivíduos ou parte deste. Neste caminho o pensamento de Schuler e Wolf acrescenta o seguinte:

A agenda que se desenha para o futuro vai, assim, ganhando seus contornos: das transformações tecnológicas à nova configuração do comportamento dos indivíduos nessa sociedade mundial; do lugar da cultura tradicional – e da própria tradição – nesse novo contexto às novas formas de expressão de nossa subjetividade. Ou serão muitas as faces do nosso tempo compondo, todas elas, um mosaico ainda em formação, no qual finalmente veremos nossa imagem? Pensar a contemporaneidade, pretende contribuir para uma reflexão aberta, variada e bem informada sobre temas tão instigantes quanto urgentes como esses. (SCHULER e WOLF, 2014, p. 8)

Sob este enfoque a contemporaneidade no contexto da dança assume um papel relevante, surpreendente e inesperado. Ela se oferece como um campo ainda em transformação, com exercício da liberdade e de reencontro com a complexidade da vida por sua natureza aberta, disponível, libertária e expansiva. O conceito então se mantém como um espaço de exploração ainda não totalmente desvelado pela razão. Um canal de descoberta para revelações, visualidades impensadas, gestualidades novas e reduto de interação e sensibilidade.

O cenário contemporâneo em todos os seus encadeamentos nos remete ao conceito da **cartografia** na dualidade ciência e arte e representação da realidade estudada, contribuindo para uma melhor compreensão do ambiente de inserção da pesquisa. Ela possibilita então intervenções científicas, técnicas e artísticas que orientam a elaboração do trabalho.

Por seu caráter de constante mudança a cartografia reúne etapas necessárias para o aprofundamento de um contexto de investigação. Para Passos e Barros:

A Cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método-não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas'. A reversão, então, afirma um hódos-metá. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. (PASSOS e BARROS, 2009, p. 17)

Na pesquisa qualitativa a cartografia se constitui em importante método para o acompanhamento de processos de produção de subjetividades. Por este motivo a escolha deste conceito configura ponto de partida para as possibilidades de produção de conhecimento mediante o surgimento dos diversos elementos que vão aparecendo no transcurso da experiência estudada. Esta metodologia se abre também para a organização de orientações e procedimentos na medida em que vão surgindo as informações e os dados do estudo.

Em meio ao percurso cartográfico o próximo conceito trabalhado é a **criação**. A criação aqui entendida enquanto um processo de expressão humana que valoriza os elementos oriundos da arte. Ele se processa na configuração e organização artística assimilando os subsídios presentes na realidade mas vai além deles quando acessa o mundo do imaginário estético. Neste sentido a criação artística se dá por meio da capacidade de transformação em experiência sensível. A criação sugere a concepção de novas relações significativas através do afastamento da realidade. Nachmanovitch, desse modo, descreve:

A criação espontânea nasce de nosso ser mais profundo e é imaculadamente e originalmente nós. O que temos de expressar já existe em nós, é nós, de modo que trabalhar a criatividade não é uma questão de fazer surgir o material, mas de desbloquear os obstáculos que impedem seu fluxo natural. Existe em todas as formas de expressão uma unidade de experiência que é a essência do mistério criativo. O amago da criação é a livre expressão da consciência quando desenha, escreve, pinta ou toca o material bruto que emerge do inconsciente. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21)

Assim se percebe que o artista ao apropriar-se da realidade que o circunda promove um distanciamento entre razão e sensibilidade quando elabora a obra de arte. Neste processo de criação artística ele expressa seus anseios de comunicação manifesto, interação e posicionamento. Dessa forma ele imprime sua forma de expressão em fazeres artísticos. Para isso, ao conceber a obra de arte é preciso que exista liberdade de criação e motivação para desenvolver o processo criativo. Desse modo o artista assume um papel importante no cenário cultural e artístico.

Considerando o contexto onde o estudo está inserido outro conceito que o acompanha é o **Jogo** em uma perspectiva de criação artística. Sendo assim o Jogo assume destacada importância por sua dimensão de aprendizado e desenvolvimento eclético de pessoas. O Jogo em sua natureza lúdica promove o intercâmbio entre os indivíduos trazendo as experiências que estes possuem sobre um determinado tema ou assunto em comum. Por sua possibilidade de traçar objetivos e metas o Jogo proporciona um ambiente de aproximação a uma determinada realidade posta e de aprofundamento com este contexto de estudo. Conforme Ingrid Dormien Koudela:

Jogos são estruturas abertas, delimitadas por regras que definem o campo de atuação. O critério de receituário não se aplica ao âmbito do jogo, pois ele se dá através de uma sucessão de partidas. Caso contrário, seria impossível jogar duas vezes o mesmo jogo. A regra, no espaço lúdico, não é um princípio autoritário, já que regras de jogo podem ser modificadas, a partir de acordo com o grupo. (KOUDELA, 1996, p. 89)

Como vimos o Jogo é uma atividade que permite a organização de estruturas podendo servir de instrumento com diversas finalidades específicas. Dependendo da circunstância o mesmo se aplica com flexibilidade possibilitando visualizar de forma particular e global uma determinada situação na qual ele esteja sendo utilizado. O Jogo se ajusta perfeitamente a este estudo principalmente por esta intenção de investigar contextos e práticas totalmente diferentes lançando um mesmo olhar sobre cada conjuntura. Do ponto de vista artístico ele se associa à expressão de ideias.

Uma das ideias mais importantes discutidas dentro deste estudo é a **coreografia** entendida como objeto artístico. Dentro deste escopo cabem também as possíveis formas de se conceber danças normalmente denominadas como composição coreográfica, espetáculo de dança ou obra coreográfica. Neste conceito se compreende a coreografia como a arte da composição estética de movimentos corporais, cuja ascendência acontece com o objetivo de apresentar uma ideia através de movimentos corporais expressivos. Segundo Lenora Lobo e Cássia Navas:

A partir do momento em que um corpo se move no espaço, naturalmente começa a produzir movimentos, que manifestam aspectos do imaginário do sujeito, quer se tenha consciência ou não deste fato. Estes movimentos originam-se do experimento e do improvisado, cujos resultados se transformam em composição, um procedimento que abarca a seleção, desenvolvimento e organização desse material, sendo estes os pontos-chaves para esta estruturação de uma escrita coreográfica, que vai andar carregando a química pessoal, a poesia e a impressão de mundo de cada criador. (LOBO e NAVAS, 2007, p. 205)

Esta compreensão coloca a coreografia como um espaço de criação artística. Dela fazem parte o experimento, o processo, bem como todas as ações necessárias para a construção de um artefato de dança. Para isso a construção de uma coreografia exige do artista um domínio dos elementos estéticos em relação ao corpo em movimento. No sentido de obter diferentes resultados e construir significados, provocando variadas sensações no espectador. Na cena contemporânea e na discussão sobre Autoria interessa esta capacidade singular que cada coreógrafo possui de compor suas danças.

A **dança** como linguagem do movimento humano e forma de expressão artística é outro conceito importante discutido neste trabalho. Enquanto arte, a dança se expressa por meio de signos de movimento em uma dimensão estética que tem por finalidade a criação, interpretação e produção de obras coreográficas.

Sob a influência da contemporaneidade o artista da dança tem um papel autônomo e participativo expressando ideias, emoções e sentimentos inseridos nesta condição temporal com todos os seus atravessamentos. Sobre o conceito de dança Mônica Dantas explica:

A dança enquanto forma é entendida como configuração de uma matéria-prima – o movimento corporal humano; enquanto técnica é compreendida como processo de transformação do movimento cotidiano em movimento de dança; enquanto poesia é concebida como ato de criação através dos movimentos do corpo. Desse modo, os conceitos de forma, técnica e poesia se articulam para construir uma concepção da dança como manifestação artística do corpo humano em movimento. (DANTAS, 1999, p. 120)

A dança potencializa a manifestação da expressividade humana. Ela conduz a vivência de uma dimensão sensível que amplia e ressignifica o entendimento da realidade. O corpo é o meio pelo qual a dança se manifesta e neste sentido ela se torna expressão particular de cada indivíduo. Esse modo único de cada indivíduo desenvolver sua expressão criativa é muito importante dentro do debate sobre Autoria.

Assim a dança funciona como um modo pessoal de ser e de estar diante do mundo e pode estar em qualquer ambiente em que seja contextualizado um propósito de criação artística.

Em suma, este trabalho acadêmico propõe um estudo sobre a noção de Autoria de modo a compreendê-la no ambiente da contemporaneidade. O procedimento cartográfico está fundamentado em uma reflexão sobre a criação enquanto manifestação artística dos artistas envolvidos na pesquisa. A dimensão do Jogo oferece o terreno onde a linguagem da dança pode ser pensada por parte dos fazeres artísticos. Desse modo a escrita de movimento constitui-se em coreografia. Quando as experimentações e produtos finais se vêm atravessados pela prática reflexiva de uma produção poética.



*E pensar nestas questões dói. Porque fere o “ego do artista”. E nos oferece um perigo eminente: o de obter uma resposta não muito satisfatória a todas estas perguntas. E quando me aproximo delas isto também me assusta, uma vez que me faz pensar sobre a potência ou a ação inócua daquilo que para mim é muito importante. O fato de que o artista também se constitui nesses entre lugares e de que sua contribuição se fará além de tudo pela impermanência daquilo que ele não pode controlar... lhe escapa por entre os dedos.*

*Eu só posso falar daquilo que tenho propriedade. E disso entendo perfeitamente, pois o fazer artístico é um constante desnudar-se e oferecer-se em holocausto. Pois será que existe conflito maior do que transfigurar-se em poética artística? Sobretudo quando na linguagem, essa relação atávica que nos exige a dança, é feita da matéria mais íntima da qual somos constituídos? O corpo... em constante movimento e em construção permanente de nossos fragmentos existenciais. Costurados aqui e ali com outras autorias, que permitam pontas soltas para outras possibilidades e desdobramentos.*

(Fragmento do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem.)

#### **4 AUTORIA EM ARTE**

Desde tempos remotos a questão da Autoria é profundamente estudada e constantemente questionada no campo da arte. Não obstante, grandes artistas de importantes vanguardas ocuparam-se no transcurso dos tempos acerca de questionar onde estariam situadas as fronteiras que determinam a expressão autoral em suas obras e nas de outrem.

Na opinião de Alfredo Bosi:

A poética expressionista alemã só eclodiu no começo do século XX, mas a tendência à metamorfose vem de muito longe. Vem das máscaras do teatro grego e dos rituais africanos; vem das figuras grotescas esculpidas nos pátios das catedrais góticas; vem das imagens surreais entre eróticas e demoníacas de Hieronymus Bosch; vem do barroco místico de El Greco e dos desenhos pesadelares de Goya; vinca a caricatura política de Daumier; anima as fantasias misteriosas de Ensor; inspira as pinceladas em vírgula e em onda das últimas paisagens de Van Gogh, para, enfim, ascender a consciência de si mesma na teoria de Wassily Kandinsky: “todos os procedimentos são sagrados desde que satisfaçam a uma necessidade interior”. (BOSI, 1989, p. 65)

Na Arte Contemporânea, o período de transformações referente aos meados da década de 60 apresentava inquietações acerca das influências da cultura visual de massa nos meios de produção artística. O processo criativo e o poder da personalidade do artista em designar algo como arte foram então colocados em cheque, conforme Michael Archer (2012) coloca:

Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio a multiplicidade dos outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberam por toda a arte dos anos 60 e além deles. (ARCHER, 2012, p. 3)

Durante o mesmo período, esta inquietação colocada pelo autor era tão presente que se tornou o cerne e a motivação para o processo de criação em arte. A preocupação da arte reivindicava a “ausência do artista” sobre a construção do objeto estético. Todavia, embora não se possa destituir completamente a figura do autor neste processo, segundo Archer (2012) “seu toque individual sobre a seleção e uso dos materiais não era um ponto crucial na criação da obra”.

Desse modo, a natureza fluída das linguagens artísticas e o aspecto vaporoso da experiência estética acabaram por suscitar mais perguntas do que respostas no itinerário existente entre o autor e a obra. Para avançar no aprofundamento da reflexão torna-se necessário observar ainda os processos de subjetivação dos quais estão impregnados os artefatos estéticos e, conseqüentemente, as intenções daqueles que os criaram.

Esta perspectiva atravessa de forma significativa o processo de Autoria, como podemos ver na reflexão de Susie Hodge:

No início da década de 1900, em várias cidades da Alemanha, alguns artistas se sentiram incomodados com as coisas que viam na sociedade, como a ganância e uma falta de espiritualidade. Inspirados por Van Gogh, Munch e James Ensor (1860-1949) e Marc Chagal (1887-1985), eles começaram a expressar seus sentimentos e suas preocupações por meio da pintura. A arte estava mudando: em vez de ser aquilo que os artistas viam, agora era aquilo que eles sentiam. (HODGE, 2015, p. 78)

Se por um lado temos períodos da história da arte nos quais a figura do autor estava em primeiro plano conferindo importância e *status* a obra. Por outra via temos representações de vanguardas artísticas onde os autores se despiram do manto imaculado autoral para, não raras vezes, conferir aos espectadores a decisão de interagir e, através dessa apropriação, transfigurar a relação com o objeto de arte. Neste sentido Sarah Thornton explica:

A obra Dadá mais famosa foi exposta por Marcel Duchamp em 1917. Era um urinol que ele chamava de *Fonte*, assinado por “R. Mutt” e exibido de cabeça para baixo! Os espectadores ficaram escandalizados, mas Duchamp estava desafiando a ideia de que toda a obra de arte deve ser feita por um artista capacitado e conhecido. Para ele as ideias por trás da obra de arte eram muito mais importantes do que as habilidades criativas do artista. (HODGE, 2015, p. 80)

Esse dilema na relação autoral provocou discussões para além do campo da Arte. Na Filosofia, embora reconheça a ausência do autor como benéfica ao discurso, Michel Foucault, explica a importância desta função no conjunto da obra:

O autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias ao discurso. Isto posto, a pergunta que eu me fazia era a seguinte: o que essa regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Ela permite descobrir o jogo da função-autor. E o que eu tentei analisar é precisamente a maneira pela qual a função-autor se exercia, no que se pode chamar de a cultura europeia após o século XVII. Eu o fiz, certamente, de maneira muito geral, e de uma forma que eu gostaria que fosse bem mais abstrata, porque se tratava de uma ordenação do conjunto. Definir de que maneira se exerce essa função, em que condições, em que campo etc., isso não significa, convenhamos, dizer que o autor não existe. (FOUCAULT, 1969, p. 35)

Como se pode perceber, para Foucault, o autor constitui uma figura importante no contexto da obra, entretanto é de salutar equilíbrio que esta possa existir sem depender da autoridade intrínseca de seu criador.

Em uma relação que não submete a existência da obra à personalidade de quem cria, mas sim, colabora para a inferência do ambiente que ambos ocupam na relação de produção. Em sua essência, a obra per se, é um outro corpo que possui teor e forma. Quando colocada para apreciação e contato do espectador ela assume na experiência estética de cada ser uma nova configuração e completude.

Essa significância é atribuída pelos constantes e sucessivos contatos aos quais a obra está sujeita. E dessa forma, cada pessoa assume seu aspecto autoral quando a ela atribui um significado, seja este de que natureza for, no caso específico da arte, ele resulta da experiência de fruição estética. No entanto, os pensadores refletiram bastante sobre esta aura mitológica do autor. Para Roland Barthes o mito do gênio na Autoria deveria ser banido. Em seus escritos Barthes preconiza a morte do autor:

O autor entra na sua própria morte, a escrita começa. Todavia, o sentimento deste fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador, de que podemos em rigor admirar a prestação» (quer dizer, o domínio do código narrativo), mas nunca o «gênio». O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da «pessoa humana». É pois lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância a «pessoa» do autor. O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões. (BARTHES, 2004, p. 2)

Sendo assim, Barthes questiona não somente a vaidade com que os autores se colocam diante de sua criação, mas também, a tirania autoral que subjuga a espontaneidade da interação com a obra concebida. Os interesses que interferem nesta relação, ditados por uma relação de barganha, determinariam inclusive os modos de interpretação que um determinado indivíduo poderia ter sobre o objeto. Desse modo, esvaziando-se a experiência genuína da fruição artística.

Entretanto, no universo das Artes Visuais são inúmeros os exemplos onde se percebe uma ampliação do espectro que compreende as problemáticas relacionadas à Autoria. A trajetória destas representações apresenta elementos nos quais a questão se faz presente desde os experimentos criativos até o resultado final.

Com isso, os artistas procuraram esgotar possibilidades obtendo resultados que perduraram da Arte Moderna até a Arte Contemporânea. Segundo Lícia Maria Moraes Sánchez:

O expressionismo alemão surgiu então com uma nova roupagem destinada a influenciar os novos propulsores. Dessa maneira, não será exagero afirmar que o essencial desse movimento – expressar emoções e conflitos do homem por meio do corpo em busca da “essência das coisas” – continuou sendo a pedra fundamental do teatro-dança contemporâneo de hoje. Segundo os coreógrafos Johann Kresnik e Gerhard Bohner, a possibilidade de luta política do balé tinha limites, uma vez que os passos do balé, tomados na sua materialidade, não eram testemunhos de nada. Nesse sentido, pode-se dizer que o aspecto fundamental do teatro de dança está no compromisso ideológico de traduzir o ser humano, assumido pelo artista por meio de sua arte. (SÁNCHEZ, 2010, p. 15)

Neste período de grandes transformações a tônica da arte se encontrava em romper com os padrões estéticos estabelecidos e propor um novo conceito de abrangência para as linguagens artísticas. Pioneiros individuais em suas empreitadas ou organizados em coletivos, os artistas buscavam estipular direcionamentos cujos resultados estéticos indicassem novos caminhos para a continuidade das criações em detrimento das reflexões suscitadas pelo período efervescente da modernidade.

Na Arte Minimalista, por exemplo, alguns artistas faziam projetos das obras que eram posteriormente desenvolvidas então por auxiliares ou estagiários seguindo orientações precisas dos artistas que as haviam concebido. Este procedimento apresentava uma distinção entre o instante da concepção e o momento da execução propriamente dita, contribuindo também para o sentido de coletivização que compreende os sistemas de produção e fruição artística. Como podemos verificar no dizer de Anne Cauquelin (2005):

Mas as posições desses atores, responsáveis pela aura da obra, por seu poder de sedução e, portanto, por seu valor tanto no plano do julgamento estético quanto no plano econômico, são elas próprias dependentes daquilo que uma sociedade atribui como valor a sua produção, da maneira pela qual essa sociedade pretende utilizá-la. (CAUQUELIN, 2005, p. 28)

Ou seja, inúmeros fatores contribuem para o status autoral de uma obra de arte. Desde elementos presentes no processo de feitura quanto no momento em que esta entra no circuito de apreciação. Com o advento da Contemporaneidade, outras influências foram se incorporando a estes procedimentos.

Sob este aspecto, percebemos que a arte contemporânea preocupa-se com o questionamento constante de suas fronteiras e com a presença do autor no objeto de arte. Aliás, em muitos casos, os processos eram tão imbricados em sua realização, as produções tão plurais de significado e as proposições tão abertas a desdobramentos que a dúvida da Autoria se constituía na gênese do objeto construído. E, para além disso, a obra configurava não um fim em si mesma, mas, um espectro de interlocuções e diálogos sempre dispostos ao apelo da novidade. O autor passou, em diversas situações, a ser um mediador na experiência da fruição.

Umberto Eco discorre sobre a multiplicidade destas interações:

No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente equilibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alterações de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2015, p.68)

Em consequência, com a fugacidade destes apelos, o distanciamento entre a obra e seu criador oscilava conforme a natureza da linguagem permitia maior ou menor aproximação de interferências externas. Neste sentido, um interesse profundo pelos meandros que envolviam a trajetória de construção do artefato estético alcançou seu ápice. Dessa forma, portanto, o envolvimento natural com a realização de projetos artísticos nem sempre direcionava os artistas para a produção de uma obra.

Conforme se pode observar no trabalho do artista russo Ilya Kabakov comentado por Celso Fioravante na coluna Artes Plásticas do Jornal Folha de São Paulo em 28 de abril de 1999:

A resolução prática de todos esses projetos e sua adequação ao espaço da mostra ratificam as qualidades artísticas de Kabakov. Maquetes, objetos, desenhos e textos são feitos por ele. O artista decidiu por apresentá-los em uma espécie de mandala construída em tela transparente e madeira que dialoga com a forma do Palácio de Cristal. Segundo o artista, essa disposição evidenciaria a multiplicidade de projetos que todos têm e que podem ou não ser realizados. Serviria também para estimular as fantasias do espectador ou mesmo para que ele aceitasse algumas das fantasias como suas. (FIORAVANTE, Celso.)

Com isso, por vezes, a obra era apenas a projeção de algo. A satisfação estava no ato potencial de criar o projeto de alguma coisa, mas não a coisa propriamente dita. Como podemos perceber a organização cultural que se manifestou no século XX foi profundamente atravessada por modificações significativas em torno das questões de Autoria. O vínculo existente entre o autor e a obra de arte é uma perspectiva que permitiu com o passar dos tempos, dentre outras coisas, uma série de configurações no campo da arte que oscilavam entre a negação e a propriedade. Com frequência passaram a ocupar então o horizonte da arte investigações acerca da Autoria dos objetos estéticos.

Na atualidade o mundo hiperconectado no qual estamos imersos torna este processo de Autoria ainda mais inseguro. A quantidade de referências e informações a que estamos submetidos diariamente, por conta dos meios de comunicação de massa que atravessam o globo em segundos, reforça a dúvida sobre a origem dos subsídios que embasam os processos de criação. Tais impressões vivenciadas pelo artista e que diferem do processo direcionado de pesquisa para a concepção da obra ficariam de algum modo registradas e perpassariam assim o momento da criação.

Neste sentido, grandes artistas do passado a quem importantes obras foram atribuídas tiveram seu trabalho confrontado pelo modo impreciso e diverso com que as mesmas foram desenvolvidas. Dos mais variados processos de criação e execução surgiram obras que nem sempre eram desenvolvidas pelas mãos daqueles que as haviam concebido.

No entanto, tal prerrogativa não exclui o fato de que a existência de uma obra automaticamente remete ao ser que a criou e que esta relação se torna impossível de ser desfeita sob pena de comprometer a natureza intrínseca do objeto estético. Um exemplo destas práticas percebemos no trabalho do artista estadunidense Jeff Koons segundo as observações de Sarah Thornton:

O artista continua a identificar outras epifanias formadoras. Pouco depois de começar a estudar arte, sua turma foi ao museu de Baltimore, onde ele não conhecia quase nenhum artista exposto. “ali percebi que eu não sabia nada sobre arte”, ele conta, “mas sobrevivi a esse momento”. Koons explica que gosta de fazer uma arte que não exija “qualquer pré-requisito”. Ele não quer que ninguém se sinta diminuído. “Quero que o espectador sinta que sua própria história cultural é absolutamente perfeita”. (THORNTON, 2015, p. 17)

Quando voltamos um pouco no tempo percebemos que no período que compreende da Antiguidade Clássica até a Idade Média a Autoria na arte não era uma temática muito discutida. Os objetos de arte eram normalmente realizados em um sistema de cópia e reprodução que lembrava em muito uma linha de produção estabelecida entre instrutores e discípulos. A responsabilidade e o mérito da obra ficavam com o mestre instrutor sendo destinado ao aprendiz o total anonimato.

Com a proposta da Renascença oferecendo uma nova forma de pensamento, baseada no entendimento do homem enquanto ser pensante e racional, leva os artistas a buscar um ideal de valorização das dimensões que compõe o sujeito. Com isso, a subjetividade passa a ocupar um espaço importante na produção dos objetos quando expressa as peculiaridades existentes no trabalho de quem as realiza. As características específicas de cada autor potencializam a obra conferindo a ele o status de artista e caracterizando o que se passa a considerar como “assinatura” do criador. A influência do renascimento segue no pensar de Graça Proença:

Podemos entender o humanismo como a valorização do ser humano e da natureza em oposição ao divino e ao sobrenatural, ideias muito presentes na Idade Média. Os artistas do renascimento expressaram sempre os maiores valores da época: a racionalidade – traduzida no rigor científico, na experimentação e na observação da natureza – e a dignidade humana. (PROENÇA, 2005, p. 64)

Esta situação vai se modificando com o passar dos anos a cada nova transformação sofrida pela humanidade. Em determinados períodos da história, em que a preocupação sobre o percurso de criação da obra de arte se encontrava voltada para si mesma, a figura do autor ficou em segundo plano.

O sujeito que executa se torna um anônimo que não é reconhecido pela sua biografia artística mas tão somente se a sua obra figurar na coleção de algum grande nome do meio artístico. Em algumas situações o que importava não era tanto a qualidade artística da obra mas o destaque atribuído por aquele a quem ela pertencia.

Entretanto, após o registro de sua obra em cartório, os autores recorreram ao uso de pseudônimos, personagens e figuras estéticas para que sua identidade se mantivesse preservada. A estratégia não somente criava uma curiosidade em torno do objeto estético, bem como servia para atrair o interesse dos espectadores. Esta prática foi difundida por diversos segmentos artísticos e como era consensual por parte do artista, permitia que mesmo no anonimato, este ainda tivesse alguma autonomia sobre os rumos percorridos pela obra.

Sob este aspecto, na contemporaneidade, esta problemática foi intensificada com o uso da tecnologia na arte e a quantidade de informações que são veiculadas na internet a todo o instante. Quando um conteúdo é colocado na rede ele pode ser automaticamente acessado por qualquer pessoa em todas as partes do mundo abrindo assim uma série de passagens por onde este conteúdo se projeta e reconfigura. Neste processo a Autoria acaba sofrendo modificações substanciais, pois, na maioria dos casos, é difícil identificar o verdadeiro autor do objeto, influenciando assim diretamente na relação de apropriação. Nicolas Bourriaud discute estes aspectos relevantes:

Essa cultura do uso implica uma profunda transformação no estatuto da arte. Ultrapassando seu papel tradicional como receptáculo da visão do artista, agora ela funciona como um agente ativo, uma distribuição, um enredo resumido, uma grade que dispõe de autonomia e materialidade em diversos graus, com uma forma que pode variar da simples ideia até a escultura e o quadro. Passando a gerar comportamentos e potenciais reutilizações, a arte contradiz a cultura “passiva” ao opor mercadorias e consumidores e ao ativar as formas dentro das quais se desenrola nossa vida cotidiana, sob as quais os objetos culturais se apresentam à nossa apreciação. (BOURRIAUD, 2009, p. 17)

A reprodução de qualquer linguagem artística seja na internet ou em qualquer outro meio de difusão digital ou midiático também influencia em um aspecto importantíssimo que diz respeito à experiência estética promovida pela arte. Se faz importante ressaltar que uma determinada obra não o deixará de sê-lo pelo simples fato de ser copiada. Do mesmo modo, a cópia representa uma outra forma de acessar o objeto original que foi copiado. Sendo assim, por intermédio de um mecanismo qualquer se produz uma interferência de mediação que altera a relação de fruição com a obra original realizada pelo artista.

Tomemos como exemplo a Pietá de Michelangelo. A apreciação da escultura de mármore localizada na Basílica de São Pedro no Vaticano jamais poderá ser substituída por qualquer observação que se faça na tela do computador ou em outro meio. Os aspectos composicionais e tridimensionais que caracterizam a natureza desta linguagem serão destituídos perdendo a obra reproduzida muito daquilo para o qual foi concebida.

Walter Benjamin propõe o seguinte discurso sobre o momento em que o objeto artístico se torna reproduzível:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (BENJAMIN, 2001, p. 44)

Conforme o escritor, existe um momento único de relação com a obra de arte cuja a reprodutibilidade não consegue refazer. Este espectro de impressões só pode ser vivenciado com o trabalho do criador que se materializa no objeto artístico original. Da obra poderão ser extraídas inúmeras reproduções, imitações ou cópias, mas nenhuma destas trará consigo as marcas contidas na peça genuína. Assim, podemos supor que a experiência estética de uma Pietá, então, só poderia ser obtida com aquela que foi originalmente produzida por Michelangelo.

Entretanto, foi no período de efervescência dos ready-made que as questões relacionadas à Autoria na arte realmente sofreram um momento de turbulência. Para Duchamp toda e qualquer coisa poderia ser considerada uma obra de arte. Desde objetos do cotidiano, a relações totalmente insólitas entre elementos não convencionais no ambiente artístico, poderiam ocupar as galerias na opinião deste artista e de seu movimento.

Contudo esta perspectiva causou uma cisão no entendimento clássico atribuído a figura do gênio o qual determinava aquilo que era ou não arte. Para contextualizar este pensamento temos na fala de Sarah Thornton:

Artistas não fazem arte apenas. Artistas criam e preservam mitos que tornam suas obras influentes. Enquanto os pintores do século XIX enfrentavam questões de credibilidade, Marcel Duchamp, o avô da arte contemporânea, fez da crença sua preocupação artística central. Em 1917, ele declarou que um mictório suspenso era uma obra de arte intitulada *Fonte*. Ao fazer isso, ele atribuiu aos artistas em geral um poder quase divino de designar qualquer coisa que quisessem como arte. Não é fácil defender este tipo de autoridade, mas é essencial para um artista que deseja obter sucesso. Numa esfera na qual tudo pode ser arte, não existe nenhuma medida objetiva de qualidade, de modo que o artista ambicioso deve estabelecer seus próprios padrões de excelência. A construção desses padrões exige não apenas uma imensa autoconfiança, mas também a convicção dos outros. Como deidades competitivas, os artistas precisam hoje agir de modo a conquistar um séquito fiel. (THORNTON, 2015, p. 9)

Este pressuposto questiona também uma das noções mais difundidas pela arte do passado: o belo. Se tudo pode ser transformado em um objeto artístico, então até mesmo um urinol, por sua natureza e utilização, desprovido de beleza clássica poderia alcançar um status de objeto estético. Neste contexto surge a preocupação com o conceito da obra. A matéria da qual esta é feita já não mais importa, mas, sim, a ideia da qual ela está imbuída e a mensagem que traduz ou expressa.

E se qualquer elemento pode ser transformado em arte, então qualquer pessoa pode produzir um artefato estético?

Para responder a esta e a possíveis questões que estão surgindo no momento cabe uma reflexão a respeito do pensamento de Heidegger (2005) no que tange ao processo de A autoria e seus desdobramentos estéticos. Em um período de crítica aos padrões determinados pela estética clássica este autor propõe pensar a arte partindo das obras produzidas pelos artistas. Para ele o cerne do fenômeno estético se encontra na busca constante pela origem do objeto de arte.

