



Dora de Andrade Silva

Projeto Distância: um estudo sobre processos colaborativos em dança a partir dos processos de elaboração dos vídeos dança *Palaventório e Monolito Carnaval*

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

DORA DE ANDRADE SILVA

***Projeto Distância: um estudo sobre processos colaborativos em
dança a partir dos processos de elaboração dos vídeos
dança *Palaventório e Monolito Carnaval****

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Artes da Cena.

Orientador(a): ANTONIETA MARÍLIA DE OSWALD DE ANDRADE

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Dora de Andrade Silva, e orientada pelo Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Si38p Silva, Dora de Andrade, 1980-
Projeto Distância : um estudo sobre processos colaborativos em dança a partir dos processos de elaboração dos vídeos dança *Palaventório* e *Monolito Carnaval* / Dora de Andrade Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Antonieta Marília de Oswald de Andrade.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Processo criativo. 2. Dança. 3. Video Dança. I. Andrade, Antonieta Marília de Oswald de, 1945-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Projeto Distância : a study of collaborative processes in dance from the creative processes of *Palaventório* and *Monolito Carnaval* video dances

Palavras-chave em inglês:

Creative process

Dance

Video Dance

Área de concentração: Artes da Cena

Títuloção: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Antonieta Marília de Oswald de Andrade [Orientador]

Daniela Gatti

Jorge Luiz Schroeder

Ligia Losada Tourinho

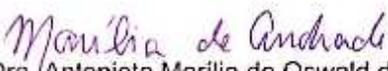
Marina Fernanda Elias Volpe

Data de defesa: 17-02-2014

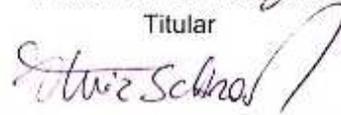
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

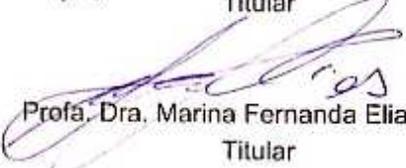
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pela
Doutoranda Dora de Andrade Silva - RA 991637 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade
Presidente


Profa. Dra. Daniela Gatti
Titular


Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular


Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho
Titular


Profa. Dra. Marina Fernanda Elias Volpe
Titular

RESUMO

Esta pesquisa traz o processo criativo desenvolvido no *Projeto Distância* como elemento de discussão e análise sobre práticas colaborativas em dança. Este projeto de residências artísticas se deu a partir de processos colaborativos *in loco* e a distância, envolvendo artistas profissionais e jovens das comunidades do Morro do Palácio e Preventório e Ilha da Conceição, em Niterói/RJ, para a criação de produtos artísticos em formato de vídeo dança. Por meio destes processos foram criados os vídeos dança *Palaventório* e *Monólito Carnaval*. Esta experiência impulsionou reflexões que cercam a criação colaborativa, seu modo de gestão, procedimentos e especificidades, que culminaram nos questionamentos norteadores desta tese. A pesquisa se alicerça sobre dois temas para a construção e aprofundamento de sua investigação teórica, que dialogam com a especificidade do formato dos processos artísticos desenvolvidos: as conceituações e princípios que cercam os processos colaborativos, discutindo o termo e sua natureza enquanto prática de criação, e a linguagem e a prática do vídeo dança a partir de questões pontuais que envolvem o trabalho nestes moldes e a criação colaborativa. Por fim, para a análise dos processos, traremos alguns princípios desenvolvidos por Cecília Almeida Salles (2011), que aponta que o ato criativo deve ser estudado como um processo contínuo, com a intenção de elucidar os mecanismos específicos de cada artista ao criar uma obra de arte. Finalmente, a partir da perspectiva do *Projeto Distância*, a tese tem, como objetivo, debater as questões, os avanços e desdobramentos envolvidos nestas propostas de colaboração, ressaltando princípios verificados nas práticas artísticas.

Palavras-chave: processo criativo; dança; vídeo dança.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze collaborative practices in dance. The study focuses on the creative processes that took place during the development of *Projeto Distância*, a video dance project that evolved during an artistic residency program. The aim of *Projeto Distância* was to produce video dance through in-person and long-distance collaborative processes with professional artists and youth from three peripheral communities in Niterói, RJ, called Morro do Palácio, Morro do Preventório and Ilha da Conceição. The video dances *Palaventório* and *Monólito Carnaval* were created through these processes. The project encouraged theoretical and practical reflections on collaborative creation, its modes of management, procedures and specificities, which were the focal questions of this thesis. Situated in the concepts and principles of collaborative processes, and the language and practice of video dance, the study explores the term, collaborative process and its principles, specifically as it pertains to the making of video dance through collaborative creation. Analysis of these processes was grounded in the work of Cecília Almeida Salles (2011), who argues that the creative act should be studied as a continuous process, intending to elucidate the particular mechanisms from each artist when creating a work of art. Finally, from the perspective of *Projeto Distância*, the thesis aims to debate the issues, progress and developments involved in these collaborative proposals, pointing out theoretical principles verified on the artistic practices.

Keywords: creative process; dance; video dance.

SUMÁRIO

NOTAS PRELIMINARES	1
APRESENTAÇÃO	3
INTRODUÇÃO	13
<u>CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSO COLABORATIVO E O VÍDEO DANÇA</u>	19
1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO COLABORATIVO	19
1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LINGUAGEM DO VÍDEO DANÇA:	28
1.3 UM OLHAR SOBRE CRIAÇÃO E UMA POSSIBILIDADE DE ANÁLISE DOS PROCESSOS	33
<u>CAPÍTULO 2 - PROJETO DISTÂNCIA – FASE 1: PRIMEIRO CAMPO DA EXPERIÊNCIA COLABORATIVA – PALAVENTÓRIO</u>	39
2.1 A CHEGADA À PROPOSTA	39
2.2 ESTRUTURA	41
2.3 O PROCESSO CRIATIVO: DA PREPARAÇÃO À OBRA	49
<u>CAPÍTULO 3 - PROJETO DISTÂNCIA – FASE 2: SEGUNDO CAMPO DA EXPERIÊNCIA COLABORATIVA – MONOLITO CARNAVAL</u>	67
3.1 A CHEGADA À PROPOSTA	67
3.2 ESTRUTURA	70
3.3 O PROCESSO CRIATIVO: DA PREPARAÇÃO À OBRA	76
<u>CAPÍTULO 4 - QUESTÕES EMERGENTES: PARTICULARIDADES DO PROJETO DISTÂNCIA, ELEMENTOS RECORRENTES E PRINCÍPIOS DE TRABALHO EM DIÁLOGO COM A PRÁTICA COLABORATIVA</u>	95
4.1 MODOS DE CRIAÇÃO EM PROCESSO: TRAJETO COM TENDÊNCIAS	98
4.2 AS SINGULARIDADES NO COLETIVO: O PROJETO POÉTICO	102
4.3 A COLABORAÇÃO A DISTÂNCIA	104
4.4 HIERARQUIAS E PROCESSOS DECISÓRIOS	107
4.5 A PERSPECTIVA E O PAPEL DA DIREÇÃO NO PROCESSO	117
4.6 AUTORIA E AS MARCAS DO PROCESSO NA OBRA	126
4.7 EMERGÊNCIAS SINGULARES COMO POSSIBILIDADE	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **147**

ANEXOS **151**

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Marília de Andrade por me acompanhar e guiar neste processo, e por seu entusiasmo pelas obras artísticas dessa pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, e a todos seus funcionários por sempre atenderem com generosidade às minhas solicitações, em especial: Carlos Gianette, Joice de Lima, Josué Cintra, Letícia Machado, Neusa Trindade e Viven Ruiz.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena e aos professores do DACO, em especial Angela Nolf, Daniela Gatti, Graziela Rodrigues, Holly Cavrell, Jorge Schroeder, Julia Ziviani, Renato Ferracini e Verônica Fabrini, pelo privilégio de revê-los e de continuar aprendendo, seja em disciplinas, processos ou mesmo em encontros breves mas igualmente cheios de experiência.

À CAPES, por viabilizar a realização desta pesquisa.

À minha mãe, por apoiar e me encher de afeto nesse percurso e durante toda a vida, e por sempre acreditar e se dedicar à academia, ao ensino e à pesquisa da maneira mais ética que já vi. Pelo exemplo e coragem.

Ao Papão, por seu carinho e paixão incondicionais, e por ser quem plantou a arte no coração dos seus três filhos.

Aos meus irmãos Ricardo e Cinara, por simplesmente fazerem parte da minha existência, por serem com quem eu compartilho meu lugar no mundo.

À Sonia Romano, sempre, por seus incontáveis atos de carinho e incentivo, mas, principalmente, pelo amor de mãe a mim dado, o qual retribuo com um amor de filha.

Ao Daniel, por nossa vida de arte, amor, colaboração, risadas, descobertas e tantas coisas mais que moveram esse trabalho e muitos outros.

Ao Zequinha, por só me trazer alegria ao vê-lo no mundo, e por dividir comigo sua dança e seu amadurecimento nessa trilha.

Aos casais amados, por serem uma família: Ana Clara Amaral e Eduardo Brasil, Flávio Campos e Lidia Olinto, Camila Fersi e Eduardo Esper. Não saberia como agradecer, entre tantas outras coisas, a presença, a acolhida e o amor...

Aos queridos amigos, grande presente dessa experiência: Elisa Belém, pelas contribuições imprescindíveis e sensibilidade; Karina Almeida, pelas trocas especiais e generosas; Ló Guimarães, pelo afeto, arte e energia; Gustavo Côrtes, por toda alegria e cuidado; Isis Andreatta, pelo convívio e todo socorro; Felipe Barros, pela super parceria; e Biel Coelho, pelos papos na reta final. Obrigada por estarem junto!

Às meninas Isadora, Ananda e Olívia por me darem o prazer em vê-las crescer e por fazerem esse mundo se resignificar pra gente. Aos recém-chegados Alex e Sophia, que cumprem o mesmo papel.

Ao Felipe Bomfim por todo carinho, apoio e delicadeza nesse processo. Pelo encontro e inspiração. Por tudo.

À Glória Renner e toda família por me fazerem sentir querida e por cuidarem de minha saúde. À Rachel, Ceni e Juju pela afeição.

Ao amigo Luiz Sérgio de Oliveira por sua generosidade com que me acompanha e ensina.

À Ligia Tourinho, sempre, pela amizade e conhecimento compartilhados.

À Daniella Gatti, por todas contribuições desde a qualificação, por fazer parte deste percurso acadêmico com sua generosidade e cuidado especialíssimos.

Ao Jorge Schroeder, pelos apontamentos na qualificação e na defesa, pelas conversas e trocas, pela inteligência e honestidade.

À Mariana Baruco, pela leitura e pela atenção doce e competente com meu trabalho.

À Holly Cavrell, por toda compreensão e carinho em minhas solicitações.

À Marina Elias, por aceitar o convite e pelas contribuições com o texto na defesa.

À Angela Nolf e Daniela Gatti pela experiência que me proporcionaram com o PED, pela confiança.

À Clea Wallis, Paul Rous e à Dudendance Theatre pela prática artística, pela parceria e pela felicidade de estar em cena que alimentaram esse trajeto.

À Laura Tucson e à Paula Mathenhauer pela atenção e disponibilidade nestes últimos passos.

E finalmente....

Aos colaboradores da *Projeto Distância* por me ensinarem a potência do estar junto, pelo privilégio de compartilhar de suas ideias e de fazer arte ao lado deles. Por acreditarem e por me transformarem:

no primeiro processo: Daniel Ruiz, Erica Bearlz, Sávio Martins, Camila Martins, Camila Thompson, Débora Batista, Kelly de Paula, Leonardo Marins, Maikon de Souza, Marcos Marins, Priscila Tavares, Rebeca Martins, Tainara de Souza e Wallace Santos.

no segundo processo: Clea Wallis, Daniel Ruiz, Felipe Barros, Filipe Oliveira, Anderson Albuquerque, Jonas Oliveira Junior e Moisés Teixeira.

Àqueles que contribuíram de maneira fundamental para a realização do *Projeto Distância*: Davy Alexandrinsky e toda equipe do Ponto de Cultura Me Vê na TV, Márcia Campos, Luiz Carlos de Carvalho, Simone Reis, Ronilton Paulista, Associação de Moradores do Morro do Palácio, Bloco Unidos do Palácio, Sérgio (Pirulito), Pastor Jorge Rolando, Alex Amorin, Equipe da Casa da Princesa, Luiz Mendonça, Rodrigo Cruz, toda equipe da ONG Campos Avançado e do Módulo de Ação Comunitária do MAC, todos moradores das comunidades dos Morros do Palácio e Preventório e Ilha da Conceição, Grilo, Julinho do Bar do Peixe, Sávio Monteiro, Centro Social Urbano da Ilha da Conceição, Escola Municipal Maestro Heitor Villa Lobos, Uira Leão, Odete Andrade, Romão Silva, Sonia Romano, Lígia Pinheiro, Luiz Sergio de Oliveira, Projeto *Educando Através da Música*, G.R.E.S. Acadêmicos do Cubango.

À amiga Bárbara Maria, Mestre Jonas e sua família, com toda gratidão.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Pesquisa locações – Morro do Preventório	44
Fig. 2: Pesquisa locações – Morro do Palácio	44
Fig. 3: Filmagens – Morro do Palácio	46
Fig. 4: Filmagens – Morro do Palácio	46
Fig. 5: Filmagens – Morro do Palácio	47
Fig. 6: Still do vídeo dança <i>Palaventório</i>	61
Fig. 7: Still do vídeo dança <i>Palaventório</i>	62
Fig. 8: Confeção fantasias – Ilha da Conceição	72
Fig. 9: Pesquisa locações – Ilha da Conceição	73
Fig. 10: Pesquisa locações – Ilha da Conceição	73
Fig. 11: Filmagens – Ilha da Conceição	74
Fig. 12: Filmagens – Ilha da Conceição	75
Fig. 13: Edição no ateliê de Felipe Barros em São Paulo	75
Fig. 14: Confeção das fantasias – Ilha da Conceição	84
Fig. 15: Still do vídeo dança <i>Monolito Carnaval</i>	89
Fig. 16: Still do vídeo dança <i>Monolito Carnaval</i>	89
Fig. 17: Still do vídeo dança <i>Monolito Carnaval</i>	92

Não serve comemorar os 18 anos. Não serve ficar dizendo que nossa história é legal, é bacana. Serve dar o depoimento de que a arte é um ponto de vista, uma maneira de passar o tempo, é escolher a própria vida e seus contrastes e formas como alívio. Há, sim, há, afinal, um modus operandi, há a fábula das relações, das soluções, das dores. Há o álbum de retratos, a prova de que não mentimos, de que estivemos lá, que estamos lá, que não paramos, compulsivos que somos. E somos chatos, criativos, caretas, modernos, moralistas, libertários, neuróticos, românticos, mimados, debochados, descolados, musicais, desafinados, apaixonados, traiçoeiros, abusados e muito limitados.

(Enrique Diaz, sobre os 18 anos da Cia. Dos Atores.)

NOTAS PRELIMINARES

Antes de tudo, e antes de mais nada, algumas palavras em primeira pessoa...

Se o propósito deste item, “Notas Preliminares”, seria o de balizar expectativas para a leitura de um trabalho que será exposto, acredito então que, para mim, este espaço já se faz caro, e a possibilidade de me utilizar dele, quase um convite irrecusável. Não que a pesquisa necessite de espaços extras para justificativas, mas, diante de algumas constatações, ainda que não acadêmicas, digamos, há um desejo latente em compartilhá-las, por serem parte da investigação.

Sempre que abro uma pesquisa, seja uma monografia, dissertação ou tese, não fujo do prazer e curiosidade em ler os *agradecimentos*. Posso não fazer ideia de quem seja o pesquisador ou mesmo se aquele material será útil no momento em que me encontro, porém é quase inevitável: uma vez em minhas mãos, ou na área de *download* do meu computador, como é mais comum, passo pelas primeiras páginas e lá está ele, um pouco depois da ficha catalográfica, depois das assinaturas que dizem que aquilo aconteceu e que a pesquisa existe, em letras garrafais, centralizadas: AGRADECIMENTOS. E em primeira pessoa.

Nunca me dei muito conta disso como algo que de fato me interessasse tanto, mas de fato interessa e me afeta.

Não resisto em ler cada detalhe, cada palavra escolhida e, sem querer, acho que procuro desvendar cada sentimento dentro daquela construção. Porque sei que, de fato, existe muito ali. Ver quem passou no caminho daquele pesquisador, imaginar as etapas que cruzou, penso em todos os momentos que ele atravessou e quem estava lá. Palavras como “dúvidas”, “dicas”, “inspiração”, “ajuda”, “conversas”, “trocas”, “compartilhamentos”, sempre estão lá. Bonito ver.

Sempre escutei que não fazemos nada sozinho, que ninguém faz *arte* sozinho. De fato, não. E a pesquisa, assim como a arte, também não se faz de outro jeito senão assim mesmo. É com ajuda, com troca, com colaboração.

Penso em todos os artistas que, mergulhados em seus processos criativos, escreviam cartas a seus amigos, muitas vezes também artistas, relatando o estado de suas investigações, suas angustias criativas ou mesmo o brilhante novo mundo que se abria diante de seus olhos em suas incursões criadoras. Mas acredito que, mais do que um interlocutor, este *outro* a quem se endereçavam essas cartas é quem fazia com que as obras, ou as ideias sobre elas, de alguma maneira passassem a existir. O *outro* é de onde se tem alimento, é onde se processam testagens, mas é onde também a obra começava a *ser*.

Reverendo, acho que me propus estar em colaboração e, conseqüentemente, falar de colaboração, porque gosto das pessoas, gosto de me deparar com suas ideias, gosto de descobrir e de me deparar com seus universos. Gosto de estar com gente. No entanto, é curioso o fato de que, para se falar disso, haja esse momento de isolamento e certa solidão com que nós, pesquisadores, sempre nos deparamos: uma tela e um teclado à nossa frente, um monte de questões e algum medo. Mas, mesmo com tudo isso, lancei-me ao campo da pesquisa em arte, esse ato da vivência e da escrita, da experiência e do interrogar-se e, de novo, da experiência: esse *continuum*. E livros, e artigos, anotações, muitas memórias, e uma tela e um teclado à frente... e eu.

Não poderia dizer, contudo, que foi solitário. Todos a quem agradeço estiveram, de fato, comigo, mais do que eu pude expressar nas poucas palavras de retribuição nos meus "Agradecimentos". Seja se engajando comigo na experiência artística dessa pesquisa, seja com contribuições que não poderia enumerar e muito menos qualificar, ou mesmo sendo aquele interlocutor, aquele *outro* que faz com que essa pesquisa comece a existir. Cada um foi um *encontro*. Agradeço a todos, em letras garrafais, e em primeira pessoa por me mostrarem que não fazemos nada sozinho mesmo, não fazemos arte, não fazemos pesquisa, não erramos, não aprendemos, nem realizamos. E agradeço, mais ainda, por me mostrarem, em cada ato de *presença*, em cada *encontro*, que a colaboração, o próprio objeto que perseguia em minha investigação, está, ainda bem, em todos os pequenos atos da vida.

APRESENTAÇÃO

O *Projeto Distância* é um projeto de residências artísticas que se desenvolveu a partir de processos colaborativos envolvendo jovens de diferentes comunidades do município de Niterói, Rio de Janeiro, e artistas profissionais, na formulação de objetos artísticos no formato de vídeo dança, realizados por partes que atuaram *in loco* ou a distância.