Conforme Heidegger não existe artista sem obra. A atividade artística, desse modo, está diretamente relacionada a produção de algo. Se o indivíduo não produz ele não é um artista, pois não haverá um objeto para comprovar a sua prática artística. A constituição do artista então se dá no exato momento em que sua manifestação artística se materializa na obra.

Sendo assim, somente as obras de arte existentes podem definir o conceito de arte e a existência de um artista. Essas considerações iniciais e aparentemente óbvias a respeito do pensamento de Heidegger influenciam diretamente o processo de A autoria na arte. Se o artista não é personificado sem a existência da obra, automaticamente, para que esta se concretize é preciso que haja no indivíduo a intenção de produzir algo. Essa produção, todavia, dependerá de uma série de fatores para atingir o status de obra de arte. Segundo o autor, essas interferências que atuam entre o artista e o objeto no momento da concepção traduzem o que pode ser entendido como a verdade da obra.

Neste sentido, é interessante comentar antes, um outro aspecto importante da dialética de Heidegger: a obra enquanto objeto. Para este pensador toda a obra de arte é antes de tudo uma coisa. As coisas atuam como entes materiais que recebem uma forma a qual é atribuído um significado de acordo com a vontade daquele que cria.

O direcionamento então é dado para a posição que o objeto ocupará no contexto cultural a que pertence e a relação com a qual dela se poderá extrair o sentido de sua existência no mundo. A verdade da obra, então, está no fato de que a matéria e a forma antecedem o objeto de arte. Sua essência se configura no espectro de uma relação de pertencimento. Ao produzir uma obra de arte o artista se utiliza de um determinado material e confere a ele um formato. Este novo ente, o objeto artístico, passa a pertencer ao artista, do mesmo modo em que traduz o ser que a criou. O autor é aquele que possibilita ao objeto manifestar sua verdade na forma de uma obra de arte.

Para tanto é preciso destacar ainda que esta verdade da obra se manifesta na utilidade que objeto possui. A verdade da obra contudo, não é uma verdade absoluta. Ela dependerá também da verdade do ser que a produz. O autor, então, manifesta sua verdade no objeto de arte, que consequentemente manifesta sua veracidade por meio da utilidade para a qual foi produzida. A arte se basta. Ela possui um fim em si mesma. A utilidade de uma obra é então uma função eminentemente estética.

A obra de arte expressa a cultura e a estética de seu tempo. As considerações sobre Autoria, criação e produção anteriormente mencionadas estão amparadas em um pensamento de Heidegger referente ao universo das artes visuais que atravessa do classissismo até a contemporaneidade.

Todavia, nem todos os autores estão de acordo quanto a importância da obra no processo de legitimação da arte. Para Ricardo Basbaum (2001) com sucessivas camadas e riqueza de exemplos e detalhes, o autor tenta nos convencer sobre a morte da obra arte. Com este fato, para ele, o artista da contemporaneidade então seria um inventor ocupado em propor situações, provocar acontecimentos, estabelecer processos, mais do que em produzir obras de arte.

Aliás, neste sentido, não importaria mais o objeto estético e sua existência para além das salas de exposição e galerias, mas a vivência que o contato com a obra pudesse proporcionar. O advento da arte contemporânea, sobretudo no Brasil, mas também com uma longa trajetória em outros países, apresenta uma relação profunda entre arte e vida. Desta relação, surgem perspectivas que não somente caracterizam o período no qual vivemos, mas também subvertem a própria compreensão da arte. O principal deles, diz respeito a negação do conceito de obra, ao menos, da obra de arte como a conhecemos até a era moderna.

A esta desmaterialização do objeto artístico, Luci Lippard e John Chandler e sinalizam:

Durante os anos 60, os anti-intelectuais e emocionais/intuitivos processos de produção artística – característicos das duas últimas décadas – começaram a ceder lugar a uma arte ultraconceitual que enfatiza quase exclusivamente o processo de pensamento. À medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um local de estudo. Tal tendência parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e, se continuar a prevalecer, pode resultar no fato de o objeto se tornar completamente obsoleto. (LIPPARD e CHANDLER, Artes & Ensaio, p. 151)

Na medida em que as obras foram se libertando de suas estruturas composicionais e buscando novas formas de integrar o escopo da arte, elas sofreram transformações drásticas no alcance destes objetivos. Como é possível perceber com o agigantamento das dimensões e territórios onde a obra era concebida. Outra característica latente destas mudanças foi uma crescente precariedade no uso dos materiais, como se este fato pudesse aproximar ainda mais a arte da realidade na qual estava inserida. Complementando a tríade dos acontecimentos, temos a apropriação de elementos que estivessem ao alcance de todos, provocando reflexões quanto à semântica das ideias e conceitos estimulados pela obra.

Esta aproximação atávica com o cotidiano fez com que a arte se voltasse para o contexto experimental de suas produções. Os artistas passaram a promover experimentos que se bastavam pelo ato efêmero da execução. A obra de arte, se é que neste momento se poderia nomeá-la como tal, existiria apenas enquanto durasse o experimento. Quando a experiência estivesse acabada, a obra deixaria de existir. Tais proposições, aparentemente desprovidas de sentido, tinham a intenção de tensionar o ambiente e alargar a capacidade perceptiva do homem, função primeira da arte. A exemplo disso temos os happenings, arte na qual o artista Alan Kaprow foi um grande expoente. De acordo com Gillian Sneed:

No entanto, o artístico “desfoque da arte e vida” não é um fenômeno novo. Tendo suas origens nos rituais de antigas práticas teatrais e suas raízes modernistas nas vanguardas históricas, o seu recurso mais célebre e bem articulado chega a partir de meados do século XX através dos escritos teóricos de Allan Kaprow (1927-2006), que, em 1966, escreveu: “Toda a história da arte e da estética encontra-se em estantes. Para seu pluralismo de valores, adicione a indefinição atual dos limites que dividem as artes, e da divisão entre arte e vida... Não apenas a arte se tornou vida, mas a vida se recusa a ser ela mesma”. (SNEED, Poiésis, p. 170)

Desse modo, com a arte existindo como proposição a ser recriada, não é mais possível tecer julgamentos, utilizando os mesmos moldes de outrora. A proposta para além de classificar o que é bom ou ruim na arte, é levar os espectadores a tomar iniciativas diante das provocações de medo e desconforto que lhes aguçassem os sentidos. Em uma verdadeira profusão de papéis constantemente trocados entre artistas, espectadores e críticos, cuja única meta fosse o contexto da criação. Nesta inversão organizacional da estrutura artística às vezes era possível ocupar em uma mesma ação os lugares de espectador, artista e crítico.

Um bom exemplo disso é o trabalho do artista Hélio Oiticica. Muitas de suas obras existiam apenas em anotações possíveis de serem recriadas. Em seus parangolés ele propunha uma ação artística que em si constituía a obra no momento do acontecimento. O parangolé não se tratava necessariamente da roupa a ser usada durante a intervenção. Mas do estar juntos na ação. Do ato simultâneo e transgressor de criar, dançar e compor o espaço, rompendo com o planejamento da fruição. A arte se dava na ação e mais do que isso na interação presente do acontecimento.

A arte, então, vai para as trincheiras. Ela divide-se em guerra convencional promulgada por aqueles que estavam mais preocupados com a capacidade do que com a vontade na arte. E do outro lado, uma guerrilha completamente avessa aos parâmetros e ditames que pudessem aprisionar os processos criativos. Em sua bandeira lia-se: “A Arte Acabou”, e com ela, todas as convenções e determinações que dela pudessem se valer.

A este grito por libertação, se seguem experiências em Arte Vivencial que se preocupavam com a individualidade de cada ser e suas vivências na arte. A nova configuração da obra trouxe consigo a Arte Conceitual cujas ideias e conceitos se sobrepunham ao interesse pelo objeto estético. E destes elementos temos ainda a Arte Proposicional com o desígnio de realizar propostas que pudessem gerar experiências estéticas e rememorar a célebre questão: o que é afinal a arte? Susie Hodge traça uma reflexão para essa pergunta:

Muitas pessoas têm diferentes opiniões a respeito da arte. Algumas acreditam que a boa arte são pinturas ou esculturas realísticas. Outras dizem que são construções imponentes. Muitas pensam que a arte deve ser bela, ou revelar a habilidade do artista, ou nos fazer pensar, ou ainda que deve nos inspirar e nos elevar espiritualmente. Todas as opiniões mencionadas anteriormente são válidas, já que não existe uma definição única de arte. (HODGE, 2015, p. 6)

Na contemporaneidade, diante de todos os pressupostos anteriormente mencionados, se poderia responder que é a anti-arte. Ou tudo aquilo que não é arte mas pode vir a ser. Ou ainda aquilo que tem uma potência artística que ainda não foi despertada. E enquanto na antiguidade clássica a obra de arte representava, dentre outras coisas, a consciência de sua época, para a arte contemporânea esse aspecto vai aos poucos construindo uma preocupação reflexiva e questionadora. Embora esta época de cruzamentos possa provocar contradições, sua essência sugere uma quebra na lógica do sistema, para sacudir o cotidiano e acolher a fluência da sociedade contemporânea.

A história que arte desde os anos 60 até os nossos dias circunscreve provoca diretamente o corpo. O corpo pessoal, o corpo coletivo, o corpo social e todos aqueles corpos que se permitirem aventurar em um retorno aos ritmos vitais do homem. Em uma arte ambiental, uma arte sensorial e por assim dizer uma arte corporal. A obra então torna-se a obra de arte do corpo. Conforme distingue Viviane Matesco:

Na segunda metade do século XX o corpo é focalizado em happenings, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea. (MATESCO, 2009, p. 7)

Como se alguma arte não pudesse sê-lo e cuja morada é a casa do corpo. O corpo assim, fica reconhecido como propulsor da obra de arte. Devolvendo a ela a visceralidade e a relação cosanguínea com a verdade que a compõe. No campo das artes cênicas a materialidade do objeto estético se confunde com o aspecto efêmero da cena. Mas este, é um assunto para o próximo capítulo, onde discorreremos sobre estas questões de Autoria referentes aos aspectos da linguagem da dança.



*No início deste estudo, eu procurei ao máximo me distanciar dos “meus” processos de criação. E coloco a palavra meus entre aspas porque já estou quase certo de que estes procedimentos de Autoria já não são assim tão de minha propriedade. E se considerarmos a questão da contemporaneidade esta certeza se torna ainda mais intensa. Uma vez que nossas criações são tão imbricadas de outros sentidos, outras pessoas e variadas referências que ser autor para mim hoje está muito mais para a construção coletiva de um “nosso” sobre o artefato estético. E desta vez, as aspas vem para me auxiliar a destacar a importância dos atravessamentos e fluxos que esta Autoria vai assumindo.*

(Fragmento do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem.)

## **5 AUTORIA EM DANÇA**

Embora os exemplos mais recorrentes estejam nas artes visuais, não foi somente neste âmbito que as investigações sobre Autoria na arte tiveram êxito. Também no cenário efêmero das artes cênicas, mais especificamente na dança, os artistas ocuparam-se em averiguar que limites se impõem nos processos de Autoria desta linguagem. Por sua construção mutante, a arte do movimento oferece a todo o instante não somente subsídios para repensar suas produções, bem como caminhos distintos para o entendimento da linguagem no ambiente artístico. Sobre esta característica da linguagem Márcia Tiburi e Thereza Rocha entendem que:

Do que é o dançar mal posso pronunciar a resposta. Objeto fugidio, cuja pronúncia do nome já me escapa pelos dedos, aquilo que enuncio. Da dança posso ter apenas uma sensação, pois, do movimento, aquilo que, acredita-se, a constitui, não posso ter outra coisa senão uma intuição a partir, por exemplo, do objeto movente. Tudo que posso ver é um braço que se move de um lado para outro e intuir, a partir dele, o movimento. Aqui todas as precauções com a palavra intuição. Intuição não como o outro da razão. Intuir como pressentir, como quem completa ou deduz, pressagiando o que está por vir. (TIBURI e ROCHA, 2012, p. 10)

Dessa forma, a difusão de artefatos em dança pressupõe produções que podem estar compreendidas em, no mínimo, dois aspectos autorais, a saber: a criação individual e a criação coletiva.

Em ambos os casos teremos procedimentos distintos que encerram seus fins em si mesmos e cujos produtos artísticos são passíveis de fruição. No entanto, em sua dinâmica de execução, os constructos resultantes operam uma lógica que traduz características inerentes à linguagem da qual são produtos. Em decorrência deste processo da composição em dança, Lenora Lobo e Cássia Navas ponderam:

Quando a Dança se elabora e se estrutura no tempo e espaço, ela se transforma no que conhecemos como arte do movimento, composição coreográfica, obra de arte. Para se compor em dança é preciso muito mais do que o ato de dançar. É necessária a vivência do fascinante processo criativo para, a partir dele, dar forma à composição cênica que em dança chama-se coreografia, expressão que tem origem no grego e quer dizer: grafia de danças corais, danças de grupo. Com o tempo, o termo foi sendo usado para nomear quaisquer grafias ou escritas do movimento e não somente as que se referem a danças coletivas. (LOBO e NAVAS, 2008, p. 25)

Desse modo, em termos cênicos, na criação individual em dança, geralmente temos a presença de um autor ao qual é atribuída a função de conceber a obra, e, sendo esta de sua Autoria, estará diretamente condicionada às suas escolhas e concepções estéticas. Esta obra normalmente é fruto de uma ideia que o coreógrafo irá materializar na forma de uma coreografia e para a qual selecionará os movimentos existentes em seu repertório corporal. Esta seleção será precedida de um projeto minucioso amparado em uma projeção do resultado que se pretende alcançar com a execução da dança. A importância do coreógrafo neste processo é um dos aspectos destacados por Silvia Soter:

Muitas vezes o coreógrafo opera como uma espécie de “DJ”, tal qual um misturador autoral de matérias pré-existentes, ou melhor, em outras palavras, como aquele que coloca em tensão e fricção o material preliminarmente já processado e transformado no corpo dos artistas mediante, por exemplo, a prática da improvisação. Na maior parte das vezes, a “autoria da obra”, não deixa de ser do diretor/coreógrafo, pois ele de fato constitui o “maestro” ou o “máster nesta festa” e é quem seleciona, agencia, organiza e assina o material final. Mesmo assim, os programas de vários espetáculos recentes de dança identificam essa parceria de modos distintos, assumindo que, em alguma medida, essa “autoria” passa a ser partilhada. (SOTER, 2012, p. 94)

Do coreógrafo habitualmente serão as decisões que se encontram durante as diversas fases do processo da composição coreográfica. Sua presença se fará necessária da elaboração e aperfeiçoamento do gesto dançado até a impressão dramática a ser instituída na grafia dos movimentos.

Ele poderá ainda, caso assuma a direção do espetáculo, segundo preceitos oriundos da linha de pesquisa temática que adotar, interferir de tal forma na seleção dos elementos coreográficos a ponto de conferir à montagem cênica uma assinatura. Para Miriam Giguere o trabalho intencional do autor de coreografias pode ser descrito da seguinte forma:

Muitas pessoas acreditam que o motivo para assistir uma dança é captar a mensagem que o coreógrafo pretendeu comunicar. Embora alguns dançarinos contem intencionalmente uma história, a maioria das danças não é tão direta. O coreógrafo possui uma ideia inicial para explorar por meio do processo criativo, mas o resultado da dança pode ser totalmente diferente. O primeiro impulso que o coreógrafo tem pode mudar de maneira significativa por meio do processo coreográfico até a dança não lembrar mais a ideia original. (GIGUERRE, 2016, p. 94)

Contudo, mesmo que este criador resolva produzir uma coreografia solo, na qual irá conceber e atuar sobre todos os elementos da composição, ainda assim ele precisará da interferência de outros sujeitos para a completude que a obra necessita. O maquinário de cena comporta diversos rudimentos como iluminação, cenografia, figurino, maquiagem, sonorização, dentre outros, dos quais depende a realização de uma montagem cênica. Ao levar a coreografia para a cena esta sofrerá o intercurso de outras influências. Do modo como Patrice Pavis caracteriza:

Uma primeira localização consistirá em avaliar a proporção de cada material no interior da encenação, o que obriga não somente a quantificar os sistemas significantes mas também a figurar seus limites e seus pontos de contato. Cada gênero possui uma partilha específica (mas com certeza modulável) desses componentes: se nos limitarmos aos aspectos materiais visuais. As proporções são instáveis, elas variam ao longo do espetáculo mas as relações e as fronteiras entre os componentes permanecem as mesmas. (PAVIS, 2015, p. 162)

Aqui acontece um importante encontro entre as linguagens artísticas. Sobretudo o teatro, a música e principalmente as artes visuais. Nessa analogia da cena com a visualidade se materializa a intenção e os pressupostos da montagem cênica. Os elementos cênicos auxiliam a transmitir a verdade da cena e em muitos casos são responsáveis por traduzir em linguagem visual a gestualidade dos corpos em movimento. Do mesmo modo a arte visual, quando transposta para a cena, se vê ressignificada pela expressão cênica da dança. Como se pode perceber é uma relação de interdependência e profundamente produtiva para ambas as artes.

Com a organização e a presença destes elementos na cena se configura uma diferenciação entre coreografia e montagem cênica. A coreografia pode ser entendida resumidamente como a grafia de movimentos organizada em sequências com um determinado encadeamento e uma dramaticidade proposta. A montagem cênica diz respeito à roupagem da qual a coreografia se reveste quando será apresentada ao público com todos os elementos cênicos citados anteriormente. A coreografia então seria a dança ainda em fase de processo mesmo que todas as sequências e grafias de movimento já estejam criadas. E a montagem cênica o momento em que a coreografia é organizada para ir para a cena. Sobre estas definições Lenora Lobo e Cassia Navas concluem:

A parceria com seu próprio corpo, ou com os intérpretes que desenvolvem com o criador a pesquisa coreográfica, é fundamental, numa cumplicidade onde a confiança deve ser a base do trabalho. Depois temos os *insights* da dramaturgia, a seleção e organização do material, a interpretação, a relação com a luz, cenografia, figurino e música, para chegarmos finalmente, à organização dos movimentos no espaço cênico, marcando-se a concretização do produto. (LOBO e NAVAS, 2007, p. 204)

Ainda está neste interim o espetáculo. Que seria o acontecimento cênico em si e a junção de todas as instâncias que o antecederam. O momento de encontro com o público, onde a linguagem cênica se completa e adquire sentido. O espetáculo seria a última das fases onde a dança em seu sentido autoral perfaz toda a trajetória da composição coreográfica e acontece no efêmero espaço de tempo para o qual a montagem foi concebida. Esta diferenciação entre as etapas que estruturam o percurso coreográfico é extremamente relevante do ponto de vista da Autoria. Pois em cada uma delas a criação sofrerá influências que determinarão e transformarão o caráter de Autoria da obra. Como Patrice Pavis explicita:

A essa multiplicidade de métodos e pontos de vista acrescenta-se a extrema diversidade dos espetáculos contemporâneos. Não é possível reagrupá-los sob um mesmo rótulo, mesmo sendo um tão complacente como “artes do espetáculo”, “artes cênicas”, ou “artes do espetáculo vivo”. Está concernido tanto o teatro de texto (que encena um texto preexistente) como o teatro gestual, a dança, a mímica, a ópera, o Tanztheater (dança-teatro) ou a performance: exemplos de manifestações espetaculares que são produções artísticas e estéticas, e não simplesmente “comportamentos humanos espetaculares organizados”. A encenação não é mais concebida aqui como a transposição de um texto em uma representação, mas como a produção cênica na qual um autor (o encenador) obteve toda a autoridade e toda autorização para dar forma e sentido ao conjunto do espetáculo. (PAVIS, 2015, p. 18)

A interação entre estes aspectos compositivos configura as características fundamentais para a construção da linguagem. Dentre estas se encontra a intersecção acontecida entre as particularidades existentes em cada estratégia utilizada na composição cujas camadas de significação vão se sucedendo e se organizando. O processo de criação é bastante complexo e assume formas de se organizar que variam de autor para autor. Cada um deles possui um modo totalmente diferente de criar e utilizará de uma estratégia diferente para compor sua dança. Também os processos variam entre si. Talvez neste sistema de seleção e escolha, neste modo de organizar a criação esteja o composto que caracteriza a Autoria. A poética do artista, como coloca Mônica Dantas:

A ação poética se dá, então, na relação que se estabelece entre a poética que inspira, o trabalho do coreógrafo e o seu estilo próprio. Dito de outro jeito, a ação poética ocorre no jogo entre o que já existe e serve de inspiração e o que os artistas de dança desejam e perseguem e também no jogo entre o que está postulado em termos de tradição e a necessidade de invenção. Do mesmo modo, é no jogo entre o planejamento e a estruturação dos atos para a execução de uma coreografia e a intervenção dos acontecimentos fortuitos, dos movimentos executados ao acaso, das brincadeiras inconsequentes, dos comentários distraídos e dos sonhos reveladores que insistem em se fazer presentes no sono daquele que cria, que a inspiração poética se insinua. (DANTAS, 1999, p. 21)

Os modos de registro dos processos também são bastante diversificados. Eles vão desde anotações de partituras coreográficas, escritos, desenhos e outras informações até registros de imagens através de fotos e de vídeos. Tudo para que o material criado não se perca e possa ser retomado o processo em outro momento. Todavia como já foi falado anteriormente a dança se constitui do instante efêmero em que ela acontece. Como já foi pontuado anteriormente também aquele registro no dispositivo não é a dança em si mas uma tradução visual da linguagem dançada. E aqui acontece novamente outro encontro importante entre as linguagens artísticas.

Em Denise Siqueira vamos encontrar o seguinte esclarecimento:

Diferentemente de outras formas de arte como arquitetura, escultura e pintura, que possibilitam uma fruição prolongada, as artes cênicas são perenes. A tentativa de captar uma arte como a dança por meios como fotografia, vídeo ou filme provoca a criação de uma terceira manifestação estética. A dança não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações sem modificar-se. À medida que se tenta colocar a dança no esquema de reprodução, altera-se sua essência: um movimento de dança, porque acontece no tempo, desaparece logo após sua execução. (SIQUEIRA, 2006, p. 90)

Embora o registro no vídeo, desenho, fotografia dentre outras formas contenha a criação coreográfica ele é uma projeção estética de quem registra. Assim podemos dizer que mesmo sendo uma arte da cena a dança gera uma imagem visual. Ela também se sustenta dessa visualidade uma vez que é feita para alguém assistir. Mesmo que o objetivo do registro seja puramente documental e não possua nenhuma intenção estética, a dança ali contida traz em si mesma a gênese do experimento que gera a realização de uma experiência artística. Assim as artes se complementam mantendo também cada uma a sua singularidade.

Denise Siqueira continua:

O aspecto de perenidade das artes cênicas tende a ser pouco valorizado na contemporaneidade – é preciso registrar em fotos, vídeos, filmes e CD-ROMs. No entanto, a dança acontece em um tempo que não será repetido. Ela pode ser novamente apresentada, mas essa repetição a marca como “diferente”. Como já foi dito anteriormente, mas vale repetir, a prova documental de uma dança funciona como incitamento à memória. (SIQUEIRA, 2006, p. 91)

Também vale ressaltar que mesmo de posse do registro em vídeo, ou desenho, ou fotografia, ou escrito, ou... ou... aquela dança jamais poderá ser reproduzida. Pelo mesmo argumento de que a dança pertence ao domínio do instante, ainda que se retome e execute com o mesmo material criado aquilo que surgirá será uma outra dança. E conseqüentemente uma nova Autoria já que assumirá novas informações por parte do momento em que estiver acontecendo. Assim a cada nova configuração, a cada instante dançado, a cada elemento que se soma teremos uma outra construção autoral.

Tomemos como exemplo um trabalho recentemente apresentado por Eva Schul. A coreógrafa, juntamente com os dançarinos da Ânima Companhia de Dança, construiu um espetáculo intitulado “Acuados” que dentre outros temas trata a questão da violência contra a mulher, especialmente no âmbito doméstico, e os desdobramentos gerados na família e nas relações sociais dos envolvidos. Em uma das cenas mais impactantes do espetáculo, o palco é dividido por biombos em três partes. Em cada uma delas acontece uma coreografia diferente, denunciando os relacionamentos abusivos sofridos pelas mulheres na intimidade de seus lares. Com isso a coreógrafa oferece ao público três oportunidades diferentes e simultâneas de apreciar a dança sobre um mesmo tema.

Denise Siqueira conclui:

Assim, um vídeo ou filme de dança nunca será como o espetáculo que reproduz. Ao se aproximar de um dançarino, a câmera deixa de captar os demais movimentos que acontecem no palco simultaneamente. Perde-se a noção do todo e o espectador perde, ainda, a possibilidade de escolher que ação do palco vai apreciar. A câmera faz essa opção. Mas, se a câmera se distancia e mostra todo o palco, torna-se impossível observar as feições dos dançarinos, detalhes de seu figurino, sua respiração, seu suor. O vídeo, como a fotografia, tem uma linguagem que lhe é própria e é diferente da linguagem da dança. Quando a fotografia ou o vídeo registra a dança, gera uma nova leitura, outra forma de contato com o espetáculo. (SIQUEIRA, 2006, p. 91)

Tais elementos, quando executados por outras pessoas, também contribuem para a diversificação das noções de Autoria uma vez que sua existência na obra se faz possível também no espaço de tempo em que estes artifícios se encontram. Cada um deles é responsável por interferências que a todo momento modificam a realização do artefato coreográfico. Desse modo uma mesma obra coreográfica pode ser dançada dezenas de vezes, por centenas de pessoas, em milhares de lugares e ainda assim conservar suas características. Mas da mesma maneira a Autoria nela expressa sofrerá todas essas intervenções e cada uma delas constituirá uma outra Autoria.

Um dos exemplos mais interessantes destas interferências temos na fala do artista Hélio Oiticica ao comentar a experiência estética com os parangolés:

A criação da 'capa' (já realizadas a 1 e 2) veio trazer não só a questão de considerar um 'ciclo de participação' na obra, isto é, um 'assistir' e 'vestir' a obra para sua completa visão por parte do espectador, mas também a de abordar o problema da obra no espaço e no tempo não mais como se fosse ela 'situada' em relação a esses elementos, mas como uma 'vivência mágica' dos mesmos. (OITICICA, 2011, p. 73)

Porém, cada um dos indivíduos envolvidos na montagem fará sua participação no processo partindo do conhecimento a respeito da parte que lhe coube na concepção e do entendimento apreendido acerca da coreografia em curso. O aparato colocado na cena, então, será a síntese do entrecruzamento feito sobre a ideia inicial do autor e os subsídios produzidos por cada um dos participantes do processo coreográfico. Dessa forma, mesmo sob instruções precisas, cada indivíduo exercerá suas funções mediante um pressuposto de intenções pessoais cuja ingerência influenciará o produto final.

E, mesmo que este resultado ainda conserve ligação com a intenção inicial do autor, ele será o fruto das diversas contribuições que cada um coloca à disposição da obra. Agora, se estiver diante deste coreógrafo um grupo de bailarinos a ser coreografado, este universo de intervenções se amplia considerando-se os infinitos modos como cada indivíduo poderá traduzir, em sua corporeidade, a criação.

Aliás, neste sentido, a perspicácia do autor pode ser mensurada pela forma apurada como este consegue compor com base na disponibilidade corporal dos dançarinos. Os movimentos criados para a coreografia assumem, então, em cada corpo dançante, uma nova configuração; uma contribuição pessoal sobre o processo de desenvolvimento, exemplificado por Lenora Lobo e Cássia Navas como:

Há artistas coniventes com seus mestres, formados com base em métodos bem estruturados e que optam por continuar na mesma estrada, acrescentando a ela seu traço pessoal, ou mesmo uma percepção pessoal de mundo, o que acabará modificando o método original, somando a ele outras informações ao longo do caminho percorrido. (LOBO e NAVAS, 2008, p. 20)

O pressuposto observado parte do fato de que o coreógrafo passa a conceber para outras pessoas dançarem. O objeto de seu direcionamento criativo estará fundamentado nas potencialidades dos bailarinos e no modo como estes assimilam as orientações e procedimentos da composição. Quanto maior for sua habilidade em aproveitar o que aqueles corpos são capazes de oferecer, melhor será o produto em cena. Ou seja, os corpos que dançam determinarão o caminho adotado pelo autor durante o processo da composição coreográfica.

Sendo assim, infere-se que, ao dançar, o corpo assume para si a dimensão de Autoria da coreografia em construção e também daquela acontecida no espaço de tempo que compreende a efêmera existência do fenômeno coreográfico. Por se tratar de uma arte da presença, pautada no aqui e agora, o conjunto formado pelas habilidades criativas do coreógrafo constitui a cena desde sua concepção até o instante em que esta acontece. O cruzamento entre ambos os universos efetua a síntese da Autoria em um constante fluxo de compartilhamento. O caráter destas constatações encontra amparo na estética relacional defendida por Nicolas Bourriaud:

Essa história, hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre humanidade e divindade, a seguir entre humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações interhumanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990. (BOURRIAUD, 2009, p. 41)

E, ao falar em partilha, é importante lembrar que a dança, oriunda dos primórdios da existência humana, surgiu em espaços de coletividade por excelência. Em sua dimensão ritualística e mágica, ela foi se estruturando como forma de intercâmbio entre espaço, tempo, coisas e pessoas.

A natureza espetacular desta forma de arte também aponta em toda a extensão de sua existência para a relação entre corpos, objetos e lugares. O exercício da Autoria em dança é partícipe na qualidade desta interação e dela se alimenta sempre que um artista se dispõe a criar para si ou para outros, pois, de outra forma, não se atingiriam os fins estéticos da linguagem. Nicolas Bourriaud ainda comenta que:

Além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram “formas” integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relação representa hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (BOURRIAUD, 2009, p. 40)

Isto posto, há ainda um terceiro e importante elemento que, completando a tríade cênica, perfaz o adensamento da problemática autoral – o público. Em contato com a coreografia o espectador eleva à enésima potência a elasticidade da tessitura cênica. Sua presença diante da obra é responsável por atribuir sentido à criação e complementá-la em significado. Quanto mais aberta à fruição for a proposta do autor, maiores e incisivos serão os atravessamentos sofridos por esta arte que se completa na concretude desta relação estética e na possibilidade de recriar a obra com o aporte subjetivo dos diversos indivíduos que dela experimentam. No entendimento de Patrice Pavis a experiência estética corporifica a relação artista público:

Aparentemente, o espectador está amarrado a sua poltrona, só pode intervir naquilo que acontece à sua frente. Por outro lado, seu ego parece mover-se livremente em cena graças às múltiplas identificações com os personagens. Tal neutralização do sistema motor no entanto é apenas aparente: na realidade, o observador age e reage fisicamente com aquilo que percebe. Essas reações dependem evidentemente da plateia, a qual apresenta uma “encenação do lugar social”. Os movimentos e os comportamentos dos espectadores são regidos por rituais de interação. (PAVIS, 2015, p. 226)

Diante de tudo isso, é possível observar que o processo de criação em arte é uma prerrogativa diversa e abrangente que sustenta inúmeros fenômenos estéticos e cuja complexidade provoca reflexões diferenciadas no espectro artístico e suas produções.