Quando idealizei, e mesmo quando iniciei, o primeiro processo criativo dentro do *Projeto*, admito que não tinha uma ideia clara do universo reflexivo que cercava o termo “colaboração”, das acepções possíveis para essa terminologia, dos campos já abertos, e até muito bem explorados, para este modo de fazer. Parti de uma vontade de criar com o outro, com os outros. Não que isso fosse absolutamente novo para mim: em minha formação e trajetória, sempre me deparei com processos que buscavam um fazer compartilhado, com um nível bastante significativo de troca entre os artistas envolvidos na criação. No entanto, olhando para o que considero um impulso primeiro, na busca por essa prática, o anseio era, de fato, por contato, por interferência e transformação. Era um desejo de ser surpreendida como artista, desejo de pensar junto um mesmo assunto com alguém, de me deparar com ideias novas, que se tornassem motivo e possibilidade de criar, de me deslocar do lugar e dos modos que eu já conhecia de produzir. Talvez fosse até uma busca por uma reinvenção, por uma transformação no meu projeto de artista.

O que exponho se localiza, assim, no campo de minha pulsão de artista, e acredito que também de indivíduo (se é que podemos separá-los...). As formas como esse pulsar se concretiza, como o desejo encarna e como nós nos movemos para o fazer – tangendo, então, as formas da realização – são outro ponto, que envolve suores, alegrias, dúvidas, vitórias, esforços, confianças, apegos, desapegos, conquistas reformulações, entre outras muitas coisas, todas no plural e com todas as variações possíveis. E envolve também belezas: no sentido mais amplo do termo, no plural e com todas as variações possíveis.

É por experimentar toda essa dinâmica – com diversos indivíduos a bordo, diga-se de passagem –, que acredito que possa e queira falar algo sobre a prática colaborativa e o processo vivido. Por todos os sucessos, falhas e aprendizados vividos. Por me deparar e aprender com outras reflexões sobre a criação e a colaboração – sejam elas vindas de relatos, teorias, sistematizações, recortes –, que, em seus esforços investigativos, me levaram a muitas descobertas e questões preciosas sobre minha experiência, alimentando meu desejo em concatenar ideias sobre esses universos.

Assim, articulando a experiência do *Projeto*¹ com uma reflexão sobre a prática colaborativa e o processo de criação vivenciados em vídeo dança, pretendi desenvolver essa discussão. Com essa pesquisa, convido o leitor a percorrer tal experiência artística, dividindo as questões às quais esse processo criativo me fez chegar. Abordarei as particularidades envolvidas nessas criações, buscando diálogo com princípios teóricos amplos relacionados à criação e à colaboração, com o intuito de iluminar aspectos desta experiência que, em sua singularidade, possam ser relevantes e contribuir com abordagens mais gerais sobre a colaboração em dança e vídeo dança.

Por isso, quando proponho trazer o específico dessa experiência, relacionando-o a aspectos gerais, não são procuradas constatações, mas os meandros desse processo, na medida em que se problematizam suas características, expõem-se as tentativas e experimentações envolvidas, os desafios. Neste tipo de complexidade própria dos processos artísticos, em que acredito que se estabeleça um ponto de reflexão frutífero e potente, que pretendo seguir nesta pesquisa.

O *Projeto Distância* foi concebido com o intuito de promover novas experiências em um formato de residências artísticas, em que haveria um contato intenso entre os artistas envolvidos, o contexto da comunidade e os participantes do *Projeto*, sendo estes últimos, em sua maioria, um público de não iniciados em dança. Esta iniciativa que dirigi se deu em dois processos criativos, ou seja, em duas

¹ Nesta pesquisa, irei me referir ao *Projeto Distância* muitas vezes somente como “*Projeto*”, escrito desta maneira, em itálico, iniciado por letra maiúscula.

residências distintas: a primeira, a qual nomeio nesta pesquisa de *fase 1*, realizada de dezembro de 2009 a março de 2010 nas comunidades dos Morros do Palácio² e do Preventório³ em Niterói, e a segunda, que nomeio de *fase 2*, na comunidade da Ilha da Conceição⁴ no mesmo município, desenvolvida de dezembro de 2011 a fevereiro de 2012.

Este formato, idealizado para o *Projeto*, procurou diversificar os modos de criação já experienciados por mim, buscando novas possibilidades colaborativas ao abarcar, como agente, este novo contexto – o ambiente dessas comunidades –, que passa a ter força da sugestão dentro da proposta artística. Desta forma, a temática desses processos e, conseqüentemente, do vídeo dança produzido em cada um deles foi construída durante a experiência e no contato com a realidade e elementos das comunidades.

Parte do processo de criação também se produzia a partir da participação de colaboradores envolvidos a distância. Eram artistas profissionais que, geograficamente distantes, integravam e contribuía com o *Projeto* desde seu início: conectados virtualmente, compartilhando da proposta geral de cada uma das fases, propunham ideias, exercícios, traziam materiais e referências para o trabalho, discutindo o

² O Morro do Palácio está situado no bairro do Ingá, região valorizada da cidade de Niterói. Conhecido também como Morro do Ingá, o nome *Palácio* se refere à sua proximidade ao antigo Palácio do Ingá, antiga sede do governo estadual. “É uma localidade onde predomina moradias de baixo padrão construtivo, habitadas por uma população de baixa renda. Apresenta características comuns às áreas favelizadas: ocupação espontânea do solo, infra-estrutura precária e predomínio da auto-construção” (FONSECA, 2003:6). Ainda segundo o autor, a ocupação dessa região se deu a partir da década de 1950, quando áreas livres do loteamento para o local foram invadidos devido, aparentemente, à falência da empresa loteadora. Segundo o Censo Demográfico de 2010, a população da comunidade era de 1.851 habitantes.

³ O Morro do Preventório se localiza no bairro de Charitas, em Niterói. Segundo Barboza *et al* (2012), o histórico dessa comunidade inicia com a construção do Hospital da enseada de Jurujuba a partir de 1851, que após diversas mudanças, foi transformado no Preventório Paula Cândido, onde ficavam crianças que precisavam se prevenir da tuberculose. Com o passar dos anos, para facilitar a volta para casa, os funcionários começaram a construir suas casas nos terrenos em volta do hospital, e o mesmo foi sendo feito por pescadores e posteriormente por outras famílias do Rio de Janeiro e outros estados. Conforme Araújo (2007), o Preventório em 2007 é considerada a maior favela do Município. Segundo o Censo Demográfico de 2010, a população da comunidade era de 5.744 habitantes.

⁴ A Ilha da Conceição situa-se no interior da Baía de Guanabara, em Niterói, e teve toda sua história de ocupação basicamente relacionada ao mar. Antiga sede de uma fazenda no passado, foi primeiramente ocupada por trabalhadores de indústrias navais e posteriormente pelas próprias indústrias na orla da Ilha. Segundo moradores, se configurava ali uma antiga colônia de pescadores que sofreu, há décadas atrás, com essa chegada da indústria naval à região. Atualmente é o principal pólo metalúrgico naval da cidade, além de abrigar parte da indústria pesqueira deste município. Segundo o Censo Demográfico de 2010, a população da comunidade era de 984 habitantes.

desenvolvimento das propostas de criação. Assim, mediante envio de arquivos, vídeos e conferências online, estabeleceu-se este processo de troca e compartilhamento com esses artistas. A mediação deste contato virtual era gerido por mim que, como diretora, também era responsável por auxiliar a troca de arquivos virtuais, além de articular as ideias surgidas e propostas em cada núcleo.

É importante dizer que esses colaboradores a distância eram artistas com quem já tinha o desejo de trabalhar e que, valendo-se das possibilidades de conexão virtual, encontraram um meio de promover uma rica contribuição artística.

Este modo colaboração traria, necessariamente, para parte do processo, outra dinâmica de relação diferente de uma construída através da presença física, mas viabilizaria um trabalho de colaboração que poderia ser irrealizável, por exemplo, em termos financeiros ou mesmo logísticos. Então, esse canal buscava uma proximidade entre artistas distantes, o contato deles com jovens em formação, um cruzamento entre as linguagens envolvidas no processo e seu diálogo com esses meios. Assim, como sugere o nome do *Projeto*, além da distância física, geográfica, visava-se também a percorrer distâncias virtuais, disciplinares e sociais.

A fase 1 do *Projeto* foi realizada em parceria com o Ponto de Cultura de produção audiovisual *Ponto de Cultura Me Vê na TV*⁵ e desenvolveu um processo de criação colaborativa a distância envolvendo jovens das comunidades do Morro do Palácio e do Preventório, em Niterói, e artistas profissionais. O *Projeto*, nesta fase 1, contemplado com o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte, envolvia três núcleos de criação que interagiam entre si, compostos por:

⁵ Neste Ponto de Cultura, é desenvolvido o *Projeto Me Vê na TV*, que consiste em um programa de oficinas de audiovisual para preparar jovens de baixa renda a lidar com os equipamentos de captação de imagens e de pós-produção, além de noções básicas de redação, roteiro, direção, atuação, iluminação, direção de arte, cenografia, direção musical, etc. Este *Projeto*, coordenado por Davy Alexandrisky, atende a jovens do Morro do Palácio, Morro do Preventório e, no Colégio José Bonifácio, a jovens das comunidades do Holofote, Sabão, Juca Branco e Boa Vista. Desde o início de 2007, atua como *Ponto de Cultura Me Vê Na TV*, do Ministério da Cultura, através de convênio firmado com o Fundo Nacional da Cultura (FNC).

- Jovens atendidos pelo Ponto de Cultura Me Vê na TV e participantes das oficinas do *Projeto*⁶ (Niterói, RJ);
- A bailarina e coreógrafa Dora de Andrade⁷ e o músico e compositor Daniel Ruiz⁸ (Niterói, RJ);
- A bailarina e coreógrafa Érica Bearlz⁹ (Goiânia, GO).

O processo contava ainda com o produtor de vídeo Sávio Martins, que integrava a equipe do *Projeto*. A ideia geral de colaboração entre esses três núcleos foi de relacionar a experiência que esses jovens já tinham com a linguagem audiovisual, devido à participação em oficinas e outras atividades do Ponto de Cultura, com uma experiência na linguagem da dança, que era trazida pelos outros dois núcleos. Dessa interação, seria produzido o vídeo dança, a partir desse diálogo entre os fazeres específicos presentes em cada núcleo.

O processo iniciou-se com uma oficina de corpo e movimento, com a finalidade de proporcionar uma vivência e sensibilização dos jovens na dança, e de onde se partia para a instauração do processo criativo que se dava *in loco* e a distância:

⁶ O grupo de jovens era formado por Camila Martins, Camila Thompson, Débora Batista, Kelly de Paula, Leonardo Marins, Maikon de Souza, Marcos Marins, Priscila Tavares, Rebeca Martins e Tainara de Souza e Wallace Santos.

⁷ Bailarina e coreógrafa, autora desta tese e doutoranda em Artes da Cena pela Unicamp, Mestre em Ciência da Arte pela UFF e graduada em Dança pela Unicamp. Pesquisa e desenvolve trabalhos a partir de práticas colaborativas com artistas de diferentes linguagens como performance, vídeo, música, teatro e artes visuais. Foi professora substituta do Departamento de Arte Corporal da UFRJ (2007-08) e do Departamento de Artes da UFF (2003-05). De 2007 a 2009 foi Coordenadora de Pesquisa do Setor de Memória e Documentação do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Criou e dirigiu o *Projeto Distância*, e atualmente também trabalha como colaboradora junto à companhia britânica Dudendance Theatre.

⁸ Guitarrista, compositor e produtor musical. Formado em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Integrou o grupo especial de shows do Monobloco em 2000/2001. Diretor musical do *Projeto* "Jogo Coreográfico" contemplado com o Prêmio Funarte Klaus Vianna - 2007. Colaborando com outros artistas como os coreógrafos Luiz Mendonça e Peter Kalivas (San Diego, EUA), a diretora Lígia Tourinho e a artista plástica Anik Meijer-Werner, teve trilhas apresentadas na Universidade de Wisconsin; Neurosciences Institute na Califórnia; Espaço Cultural CPFL; Parque Lage, Parque das Ruínas, Teatro da UFF e Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Atualmente produz e integra o Sambasupercollider, grupo de samba e música eletrônica liderado ao lado de Mestre Jonas (Mocidade, Salgueiro, Cubago, etc), realizando shows no Brasil e turnês pela Europa.

⁹ Bailarina e coreógrafa, formada em dança pela UNICAMP. Participou do grupo Desvio, sob direção artística de Henrique Rodvalho, como uma das fundadoras. Em 2004 integra também o elenco da Quasar Cia de Dança como bailarina, professora e, em 2007, assume também o papel de diretora de ensaio da companhia, pela qual também ministra workshops. Trabalhou em 2003 com o diretor argentino Hugo Rodas no espetáculo "O Olho da Fechadura". Em sua carreira se apresentou no Festival Brasil Move Berlim (Alemanha), Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Teatro Alfa(SP) e em diversos países da Europa e América Latina. Em 2011 passa a integrar o corpo docente do CEP em Artes Basileu França. É uma das fundadoras do NEKA, grupo de pesquisa em poéticas corporais. Também trabalha independentemente como intérprete e coreógrafa, além de realizar cursos e workshops de dança contemporânea e trabalhos de Ideokinesis aplicada à dança.

ao mesmo tempo em que se desenvolviam, em sala de trabalho, práticas de criação em dança e, fora dela, a pesquisa e escolha das locações dentro da comunidade – atividades dirigidas por mim, com participação de Daniel Ruiz – , de Goiânia, a coreógrafa Erica Bearlz enviava propostas de coreográficas a serem trabalhadas com os jovens para a criação em sala e nas locações selecionadas para as filmagens.

Todos os alunos das oficinas participaram do processo de elaboração do vídeo dança, seja atuando na frente ou atrás das câmeras. Alguns eram responsáveis pela parte técnica da filmagem – como, por exemplo, câmera, áudio, produção e, posteriormente, edição – enquanto outros atuavam como ainda bailarinos, mas todos participaram com suas ideias e sugestões.

É importante afirmar, desde já, que o trabalho colaborativo realizado respondeu às especificidades e níveis de experiência dos participantes como um todo. Este tipo de apontamento vale para o *Projeto Distância* de maneira geral, guardadas as devidas especificidades de cada fase, de cada processo. Assim, na fase 1, a pesquisa coreográfica, captação, edição e outras funções passaram também por um processo ligado ao aprendizado e desenvolvimento técnico em cada linguagem. Desta forma, o produto final reflete esta experiência do contato entre jovens criadores – que se propuseram a experimentar, pela primeira vez, a linguagem da dança como intérpretes criadores e ainda a se desafiar nas funções ligadas ao audiovisual – com artistas profissionais vindos das linguagens da dança e da música.

O desenvolvimento da temática e da pesquisa para a criação se baseou no contato que o próprio *Projeto* já promovia, que era uma percepção sensível sobre estas comunidades, sua geografia, identidade e história, assim como o contato desses jovens com a dança, que ali se inaugurava. Articulando essas experiências, a busca foi por explorar as possibilidades de interação do olhar com estes espaços, do corpo em movimento com estes espaços, ou seja, possíveis diálogos, influências e transformações de um sobre o outro.

Como resultado desta experiência, foi apresentado *Palaventório*¹⁰, vídeo dança produzido e encenado por estes jovens, a partir de oficinas e processo criativo, dirigidos por mim e em colaboração com Erica Bearlz e Daniel Ruiz, que integraram este processo também como orientadores na criação.

A fase 2 do *Projeto Distância*, que se desenvolveu na comunidade da Ilha da Conceição durante dois meses, aconteceu em um formato um pouco mais conciso que a fase anterior, não só pelo tempo de duração do processo, mas também por este ter suas atividades mais dirigidas ao processo criativo em si. A proposta envolveu jovens desta comunidade ligados à cultura do carnaval e artistas brasileiros e internacionais, formando os seguintes núcleos de criação que atuaram *in loco* e a distância:

- A bailarina e coreógrafa Dora de Andrade e o dançarino de hip-hop Filipe Oliveira¹¹, junto a jovens da Ilha da Conceição¹², em Niterói (RJ);
- O videoartista Felipe Barros¹³, de São Paulo (SP);
- A coreógrafa e diretora Clea Wallis¹⁴, da Escócia (UK);

¹⁰ Resultado final das atividades da primeira etapa do *Projeto Distância*, *Palaventório* retrata de maneira singular e abstrata as comunidades do Morro do Palácio e Preventório através da linguagem da dança e do movimento. O vídeo-dança produzido trabalhou com a idéia de criar diálogos com estas comunidades – sua geografia, identidades e manifestações – e a dança experimentada por estes jovens nas oficinas.

¹¹ Coreógrafo, dançarino e pesquisador de danças urbanas. Atuou durante três anos pela Cia. Étnica de dança, participando das suas três principais peças: Cobertores, Clip-se e Enter. Participou de vários festivais dentro e fora do Rio de Janeiro como: Festival Tápias, Gala Passo de artes, Festival Internacional de Curitiba entre outros. Filipe de Oliveira começou seus estudos em danças clássicas aos 16 anos de idade e, desde então, percorreu um longo caminho entre jazz, dança contemporânea, dança moderna, dança afro e teatro, além de se dedicar a *Projetos* que envolviam diretamente adolescentes e jovens dançarinos. Integrou a Companhia Urbana de Dança, dirigida por Sonia Destri, de 2009 a 2013, participando de diversas montagens apresentadas em turnê por países como Colômbia, França e EUA.

¹² Este grupo de jovens era formado por Anderson Albuquerque, Jonas Oliveira Junior e Moisés Teixeira.

¹³ Artista alagoano radicado em São Paulo, Felipe Barros é formado em artes plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, e mestre em Artes pela Unicamp. Iniciou em 2005 sua prática em videoarte como ferramenta para suas pesquisas sobre memória, tempo e identidade. Participou de residências artísticas no Djerassi Resident Artist Program, Woodside, EUA, e no Instituto Sacar, Itaparica/BA. Participou ainda de mostras nacionais e internacionais entre elas o 21º Festival Internacional de Curtas Metragens; Mobile Phone Film Festival de Varasóvia, Polônia (2010); Manipulated Image # 13: Absence / Presence, Santa Fé, EUA; 2º Festival Câmera Mundo de Filmes Independentes, Roterdã, Holanda (2009) e premiado no Art.Mov 2010. Para conhecer suas produções acesse: <http://www.youtube.com/user/FelipePereiraBarros>

¹⁴ Clea Wallis é performer e vídeo maker, diretora artística da companhia britânica Dudendance Theatre/Escócia(UK). Formada em pintura, Clea Wallis abriu seu próprio estúdio em Hoxton London como um espaço de trabalho experimental para colaboração em 1982. Depois de passar um tempo em Nova Iorque estudando com a coreógrafa expressionista Anna Sokolow, foi convidada para Wuppertal pelo escritor de teatro Heiner Muller. Clea passou oito meses com a Pina Bausch's Dance Theatre observando e tendo aulas com o grupo. Em 1984 Clea funda a Dudendance Theatre com a amiga e escritora de Berlin, Anne Duden, e o grupo original de sete performers e bailarinos incluindo Paul Rous, quem havia conhecido na Camberwell Arts School, e com quem hoje divide a trabalho

- O músico e compositor Daniel Ruiz em Niterói (RJ)

Assim como na fase 1, este processo teve, como objetivo, a criação de um vídeo dança no qual estes jovens atuassem como intérpretes criadores, proposta que se desenvolveu através da interação entre esses núcleos. Iniciamos o processo a partir da figura de um personagem típico do carnaval de rua da periferia carioca, comum também na Ilha da Conceição, e que os jovens já costumavam incorporar nesse período: o *gorila*, personagem mascarado que sai em grupo às ruas durante o período de carnaval.