Na contemporaneidade esse universo se encontra constantemente atravessado por acontecimentos e fatores que recompõe a expressão artística e provocam outros desdobramentos para além do horizonte da criação. No ambiente da dança, especificamente, estes procedimentos se intensificam por ocasião das características corporais envolvidas no processo e das relações de mediação que envolvem esta arte da cena.

A situação de construção de uma obra movimenta aspectos de criação responsáveis pela busca de estratégias para solucionar os desafios que a feitura do objeto artístico oferece. O artista envolvido com a composição de uma obra de dança que entende os princípios e métodos necessários para atingir seus objetivos conduzirá com maior qualidade o expediente da composição.

As interconexões que surgem durante o processo apontam para a necessidade de um planejamento que possibilite explorar ao máximo o conteúdo que cada experimento coloca à disposição de seus participantes. Conforme Isabel Marques atesta:

Cada linguagem artística que conhecemos – vivenciamos, fruímos, compreendemos – possibilita-nos outro olhar e formas diferentes de vivenciar o mundo. Uma vez articuladas em obras de arte, as diferentes linguagens artísticas possibilitam diversas leituras de mundo imbricadas entre si e em movimentos dialógicos constantes entre pessoas, tempos e espaços. As diversas leituras de mundo via diferentes linguagens possibilitam conhecer, reconhecer, ressignificar e, sobretudo, impregnar de sentidos a vida em sociedade. (MARQUES, 2012, p. 27)

Dos diversos modos de atuação que os recursos artísticos possibilitam, em sua maioria existe, uma dimensão pedagógica no sentido de administrar e organizar o transcurso da criação e seus desdobramentos. Como em dança se trata do envolvimento de pessoas no processo é possível que se faça uso de uma metodologia para absorver o que os corpos são capazes de realizar e gerenciar o direcionamento estético que a intencionalidade de uma determinada cena ou temática desejam exprimir. Com vistas a acompanhar o percurso de concepção da obra, melhor observar as transformações que estas vai sofrendo no caminho e orientar na medida do possível em direção ao resultado esperado.

Ainda que as diretrizes de condução de um processo artístico assegurem uma trajetória de criação mais acertada e produtiva é importante lembrar que a composição de uma obra coreográfica é um organismo vivo e mutante.

Em sua natureza é mister acontecerem fatores que a todo momento reconfiguram os procedimentos criativos e também redirecionam a estrutura da obra. Do mesmo modo oferecem oportunidades de descoberta dos potenciais de quem participa do experimento e no transcurso da prática estabelecem um caráter particular e único de aprendizagem artística referente às habilidades de cada indivíduo, às características específicas de cada processo e à natureza intrínseca da linguagem. Isabel Marques alega:

Ou seja, efetivamente inseridos no conhecimento e vivência das diferentes linguagens artísticas, podemos nos tornar seres mais amplos, mais profundos, mais complexos, mais múltiplos e, conseqüentemente, mais conscientes e compromissados. (MARQUES, 2012, p. 28)

A aquisição e o desenvolvimento de habilidades corporais e artísticas constituem um processo de aprendizado que acontece pela experiência e sobretudo pelo desafio constante de renovação que acontece nas modalidades de composição e criação em dança. Dependendo da abertura que a proposta oferece para as contribuições dos sujeitos a composição coreográfica assume características dessas impressões pessoais onde uns aprendem com as experiências dos outros. Sejam elas surgidas no momento dos experimentos artísticos em que se está formando a obra ou trazidas do repertório anterior para o cruzamento de informações que resulta na Autoria da composição coreográfica.

Ivana Menna Barreto diz que:

No contexto desta discussão, vejo a denominação “autoria em colaboração” como tentativa de profanação da unidade autoral (que traria implícito o reconhecimento ou consagração de um único nome), ainda como uma operação em curso que, me parece, busca retratar a complexidade instaurada por um processo de criação. (BARRETO, 2017, p. 36)

O movimento da criação em sua essência abarca uma série de interferências e transbordamentos que originam uma obra artística, e no caso da dança é um artefato coreográfico. Contudo o processo artístico que antecede o resultado final é repleto de procedimentos e estratégias que funcionam como uma pedagogia das artes cênicas ou um método de aprendizagem acontecido no contato com a linguagem artística. No exercício da criação em dança surgem situações que exigem a seleção de elementos, a escolha de caminhos e a configuração de uma obra que acessam o repertório de aprendizados anteriores bem como projetam perspectivas para a realização da obra.

O ser humano de um modo geral e nas mais diversas instâncias dispõe de considerável potencial para a criação. Esta condição entretanto depende de um ambiente profícuo em estímulos e circunstâncias onde o indivíduo possa acessar e desenvolver esta habilidade. A arte em sua natureza expressiva oferece este espaço para que a pessoa possa entrar em contato com sua originalidade criativa e inventar modos de compendiar suas aptidões de percepção e apreço interligadas. De modo a integrar as dimensões pessoal e coletiva em um lugar de interação que só pode acontecer inteiramente pela relação entre o indivíduo e o contexto na contingência vivencial do experimento.

Convém neste momento da reflexão perguntar então de que trata o ato criativo efetivamente? Que funções ele ocupa no âmbito da percepção estética e na extensão pedagógica da intervenção artística? Como isto acontece na corporeidade do indivíduo que se expressa por meio da dança? Quais são as características existentes no processo que determinam essa ocorrência? Vejamos o que diz Duarte Jr.:

O esforço humano para ordenar e dar um sentido ao universo encontrou na arte um poderoso meio de ação. Através dela a imaginação humana poderia se tornar concreta. A capacidade original do cérebro de produzir imagens se aperfeiçoara ao transformá-las em ações e produtos gravados no mundo. (DUARTE JR, 2012, p. 38)

O fenômeno criador implica em um procedimento racional que reúne um conjunto de potencialidades onde concorrem a personalidade de cada um em seus aspectos individuais e sensíveis. Ele acontece no cotidiano por meio de situações diversas, na distinção de aspectos que vão se somando e ajustando a outros elementos ou sujeitos presentes na ocorrência do processo criativo. Enquanto gesto expressivo de dança ele traduz novas formas de conexão simbólica uma vez que de outro modo estas interações sensíveis não se fariam possíveis em um Jogo de aproximações com tentativas de acerto mas também possibilidades de fracasso.

Esse equilíbrio de tensões cognitivas entre sentimentos e afetos contrários coloca um desafio sob o ponto de vista da construção de sentidos por vezes contraditórios e desconcertantes da Autoria em dança. Ele atravessa os sentimentos e provoca os sentidos do criador na direção de soluções estéticas que desacomodam certezas sedimentadas na origem de tradições e modos de fazer arcaicos.

Sendo assim o artista da dança buscará expressar essa rede de impressões procurando imagens corporais para revelar a natureza íntima de sua criação forjando aquilo que entende como nova experiência estética na linguagem. O cerne deste pensamento se encontra na habilidade de formar novas produções artísticas concatenando ideias e informações normalmente entendidas como dissonantes e insólitas.

Em muitos casos ela se apresenta como uma necessidade criadora, uma propensão ao uso da imaginação produtiva ou uma inclinação para aprender por intermédio da fantasia. Agindo assim como fruto da criatividade a imaginação conduz ao terreno de aprendizagens artísticas fundamentadas nas diversas interfaces envolvidas pela forma autoral de criar. Desse modo ao alcançar o formato de uma dança ela articula anseios criativos, decompõe signos individuais e coletivos e exprime o artifício de um processo em resultados estéticos.

Sobre este rizoma de leituras da linguagem Isabel Marques destaca:

Cada papel desempenhado na tessitura das teias da dança delinea, desdobra, ramifica e mapeia faces da mesma dança. Essas faces abertas e descontínuas se entrecruzam e sobrepõe desenhando mapas distintos em cada dança. Cada ser que dança, incorporando seus papéis, percebe-sente-pensa a dança sob ângulos diferentes – cada qual apreende a dança sob ângulos diferentes. (MARQUES, 2010, p. 40)

Dessa forma criar por intermédio e experiência da dança é estar aberto ao aprendizado de que as coisas não precisam ser exatamente como se mostram na realidade racional e cartesiana de uma manifestação unívoca. Elas podem assumir outros modos de apresentarem suas facetas seja na compreensão e execução de processos simbólicos ou na síntese de um fenômeno estético criativo com vistas a expressão de linguagem. A íntima associação desta perspectiva se assenta sobre a possibilidade de propor o surgimento de algo que ainda não existe como pressuposto básico do ato criativo. Aliás, a cultura atual nada seria não fosse a criatividade e a imaginação daqueles que ousaram deixar suas contribuições ao mundo.

Como vimos, a criação é uma forma diferenciada de alterar a organização existente nos sistemas humanos empregando um novo significado. Em arte isso corresponde a aprender por meio da experiência daquilo que ainda não é, mas, que no processo estético poderá vir a ser.

Com intermédio dos indivíduos, contextos e coletivos em consonância de um desenvolvimento da personalidade artística e suas ramificações. Para o criador esta pedagogia da aprendizagem artística possui interfaces que se desdobram no entendimento da Autoria.

Na linguagem da dança, essa compreensão se dilata quando entra em contato com a construção simbólica dos movimentos e a natureza subjetiva que cada corpo é capaz de expressar. Através dela o sujeito experimenta um estado anterior à razão onde acontece seu contato sensível e primitivo com o ambiente. Esse encontro, dentre outras funções, tem o compromisso com a articulação de sentidos que só acontecem por intermédio da sensibilidade. Dessa forma, podemos dizer segundo Duarte Jr. (2012) que a “arte possui funções cognitivas e pedagógicas” e se traduzem em obra coreográfica quando atingem a maturidade de uma trajetória de criação.

Marly Ribeiro Meira constata:

Ao contrário do que se pensa, a criação envolve aprendizagem. Apesar de todos nascerem artistas, ninguém se forma artista sem luta e sem trabalho com a criação, com as informações, deformações e formações que os atos de criação propõem ao criador concretamente. Transformar é desafio de lidar com as mudanças das formas sem perda da estrutura viva que as sustenta. A arte tem a pretensão de capturar a vida onde ela se esconde ou se camufla para o olhar, mesmo nas coisas banais e simples. As propostas de pedagogia estética e artística, ao levar em consideração uma filosofia da criação, demandam relacionar arte e vida, onde o conhecer, o fazer, o expressar, o comunicar e o interagir instauram práticas inventivas a partir das vivências de cada um. (MEIRA, 2009, p. 122)

A prática dessa experiência pedagógica em arte está localizada na esfera de que a obra de arte não se expressa de maneira direta mas, por uma interconexão geral de signos que permite a cada sujeito experimentá-la segundo sua própria formação sensível. No fenômeno estético, nossa sensibilidade decodifica os sentidos propostos pela criação compondo e abrangendo modos distintos de fruição artística. Neste processo as formas de criar modificam-se e evoluem transformando as obras, os artistas, os espectadores, a linguagem da dança, transfigurando a arte como um todo.

Por fim, no que tange à Autoria em dança, é possível perceber que a concepção e a consequente execução de artefatos coreográficos, dado o caráter tangível da linguagem, estará sempre sujeita à transfiguração de suas matrizes criativas.

Ou seja, em se tratando de dança, a compleição autoral estará nas diversas fases que se sucedem entre o insight do coreógrafo que se materializa nos dançarinos e, por meio deles, vai se modificando na medida em que a proposta assume sua efetivação na cena em contato com o público, partilhando todos os estágios de Autoria da obra.

Por este motivo, o conceito de Autoria na dança flutua. Ele se intensifica quanto mais as relações entre os elementos que compõem o processo passem a articular forma e conteúdo na trajetória vívida que compreende o experimento criativo e a encenação. A interação é este fator preponderante que para além de subjugar a quem o objeto coreográfico deve sua Autoria, pretende, também, sustentar a prerrogativa de que a obra é recriada a todo o instante.

Embora seja possível a um autor realizar um protagonismo solitário e estanque em todos os espaços da atuação cênica, a obra será mais rica se mais criadores nela estiverem envolvidos, e se maior for o envolvimento dos sujeitos no transcurso perene de mutação da linguagem. Na próxima seção trataremos de adentrar nas reflexões sobre o fluxo criativo e seus desdobramentos no processo de Autoria do corpo que dança.



*Lembro que no ano de 2018, durante o SPMVA, um colega ao apresentar seu trabalho, colocava que recentemente o grupo Wuppertal Tanz Theater incorporou o nome de Pina Baush em sua nomenclatura. Ele agora se chama “Wuppertal Tanz Theater Pina Baush”, obviamente que uma homenagem à relevância desta importante autora não somente para seu grupo, mas para toda uma geração de artistas que ainda hoje bebem desta fonte. Para mim, inclusive, o nome de Pina Baush figura entre as principais referências.*

*Imediatamente pensei, será que algum dia, talvez quando eu morrer, meu trabalho autoral na dança será lembrado com o peso necessário para nomear uma célebre cia de dança? O que fez de Pina Baush a artista que ela é, foi a individualidade de sua personalidade criativa, ou a destreza com que ela permitia a porosidade de outras influências em um processo que vai desenvolvendo seus próprios rumos e com isso se complexificando na riqueza de outras autorias?*

(Fragmento do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem.)

## **6 AUTORIA NO FLUXO CRIATIVO**

O entendimento que o ser humano possui de sua existência no mundo é uma perspectiva, que, ultrapassa um contingente significativo de interações e de vivências que o constituem enquanto organismo vivente e atuante. No cruzamento que se estabelece dos interesses despertados pelas experiências das quais participa e dos saberes que resultam destas vivências, o ser se transforma e evolui. Todavia há um aspecto determinante neste processo onde a transcendência e a concretude humanas atingem seu ponto de convergência: O corpo. Assim sendo, Ivana Menna Barreto afirma:

A compreensão de corpo como resultado de cruzamentos, de negociação, como “aquilo que se apronta” num processo coevolutivo de trocas, vem ao encontro das reflexões que faço sobre a questão autoral na dança, que tem no corpo seu material primeiro e mais essencial, mediando pelo processo perceptivo o mundo ao seu redor. Essa teoria bastante alicerçada no diálogo com estudos da neurociência, interessa particularmente à minha, ao situar o corpo como possibilidade de comunicação, gerador de ações que podem determinar outras – mediação entre o dentro e o fora. (BARRETO, 2017, p. 23)

Talvez para auxiliar na compreensão destas particularidades do indivíduo, cujas características escapavam ao entendimento puro e simples da razão, surgiu a arte no transcurso da história. No transbordamento epistemológico que envolve nossa dimensão humana, onde as diversas ramificações deram origem a inúmeros estudos. A arte preocupou-se para além dos aspectos físicos, com o significado de perscrutar o campo sensível. Na tentativa, ainda, de responder a uma crise contemporânea na própria arte e fora dela, as linguagens com o passar do tempo procuraram desenvolver as percepções das pessoas para a arte. No dizer de Francisco Duarte Júnior:

Um fenômeno comum a todas as culturas – desde as mais “primitivas” às mais “civilizadas”, desde as mais antigas às mais atuais é a *arte*. A arte do homem pré-histórico, inclusive, é tudo o que restou, integralmente desses nossos antepassados. Qualquer cultura sempre produziu arte, seja em suas formas mais simples, como enfeitar o corpo com tinturas, seja nas formas mais sofisticadas, como o cinema em terceira dimensão, na nossa civilização. A arte nos acompanha desde as cavernas. (DUARTE JR, 2012, p.38)

Contudo, conforme os corpos avançaram na descoberta de respostas, outras tantas ou mais perguntas foram surgindo. Nesta seara, a arte possui um poder intrínseco de transformação do qual depende a potência de artistas e sujeitos envolvidos na criação dos artefatos estéticos. Para tal feito, só se tornariam artistas aqueles que de algum modo conseguissem deslocar o núcleo macio da sensibilidade de outrem e por aí despertá-lo para as relações de afeto, emoção e paixão que perpassam os modos como cada corpo se relaciona com a arte. Sobre este aspecto, Marcos Vilela Pereira apresenta a seguinte reflexão:

Tomo como ponto de partida uma ideia bastante comum: a impossibilidade de definição unívoca da arte. Ao longo da história da humanidade, temos presenciado calorosos debates sobre esse tema, sem nunca termos alcançado um conceito universal que silenciasse essa pergunta. Na Antiguidade, o campo da arte circundava as noções de imitação e beleza, passando pela sua utilização como elemento decorativo. No auge da modernidade clássica, a arte aproximou-se da sublimação, do sublime. Na contemporaneidade, aderida antes ao conceito do que ao seu conteúdo expressivo estrito, a ideia de arte ampliou-se e ultrapassou os limites da inteligibilidade. Alcançou-se o patamar em que tratamos de diferentes formas de racionalidade em situação de simultaneidade e contingência e, portanto, caem por terra as iniciativas de circunscrever a arte às formas mais tradicionais ou universais de racionalização. (PEREIRA, 2012, p. 184)

Como podemos perceber, as inúmeras prerrogativas que envolvem a definição de conceitos na arte foram se transformando no transcurso dos tempos. Do mesmo modo esta compreensão foi sofrendo transformações no entendimento dos indivíduos que com ela entraram em contato. Longe de responder às questões profundas relacionadas a Estética, o que se pretende aqui é ponderar sobre as narrativas das noções de corpo e seus possíveis desdobramentos no campo da arte.

Para tanto, se torna necessário tecer algumas reflexões sobre como as épocas contribuíram para o entendimento que temos hoje sobre a densidade das descrições presentes na arte, e de que formas a cultura visual presente em determinados períodos influenciaram os fenômenos estéticos. Façamos então um breve apanhado de como esta relação foi se constituindo desde o seu surgimento até a atualidade. Sobretudo no modo como o corpo se localiza neste cenário de constantes e significativas transformações. Um corpo que também é fruto das construções e deslocamentos do contexto onde está inserido.

A grandeza natural do espaço ambiental, a qual todos estamos sujeitos, em muitos casos se impõe pela força do vazio que nossa individualidade ocupa no inóspito território. A marca de sua ambivalência, por vezes nos conduz ao espaço extremo de nossa existência, instante este em que o eu artístico aflora e se confronta com o momento anterior à criação. Se por um lado, estar no mundo nos impele a transfigurá-lo pela potência da dimensão criativa, em outro aspecto, o vácuo da inexistência anterior ao objeto criado, se encontra preñado com os signos do isolamento, do desolamento, e, por assim dizer, da dúvida. Marly Meira então diz:

A vivência da temporalidade só é experimentada intensamente como atividade poética, pois se trata de uma relação com o imponderável, o indizível, o indiscernível virtual que se atualiza no seu acontecer. O pensamento abstrato é ficção. Que tais ficções tragam benefício positivo para a vida, para processos de desterritorialização que só a própria terra realiza. Isso as torna uma articulação com verdades factuais, relação múltipla que vai além do sujeito e das formas de objetificação e subjetivação sociais e pessoais. (MEIRA, 2009, p. 122)

Ao perscrutar as marcas deixadas pelo homem, as sendas da criação remetem aos desenhos de movimento descritos nos espaços de deslocamento. Circunscrevendo casas, cidades, cenários de intimidade cotidiana e seus transcurtos. Para além do desejo de perpetuação que nos é intrínseco esse estado de reflexão profunda se configura em região de propensão aos anseios da subjetividade.

O pequeno território de concepção da nossa atuação mais profícua. O lugar onde nossa intensidade propulsora é acionada ao extremo semântico de construir uma obra. Neste impacto precursor que nos conduz a refletir sobre as camadas de significação artística e o emaranhado de sentidos como uma trajetória experimental, seria apropriado pensar na possível transcrição da complexidade que compreende a arte enquanto linguagem.

Todavia, a possibilidade de concretização do ensejo não se alinha ao organograma de símbolos que constituem a comunicação mais pura e simples que se possa utilizar. Ela é oriunda do entendimento que se encontra na perspectiva da criação enquanto um processo em constante desenvolvimento e em sucessivas operações sensíveis. Para Francisco Duarte Júnior a linguagem possui a seguinte configuração:

Contudo, a linguagem não é uma simples lista de objetos do mundo, um simples agrupamento de símbolos que representem as coisas existentes. Se assim fosse, a quais objetos corresponderiam palavras como: isto, aquilo, porém, antes, todavia, agora, vida, semelhante? A linguagem é mais que um inventário de coisas: é um instrumento de ordenação da vida humana, num contexto espaço-temporal. Por ela, o homem organiza suas percepções, classificando e relacionando eventos. Por ela, o homem coloca ordem num amontoado de estímulos (sonoros, luminosos, táteis, etc.) de modo a construir um todo significativo. (DUARTE JR., 2012, p. 39)

Um espaço-tempo que se oferece como um registro da passagem do homem sobre a terra. A exemplo, seria oportuno retomar os acontecimentos ocorridos no recinto das artes visuais. Por sua natureza visual elas formulam um discurso crítico sobre seu entorno. Anunciando os avanços de uma época bem como as mazelas que ela denuncia. Suas produções dialogam com a existência humana porque para ela surgem e dela se alimentam.

No horizonte deste território de ações surge a figura do autor / artista. O homem só. Contudo seu olhar sobre este primeiro momento de inserção no percurso criativo é menos subjetivo e mais sobre a presença de cada um na realidade do que ainda está por vir. Em uma articulação que prioriza o artista como um ser inacabado. À busca de sua completude, o homem só vislumbra a tentativa de resolver questões que ainda não foram respondidas.

Vejamos o que comentam Helena Katz e Christine Greiner, pesquisadoras do corpo, sobre este aspecto:

É nesse sentido que, para entender como o movimento se aloja no corpo, por exemplo, as ciências que tratam do movimento devem ser consultadas. Com elas podemos compreender o que acontece no corpo enquanto processa as informações necessárias à sua sobrevivência, adaptação e reprodução. E, então, descobrir como o movimento se especializa a ponto de se transformar em representação teatral, gesto musical, dança, acrobacia, performance, música, ou seja, nas suas ações no mundo na forma da arte. (KATZ e GREINER, 2007, p. 93)

A coexistência desta relação estética se estabelece pelo experimento de um mapa poético. Lugar de potência criadora e reconfiguração da experiência de cada um no pequeno território da criação. Espaço este de encontro consigo para experimentar a humanidade que orbita em torno da domesticação do ambiente criativo e a consequente estabilização da linguagem. Nesta construção o homem se torna experiência artística em interação. Mas esta compreensão perpassa a produção de estratégias e instrumentos que o auxiliem nesta árdua tarefa.

No mundo contemporâneo o homem tem se cercado de objetos que funcionam como extensões de sua corporeidade. Estes artefatos atuam como próteses permitindo assim habitar o ambiente. Do mesmo modo, o corpo vai se adaptando aos instrumentos, desde os mais simples até os mais complexos, como a cidade que representa o grande objeto construído pelo homem. Ao apropriar-se dela e por ela se deixar envolver o homem amplia a si por meio das atitudes que compõe suas ações artísticas. A impressão destas experiências contamina o corpo, cujos acontecimentos, atravessamentos e desdobramentos vão constituindo o arcabouço do ser.

A linguagem com a qual se comunica se vê enriquecida por estes traços sensíveis distintos. Neste fluxo de trocas com o mundo o corpo se constitui. Segundo Helena Katz e Christine Greiner:

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo coevolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção de corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vem do mundo são processadas para serem devolvidas depois ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. (GREINER e KATZ, 2005, p. 130)

A experiência espacial implica em movimento. O pensamento imagético nos permite uma série de conexões que orientam para direções diversas. O itinerário destes direcionamentos possibilita a decodificação das vivências acontecidas sobre o território. Uma experiência corporal que resulta da procura pelos traços constitutivos e quase imperceptíveis existentes nas coisas. Em um repertório de saberes onde, aos poucos, a linguagem artística se torna o resultado do encontro entre o homem só, o mundo e os elementos os quais despertam sua dimensão sensível. Conforme Sant'Anna (2005) pontua:

São variadas as paisagens do corpo na história. Primeiro porque a história é tão múltipla quanto os corpos que dela fazem parte. Segundo porque as paisagens formadas a cada instante por cada corpo não cessam de se mover em direções distintas. São paisagens muito suscetíveis a qualquer influência social, cultural, política e científica. E, ainda, elas nem sempre podem ser completamente capturadas pelo olhar. (SANT'ANNA, 2005, p. 122)

Assim sendo, o corpo em movimento vivenciado pelos sujeitos se vê representado na arte cuja captura se dá normalmente pelo meio visual. Aliás, o primeiro contato do homem só com o ambiente acontece através do olhar. Embora as imagens produzidas e advindas desta experiência estejam associadas a construção de camadas de significação, neste aspecto o corpo atua como um filtro cognitivo, com seus cinco sentidos, dos quais a visão é o mais utilizado. Neste fazer é mister estar atento às representações, às configurações variadas assumidas pelo olhar para a Autoria de um fazer poético.

O ateliê do artista é o útero da criação poética. O espaço performático lugar de disponibilidade corporal a todas as experiências conceptivas. Essa perspectiva se associa a uma ideia do labor artístico, do processo criativo e do encontro produtivo com a dança. Essa postura frente a responsabilidade estética dos elementos criados exige tecer considerações constantes partindo do ato criador, muitas vezes não somente após o resultado, mas sobretudo durante o transcurso da criação. O espaço criativo então é um lugar de desafio, pois, nos leva à desconfortável situação de confrontar nossas convicções. Neste cenário de transformação Cecília Salles aduz:

O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata portanto de desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2006, p. 21)

Na pesquisa em arte, esta que se encontra alocada na contemporaneidade, olhando para o nosso fazer artístico, percebemos que a compreensão das imagens passa por uma produção de sentido que supõe a experiência com o sensível e aquilo que ele nos remete. Isso nos permite uma tomada de posição diante das exigências estéticas de nosso tempo e do compromisso artístico que temos com nossas criações e seus desdobramentos no meio social do qual fazemos parte.

Sendo assim, o ato da criação é perigoso, porque se torna político. Ele muda o mundo a sua volta e faz as pessoas transformarem suas vidas. No entrecruzamento de todas estas reflexões, se justifica o objeto desta escrita na medida em que o corpo compõe a Autoria que estabelece os parâmetros metodológicos nos quais se desenvolve uma pesquisa artística em dança.

O corpo é de onde surgem e para onde convergem questionamentos importantíssimos da humanidade. Haja visto a ciência da arte estar repleta de investigações científicas que estabeleçam estas relações e avaliem a importância histórica da dança neste processo. Embora constantemente questionado ao longo da história da humanidade, o corpo é uma fonte inesgotável de estudos. Os costumes dos diferentes povos podem ser mensurados através do modo como o comportamento humano vai se modificando com o passar do tempo, e transformações significativas ocorrem compondo os elementos que constituem aquilo que hoje entendemos por cultura. O corpo é importante neste contexto. Para Lúcia Romano:

A dança do corpo do bailarino aproxima-se da imaginação do movimento emergente na consciência e brota como forma. A expressão do corpo que dança “toma de si mesmo a forma”, por uma ação inteligente do signo; daí a dança ser o raciocínio do corpo. “O movimento quando se produz, produz a identidade do corpo que o produz”. A semiose da dança, pelo e no corpo que a realiza, é um processo de constituição de identidade do ser e de seus processos de autoprodução e organização. (ROMANO, 2015, p. 173)

Sendo assim, uma das principais motivações que acompanha este estudo compreende a possibilidade de entender os novos significados contidos no universo contemporâneo da arte quando um corpo-artista-autor mergulhado em relações criativas estabelece interação com a linguagem da dança. E dessa forma contribui para o compartilhamento de processos que na contemporaneidade ampliam a dimensão cultural e artística dos corpos configurando ponto de partida para a criação e Autoria em dança.

Sendo o corpo em muitos aspectos o resultado de vários entrecruzamentos deste paradigma ético-estético colocado pela Autoria em dança, e considerando a imagem que este corpo faz de si mesmo e o modo como ele se apropria da linguagem artística para traduzir e poetizar a sua visão de mundo. Neste sentido, interessa entender como cada corpo se expressa, e quais são as nuances que compõe a individualidade de cada corpo quando dança. Quanto à essa forma de expressão, Francisco Duarte Júnior considera que:

Na expressão, não se transmite um significado explícito, mas se indicam sensações e sentimentos. A expressão é ambígua e depende da interpretação daquele que a percebe. O ator, por exemplo, não deve apenas “dizer” as suas falas, mas deve colocar nelas uma carga de expressão referente aos sentimentos do personagem que interpreta. (DUARTE JR., 2012, p. 41)

Neste processo sabemos também que o corpo é e determina um produto social. Em sua natureza intrínseca ele produz relação. Destes atravessamentos resultam inclusive mudanças significativas no modo como as pessoas encontram formas para interagir artisticamente com seus pares. As relações dos corpos que dançam produzem não somente transformações estéticas, mas também reflexões que ampliam o terreno da criação coletiva quando na dimensão sensível valores humanos e éticos brotam.

Por fim, mas não menos importante, o corpo existe em um determinado tempo, ocupa um espaço e é constantemente influenciado pelo contexto no qual ele está inserido. A cultura e os aspectos históricos contribuem sobremaneira nas formas de ser e de estar deste corpo no mundo. A própria dança se modifica e se transforma com a influência da realidade dos locais onde é praticada, das pessoas que com ela se envolvem e dos espaços onde suas práticas acontecem. Sendo assim, o compartilhamento favorece a compreensão de que este corpo produz influências que alteram o ambiente bem como todo o ecossistema de relações que dele resultam.

E se este corpo é um espelhamento daquilo que somos, das relações que estabelecemos e do ambiente em que vivemos, nada mais apropriado do que olhar para ele sob a lente da arte, difundindo através da dança um pensamento que dimensiona a responsabilidade sobre o modo como eu produzo artefatos artísticos e o reflexo de tais obras sobre o mundo. A Autoria em dança encontra então aí na Autoria do corpo que dança a plenitude de seu sentido estético.

Na próxima seção, explicaremos como se deram os procedimentos metodológicos que amparam esta pesquisa. E o aprofundamento desta parte tão importante da pesquisa que nos auxiliou a mergulhar não somente no processo criativo dos sujeitos bem como investigar as noções de Autoria em dança presentes em nossa época.



*Ao chegar aquela tarde na cidade X meu espírito estava apreensivo. Quando me instalei no hotel e comecei a organizar minhas coisas um sentimento de ansiedade aos poucos foi tomando conta do meu ser. Era a primeira das três conversas a serem realizadas para a produção dos dados da minha pesquisa de mestrado. O Sujeito 1 estava concluindo seu doutorado e com certeza teria muito de sua experiência acadêmica e artística para agregar ao meu trabalho.*

*Como o encontro estava marcado para o outro dia resolvi dar um passeio para organizar as ideias. Aquela primeira incursão no tema da Autoria era de fundamental importância para o direcionamento das próximas etapas da investigação. A cidade era muito bonita e apresentava aspectos turísticos muito instigantes e curioso. Um dos mais interessantes dava conta de explicar que a rua principal da cidade havia sido projetada para os desfiles que Hitler em sua estadia na cidade iria realizar.*

*Visitei os principais museus e centros de arte e ao finalizar a tarde em um café no centro da cidade fiquei sabendo que o principal teatro da cidade X havia sido construído em formato de chapéu militar devido aos discursos que Hitler faria em seu interior. Esse mergulho na cidade e sua cultura me ajudou a compreender muito do que a colonização alemã produziu ali e também muitas das informações que apareceram nessa primeira conversa.*

*No dia seguinte, o encontro com o Sujeito 1 foi revelador. Apesar da minha apreensão inicial, a ansiedade foi se desfazendo ao longo daquela tarde chuvosa. Com seu jeito divertido e descontraído de entender o universo da dança, o Sujeito 1 participou intensamente do Jogo, apresentando um panorama das reflexões que cercam o tema desta pesquisa.*

(Fragmento do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem.)

## **7 METODOLOGIA**

Esta investigação baseia-se em uma estratégia qualitativa de pesquisa, de caráter exploratório, por meio de uma pesquisa teórica e de campo, com ênfase no método da Cartografia. Neste capítulo, pretende-se demonstrar os procedimentos metodológicos do tipo de pesquisa que se pretende utilizar. Serão abordados também os critérios para a organização do ambiente de estudo, o método de coleta dos dados, a forma com que estes dados serão tratados e os limites do método escolhido.

## 7.1 Caracterização da Pesquisa

O ponto de partida desta pesquisa tem como objetivo investigar o conceito de Autoria em dança com base no trabalho produzido por artistas da área. Desse modo optou-se por adotar o método de pesquisa qualitativa, de caráter exploratório, considerado o mais apropriado para o tipo de análise que se pretende realizar. Antes, contudo, se faz oportuno contextualizar o tipo de pesquisa escolhido para melhor compreensão do objeto de estudo.

A finalidade do tipo de investigação adotado colabora com os objetivos para a realização de pesquisa qualitativa que enquadra-se como exploratória quando ela “realiza-se em áreas com pouca sistematização e acúmulo de conhecimento. Por sua natureza de sondagem, não comporta hipóteses que, todavia, poderão surgir durante ou ao final da pesquisa” (MENDES, 2013, p. 42). No que tange aos meios investigativos, optou-se pela pesquisa de campo, que, também de acordo com Mendes: “trata-se de investigação empírica realizada no local do fenômeno ou que dispõe de elementos para explicá-lo. Poderá incluir entrevistas, aplicação de questionários, testes e observação participante.” (2013, p. 43). Com relação aos procedimentos qualitativos, estes, conforme Mendes (2013, p.108), “fundamentam-se em dados cuja organização constituem passos para a análise e usam estratégias diversas de investigação”.

A proposta, então, versa sobre o deslocamento do pesquisador até o local onde se encontram os artistas para a condução do estudo, o que permitirá o envolvimento nas vivências dos participantes da pesquisa. A pesquisa qualitativa permitirá a interpretação dos fatos e a aproximação aprofundada com o universo da investigação e os elementos que o compõe.

Leite (2008, p. 55), por sua vez, destaca que, “na investigação qualitativa, o pesquisador reúne informações que não podem ser expressas em valores numéricos”. Por este motivo, considera-se que esta metodologia se aplica com eficácia em investigações de ordem subjetiva como as envolvidas pela arte. Durante o estudo qualitativo diversos são os aspectos que surgem e podem modificar as questões de pesquisa exigindo um refinamento ao passo que o pesquisador se envolve com o objeto da investigação.

Este procedimento permitirá ao pesquisador ampla interpretação de acordo com o modo como apreende um padrão generalizado de compreensão acerca dos elementos que surgirem nas conversas. Esse acontecimento refere-se ao fato de que os dados serão filtrados através de um registro reflexivo, demarcado em um determinado momento do estudo, procurando enxergar os fenômenos de maneira global e contextualizada. Sendo assim, “as pesquisas com estudos qualitativos surgem como constatações ampliadas. O pesquisador se utiliza de um raciocínio complexo, que atua de forma multifacetada, interativa e simultânea” (LEITE, 2008, p. 186).

Em um panorama mais amplo, se torna especial destacar neste contexto a cartografia – orientação teórico-metodológica escolhida para a realização deste estudo. A cartografia é uma abordagem relativamente nova no campo científico. Segundo Saldanha (1995, p. 57) a palavra cartografia foi introduzida pela primeira vez pelo historiador português Manuel Francisco de Macedo Leitão e Carvalhosa em meados dos anos 80. Os debates e as críticas a essa metodologia, no entanto, tornaram-se mais comuns somente no final do século XX.

Em sua essência, a cartografia é compreendida como a atividade que apresenta um conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas. Seus procedimentos tomam por base os resultados de observações diretas ou da análise de documentação. O produto resulta na elaboração de mapas, cartas e outras formas de expressão ou representação de objetos, elementos, fenômenos e ambientes físicos e socioeconômicos, bem como a sua utilização.

No campo da investigação científica a cartografia é uma metodologia de pesquisa qualitativa. Seu fundamento está amparado em um paradigma interpretativo baseado na compreensão do sentido humano e nas maneiras de se enxergar um acontecimento em particular. “As ideias das pessoas a respeito do mundo a sua volta e sobre um determinado tema, as transformações sofridas pelo contexto durante o processo de estudo e os desdobramentos deste ambiente, vão constituindo o mutante universo cartográfico” (ROLNIK, 2007, p. 23).

Oswaldo Giacóia Jr (2003, p.31) assegura que “ao investigarmos a compreensão das pessoas em torno de fenômenos diversos, conseqüentemente entendemos que estes elementos podem ser compreendidos qualitativamente de diferentes formas”.

Assim a cartografia é um método de pesquisa através do qual o pesquisador pretende mapear qualitativamente as experimentações dos sujeitos envolvidos, o modo como estes percebem, conceituam e entendem determinado tema. Segundo Regina Orgler Sordi (2003, p. 153), “a ênfase do procedimento está no transcurso dos acontecimentos”. O método cartográfico procura averiguar a forma como os sujeitos explicam para si e para outros aquilo que serve de fundamento para as causas e suas transformações. O principal objetivo para além de descrever os fatos ocorridos é caracterizar o modo como eles se manifestam na vivência dos indivíduos. O ponto de convergência da cartografia acontece na relação dos sujeitos e os determinados aspectos do contexto investigativo.

Isto posto, percebe-se na cartografia uma convergência para com este estudo, pois, auxilia a entender as diferentes caracterizações de vários ou de determinados fenômenos e o modo como os artistas da pesquisa enxergam a realidade. Em essência, é um estudo de variações que oferece modos para perceber, experimentar e compreender um mesmo fato na medida em que este vai acontecendo. Com isso a cartografia busca entrecruzar o conhecimento pregresso acerca do tema de estudo, o pensamento que vai se constituindo por ocasião da pesquisa em curso e a interpretação destes aspectos em diferentes contextos de investigação.

Como viu-se anteriormente, no método cartográfico um mesmo tema pode ser estudado qualitativamente de diferentes formas. Para isso, é fundamental no entanto, um discernimento da realidade específica que se estuda e atribuir significados a cada elemento em suas particularidades. A definição de dança, por exemplo, desapareceria se existisse um único gênero desta linguagem no mundo. Sua perpetuação enquanto campo do conhecimento só é possível devido aos diferentes estilos que foram se constituindo por conta da diversidade na área da dança e suas contribuições para o universo da Arte.

Para Rejane Czermak (2003, p. 360), na investigação cartográfica “os resultados da pesquisa qualitativa podem ser apresentados sob diferentes camadas de significado e indicar níveis diferenciados de compreensão para um determinado estudo”. Esse conjunto de informações vai configurando assim, uma investigação prévia diante do assunto. Com o desenvolvimento do estudo estas categorias se organizam em uma estrutura interligada de relações que futuramente dará origem ao entendimento das pessoas sobre um determinado tema ou acontecimento.

Essas camadas de subjetivação fazem parte, entretanto, do espectro de descobertas individuais referentes a cada pesquisador e, com isso, não podem ser reproduzidas de forma generalizada em outras investigações mesmo que estas versem sobre o mesmo tema. Assim como cada experimento investigativo comporta uma abrangência pessoal na experiência de cada indivíduo, os resultados obtidos terão uma significância dirigida ao entendimento que cada sujeito vivencia durante a investigação. A tarefa do pesquisador, desse modo, é estabelecer uma relação lógica para os diferentes significados que encontra. O método, por sua vez, podendo ser percebido de diferentes formas, por diversos sujeitos e sob circunstâncias diversificadas oferece um olhar holístico sobre as experiências humanas coletivas.

De natureza profundamente coletiva, a linguagem da dança e as artes de um modo geral, possui um apelo ao núcleo sensível presente em cada indivíduo. A cartografia entende esta perspectiva e corrobora com a pesquisa artística aqui pretendida. Ela, considera, ainda, as experiências sensíveis que se modificam no contato artístico e podem variar de acordo com o tempo e as situações nas quais se encontram inseridas.

Sob esta ótica, um mesmo episódio poderá suscitar diversas interpretações e entendimentos em um mesmo indivíduo em épocas e circunstâncias diferentes. Por sua vez, no mapeamento cartográfico se abrem possibilidades para entender os princípios que fundamentam o universo de estudo, focalizando o grupo de informações que sustentam esta pesquisa. O importante é a intersecção entre descobertas individuais e coletivas surgidas no processo de investigação.

As conversas produzidas pelo pesquisador serão decodificadas segundo o contexto sócio-artístico a que pertencem, analisando as similaridades, as diferenças e as singularidades percebidas nos discursos dos artistas. Conforme Antônio Joaquim Severino:

O objetivo não é captar a compreensão particular do indivíduo, mas captar a faixa de entendimentos dentro de um grupo particular. A interpretação é, deste modo, baseada nas entrevistas como um grupo holístico, e não como uma série de entrevistas individuais. Isso significa que as interpretações e categorizações das entrevistas individuais não podem ser completamente entendidas sem o senso de grupo das entrevistas como um todo. (SEVERINO, 2016, p. 114).

O conjunto de informações obtidas nas conversas será analisado mediante as relações possíveis entre os elementos mencionados por cada um dos entrevistados e suas experiências com o tema. O foco da análise estará mais nas aproximações existentes entre os artistas da pesquisa que nas fronteiras que os separam, embora estas também tenham sua relevância na demarcação do território que será averiguado. As descobertas realizadas durante o estudo delimitarão os espaços de reflexão de cada indivíduo e seus significados.

Por fim, a análise das formas diferentes dos artistas pensarem a respeito de um determinado tema permite a importante transposição de uma abordagem única para uma compreensão mais abrangente e qualificada sobre um assunto. A maneira pessoal como cada um experimenta os processos de Autoria em dança, por exemplo, é visto nesta pesquisa como uma relação profunda entre os indivíduos e o ambiente artístico circunscrito neste estudo. Entretanto, antes de prosseguir, é importante ressaltar que o método cartográfico permite a variedade das experiências e as relações entre o pensamento constituído pelos sujeitos em consonância com os aspectos produzidos pela experiência com a realidade.

## 7.2 Seleção dos artistas

A seleção dos artistas para as conversas aconteceu partindo da identificação prévia de três profissionais de significativa relevância no campo da dança no sul do país. A saber: **Sujeito 1**, de Santa Catarina, **Sujeito 2**, do Rio Grande do Sul e **Sujeito 3**, do Paraná. Embora não se trate de um estudo sobre o Gênero / Sexualidade na dança é importante frisar aqui se tratarem de três profissionais do sexo masculino em atuação num espaço historicamente atribuído às mulheres. Por motivos de sigilo na realização da pesquisa suas identidades foram preservadas.

A escolha destes três sujeitos se deve também ao fato de possuírem trabalhos totalmente diversificados em esferas diferenciadas no universo da dança o que se explicará posteriormente. O objetivo é traçar um paralelo entre as experiências dos três profissionais e seus modos particulares de criação e a forma como pensam e produzem atualmente em termos de Autoria em dança. Então, passemos a seguir, a uma breve explicação sobre a atuação de cada um destes artistas da dança. Eles serão apresentados na ordem em que aconteceram as conversas.

### **7.2.1 Sujeito 1**

Com formação acadêmica em Motricidade Humana, Performance Artística da Área de Dança, Graduação em Educação Física e Pós-graduação em Dança Educacional. Atua como professor de dança na universidade. Atua principalmente na área das danças folclóricas e populares. Trabalha também na área das danças urbanas, danças de salão e dança contemporânea.

Trabalha como coreógrafo e professor de dança contemporânea e danças folclóricas. Suas pesquisas artísticas e acadêmicas apresentam experiências na área de Educação, com ênfase em Dança Educacional, Dança Folclórica, Dança Contemporânea e Educação Física, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, adolescência e esportes.

### **7.2.2 Sujeito 2**

Atua como pesquisador em dança, coreógrafo, professor de dança contemporânea, compositor de trilhas sonoras, percussionista, cenógrafo e iluminador. Possui formação acadêmica na área de Tecnólogo em Dança. Com experiência em diversas poéticas relacionadas à dança, ministra oficinas com pesquisas em dança contemporânea se interessa também pelos atravessamentos que a linguagem pode desenvolver em contato com outras áreas como, por exemplo, a vídeo-dança. Participa de mostras profissionais, residências, competições e encontros artísticos.

### **7.2.3 Sujeito 3**

Com formação em música e ginástica aeróbica. Possui bastante atuação na área de danças urbanas e cultura *hip hop* aprofundando pesquisas e leituras nesta linguagem. Consonante ao aprofundamento na modalidade de dança acima mencionada desenvolve trabalhos na área de arquitetura, decoração, filosofia e fotografia. Trabalhou com métodos de ensino de dança na área de educação no ensino fundamental e médio.

Trabalha como diretor e coreógrafo e também com outros espaços de difusão da dança, como palestras e consultorias de composição coreográfica em universidades, congressos e eventos da área. Realiza trabalhos coreográficos e assessorias para a criação em dança. Possui pesquisa na dicotomia corpo-mente nos processos de trabalho com a dança. É autor e criador em dança trabalhando também como produtor cultural e pesquisador especializado na área de gestão em dança.

Como já foi colocado anteriormente, a pertinência da escolha destes profissionais se deve à possibilidade de traçar um paralelo das noções de Autoria em dança e dos modos diversificados de criação. Essa particularidade no campo da pesquisa aponta para a necessidade de estudos dessa natureza. O foco é a importância de uma investigação que contribua para o entendimento das criações em dança na contemporaneidade e o processo referente ao autor desta linguagem artística. Por questões de sigilo as fontes de onde foram retiradas as informações sobre o currículo dos artistas também foram omitidas deste trabalho.

### **7.3 Procedimentos de Produção dos Dados**

A principal fonte dos dados de campo produzidos para a análise deste estudo aconteceu por meio de conversas que foram realizadas com os profissionais citados no subcapítulo anterior. As interlocuções tiveram por base aspectos referentes aos processos de criação e as percepções dos sujeitos sobre a Autoria em dança. Os diálogos foram todos gravados em vídeo, e, posteriormente, transcritos, integralmente, um a um. Este material transcrito serviu para produzir a matriz analítica dos dados da pesquisa.

A interlocução presencial é uma importante estratégia utilizada para a produção de dados na Cartografia. As conversas foram realizadas de maneira aberta e objetiva, possibilitando aos interlocutores elegerem os caminhos que pretendiam percorrer em suas reflexões e as dimensões que pretendiam abordar em suas colocações. Para isso, as conversas acontecerão através de um Jogo, aqui denominado de “Jogo Coreocartográfico”, que foi elaborado anteriormente pelo pesquisador. O objetivo desta estratégia metodológica foi mediar a interlocução com os sujeitos e oferecer um subsídio estético e dinâmico para a reflexão sobre o tema.

Embora o Jogo possua um manual com estrutura prévia (ver apêndice A), foram desenvolvidas etapas de realização que estivessem sensíveis às mudanças de ordem subjetiva que poderiam surgir em decorrência das respostas dos artistas ou dependendo do nível de interesse dos envolvidos no momento do diálogo.

Por estes motivos, entendemos que os métodos dialógicos têm atraído o interesse dos pesquisadores que passaram a utilizá-los amplamente na Cartografia. Este fato estava amparado na probabilidade de que em um diálogo aberto os sujeitos se expressam de modo mais livre e de modo mais aprofundado do que em uma entrevista padronizada ou um questionário, por exemplo.

O fato de estar face a face com os interlocutores possibilitou ao pesquisador interpretar *in loco* e perceber as visões de múltiplas realidades sobre os diálogos realizados com os participantes. Este caráter dinâmico e aberto da conversa, que vai se modificando sob a ótica do processo cartográfico, se alinha com a proposta de estudo desta pesquisa e a natureza processual da dança.

Embora existisse um roteiro de questões baseado nos objetivos, hipótese e problema da pesquisa, que acompanhou a realização das conversas. Optou-se por realizar um diálogo focalizado no assunto da Autoria em dança. A abordagem principal aconteceu através de encontros presenciais de modo a possibilitar uma intervenção flexível tanto para os questionamentos do pesquisador como para as respostas dos artistas participantes. Por motivos de sigilo da pesquisa as transcrições com os conteúdos das conversas não foram anexadas ao trabalho.

Inicialmente, para a realização do Jogo Coreocartográfico, foram selecionadas nove palavras: coreografia, obra, ideia, coletivo, dança, sujeito, corpo, criação e público; para as reflexões a serem realizadas durante as conversas. Estas palavras foram aqui nomeadas de “palavras disparadoras”. O Jogo é composto por um tabuleiro com a temática da pesquisa e de nove tabuletas com uma das as nove palavras disparadoras. Além disso acompanha este material um manual de instruções com sugestões de estratégias para a realização do Jogo. Este material de Jogo é parte integrante desta pesquisa e se encontra anexado a ela (ver material anexo).

Ao todo foram concebidas nove palavras disparadoras que compõe o cenário das questões sobre Autoria em dança. O Jogo foi desenvolvido em uma progressão de etapas que são fruto da pesquisa, reflexão teórica e processo de orientação. E também para que se pudesse conduzir à reflexão sobre este tema e outras questões referentes ao universo da criação em dança.

Todavia, ressalta-se, que, podem ser acrescentadas ou suprimidas etapas de Jogo de acordo com a metodologia que o percurso cartográfico propõe. A estimativa era de que a diversidade no perfil de atuação dos artistas permitisse que cada conversa se tornasse diferente das demais, ampliando o escopo de informações obtidas e atribuindo uma riqueza singular à esta pesquisa.

Como optou-se por um tipo de pesquisa qualitativa, utilizando o método cartográfico, procedeu-se ao tratamento dos dados de forma não estatística. Os dados foram organizados para estruturação e análise dos mesmos. Seguindo na metodologia cartográfica, as transcrições das conversas foram lidas, em uma primeira análise, atentando para os diversos conceitos e significados que poderiam ser encontrados. Nas leituras subsequentes focou-se em aspectos específicos, procurando respeitar o padrão de abertura deste método, na tentativa de encontrar diferentes perspectivas para a pesquisa.

Para fins de organização do estudo foi realizado durante o percurso investigativo o registro dos diálogos e produção dos dados em vídeo. Esta ferramenta permitiu o acompanhamento pormenorizado do momento de interlocução das conversas, bem como auxiliou na análise da complexidade que compreende os diálogos que foram realizados. A escolha por esta metodologia ampara as implicações do pesquisador neste processo, uma vez que se trata de um instrumento de pesquisa que permite o deslocamento deste para um espaço de interação com o contexto investigado.

Ao final de todo o processo do estudo, as imagens resultantes dos registros em vídeo farão parte de um acervo audiovisual que será editado no sentido de produzir futuramente um artefato estético. Este vídeo, no entanto, não faz parte do material que será apresentado na pesquisa neste momento. A intenção é que este resultado poético do percurso cartográfico, possa também servir de material didático para outros estudos acerca do tema, subsídio para futuras pesquisas na área da dança e de outras linguagens e experimento prático entrecruzando assim as linguagens da dança e das artes visuais.

Motivação esta que perpassa os anseios iniciais desta investigação e se encontra alinhada com as formações acadêmicas do pesquisador. Todo o método de pesquisa possui limitações e também possibilidades. Perante a inexistência de uma metodologia perfeita, acreditamos que a opção até aqui descrita tenha sido o caminho mais adequado para a realização desta investigação. Na próxima seção segue um capítulo específico sobre o Jogo e o processo de idas a campo.



*A cidade estava em festa. Ao chegar na rodoviária aquela manhã era possível perceber o clima de celebração no ar. A festa acontecida naquele momento é uma das comemorações populares mais tradicionais no estado do Rio Grande do Sul. Por este motivo muitos turistas visitavam a cidade naquele período. Eu era mais um deles acorrendo ao hotel e, embora minha presença ali não fosse pela festa, me vi profundamente atravessado por ela e pelo movimento que ela imprimia.*

*Então optei por fazer como da vez anterior em que cheguei na cidade um dia antes do encontro combinado sendo que desta vez eu consegui aproveitar mais o dia. Procurei a central de atendimento ao turista do município e percebi que não daria conta de visitar tudo que havia à disposição na cidade em termos de centros históricos, museus e espaços de arte. Escolhi aqueles que foi possível visitar e aprendi muitas coisas sobre aquele contexto cultural.*

*Nesta segunda visita para produção dos dados da pesquisa a ansiedade insistia em aumentar. Era como se a cada etapa, a cada nova descoberta, a cada um dos pedaços que ia se somando ao Jogo, um sentimento de que mais coisas interessantes estavam por vir. Todavia desta vez me senti mais tranquilo pois parecia que algo de familiar e próximo aos meus processos estava acontecendo. As imagens registradas nas retinas, no coração, e na câmera fotográfica confirmaram depois.*

*Na outra noite... quando fui assistir a um dos trabalhos coreográficos do Sujeito 2 eu tive a certeza do que eu estava fazendo ali e do que esperava da minha pesquisa. Um espetáculo a céu aberto em forma de desfile alegórico dançante percorria de início ao fim a alameda principal da festa. Foram tantas as sensações e pensamentos que fiquei acordado naquela madrugada tentando escrever e traduzir as impressões.*

(Fragmento do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem.)

## **8 O JOGO**

### **8.1 Proposições e Reflexões sobre/com o Jogo Coreocartográfico**

Assim como a palavra, a imagem, o gesto, o discurso ou o silêncio, o Jogo em suas mensagens e possibilidades pode ser uma importante fonte de comunicação. Sem dúvida, ele representa uma das principais formas de expressão corporal através da qual se manifestam muitas culturas desde os tempos mais remotos.

O Jogo em seu sentido profundo pode ser um espaço para a vivência de novas alternativas e em sua dimensão lúdica contribui nos processos de formação humana.

Para Ingrid Dormien Koudela:

Integrada no pensamento, a assimilação do jogo simbólico cede lugar à imaginação criadora. No jogo, a consciência do como é gradativamente elaborada, podendo ser trabalhada em direção à articulação de uma linguagem artística. No jogo, através do processo de construção da forma estética, a pessoa estabelece com seus pares uma relação de trabalho, onde a fonte da imaginação criadora – jogo simbólico – é combinada com a prática e a consciência a qual interfere no exercício artístico coletivo. (KOUDELA, 1996, p. 118)

Com base na metodologia cartográfica este trabalho pretende apresentar o Jogo como uma ferramenta de investigação científica e possibilidade de criação de artefato artístico. Com referências teóricas que auxiliam na compreensão da pesquisa em arte e o entendimento da Autoria em dança nos fazeres de artistas contemporâneos. Esta proposta justifica-se pela necessidade de uma metodologia específica que amparasse este estudo e para a contribuição de novas estratégias ao campo científico e à dança enquanto área de conhecimento.

O método cartográfico é um conjunto de operações científicas que possibilita investigar de maneira abrangente um contingente diverso de áreas do conhecimento humano. No universo intrincado da arte, a cartografia permite a observação e análise diferenciada sobre a complexidade das linguagens artísticas. Essas elucidações nos conduzem ao que Suely Rolnik classifica como criação de uma metodologia específica para a pesquisa:

Do cartógrafo se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, 2016, p. 23)

Sendo assim, nesta pesquisa criou-se uma estratégia que auxiliasse a entender os contextos que a dança difunde e as peculiaridades de criação em cada artista. Com esta perspectiva compomos um Jogo de conceitos disparadores para a reflexão sobre as noções de Autoria nos trabalhos de três coreógrafos da região sul do Brasil. A proposta era estabelecer um canal de diálogo entre o pesquisador, os sujeitos da pesquisa e o entendimento destes na composição de coreografias e espetáculos de dança.

Neste sentido, com cada um deles foram realizadas conversas de onde se obtiveram os dados que se encontram mais adiante no capítulo de análise e discussão. O formato de Jogo possibilitou um ambiente de maior aprofundamento por parte dos sujeitos em seus processos criativos. A intenção no momento é estruturar o instrumento surgido nestas interações científicas também como resultado artístico deste Jogo que denominamos Coreocartográfico.

Nas idas a campo, que são explicadas posteriormente, as informações obtidas e as configurações que foram encontradas nos diferentes contextos mostraram o Jogo como uma possibilidade instigante na pesquisa científica. A relação entre arte e Jogo já bastante difundida nos processos de criação artística apresentou perspectivas interessantes na relação com o conhecimento.

Os três artistas investigados foram unânimes em considerar a relevância desta estratégia metodológica na reflexão sobre suas práticas. Um deles relatou inclusive que utiliza a cartografia na composição de suas coreografias. Sobre esta dimensão formativa e sensível do Jogo Viola Spolin conclui:

Os efeitos do ato de jogar não são apenas sociais ou cognitivos. Quando os jogadores estão focados no jogo, são capazes de transformar objetos ou cria-los. Ambientes inteiros surgem a partir do nada. Impossíveis de serem captadas em palavras, as transformações parecem surgir do movimento físico intensificado e da troca desta energia entre os parceiros. (SPOLIN, 2017, p. 32)

Como vimos, o Jogo é uma possibilidade dinâmica que oferece diversas probabilidades de interação e socialização. Por meio dele os envolvidos em um processo podem partilhar conhecimentos e obter informações. Ele também permite, em contato com o ambiente artístico, simular situações e desenvolver experimentações. Esta característica de investigação se alinha com os pressupostos de uma pesquisa científica, sobretudo uma que se propõe discutir a complexidade da Autoria em dança. Sobre este aspecto do Jogo Cláudio Lúcio Mendes recorda que:

Ler, contar, memorizar, anotar, registrar, diferenciar e identificar são algumas das práticas cotidianas de vivências humanas presentes como técnicas também nos jogos, as quais são entendidas neste contexto como técnicas intelectuais que participam da constituição de um tipo de jogador. (MENDES, 2006, p. 73)

Desse modo o Jogo configura um importante recurso para constituir uma sintonia com o ambiente de uma pesquisa em arte. Da mesma forma, por intermédio do Jogo, os participantes podem tanto conhecer a conjuntura que envolve a Autorialia em dança, bem como outros contextos diversos do seu. Refletindo e avaliando sobre as experiências de criação artística que, de repente, não poderia ser feita de outra forma. Isso proporciona um enriquecimento do campo de investigação como também do processo metodológico empregado neste estudo.

O Jogo, aqui, foi desenvolvido potencialmente para que pudesse ser utilizado como um dos procedimentos de produção dos dados. Contudo, durante as conversas, surgiram situações que indicaram outros desdobramentos possíveis para a apropriação do Jogo como ferramenta de pesquisa científica. Essa escolha se viu ainda favorecida pelo fato do Jogo permitir um constante processo de atualização. Assim, foi possível alterar a proposta, acrescentar ou suprimir conteúdos, mesmo durante a realização dos diálogos. Sobre a experiência com o Jogo Guilherme Brown enfatiza:

Nesse mesmo sentido, os jogos deixam de ser instrumentos técnicos que “facilitam” o trabalho com grupos, mas são, a todo o instante, experiências portadoras de significado, espaços para a criação simbólica do povo, espaço onde, a partir da cooperação, vamos dando sentido para as práticas que realizamos. (BROWN, 1994, p. 8)

Essa dinâmica possibilitou também inserir novos elementos a cada conversa. Tornando os encontros com os sujeitos mais criativos e desafiadores no sentido de manter o interesse e motivação no tema da pesquisa. Todavia, embora o Jogo tenha se mostrado como uma excelente tática de investigação, durante a pesquisa prévia que deu início a este estudo não foram encontrados subsídios teóricos ou práticos que relatem a importância desta técnica no universo da pesquisa científica. Também não foram encontrados estudos de sua relação com a metodologia cartográfica. Isso aponta para a contribuição da pesquisa aqui desenvolvida.

No entanto, ao recorrer às pesquisas realizadas sobre o assunto, encontramos farto material que orienta diretamente para o desenvolvimento do Jogo na criação em arte. Principalmente no teatro, nas artes visuais e na criação em dança. Com isso, entendemos que o Jogo pode auxiliar na construção de um ambiente propício também para a criação de situações que objetivem investigar as noções de Autorialia em dança.

Já que o interesse no Jogo é justificado por permitir, como na cartografia, um ajuste aos níveis de complexidade que este tema representa, em cada realidade encontrada. Ele ainda fornece ao pesquisador um *feedback* claro e imediato, das informações que vão surgindo no imprevisível terreno das ações e escolhas dos participantes. Com base neste significado do Jogo Regina Fournat Monteiro diz:

O homem sempre teve como tendência básica a necessidade de compreender o universo. Neste seu anseio de curiosidade, desde sempre tentou usar a ação, a imitação e a representação, como meio de expressão, procurando, assim, influenciar a natureza para viver melhor. Esta necessidade imperiosa de movimento-ação se manifesta, desde o aparecimento da sociedade humana e sua conseqüente cultura, através de uma atividade livre, alegre e divertida: o jogo. Em sua essência, o jogo encerra um sentido maior do que a simples manifestação de uma necessidade: encerra uma significação. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. (MONTEIRO, 1994, p. 17)

Considerando a dimensão lúdica da proposta, ela desperta a curiosidade dos participantes para as possíveis descobertas surgidas na realização subsequente das etapas de Jogo. Além de proporcionar oportunidades para a colaboração mútua e a socialização do conhecimento entre eles existente. O Jogo pensado como objeto artístico possui particularidades devido a este uso combinado de diferentes áreas do saber humano.