Desenvolvi, assim, uma prática de dança junto aos jovens, dividindo esses encontros de experimentação e criação com o dançarino Filipe Oliveira. A diretora inglesa Clea Wallis veio integrar o processo como parceira a distância, trocando propostas e tarefas que vinha experimentando junto a seu grupo na Escócia, a Dudendance Theatre¹⁵. Nosso terceiro colaborador, o videoartista Felipe Barros, colaborou inicialmente à distância, trocando virtualmente alguns materiais e ideias, e posteriormente *in loco*, no momento final de pesquisa para as filmagens do vídeo dança. Por último, o músico Daniel Ruiz, que acompanhou todo o processo contribuindo com a construção de referências e ideias para o vídeo e, posteriormente, colaborando durante as filmagens, compôs a trilha do vídeo, assim como o fez na fase 1.

De maneira semelhante à experiência desenvolvida na fase 1 do *Projeto*, o processo, na segunda fase, estabeleceu-se também em interlocução com a geografia e identidade desta comunidade e o imaginário dos jovens. A partir do personagem

na Companhia. Em suas diversas produções como peças, performances e filmes, tem grande experiência em processos colaborativos e trabalhos artísticos envolvendo comunidades locais. Para conhecer suas produções acesse: <http://dudendance.com/>

¹⁵ Fundada em 1986 em Glasgow, a Dudendance Theatre trabalha com teatro físico muitas vezes combinado a linguagem cinematográfica, além de realizar trabalhos de site specific e performances. No verão de 2010, a Dudendance produziu "Into the Wild" (<http://battlehill-intothewild.blogspot.com/>), um trabalho de grande escala para salvar uma floresta em Huntly, atual sede da companhia, que envolveu 60 membros da comunidade. A companhia mantém uma forte relação com colaboradores na América do Sul, produzindo peças e curtas na Argentina e no Brasil, além de colaborar com outros artistas internacionais. Composta por dois membros do núcleo – diretora/produtora Clea Wallis e Paul Rous, co-diretor/performer –, a Dudendance tem produzido mais de vinte trabalhos completos que foram criados e apresentados internacionalmente de Berlim a Buenos Aires. Muitas vezes, a performance ao vivo é transposta para o cinema, numa mudança do estúdio de ensaio para locação. Desde que foi baseado em Huntly, Aberdeenshire, a Dudendance tem construído forte relação com a comunidade local de trabalho com crianças e jovens, através da criação de performances e produção de filmes. Desde 2002, eles têm trabalhado com uma geração a partir de nove anos de idade, dos quais alguns participam da obra site-specific da companhia.

carnavalesco *gorila*, foram investigadas possibilidades de experimentação com sua movimentação e universo expressivo, ao mesmo tempo em que se explorava sua significação atual para esses jovens. Ao se investigar sobre essa figura, o contexto de festa em que ela se insere e as formas como dialoga com aquele lugar, começava-se também a direcionar o olhar àquele local e a buscar perceber a relação que os participantes do *Projeto* estabeleciam junto àqueles espaços.

Como produto final, foi produzido o vídeo dança *Monolito Carnaval*¹⁶, que se baseou na exploração dos personagens *gorilas*, estabelecendo intrínseca relação com os espaços da comunidade.

É importante afirmar que, tanto na fase 1 quanto na fase 2, o processo foi construído num percurso de convívio, interação, troca de experiências e perspectivas sobre a realidade em que o *Projeto* propunha estar inserido. Ambos os processos foram desenvolvidos numa relação de reconhecimento na qual, diante de um contexto que vinha determinando o processo e a interação entre os fazeres, os participantes entravam em contato com novas identidades, perspectivas artísticas e mesmo com a possibilidade de remodelar percepções sobre si mesmos.

Desta forma, trago o *Projeto Distância* articulado com uma discussão sobre a prática colaborativa por entender que a ideia de compartilhamento e criação em conjunto, como provocadores de novos alcances artísticos tanto em nível coletivo quanto individual – como são próprios a esses tipos de processo –, tem, nessa experiência, contornos visíveis. A particularidade desses aspectos, na proposta artística em questão, desafiou-me, de fato, a compreender como os mecanismos e princípios componentes de uma prática de criação colaborativa podem ser, ao mesmo tempo, potencializadores das singularidades presentes no processo e impulsionadores de transformação e aprendizado coletivos.

¹⁶ Resultado final das atividades da segunda etapa do *Projeto Distância*, realizado na Ilha da Conceição. *Monolito Carnaval*, é um vídeo dança de sete minutos, que tem como argumento: “Em um porto em ruínas, entre barcos e navios abandonados, garotos, em suas fantasias de carnaval, inventam ser gorilas. um bando que vive em um universo de óleo, correntes e ferrugem, onde estabelecem momentos de brincadeira, disputa e dança.”

INTRODUÇÃO

A partir da investigação sobre a experiência artística desenvolvida no *Projeto Distância* na elaboração dos vídeos dança *Palaventório* e *Monolito Carnaval*, a pesquisa apresenta um estudo acerca desta prática colaborativa em dança vivenciada, buscando discutir as particularidades que compõem esses tipos de processos de criação. A reflexão sobre o trabalho artístico desenvolvido no *Projeto* impulsionou a elaboração de temas que cercam a criação colaborativa, seu modo de gestão, procedimentos e especificidades, que culminaram nos questionamentos norteadores desta tese. Assim, com base no estudo desta vivência prática, será construída uma discussão em torno de alguns princípios que envolveram os processos colaborativos nesta experiência, algumas de suas premissas básicas e as particularidades deste fazer.

Os processos colaborativos se apresentam como uma prática de criação que sugere novas configurações do meio de realização e organização do processo artístico, alterando os modos de fazer e a hierarquia tradicional, reposicionando os agentes no processo de construção da obra. Nessas práticas, os artistas envolvidos têm seus respectivos papéis redimensionados e ressignificados em um processo de expansão das possibilidades do fazer no qual a matéria tratada poderá requisitar que estes colaborem com as diversas funções artísticas compreendidas no processo. Não se trata de um modelo ou metodologia específicos, mas de práticas de criação nas quais artistas trabalham coletivamente em torno de uma proposta inicial, a partir da qual cada experiência imprime sua marca, confluindo a um resultado que contempla a multiplicidade de vozes presentes no processo.

O capítulo 1 apresenta os parâmetros a partir dos quais será discutida a experiência do *Projeto Distância*, assim com as questões, tópicos e autores com os quais dialogo ao longo da pesquisa. Assim, trago, como principais assuntos para a introdução desta tese, alguns apontamentos sobre os processos colaborativos, a linguagem do vídeo dança e, posteriormente, a abordagem de Salles (2011) sobre o ato

criador sob uma perspectiva de processo. Acredito que estes tópicos situem a discussão que adiante será desenvolvida, conduzindo o leitor através das bases e referências que proponho alicerçar essa pesquisa.

O primeiro tópico do capítulo 1, e mais urgente para essa discussão, refere-se às possíveis conceituações e princípios que cercam os processos colaborativos, conteúdos abordados a partir de um conjunto de autores que discutem o termo e sua natureza enquanto prática de criação. Embora seja uma prática já consagrada e bastante explorada artisticamente, vários desses autores comentam a demanda de mais pesquisas teóricas sobre o tema. Assim, tais conteúdos se encontram ainda em maior número em pesquisas feitas no campo do teatro, o que nos proporciona também uma possibilidade de interlocução. Acredito que discutir a prática colaborativa em dança, a partir da perspectiva de outra área das artes da cena, proponha um olhar que, ao contrário de afastar da especificidade da linguagem da dança, faz reconhecer e descobrir contornos valiosos para se refletir sobre a especialidade dela. É nesse campo – em que encontro comparações, consensos e divergências, que mapeio questões acerca da colaboração na experiência do *Projeto*.

Para o segundo tópico deste capítulo, proponho a abordagem de algumas noções que cercam a linguagem e a prática do vídeo dança, formato das obras finais das residências artísticas. Busco olhar tanto para alguns de seus aspectos conceituais quanto para outros mais ligados ao exercício do fazer nesta linguagem. Por ser um campo de estudo teórico ainda em construção, diversos pesquisadores sobre o tema admitem certo grau de imprecisão na aceção do termo, diante não só das apropriações e influência incorporadas de outras artes, como também da variedade de procedimentos e formatos que as produções em vídeo dança podem apresentar. Trata-se de um gênero (se assim podemos chamá-lo) essencialmente híbrido, que combina fundamentos da dança e do audiovisual em uma criação que não se localiza nem em um campo nem em outro especificamente, mas, sendo pensados em conjunto, criam um novo fazer. Sem o intuito de delimitar totalmente o assunto – que está sendo ainda delineado tendo em vista a atualidade das discussões –, trato sobre o vídeo dança a partir de algumas questões específicas que envolvem o trabalho nestes moldes, na medida em que estas também venham a se relacionar com a experiência do *Projeto*.

Esse ponto de vista também buscará perpassar a questão da colaboração dentro dessa linguagem, procurando refletir sobre os possíveis mecanismos e modos de organização surgidos para a elaboração de um produto desta natureza dentro de uma proposta colaborativa.

Por fim, para o diálogo com a experiência desenvolvida no *Projeto*, o terceiro e último tópico deste capítulo 1 apresenta alguns princípios desenvolvidos por Salles (2011) que procuram discutir o ato criador sob uma perspectiva de processo, a partir de sua construção, buscando investigar os mecanismos envolvidos na gênese de uma obra artística. A autora desenvolve uma metodologia de análise que propõe, ao contrário de olhar para a obra como produto acabado, descobrir os caminhos que levaram a sua configuração enquanto forma artística. Assim, através da análise de vestígios do processo, pretendo compreender a dinâmica envolvida em uma criação, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, ou seja, o movimento criador do artista. A potência desses conteúdos, como ferramentas de exame e discussão de um processo, pareceu-me enriquecedora para o campo de análise da pesquisa.

Os capítulos 2 e 3 trazem os processos colaborativos desenvolvidos no *Projeto Distância*, tratando de algumas particularidades, mas já apontando para debates mais abrangentes sobre as práticas colaborativas. São discutidos alguns conceitos, como forma de situar e criar diálogos com a experiência descrita, apresentando conteúdos que farão parte do desenvolvimento deste estudo. Em ambos os capítulos, a reflexão é construída a partir de uma abordagem que passa pelas ideias iniciais e motivações que levaram à proposta do processo, sua estrutura de trabalho e, finalmente, o percurso criativo. Essa discussão se guia em diálogo com estudos sobre os processos colaborativos e a prática do vídeo dança e ainda a abordagem de Dantas (1999) sobre a composição em dança como um processo de elaboração formal, buscando relações com a perspectiva sobre o ato criador de Salles (2011).

Assim, dentro desta organização, o capítulo 2 apresenta e discute o processo criativo da fase 1 do *Projeto Distância*, realizada nas comunidades do Morro do Palácio e Preventório, em Niterói, e que teve, como resultado, a produção do vídeo dança

Palaventório. Procurei passar pelas problemáticas e questões que delinearão o percurso, assim como as tendências dessa fase que deflagraram um grande envolvimento com o contexto físico e simbólico em que o *Projeto* se inseria. Nesta abordagem do processo, têm foco a questão da composição como processo de experimentação e alguns princípios envolvidos neste fazer.

No capítulo 3, de maneira semelhante ao anterior, descrevo e discuto o processo da fase 2 do *Projeto Distância*, que se realizou na comunidade da Ilha da Conceição, em Niterói, tendo, como obra final, o vídeo dança *Monolito Carnaval*. Este processo criativo, que se desenvolveu a partir de uma estrutura e modo de fazer já propostos pela experiência precedente, apresenta novos desdobramentos e intensifica alguns aspectos do que seria uma tendência artística do *Projeto*. Neste capítulo, tem especial foco a prática da improvisação, princípio de trabalho que permeou todo o processo de preparação e criação desta fase.

No capítulo 4, procuro delinear as especificidades do processo desenvolvido no *Projeto Distância*, refletindo sobre as principais questões desta experiência, principalmente no que toca às práticas colaborativas e às singularidades presentes nas criações, buscando, também, reforçar o que há de comum com processos criativos desta natureza e seus pontos divergentes. São discutidos mais a fundo os procedimentos de gestão dos processos e os princípios envolvidos, a colaboração a distância e a perspectiva da direção, convergindo para se pensar sobre a possibilidade de emergências nas singularidades presentes no processo quando em colaboração.

Com esse tipo de abordagem, propus que se percorresse uma experiência artística, passando pelos conteúdos a que esta prática me fez chegar e por um espaço de reflexão em que eu pudesse dividir algumas considerações sobre as particularidades dos processos colaborativos experienciados. Essas levaram, por fim, à reflexão sobre os aspectos da singularidade na criação colaborativa, considerando que haveria, nesses processos, uma dinâmica entre os projetos pessoais dos envolvidos e as tendências compartilhadas que os mobilizam a propósitos comuns na criação. Busquei, assim, contribuir com as pesquisas em dança, especificamente no que toca à prática da criação

colaborativa, indagando, ao final, sobre a possibilidade de transformação e potencialização do projeto pessoal do artista através da colaboração.

CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSO COLABORATIVO E O VÍDEO DANÇA

A proposta deste capítulo é apresentar os parâmetros a partir dos quais a experiência do *Projeto Distância* se articula com as possíveis conceituações sobre processos colaborativos e a linguagem do vídeo dança. Tais acepções sobre essas práticas se apresentam como ideias-chave para essa reflexão, situando o campo em que proponho tratar o processo aqui vivido, assim como iluminam as particularidades do *Projeto*, na medida em que busquei desdobrar esta experiência artística numa abordagem reflexiva.

Neste capítulo, após este delineamento preliminar sobre a prática colaborativa e o fazer no vídeo dança, a proposta é expor uma possibilidade de análise que irá acompanhar esta pesquisa a partir de alguns princípios desenvolvidos por Cecília Almeida Salles (2011) no livro *Gesto Inacabado – processos de criação artística*. O ato criador é discutido em uma perspectiva de processo, a partir de sua construção, buscando investigar os mecanismos envolvidos na gênese de uma obra artística. É desenvolvida, assim, uma “possível teoria sobre o gesto criador”, que, como propõe o nome, dedica-se a descobrir os caminhos que levaram a sua configuração enquanto forma artística, ao invés de olhar para a obra como produto acabado.

Nesta pesquisa, proponho um diálogo com esta teoria sem encará-la como uma única possibilidade de análise. A potência desses conteúdos, como ferramentas de exame e discussão de um processo, no entanto, pareceu extremamente enriquecedora, em uma abordagem aberta e dialógica.

1.1 Considerações sobre o processo colaborativo

Como já exposto, antes de iniciarmos nossa discussão sobre o *Projeto Distância*, é importante explicitar algumas ideias-chave para essa reflexão e, assim,

tornar mais claro o campo em que estamos tratando o processo aqui vivido. Outro ponto fundamental a ser tratado seria o entendimento acerca do termo *processo colaborativo*. Sem tentar, prematuramente, dirigir-me a uma definição do que seria uma prática colaborativa em dança e, assim, incorrer no erro de simplificar uma discussão tão ampla, o que farei, por hora, será propor algumas ideias iniciais para este entendimento.

Pesquisadores como Araújo (2008), Abreu (2003), Fischer (2003), Nicolette (2004), Ary (2011) e Ledubino (2009), em suas pesquisas sobre processos colaborativos na criação teatral, afirmam que a expressão “processo colaborativo” surge na década de 1990, vinculada ao aparecimento de grupos de teatro interessados em pesquisa de linguagem e experiências coletivas de criação. Em suas pesquisas, compartilham da ideia de que a expressão “processo colaborativo” não se refere a um método rígido de condução de um processo artístico de criação, podendo cada grupo ou coletivo exercer este tipo de processo à sua maneira. Ao longo deste trabalho, essas e outras pesquisas servirão para trazer alguns conceitos relacionados aos processos colaborativos naquilo que tange a discussão destas práticas na linguagem da dança.

Embora a proposta não seja fazer uma contextualização histórica do que se convencionou chamar processo colaborativo, alguns dados sobre sua origem iluminam a compreensão do termo. Diversos autores remetem o processo colaborativo a uma prática que teria derivado da criação coletiva dos anos 60 e 70, enquanto outros o entendem, justamente, como a superação do que se praticava nessas décadas. Em todo caso, é importante entender que o processo colaborativo mantém relação direta com a criação coletiva, que surge alimentada por uma postura de resistência neste importante período de transformação política e cultural:

A criação coletiva no Brasil teve seu período de maior destaque nos anos setenta, em plena ditadura militar. O teatro de grupo, em franca expansão no período, contrapunha-se às produções que contavam com um elenco especialmente arregimentado para determinado espetáculo. Contra todo tipo de hierarquia e submissão, brotavam os coletivos criadores: submissão às imposições do mercado, submissão ao texto pronto e a seu autor. O intérprete assumia o centro da criação e não admitia sujeitar-se às imposições de um diretor ou de um produtor. Havia muito que dizer e os grupos desejavam encontrar a melhor forma

de fazer isso, criando, a partir de si mesmo, a sua obra-vida.
(NICOLETE, 2004:180)

A efervescência da criação coletiva das décadas de 60 e 70, alimentada pelo contexto político da época, dá lugar na década seguinte a outro tipo de procedimento, mais ligado a uma prática individualista, justamente no mesmo período da chamada abertura política. Surgem projetos de diretores/autores que vêm centralizando o processo criador, ao mesmo tempo em que se observa o esmaecimento de grupos experimentais. No entanto, na década de 90, surgem, novamente, grupos interessados na criação coletiva, mas agora sobre novas bases e batizada com novo nome: *processo colaborativo* (LEDUBINO, 2009).

A partir desses dados, é relevante pensar em como este fazer se relaciona com as décadas antecedentes e em como, por meio dessa relação, estaria configurada a especificidade de sua natureza.

Segundo Ary (2011), os processos colaborativos, como expressão aglutinadora das práticas em teatro, estabelecem-se após a criação coletiva da década de 1970 e a década de 1980, esta última denominada a década do encenador.¹⁷ A prática colaborativa conjugaria, então, dois aspectos que eram considerados opostos entre si: o estímulo à criação em coletivo, com liberdade de proposições entre os envolvidos no trabalho – próprio dos processos coletivos –, e a determinação de funções artísticas específicas para cada envolvido – próprio da década do encenador.

Considero esta afirmação relevante para pensarmos os modos de organização dos processos colaborativos. Quando estas práticas se propõem a experiências coletivas de criação, tendo os agentes envolvidos desempenhando funções artísticas específicas, não significa que eles se restrinjam ao seu campo de atuação, mas que, ao contrário, a partir de sua área, contribuam com os demais campos.

¹⁷De fato há uma relação direta da criação coletiva com os processos colaborativos, sendo a primeira considerada por muitos autores como antecedente da segunda, segundo Ary (2011). Em relação ao que se convencionou chamar a década do encenador no teatro, o termo se refere à hegemonia do encenador na década de 1980, no qual o exercício da espetacularidade era gerido por este que concentrava em si o poder de guiar os rumos do processo de acordo com sua concepção artística. Muitos autores veem o surgimento dos processos colaborativos nos anos 90 como uma oposição a esta tendência vivida na década anterior.

Este tipo de organização será observado nos processos colaborativos trazidos nesta pesquisa, em que será encontrada a figura de artistas desempenhando suas funções específicas, mas contribuindo e construindo com os demais, partindo da ideia de entrelaçarem suas funções na construção de um produto comum.