Do mesmo modo, é necessário que o Jogo possibilite trilhar percursos diversos no caminho da pesquisa. Assim, pessoas distintas poderão buscar soluções diferenciadas mesmo utilizando a mesma estratégia. Com isso, o Jogo oferece interconexões que permitem ao pesquisador propor modos de reflexão variados. Sendo que ele provoca o uso de habilidades diferentes por parte dos sujeitos, para a construção do conhecimento. Norval Baitello afirma que o Jogo:

transpõe as fronteiras do meramente pragmático da organização social e cria limites maiores e mais etéreos para a existência, abrindo espaço para o imaginário, para a fantasia, para as lendas e histórias, para as invenções mirabolantes, para a ficção (BAITELLO, 1997, p. 40).

Neste sentido, o desafio maior de desenvolver uma metodologia científica com base em um Jogo dentro do universo cartográfico foi tentar promover a interatividade entre áreas aparentemente tão distintas. Mas durante a realização das conversas essas fronteiras se dissiparam quando o Jogo se aproximou de conteúdos que os sujeitos também tinham interesse em investigar.

Dessa forma, a estratégia contribuiu também para aspectos motivacionais de ordem artística por parte dos participantes. O Jogo, proposto enquanto objeto de interação artística amplia a capacidade de aprofundamento por parte dos procedimentos metodológicos, retendo de forma sistemática os dados obtidos e dimensionando o escopo da investigação. Ao aplicar as potencialidades do Jogo, aliadas às características da pesquisa em arte, foi possível conhecer com maior clareza as estruturas que compõe a formação das noções de Autoria na dança. Mantendo o foco nos conteúdos dinâmicos que compõe a cartografia. Sobre a condição de experiência do Jogo Viola Spolin pondera:

O objetivo no qual o jogador deve constantemente concentrar e para o qual toda a ação deve ser dirigida provoca espontaneidade. Nessa espontaneidade, a liberdade pessoal é liberada, e a pessoa como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada. Todas as partes do indivíduo funcionam juntas como uma unidade de trabalho, como um pequeno todo orgânico dentro de um todo orgânico maior que é a estrutura do jogo. Dessa experiência integrada, surge o indivíduo total dentro do ambiente total. (SPOLIN, 1992, p. 5)

Neste cenário o Jogo representa então uma estratégia profícua para compreender as metamorfoses que se apresentam a uma pesquisa em arte. Em se tratando de Autoria em dança, o Jogo retira o sujeito da condição de participante ativo no itinerário da composição, para colocá-lo em face do processo observando e refletindo sobre seus próprios métodos e escolhas de criação. Essa possibilidade onde o sujeito se permite estar diante da própria obra abre um espaço importantíssimo para a instauração deste estudo.

Sendo assim, muitas outras possibilidades podem ser exploradas com base nesta perspectiva do Jogo enquanto potência de investigação estética e artística. Esse olhar representa novos paradigmas para a pesquisa científica e estabelece novos parâmetros para os estudos sobre criação artística em diferentes linguagens e contextos. Ao pensar sobre estas produções estéticas e seus desdobramentos é possível também vislumbrar outras pesquisas e trabalhos que possam se beneficiar destas potencialidades. Para o desenvolvimento de uma atmosfera de pesquisa em arte, que acione o exercício receptivo e integrador e que introduza o participante em uma atividade tanto elucidativa, quanto lúdica, além de criativa.

Para Guillermo Brown uma destas possibilidades é quando o:

Impulso lúdico torna-se artístico quando é iluminado por uma crescente participação no consciente social, e por um senso do valor comum das coisas, quando em outras palavras ele se torna consciente de seu poder de modelar semelhanças que terão valor para outros olhos ou ouvidos trazendo participação e interação. (BROWN, 2001, p. 129)

Ao refletir sobre a natureza da pesquisa em dança e o uso do Jogo como suporte para o estudo das noções de Autoria em dança, percebemos que esta experiência integra um conjunto de ações, por meio das quais, a investigação resgata singularidades contidas em um determinado universo de criação. Desse modo, o pesquisador neste processo também se envolve com a dinâmica do Jogo e torna-se um elemento partícipe do processo. Esta problemática visa sanar possíveis lacunas quando expõe a dinamicidade e interatividade do Jogo, com a consistência dos conteúdos artísticos em um ambiente de estudo científico.

De volta à prerrogativa lúdica do Jogo outros caminhos para a continuidade deste estudo mostram-se prováveis conforme o arcabouço ideológico surgido durante as conversas e seu alcance estético. O ambiente de Jogo apresentou ainda uma nova configuração para o uso da cartografia como metodologia científica quando utilizada sob o enfoque da criação em arte presente nos discursos de artistas contemporâneos e suas criações coreográficas autorais.

Talvez uma das maiores contribuições deste estudo seja vislumbrar a possibilidade que se abre nesta tríplice descoberta: a transformação do Jogo em arte, da arte em ciência, da ciência em Jogo. Ou ainda em uma perspectiva poética inspirada nas interações da contemporaneidade: a transfiguração destes campos do conhecimento em uma atividade viva de sentidos e significados lúdicos, estéticos e científicos para a sociedade.

Independente da ordem em que se pretenda pesquisar e da hierarquia de circunstâncias que surjam no campo de investigação, o experimento científico aqui descrito cumpre com sua função social e artística. A importância então reside em atravessar as fronteiras entre os campos e estabelecer pontos de contato e estratégias para a conexão entre as mais plurais e diferentes áreas do conhecimento humano.

A contemporaneidade em seus mais diversos estudos tem se mostrado aberta às inúmeras formas que surgem de perscrutar a complexidade humana, suas mazelas, suas dúvidas e suas dádivas. Pois conforme Augusto Boal (2015) “o Jogo pode nos ajudar a construir o futuro, em vez de mansamente esperar por ele”. Na cartografia da dança-arte as cartas estão lançadas. Que os Jogos comecem!

## **8.2 As Idas a campo**

O trabalho foi desenvolvido a partir da investigação realizada com três profissionais da área da dança que atuam com poéticas diversificadas. Cada um residente e atuante em um dos três estados que compõe a região sul do país, como já foi explicado anteriormente. O período de realização da produção dos dados se deu entre o final de fevereiro e início de março de 2019, mediante conversas com os artistas, que foram registradas em vídeo para posterior análise.

Inicialmente, as viagens estavam programadas para acontecerem entre os meses de setembro e outubro de 2018. A proposta era tentar antecipar o trabalho e separar mais tempo para a fase final de escrita da pesquisa. Todavia foram realizadas alterações no cronograma das idas a campo devido a necessidade de conciliar as agendas e compromissos dos sujeitos da pesquisa e do pesquisador. Por conta disso, as viagens só foram acontecer no ano seguinte, conforme citado anteriormente, e a programação também precisou ser revista.

A primeira ordem dos encontros estava programada para acontecer assim: Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, para facilitar a logística de deslocamento entre as localidades e também a questão financeira. Neste aspecto o apoio da Bolsa de estudos da CAPES foi de fundamental importância para a realização da pesquisa, pois sem este incentivo com certeza não teria sido possível a realização deste trabalho. No entanto, pelo mesmo motivo citado acima, essa organização precisou ser repensada o que também afetou a logística de realização das viagens.

Ao todo foram realizadas três viagens com um espaço de pelo menos uma semana entre cada uma delas para a cidade X em Santa Catarina, cidade Y no Rio Grande do Sul e Cidade Z no Paraná, respectivamente. Por motivos de sigilo da pesquisa, os nomes das cidades nas quais residem os artistas participantes da pesquisa foram omitidas deste trabalho, sendo nominadas como acima.

Este tempo entre cada uma das viagens depois constatou-se como muito produtivo, no sentido de “decantar” as informações obtidas em cada uma das conversas. O intervalo entre uma viagem e outra também foi importante para poder reorganizar o material utilizado e redimensionar a realização do próximo encontro, com base nas impressões causadas pelo anterior.

Toda a programação de cada uma das viagens incluía basicamente a saída da cidade de origem, a ida até a cidade de cada um dos sujeitos, o encontro com o sujeito, a conversa e realização do Jogo Coreocartográfico, a gravação simultânea do encontro em vídeo e o retorno até a cidade de origem. Em cada uma das viagens foi possível manter este planejamento, o que facilitou bastante a organização das atividades e, conseqüentemente, a solução de possíveis imprevistos que surgiram ao longo dos percursos. Cada uma das viagens durava entre três a quatro dias para cumprir com todas as atividades previstas e dependendo das distâncias o tempo de realização de cada uma delas variou. Este tempo se mostrou satisfatório do ponto de vista das metas que haviam sido traçadas anteriormente.

Ao chegar em cada uma das cidades, dependendo do planejamento previsto, a proposta era conhecer a cidade em seus aspectos culturais e artísticos. Em cada uma delas foram realizadas visitas aos principais pontos turísticos, centros culturais, museus, teatros, dentre outros espaços de arte. O objetivo era conhecer o contexto onde os sujeitos estavam inseridos e a realidade onde as criações artísticas haviam sido realizadas. Pois como se viu nos capítulos anteriores, as noções de Autoria em dança se vêm profundamente atravessadas pelo entorno e os criadores afetados pelas influências dos lugares onde vivem e criam.

Na primeira das cidades o encontro se deu da seguinte maneira. A conversa com o Sujeito 1 estava combinada para acontecer em seu local de trabalho, o que possibilitaria inicialmente, além da realização do Jogo, acompanhar algum dos processos artísticos por ele dirigidos. Entretanto, este encontro só foi possível de acontecer no mês de fevereiro, período em que os grupos que ele coordena estavam de férias. Além disso, o sujeito relatou que também estava há pelo menos três anos afastado das atividades de criação artísticas para estudos acadêmicos. Sendo assim os dados obtidos nesta primeira conversa foram analisados a partir dos áudios e vídeos realizados durante o Jogo Coreocartográfico.

De posse do material, duas câmeras de vídeo, um tripé para a fixação de uma das câmeras, o aparelho celular para captação dos áudios, o diário de campo para anotações e o Jogo Coreocartográfico, eu fui para o encontro no local e horário combinado. Lá chegando, instalei uma das câmeras no tripé para filmar uma panorâmica de todo o processo acontecendo. A outra câmera ficou móvel para poder desenvolver a filmagem de angulações diferentes e possíveis aproximações e distanciamentos do ambiente de Jogo. O celular ficou em cima da mesa captando o áudio como garantia caso acontecesse algum problema com as câmeras. Assim, com o auxílio destes três dispositivos não correríamos o risco de perder dados.

No entanto, como esta foi a primeira incursão no universo da pesquisa, administrar sozinho o equipamento e ao mesmo tempo propor o Jogo se mostrou bastante complicado. Foi necessário em alguns momentos fazer ajustes nos procedimentos, fazer escolhas considerando o que seria mais relevante do ponto de vista do estudo e assegurar que a conversa não fosse interrompida por conta destas dificuldades iniciais em lidar com o aparato de registro. Pois, embora tenham sido feitos testes e uma preparação anterior, ao avaliar o acontecimento na prática, ele se deu de forma bem diferente.

A conversa e o Jogo com o sujeito 1 aconteceram de forma tranquila e divertida. O tabuleiro (ver anexo A) com a palavra Autoria estava sobre a mesa e as tabuletas (ver anexo B) organizadas todas voltadas para baixo. Conforme o manual de Jogo (ver apêndice A) as fases foram sendo desenvolvidas normalmente de modo que a cada solicitação as tabuletas eram acrescentadas e o Sujeito 1 ia fazendo suas colocações à medida que as temáticas iam surgindo na mesa de Jogo. Dessa forma, foi possível observar não somente o pensamento dele como também a corporeidade que estava expressa enquanto fazia suas considerações.

A intenção era permitir que ele se sentisse à vontade durante a conversa, contudo, eu também fazia alguma intervenção considerando curiosidades que me provocavam sua fala ou, então, baseado nas questões que eu tinha interesse em investigar. Pela natureza aberta do processo, não foram somente dados sobre Autoria que surgiram nas conversas. Às vezes, em meio ao mergulho reflexivo em seus próprios processos, o sujeito relatava questões de ordem profissional, pessoal, ideológicas entre tantas outras. Isso mostra a profunda relação da dança com a vida deles e do quanto os processos de Autoria estão imbricados de suas experiências pessoais.

A conversa com o Sujeito 1 durou em torno de 1 hora e 13 minutos. Dentro do tempo previsto para a realização do Jogo Coreocartográfico. E mesmo sendo esta a primeira vez que o Jogo era realizado, com todas as incertezas que a fase inicial suscita, a estratégia funcionou satisfatoriamente para ambos os envolvidos. O Sujeito 1 demonstrou profundo interesse por esta metodologia diferenciada e ao final da conversa sugeriu outras palavras que poderiam compor também a estrutura do Jogo. De modo que a atividade cumpriu com sua função investigativa e proporcionou novos olhares sobre a natureza do método científico.

A conversa com o Sujeito 2 aconteceu da seguinte forma. O encontro estava marcado para acontecer em seu local de trabalho. De modo que foi possível acompanhar não somente o ensaio de uma de suas coreografias como também um espetáculo a céu aberto que ele estava realizando naquela ocasião. Dessa forma se pôde relacionar o pensamento surgido nas conversas com a prática de sua atuação artística. Isso enriqueceu sobremaneira o processo de pesquisa, pois foram olhares sobre pelo menos três modos diferentes de exercer a Autoria em dança. A reflexão sobre as criações e processos estéticos, a direção e montagem de uma coreografia e o espetáculo que estava sendo apresentado ao público.

Esse mergulho no universo artístico do Sujeito 2, devido à quantidade e intensidade das atividades acima descritas, exigiu uma reorganização do planejamento. Concentramos o processo todo em um dia que foi dividido em três partes. No início da tarde, realizamos o encontro para a conversa e o Jogo Coreocartográfico. Todo o equipamento de registro foi instalado, só que desta vez, embora a situação fosse diferente, eu estava um pouco mais familiarizado com a dinâmica de uso dos dispositivos, de forma que foi mais fácil manuseá-los e conduzir a proposta de Jogo ao mesmo tempo.

A conversa com o sujeito 2 teve a duração de 1 hora e trinta minutos, extrapolando em meia hora o tempo programado para realização do Jogo. Como o Sujeito 2 estava muito ocupado naquele dia com o nosso encontro, o ensaio da coreografia e o espetáculo à noite, a conversa precisou ser interrompida e dividida em duas partes. Entre uma parte e outra o Sujeito 2 se dirigiu para a sala de ensaios onde a ensaiadora e o grupo de dançarinas o aguardavam para a direção e ajustes sobre a coreografia que estava sendo ensaiada. Neste momento, então, aproveitei para fazer o registro em vídeo desta sua atuação artística e anotar impressões sobre sua forma de dirigir um trabalho em andamento.

Após o fim do ensaio, retornamos para a sala onde estava acontecendo anteriormente a conversa. Esta interrupção no processo de Jogo causou uma cisão no andamento daquilo que, inicialmente, estava programado e apresentou dois aspectos interessantes. O primeiro significou uma interrupção no transcurso do jogo e conseqüentemente uma quebra no pensamento e organização da conversa que estava acontecendo anteriormente. Para depois retomar o Jogo de onde ele havia parado e continuar a conversa juntamente com todas as interferências que aconteceram durante a interrupção. O segundo foi a inserção, em plena realização do Jogo de uma atividade prática que só estava prevista para acontecer depois, mas, que acontecendo assim trouxe a cor, o movimento, e a cena para dentro do Jogo.

Isso foi muito significativo para ambos os envolvidos porque depois percebemos uma mudança na continuidade do Jogo. A segunda parte da conversa transcorreu também de forma muito tranquila. Trazendo pontos importantes para o estudo como se poderá comprovar posteriormente na reflexão sobre os dados obtidos. Ao final da conversa o sujeito 2 também fez considerações a respeito da metodologia aqui utilizada. Ele destacou inclusive que esta forma de refletir se aproxima bastante do mapeamento cartográfico que ele utiliza para compor seus trabalhos coreográficos.

A “cereja do bolo” ficou por conta do espetáculo realizado no turno da noite. Nele, o Sujeito 2 dirigiu um espetáculo a céu aberto no formato de desfile alegórico. O espetáculo apresentava a trajetória de formação histórica da cidade. No roteiro estavam desde homenagens aos colonizadores do município até destaques para os mais importantes aspectos da cidade na atualidade. Interessante perceber este diálogo entre a antiguidade e a contemporaneidade presente no trabalho. Um número considerável de artistas se revezavam entre os carros alegóricos, as atrações musicais, as apresentações de dança, dentre outras intervenções artísticas que aconteciam ao longo de todo o trajeto. Aproveitei para finalizar esta incursão também com registros em vídeo e anotações sobre o espetáculo.

O terceiro e último dos encontros programados para a produção dos dados teve contornos que podem ser descritos ao mesmo tempo como curiosos e instigantes. A conversa estava marcada para acontecer no ambiente de trabalho do Sujeito 3. No entanto, não foi possível acompanhar nenhum processo artístico por conta de que naquele momento ele estava envolvido com outras atividades como se verá mais adiante.

Por este motivo, os dados que foram colhidos neste processo são oriundos dos registros em vídeo e dos áudios obtidos com a conversa e o Jogo Coreocartográfico. Neste sentido, aqui já é possível observar uma constatação: a diversidade significativa nos fazeres dos sujeitos envolvidos na pesquisa. Isso apenas neste curto período de tempo em que foi possível me fazer presente em suas rotinas e vidas.

Chegando ao local no horário marcado, a primeira diferença. Pois se tratava de uma empresa onde aconteciam toda a sorte de atividades relacionadas à produção de eventos e outras ações e projetos. Essa pluralidade me mostrou também ao longo da conversa que o Sujeito 3, naquele momento, estava mais voltado para a área da gestão em dança. Nem bem entramos na sala de reuniões, eu ainda nem tinha ligado os equipamentos e o Sujeito 3 já começou a falar. Precisei instalar tudo com uma certa pressa para poder atender a atenção das coisas que ele me dizia e registrar com um mínimo de qualidade possível o processo. Enquanto isso ele, muito seguro, diante de um quadro branco, discorria sobre os mais variados assuntos com uma velocidade e quantidade de informações impressionantes. A tônica daquele momento, então, foi tentar relacionar as falas dele com o meu tema do estudo.

Quando consegui me colocar diante da mesa de Jogo com os equipamentos instalados e o meu diário de campo já haviam se passado pelo menos uns trinta minutos de conversa. Isso me preocupava bastante pois devido a outros compromissos que o Sujeito 3 tinha naquela tarde, ele havia estipulado um teto máximo de 1 hora para o nosso encontro. Meu receio era não conseguir em meio a todas as colocações que ele ia fazendo, instaurar a proposta do Jogo. Isto “esticou” ao máximo a flexibilidade da proposta, pois me fez pensar que talvez eu não conseguiria realizar com ele a conversa nos moldes como estava programada. E nem tampouco conduzir o Jogo com a organização que inicialmente estava planejada.

Finalmente, encontrei uma brecha entre a fala contínua do Sujeito 3. Aliás, isso foi uma constante durante toda a conversa. Percebi que ele tinha uma necessidade e uma urgência de discutir todos aqueles assuntos. E quando consegui fazer isso, rapidamente introduzi a proposta da conversa e organizei o ambiente de Jogo. A partir daí a tarde fluiu com uma certa regularidade, pois o Sujeito 3 trouxe também para a mesa de Jogo um instrumento: seu notebook. Nele, a todo o momento durante a conversa, ele demonstrava exemplos em imagens e vídeos, para as falas que ia colocando a respeito das temáticas que foram discutidas.

Isso modificou totalmente o direcionamento da conversa, pois a todo o instante a dinâmica do Jogo se viu atravessada por essas interferências em som, cor, movimento e imagem que antes não estavam previstas. Além disso, essas curtas mas numerosas pequenas interrupções também a todo o instante traziam novos subsídios e mudavam o rumo da conversa. Isso fez também, com que fosse necessário alterar, em plena realização, as etapas do Jogo, pois com essa quantidade de informações algumas não puderam ser realizadas ou foram modificadas. O Jogo que apresentamos agora é o resultado de todas essas transformações que ele foi sofrendo ao longo das três conversas.

Um outro aspecto precisa ser aqui destacado. No início da conversa percebi que o Sujeito 3 olhava bastante o relógio, talvez por causa daquele compromisso mencionado antes. Contudo, transcorrido um certo tempo de conversa, percebi que ele já não olhava mais o relógio. Ele estava tão envolvido com o Jogo e com a proposta ali colocada que o tempo parou de importar. Resultado: a conversa com o Sujeito 3 durou em torno de 4 horas!

Para se ter uma ideia, as duas câmeras de vídeo levadas não foram suficientes para captar todo o tempo do processo com ele desenvolvido. Em um determinado momento acabaram-se o espaço na memória e o tempo de duração das baterias das câmeras. A sorte é que o “bom e velho” celular estava ali captando tudo. Tanto que uma boa parte deste importante processo foi registrado apenas em áudio. Para além das colocações sobre os temas, conceitos e questões da pesquisa outras tantas informações pertinentes surgiram nesta conversa. Seria impossível transcrever aqui tudo o que aconteceu.

Aliás, esta foi a tarefa mais árdua desta pesquisa. Tentar colocar aqui no papel, para dividir com vocês, toda a grandeza dessa experiência. Partilhar com todos, como preconizam os ditames do conhecimento científico, as informações obtidas neste estudo. Escrever sobre todas as vivências, comentar todo o aprendizado, relatar tudo aquilo que vi e senti, as pessoas que encontrei e conheci, os lugares onde estive e todas as impressões que tudo isso me causou. Também todas as dificuldades, as incongruências, os limites com o sentimento de impotência e o medo aterrorizante de não conseguir cumprir nem com a mais simples das tarefas.

Mas não é possível. Cheguei à conclusão de que nem eu e nem toda a pesquisa daremos conta de traduzir tudo que transbordou neste trabalho. Responder a todas as perguntas ou solucionar todos os problemas.

Nem é esta a intenção. Seria muito pretensioso. Somos seres inacabados. Em constante processo de transformação e evolução. E nos escapa por entre os movimentos toda a pluralidade de significados que mesmo o mais singelo deles carrega. Muitas coisas ainda eu gostaria de escrever aqui. Por hora vou me ater aquilo que está ao meu alcance no momento.

E se tem uma coisa que tudo isso me mostrou, foi a profunda relação deste laboratório de idas a campo com os laboratórios de criação em dança. A semelhança dos acontecimentos do Jogo Coreocartográfico e das conversas com a Autoria em dança em seu sentido mais profundo. E a profundidade existente entre uma pesquisa científica e uma pesquisa artística. Sejam elas nas artes cênicas ou nas artes visuais. Em uma rede de conexões que não se esgota.

Na próxima seção, prosseguiremos com a análise e discussão dos dados onde será possível observar as reflexões surgidas durante esta experiência.



*Naquela manhã levemente fria... Nem a rua 24 horas da cidade Z permaneceu acordada... A não ser pelas criaturas que habitam a noite... A cidade inteira adormecia.  
No topo de um dos prédios... Um relógio lento marcava seus ponteiros na casa das 4 horas.  
Enquanto o Uber deslizava sobre a malha viária em direção ao aeroporto... Lancei os últimos olhares sobre a cidade.  
Um sentimento doce de despedida envolveu o meu coração... E uma parte de mim... Foi ficando por ali... Entre as alamedas... Na copa das árvores... Nas janelas das casas.  
E não poderia ser diferente... Os acontecimentos intensos daqueles dias... Havia deixado para sempre suas marcas.  
Enquanto o silêncio retumbante do adeus se fazia... E meus pensamentos se projetavam na velocidade estabelecida pelo espelho retrovisor do carro... Uma Luciana Mello entoava suave "Que tal... Abrir a porta do dia..." na rádio local.  
As estrelas... Tangiam com força o breu do véu celeste... E a lua tímida em formato crescente... Se traduzia em branco luminoso.  
Como que antevendo os fatos... Uma coruja cruzou esvoaçante o tótem que marcava o pare no cruzamento das ruas.  
A luz avermelhada... Novamente me remeteu a intensidade das vivências que aqui não podem ser descritas.  
E o som das turbinas do avião... Do então este último registro... Marcante e preciso como a abertura do novo destino.*

(Fragmento do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem.)

## **9 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS**

Sobre as noções de Autoria em dança na contemporaneidade os sujeitos desta pesquisa apresentam perspectivas convergentes e diferenciadas entre si. Das perspectivas convergentes a questão da figura do autor é um elemento que aparece sujeito a questões na configuração de uma Autoria em dança. Considerando os aspectos específicos de cada contexto e a diferença de estilos trabalhada por cada sujeito, seguem algumas considerações sobre seus posicionamentos e pensamentos particularizados.

Os dados aqui analisados não perfazem a totalidade das informações que surgiram ao longo das conversas. Para fins deste estudo foi desenvolvida uma matriz analítica onde foram colocadas em formato de tópicos os principais temas abordados durante o Jogo Coreocartográfico realizado com cada um dos sujeitos.

Eles foram divididos em três categorias: a das informações onde aparecia diretamente a reflexão sobre a noção de Autoria, a das informações onde a reflexão sobre Autoria estava implícita e a das informações importantes mas que a reflexão sobre Autoria não se fazia presente de modo objetivo.

Como o interesse desta pesquisa se refere às noções de Autoria em dança, a primeira categoria analisada foi aquela onde aparecia diretamente nas falas dos sujeitos a reflexão sobre a Autoria. Desta categoria de análise se fez uma comparação entre as falas dos três sujeitos no sentido de identificar dois aspectos: as convergências entre os conceitos que aparecem nas falas e as possíveis divergências ou pontos de vista diferentes sobre o tema do estudo. Então foram selecionados para esta discussão, aqueles pontos que apareceram com maior frequência nas falas ou que demonstravam uma maior aproximação com o universo da Autoria.

Para fins de organização, os conceitos selecionados foram grifados em negrito ao longo do texto. Também optou-se por colocar em itálico e destacar os trechos das conversas transcritas que pertencem ao pensamento dos sujeitos e de onde surgiram as ideias que foram aqui discutidas. Além disso, trago a minha própria fala para a discussão, já que a cartografia permite e a dissertação assume a própria Autoria do pesquisador. Por fim, trazemos os autores para complementar e entrecruzar o diálogo aqui desenvolvido.

Para os três sujeitos, a personalidade do **coreógrafo** influencia diretamente na composição da obra e nas características visuais e cinestésicas que ela assume quando de sua efetiva realização. Embora se trate de uma linguagem efêmera que a cada apresentação acontece de forma diferente, esta trará em seu formato o modo de compor daquele que a concebeu. Esse modo de fazer que se constitui pela impressão de uma determinada visão particular de dança normalmente é atribuído a pessoa do coreógrafo. Sobre o modo de cada coreógrafo, Denise Siqueira coloca:

Atenção, iniciativa, criatividade é o que procuro nos dançarinos da companhia. A dança que eu procuro não está fechada no modo como eu danço ou me movo. Aprendo muito com eles e quero ver o que essas pessoas podem fazer com o material que estou dando. Não quero que fiquem parecidos comigo acho que a diversidade está implícita no trabalho. (SIQUEIRA, 2006, p. 119)

Diante disso, o Sujeito 1 enxerga a presença do coreógrafo no processo de Autoria como uma forma de assinatura do criador que marca e se responsabiliza sobre a sua criação nas exigências dos espaços.

Ele pontua que: *Em muitos dos ambientes oficiais e reconhecidos onde a dança é difundida, como escolas particulares e festivais competitivos de dança, esta assinatura funciona como chancela para que o trabalho possa ser apresentado. O nome do coreógrafo, então, passa a constituir obrigação para que a obra coreográfica possa existir. Nas palavras do Sujeito 2 o coreógrafo aparece como*

*aquele que expressa uma identidade coreográfica fruto da vivência que possui na área e de uma sequência de trabalhos que a ele são atribuídos. Nessa expressão do criador existe um aspecto de formação artística que perpassa as diversas obras por ele compostas e que apresentam algum elemento de ligação.*

Esse elemento seria o aspecto pelo qual se poderia identificar a Autoria de um determinado artista e pelo qual uma determinada obra é atribuída a um determinado coreógrafo. Neste sentido, segundo ele,

*a obra seria um reflexo de quem cria pois ela demonstra as características íntimas que atravessam o universo criativo daquele artista. Além disso, o coreógrafo compõe com base em subsídios que estão presentes em suas vivências cotidianas, em seus pensamentos e que brotam também do anseio em dividir com outros as questões que atravessam seu íntimo.*

Uma coreografia então seria este catalisador de experiências pessoais em forma de movimento dançado. Na cena dançada, para o Sujeito 3,

*o coreógrafo apresenta sua personalidade criativa através dos trabalhos de Autoria em dança que ele vai realizando na trajetória de uma carreira artística. Quando compõe o criador de danças recorre a uma memória de experiências corporais que ele transforma em sequências de movimento e que vão se construindo em torno de uma obra coreográfica.*

Essa memória pessoal que dá origem ao movimento dançado é única e constitui o modo particular, insubstituível e inigualável com que cada artista imprime o seu fazer na dança. Da experiência pessoal na criação em dança Patrícia Leal diz:

Por outro lado, como pesquisadora e intérprete, os sentidos me auxiliaram a compreender o movimento como estímulo principal. O movimento dos sentidos, como início de minhas composições, trouxe um trabalho mais efetivo com e através do movimento e, a partir deste, acontece o surgimento dos significados. Como intérprete criadora essa possibilidade me agrada pela materialidade resultante como linguagem coreográfica. (LEAL, 2012, p. 53)

A experiência como coreógrafo também despertou em mim a reflexão sobre estas questões. Ao analisar as formas diferenciadas como cada um dos sujeitos concebe o maior ou menor grau de importância do coreógrafo no processo de Autoria. Desse modo é possível perceber que este indivíduo seria uma figura suscetível à criação e permeável aos eventos que o processo criativo apresenta. Sua criação se encontra demarcada por uma individualidade que lhe é intrínseca e a obra absorve essa particularidade embora se veja influenciada por toda a sorte de elementos. Nesta relação do artista com a criação, Marly Meira explica:

O processo de criação contextos e condições de trabalho, ação dentro de uma comunidade afetiva. Para contextualizá-lo, é preciso perceber como se tramam as ideias com as imagens e com os aspectos gestuais muitas vezes não percebido como processo de conhecimento. (MEIRA, 2009, p. 33)

Aliás esta talvez seja a principal característica que identifique um autor na contemporaneidade. A habilidade com que ele se permite atravessar durante suas criações e o quanto de si ele consegue mesclar a estas interferências. O equilíbrio resultante destas tensões configura a obra em sua forma genuína e a dosagem de um aspecto ou de outro a forma como o artista vai construindo seu modo de compor.