Ao contrário das práticas coletivas, nas quais encontramos artistas desempenhando diferentes papéis dentro de um processo, acumulando funções ou mesmo transitando entre elas, no processo colaborativo, cada artista busca integrar-se ao todo a partir de sua especificidade. Araújo descreve o nascimento desse tipo de pensamento dentro do Teatro da Vertigem, a partir do desejo e necessidade da participação e reflexão crítica de todos os artistas envolvidos no processo:

Pois, se dramaturgo e diretor necessitam sempre transitar do fragmento ao todo e do todo ao fragmento, por que seria diferente com os atores? Esse modelo de um ator que mergulha cegamente em uma personagem, alheando-se ou pouco se interessando pelo discurso geral da peça, nos parecia obsoleto e limitador. O mesmo podendo ser dito em relação aos outros colaboradores artísticos, ou seja, cenógrafo, iluminador, figurinista e diretor musical. Todos eles, apesar de comprometidos com determinado aspecto da criação, precisariam integrar-se numa discussão de caráter mais generalizante. Em outras palavras, um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público. (ARAÚJO, 2006:128)

Entre as muitas questões que tocam o processo colaborativo, que serão vistas ao longo da tese, muitas se referem a esta perspectiva de compartilhamento. Como, então, gerir este processo de múltiplas interlocuções e interlocutores? Como se dá a dinâmica de criação e ensaios? Quem é o autor nesse tipo de criação? Quais as problemáticas envolvidas nessas propostas, tanto para os artistas quanto para os princípios teóricos que podem ser esboçados sobre essas práticas? Como dito anteriormente, o intuito, aqui, não é responder a essas questões. Isso seria não só prematuro como também inviável. No entanto, em um caráter introdutório, irei compartilhar alguns pontos de vista trazidos pelos autores aqui estudados que permeiam essas indagações.

A começar pela questão da gestão do processo e da dinâmica de trabalho, como já afirmado, no processo colaborativo, não há um método definido *a priori*, um modelo a ser seguido. No entanto, diante de algumas rotinas de trabalho de grupos específicos descritos pelos autores, são encontrados pontos em comum. Autores como Araújo (2008), Nicolete (2004), Ledubino (2009) e Abreu (s/d) falam de uma fase inicial de pesquisa e de experimentação, podendo envolver improvisação. Esta fase seria aquela da qual se levanta o material cênico.

Todo material criativo (ideias, imagens, sensações, conceitos) deve ter expressão na forma de cena – escrita ou improvisada/representada. Sendo assim, a cena, como unidade concreta do espetáculo, ganha importância fundamental no processo colaborativo. Não existe um modelo único de processo colaborativo. Em linhas gerais, ele se organiza a partir da escolha de um tema e do acesso irrestrito de todos os membros a todo material de pesquisa da equipe. Após esse período investigativo, idéias começam a tomar forma, propostas de cena são feitas por quaisquer participantes, e a dramaturgia pode propor uma estruturação básica de ações e personagens, com o objetivo de nortear as etapas seguintes. (ABREU, NICOLETE, s/d:1)

Esta fase, além de ser o estágio que todos contribuem com material de pesquisa, toca uma questão fundamental que é discutida entre os autores: qualquer proposta, ideia ou sugestão deve passar pelo crivo da cena. Assim, se entende que as discussões não podem substituir a experimentação prática e concreta, ela deve ser anterior às teorizações e argumentações. Por isso, antes de tudo, é preciso fazer, testar, para que a própria cena seja indicação e referência das escolhas artísticas a serem realizadas.

Outro estágio igualmente importante e peculiar nesses processos é a fase de seleção, cujo critério visa a uma estruturação preliminar da obra. Materiais podem ser descartados, outros modificados e desenvolvidos, aprofundados. Nicolete (2003) afirma que a autonomia dos criadores no processo colaborativo é um fator a ser lembrado na hora da seleção. É preciso ter em mente o objetivo do grupo e o projeto elaborado, e cada artista em sua função específica deve ter critérios bem claros sobre o que manter e o que dispensar. Nada pode ser decidido à revelia, mas através de uma discussão que leve ao consenso, dispensando o voto democrático sobre o que será incorporado

ou descartado. Também é fundamental estar consciente que esta forma de gestão exige tempo, energia, disponibilidade para argumentar e também para revisar posições.

Num processo de criação partilhada não há muito espaço para "minha cena", "meu texto", "minha idéia". Tudo é jogado numa arena comum e examinado, confrontado e debatido até o estabelecimento de um "acordo" entre os criadores. É claro que esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar o vigor da criação artística num acordo de cavalheiros. É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. Confrontação (de idéias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo. (ABREU, 2003: 3)

Este ponto remete a questões relacionadas ao processo decisório dentro das práticas colaborativas. Nestes processos, são comuns impasses quase irresolúveis e, muitas vezes, a necessidade de uma palavra final que, nesse tipo de processo, é dada pelo responsável pela área. Este aspecto toca a ideia de hierarquias dentro desse tipo de criação. Como já dito, cada artista tem seu papel bem delineado, contribuindo com os demais a partir de sua função específica e buscando um lugar de equilíbrio que garanta a todos terem igual espaço propositivo. No entanto, ao contrário de suprimir a hierarquia, podem ser instauradas, dependendo do momento do processo, hierarquias móveis, momentâneas ou flutuantes, segundo Araújo (2006) e (2008). Elas podem, conforme a fase em que o processo se encontra, localizar-se em determinado pólo de criação (direção, interpretação, cenografia, etc), para, em outra fase, encontrar-se em outro pólo.

Essa possibilidade de hierarquias momentâneas nos processos colaborativos, característica-chave nessas práticas, é um ponto que a diferencia da criação coletiva. Este conceito será revisto no próximo capítulo sob a perspectiva da investigação sobre a mobilidade dessa dinâmica e de seus desdobramentos na criação.

É importante, também, sublinhar que essas etapas do processo, como experimentação e seleção, conforme descritas pelos autores, guardam problemáticas próprias dos processos colaborativos, cuja discussão é um dos alicerces dessa pesquisa.

Se, para delinear a ideia de processo colaborativo, também é importante recorrer a algumas definições de ordem comparativa com a criação coletiva, é porque esse paralelo ilumina uma especificidade marcante do modelo de gestão da prática colaborativa. Como já comentado, a principal diferença se concentra na manutenção das funções artísticas, ao contrário das multifunções ou mesmo diluição dos papéis dos artistas envolvidos, comuns à prática coletiva. Isso significa que, no processo colaborativo, o artista responsável por determinada área procura organizar as sugestões trazidas a ele durante o trabalho, propondo um conceito estruturador para seu campo. Ao mesmo tempo, não é necessário contemplar a opinião de todos – o que comprometeria a qualidade do trabalho –, mas, sim, fazer uma averiguação e seleção de ideias para incorporá-las. Assim, as áreas são específicas, mas não são estanques, de forma a haver uma interferência mútua:

(...) diferente de um tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos, e as interferências criativas de um colaborador com outro, em geral são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão, no processo colaborativo tais demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista “invadindo” a área do outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações. Nesse sentido, uma “promiscuidade” criativa não só é bem bem-vinda a essa prática, como é, o tempo inteiro, estimulada. (ARAÚJO, 2003:105).

Araújo (2003) ainda salienta que um responsável por determinada área, no processo colaborativo, apesar de sua especialidade, não se aliena do todo, pois, a partir de sua função, também pode dar contribuições e sugestões para as outras áreas. Devido a essa dinâmica, não só Araújo (2008), (2003), mas autores como Nicolete (2004) e Ledubino (2009) afirmam que, nos processos colaborativos, a obra é, de fato, resultado desse esforço criativo de grupo; por isso, subentende-se a noção de autoria compartilhada. Esse modo de gestão, ao mesmo tempo em que valoriza as individualidades, elimina o culto individualista do “grande astro”, uma vez que exige um artista interessado e comprometido com o todo, com a obra por inteiro.

Considerando essas características, noto que um aspecto relevante dos processos colaborativos se refere ao seu caráter pedagógico. A começar, por exemplo, pela questão acima citada, relativa à preocupação do artista com o coletivo criador, é

enriquecedora contribuição que essas práticas podem dar para quem que se propõe a integrar esses processos. Conforme afirma Nicolete (2004), neles as individualidades são preservadas, mas em função do trabalho conjunto.

Outra contribuição se refere às práticas de pesquisa e experimentação nesses processos, assim como o desafio da seleção de materiais, conforme citado, pois o artista aprende a identificar e buscar conteúdos, dentro e fora de si, para compor cenas, e aprende a não se apegar a esse material, na medida em que ele vira patrimônio do grupo (NICOLETE, 2004). O espírito crítico também é estimulado, uma vez que os integrantes precisam, constantemente, avaliar o que está sendo criado, emitir opiniões, exercitando sua capacidade de argumentação e negociação na busca pelo consenso, ao contrário de imposição da vontade um líder.

É notório que essas características demandam um tipo de postura que, ao mesmo tempo em que desafia, pode impulsionar novos alcances e descobertas para o artista enquanto criador. As exigências envolvidas no estar em colaboração, em criar na interferência, com o outro, propõem um jogo que, da mesma forma com que solicita a particularidade do artista, impulsiona-o a ampliar seu campo de ação dentro e a partir de sua especialidade, como já dito. Dentro desta condição, o artista em colaboração se potencializa em sua linguagem e amplia seu escopo de atuação. Sobre essa postura, Ary nos fala:

O processo colaborativo exige uma conduta de criação profícua e dialógica, por exigir de cada artista, independente da função desempenhada, que se esforce para ajudar os outros companheiros no momento da criação. Logo, criar, mais que um direito, é uma necessidade. Sem esse exercício de direcionar o impulso criativo de cada participante para os diversos campos, o processo pode se tornar, aos poucos, um processo funcionalista disfarçado, onde o direito a manifestação se torna uma questão de foro íntimo, usado quando convir ao indivíduo. O exercício da criação se torna uma conduta de trabalho que impele o sujeito a ultrapassar os limites de sua função específica. Trabalhar em processo colaborativo exige artistas que possam criar de forma abundante, com entusiasmo e perseverança, ou que estejam dispostos a aprender. (ARY, 2011:17)

Embora a prática colaborativa requirite a cooperação de seus participantes no processo de criação de um produto inédito que pertença ao coletivo, isso não implica

na dissolução das identidades criadoras, mas, ao contrário, no estímulo à autonomia e expressão dessas identidades. Os artistas têm espaço e devem propor.

É importante lembrar que, por mais que este seja um exercício de concatenar algumas ideias acerca da criação colaborativa, não existe a pretensão de estabelecer nenhuma diretriz definitiva para esta prática. O processo colaborativo, em linhas gerais, como vimos, diz respeito à diversidade: procedimentos, modos de fazer, propostas e todos os elementos que cercam esta prática podem se dar de múltiplas maneiras. Além disso, este é um campo relativamente novo, tanto no que se refere à experimentação prática quanto à conceituação teórica. Assim, é consenso que as conceituações se encontram ainda em fase de construção, ainda que haja pesquisas consistentes sobre o tema. Os princípios referentes às práticas colaborativas, de fato, ainda vêm sendo testados e reavaliados, buscando-se cada vez mais entender seus mecanismos.

Este dado justifica também a escolha em apresentar uma proposta de reflexão utilizando autores que discutem a prática colaborativa mais especificamente a partir da linguagem teatral. No teatro, este campo de pesquisa se apresenta bem mais expressivo, seja em número de publicações ou mesmo em grau de desenvolvimento conceitual, quando comparado à área da dança. Este dado, obviamente, pode apontar para diferentes questões, como, por exemplo, se esses diferentes graus de aprofundamento teórico podem ser justificados pelo fato de se encontrar um número bem menor de produções dessa natureza na dança do que no teatro, ou se o modo de gestão específico desse fazer na dança ainda não impulsionou uma demanda clara para a organização destes conceitos para sua linguagem.

De alguma forma, esta tese também pretende responder a essas questões, mas, por hora, é importante afirmar que a abordagem dos autores aqui utilizados se mostrou extremamente pertinente para se construir, nesta pesquisa, um diálogo mais consistente com o campo da colaboração, buscando certos avanços conceituais no tema.

Por fim, é importante esclarecer que, em sua maioria, os autores escolhidos tratam do processo colaborativo dentro de uma prática de grupo, o que difere de certa

forma de nossa experiência, que se fez através do encontro de artistas independentes e jovens em formação, durante um processo passageiro. No entanto, como dito, as questões trazidas por estes pesquisadores, pela profundidade de suas abordagens em relação a temas estruturais, possibilitaram, para esta pesquisa, um diálogo promissor com a prática colaborativa na dança e, conseqüentemente, com as experiências das residências do *Projeto Distância*.

1.2 Considerações sobre a linguagem do vídeo dança:

O *Projeto Distância*, em ambas as fases, propôs uma prática de criação colaborativa que tinha, como objetivo, a elaboração de um objeto artístico no formato de vídeo dança¹⁸. Mas o que, exatamente, abarca essa linguagem e quais são suas acepções nas discussões contemporâneas? Posto que este campo de estudo ainda seja incipiente, a busca dessa pesquisa será por traçar algumas considerações sobre esta prática, a partir da relação com as experiências do *Projeto Distância*. Abordarei, a princípio, o ponto de vista de alguns autores, buscando colocar em perspectiva alguns entendimentos acerca da prática do vídeo dança, assim como outras questões envolvidas na reflexão sobre esta linguagem.

É importante enfatizar que não há a pretensão de chegar a definições sobre essa forma de arte, não só pela complexidade da discussão (que poderia, em si, render uma nova tese), mas por tal tarefa não parecer necessária diante deste fazer essencialmente híbrido. Conforme apontam autores como Cerbino & Mendonça (2011),

¹⁸ Diversos autores como Cerbino & Mendonça (2011), McPherson (2006), BONITO, BRUM, CALDAS, LEVY (2007), entre outros, discutem a questão do termo a ser usado para se referir a esse gênero: videodança, vídeo-dança, vídeo dança, cine-dança, dança para câmera e dança para tela (*screen dance*), *dance film*, entre outros. Escolhemos usar o termo vídeo dança (*video dance*), conforme adotado por MACPHERSON (2006), que reconhece o fato que a grande maioria das pessoas que fazem este tipo de trabalho o fazem agora utilizando a tecnologia do vídeo digital em algumas, se não em todas, as etapas da produção. A autora lembra que este termo não exclui trabalhos que tenham sido filmados e mesmo editados usando o formato de filme. "É um termo bastante abrangente para descrever essa forma de arte relativamente nova que funde ideias de vanguarda no fazer da dança com inovações nas linguagens do vídeo, filme e televisão" (MACPHERSON, 2006: xxx). Cerbino & Mendonça (2011) afirmam que esta variedade de denominações demonstra o esforço na construção de um entendimento democrático que procura abarcar diferentes percepções.

Macpherson (2006), Bonito, Brum, Caldas, Levy (2007), trata-se de um campo ainda em construção e, por isso mesmo, não fechado a definições. O que pretendo discutir, como forma de dar suporte a essa reflexão, estará concentrado nas relações da dança com a linguagem audiovisual e em algumas particularidades que envolvem o trabalho nestes moldes, na medida em que elas também venham a se relacionar com a experiência do *Projeto Distância*.

A interação da dança com novos suportes não pode ser ignorada ao pensarmos na evolução desta linguagem. O desenvolvimento de novas tecnologias impulsionou diversas transformações nesta linguagem cênica. Assim, conforme aponta Maíra Spanghero (2003), em seu livro *A dança dos encéfalos acesos*, em uma abordagem histórica, é possível perceber que há uma relação intrínseca da dança com as técnicas e tecnologia. Atualmente está em voga a tecnologia digital, cujas ferramentas permitem novas experiências perceptivas do corpo no espaço, assim como novas explorações do movimento. No entanto, assim como Spanghero (2003), diversos autores citam o advento de tecnologias anteriores como forma de entender e discutir a linguagem da dança nos dias de hoje.

Um exemplo elucidativo é o desenvolvimento das tecnologias de iluminação. Seu marco é encontrado no balé *Giselle*¹⁹ (1841), que, em sua estreia, surpreendeu ao trazer a iluminação a gás, construindo diferentes ambientes, assim como o uso de outros recursos cenográficos, produzindo uma atmosfera e experiência completamente nova de tempo e espaço proposto na encenação²⁰. Outro exemplo seria, ainda, a bailarina Loie Fuller (1862-1928) e sua dança, que explorava a ação da luz e das cores e suas interações com o espaço e o movimento em *Serpentine dance*²¹. Tais

¹⁹ Balé romântico com coreografia de Jules Perrot (1810-1892) e Jean Coralli (1779-1854), música de Adolph Adam, libreto de Théophile Gautier e Vernoy de Saint-Georges.

²⁰ “Giselle realizou a proeza de propiciar ao balé romântico a consolidação de uma língua própria – praticamente independente do libreto, graças a vários recursos experimentados, especialmente os de luz, o uso de espelhos e equipamentos cenográficos (as máquinas), além do leitmotiv na música e, obviamente, da coreografia, da pantomima e dos figurinos. Inclusive a passagem do tempo (dia e noite) seria impossível de ser apreendida e degustada não fossem os tais recursos tecnológicos. Eis um exemplo de como, numa via de mão dupla, dança e tecnologia, como ingredientes em relação, promoveram a organização de uma nova manifestação artística.” (SPANGHERO, 2003:30)

²¹ Conforme descrito por Acosta (2012), neste espetáculo, Loie Fuller aparece envolta por um longo tecido branco, executando movimentos circulares no espaço, enquanto era iluminada por uma bateria de *Projetores* elétricos, com luz modulada e matizada por filtros coloridos, impactando a platéia da época, que pôde apreciar as metamorfoses resultantes da combinação entre dança e iluminação cênica, propocionando ilusões surpreendentes.

experiências, como muitas outras ao longo da história nas quais dança e tecnologia se encontram articuladas de maneira explícita, abrem um campo absolutamente novo de exploração cênica que traz profundas mudanças nas formas de se fazer na linguagem da dança.

Considerando que a produção da dança sempre foi afetada pelas novas tecnologias, é relevante levar em conta as transformações trazidas pela linguagem audiovisual, que modificaram profundamente a maneira de se pensar e conceber o movimento. A possibilidade de permanência das obras cênicas se altera através do recurso audiovisual, podendo estas, em parte ou em sua totalidade, terem outro tipo de duração ou existência. Assim, o diálogo da dança com as tecnologias de imagem, como suportes de (re)criação artística, provoca transformações fundamentais nessa arte, oferecendo novas possibilidades de produção.

Desta discussão, nasce, então, a ideia de que não se trata só de um movimento de influência entre a dança e a tecnologia, construindo novas práticas, mas também da possibilidade da criação de um novo campo expressivo, o vídeo dança. A relação entre vídeo e dança redimensiona o diálogo entre corpo, movimento, e as categorias tempo e espaço. No vídeo dança, pensa-se o movimento do corpo para a imagem ou a imagem do corpo em movimento. Como se dá essa articulação, como se estabelece o entrelaçamento de linguagens para criar outra e como o corpo situa-se neste contexto são algumas das questões que o vídeo dança traz para reflexão.