Além disso, existe uma visão individual sobre a linguagem artística e todo um compêndio de experiências que também se manifestam na composição da obra. As temáticas utilizadas pelo coreógrafo em suas composições e as ideias que fundamentam os processos criativos por ele orientados são algumas das pistas que direcionam a uma determinada Autoria do ponto de vista das escolhas estéticas que se fazem presentes ou não na cena. A ele normalmente cabe selecionar e organizar a montagem cênica de modo a obter um resultado estético.

Os efeitos que ele pretende causar com a obra e o modo como esta se constitui também dizem muito de sua natureza artística e de suas preferências estéticas. Nassur comenta sobre este entendimento que cada coreógrafo coloca em suas criações:

Entender que cada bailarino é um instrumento em uma orquestra e, para uma grande sinfonia, é preciso saber como se extrai o melhor som de cada um. Esse é o nosso primeiro e mais básico ingrediente – a sensibilidade. Como cada bailarino respira, de que forma ele se move, qual a sua velocidade quando anda. Partindo desse princípio humano, temos, então, como ir para a cozinha cênica trabalhar as melhores combinações entre os sabores e dissabores da vida. (NASSUR, 2012, p. 13)

Da afinidade que o coreógrafo demonstra com a arte de compor resultam soluções coreográficas inusitadas que poderão constituir um todo autoral e expressivo enquanto repertório de criação. Ao seu favor ele tem a prática deste ofício que se aprimora no exercício da própria experiência estética que revela. Sendo assim o campo da dança se vê repleto de criadores com naturezas distintas e com processos de criação diversificados em obras e espetáculos significativos para a linguagem.

Ainda que as produções com características individuais e próprias no campo da dança tenham seu valor reconhecido e que esta possibilidade de criação seja bastante recorrente desde os primórdios da antiguidade clássica. Na contemporaneidade parece existir uma afeição de grupos e artistas por aquilo que pode ser entendido na linguagem como **construção coletiva**. Neste cenário a participação de todos os envolvidos no processo criativo é considerado muito importante inclusive daqueles cujos alcances das obras coreográficas possa abarcar outras situações ou circunstâncias para além da criação propriamente dita.

No dizer do Sujeito 1:

*a participação dos sujeitos que dançam no processo de composição da obra é de fundamental importância para a transformação da mesma em uma criação coletiva. Ao participarem da construção da coreografia os dançarinos se apropriam da linguagem contribuindo não somente com a estruturação de partituras de movimento mas também com a significação de uma gestualidade dançada.*

No percurso criativo a compreensão da proposta que a coreografia apresenta passa também pelo entendimento corporal da dramaturgia colocada na cena. Antônio Araújo define:

Se pensarmos no modelo geral dessa prática – perspectiva nem sempre apropriada e verdadeira, na medida em que houve diferentes tipos de criação coletiva, várias delas com traços bastante peculiares, existia o desejo de diluição das funções artísticas ou, pelo menos, de sua relativização. Ou seja, havia um acúmulo de atributos por parte do mesmo artista ou uma transitoriedade mais fluida entre as diferentes funções. Portanto, no limite, não havia mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo (ARAÚJO, 2011, p. 132).

Durante o Jogo o Sujeito 1 foi revelando que outro importante aditivo nas modificações de estruturas que surgem durante os processos criativos são as tensões existentes entre os sujeitos que compõe o coletivo e o entendimento que cada um possui de dança e do espaço cênico. Segundo ele:

*Quando os elementos compositivos a serem pensados entram em desacordo com a linguagem da dança cênica, estes momentos de conturbação oferecem novas perspectivas para a criação em dança pois é preciso valorizar e preservar o conhecimento constituído ao longo do tempo pela área mas também avançar na tentativa de estabelecer possibilidades de inovação.*

Quanto mais o processo se desloca da figura do criador para uma produção colaborativa com participação de todos os sujeitos envolvidos, mais a criação se vê enriquecida pela variedade de proposições que cada um coloca a serviço do trabalho. Estas informações que cada indivíduo traz de sua vida pregressa, no momento da criação coletiva pode ser somado ao repertório existente no campo da dança. Dessa forma a percepção que se tem da linguagem se amplia de um fazer artístico para uma área de conhecimento. Como descrito por Maria Paula Costa Rêgo:

*Propor e desenvolver um tópico por intermédio dessa força é o que acontece em cada um dos nossos espetáculos. Não faço diferente de nenhum outro profissional de dança, que coloca corpos preparados com suas respectivas técnicas a serviço da evolução do tema. Meus intérpretes são exímios bailarinos na linguagem que escolhi para desenvolver minha pesquisa e criação. Amparo-me em protagonistas específicos e de extrema qualidade para alcançar o resultado desejado no trabalho artístico. (RÊGO, 2012, p. 81)*

Assim sendo, aquilo que as pessoas sabem ou não sabem sobre dança é muito importante no entrecruzamento de saberes do processo de criação pois possibilita desfazer as hierarquias tradicionais na dança de quem sabe mais e quem sabe menos. Todavia poderá existir um responsável que em acordo com o grupo responda mais pela criação e condução da proposta mas que essa responsabilidade seja igualmente dividida entre os sujeitos do mesmo modo que acontece com a Autoria da obra coreográfica. Com essas prerrogativas diante de si na mesa de Jogo o Sujeito 1 coloca que existe um conflito com relação a Autoria:

*Se os movimentos utilizados na criação já existiam e estão sistematizados ou então se foram construídos coletivamente por vários sujeitos quem é então o autor? O fato de existir um diretor ou um organizador dos movimentos em coreografia pode ser entendido como o autor da obra? Os trabalhos produzidos podem ser denominados de autorais? Basta apropriar-se de toda esta produção em dança para se tornar um autor?*

Ivana Menna Barreto avalia que:

A autoria se processa de forma complexa, em rede, porém se organiza singularmente na relação com os meios da sua produção, em acordos políticos circunstanciais. Isso significa que a autoria é construída com base nos dispositivos políticos nos quais está mergulhada, num contexto gerado pelo processo de articulação do artista (BARRETO, 2017, p. 11).

Já para o Sujeito 1 diz que tudo isso se encontra ainda meio sem respostas. E quanto mais se mergulha neste modo contemporâneo de processo criativo mais perguntas vão se originando. Ele também acrescenta que: *Em grupos de dança mais experimentais acontece o processo inverso. Os bailarinos são constantemente provocados a participar diretamente do processo e do produto.*

Existe mais liberdade para o artista se tornar sujeito da obra e decidir em alguns casos até mesmo na hora da apresentação que rumos ela irá seguir. Podendo inclusive improvisar a partir das influências da plateia e de todos os elementos que atravessam a linguagem cênica e o contexto da apresentação. Desse modo o público também deixa a tradicional postura contemplativa da assistência para interagir com a obra que está posta. Aliás a obra é o resultado das relações que acontecem naquele ambiente de interação artística. A performance e os elementos que a compõe são pensados para possibilitar essas interações.

Isso provoca um estado de constante atenção que torna o bailarino sujeito da atuação pois ele precisa manter a essência da obra que se concebeu inicialmente, tem autonomia para decidir sobre a cena que vai se configurando e responder corporalmente aos desafios que a situação lhe apresenta. A este apelo criativo do corpo, Mariane Araújo Vieira expõe:

Criar sentidos, desfazê-los e criar outros. Estar em relação no entre, no espaço, no vazio e, assim, organizando desorganizações no fazer dançante, movimentando-se no fluxo de forças, criando composições. As relações entre o todo e as partes se juntam, se misturam e transformam uma outra unicidade. O corpo é afetado pela matéria dinâmica do mundo e responde com outros afetos, com outros mundos. Assim, a dança revela o invisível mais concreto que vibra e se transforma em movimento. (VIEIRA, 2017, p. 34)

Um outro aspecto importante para o Sujeito 1 é a diferenciação entre uma produção individual e uma produção colaborativa. Embora ambas maneiras de criar sejam importantes e tenham seu valor para o universo da dança:

*Uma criação individual estaria mais propensa ao uso de um único direcionamento criativo uma vez que a visão do coreógrafo seria o único ponto de vista sobre o trabalho a ser concebido. Já em uma criação colaborativa, onde várias pessoas contribuem com o processo e trazem suas vivências e aprendizados para a criação, a riqueza de possibilidades na resolução coreográfica se tornaria infinita.*

A construção coletiva para o Sujeito 2 é um aspecto que perpassa a própria natureza da obra coreográfica. Em sua essência:

*Ela é fruto de um conjunto de elementos presentes no cotidiano do artista que são também influenciados por outras pessoas e acontecimentos. O modo como um criador se permite sensibilizar por estes subsídios determina por exemplo a qualidade dos movimentos que ele coloca na criação e a intensidade dramática dos temas que são trabalhados.*

Ou seja, esse coletivo de informações é indissociável pois significa a característica intrínseca que classifica a criação coletiva. O coletivo na dança é muito importante e seu valor antecede a figura do sujeito independente da modalidade ou estilo exercido. Para o Sujeito 2:

*Quem não aprende a dançar em coletivo não saberá dançar sozinho pois a dança é uma atividade eminentemente coletiva. A sintonia, a entrega e as trocas acontecidas dentro de um coletivo potencializam as habilidades dos indivíduos. Neste espaço de intercâmbio de informações todos se permitem aprender e ensinar uns com os outros.*

Esse é um formato de ensino e aprendizagem artística que contempla em muito a contemporaneidade pois o trabalho se enriquece com as habilidades específicas de cada um em consonância com o desenvolvimento das potências de outros. Neste contexto socializante da dança Odaílso Berté comenta:

O sujeito é corpo, e não meramente tem um corpo. Os processos de criação, ensino e pesquisa em Dança que emergem nessa perspectiva, evidenciam que determinados princípios, como transmissão do conhecimento, originalidade da obra de arte e neutralidade do sujeito, caros à pedagogia, à arte, e à ciência modernistas, mostram-se insuficientes para compreender a diversidade que configura as experiências dos corpos contaminados pelo contexto contemporâneo e, ao mesmo tempo, contaminadores deste contexto. (BERTÉ, 2015, p. 10)

Desse modo, intensificando e somando as informações os corpos estarão mais preparados para criar. O coreógrafo é alguém que instiga e dirige este processo de partilha e construção de saberes. O importante é que ele saiba fazer uso equilibrado dos métodos e estratégias de composição. Em certa medida existe a metodologia tradicional onde o coreógrafo transmite um determinado movimento que precisa ser reproduzido o mais próximo possível daquela qualidade de movimento. E em outro modo acontece um método mais aberto onde os intérpretes são convidados a criar com base em um conceito previamente estruturado.

Ambas as metodologias são válidas enquanto escolhas estéticas e apresentam caminhos diferentes para chegar a um mesmo objetivo que é a composição de danças. Segundo o Sujeito 2:

*O coreógrafo ou grupo de criadores precisa ter essa compreensão ao comporem as danças. A obra quando composta considerando as características específicas de quem vai dançar traz para a criação o frescor de explorar constantemente novas formas de compor, uma vez que sujeitos diferentes irão suscitar pesquisas e propostas diferenciadas.*

Estas estratégias que se fundamentam nos modos de dançar de cada indivíduo permitem novas configurações e evoluções para o universo da dança. Em se tratando de criação coletiva na Autoria de danças da contemporaneidade, o Sujeito 3 acredita que:

*Ela acontece por conta de uma troca de experiências entre os participantes do processo criativo. Esse intercâmbio atravessa todos os estágios da construção de uma obra e também abrange os momentos em que a obra entra em contato com o público. Como se trata de uma linguagem do acontecimento, a dança se alimenta da experiência estética que nas criações se estabelece entre os sujeitos.*

As composições então se tornam oriundas de um processo efetivo de experiências cujos desdobramentos geram a arte de dançar. A condição substancial para que isso aconteça se complementa na analogia com o outro. Seja o parceiro que divide o trabalho de criação, sejam os espectadores que fruem a obra ou ainda aqueles que mesmo indiretamente entrem em contato com os resultados artísticos obtidos. Esse intercâmbio de informações proporciona um crescimento relevante das questões de Autoria pois uns aprendem com as experiências e resoluções criativas dos outros.

Thereza Rocha, assim, explica:

Alguns espetáculos constituem-se como marcos na percepção de criadores de dança e, talvez, a partir deles uma determinada perspectiva coreográfica passe a ter lugar. Funcionando tais como feridas narcísicas, essas rupturas podem ser responsáveis pelo nascimento de uma linguagem de dança, seja pelo aproveitamento, seja pela recusa daquilo que ele viu e, principalmente, daquilo que experimentou ao ver. Do ponto de vista antropofágico, recusa e aproveitamento são faces de um mesmo processo de deglutição cultural. Até que ponto espetáculos de outras pessoas, influenciam esteticamente um coreógrafo cuja poética está em formação? A hipótese é que estas obras fornecem parâmetros para perto ou para longe dos quais as incipientes linguagens coreográficas podem se localizar, encontrando e fortalecendo, assim, seus traços singulares. (ROCHA, 2016, p. 45)

Essa troca de saberes proporciona inspiração para o surgimento de novos trabalhos que estão na ordem das características intrínsecas pertencentes ao cenário de criação de cada artista. Desse modo ao se ver refletido em seu trabalho o autor permuta campos de oportunidade criativa com outros sujeitos que asseguram seu protagonismo na linguagem da dança.

Para que este processo aconteça é preciso que haja entrosamento e confiança entre os participantes e um comprometimento com a composição no sentido de oferecerem ao trabalho o melhor de si. Neste sentido é preciso também saber acolher a amplitude de opiniões e visões de dança que irão surgir e conduzir a criação por um caminho de diálogo e interação artística. Também será necessário entender que em uma criação coletiva a contribuição de todos é importante mas que nem todas as sugestões poderão estar dentro da proposta.

Para que se construa uma obra equilibrada em sua estrutura artística e onde todos possam comungar do objeto criado. Nicolas Bourriaud elucida essa prática artística relacional:

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito. (BOURRIAUD, 2009, p. 30)

Pensando sobre este tema entendo que em uma criação colaborativa o que acontece é que a obra coreográfica é parte integrante de um todo. Embora ela seja importante enquanto objetivo que reúne aquele grupo de criadores, na realidade ela representa o motivo para algo maior que é o exercício do encontro artístico entre os diversos envolvidos.

Sob esta perspectiva, compor em dança tem me mostrado que se trata de partilhar não somente nossos interesses pela causa do dançar, mas também entender nossas ligações enquanto grupo que cria. Isto diz respeito a criar com a liberdade de expor nossas vontades e anseios mas também de compreender as limitações que a presença de outros nos impõe.

Com este horizonte de interações, a composição vai se estruturando e assumindo um formato que vai se transformando sempre que uma nova contribuição surge no terreno da criação. O entendimento de Autoria então se amplia por considerar o compartilhamento da criação e as contribuições dos participantes para uma mesma obra. Mesmo que haja um diretor que organiza a cena, decide e faz escolhas, a questão da Autoria passa a ter mais de um significado pois se encontra repartida entre as diversas formas de conceber e entender a dança que se encontram ali amalgamadas.

Em consonância a esta Autoria compartilhada, Jussara Setenta observa:

É um corpo que não se entende como sendo constituidor de um sujeito isolado, mergulhado somente em sua criatividade. Essa concepção de sujeito articula um outro entendimento do conceito de autoria. Ao invés de associada a algo que se fundamenta na existência de um original, uma proposta particular de um dono único, questiona a necessidade de sustentar a existência desse original para legitimar o que, de fato, é único - mas único na forma como organiza informações que são compartilhadas com muitos outros sujeitos. E se são compartilhadas, tais informações caem fora da moldura do “original”, uma vez que se tornam origens múltiplas. A autoria, pois, resulta sempre de ações compartilhadas (SETENTA, 2008, p. 89).

Na dinâmica de interações que acontece entre os corpos que dançam também surgem informações arbitrárias no transcurso linear e contínuo de um processo e que se houver abertura para tanto na proposta eles poderão fazer parte da criação. Nem sempre todos os elementos que integram uma obra vieram de uma construção pensada e organizada para tal. Em muitos casos eles surgem no calor de um debate sobre os rumos da composição, ou até mesmo de um “erro” durante os ensaios. Em outros momentos essas trocas se dão durante as apresentações das coreografias ou após o espetáculo quando existe espaço para uma análise e avaliação dos objetivos que foram ou não atingidos.

A sensibilidade para incorporar na obra esses dados que surgem à revelia de uma composição coreográfica dirigida para um determinado resultado interfere diretamente na concepção de Autoria.

Pois deste aparente equívoco na trajetória da obra podem brotar ideias que serão responsáveis por mudanças significativas ou até mesmo transformar completamente o artefato coreográfico. A flexibilidade em aceitar que a dança é uma linguagem dinâmica e que a autoridade sobre a criação passa pela liberdade que o processo precisa para se estruturar é um fator determinante da Autoria em dança na contemporaneidade. Com isso Luis Eduardo Borda constata:

Dentre os aspectos envolvidos na composição, é para mim uma questão de grande interesse ao mesmo tempo que é um grande desafio. Ela abre espaço para a expressão pessoal e para o prazer de criar livremente e traz o desafio de ter que resolver “em ato” situações inesperadas. Se muitas dessas situações são, na maior parte das vezes, um prazer e um estímulo para a criação. (BORDA, 2012, p. 48)

Sobretudo se entendermos que a arte é mesmo este fluxo contínuo de ajustes e sobreposições, mudanças e transformações, terminos e recomeços e que a natureza da linguagem precisa dessa diligência para existir. Todas essas possibilidades que acontecem ou não pelo intercâmbio entre as pessoas que participam dos processos criativos definem boa parte das noções que perpassam a Autoria atualmente. Sem elas talvez ainda estivéssemos reproduzindo a mesma forma de compor que na época do surgimento da dança. Ou não teríamos descoberto tantas formas diversificadas com que as danças podem ser apresentadas.

Outra perspectiva importante que me leva a pensar sobre as noções de Autoria em dança presentes na contemporaneidade são as interferências que atravessam os processos criativos. Ou os subsídios que são trazidos para a composição com o intuito de fortalecer a proposta ou criar soluções diferentes para a configuração das danças. Também para os três sujeitos da pesquisa não somente de corpos em movimento se faz a dança da contemporaneidade. Tudo aquilo que puder contribuir com a criação e reforçar a estética que se pretende desenvolver é válido de ser acrescentado. No dizer de Lenora Lobo e Cássia Navas:

Seja qual for a opção dos artistas do movimento, o importante é sabermos que nesta fase do processo ainda não estamos selecionando ou restringindo materiais. Este é o momento de abertura, de expansão, onde tudo que faz sentido para nossa criação deve ser trazido, colhido. É como uma colheita vasta, um primeiro mergulho no rio onde vislumbramos inúmeras possibilidades. (LOBO e NAVAS, 2008, p. 124)

Neste contexto, uma das práticas mais presentes na dança da contemporaneidade e talvez um dos maiores símbolos de sua transformação foi o **uso do cotidiano** nas criações coreográficas. Seja através das temáticas inspiradas em situações presentes na vivência dos criadores que são trazidas para a cena e em composições e experimentos criativos. Seja por meio do uso de subsídios que acompanham a rotina dos coreógrafos como a tecnologia por exemplo. De um modo ou de outro o cotidiano veio para a dança com muita força na contemporaneidade.

A arte é um reflexo de seu tempo e na dança não poderia ser diferente considerando a facilidade de acesso à informação presente na contemporaneidade. Esse mesmo acesso às formas de comunicação humana também facilitou a difusão da linguagem da dança e sua evolução enquanto área de conhecimento e forma de expressão artística. Em uma troca que retroalimenta a época onde a linguagem está inserida e a dança como contribuição estética. Nestas trocas entre dança e contemporaneidade Ana Carolina Mundim pontua:

O que se descobre na proposta é um entrecruzamento de diálogos que promove a aproximação de um mosaico de informações gestadas pela contemporaneidade, que favorecem a elaboração de novas percepções. E o corpo da dança, as mediações que promove com o contexto, tecendo redes de criações e aproximando conceitos, é o dado instigante e mobilizador desta experiência. (MUNDIM, 2012, p. 122)

Quando o Sujeito 1 comenta sobre os conceitos surgidos durante o Jogo ele fala que:

*A presença do cotidiano nas criações artísticas é uma estratégia que vai acontecendo aos poucos. À medida em que a construção vai ficando mais colaborativa é natural que os participantes tragam para as composições aquilo que faz parte de sua organicidade. Já que ao se traduzir em movimento o corpo manifesta na dança uma intimidade atávica. Imagem e transparência de si em linguagem artística da cena.*

Desse modo ele percebe que a potência de criação se encontra profundamente relacionada com a vida de quem cria pois é fruto das vivências e atravessamentos que os corpos criativos experimentam e produzem. Neste sentido, O Sujeito 1 destaca os modos como a sociedade afeta os processos de criação.

Para o Sujeito 1:

*Criar em dança é estar profundamente conectado aos sinais de seu tempo e nas relações que se estabelecem com a arte do corpo. Uma necessidade de expressão sintonizada com as urgências da contemporaneidade em termos de construção de significado para os indivíduos.*

O Sujeito 1 ainda comenta que:

*Essa criação oriunda do cotidiano somente acontecerá em um corpo cuja expressão se manifesta na sensibilidade de uma individualidade livre. Na grande maioria das vezes os corpos encontram desafios para a vivência deste corpo sensível no próprio contexto onde se encontram inseridos. De acordo com ele quanto mais liberdade os artistas tiverem para explorar o cotidiano de suas composições por meio de sua própria corporeidade, sem imposições ou doutrinas sistematizadas, maiores serão as chances de descoberta de uma dança genuinamente autoral.*

Seguindo o mesmo percurso, onde a influência do contexto na criação ocupa lugar de destaque, o Sujeito 2 fez valiosas considerações. Ele acredita que:

*Uma compreensão ampliada do universo da arte e uma visão de mundo mais abrangente mostrará que tudo pode ser dança, tudo pode ser entendido como dança, tudo pode vir a se tornar uma dança. Pois a dança é uma propriedade da vida, então tudo aquilo que faz parte da vida pode se relacionar com a dança.*

O Sujeito 2 afirma também que:

*Dança é tudo aquilo que está no ambiente e possui alguma qualidade de movimento, que se move e que pode ser compreendido como dança por um artista da área ou até mesmo um leigo. Existe muita dança na vida mas o que falta às vezes é uma acuidade para perceber as coisas com poesia.*

A ausência de uma sensibilidade trabalhada para despertar esta percepção impede que as pessoas envolvidas ou não com arte percebam essa presença. As ideias do Sujeito 2 para compor então:

Surgem daquilo que já existe em termos de qualidade de movimento. Do movimento que está presente na vida. Dos experimentos partindo de coisas que possuem alguma possibilidade de movimentar-se ou até mesmo de utilizar um objeto inanimado e conceder ou imaginar como seria seu movimento. Para então explorar as corporeidades que daí surgem e estruturar sequências e partituras que darão origem a uma composição autoral.

Marly Meyra dessa sensibilidade de enxergar poética artística diz o seguinte:

O sentido do sensível tem o poder de chamar pensamentos, como o vento toca as nuvens, como o tempo da qualidade a certos saberes, lembranças de experiências que gostaríamos de refazer. Sentido ligado a acontecimentos reais e imaginados que emergem do que está ainda por fazer. Iluminuras da mente postas em imagens valiosas que insistem em durar em nós, a ponto de quisermos fazer delas um poema, uma mensagem. (MEIRA, 2009, p. 9)

Segundo o Sujeito 2:

*Ao perceber como as coisas na vida estão interligadas e estabelecer relações entre elementos que inicialmente não oferecem esta possibilidade o artista amplia sua capacidade criativa. Combinar os aparentemente contraditórios, extrair contrastes de estruturas antagônicas e promover tensões entre subsídios contrários também pode ser uma forma autoral de criar danças pois a composição não vive somente de informações que se ajustem. Ela também pode existir na complexidade e no estranhamento.*

A arte em sua dimensão sensível nos permite enxergar essa lógica de relações e quebrar a resistência em interligar as coisas. Pois assim como na vida para compor é preciso que as ideias estejam livres para se agruparem, se organizarem e se adequarem de acordo com as necessidades que a composição oferece. O Sujeito 2 então conclui: *A ideia então surge de um conceito e ao longo do processo vai se desdobrando em outros conceitos que interligados ou tensionados permitem vislumbrar o panorama conceptivo da composição coreográfica.*

No pensamento do Sujeito 3 este processo é longo e acontece de muitas formas diversificadas. De acordo com ele: *A questão da importância do contexto e de elementos estéticos inspirados no cotidiano é ainda mais complexa. O campo da arte é muito abrangente e seu ofício é um desafio que requer anos de muito estudo e dedicação.*

O sujeito 3 coloca ainda que os artistas que conquistaram seu espaço na história da arte entregaram suas vidas na busca de uma proposta autoral que não somente estivesse de acordo com aquilo que acreditavam ser arte mas que também demonstrasse a lente pessoal com a qual enxergavam este campo do conhecimento.

Ele diz que *se assim não fosse, talvez não existisse esse vasto patrimônio que as artes ao longo dos tempos julgaram por bem amearhar.* Esse entendimento de dança relacionado a um contingente de situações e fatos cotidianos que atravessam as criações e seus autores é uma das maiores contribuições da contemporaneidade.

Do ponto de vista de Lara Seidler obtemos:

Portanto a experiência da dança se torna o lugar onde há a possibilidade de se colocar em ação a atividade específica da corporeidade dançante. Durante a experiência é possível vivenciar intensamente e especificamente o fazer na dança, é estar “dentro da dança”, sentindo corpo contaminado pelos fenômenos do mundo e, ao mesmo tempo, respondendo ao mundo. (SEIDLER, 2015, p. 25)

Conforme o Sujeito 3: *As noções de Autoria se ampliaram para tentar mostrar que uma determinada obra coreográfica é fruto de um somatório de elementos diversificados e que o autor embora ocupe um papel importante é mais um agente neste processo.* Neste ambiente de reflexão e aprendizado sobre o cotidiano das atividades que envolvem a criação em dança são muitas as possibilidades de construção na linguagem. O Sujeito 3 também acredita que:

*O envolvimento com toda e qualquer situação onde a dança esteja presente, incluindo outras áreas e informações que aparentemente não possuam relação com a linguagem é uma forma de expandir os conhecimentos artísticos. Observar como outros autores desenvolvem suas criações, acompanhar aos mais variados processos de composição em dança e trazer essas experiências para a sala de ensaios são algumas formas de qualificar o trabalho e ampliar o escopo de soluções coreográficas. Condensando e sistematizando assim o conhecimento em dança e promovendo o protagonismo de diversos sujeitos em relação com a Autoria.*

Estas considerações me remetem a uma reflexão sobre a condição cíclica que rege os acontecimentos históricos na dança e a esses fatores que se repetem de tempos em tempos. Durante as conversas com os sujeitos da pesquisa ao ouvir seus depoimentos especificamente sobre o tema acima descrito eu fiz uma regressão no tempo. E os estudos e leituras me recordam de um outro momento da história da dança onde os primeiros experimentos com o cotidiano começaram a surgir no horizonte da linguagem. Como caracteriza Denise Siqueira:

Ainda no século XIX começam a desenvolver-se elementos que viriam a dar origem a novos modos de dança cênica: a dança moderna e a dança expressionista. Inicialmente chegou a parecer que o balé não teria mais espaço na cena do século XX. (SIQUEIRA, 2006, p. 98)

Legatárias de uma tradição clássica existem danças formatadas por códigos bem definidos cujas diretrizes determinam como os artistas devem dançar, quais movimentos devem executar e inclusive a configuração do espaço a ser utilizado.

Esta metodologia normalmente é centrada na figura de um coreógrafo ou diretor que cria a peça coreográfica sozinho e não deixa margem para criações dos intérpretes. Nestes casos a dança servia de veículo para contar uma história onde a técnica e o desempenho virtuoso seguiam padrões e regras rigorosas.

A dança moderna rompeu com boa parte desta tradição. Em sua proposta ela buscava a expressão do dançarino. Desse modo ela deixou de lado a linearidade das histórias e optou por dançar temas abstratos. No entanto ela ainda se manteve atrelada a alguns resquícios da tradição como a manutenção de uma base técnica de movimentos e a preocupação com uma organização padronizada da dança. Em muitos casos ela manteve uma transição entre o clássico e o que estava por vir. A este contingente histórico, Lenora Lobo e Cássia Navas afirmam:

A dança contemporânea mais histórica, quase sempre denominada “dança moderna”, propõe uma volta às origens do homem, inserido dentro de uma cultura mais ampla, seja ela uma cultura corporal (ancorada no biológico, mas também no psíquico e espiritual), seja ela uma cultura encarada de um modo mais amplo, histórica ou geograficamente espalhada nas malhas da evolução da humanidade. (LOBO e NAVAS, 2007, p. 53)

Na contemporaneidade, ao conversar com os sujeitos da pesquisa, analisar seus relatos e comparar com as minhas práticas eu percebo que acontece um processo diferente. A composição de danças que acontece nas salas de ensaio da contemporaneidade lembra em muito o acontecido na dança pós-moderna no princípio do século XX. Naquele período os artistas buscavam modos de ampliar as possibilidades daquilo que entendiam por dança, criando novas movimentações e expressões usando o corpo.

Para isso eles estudaram o funcionamento das articulações e da musculatura para obter o máximo de desempenho possível, com um gasto de energia equilibrado que respeitasse a corporeidade e a estrutura de cada um. Também se aprofundaram em investigar como esse corpo em sua construção anatômica poderia se relacionar de forma harmoniosa com o corpo regido pelas emoções e sensações. Tudo isso para um maior aproveitamento artístico da expressividade que cada corpo em toda a sua natureza era capaz de oferecer para a dança.

Na década de 60 caminhar normalmente pela rua era um movimento que poderia tranquilamente ser trabalhado como dança. Ícones do período, os artistas da *Judson Dance Theater* se esforçaram para expandir as fronteiras existentes na dança.