Mesmo diante deste desafio de traçar definições – a que nos referimos no início deste tópico –, o professor e pesquisador Marcus Moraes (s/d) apresenta uma acepção geral sobre o termo vídeo dança, que traz uma ideia ampla sobre este campo:

É comum, nas artes, haver uma margem de imprecisão na definição e classificação de gêneros e subgêneros. A videodança não é uma exceção. Ainda assim, podemos defini-la, *grosso modo*, como um gênero audiovisual de linguagem híbrida e caráter intermediário, em que a dança, além de ser elemento central, afeta e é afetada pela cinematografia e a montagem. Este seria apenas o traço comum de uma grande variedade de suportes e formatos possíveis em obras que associam a dança e o vídeo, dialogando com as artes plásticas, a animação e a computação gráfica. A videodança, além de absorver elementos estéticos e mecanismos de outras artes, sofreu diversas influências do próprio campo do audiovisual, que vão do cinema

experimental da década de 1920 à videoarte, passando pelo videoclipe e pelo cinema musical narrativo. (MORAES, s/d: 1)

O vídeo dança, assim, seria uma linguagem que trabalha com a dança e o vídeo de maneira inseparável, podendo ser considerada uma nova linguagem que nasce desta hibridização. Os fazeres específicos de cada linguagem operam juntos durante o processo, redimensionando suas práticas na medida que uma fornece à outra diferentes possibilidades técnicas, expressivas e estéticas. Em seu artigo *Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança*, os pesquisadores Beatriz Cerbino e Leandro Mendonça (2011) traçam uma reflexão sobre a linguagem do vídeo dança ao discutir a questão da autoria, abordando relevantes conceitos para se compreender este fazer:

Filmar a dança implica o processo de adequação de um meio para o outro, ou seja, da dança no palco para a dança na tela, fomentando reflexões quanto às possibilidades de criação coreográfica, do corpo e da imagem. Nesta passagem da dança para outros suportes, o corpo e o movimento são resignificados. Não se trata de uma simples transposição, como a aproximação entre dança e vídeo foi muitas vezes pensada, mas de um processo de criação em conjunto, em que os fazeres não são pensados em separado e sim em conjunto. (Cerbino & Mendonça, 2011:351)

Cerbino & Mendonça (2011) falam desta relação entre vídeo e dança como a possibilidade de emergência de uma nova linguagem, mas ressaltam a característica desta – como uma forma de arte híbrida – transitar entre identidades flutuantes ou mesmo imprecisas. Esse aspecto, no entanto, ao contrário de se configurar como pura indefinição, desdobra-se em uma escritura do movimento mais ampla e não normatizada, reconfigurando a própria imagem do corpo.

Katrina McPherson (2006), em seu livro *Making Video Dance*, discute diversos aspectos da criação e produção em vídeo dança, traçando um guia de criação em dança para a tela. A autora compartilha desta visão sobre a particularidade da composição em vídeo dança, que sugere concepções não localizadas especificamente em uma ou outra linguagem:

O desafio para qualquer um que trabalhe com vídeo dança é inventar uma nova linguagem para a tela. O que nós estamos criando não é uma

dança, nem um vídeo de uma dança, ou mesmo simplesmente um vídeo. Nossa ambição deve ser encontrar e comunicar ideias que só possam ser expressadas através dessa forma de arte que combina a mídia da dança e do vídeo, utilizando um estilo e sintaxe que é único para o vídeo dança. Isso é tão desafiador para os criadores quanto para seus espectadores. (MACPHERSON, 2006: xxx)²²

Mesmo parecendo bastante específica a ideia de criar algo que só poderia pertencer a este campo de intersecção entre a dança e o vídeo, a autora destaca, em seu guia, que são diversas as possibilidades de pontos de partida, de formas de desenvolvimento de conteúdos, de procedimentos e mesmo de estruturas de trabalho para estes tipos de processos, podendo estes se desenvolverem, por exemplo, a partir de materiais pré-existentes, através de roteiros fixos ou improvisados, a partir de uma narrativa ou temáticas mais abstratas, processos mais dirigidos ou com maior grau de colaboração, etc.

Spanghero (2003) leva em conta a possibilidade de que esta terminologia englobe três tipos de prática. A primeira se refere ao registro em estúdio ou palco, ou seja, a gravação da coreografia original com uma ou mais câmeras sem que esta sofra alterações significativas, onde a câmera guia o nosso olhar para ver melhor a coreografia, com detalhes e distâncias que não veríamos na platéia do teatro, mas não promove um outro pensamento além do registro. Como se pode ver, esta definição contrasta com a ideia trazida pelos autores anteriormente citados. O segundo tipo trazido pela autora se refere à adaptação ou transdução de uma coreografia preexistente para o audiovisual. E a terceira prática se referiria às danças pensadas diretamente para a tela, danças criadas para o corpo do vídeo e para o olho que se habituou a conviver com televisão, vídeo e cinema.

Voltando à questão da relação intrínseca entre as linguagens da dança e do vídeo na criação em vídeo dança, não é difícil imaginar que, nesse tipo de processo, as funções envolvidas tenham de estabelecer, necessariamente, um alto grau de

²² The challenge to anyone making video dance is to invent a new language for the screen. What we are creating is not a dance, nor is it a video of a dance, or even for that matter simply a video. Our ambition must be to find and communicate ideas that can only be expressed through this art form that combines the media of dance and video, using a style and syntax that is unique to video dance. This is a challenging for the creators as it is for the viewers.

colaboração em seu fazer. Chego, então, a um ponto central do *Projeto Distância*: por se tratar de uma proposta que envolvia artistas de diferentes linguagens (bailarinos, videoartista, músico) e indivíduos com diferentes *backgrounds*, que juntos se propunham a construir um produto artístico, a criação a partir da visão e experiência artística do outro era absolutamente necessária para o desenvolvimento do processo. Sobre este aspecto da criação em vídeo dança, MacPherson (2006) afirma:

O fato de que o vídeo dança une duas diferentes formas de arte – vídeo e dança – as quais em si já incorporam muitos outros diferentes elementos criativos como o desenho, iluminação e som - lhe dá um enorme potencial enquanto mídia criativa. E também significa que, em quase todos os casos, o processo de produção envolverá vários artistas e técnicos se unindo para trabalhar em direção a um único objetivo. (MACPHERSON, 2006: 14)²³

A linguagem do vídeo dança altera tanto a forma de se pensar dança como a de fazê-la. Se se estabelece nesse campo de intersecção, ao mesmo tempo em que se transmuta em uma outra linguagem, tomando emprestados fundamentos de ambas as linguagem das quais se origina: a dança e o audiovisual. Neste território híbrido, em que se configurou a experiência artística relatada nesta pesquisa, e a partir desta dinâmica de transitar entre linguagens, somada à experiência da colaboração, que pretendo desenvolver esse estudo.

1.3 Um olhar sobre criação e uma possibilidade de análise dos processos

Antes de iniciar os apontamentos acerca dos elementos e questões implicadas em um fazer coreográfico dentro de um processo em dança, e especificamente no que se relacionam à experiência do *Projeto Distância*, é importante afirmar a consciência da vasta multiplicidade de propostas e modos de construção que a dança, e toda a criação coreográfica, pode abarcar. Isso significa dizer que, ao tratar

²³ The fact that video dance brings together two different art forms – video and dance – which themselves incorporate many different creative elements, such as design, lighting, and sound – gives it enormous potential as a creative medium. It also means that, in almost every case, the production process will involve various artists and technicians coming together to work towards one goal.

de criação em dança, estou falando de um campo no qual se operam tanto a particularidade do artista, suas pulsões criativas e imaginário, como suas escolhas processuais, ou seja, a forma como ele irá reger seu processo de criação.

Dentro desse fazer, tão diverso quanto particular em cada caso, é possível, no entanto, identificar alguns pontos em comum para uma discussão acerca dessas práticas. Considero, aqui, a composição como um campo de experimentação em que ideias são testadas e novos procedimentos sempre são criados. Coloco, em diálogo com essa ideia, os conteúdos desenvolvidos por Salles (2000), como forma de criar zonas de contato com a experiência desenvolvida no *Projeto Distância*. Estes conteúdos, nos capítulos a seguir, irão propor uma forma de diálogo e associações com o fazer em dança discutido, pensando tanto os indícios apresentados no processo quanto os procedimentos experienciados nas práticas do *Projeto*.

Partindo do pressuposto de que compor, criar, envolve um alto grau de investigação, investidas criativas, experimentações e testes, então, só seria satisfatório olhar e discutir, nesta pesquisa, determinado aspecto de uma obra gerada nesses termos se fosse possível compreender os meandros desse processo – seus elementos constituintes, particularidades, problemáticas e toda a riqueza de sua construção.

É a partir desta demanda que trago os estudos propostos por Cecília Almeida Salles (2011) como uma abordagem possível do processo de criação discutido nesta tese. Em seu livro *Gesto inacabado – processo de criação artística*, a autora traz uma reflexão sobre processo de gênese de uma obra de arte, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento visando à melhor compreensão do processo de criação. Salles traz esse estudo através da metodologia da crítica genética²⁴,

²⁴ O início da crítica genética situa-se no ano de 1968, por iniciativa de Louis Hay, membro do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), quando reuniu um grupo de pesquisadores para estudar os manuscritos de Heinrich Heine adquiridos pela Bibliothèque Nationale de France (BnF), o que provocou reflexões sobre as diferenças de abordagem de um texto literário publicado e de manuscritos, levando à elaboração de novos métodos. Por muito tempo esses estudos se limitaram à análise de rascunhos de escritores. No Brasil a crítica genética chegou através do professor Philippe Willemart em 1985, na Universidade de São Paulo. “Eram pesquisadores envolvidos nas tentativas de decifração dos segredos guardados pelas palavras rasuradas a lápis, a tinta ou à máquina. Margens repletas de reescrituras aparentemente caóticas; páginas reescritas cinco, seis ou sete vezes mostravam a trajetória da escritura. O crítico, acompanhando o ritmo da mão do escritor, ordenava, classificava e interpretava todo esse material.” (SALLES, 2011: 24). Cecília Almeida Salles é uma das principais pesquisadoras no Brasil que aplicou a crítica genética ao estudo de diversas linguagens e outras mídias.

investigação que vê a obra a partir de sua construção. A autora propõe acompanhar os percursos criativos em busca de uma aproximação maior do processo criador e, para isso, segue os vestígios, marcas, esboços, rascunhos, pegadas, enfim, todos os sinais, materiais, documentos deixados e produzidos pelo artista em seu movimento criador. É, assim, falar da história da criação de uma obra, dos caminhos percorridos.

O foco proposto por Salles (2011), nessa perspectiva, é interessante por diversos motivos. A começar, como a própria autora afirma, pelo fato de que muitos aspectos da criação artística se apresentam envoltos em uma aura que mais mitifica estes processos do que os explica. Por outro lado, são comuns reflexões que, às vezes, simplificam-nos, transformando-os em trajetórias lineares e distorcendo, assim, a complexa lógica que envolve o ato criador. Há a consciência de que a total compreensão não é possível de ser alcançada, não havendo fórmulas para se desvendar a complexidade de uma criação. No entanto, o que se propõe é um olhar sobre as particularidades do processo a fim de melhor conhecê-lo e discuti-lo. Assim, a proposta de Salles (2011) entende que:

O foco de atenção será o processo através do qual algo que não existia antes, como tal, passe a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico procura entrar na complexidade deste processo. A grande questão que impulsiona esses estudos é compreender a tessitura desse movimento. (SALLES, 2011:23)

Não é meu objetivo, nesta tese, debruçar-me, especificamente, sobre o estudo a partir da crítica genética, usando-a como única ferramenta de análise do processo desta pesquisa. No entanto, enxergo esta matéria como conteúdo potente de interlocução em nossa reflexão. Proponho, então, uma associação com os esses conceitos e princípios desenvolvidos por Salles (2011), como forma de enriquecer e inspirar nossa abordagem e olhar sobre os processos que aqui escolhemos investigar.

Entendendo que processo e pegadas são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta (SALLES: 2011), através desses estudos, é visível a possibilidade de estudar os manuscritos de toda e qualquer linguagem artística. Assim, por manuscritos, são considerados os mais diversos índices de materialidade, como

rascunhos, roteiros, ensaios, partituras, *storyboards*, esboços, cadernos de artistas, entre outros registros de percurso. A fim de ampliar o entendimento deste termo, dentro da proposta de Salles (2011), *manuscrito* é denominado como *documentos de processo*. Eles contêm sempre a ideia de registro – registros materiais do processo criador que desempenham dois grandes papéis ao longo do processo: armazenamento e experimentação, pois tanto nutrem a criação durante sua elaboração como permite transparecer a natureza indutiva da criação.

Todas essas ideias desenvolvidas na crítica genética se relacionam tanto com o caráter investigativo quanto com o de experimentação presente no ato de compor, conforme discutidas por Dantas (1999), em que hipóteses são testadas, e materiais e procedimentos são gerados. É proposta, então, uma arqueologia da criação que desvenda a riqueza do pensamento criativo e permite ver as teorias surgidas no e pelo fazer.

O olhar que focaliza a ação do artista reintegra, portanto, a obra a seu movimento natural. O interesse desses estudos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho. Na verdade, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico, cuja a natureza o artista sempre conheceu. (SALLES, 2011:24)

Acompanhar as histórias das criações permite, muitas vezes, discutir, a partir de novas perspectivas, temas clássicos ligados ao fazer criador, desvendando mecanismos que um artista opera em sua prática. Com isso, o pensamento sobre o fazer em arte ganha complexidade por abarcar um prisma completamente novo que dá conta da gênese de um modo de construção, do entendimento de uma poética específica. Dá pistas, assim, para a lógica por trás das formas propostas pelo criador.

Ressalto que a importância desses estudos também se encontra na maneira como o pesquisador descobre ou enxerga uma relação entre os dados do processo. O olhar sobre esses vestígios procura o estabelecimento de nexos entre eles, e, assim, a possível criação de sistemas e suas explicações sobre um fazer que dê conta de sua complexidade enquanto obra e percurso. Cada índice ou vestígio tem uma relação como todo e, segundo Salles (2011), estabelecer conexões entre eles na compreensão

do todo é tarefa semelhante à dos arqueólogos e historiadores. Nesse exercício, reconhece-se a estabilidade precária de formas, uma vez que o ato criador se realiza na ação. Como já mencionado, os processos artísticos não obedecem a uma linearidade, o que é demonstrado quando revisitamos dados da construção de uma composição. Como coloca a autora, há uma série de simultaneidades e recursividades nos processos criadores.

Este tipo estudo propõe a reflexão sobre casos específicos, de processos criativos de determinados artistas, buscando envolver-se em sua singularidade. No entanto, segundo Salles (2011), há a possibilidade de que o estudo das singularidades, buscando generalizações, abarque algumas caracterizações de ordem mais geral sobre o ato criador.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo. (SALLES, 2011:30)

Mas como bem afirma Salles, temos também a consciência de que essas características gerais apresentam seus modos singulares de manifestação. E ainda: partindo de uma teoria geral, conhecemos melhor aquilo que é específico, chegando à singularidade de cada artista como à especificidade de cada linguagem.

Através da abordagem da obra a partir do seu processo, é possível chegar ao seu caráter transitório e inacabado. Conforme afirma Salles (2011), a obra que chega ao público surge como o resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Olhar a criação sob essa perspectiva põe em questão a obra como uma forma final e definitiva. Por isso, talvez seja mais conveniente pensar a obra como uma realidade em mobilidade. Como já visto, durante a criação, ideias e hipóteses são testadas, materiais são gerados, caminhos são propostos. “Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra

habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo” (SALLES, 2011:34). Por este motivo, trabalho, assim, com a ideia de que a obra está, em realidade, sempre em estado de provável mutação, uma vez que ela demonstra – pelos vestígios de seu processo – todo um movimento de idas e vindas, progressões e regressões, o que não finda a cada nova fase do percurso criador.

Refletir sobre a prática colaborativa é, sem dúvida, falar de processo, é entender como diferentes vozes geram uma obra, é perceber que dinâmicas estão envolvidas nas ações do artista em seu gesto criador. Este gesto, em colaboração, encontra-se em permanente interferência e diálogo. Se, conforme afirma Salles (2011) e Dantas (1999), na criação, há a intervenção do acaso e imprevisibilidade – sem lugar para predeterminações – na colaboração, essas características alcançam níveis ainda mais acentuados.

Dessa maneira, a ideia de percurso criador, proposto através da crítica genética de Salles (2011), dá conta de uma relevante perspectiva sobre todo o projeto de experimentação contido em um processo e seu complexo percurso de transformação em obra:

O percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado. É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso. O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores. (SALLES, 2011:35)

Por fim, esta pesquisa pretende se utilizar dos estudos desenvolvidos por Salles (2011), cuja abordagem propõe acompanhar o processo criador em sua mobilidade, a partir de sua construção. Com o foco na criação artística, vejo a possibilidade de olhar os fenômenos a partir de uma perspectiva de processo, a partir de sua fabricação, buscando, assim, entender com maior profundidade os mecanismos envolvidos nas práticas colaborativas em dança.

CAPÍTULO 2 - PROJETO DISTÂNCIA – FASE 1: primeiro campo da experiência colaborativa – Palaventório

Durante os meses de dezembro de 2009 a março de 2010, o *Projeto Distância*, em sua fase 1, desenvolveu, com jovens das comunidades do Morro do Palácio e do Preventório em Niterói/RJ e artistas profissionais, um processo de criação em que foram utilizadas as linguagens da dança, do vídeo e da música na formulação de um objeto artístico realizado por partes que atuaram *in loco* e a distância. Como resultado artístico deste processo, foi criado o vídeo dança *Palaventório*. Este capítulo enfocará a discussão acerca das particularidades desta experiência a partir de uma abordagem que passa pelas ideias iniciais e motivações que levaram à proposta do processo, sua estrutura de trabalho e, finalmente, o percurso criativo. Essa discussão se guia em diálogo com estudos sobre os processos colaborativos e a prática do vídeo dança, e ainda a abordagem de Dantas (1999) sobre a composição em dança como um processo de elaboração formal, buscando relações com a perspectiva sobre o ato criador de Salles (2011).

2.1 A chegada à proposta

Sabe-se que os caminhos que levam um artista à concretização de uma obra podem ser atravessados pelos mais diversos elementos e mesmo serem feitos de desejos e pulsões de toda natureza. Assim, é difícil localizar a origem exata de um processo, o ponto em que se inicia o percurso criativo em direção à elaboração de uma proposta artística. Sem buscar estabelecer este tipo de definição, é possível, no entanto, visitar as nuances encontradas no caminho, os possíveis elementos que visitaram o contexto desse movimento criador.

Uma perspectiva importante trazida por Salles (2011) para se pensar o percurso de um processo, em sua dinâmica própria de transformações, refere-se à ideia

de *tendência*. Salles (2011) apresenta o gesto criador como um movimento com tendências que agem como rumos vagos que direcionam o processo. Ao entender o caminho da criação como um trajeto com tendências, considera o aspecto intuitivo do ato criador, ao mesmo tempo em que este também é regido pela lógica da incerteza. As tendências poderiam ser compreendidas como premissas gerais que movem o artista para a construção de uma obra, marcadas pelo desafio e desejo de concretização.

O *Projeto Distância* vem de um desejo pessoal em criar algo que, a partir de um senso colaborativo, me colocasse em situação de troca com outros artistas e outros modos de produção. Este desejo se relacionava com várias possibilidades: havia sempre em perspectiva a ideia de iniciar um projeto com artistas que eu admirava e com quem tinha certa proximidade, mas alguns se encontravam geograficamente distantes e engajados em outros trabalhos, o que dificultava a concretização de uma parceria artística. Era o caso, por exemplo, da bailarina e coreógrafa Érica Bearlz.

Combinado a essa dificuldade, havia o desgaste das minhas expectativas em relação à concretização de projetos na área da dança, tendo em vista os editais disponíveis e seus modelos convencionais de montagem, com tempo estabelecido, priorizando metodologias já conhecidas, com pouco espaço para desafios e experimentações – questões que compartilhava, constantemente, com o músico Daniel Ruiz, parceiro de diversos trabalhos. Foi na época em que essas conversas se mostravam mais efervescentes, que entramos em contato com a produção realizada nos Pontos de Cultura por meio de projetos que valorizavam uma cultura digital produzida por jovens e que carregavam, de maneira espontânea e consistente, a identidade deles.

Acreditava, também, que os processos em dança poderiam abarcar certa imprevisibilidade e influência vinda pela interação através dos meios digitais: as tecnologias de comunicação possibilitavam o contato constante entre sujeitos e todo tipo de troca de informações. Não era novo pensar que, através dos meios virtuais, seria possível propor outras configurações para um processo artístico reposicionando funções e subvertendo certos formatos.

Buscando, então, articular estas esferas, foi idealizada a estrutura-chave do *Projeto*: um processo de colaboração artística envolvendo jovens de comunidades e artistas profissionais para a criação de um vídeo dança. Com a oportunidade do edital *Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte*, a proposta acabou por se delinear. O processo se daria neste formato de residências artísticas, poroso aos elementos que surgissem no caminhar, no experimentar.

A temática, os modos de gestão, os procedimentos desenvolvidos, entre outros aspectos, foram descobertos e estabelecidos à medida que surgiam as demandas, anseios, desafios e descobertas, sempre no compasso da maturação do próprio processo.

Os elementos do processo nascem, assim, desse trajeto com tendências: fruto de um desejo de compartilhamento e criação coletiva, articula-se uma possibilidade de estrutura nestes moldes, combinando diferentes realidades e perspectivas artísticas. Cada colaborador, ainda dentro desta estrutura, contribuiria com os direcionamentos do processo, imprimindo mudanças, acréscimos e novos desafios, demandas e soluções.

2.2 Estrutura

Em sua fase 1, o *Projeto Distância*, em parceria com o Ponto de Cultura Me Vê na TV, desenvolveu um processo de criação colaborativa que envolvia três núcleos de criação que interagiam entre si: um constituído por mim e o músico e compositor Daniel Ruiz (Niterói); outro pela bailarina e coreógrafa Érica Bearlz (Goiânia); e o terceiro por jovens atendidos pelo Ponto de Cultura Me Vê na TV (Niterói) e participantes das oficinas do *Projeto*.

Alguns desses jovens já tinham experiência com a linguagem audiovisual devido à participação em oficinas e outras atividades do Ponto de Cultura; por isso, foi iniciado o processo com uma oficina de corpo e movimento, com a finalidade de proporcionar uma vivência que, mesmo que breve, promovesse a familiarização de

conceitos e princípios das artes do movimento. As oficinas foram o ponto de partida do processo colaborativo de criação do vídeo dança com o objetivo de trabalhar o potencial criativo dos jovens, relacionando corpo e movimento à linguagem do audiovisual. Durante toda a oficina e todo o processo criativo, os alunos também tiveram, como interlocutora virtual, Érica Bearlz, que trouxe propostas de criação, assim como o músico Daniel Ruiz, que trabalhou propostas sonoras e musicais com o grupo.

As oficinas eram ministradas por mim duas vezes por semana, com duas horas de duração cada, no Módulo de Ação Comunitária (conhecido popularmente como “Maquinho”), estrutura pertencente ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói construído na comunidade do Morro do Palácio. Ao longo do processo, esses encontros se intensificaram devido à demanda de ensaios para as filmagens.

O processo criativo foi alicerçado em intensa relação com a geografia das comunidades dos jovens participantes, combinada à relação recém-descoberta desses jovens com a linguagem da dança. A temática e pesquisa para a criação se iniciaram, assim, a partir desses elementos, que estiveram bastante presentes durante todo o processo.

Ao transitar pelas comunidades e conhecê-las, conversar com os jovens e saber mais sobre suas perspectivas, histórias e ligação com aqueles espaços, pensamos em aprofundar esta experiência, explorando a relação que eles estabeleciam com aqueles lugares – o que também convergia para a própria ideia de se promover conexões propostas no *Projeto Distância*. A ideia, então, foi integrar esta investigação à outra que estava em curso: o corpo em movimento.

Então, em conjunto com os jovens, dividimos nossas propostas em três blocos: observar a dança que acontece dentro da comunidade deles, a partir do olhar de cada um; mapear os mais diversos espaços em que transitam no cotidiano da comunidade; e, por fim, observar o ritmo e movimento nas coisas que os cercam, paisagens, pessoas transitando, o vento nas árvores, sensibilizando o olhar para esta dança do cotidiano.

A partir desta observação e mapeamento feitos, traçamos o seguinte plano inicial para o vídeo que seria desenvolvido nas etapas seguintes:

- registrar cenas dessa dança do cotidiano deles, tentando captar a ideia que fazem dessa manifestação (se é alegre, festiva, séria, qual a finalidade, etc);
- levar movimentos e sequências que criamos em sala para essa geografia da comunidade deles – experimentando como esses movimentos podem se relacionar com estes espaços – assim como pesquisar movimentações já criadas nestas locações – interagindo com os becos, escadas, espaços estreitos, campos abertos e outros espaços apontados por eles como cenários de sua realidade. Pesquisamos, assim, o que se modifica no movimento e no corpo ao preencher estes espaços com essas danças e o que estes espaços sugerem.
- por fim, criar, no vídeo, um diálogo entre essas duas propostas: como veem a dança que está ao redor deles e como criam e transpõem uma dança que produzem para o espaço deles, interagindo com a geografia da comunidade.

Os responsáveis pelo *Projeto* se reuniram na organização da equipe que estaria envolvida nas filmagens: todos os alunos das oficinas participaram do processo de elaboração do vídeo dança, seja atuando na frente ou atrás das câmeras. Dentre as funções, alguns eram responsáveis, por exemplo, pela câmera; outros, edição, áudio, arte, produção e ainda outros atuavam como bailarinos em cena, mas todos participaram com suas ideias e sugestões.

Levantamos as locações que visitaríamos dentro das comunidades dos participantes. Listamos espaços bem diversos dentro da comunidade do Palácio e Preventório, que iríamos fotografar e, a partir daquela geografia, elaborar o tipo de interação que construiríamos com cada local. Assim, toda a equipe do *Projeto* realizou duas visitas para pesquisa das locações sugeridas nas comunidades. Percorremos vários espaços, fotografando-os e registrando as primeiras ideias para as filmagens em cada um dos espaços.



Fig. 1: Pesquisa locações – Morro do Preventório



Fig. 2: Pesquisa locações – Morro do Palácio

Todo este material das visitas, disponível no blog do *Projeto* (Anexo 5) também foi enviado para Erica Bearlz que, a partir das sugestões trazidas pelos jovens, trouxe propostas para o trabalho das movimentações nestas locações – também disponíveis no blog. Como orquestradora e mediadora deste encontro e contato entre núcleos, fui sempre a responsável por organizar as atividades e auxiliar a troca de arquivos virtuais, dirigindo as propostas que surgiam.

Nas oficinas, a prática de dança se desenvolveu tendo em vista o trabalho coreográfico para as locações. A colaboradora Erica Bearlz propôs diversas tarefas para criação de movimento como exercício, para, a seguir, interagirem com os espaços escolhidos por eles. O material de movimento gerado também foi posteriormente experimentado nas próprias locações, interagindo com estas.

Após a criação de diversas partituras coreográficas²⁵, a partir das propostas enviadas por Erica Bearlz e em outras experimentações do grupo nas locações, o grupo revisitou estes espaços trabalhando estas propostas nos locais escolhidos dentro das comunidades do Morro do Palácio e Preventório. A equipe fez diversos testes para a filmagem pensando maiores detalhes da filmagem deste material.

Como dito anteriormente, todos os jovens estiveram envolvidos nas filmagens, seja atuando como bailarinos ou nas câmeras, som e produção. Foram seis dias de filmagem nas comunidades onde todos foram estimulados a participar e propor ideias.

²⁵O termo se refere à definição também apresentada por Tourinho (2009), que o entende como sinônimo de frase de movimento, como estrutura de movimento com um sentido completo, com um início, meio e fim.



Fig. 3: Filmagens – Morro do Palácio



Fig. 4: Filmagens – Morro do Palácio



Fig. 5: Filmagens – Morro do Palácio

Terminadas as filmagens, iniciamos, com os jovens responsáveis pela edição, a decupagem e seleção do material final para o vídeo, tendo em vista a elaboração do roteiro. O processo de edição foi feito pelos jovens participantes, que já tinham experiência nesta área, em colaboração com os coordenadores do processo criativo. Paralelo ao processo de edição, o músico Daniel Ruiz trouxe sugestões para a criação da trilha sonora do vídeo.

Como resultado desta experiência, foi apresentado *Palaventório*, vídeo dança produzido e encenado por estes jovens, a partir das oficinas e processo criativo dirigidos mim, em colaboração com Erica Bearlz e Daniel Ruiz, que integraram este processo também como orientadores na criação. O *Projeto* trouxe, ainda, como produto de suas ações, o blog, onde são disponibilizados todo o material produzido no processo como fotos, propostas de exercícios coreográficos, vídeos, coreografias e propostas de criação para livre utilização do usuário.

Como já afirmado, este processo respondeu às especificidades e níveis de experiência dos participantes como um todo. Atividades como pesquisa coreográfica, captação, edição, e outras funções, passaram também por um processo ligado ao aprendizado e desenvolvimento técnico em cada linguagem. Desta forma, acredito que o produto final reflita esta experiência do contato entre jovens criadores – experimentando, pela primeira vez, a linguagem da dança como intérpretes criadores, e se desafiando ainda nas funções ligadas ao audiovisual – com artistas profissionais vindos das linguagens da dança e da música.

Este tipo de processo se faz, necessariamente, a partir da experimentação e descoberta e se mostra permanentemente em construção. Assim, falar desta experiência só é possível através da aproximação com seu movimento de criação. Por isso, a abordagem de Salles (2011), que busca compreender o modo como se desenvolvem os diferentes processos de concepção de uma obra, entendendo a criação como uma rede infindável de conexões e agregação de ideias, um percurso permeado de ajustes, tentativas, dúvidas, acertos e erros. Ao observar a criação nessa perspectiva de sua mobilidade, de contínua transformação, idas e vindas e movimento, é posta em questão a ideia de obra acabada, visto que, ao se considerar esta dinâmica, evidenciam-se as diversas possibilidades de obra durante um processo.

Para esta pesquisa, olhar para o ato criador sob a perspectiva do processo se faz absolutamente necessário. Primeiro por admitir sua natureza aberta e mutante, características próprias das práticas artísticas contemporâneas, contexto no qual se inserem essa pesquisa e seu objeto de estudo. Em segundo lugar, falar sobre a colaboração implica em pensar em um processo contínuo no qual ideias são postas em xeque, onde se caminha por um trajeto permeado pela incerteza e acaso, tramado no campo da interferência e da troca, como falarei a diante. Desta forma, vê-se, aqui, a necessidade de se dialogar com o fazer artístico não só a partir do produto final, mas considerando seu processo de feitura, de elaboração.

2.3 O processo criativo: da preparação à obra

Através de improvisações, jogos, estímulos sensoriais e práticas coletivas, as atividades das oficinas buscavam experimentar o corpo em movimento a partir da percepção corporal de cada um, fazendo os participantes entrarem em contato consigo e com o outro. Estimulando seu imaginário, capacidade de escuta e construção em grupo, também foram experimentadas estruturas simples para a criação coreográfica a fim de que explorassem novas possibilidades corporais e comesçassem assim a compor as primeiras propostas de movimento para o vídeo.

É importante voltar à questão de que, embora se tratasse de um público não-profissional, a forma de preparação e estímulo para a criação seguiram princípios semelhantes a um processo dirigido a profissionais. Compartilhamos das ideias apresentadas por Tourinho & Silva (2006) acerca da preparação corporal do intérprete para a dança contemporânea, em que afirmam que a preparação corporal deve estimular toda a corporeidade para um trabalho artístico e, conseqüentemente, abordar os aspectos fisiológicos, emocionais e energéticos do ser humano e que deve, ainda, auxiliar o intérprete a compreender que todos esses aspectos agem em comunhão durante a cena.

Durante as oficinas, o intuito não foi trabalhar a partir de uma técnica específica, mas construir experiências de movimento que proporcionassem a consciência de seu corpo, das possibilidades de exploração do movimento e uma possibilidade concreta de estabelecer relação com sua própria cultura de movimento e seus modos de mover, dando enfoque a práticas de criação. Podemos observar, no fazer contemporâneo em dança, uma tendência a não se estabelecer um modo de preparação específico, muito menos elaborar uma técnica própria de um criador, mas trabalhar a partir de procedimentos que servem ao processo em desenvolvimento, conforme aponta Mônica Dantas:

É importante ressaltar que, em dança contemporânea, normalmente os coreógrafos não tem a preocupação em estabelecer um sistema próprio de treinamento e em codificar uma técnica que servirá de base para a criação coreográfica, como é o caso da dança moderna e do balé. O que se espera do dançarino, conforme já ressaltado, é uma disponibilidade

corporal que lhe permita atuar como colaborador nos processos de criação e interpretação coreográfica. Assim, ele extrapola a função de reprodução de um determinado estilo coreográfico e pode tornar-se atuante na elaboração de linguagens coreográficas. (DANTAS, 2005: 43)

Em seu artigo *De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea*, a autora busca discutir a formação do intérprete em dança contemporânea, com o objetivo de compreender como a sua participação na criação de obras coreográficas pode ser parte central na formação desse dançarino. O intérprete contemporâneo, assim como os participantes do *Projeto Distância*, é estimulado a trabalhar com sua identidade, suas ideias, sua corporeidade – sendo um colaborador nos processos criativos de que venha a participar. O exercício da criação é, de fato, uma prática formadora do intérprete profissional, da mesma forma que acredito que o é para os indivíduos iniciantes, pois, conforme afirma Dantas (2005), a criação em dança proporciona uma experiência do corpo em movimento que não depende de modelos ou padrões construídos e na qual se buscam novas maneiras de mostrar o corpo e realizar os movimentos.

Durante as oficinas, também foi exibida uma seleção de vídeos dança, a fim de que os alunos começassem a se familiarizar com esta linguagem e traçassem suas próprias impressões sobre essas obras. O objetivo era que estes jovens pudessem fazer relação com sua prévia experiência na linguagem do audiovisual e as práticas de dança que experimentavam. Da mesma forma, nós, artistas de outras linguagens, entrávamos em contato com as particularidades das técnicas e fazeres que os alunos já dominavam.

De maneira geral, em relação às oficinas, houve uma adesão bastante positiva por parte dos alunos, mesmo em meio a alguns momentos de timidez ou receio inicial de poder participar de uma prática de dança, atividade que, em um imaginário comum, seria destinada somente a corpos treinados e dentro de certos padrões. Ao refletirmos sobre os elementos constituintes da dança, dentro de um fazer contemporâneo, e experimentando as possibilidades expressivas de cada corpo – a riqueza da particularidade de cada indivíduo quando cria seus movimentos –, a ideia do

que pode ser dança e desse corpo dançante ganhou novos contornos, foi se ampliando. Posteriormente, para o trabalho com o vídeo, já tinha passado a haver uma grande disponibilidade de imaginar e sugerir movimentações, que demonstravam o entendimento das particularidades da interação entre as linguagens da dança com o audiovisual.

No entanto, houve um momento inicial – que, se poderia dizer, de estabelecimento de confiança para haver a entrega à proposta. Como já havia, por parte do jovens, uma ideia em certa medida do seria dança – que, para alguns, até mesmo passava por aquela pose onde os braços se elevam acima da cabeça e as mão se encontram, formando a figura clássica da bailarina –, alguns alunos resistiram um pouco até mesmo a estarem presentes nas oficinas, com receio de não responderem às expectativas de uma aula formal de dança. E é nesse trabalho de diálogo que comecei a ter que reconhecer e reaprender as especificidades do nosso trabalho: como falar de nossa própria prática, como descrevê-la para o outro de maneira simples, como defini-la de forma que convença e demonstre que o que estamos propondo é um trabalho com o corpo e imaginação e que é possível para qualquer um que simplesmente esteja disponível para se mover?

Diante dos jovens, minhas tentativas de convencimento e argumentos sobre desinibição partiam do princípio de que todos têm um corpo, imaginação e capacidades próprias de expressão. No caso desses jovens, então, para mim, era óbvio: no trabalho que faziam com vídeo, eles lidavam, a todo momento, com a criação de imagens, com o descobrir e pensar sobre e, para isso, era o corpo deles que interagia com instrumento-câmera para criar movimento.

Embora para mim parecesse óbvio, não era. Ao explicar o que faríamos, em poucas palavras, para não acabar por complexificar a ideia, mais explicações se faziam necessárias. Como, então, resolver esse dilema: como dar ao outro a experiência do movimento, que é simples e complexa ao mesmo tempo, escapulindo de nossos jargões e outras expressões tão corriqueiras em nossa área da dança que, por vezes, são simples só para iniciados? E como relativizar certas pré-concepções do que vem a ser dança?

Este foi um ponto forte e interessante nesse contato. Vi-me buscando, de fato, olhar para o que fazia para redescobrir maneiras de falar sobre. E isso a todo momento. Muitas vezes somos capazes de falar de maneira profunda sobre nossa prática e, no entanto, faltam-nos aproximações, outras construções que falem de nosso fazer de maneira simples e precisa. Nesta situação com os jovens do ponto de cultura, minha estratégia foi criar relações com o que eles já experienciavam com a linguagem do audiovisual. Criar relações com o que já existe na experiência deles e, a partir daí, buscar outros vocabulários e novas formas de falar da dança que eu estava propondo.

Durante toda a execução do *Projeto*, o processo criativo, assim como muitas das atividades das oficinas, foi acompanhado e descrito no blog (www.projeto Distancia.com). Nele foi disponibilizado todo o material produzido, como fotos, propostas de exercícios coreográficos, vídeos, coreografias e propostas de criação para livre utilização do usuário. A ideia era compartilhar a experiência da criação colaborativa e dividir as ferramentas utilizadas tanto nas práticas das oficinas como no processo criativo, estimulando a difusão destas. Desta maneira, o blog se propôs, através de uma linguagem e formato o mais acessível possível, estimular o contato entre artistas (no caso nós, artistas envolvidos no *Projeto*) e destes com diferentes realidades e públicos.

O processo criativo se iniciou a partir das práticas das oficinas, estabelecendo esta proposta de criação a distância que vinha sendo experimentada nas aulas. De Goiânia, Erica Bearlz enviava propostas de exercícios de criação coreográfica para o grupo, procedimento que se repetiu durante o processo criativo do vídeo, que se encontra descrito mais acima. Nas oficinas, trabalhamos com essas propostas alimentadas ainda por práticas que tinham, em sua rotina, a preparação do corpo para a criação. Essas práticas visavam a trabalhar a consciência e organização do corpo em movimento, buscando tanto explorar as dimensões corporais, seu peso, articulações e tónus muscular, quanto a relação deste no espaço, experimentando direções básicas e os diferentes níveis espaciais.

Busquei, nas práticas, sempre estabelecer dinâmicas que se dessem como jogos, em que os alunos se envolvessem com a proposta e acabassem por trabalhar o

princípio do exercício de maneira também lúdica. Da mesma forma foram as propostas trazidas por Erica. Trabalhamos com este tipo de estratégia por perceber a potencialidade deste estado de jogo em estimular a criação e espontaneidade com este público de não-bailarinos. Assim, tarefas, procedimentos que se construía a partir de algumas regras e que se davam na interação entre os participantes geralmente funcionavam muito bem.