O grupo era formado por artistas de áreas distintas em um intercâmbio de linguagens onde todos colaboravam com a criação das obras. Os movimentos originados nas pesquisas artísticas por eles desenvolvidas traziam para a dança o frescor de performances fundamentadas na experimentação. Na opinião de Denise Siqueira:

A proposta do Judson Dance Theater foi pesquisar a dança e o movimento cotidiano. Mais que isso, desterritorializou o conceito de dança. Steve Paxton e Yvonne Rainer são exemplos de artistas da dança que atuaram neste movimento efervescente que pretendeu trazer o comum para a cena, reelaborando a ideia de arte, colocando a sociedade como protagonista da ação de dança. (SIQUEIRA, 2006, p. 50)

A tentativa era libertar-se dos movimentos tradicionalmente estruturados na dança para dar vazão a uma expressão mais próxima da individualidade dos sujeitos. As técnicas repletas de códigos e vocabulários previamente estabelecidos aos poucos cederam lugar a movimentos corriqueiros realizados cotidianamente. Tudo isso na busca de aprofundamento na linguagem do movimento humano que consistia em poetizar a gestualidade presente na vivência diária.

Os experimentos oriundos destas pesquisas se afastavam significativamente dos saltos, piruetas e outros movimentos virtuosos em prática na dança do período anterior. Para os artistas da *Judson Dance Theater*, a variedade de gestos e ações presentes no cotidiano como andar, deitar, correr e manipular objetos, poderiam ser transformados em movimentos de dança. Outra concretização do grupo eram as apresentações realizadas fora das salas de espetáculo onde além da troca entre os artistas de diferentes áreas acontecia também o encontro com diversos públicos.

Lícia Maria Moraes Sánchez explicita seus pressupostos:

A caminhada de retorno às origens do teatro e da dança, redimensionada, traz (nela) a marca das ideias que estiveram em ebulição no século XX no ocidente, entendidas como modernismo, isto é, uma volta aos elementos “brutos” do movimento; recusa e contestação dos gestos rigorosos e artificiais compostos “intelectualmente”; abolição dos códigos preestabelecidos com o intuito de desformalizar as técnicas instituídas anteriormente. Esse movimento não se preocupa com o conceito clássico de beleza estética; é um movimento que traz à baila a contestação, negando a idealidade pura de uma obra. Descarta o enredo, a melodia, a linearidade e a virtuosidade dos cânones, valorizando o impulso interno do executante-criador. (SÁNCHEZ, 2010, p. 27)

Assim, quando se fala em Autoria em dança na contemporaneidade, em geral essa perspectiva está amparada em uma visão de arte que procura o fim dos limites entre as linguagens artísticas e a descaracterização de padronizações e formatações ainda existentes na dança. Neste sentido, o pensamento que acompanha a contemporaneidade é o de constantemente questionar e refletir sobre as formas de criar em dança e sua relevância no campo da arte.

Para além disso, com os movimentos do cotidiano vieram também para a dança as preocupações políticas, econômicas, sociais dos indivíduos que dançam. Como também um percurso pautado no ato de questionar toda e qualquer forma de ser e estar no mundo. A dança na contemporaneidade passa a ser motivo e lugar de manifestos ideológicos, posicionamentos estéticos e críticas a todo o tipo de situação surgida no âmbito da vivência humana. Mesmo dentro do universo da dança onde a própria linguagem era mote de reflexões e questionamentos.

A exemplo disso recentemente eu tive acesso através de vídeo na internet<sup>1</sup> ao trabalho apresentado pela Cia Joven de Paraopeba no Festival de Dança de Joinville deste ano. A Cia mineira foi premiada com o 1º lugar pela terceira vez consecutiva, um fato inédito no evento, com a coreografia “Efeito Cascata”. A montagem retrata o desastre ecológico na cidade de Brumadinho em Minas Gerais quando no estouro da barragem da Vale os rejeitos de minério destruíram o rio Paraopeba do qual subsistiam inúmeras populações ribeirinhas.

Em apenas cinco minutos de coreografia, a cia coloca em cena o rio de lama que fatalizou inúmeras pessoas e deixou outras tantas desaparecidas e o cenário de desespero que se sucedeu ao rompimento da barragem. Além disso, devido a intensidade dos elementos colocados na cena e da expressividade dos intérpretes, é possível ter um vislumbre da dor e desolação sentida pelos envolvidos. Tudo de maneira simbólica e traduzido em linguagem de dança. Transformaram o palco em um apelo a sensibilidade de todos os presentes, do Brasil e do mundo.

Para arrematar, além dos artistas a companhia colocou em cena parentes das vítimas que foram afetadas pelo colapso representando todos os envolvidos na catástrofe. Essa transfiguração da verdade cênica, reunindo elementos ficcionais da cena e conteúdos factuais da realidade é uma solução muito própria da dança na contemporaneidade.

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2U9quyBlvEs>

O resultado estético obtido atende aos apelos da linguagem quando representa uma corporeidade que se inspira em uma experiência real e se expressa por meio de signos do universo artístico ao qual pertence. Aliás, em consonância com o que acontecia nos anos sessenta, uma característica que se intensificou na contemporaneidade foi a proposta de refletir sobre um determinado tema por meio da expressão artística. Pois existem muitas coisas que não podem ser expressas por meio de imagens e palavras. Elas são da ordem da sensibilidade e intraduzíveis de outra forma. Tais impressões muitas vezes são difíceis de externar porque escapam a uma compreensão racional.

Um outro ponto de partida para as minhas análises nesta investigação sobre modos autorais de dança na contemporaneidade trata da ideia de que não existe um corpo igual ao outro. Por este motivo as formas de expressão também não são iguais e, conseqüentemente, as maneiras de compor e criar em dança também acompanharão estas diferenciações. No mesmo compasso essas diferenças precisam ser valorizadas pois delas dependem soluções mais criativas na concepção das obras coreográficas e também uma diversidade no acolhimento daquilo que cada artista traz consigo em termos de particularidade. Segundo Simone Gomes:

Nas décadas de 1970 e 1980, a dança incorporou os movimentos da contracultura e do pós-modernismo, dando voz às minorias e incluindo na cena diferentes tipos de pessoas, de padrões corporais e de experiências de movimento. Essa tendência trouxe uma relativização dos critérios sobre técnica, qualidade da obra e sobre o próprio conceito de dança. Trouxe também uma imagem mais democrática e de liberdade de expressão. (GOMES, 2003, p. 114)

Também é importante considerar que cada coletivo composto de artistas da dança funciona de uma forma totalmente diferente e possui formas próprias de se organizar e criar artisticamente. Cada grupo ao longo de sua trajetória e de sua experiência na área com o passar do tempo e o aprofundamento na linguagem vai desenvolvendo suas próprias estratégias de criação. Alguns inclusive são tão expressivos neste quesito e mergulham de forma tão significativa no experimento da criação que acabam por desenvolver algo que se aproxima de uma metodologia específica para a composição de danças e conseqüentemente a sua “assinatura” como grupo artístico.

Por meio de muita pesquisa de movimentos e da improvisação com vistas a expressão criativa, esses artistas da dança na contemporaneidade realizam, por exemplo, encontros da dança com o teatro, com as artes visuais, com a literatura e com a música. Com estas e com muitas outras formas de conceber dança, muitas vezes, tais procedimentos trazem para a cena possibilidades de movimento e modos de apresentá-lo que não estamos acostumados a ver. Isso faz com que o conhecimento da linguagem se amplie e se perpetue de formas nunca antes imaginadas. As fronteiras então contribuem não para delimitar o que é ou não dança, mas para caracterizar um determinado tipo de criação.

Todavia, atualmente parece não existirem mais determinações sobre qual movimento pertence ou não ao campo da dança. Todas as possibilidades de movimento podem se tornar potências criativas. Inclusive esta perspectiva estendeu-se para movimentações que não são necessariamente praticadas pelo corpo humano. Como as criações que resultam da observação de comportamento dos animais ou de estados da natureza, por exemplo. Ainda mais complexos são os experimentos que buscam inspiração onde o movimento aparentemente não existe como os elementos fixos ou objetos inanimados. Sobre esse aspecto Ana Carolina Mundim alega:

Traços que movem, dobram-se, desdobram-se, curvam-se e se retorcem, compondo novas rotas por meio da descomposição da estrutura, desestruturando para reestruturar, mapeando e remapeando coreograficamente movimentos por intermédio de movimentos de ruptura que reverberam historicamente e revelam genealogias. A dança vivida e percebida a partir de outros lugares. (MUNDIM, 2017, p. 99)

Além dos elementos convergentes na forma de entender a Autoria em dança na contemporaneidade outros dados importantes surgiram durante as conversas com os sujeitos na dinâmica do Jogo Coreocartográfico.

Não necessariamente estas informações aparecem como divergências entre eles sobre a temática aqui discutida, mas, sim, como pontos de vista diferentes sobre um mesmo prisma de investigação. Na ocorrência do Jogo foi possível perceber o envolvimento dos sujeitos com o tema. Uma reação que pode ser atribuída ao ambiente lúdico que se estabeleceu e proporcionou abertura para que cada um deles refletissem sobre suas noções de Autoria em decorrência de uma prática que se constitui na contemporaneidade.

Dos aspectos que se referem à concepção de uma Autoria em dança na contemporaneidade, o Sujeito 1 destaca ainda como um dos elementos influenciadores deste processo, o **estudo e o aprofundamento teórico** sobre o assunto. Segundo ele: *Quando os coreógrafos começam a estudar e aprofundar os conhecimentos sobre o universo da dança o processo criativo vai se modificando e isso contribui para que os bailarinos se tornem participantes ativos na criação.*

Conforme ele explica, as composições foram assumindo contornos experimentais de diversas naturezas na busca por um resultado mais coletivo e o abandono da obrigatoriedade dos elementos codificados e da narrativa. O Sujeito 1 confirma: *Ao trazer a abstração para a cena, elencos e contextos se tornaram rotativos pois era necessário adaptar as criações toda a vez que um novo corpo ingressava o grupo, escola ou companhia.*

O Sujeito 1 coloca que com o passar do tempo a montagem da coreografia deixa de estar centrada unicamente na figura do coreógrafo e passa a ser mais colaborativa. O Sujeito 1 acrescenta também que: *O exercício da composição mostra o mergulho no universo que compõe a dança com suas influências, suas práticas e sua historicidade proporciona uma ampliação das estratégias de criação.*

Do mesmo modo ela fornece embasamento para o aprofundamento no contexto criativo e o entendimento dos estágios que compõe a concepção de uma obra coreográfica.

Sobre o ato de criar e suas nuances, Juliana Cunha Passos apresenta a seguinte reflexão:

Criar é basicamente formar, dar forma a algo novo, estabelecer novas coerências, relacionar fenômenos e compreendê-los de forma nova. Formar é experimentar, é lidar com alguma materialidade e configurá-la. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender, relacionar, ordenar, configurar e significar. A criatividade se elabora em nossa capacidade de selecionar e integrar os dados do mundo externo e interno, de transformá-los com o propósito de encaminhá-los para um sentido mais completo. (PASSOS, 2015, p. 134)

Como foi possível perceber o movimento humano então passa a ser compreendido como mais uma possibilidade ampliada de criação artística, partindo daquilo que cada corpo em sua diversidade e especificidade é capaz de oferecer. Isso possibilita acrescentar novas configurações coreográficas aos conteúdos que se encontram anteriormente sistematizados pela dança.

No entendimento do Sujeito 1: *A pesquisa experimental acaba promovendo também a relação com outras linguagens artísticas e a redução da mera reprodução de modelos estabelecidos. A esta condição de transformação da criação em dança, Juliana Passos ainda acrescenta:*

Aquele que fala (ou aquele que escreve, pinta, interpreta, dança, compõe uma obra) deve sempre pressupor que alguém estará recebendo informações das linguagens utilizadas (através dos órgãos dos sentidos) e percebendo ou interpretando seus conteúdos. A obra de arte nunca é somente expressão do artista e criação de formas (do ponto de vista da produção), nem somente comunicação com o público ou apresentação de conteúdos (do ponto de vista da recepção). A obra de arte pode expressar, comunicar, apresentar e criar conteúdo. (PASSOS, 2015, p. 148)

Para o Sujeito 3 a questão do estudo e do aprofundamento no processo de Autoria em dança é uma perspectiva que direciona para a importância do autor no fenômeno da experiência estética. Segundo ele: *O sujeito é essa pessoa que está buscando sua Autoria, sua maneira de fazer acontecer o ato criativo e a concepção da obra. Esse modo autoral de fazer tem relação com a busca por encontrar seu lugar no mundo da arte.*

Dentro desta forma de fazer que vai se construindo ao longo de sua trajetória o artista vai escolhendo e vai selecionando aquilo que lhe interessa no processo criativo e vai se desfazendo dos elementos que não interessam a uma determinada proposta. Com isso trata-se de experimentar tantas situações de criação quantas forem necessárias para traçar o próprio percurso de Autoria.

Ao expandir sua capacidade de criação com oportunidades de conhecimento o autor vai gerando uma rede de relações que abrange os inúmeros contextos onde a obra se faz presente. Ao entrar em contato com este universo, propor suas criações e acessar as obras produzidas por outros indivíduos a própria noção de Autoria se intensifica quanto mais significativas forem as experiências estéticas promovidas pelos autores. A importância do ato criador segundo Fayga Ostrower coloca:

O poder criador do homem é sua unidade ordenadora e configuradora, a capacidade de abordar em cada momento vivido a unicidade da experiência e de interligá-la a outros momentos, transcendendo o momento particular e ampliando o ato da experiência para um ato de compreensão. Nos significados que o homem encontra – criando e sempre formando. (OSTROWER, 2007, p. 132)

Outro aspecto que o Sujeito 1 apresenta, ainda refletindo sobre a criação de coreografias autorais, diz respeito ao **plágio** ou a cópia de trabalhos na dança. O Sujeito 1 comenta que:

*No cenário amador da dança é bastante recorrente as pessoas participarem de cursos em grandes festivais com profissionais renomados. De volta para suas pequenas cidades sem muita informação acabam por reproduzir as sequências de movimento aprendidas no curso em suas produções coreográficas. É comum inclusive encontrar uma mesma temática ou uma mesma proposta sendo desenvolvida.*

Para ele este é um ponto que poderia facilmente ser identificado como plágio. O Sujeito 1 então explica:

*Quando uma sequência é usada por outra pessoa exatamente da maneira como foi concebida por alguém. Ou quando as ideias, o pensamento, a organização e a proposta coreográfica são reproduzidas e disseminadas por outras pessoas sem a devida autorização de quem concebeu.*

Hoje outras possibilidades de plágio ainda não totalmente determinadas podem acontecer por conta da internet que amplificou o acesso das pessoas aos espaços de produção e difusão da dança.

Sobre esta questão ainda pouco discutida na dança, Giselle Ruiz conclui:

*Concluindo, pode-se perceber que a discussão sobre o plágio na dança ainda é pouco estudada. Outro ponto interessante é que existe uma grande diferença entre inspiração e cópia nessa forma artística. Até porque existe um certo limite no que pode ser usurpado de um trabalho para o outro. Mesmo assim, ainda são poucos os recursos legais para se detectar e para proteger criações intelectuais na arte dançante. (RUIZ, 2015, p. 104)*

Nas poéticas em que são utilizados movimentos codificados como a dança clássica, o jazz, as danças folclóricas e as danças urbanas torna-se ainda mais difícil a realização de um trabalho autoral. Este fato segundo o Sujeito 1 se vê reforçado pela:

*Ausência de pesquisa de movimentos para a criação dos trabalhos. Já na dança contemporânea isso não acontece. Em uma proposta em que a abertura para a criação de movimentos é permitida, se torna mais fácil perceber quando o trabalho não é autoral pela inexistência de movimentos codificados.*

No mesmo conseqüente, mais adiante na conversa, o Jogo proporcionou reflexões sobre a importância da **dramaturgia corporal** no processo de Autoria em dança e de seu entendimento por parte dos intérpretes. O Sujeito 1 fala que: *O período de pesquisa de movimentos e a preparação corporal são fundamentais no sentido de oferecer subsídios para a criação e o entendimento da proposta que está sendo gerada.*

A dramaturgia corporal é este elemento importante, uma vez que ela determina as características com as quais os corpos se colocam na cena. A montagem cênica exige estas preocupações para a criação não apenas com quem dança mas principalmente com quem assiste diminuindo dessa forma o histórico distanciamento entre artistas e espectadores presente nas produções tradicionais.

Lúcia Romano fala sobre este conteúdo dramático nas criações:

A dramaturgia contemporânea localiza-se, então, entre o drama do iluminismo – do conflito racionalmente resolvido – e as concepções e espetáculos que desafiam as concepções racionalistas da modernidade. Não por acaso, a principal transformação temática na produção contemporânea nasce do entendimento de que o corpo é o princípio do mundo fenomênico e ponto privilegiado dos sistemas de representação de todas as formas de criação. (ROMANO, 2015, p. 211)

Sendo assim, percebo que a obra poderá ter uma ideia inicial de um processo coletivo ou conduzida por um coreógrafo que ouve os anseios do grupo e que se desenvolverá em uma narrativa de movimentos cujo foco será apresentar a um determinado público. Por outro lado, ao se pensar a dança como um produto de relações colaborativas e mais abrangentes, os sujeitos então participam ativamente do processo de criação. De forma que as danças de cada um estejam intimamente ligadas entre si e não subjugadas por uma técnica sistematizada. Se sentem livres para dançar porque se identificam profundamente com aquilo que foi conjuntamente construído.

Sobre este tema, o Sujeito 2 pontua que: *Tratando sobre as ideias que surgem no momento da concepção um dos artifícios que surgem por ocasião da montagem cênica é o uso de uma dramaturgia que acompanhe e dê sustentáculo ao trabalho.* Na era moderna os coreógrafos se utilizavam de ideias relacionadas a emoções, uma prática que acontece ainda nos dias de hoje mais do que se imagina.

Em alguns espaços como os festivais competitivos de dança, por exemplo, o Sujeito 2 coloca que:

*O regente dramaturgico corriqueiro das coreografias geralmente recorre a uma emoção como fio condutor. Na contemporaneidade o direcionamento da linha dramaturgica assumida normalmente perpassa um conceito, uma ideia, em torno dos quais orbitam todas as ideias que vão se somando ao processo da composição.*

Originada no teatro a dramaturgia foi transposta para a dança com o intuito de desenvolver uma equivalência a narrativa corporal durante o transcurso da coreografia. Segundo o componente dramaturgico na dança, Lenora Lobo e Cássia Navas utilizam-se da seguinte argumentação:

Desde o momento em que entramos no percurso do fluxo criativo, escolhendo temas ou estímulos, improvisando, pesquisando, selecionando ideias e materiais, construindo frases, estamos também começando a tecer nossa dramaturgia que, na dança, está totalmente conectada à construção da composição coreográfica. Se levarmos em consideração que coreografia não é o simples ato de construir e desenvolver frases de movimento, mas a construção de grafias impregnadas de significados carregados na ação do corpo que dança construindo pensamentos, fica mais fácil compreender a natureza inseparável da coreografia e da dramaturgia em dança. (LOBO e NAVAS, 2008, p. 137)

Se na modernidade tínhamos a expressão dos sentimentos de quem dança como motivação para dançar, na contemporaneidade temos um questionamento ou reflexão como pressuposto mínimo. Dentro de um raciocínio de criação ainda cabem outras tantas ideias quantas forem necessárias para levar a termo o objetivo da composição. O transcurso do processo em todos os seus meandros criativos é que irá determinar a seleção das informações que serão levadas para a cena e quais não. No entanto, conforme o Sujeito 2:

*É preciso que o elenco de artistas participantes compreenda desde o princípio quais as motivações conduzem os procedimentos artísticos ali envolvidos. É preciso penetrar o universo deles, observar suas tendências e preferências para conseguir extrair o máximo que aqueles corpos são capazes de oferecer ao trabalho criativo. Pois quanto mais apropriados com a linguagem em curso mais pertencentes eles se sentirão ao ambiente que a proposta estabelecer. E conseqüentemente mais frutífera será a experiência estética para todos os envolvidos.*

A meu ver, uma vez estruturado o conceito e os bailarinos estiverem apropriados da ideia que orienta a proposta dramaturgica, o processo de criação transcorre com mais facilidade pois não será necessário um esforço para buscar fora de si os fundamentos que motivem os experimentos. Os elementos estarão todos ali, bastando apenas acessar o repertório pessoal produzido para compor. Podendo inclusive alterar os elementos constitutivos da dança tais como tempo e espaço para conferir dinâmica à obra. Desse modo os bailarinos vão se tornando intérpretes criadores da composição, quando compreendem o processo e instalam linguagem.

Para Isabel Marques este entendimento do intérprete em consonância com a criação coreográfica tece um campo de significação com importância onde,

Intérprete, movimento e espaço cênico são três campos de significação da dança que não fazem sentido até que sejam relacionados, até que encontremos e estabeleçamos relações entre eles, até que compreendamos o nexos entre os signos da dança dançada. Esse nexos aponta para as necessárias relações de coerência entre os campos de significação da dança se quisermos compreendê-la e vivenciá-la como arte. (MARQUES, 2010, p. 36)

Contudo o Sujeito 2 acredita que: *Nem o coreógrafo e nem os bailarinos encerram em si o fim da criação. Eles são o meio pelo qual ela irá se manifestar, o caminho pelo qual a linguagem da dança irá percorrer até se tornar uma obra.* Conforme Isabel Marques o fim é a arte ou o esforço no sentido de produzir um artefato esteticamente artístico. E através dela todos os outros componentes, quando conduzidos por esta vontade, poderão estruturar uma Autoria conferindo assim identidade para o trabalho desenvolvido. Para tanto, quanto mais o artista conseguir desenvolver artisticamente a criação, maior será a aproximação do público com o resultado obtido.

O conceito e a compreensão de coreografia como se pode perceber está intimamente ligado ao momento da apresentação, ao período em que o processo criativo se completa e se conclui em cena juntamente com todos os elementos que a compõe. O momento em que as ideias são processadas no espaço cênico e constituem uma composição. O elo de ligação entre o experimento cartográfico da sala de ensaios e o lugar de encontro com o público.

Conforme Isaira Oliveira:

Diante desse processo criativo que a cena apresenta, em cima do palco, ou fora dele, interagindo de alguma maneira com a plateia, é que o espectador completa a cena, com suas reações e percepções frente aquilo que ele, vê, sente, ouve e transforma em algo, muitas vezes palpável, palatável e sensível. (OLIVEIRA, 2016, p. 35)

A complexa e intrincada dramaturgia desenvolvida e dançada pelo corpo com suas múltiplas interpretações e a abertura para novas leituras a cada vez que a obra é apresentada. No meu entender a isso se somam as intenções de quem cria, a formação de quem cria e o fato de que a dança é um instante efêmero composto de momentos que nunca se repetirão. Ou seja, mesmo que possua uma mesma ideia, uma mesma dramaturgia, uma mesma intenção, cada apresentação será uma nova dança. Para o Sujeito 3:

*O coreógrafo costuma observar o mundo ao seu redor como uma potência coreográfica. Com isso procura alterar a ordem lógica, a ordem cronológica para alcançar a subjetividade poética que ele enxerga nas coisas. Contida nesta visão que percebe para além da aparência inicial que a experiência apresenta, o coreógrafo antecipa o que poderá vir a ser uma obra coreográfica e vai roteirizando o trabalho no sentido de lapidar e extrair suas melhores partes.*

Isto torna a dramaturgia utilizada para compor perceptível na cena e faz com que se encontrem elementos pouco explorados pela linguagem de modo a oferecer outras possibilidades de pesquisa para a criação coreográfica.

Sobre estas influencias que transformam e ressignificam a todo o momento o as noções de Autoria, um dos mais importantes na opinião do Sujeito 1 é a **interação da obra com o público** e o processo de **recepção em dança**. Para isso, no entanto, “é preciso que haja uma projeção cênica, um cuidado para quando o trabalho vai para a cena e passa a ser assistido por outras pessoas”. Esse instante de contato com o público também influencia a criação porque ela não se esgota no processo criativo apenas, mas, perpassa todos os momentos em que a obra está em desenvolvimento. Ele diz que na tentativa de definição de uma obra de arte autoral acontecem dois procedimentos distintos, a criação e a recepção.

O Sujeito 1 argumenta:

*Um que envolve a fase da criação onde ela ainda não é obra e sim processo. No outro, a obra produzida vai chegar até alguém e o modo como este se relacionar com ela vai afetá-lo em termos de postura, reflexão e conhecimento. Quando este momento de encontro acontece a obra se completa. Na junção entre o processo e o produto surge então a estruturação da obra de arte.*

Isaira Oliveira continua:

Onde se busca na obra e na cena as estruturas sociológicas e mentais do público e do seu papel na constituição do sentido. Se se quiser chegar a fruição artística, nunca basta querer consumir confortavelmente e sem muito trabalho o resultado da produção artística; é necessário assumir sua parte da própria produção, estar num certo grau produtivo; permitir certo dispêndio de imaginação, associar sua experiência pessoal à do artista ou opor-se à ela. (OLIVEIRA, 2016, p. 36)

Ao refletir sobre esta colocação eu compreendi que a dança pensada como obra de arte antecipa e prepara o momento de encontro com o público. O fazer artístico passa a ter uma intenção. Esta intenção partindo de um coreógrafo ou de um coletivo se torna então representacional e conseqüentemente autoral pois surge de alguém que a representa para outro alguém que assiste. Neste cenário existe mais liberdade para o artista se tornar sujeito da obra em curso.

Em alguns tipos de espetáculos contemporâneos, ele poderá decidir na hora da apresentação que rumos a composição irá seguir. Podendo inclusive improvisar a partir das influências da plateia, da interação com outras linguagens e de todos os elementos que atravessam a montagem cênica e o contexto da apresentação. Nesta modalidade o público também deixa a tradicional postura contemplativa da assistência e passa a interagir com a obra que está posta.

Isaira Oliveira arremata:

É assim que a recepção do espectador, bem como a percepção do que ocorre no palco, se completa; onde os dois lados se complementam de alguma maneira. Onde o trabalho da cena que também exigiu pesquisa, elaboração, experimentação, acaba por influenciar a recepção estética de quem está na plateia, digerindo o espetáculo, com esforço, para que haja um mínimo entendimento, ou simplesmente uma fruição. Mas, de ambos os lados, exige-se esforço para que a cena se complete. (OLIVEIRA, 2016, p. 36)

Já no entender do Sujeito 2:

*Pensar o público para o qual se destina uma determinada obra está na ordem do dia dos coreógrafos contemporâneos. Neste sentido, é função da arte que as danças concebidas ofereçam oportunidades de o público se reconhecer na obra mas também proporcionar descobertas que ampliem o escopo de suas experiências pessoais. Para tanto é preciso entender o contexto no qual a plateia está inserida e o nível cultural dos espectadores. Um equilíbrio no cuidado entre produzir um trabalho que não seja demasiado simplista mas que tampouco se distancie pela dificuldade em compreender signos excessivamente subjetivos.*

Com o objetivo de formação de público para a dança que possa promover e expandir os horizontes da área. Ele frisou ainda que:

*O artista contemporâneo precisa compreender que nem todos os públicos estão preparados ou foram educados para uma leitura do vocabulário complexo da arte contemporânea. Por mais profundas e subjetivas que a arte permita uma produção artística o coreógrafo precisa torná-las palatáveis ao público que pretende atingir.*

Para chegar ao público e proporcionar a experiência estética para a qual está destinada, a dança precisa estar palpável. Assim alguns cuidados se fazem necessários. Um deles diz respeito a escapar de fórmulas sistematicamente utilizadas que colocam as criações em uma zona de conforto. Procurar uma investigação peculiar que conduza a uma proposta genuína é um caminho que pode levar ao amadurecimento da pesquisa e conseqüentemente a um resultado inusitado. Pois, segundo Patrice Pavis:

*O corpo de cada espectador repercute nos corpos que o cercam, além disso, no corpo e na escuta dos artistas cuja atuação será infalivelmente afetada, positiva ou negativamente. A análise do espetáculo deve ressaltar as reações da plateia, avaliar-se ao impacto no desenvolvimento do espetáculo. Não são momentos isolados, mas toda uma estrutura de sentido que se coloca e organiza o conjunto da recepção. (PAVIS, 2015, p. 227)*

Na minha concepção a consciência daquilo que se está propondo e do objetivo que se pretende com o que se está fazendo é outro aspecto a ser pensado. Um olhar que procura compreender quais as características presentes naquele trabalho e quais as exigências estéticas das quais aquela criação necessita para atingir a plenitude. Entender as tendências estéticas que ela provoca, respeitar os acontecimentos que ela desperta e se compreender como partícipe deste contexto artístico.

O Sujeito 3 propõe que:

*No processo de criação em dança a experiência estética resulta do encontro e da interação entre os indivíduos. Um estímulo artístico em teor e forma, que neste caso é uma coreografia, leva a uma resposta sensível diante das construções simbólicas que ela provoca.*

Neste sentido, segundo ele, não se pode criar uma experiência pois ela é fruto de uma interação que só acontece quando dois universos livremente resolvem se encontrar. No entendimento do Sujeito 3:

*É o autor que provoca este encontro, mas ele não cria a experiência. Ele propicia o ambiente e as condições estéticas para que a experiência aconteça. Contudo, ela poderá ou não se manifestar de acordo com o grau de interferência de todos os outros fatores que compõe o ambiente de criação.*

O autor então estimula e provoca a ocorrência da experiência mas não controla o resultado que acontecerá independentemente da quantidade de influência que ele tenha sobre o processo. A dinâmica da formação de público em espetáculos na contemporaneidade é uma condição que instiga boa parte das produções de dança.

Se de um lado se tem uma experiência que prescinde da interação com a plateia para encontrar sentido, por outro lado a presença dos espectadores ainda acontece nos moldes contemplativos da antiguidade o que já não atinge o público dos dias de hoje com a mesma facilidade que na época de seu surgimento. Isaíra Oliveira confirma essa constatação:

*A maioria dos espetáculos de dança, exige que os espectadores fiquem sentados em poltronas de teatros e centros culturais – nem sempre confortáveis – por um período de cinquenta, sessenta minutos ou mais, sem perceber que esta estrutura pode refletir na percepção e na reação desses mesmos espectadores. (OLIVEIRA, 2016, p. 38)*

Para a dança concebida para um público no modelo de assistência passiva é difícil competir com os inúmeros modos de distração e entretenimento que se encontram nas mais variadas escalas e graus de intensidade emotiva, física e psíquica da atualidade. Uma parcela significativa de produções ainda investe em soluções mais interativas com algum resultado satisfatório.

As pessoas de um modo geral têm buscado experiências que as provoquem a uma saída da zona de conforto e instiguem proposições de descoberta. A dança possui esse potencial de descobrimento e os caminhos para proporcionar experiências significativamente artísticas e de transformação pessoal e coletiva. Cabe aos autores e propositores destas experiências repensar os modos como elas acontecem e suas contribuições no processo de manutenção da dança enquanto arte e cultura.