Os três núcleos participantes trocavam, desde o início, as ideias gerais que iriam nortear a criação. A temática, em si, foi definida a partir deste contato, do ato de se conhecer mais profundamente e trocar experiências: jovens que entravam em contato com a dança, artistas que conheciam novos espaços e outras realidades, o diálogo entre a dança e o vídeo, o real e o virtual.

Todas essas questões, de fato, foram determinantes no processo. Para nós, da equipe, que não éramos moradores, caminhar por aquelas comunidades, conversar com os jovens sobre seus contextos, conviver informalmente, gerar perguntas a partir deste contato, construir novas opiniões sobre o que era a realidade daquelas comunidades, entre outras descobertas, trazia todo um grande universo que era latente e que não teria como não ser parte do que se criaria a partir dali. Para os jovens, havia o mesmo ímpeto de fazer perguntas, de revisar a nossa história, de emitir opiniões e querer saber mais sobre o nosso fazer, o que gostávamos, como era nosso cotidiano e profissão. Para ambos, acredito tudo o que foi vivido que se tornava além de uma experiência de fazer parte de um projeto artístico, mas uma experiência conhecer alguém. De se permitir a outra forma de convívio e de se reconhecer no outro, a medida que acontecia, no processo, um entrelace das identidades e alteridades colocadas em projeção.

O fazer de cada uma dessas partes, o meu com a dança e o deles com o vídeo, também implicava num diálogo de reconhecimento. Como já havia descrito quando falava sobre as oficinas, havia, por parte dos jovens, uma ideia do que seria dança que, por vezes, afastava-os dessa prática. Por sua vez, a linguagem do audiovisual, o seu exercício de fato e algumas especificidades da prática também constituíam um campo que pertencia mais ao domínio dos jovens. Assim, havia, a todo

momento, esse esforço em combinar o que cada um poderia intuir, imaginar, propor para cada uma das linguagens, o que resultava também em algumas surpresas interessantes para o processo, mas também em certos “ruídos” e alguns desencontros, que até mesmo acredito ser comum a quase todo processo criativo.

Por exemplo, no que se refere aos modos de se realizar um produto artístico, houve expectativas em alguns momentos divergentes. A criação e execução da dança requerem uma disciplina e certos procedimentos que, talvez, para outras linguagens ou níveis de experiência profissional (como era o caso dos jovens), não é senso comum. Para que uma proposta coreográfica como a que estávamos propondo fosse executada com qualidade, era exigido um trabalho continuado e, em alguns momentos, mais intenso. Este tipo de entendimento é parte de alguns ajustes que tiveram que ser feitos durante o processo, que nada mais são que conhecer as especificidades de cada linguagem e trabalho.

Mônica Dantas (1999) apresenta uma abordagem pertinente para pensarmos o fazer coreográfico e, em uma perspectiva que aqui mantém relação com a pesquisa, iniciando sua discussão através da ideia de forma na arte. Esta ideia, ao contrário de se apresentar como um conceito, pode ser entendida como um sistema de relações, a maneira como se organizam os fenômenos dentro de um contexto. Perpassando pelas possíveis definições do conceito de dança, a autora traz a afirmação de que a dança é o corpo se transfigurando em formas, desenvolvendo assim a ideia de formar. O formar, em arte, estaria, assim, relacionado a ideia de criar, a dar forma a algo novo, no qual este fazer não se encontra relacionado a fins práticos ou preestabelecidos.

A atividade artística pressupõe um formar preocupado especificamente com... o próprio formar. Formar, em arte, é fazer, inventando, concomitantemente, o modo de fazer; é realizar – procedendo por ensaio, tentativa e erro – um processo de produção, que é, ao mesmo tempo e indissolavelmente, invenção e que resulta em obras que são formas. Portanto, o resultado de um processo de formar, em arte, tem como finalidade a própria forma, a qual não apresenta, necessariamente, fins utilitários e tudo o que pode ser lido, interpretado, dito ou pensado sobre ela decorre da sua especificidade como forma (DANTAS, 1999: 26).

A forma, como discutida pela autora, apesar de não poder ser entendida como invólucro ou embalagem em que algo está contido, não pode ser desvinculada de seu caráter material: ela é também concretude, ordenação de matéria física e psíquica. Sendo materialidade, a forma não poderia estar desvinculada de seu processo de produção. Desta maneira o entendimento sobre a forma estaria necessariamente vinculada à compreensão sobre o modo como foi elaborada. Daí vemos também a importância de ser discutido o processo ao se investigar uma obra – tarefa proposta nesta pesquisa – uma vez que sua construção é reveladora de suas particularidades e nos permite conhecer a fundo sua configuração enquanto produto ou invenção.

Elaborar uma forma significa modificar uma matéria, inventando modos de se agir sobre ela. A matéria da dança é o movimento e, assim, podemos entender a composição em dança como um processo de elaboração formal onde procedimentos são criados, testados, novos fazeres são propostos para a configuração da matéria enquanto forma. Por isso Dantas (1999) afirma, então, que a dança é uma atividade de *formatividade*, onde a forma é um sistema de relações dentro de um contexto que é a própria coreografia. Esta se configura nas relações estabelecidas entre corpo que realiza os movimentos e os elementos como tempo, espaço, peso, tema, música e intenções.

O ato de compor em dança propõe uma constante criação de processos no trabalho sobre a matéria, e daí a criação de diferentes técnicas, processos de investigação e procedimentos que buscam dar conta do interrogar-se diante da matéria.

No processo de criação intervém, fundamentalmente, o sentido de adequação, de organicidade e de necessidade, que decorre de uma solicitação própria da forma. Isso não significa que uma coreografia não possa inspirar-se em algum tema, ideia, música, sentimento ou emoção, mas sim que há uma passagem pautada pelas necessidades formativas da própria obra que está sendo elaborada. (DANTAS, 1999: 27).

Este processo – o formar – propõe a geração e organização do movimento em um fazer que se define no processo em que, segundo a autora, a concepção, o planejamento e a execução são ações concomitantes, quando as regras são definidas durante o ato criador e quando o fazer inventa o próprio modo de fazer.

Entendendo que o formar pressupõe tentar, experimentar, exercitar, Dantas afirma assim que cada nova obra é sempre um novo processo de formatividade, são novas formas que vão sendo moldadas e elaboradas nos corpos e pelos corpos.

Ressaltamos, aqui, esse caráter experimental e investigativo do fazer coreográfico – como abordado por Dantas (1999) –, por entender que este mantém estreita relação com diversas práticas contemporâneas de criação em dança, assim como com o processo desenvolvido no *Projeto Distância*. Numa prática colaborativa, há de haver uma abertura significativa para que se estabeleça um modo de fazer que de fato corresponda e se relacione com a temática a ser tratada, com os indivíduos envolvidos e suas proposições, com os caminhos que se abrem na interferência e troca com o outro, e com o próprio trabalho sobre a matéria. Não dizemos, com isso, que um trabalho de composição não possa ser iniciado a partir de certos pressupostos, certos princípios que nortearão um ponto de partida, ou mesmo algumas referências específicas para uma colaboração entre os envolvidos. Ao contrário, como vemos aqui, numa criação coreográfica a história e experiências dos envolvidos é fator indissociável de sua ação sobre a matéria e seu posicionamento dentro do processo. Isso, contudo, não descarta e nem deve limitar o caráter de abertura ao novo, e mesmo de invenção de modos de fazer absolutamente inéditos para os artistas em trabalho de criação.

Falamos, até o momento, de elementos e princípios que envolvem o ato de compor, de formar. Este ato é realizado pelo corpo e para o corpo. Isto significa dizer que é através do corpo que uma composição se realiza, é através do movimento impresso e expresso nele que a dança se faz real e visível. No entanto é fundamental destacar que o corpo não é um objeto, um instrumento que se utiliza para dar forma a uma composição. O corpo do bailarino deve ser entendido enquanto uma complexidade, uma unidade que agrega sua fisicalidade, história, pensamentos, emoções, ou seja, tudo que o define enquanto indivíduo. Ele é uma *corporeidade*.

O conceito de corporeidade, como desenvolvido por Olivier (1991), Tavares (2003) e Almeida (2004), entende esta como uma abordagem que coloca o ser humano e seus processos mentais e físicos como essa unidade. A concepção do indivíduo, do bailarino, como uma corporeidade se faz fundamental neste trabalho, compreendendo o

corpo do bailarino como o próprio bailarino, e não uma ferramenta que ele utiliza em seus processos, sendo, portanto, seu corpo a manifestação de sua própria existência artística, e assim a ideia que estarão envolvidas, nesta prática, a imaginação, sensibilidade, criatividade, memória e história. Desta forma, a corporeidade se instala como a inscrição de um corpo humano em um mundo significativo. Este *corpo próprio*, conforme Merleau-Ponty (1999), este conjunto de significações vividas, irradia sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial.

Corporeidade seria pensar esse corpo no tempo, formado pelas inscrições históricas, culturais, pelas experiências vividas. O corpo não é um organismo, uma fisiologia, mas algo que se processa e que nunca finda sua estruturação. Nele tudo se produz: subjetividade, cultura, sociedade, poderes, opressões, desejos, etc. Cada estruturação do corpo resulta numa realidade material, psicológica, social, complexa, interligada, indissociável. (Almeida, 2003: 10)

Desta maneira, é a partir desta complexidade que se dá e se expressa o ato de compor, é no trabalho com o corpo (que é o bailarino) e suas possibilidades que se propõe novos fazeres, se interroga, intervém, se experimenta modos de fazer. Nas práticas colaborativas o foco de interesse se localiza nesta particularidade de cada indivíduo, em sua bagagem e singularidade enquanto criador, no que cada artista pode oferecer e acrescentar ao processo, e aprender com ele.

Voltando à questão da temática, é uma prática comum no processo colaborativo a elaboração de uma temática de forma coletiva. O tema deve dizer respeito e interessar a todos os envolvidos para que haja possibilidades plenas de desenvolvimento. Ary (2011) afirma que um tema aglutinador é essencial como fator motivador do processo colaborativo que, sem eliminar as individualidades, impulse os artistas no mergulho criativo e os torne comprometidos com o todo, e tenha, assim, grande capacidade de mobilização.

Dentro desta lógica, estabeleceu-se o processo aqui relatado. O tema tratava da nossa própria experiência, de entrar em contato com outras linguagens e diferentes realidades. Então, neste processo, ficava bastante forte a questão do espaço físico destas comunidades – que continham a identidade e história dos participantes – e, para os jovens, essa nova experiência com o movimento através da dança. O tema

aglutinador seria a indagação sobre como estes dois campos, essas duas experiências, poderiam interagir.

Antes de prosseguir, um aspecto importante a ser colocado, desde agora, refere-se ao tipo organização encontrado em um processo colaborativo e alguns conceitos relacionados a este fazer. Voltarei mais a frente a eles, mas, por hora, é interessante introduzi-los. Como se viu, os processos colaborativos propõem uma experiência coletiva de criação em que os artistas envolvidos colaboram entre si a partir de suas funções artísticas específicas. Tal colaboração, no entanto, não pressupõe a ausência total de hierarquias, conforme sugere Araújo (2008).

(...) acreditamos que melhor do que “ausência” de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento, em um determinado pólo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação, etc.) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico. (ARAÚJO, 2008:56)

A ideia de hierarquias flutuantes, apresentada pelo autor sob a perspectiva da linguagem do teatro, traz, para esta discussão sobre o fazer colaborativo em dança, um entendimento fundamental para a metodologia de criação nesses tipos de processo. Conforme também aponta Ary (2011), nos processos colaborativos, é necessário o deslocamento da hierarquia de um pólo de criação para o outro, a partir de uma dinâmica em que se revezam dominâncias momentâneas, exigindo, de cada artista, a capacidade de realocar seu potencial de criação, e completa:

O conceito [hierarquias flutuantes] demonstra que em cada fase do processo, uma função pode vir a ter maior peso hierárquico, para que a dinâmica de criação avance. Nessas etapas é possível perceber o que de mais específico existe em cada função. A competência exigida para exercer a função, impulsiona o coletivo ao aprendizado. (ARY, 2011:60)

Trago, neste momento, este conceito, por percebê-lo nas experiências do *Projeto Distância*. Durante o processo, a forma como colaborávamos respondia, de fato, a esta lógica: questões relacionadas à filmagem, à coreografia, à direção, à edição, à trilha sonora, dentre outras, assumiam, em diferentes fases ou mesmo momentos, a capacidade de regência do processo. Por exemplo, nas filmagens e discussão sobre a

possibilidade de planos para determinada cena, a atenção do grupo se concentrava nos jovens responsáveis por esta área; no arranjo das coreografias, concentrava-se mais na direção, etc., mas todos eram estimulados a contribuir com as ideias que desenvolviam. Assim, a contribuição das demais funções deve se direcionar, dependendo do momento, para uma em específico, o que também solicita a disponibilidade em aprender com a outra área. Tais aspectos, assim como suas problemáticas, serão tratados a seguir.

As formas de gerência de um processo colaborativo são múltiplas. Como já dito, cada grupo e artistas equacionam, de maneira particular, a organização de seu fazer e, durante esse fazer, respondendo às necessidades específicas de cada processo. Da mesma maneira, MacPherson (2006) afirma serem os modos de organização da colaboração na prática do vídeo dança, ou seja, particulares em cada caso, e ressalta ainda a questão das funções específicas:

Como os artistas escolhem compartilhar sua visão e responsabilidades e contribuir para o processo criativo varia em cada grupo em colaboração e em cada projeto. Comum a todos, entretanto, permanece a necessidade de uma visão clara e, tão importante quanto, mas às vezes ainda mais complicado, o entendimento do que é esperado de cada um dos colaboradores. (MACPHERSON, 2006:14).²⁶

Voltando ao processo criativo do *Projeto Distância*, buscamos, então, construir, para o desenvolvimento do vídeo, uma proposta que explorasse, como dito, as experiências vividas no contato com os espaços daquelas comunidades e a experiência de movimento através da dança. Desta forma, o processo se dirigiu para a questão de criar diálogos com a geografia destas comunidades através do olhar dos jovens e artistas envolvidos, propondo, ainda, que se pesquisassem formas de interagir com estes espaços. Esta experiência não aconteceu sem precedentes que facilitariam o desenvolvimento da proposta. Os jovens já haviam participado de propostas similares, tanto no Ponto de Cultura Me Vê na Tv quanto em ações no Módulo de Ação

²⁶ “How artists choose to share their vision and responsibilities and to contribute to the creative process varies in each collaboration team and in every project. Common to all, however, remains the need for a clear vision and, as important but sometimes even trickier, an understanding of what is expected of each of the collaborators.”

Comunitária, nas quais se buscava estimular esse olhar criativo para os espaços da comunidade, sua geografia, sua arquitetura e a relação entre estes e seus habitantes.

MacPherson (2006) fala, especificamente, da questão da locação, afirmando que esta é determinante na linguagem de vídeo dança, pois afeta a forma como o espectador interpreta o que ele está vendo, como o movimento dos bailarinos é impactado por uma geografia ou arquitetura particular. E isso também se dá, segundo a autora, porque cada ambiente traz consigo certas ressonâncias e até mesmo associações bastante específicas.

A proposta de nosso processo era, justamente, explorar a relação com esses espaços, pensando tanto em *transpor*²⁷ sequências coreográficas para as locações, quanto criar movimentações específicas nestes lugares. MacPherson (2006) fala destas duas possibilidades de trabalho: quando se cria e se ensaia sempre nos espaços, ou quando também se retorna ao estúdio para continuar o trabalho feito em locação ainda com a experiência daquele espaço.

Para o desenvolvimento do trabalho com as locações, o grupo que interagiu *in loco*, inicialmente, visitava os espaços, fazendo pequenos vídeos ou fotografando-os, trazendo suas primeiras impressões e sugestões. A partir das ideias do grupo, foram trocadas diversas propostas intensificando o contato com nossa interlocutora virtual Érica Bearlz, que enviava diversos materiais como tarefas e sequências coreográficas a serem trabalhadas tanto em sala quanto nas locações selecionadas para as filmagens do vídeo (vide Anexo 5).

Essa proposta requiritava necessariamente a participação e engajamento criativo dos jovens como intérpretes criadores que, como vimos, eram estimulados a todo momento a trabalhar com suas ideias, inclusive no momento de filmagem, posterior a essa etapa de criação. Nesta situações, como em outras etapas do processo, todos eram chamados a pensar propostas e a resolver problemas. Este

²⁷ Quando falamos aqui em *transpor*, exigia-se que de fato recriássemos estas sequências para estes outros espaço e pensando ainda nesta outra linguagem, o vídeo. Assim, tratava-se de um exercício criativo de recriar as estruturas e as possibilidades daqueles movimentos.

aspecto deflagra uma característica própria das práticas colaborativas: a permeabilidade do processo, que se mostra sempre em construção.

O processo colaborativo é dialógico, por definição. Isso significa que a confrontação e o surgimento de novas idéias, sugestões e críticas não só fazem parte de seu modus operandi como são os motores de seu desenvolvimento. Isso faz do processo colaborativo uma relação criativa baseada em múltiplas interferências. (ABREU, 2003: 4)

Isto em parte explica, por exemplo, a questão de não termos estabelecido um roteiro prévio para o vídeo, e sim propostas a serem exploradas. Nas filmagens, mesmo partindo de indicações, exercícios ou cenas bem concretas, havia sempre espaço para surgimento de novas ideias e para experimentação que se baseavam na troca de sugestões entre os colaboradores. Neste ponto começa a ficar claro uma questão importante sobre os processos colaborativos, e valiosa para essa discussão: as individualidades e sua relação na construção do coletivo e na criação.

Deste processo de interação e troca que se produziu o vídeo dança *Palaventório* que procurou retratar aquelas comunidades por meio do olhar e do movimento dos jovens naqueles espaços.

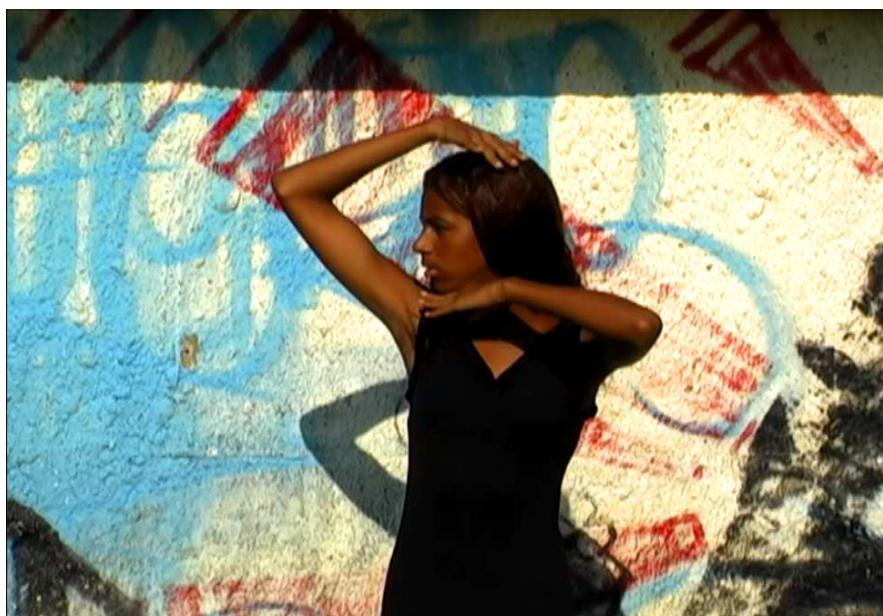


Fig. 6: Still do vídeo dança “Palaventório”



Fig. 7: Still do vídeo dança “Palaventório”

Os modos e graus de interferência entre os envolvidos – artistas e jovens – se deram, neste processo, obviamente de maneiras distintas. Tratando-se de um grupo que, como coletivo, entrava pela primeira vez em colaboração, além de abarcar diferentes níveis de experiência artística, era natural que as formas de participação dos envolvidos seriam distintas. Falarei sobre este aspecto no capítulo 4 mas, desde já, é relevante afirmar que as interferências que se operam num processo colaborativo, segundo Abreu (2003), dependerão do grau de amadurecimento do grupo e da relação estabelecida entre esses colaboradores.