Existe um discurso recorrente na área de que a arte deve fazer as pessoas pensarem. Mas será que os produtores de dança têm pensado as suas produções? Será que o público tem sido provocado a refletir a partir dos trabalhos que são apresentados? Em que medida essas produções tem significado a partir do contexto de produção de seus interlocutores? A dança que se produz na contemporaneidade está realmente preocupada com essas questões?

Para complementar estas questões, o Sujeito 1 discorre sobre as **tensões e desafios** surgidos durante o processo de criação. *Essas tensões surgidas entre o coletivo de criadores durante o processo de produção de uma obra e a apresentação desta ao público funcionam como aditivo e transformação nas estruturas de criação.* Marly Ribeiro Meira explica a importância destes estágios da criação:

Ao contrário do que se pensa, a criação envolve aprendizagem. Ninguém se forma artista sem luta e sem trabalho com a criação, com as informações, deformações e formações que os atos de criação propõem ao criador concretamente. Transformar é desafio de lidar com mudanças das formas sem perda da estrutura viva que as sustenta. A filosofia da criação demanda relacionar arte e vida, onde o conhecer, o fazer, o expressar, o comunicar, e o interagir instauram práticas inventivas à partir das vivências de cada um. (MEIRA, 2009, p. 122)

Conforme a autora, quando os elementos compositivos a serem pensados entram em acordo com a linguagem da dança cênica temos então uma criação em curso. Tais momentos de conturbação oferecem novas perspectivas para a criação em dança. E inovar na dança significa aprender com o processo e com as relações que ele proporciona. O Sujeito 1 então esclareceu que:

*Em alguns casos, por motivo de escolha, o criador opta por um período de afastamento da rotina de criação e da obra que está sendo desenvolvida. Esse contato com outras experiências irão posteriormente se refletir na criação uma vez que ela é fruto de tudo que atravessa e propicia crescimento para o trabalho como criador.*

O momento então de retomada do trabalho se torna preñado de informações que poderão se transformar em novas criações ou então reconfigurar aquelas já existentes. Desse modo se percebe que a potência de criação se encontra profundamente relacionada com a vida de quem cria pois é fruto das vivências e atravessamentos que os corpos criativos experimentam e produzem. No contingente de emoções que a criação desperta, Stephen Nachmanovitch (1993) assim pondera:

Chega um momento em que o músico se apaixona por seu instrumento, o escultor por suas ferramentas, o bailarino pelo tablado. Estamos apaixonados pela música, pela arte, pela literatura, pela culinária, pela física. Amamos a beleza, a técnica bem executada, o material que criamos e os instrumentos com que criamos. Sentimos a sensualidade de tocar, de ouvir, ler e aprender. O desejo de aprender e se expressar, a força motora da criação, é parte de nossa constituição inata, esse anseio de ultrapassar nossos limites. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 151)

Embora esse confronto com as próprias limitações possa parecer difícil, ele é importante para elaborar novas formas de execução dos processos e estabelecer uma pausa para traçar novas estratégias. Ao entender o modo como outras criações e criadores trabalham, observar outras obras além das suas e o panorama artístico vivenciado no momento, o criador vislumbra um ambiente ao qual pertence. E perceber o contexto de criação e suas transformações é também rever a trajetória artística e as contribuições que as obras produzidas ocupam no campo da arte.

O Sujeito 2 coloca que: *este caminho não está totalmente traçado. Por vezes, o artista entra em conflito com a construção da obra, com suas ideias e com os rumos da composição.* Concordo com ele que este momento de tensão é profundamente importante do ponto de vista da trajetória autoral do indivíduo. No sentido de proporcionar reflexão sobre suas matrizes criativas e a descoberta de suas tendências e escolhas estéticas. Do mesmo modo, apresenta uma possibilidade de desafio para o conforto de suas criações habituais e instiga a busca por novas propostas que resultem em novas soluções coreográficas.

Aliás, o Sujeito 2 afirmou ser esta uma perspectiva que sustenta a contemporaneidade: *A deste experimento constante, que sofre sucessivas transformações ao longo do percurso e que não resulta em um formato definitivo.* Uma forma fluída também de compor em dança que se apropria das mais variadas formas de desenvolvimento do processo criativo e das possibilidades de entender como estes procedimentos acontecem e se organizam.

Conforme Odailso Berté (2015) esta forma fluída das criações contemporâneas possuem o seguinte fundamento:

A dança contemporânea surge, diferente das danças clássica, moderna e outros estilos, não como uma técnica ou como um vocabulário delimitados, mas como um modo de configurar dança sintonizado com princípios contemporâneos. Dessa forma, a dança contemporânea tem estimulado, para a área de conhecimento da dança, processos criativos, pedagógicos e investigativos que consideram a subjetividade, convocam as experiências de cada sujeito e compreendem o corpo não mais como uma máquina, um recipiente, uma prisão da alma. O sujeito é corpo, e não meramente tem um corpo. Os processos de criação, ensino e pesquisa em dança que emergem nesta perspectiva, evidenciam que determinados princípios, como transmissão de conhecimento, originalidade da obra de arte e neutralidade do sujeito, caros à pedagogia, arte e ciência modernistas, mostram-se insuficientes para compreender a diversidade que configura as experiências contaminadas pelo contexto contemporâneo e, ao mesmo tempo, contaminadores deste contexto. (BERTÉ, 2015, p. 9)

A lógica de compor em sua estrutura de arguição e sentido tem me mostrado que esta composição estará sempre aberta a transformação e desdobramentos da obra porque sendo contínua não esgota em si suas possibilidades. Os elementos que a compõem, provocam essa disjunção na direção linear da cena e comprometem o autor a organizar as peças de modo a compor um conjunto de significados estéticos. Ao mesmo tempo oferecem alternativas diversas de configuração e possibilitam leituras inúmeras dos signos que movimenta e agrupa.

Assim sendo, à medida que foi se configurando na mesa de Jogo, o cenário coreocartográfico com as várias palavras encadeadas em um mapa de combinações, toda esta pesquisa e quiçá seus desdobramentos alcançou seu sentido. Ao observar o tabuleiro ali formado durante as conversas e todo o percurso que ele expressava, um pensamento de leveza e satisfação despontou no horizonte. Ao reunir as peças desta coreografia de conceitos e analisar a atuação de cada uma delas no desempenho da obra não posso deixar de observar que a dança na contemporaneidade vai muito além de uma preocupação inicial, de para quem se deve sua Autoria.

Sendo assim, só me resta encerrar essa seção, mas não o debate, e introduzir a próxima com as considerações finais, desejando que todo este conhecimento gerado se possa ver partilhado, pelo menos... na mesma quantidade de transformações, que a Autoria em dança na contemporaneidade ainda irá desenvolver ao longo dos tempos.



*Talvez Autoria em dança e Autoria na arte seja todo este conjunto de coisas. Ou talvez seja também algo que não vamos descobrir aqui neste estudo. E essa perspectiva me fascina. Pois me provoca a mergulhar ainda mais nestas buscas. Talvez o que faça de uma Marina Abramovic quem ela é, não seja o modo apropriado e único com que ela executa suas performances. Mas a gentileza com que ela consegue extrair de sua assistência uma experiência estética tão priorizada na interação de significados construtivos, que o resultado só poderia ser produzido pela única pessoa capaz disso na face da terra: que seria ela mesma.*

*Então começo a ficar tranquilo. Pois existem coisas na dança autoral que somente a particularidade da minha existência seria capaz de trazer ao mundo. Coisas que só existem no horizonte dos meus fazeres estéticos e cuja criação implica no modo como concebo a arte e seus desdobramentos. E esta pesquisa me auxiliou profundamente nisso. A compreender não somente a responsabilidade que tenho com minhas criações, mas também o desprendimento necessário para entender que elas não são só minhas e que “ser autor” é dividir aquilo que trago de mais íntimo como a minha poética para ser partilhada para aqueles que com ela entrarem em contato.*

(Fragmento do diário de campo. Sobre as motivações e as descobertas que nos movem.)

## **10 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No ano de 2018, em um seminário sobre arte, ouvi do palestrante que dizia “quando a obra consegue ser maior do que seu autor, ela finalmente se torna uma obra de arte”. Neste cenário de grandes feitos figuram artistas como Marcel Duchamp e suas *ready mades*, Pina Baush e sua dança-teatro, Marina Abramovic e suas performances. Isso só para citar alguns dos artistas que servem de inspiração para este trabalho. E tantos outros autores que com suas obras atravessam as minhas práticas e me inspiram a criar. Aliás, como se pode perceber ao longo do trabalho, os modos de Autoria em dança estão associados a essas interferências.

Mesmo que não se possa esgotar tudo aquilo que podemos aprender com um processo, e sabendo que as relações e envolvimento com a arte sempre possibilitam novas descobertas e perspectivas, ousar dizer que procurei me aprofundar, o tanto que foi possível naquela época, sobre os dois trabalhos de graduação que antecederam minha entrada neste mestrado.

Neles a intenção foi mergulhar em meus próprios processos de criação. Compreender minha poética e seus desdobramentos. Aprender ainda mais sobre o ofício da dança. Ao desenvolver esta pesquisa resolvi direcionar meu olhar então para os fazeres de outros artistas da dança. A intenção era me debruçar sobre outros procedimentos criativos e entender como outros artistas desenvolvem seus processos autorais.

Naquele momento, eu almejava refletir sobre como a dança atravessa o corpo criativo de outros criadores e quais as questões que os instigam ao conceberem suas danças. Talvez para entender minhas próprias práticas ou ao menos para partilhar de seus saberes e poéticas.

O tema da Autoria em dança na contemporaneidade foi surgindo aos poucos no horizonte dos meus interesses artísticos. Inicialmente eu não sabia denominar esta questão que me acompanha a bastante tempo, e que depois se transformou no meu problema de pesquisa: Que elementos possíveis caracterizam a Autoria em dança no âmbito dos processos de criação artística da contemporaneidade? Como uma curiosidade que não cessava. Como um atravessamento que insistia em se configurar toda a vez que eu me colocava diante de um novo processo de criação. Ou ainda como característica tão presente quanto instigante.

Chegando ao momento final de realização desta etapa, lembro dos objetivos que me acompanharam neste percurso: o mais abrangente deles seria investigar as noções de Autoria em dança presente nos discursos de artistas contemporâneos da região sul do Brasil partindo de uma proposta interativa de Jogo Coreocartográfico. Este objetivo foi plenamente atingido. Tanto do ponto de vista das conversas que trouxeram muitas reflexões significativas para o campo da dança. Quanto da criação e proposição de um Jogo enquanto metodologia de pesquisa que gerou inúmeras informações para esta investigação e para estudos futuros.

Isso foi possível também pelos objetivos específicos que auxiliaram a direcionar o estudo. O primeiro deles foi refletir sobre o conceito de Autoria na arte e sua extensão no campo da dança. Este objetivo também foi atingido de forma satisfatória. Principalmente porque envolvia o intuito de relacionar o objeto de estudo, a dança, e circunscrevê-la em uma área de concentração maior, a arte, que também envolve o campo específico do Mestrado em Artes Visuais. Neste sentido, a flexibilidade entre as fronteiras das artes permitiu não somente o intercâmbio entre as linguagens como também um entendimento de Autoria que se estabelece pela relação.

O segundo objetivo específico conduziu à proposição de Jogo como estratégia metodológica. Esta com certeza foi uma das maiores descobertas e uma das principais contribuições deste estudo. Sobretudo do ponto de vista de uma discussão científica para o campo da arte. Desde a seleção dos conceitos, a criação do objeto e a realização do Jogo com os sujeitos a estratégia cumpriu com a proposta programada. O desdobramento interessante é apresentá-lo também como objeto estético que complementa o material desta pesquisa. Relacionando as dimensões da pesquisa científica com a pesquisa artística.

Na dinâmica do jogo uma importante resignificação do processo de pesquisa aconteceu. Considerando o universo com inúmeros atravessamentos e possibilidades que comporta o ambiente da arte, para mim foi de suma importância a utilização do jogo como proposta de incursão no contexto criativo dos participantes. A criação de uma estratégia específica para este estudo, que pudesse abranger a diversidade de informações que se pretendia investigar, possibilitou uma aproximação significativa com a realidade de cada participante. Neste sentido, o aspecto lúdico da proposta conduziu o jogo para um espaço de aprofundamento dos dados que foram surgindo bem como para a possibilidade de desdobramentos do tema e da estrutura que o trabalho foi assumindo ao longo de seu desenvolvimento.

O terceiro objetivo tratava de refletir sobre as noções da Autoria em dança presente nos discursos e no trabalho de diferentes artistas da região sul do Brasil. Este objetivo também se deu de forma satisfatória considerando as contribuições sobre a temática desenvolvida na pesquisa e as contribuições para a área da dança. Neste sentido foi possível perceber um entrecruzamento entre os três contextos atingidos e a diversidade de significâncias que a Autoria em dança assume em cada lugar. De acordo com as intervenções feitas foi possível traçar um breve panorama sobre este tema na região sul do país.

A justificativa que se desenhou nesta pesquisa aponta para a concretização da iniciativa em produzir um estudo científico direcionado para a área da dança. A pesquisa mostrou que os resultados obtidos ainda indicam modalidades de interação entre a dança e outras artes como também outras áreas do conhecimento. Do mesmo modo, a investigação proporcionou redes de contato com formações distintas em diferentes realidades. Esta ampliação do escopo artístico atesta ainda a importância na transformação dos parâmetros que envolvem toda a aproximação com uma atividade autoral.

A possibilidade de deslocamento até as localidades onde o campo de pesquisa estava acontecendo diversificou a estrutura da produção dos dados e promoveu um direcionamento abrangente para o conhecimento ali produzido. O intercâmbio de experiências e a constituição de um sistema integrado de partilha entre os artistas que participaram foi um dos pontos mais significativos do estudo. Em cada um dos contextos visitados, com cada um dos profissionais que participaram e em cada uma das instâncias observadas a investigação pôde afirmar seu sentido científico e assumiu novas perspectivas na configuração dos saberes.

Com a inferência dos dados obtidos, foi possível compreender o pensamento contemporâneo que ampara tal contingente da Autorialia em dança. Além de vislumbrar, com isso, situações de potencialidade para o uso da Cartografia nos processos de pesquisa e criação em dança da contemporaneidade.

Por sua natureza dinâmica, a construção da obra de arte é uma prerrogativa que desvela múltiplos olhares e provoca movimentações e deslocamentos no terreno líquido da criação artística. Do ponto de vista das artes cênicas, aquele(a) que assume tal tarefa, expõe suas crenças e seus modos de ser e estar neste universo estético. Desse modo, o(a) autor(a) expressa não somente o modo como o mundo em que vive o(a) afeta mas também manifesta em natureza poética o prisma de elementos e situações circunstanciais na qual sua obra se vê traduzida.

Esta perspectiva aponta para futuros estudos quando apresenta outras possibilidades que aqui se abriram de investigar este cenário plural da Autorialia em dança na contemporaneidade. Muitos dos dados obtidos foram selecionados para este estudo, mas outras tantas informações importantes e que apontam para outros caminhos sobre a temática poderiam ser desenvolvidas. Uma delas apresenta a possibilidade da existência de uma aprendizagem artística que acontece no contato do artista com o fluxo da criação e feitura de artefatos estéticos. Outra probabilidade aponta para a relação de uma metodologia cartográfica na criação de coreografias e espetáculos de dança.

O modo de entender o Jogo Coreocartográfico, neste trabalho originado, configura sem sombra de dúvidas o principal ponto a ser desenvolvido em estudos futuros. A solução encontrada para o desenvolvimento do estudo a partir da criação do Jogo Coreocartográfico pode ser algo aprofundado, quem sabe em um curso de doutorado. Para entender e pensar melhor na aplicabilidade desta noção.

Pensando em toda a reflexão que foi desenvolvida aqui sobre a condição de Autoria em dança na contemporaneidade e na arte. Me coloco neste lugar do questionador sobre todos estes aspectos. Entendendo que esta reflexão associada a todo o espectro epistemo-metodológico se constitui na grande questão que ainda não se encontra satisfatoriamente compreendida.

Isso apenas para destacar algumas das provocações que esta pesquisa ainda deixou em aberto. Mostrando este caráter da dissertação como uma obra inacabada. Ou seja, um espaço fluído para a configuração contínua de novos estudos e outras contribuições. Essa perspectiva se alinha profundamente com o universo da arte, uma vez que a mesma se constitui continuamente de fazeres que abrangem a abertura para novas criações e composições.

A incidência deste estudo sobre a esfera de comunicação que uma pesquisa dessa natureza registra, orienta para campos de descobrimento que em decorrência das análises foi possível perceber. A dimensão de "autorias" ou modos de um fazer em dança que atravessa a contemporaneidade. E a condição de "contemporaneidades" que implica em uma leitura plural de Autoria, onde a dança é o fenômeno que sobre elas incide sua potência estética.

O impacto de uma criação coreográfica é uma realização de complexidade expressiva que necessita e merece ser investigada. Seja do ponto de vista da pesquisa artística com vistas a produção de material para a cena, seja na abrangência da pesquisa em arte que conduz para a investigação dos acontecimentos artísticos em outros atravessamentos. Considerar estes e tantos outros apontamentos é uma perspectiva cultural que abre novas possibilidades no cenário profícuo da pesquisa artística e configura variados desdobramentos no universo da criação estética.

Autoria, então, passa a ser entendida como sinônimo possível de uma construção coletiva mais abrangente. Em que pese, o corpo que dança passa a uma posição de centralidade na produção porque ele não está formatado por um modelo externo ou atrelado a uma vontade alheia a sua. Ele é fruto de intercâmbios e relações que se estabelecem na natureza de sua própria existência e também na grandeza de se traduzir na poética do movimento dançado. Uma transubstanciação que não exclui a dimensão lógica do corpo individual que se expressa, mas que por isso mesmo é plural em toda a excelência da simbologia que denota.

Quando chega ao público, essa a coreografia se processa com a potência de produzir uma obra de arte. Ela não poderia ter outro objetivo já que não possui uma outra função para além da condição estética que a justifica. Em contato com os espectadores essa obra atua no sentido de desenvolver uma experiência artística de interação com quem assiste provocando tantas respostas quanto mais abrangentes e significativos forem as relações estéticas estabelecidas. Na seara destas conexões, um contingente superlativo destila suas formas fluídas na liquidez de pensamentos e afetos que se permitem tocar pela sensibilidade do gesto em movimento.

Para a dança entendida enquanto linguagem artística, inserida no contexto presente de um tempo que oscila entre a solidez do passado e a pertinência do futuro, as manifestações e desdobramentos partem da inteireza de uma trajetória sustentada pela vivência artística.

As informações presentes no cotidiano destes fazeres sensíveis provocam a acuidade artística, suscitam ideias e situações que aos poucos vão modificando e gerando corporeidades. Isso influencia a criação em curso e direciona o percurso dos experimentos que provocam o surgimento dos elementos que irão compor a obra.

Esse fenômeno acontece em um coletivo de pessoas que trabalha em conjunto na construção de algo, mas, que também ressalta as questões individuais pertencentes a cada um dos sujeitos envolvidos no processo criativo. Dimensão essa que atravessa os tempos históricos da linguagem onde cada indivíduo se encontra envolvido no processo e o coletivo artístico se constrói. Esses procedimentos resultarão em uma coreografia ou uma obra elaborada, como um espetáculo de dança, que será então apresentado a um público para o qual aquela experiência estética foi pensada.

A Autoria em dança na contemporaneidade está para a linguagem artística do mesmo modo que o entendimento de arte está para as práticas de dança que na atualidade é possível realizar. Como um referencial inextinguível e de onde sempre poderá brotar novas formas de conceber e compreender as novas obras. Deste anseio se alimentam os artistas que existem e os que ainda surgirão daqui para diante. Com o firme compromisso de poetizar o mundo para o qual concebem sua arte. Na dança o principal meio de difusão é o instante efêmero em que dura uma coreografia ou um espetáculo. E este tempo pode ser suficientemente eterno diante de uma experiência estética que realmente faça sentido para o universo da arte.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O Que é o Contemporâneo?** E Outros Ensaio. Chapecó: Argos, 2009.
- ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem:** o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.
- ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea:** Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BAITELLO, Norval. **O Animal que Parou os Relógios.** São Paulo: Annablume, 1997.
- BARRETO, Ivana Menna. **Autoria em Rede:** Modos de Produção e Implicações Políticas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. *In: O Rumor da Língua.* São Paulo: Martins Fontes: 2004.
- BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira:** Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica.** São Paulo: LP&M Editora, 2014.
- BERTÉ, Odailso. **Dança Contempop:** Corpos, Afetos e Imagens (Mo)vendo-se. Santa Maria: Editora da UFSM, 2015.
- BOAL, Augusto. **Jogos Para Atores e Não Atores.** São Paulo: SESC Editora, 2015.
- BORDA, Luis Eduardo. O Modo Como Vejo a Performance Sobre Pontos, Retas e Planos. *In: Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade – Uma Experiência de Pesquisa em Dança Contemporânea.* Uberlândia: Composer, 2012.
- BROWN, Guillermo. **Jogos Cooperativos:** Teoria e Prática. São Leopoldo – RS: Sinodal, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre Arte.** São Paulo: Editora Ática, 1989.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASTRO, Ana Lúcia. **Corpo, Território da Cultura.** São Paulo: Annablume, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução.** São Paulo: SP Martins, 2005.
- DANTAS, Mônica. **Dança, o enigma do movimento.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

- DUARTE Jr, João-Francisco. **Porque Arte-Educação?** 22ª Edição – Campinas. São Paulo: Papirus, 2012.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta:** Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FIORAVANTE, Celso. **Utopias de Kabakov humanizam a arte.** Folha de São Paulo, São Paulo, 28 de Abril de 1999. Folha Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28049919.htm>. Acesso em: 12 de Agosto de 2019.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In: Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63º ano, no 3, julho-setembro de 1969.
- GALLI, Tania Mara. **Cartografias e Devires:** A Construção do Presente. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.
- GIGUERRE, Miriam. **Dança Moderna:** Fundamentos e Técnicas. São Paulo: Manole, 2016.
- GREINER, Christine e KATZ, Helena. Por uma Teoria do Corpomídia. *In: GREINER, Christine (Org.) O Corpo:* Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo: Anablume, 2005.
- GOMES, Simone. A Dança e a Mobilidade Contemporânea. *In: CALAZANS, J; CASTILHO, J. e GOMES, S. (coords.). Dança e educação em Movimento.* São Paulo Cortez, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte.** Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, Ltda. 2005.
- HODGE, Susie. **O Grande Livro de Arte.** São Paulo: Ciranda Cultural, 2015.
- KATZ, Helena e GREINER, Christine. **A Natureza Cultural do Corpo.** São Paulo: Editora Univer Cidade, 2007.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo:** Uma Didática Brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LEAL, Patrícia. **Amargo Perfume:** A Dança Pelos Sentidos. São Paulo: Annablume, 2012.
- LEITE, Francisco Tarciso. **Metodologia Científica:** Métodos e Técnicas de Pesquisa (Monografias, Dissertações, Teses e Livros). São Paulo: Ideias e Letras, 2008.
- LIPPAR, Lucy e CHANDLER, John. **A Desmaterialização da Arte.** Arte & ensaios | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 25 | maio de 2013.

- LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. **Arte da Composição: Teatro do Movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador**. Brasília: LGE editora, 2007.
- MARQUES, Isabel A. e BRAZIL, Fábio. **Arte em Questões**. São Paulo: Digitexto, 2012.
- MARQUES, Isabel A. **Linguagem da Dança: Arte e Ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.
- MATESCO, Viviane. **Corpo Imagem e Representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MEIRA, Marly. **Filosofia da Criação: Reflexões Sobre o Sentido do Sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2009.
- MENDES, Cláudio Lúcio. **Jogos Eletrônicos – diversão, poder e subjetivação**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- MENDES, Fábio Ribeiro. **Iniciação Científica**. Porto Alegre: Autonomia, 2013.
- MONTEIRO, Regina Forneaut. **Jogos Dramáticos**. São Paulo: Ágora, 1994.
- MUNDIM, Ana Carolina. **Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade: Uma Experiência de Pesquisa em Dança Contemporânea**. Uberlândia: Composer, 2012.
- MUNDIM, Ana Carolina. **Improvisação em Dança: Corpospaço em experiência**. In: MUNDIM, Ana Carolina. (Org.) **Abordagens Sobre Improvisação em Dança Contemporânea**. Uberlândia: Composer, 2017.
- NACHMANOVICH, Stephen. **Ser Criativo – O Poder da Improvisação na Vida e na Arte**. São Paulo: Summus, 1993.
- NASSUR, Octávio. **Culinária Coreográfica: Desmedidas de Receitas para Iniciantes na Cozinha Cênica**. Porto Alegre: Editora do Autor, 2012.
- OITICICA, Helio. **Museu é o Mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- OLIVEIRA, Isaira Maria Garcia de. **Recepção em Dança: O Especialista e o Espectador**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- OLIVEIRA, Jô e Garcez, Lucília. **Explicando a Arte: Uma Iniciação para Entender e Apreciar as Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- OSTROWER, Faiga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PASSOS, Eduardo e BARROS, Regina Benevides de. **A Cartografia como Método de Pesquisa-Intervenção**. In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

- PASSOS, Juliana Cunha. **Rolf Gelewski e a Improvisação na Criação em Dança:** Formas, Espaço e Tempo. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos:** Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEREIRA, Marcos Villela. **O Limiar da Experiência Estética:** Contribuições para Pensar um Percurso de Subjetivação. Pro-Posições, Campinas, v. 23, n. 1, jan. / abr. 2012.
- PROENÇA, Graça. **Descobrimo a História da Arte.** São Paulo: Ática, 2005.
- RÊGO, Maria Paula Costa. Da Subjetividade de Cada Corpo, Carregado de Histórias e Formações Distintas. *In:* Vários Autores. **Criação, Ética, Pa..ra..rá.. Pa..ra..rá** – Modos de Criação, Processos que Desaguam em uma Reflexão Ética. Organização: Instituto Festival de Dança. Joinville: Polois Editora, 2012.
- ROCHA, Thereza. **O que é Dança Contemporânea?** Uma aprendizagem e um Livro de Prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2016.
- ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto:** Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RUIZ, Giselle. **Articulações:** Ensaio Sobre Corpo e Performance. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- SALDANHA, A. Vasconcelos de (1995), **A Memória sobre o Estabelecimento dos Portugueses em Macau do Visconde de Santarém.** Macau: Instituto Português do Oriente, 1995.
- SALLES, Cecília. **Redes de Criação** – Construção da Obra de Arte. São Paulo: Horizonte, 2006.
- SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **Dramaturgia da Memória no Teatro-Dança.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Horizontes do Corpo. *In:* BUENO, Maria Lucia e SETENTA, Jussara. **O Fazer-dizer do Corpo:** Dança e Performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SCHÜLER, Fernando Luis e WOLF, Eduardo (Org). **Pensar o Contemporâneo.** Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

- SEIDLER, Lara. Dancidade: Gesto como Campo de Circulação de Forças. *In*: RUIZ, Gisele (org.). **Articulações – Ensaios Sobre Corpo e Performance**. Rio de Janeiro: Letras, 2015.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2016.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, Comunicação e Cultura: A Dança Contemporânea em Cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.
- SNEED, Gillian. **Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas**. Revista Poiésis, n 18, Dez. de 2011.
- SOTER, Sílvia. A Criação em Dança. *In*: Vários Autores. **Criação, Ética, Pa..ra..rá.. Pa..ra..rá** – Modos de Criação, Processos que Desaguam em uma Reflexão Ética. Organização: Instituto Festival de Dança. Joinville: Polois Editora, 2012.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula: Um Manual Para o Professor**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- TIBURI, Márcia e ROCHA, Thereza. **Diálogo / Dança**. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- THORNTON, Sarah. **O Que é um Artista?** Nos bastidores da Arte Contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- VIEIRA, Mariane Araújo. Interdisciplinaridades Criativas na Composição em Dança. *In*: MUNDIM, Ana Carolina. (Org.) **Abordagens Sobre Improvisação em Dança Contemporânea**. Uberlândia: Composer, 2017.



APÊNDICES

## APÊNDICE A

### “AUTORIA EM ARTE/DANÇA”

#### Manual do Jogo Coreocartográfico

**Idade Sugerida:** Acima de 15 anos

**Participantes:** 2 ou mais jogadores

#### **Componentes:**

- Um esquema formado pelo tabuleiro e nove cartas.
- Em cada ficha se encontra uma palavra / conceito relacionada ao tema Autoria.
- Cada ficha traz a palavra que possibilita inúmeras combinações.

#### **Objetivo:**

- Estabelecer diálogo e reflexão acerca dos conceitos que aparecem nas cartas e suas relações com o tema Autoria.

#### **Preparação:**

- Colocar o tabuleiro com a palavra “AUTORIA” no centro do espaço de Jogo.
- Dar início ao Jogo de acordo com as regras que seguem abaixo.
- Os jogadores poderão optar por realizar o Jogo na ordem apresentada a seguir ou escolher em que ordem preferem jogar.
- Os jogadores poderão também optar entre realizar todas as etapas propostas a seguir ou escolher uma ou algumas para serem realizadas.

**Regras:****ETAPA 1: Sim ou Não?**

- Quais dos conceitos que aparecem nas fichas estão relacionados com as noções de Autoria entendidas pelo(s) jogador(es)??
- Ele(s) deve(m) separar as fichas e colocar junto à palavra “AUTORIA” aqueles conceitos que julga(m) possuir relação com o tema, justificando suas escolhas.
- O interlocutor poderá lançar questionamentos acerca das relações estabelecidas.

**ETAPA 2: Baralho de Palavras**

- As fichas serão todas embaralhadas e dispostas no espaço de Jogo com o verso virado para cima.
- O(s) Jogador(es) deve(m) retirar uma ficha e comentar a palavra que aparece relacionando-a com o tema Autoria.
- O interlocutor poderá fazer intervenções no sentido provocar o aprofundamento dos conceitos.

**ETAPA 3: Relações Insólitas**

- As fichas serão todas embaralhadas e dispostas no espaço de Jogo com o verso virado para cima.
- O(s) Jogador(es) deve(m) retirar duas fichas e relacionar os conceitos entre si de acordo com o tema autoria.

**ETAPA 4: Coreografia dos Conceitos**

- Com base nos encaixes pré-existentes nas fichas, os jogadores deverão criar um desenho dos conceitos procurando relacionar entre si as palavras que aparecem em uma ordem hierárquica de importância, de acordo com o tema Autoria.
- O Jogo termina no momento em que os participantes acordarem como satisfatória a conversa e reflexão estabelecida.



ANEXOS

**ANEXO A**  
**Tabuleiro do Jogo Coreocartográfico**



**ANEXO B**  
**Cartas/Conceitos Disparadores**