É importante esclarecer que, por mais que esteja aqui num exercício de concatenar algumas ideias acerca da criação colaborativa, relacionando-as à experiência do *Projeto Distância*, não pretendo tentar estabelecer nenhuma diretriz definitiva para esta prática. O processo colaborativo, como vimos, diz respeito à diversidade: procedimentos, modos de fazer, propostas e todos os elementos que cercam esta prática podem se dar de múltiplas maneiras. Por hora nos parece valiosa a afirmação de Ary em relação a esses processo na prática teatral:

O processo colaborativo está distante de uma uniformidade metodológica, dessa maneira, seria mais adequado pensá-lo como uma espécie de ética de criação teatral, que impulsiona o coletivo para a concepção de uma obra plural e representativa. Para tanto, estimula ao máximo o potencial artístico de cada sujeito envolvido no processo de criação da obra teatral, respeitando suas funções artísticas específicas e, ao mesmo tempo, estimulando a permeabilidade criativa entre todos. (ARY, 2011:21)

Esta perspectiva abrangente entende que estes tipos de processos podem combinar o fazer coletivo em torno de um objeto artístico comum, potencializando, ainda assim, a questão das individualidades artísticas. Para o *Projeto Distância*, esta proposta de exercício das particularidades dos indivíduos, dentro do processo, era meta constante. A ideia de deslocar artistas e jovens de seus fazeres habituais, seja nas artes do palco ou nas artes da vida, propunha, exatamente, trazer a expressão individual de cada um para a construção de um produto que reverberasse essa troca e contágio.

Mas, neste processo em que se valorizam e se buscam fortalecer as singularidades, há várias aspectos imbricados, como estamos vendo. O processo colaborativo não representa uma unidade metodológica, nem busca por uma. O que estaria, então, envolvido neste modo de fazer quanto à sua ordenação? Procurarei, por agora, combinar alguns conceitos para se chegar a algumas questões.

Salles (2011) fala da matéria-prima como tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra, tudo aquilo que ele escolhe, manipula e transforma, é tudo aquilo do que a obra é feita, que o auxilia a dar materialidade à criação. Se pensarmos por este viés, a matéria prima usada durante o processo foi diversa, já que houve a combinação da linguagem do audiovisual e da dança. Mas abordando o aspecto da dança, que envolve os jovens em ambos os processos, poderíamos pensar o corpo como matéria prima, sem ser entendido como um objeto; ao contrário, partimos da perspectiva que ele é o próprio sujeito, entendido como uma corporeidade.

Segundo Salles (2011), a intenção criativa mantém íntima relação com a matéria prima escolhida. A matéria prima age em função da tendência e, ao mesmo tempo, o conhecimento das propriedades desta age sobre a tendência, gerando possíveis

adaptações. Acho esta perspectiva reveladora para pensarmos, em nosso caso, as relações de interdependência entre o corpo e as intenções criativas do processo. O indivíduo, através de seu corpo e movimento, age em função das tendências do processo em curso, ao mesmo tempo em que este irá se definindo a partir das possibilidades e impossibilidades apresentadas por este corpo em sua dança.

O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso significa uma troca recíproca de influências. Esse diálogo entre artista e matéria exige uma negociação que assume a forma de obediência criadora. (Salles, 2011:77)

Trago aqui a ideia de matéria prima como um algo que auxilia o artista a dar forma a uma criação. No caso da dança, é o corpo, seu movimento, que, por sua vez, expressa e imprime a singularidade de si mesmo, se relacionando com as intenções criativas do processo. Assim, os jovens, através de seus corpos, em movimento exprimem suas singularidades, ou seja, sua imaginação, sensibilidade, criatividade, memória e história. Pois, como já visto, “cada estruturação do corpo resulta numa realidade material, psicológica, social, complexa, interligada, indissociável”. (Almeida, 2003: 10)

O ato criativo, neste caso, estaria ligado a dar forma a esses conteúdos. Como trazido por Dantas (1999), a matéria da dança é o movimento, e criar, ou elaborar uma forma, significa modificar uma matéria, inventando modos de se agir sobre ela. Assim o compor na dança estaria ligado à experimentação que venho falando, que procura e propõe uma constante criação de processos no trabalho sobre a matéria.

O que procuro colocar talvez se expresse nas imagens do vídeo dança *Palaventório*. Nas exibições já realizadas, notamos que, para o público, grande parte da força poética das imagens se dá devido à expressão daqueles corpos, à maneira com que, através de sua particularidade e possibilidades, interpretam os movimentos, seja nas sequências criadas por eles, seja nas células coreográficas trazidas por Erica. De qualquer forma, pode se dizer que está ali impressa a particularidade daqueles jovens, sua corporeidade se relacionando com a linguagem da dança.

No próximo capítulo, apresentarei a experiência da fase 2 do *Projeto Distância*, descrevendo e discutindo este processo de maneira semelhante a realizada neste capítulo com a fase 1.

CAPÍTULO 3 - PROJETO DISTÂNCIA – FASE 2: segundo campo da experiência colaborativa – *Monólito Carnaval*

O *Projeto Distância* iniciou sua segunda fase na comunidade da Ilha da Conceição em Niterói/RJ, de dezembro de 2011 a fevereiro de 2012, acontecendo no formato de laboratório/residência. Dentro de uma perspectiva semelhante ao do processo anterior, a busca foi por desenvolver um processo colaborativo para a formulação de um objeto artístico realizado por partes que atuaram *in loco* e a distância. Assim como no capítulo anterior, este permanece no caminho das particularidades desta experiência a partir de uma abordagem que passa pelas ideias iniciais e motivações que levaram à proposta do processo, sua estrutura de trabalho e, finalmente, o percurso criativo, discussão guiada em diálogo com estudos sobre os processos colaborativos e a prática do vídeo dança, buscando relações com a perspectiva sobre o ato criador de Salles (2011). Neste capítulo, tem especial foco a prática da improvisação, princípio de trabalho que permeou todo o processo de preparação e criação desta fase.

3.1 A chegada à proposta

Ao buscar as motivações iniciais do processo da fase 2 do *Projeto Distância*, poderia afirmar que as tendências desta proposta de criação começam a se manifestar desde a fase anterior. Obviamente ela é construída pela experiência precedente e se desenvolve a partir de uma estrutura e modo de fazer já descobertos e vivenciados. No entanto, desde o processo anterior, cada vez mais se afirmava o desejo por um mergulho e envolvimento maior com novos contextos e as manifestações que pertenciam a estas realidades. Assim, poderia dizer que há características e motivações que mobilizam esta nova proposta que se localizam também em uma outra situação de envolvimento.

Dentro de uma mesma concepção de se unir a artistas com os quais eu já tinha o desejo de trabalhar, abarcando, ainda, um novo contexto social, cultural e

artístico e tendo, como colaboradores, indivíduos pertencentes a esse meio, estavam estabelecidas as bases da fase 2 do *Projeto*, sobre as quais surge um novo mote para a criação: o universo temático específico de um personagem carnavalesco.

Antes de considerar esse dado, é relevante pensar que, talvez, certos aspectos tenham alcançado maior profundidade nesta fase ou conhecido novos desdobramentos. Esse ponto será discutido adiante, mas, desde já, é possível falar de uma mudança no modo de articulação do processo criativo que, nesta experiência, ganhou um foco maior na pesquisa artística em si: seja pelo tempo mais reduzido para o processo (dois meses, um a menos do que na fase anterior) – que não propunha oficinas de dança, mas uma preparação mais dirigida para a experimentação e criação –, seja pelas referências temáticas que a proposta já trazia.

Iniciamos o processo a partir da figura de um personagem típico do carnaval de rua da periferia carioca, comum também na Ilha da Conceição: o *gorila*, personagem mascarado que sai às ruas durante o período de carnaval em um grande grupo, uma espécie de bando, brincando e provocando os outros foliões e transeuntes. O desejo inicial de trabalhar com este personagem surgiu ao observar um grupo de jovens assim caracterizadas sair às ruas de tal bairro durante o carnaval. Propus um olhar sobre o contexto destes personagens e sua significação atual a partir dos jovens desta comunidade.

A proximidade com este contexto, o que possibilitou o contato com este personagem carnavalesco e com os jovens que desempenhavam esse papel, foi, em grande parte, gerada pelas idas, a partir de 2010, aos ensaios do G.R.E.S. Acadêmicos do Cubango e pelo convívio com Mestre Jonas (mestre de bateria desta escola de samba) e sua família. Essas pessoas, residentes à época na Ilha da Conceição, assim como os jovens, faziam parte de um contexto que cada vez mais eu co-habitava informalmente e onde observava suas particularidades com interesse.

Havia, então, este convívio, de certa maneira, já iniciado, mas a experiência de ver aqueles personagens no carnaval, a maneira como eles se moviam em grupo, descendo a rua e ocupando todo espaço com movimentos trepidantes, rolamentos pelo chão entre outros, foi arrebatador. Esta experiência motiva a idealização de um novo

processo colaborativo que traria a oportunidade de trabalhar, junto a Daniel Ruiz, com novos colaboradores. O *como*, a configuração prática desta ideia, levaria em conta os colaboradores envolvidos que, ao mesmo tempo em que são convidados por uma afinidade com a temática e o contexto, assim como por um desejo prévio meu em trabalhar junto a eles, determinariam também as bases deste processo antes mesmo de sua execução. Pensar como cada um poderia contribuir propunha articular estratégias e funções que potencializariam as qualidades características de cada colaborador.

Assim como na fase anterior, ideia, processo e indivíduos vão dando forma à proposta, que constantemente também se remodela ao longo do percurso. Muitos desses encontros eram feitos de conversas com estes jovens em que falávamos sobre a experiência de se vestirem de *gorilas*, da experiência do carnaval e suas lembranças. Conversávamos sobre a comunidade, suas histórias pessoais e os espaços por onde costumavam transitar. Era a partir desse diálogo – que se iniciou antes mesmo das práticas –, que propomos essa aproximação, tanto com o personagem quanto com o contexto desta comunidade. Assim, toda nossa abordagem foi feita a partir deste universo inicialmente divertido e despretensioso dos jovens, mas que também guardavam uma profundidade cultural intensa.

As tendências deste trajeto, por assim dizer, são desenhadas pelo convívio que se estabelecia e pelo olhar que se interessava por aquele contexto. Elas poderiam ser identificadas como um movimento em direção ao aprofundamento das relações colaborativas com aquela comunidade por ter como elemento temático inicial uma manifestação conformada dentro daquele espaço físico e simbólico. Com isso, no entanto, é importante deixar claro que este processo criativo não teve como objetivo um trabalho que pretendesse reconstruir uma manifestação oriunda da cultura popular com o sentido de resgate. Havia a consciência de que o trabalho se dava com um elemento que, por vir do carnaval carioca, tem suas raízes e histórias dentro de uma cultura específica de um lugar. No entanto, buscamos interagir com ele a partir do olhar desses jovens, pela experiência que eles já tinham com este fazer e aqui se propuseram a experimentar em colaboração com outros artistas.

3.2 Estrutura

Em sua fase 2, o *Projeto Distância* desenvolveu um processo de criação colaborativa que envolvia os seguintes núcleos de criação que interagiam entre si: o primeiro constituído por mim e o dançarino de hip-hop Filipe Oliveira, junto a jovens da Ilha da Conceição, em Niterói; o segundo, pelo videoartista Felipe Barros, de São Paulo (SP); o terceiro, pela diretora Clea Wallis da Escócia (UK); e, finalmente, o quarto, formado pelo músico e compositor Daniel Ruiz em Niterói.

Este processo teve, como objetivo, a criação de um vídeo dança no qual estes jovens atuassem como intérpretes criadores e que se desenvolvesse a partir da temática deste personagem típico do carnaval de rua da periferia carioca, o *gorila*, também comum na Ilha da Conceição e que estes jovens já costumavam incorporar nesse período. Interessaram-me vários aspectos do processo da realização do carnaval na localidade no que diz respeito à participação destes jovens. Desde a manufatura de suas fantasias, por exemplo, assim como seus movimentos, ritmos, até as transformações pela qual já passaram, e seu lugar num imaginário cotidiano da comunidade. A partir deste panorama, seria aberto o espaço da experimentação e criação com este universo temático.

Os jovens desta comunidade com quem trabalhamos como intérpretes criadores são rapazes envolvidos intensamente com a cultura carnavalesca que, além de ritmistas de baterias de escolas de samba e blocos carnavalescos, incorporam personagens do carnaval de rua, fazendo suas próprias fantasias e desempenhando suas performances. Como diretora, desenvolvi, assim, uma prática junto a esses jovens duas vezes por semana. Para isso, integrei, ainda, a esta prática o colaborador Filipe Oliveira, dançarino com grande experiência na linguagem de dança de rua e também performer.

A diretora inglesa Clea Wallis veio integrar o processo como parceira a distância, trocando propostas e tarefas. Ao mesmo tempo, com seu grupo, a Dudendance Theatre, Clea trabalha propostas cênicas semelhantes através do uso de máscaras animais e interação com cenários inusitados com o ator/bailarino Paul

Rous e os jovens escoceses que trabalham com a Companhia. Nosso terceiro colaborador, o videoartista Felipe Barros, integrou o processo inicialmente colaborando a distância, trocando virtualmente alguns materiais e ideias, e posteriormente *in loco*, no momento final de pesquisa para a filmagem do processo desenvolvido. Por último, o músico Daniel Ruiz, que acompanhou todo o processo contribuindo com a construção de referências e ideias para o vídeo e, posteriormente, colaborando durante as filmagens. Durante a edição, ele ainda é o responsável pela trilha do vídeo dança, como o fez em *Palaventório*.

De maneira semelhante à experiência desenvolvida na fase 1 do *Projeto Distância*, este processo se estabeleceu também em interlocução com a geografia e identidade desta comunidade, suas histórias, transformações e o imaginário dos jovens. A experiência já desenvolvida com as comunidades do Morro do Palácio e Preventório foi, especialmente, voltada para a identidade destes lugares a partir da relação que os participantes do *Projeto* estabeleciam junto a estes espaços, pesquisando as possibilidades de ressignificação destes através da interação pelo movimento. Assim, a ideia de criar diálogos com estes espaços veio, novamente, como uma abordagem deste novo processo.

Através de pesquisas e conversas, e também práticas de dança, o primeiro núcleo, composto por mim, o dançarino Filipe Oliveira e os jovens da Ilha da Conceição participantes do *Projeto*, já começou a desenvolver a temática em torno dos personagens carnavalescos dos *gorilas*. Desenvolvemos, inicialmente, dois encontros semanais de duas horas por dia para a prática corporal, guiados por mim e por Filipe, e, posteriormente, conforme a demanda para as filmagens, tivemos alguns encontros extras. A prática acontecia no Centro Social Urbano da Ilha da Conceição. Como parte dessa prática criativa, também começamos a registrar os relatos dos jovens, com suas impressões sobre os personagens, o carnaval, lembranças e sua comunidade.

Paralelo a todo esse processo, o núcleo trabalhava na confecção das fantasias dos *gorilas* em outros horários, no mesmo espaço. Este processo se estendeu até dias antes da filmagem. Este fazer acabava por incluir mais do que a confecção das

roupas dos personagens, porque era um momento de muita conversa e troca de experiências. Era a prática do convívio.



Fig. 8: Confeção fantasias – Ilha da Conceição

As visitas às locações, como um processo de mapeamento da região abordada, foram simultâneas às atividades já citadas. Conhecíamos os espaços da comunidade e as locações sugeridas, fotografando-as e conversando sobre estes espaços: o cais, galpões, navios e outras embarcações abandonados, estaleiros desativados. Enviamos o material de registro aos colaboradores a distância e

começamos a trocar materiais e referências sobre esses lugares.

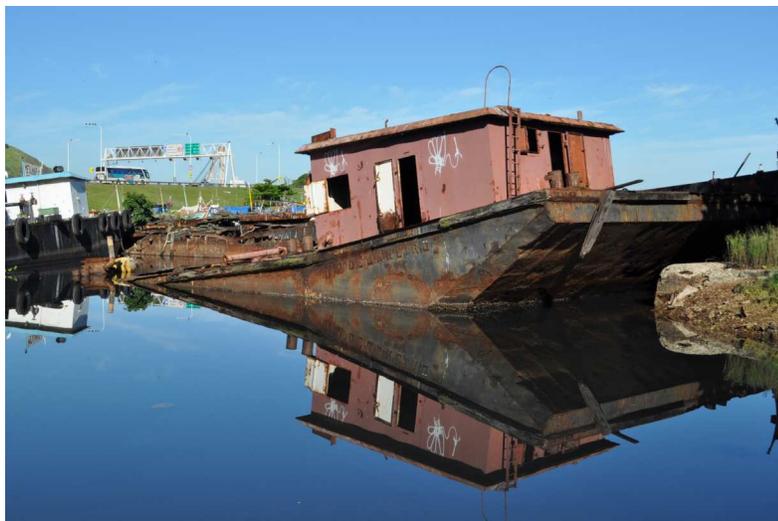


Fig. 9: Pesquisa locações – Ilha da Conceição



Fig. 10: Pesquisa locações – Ilha da Conceição

A partir da experiência das locações – diversos cais com grandes embarcações abandonadas – e do exercício de falar sobre o personagem dos *gorilas*, pedíamos que comesçassem a inventar histórias que unissem estes universos. Da mesma maneira, eram propostas estruturas improvisacionais a partir desses encontros de *preparação*, trazendo propostas de Clea Wallis, misturadas às práticas trazidas por Filipe e por mim, abordando a temática dos *gorilas*.

Pensamos, então, em experimentar o processo a partir da produção de dois tipos de material: o primeiro gerado por este registro, que combinava depoimentos com impressões pessoais, e relatos com histórias e conteúdos imaginados; e o segundo, gerado a partir das práticas que vínhamos experimentando nos encontros, que procuravam desenvolver estruturas de ações e relações entre os personagens e refletir este universo temático. Neste ponto, pensávamos, assim, em criar essas duas camadas que buscariam interagir no momento da edição.

Para a etapa de filmagem, trabalhamos *in loco* com Felipe Barros. Foram seis dias de trabalhos, incluindo filmagem, conversas e mais um pouco de pesquisa a fim de que se conhecessem melhor. Ao final de todos os dias, reuníamos-nos eu, Felipe, Daniel Ruiz, Felipe Oliveira e alguns dos jovens, para avaliarmos o material gerado e planejar o próximo dia de filmagem.



Fig. 11: Filmagens – Ilha da Conceição



Fig. 12: Filmagens – Ilha da Conceição

O processo de edição do vídeo aconteceu, inicialmente, a distância através da troca de arquivos via e-mail e também durante um fim de semana, quando eu e Daniel Ruiz nos reunimos com Felipe Barros em seu espaço de trabalho, na cidade de São Paulo. O processo de edição se deu num intenso diálogo e troca entre nós, de forma que todos pudéssemos propor ideias e negociar escolhas.

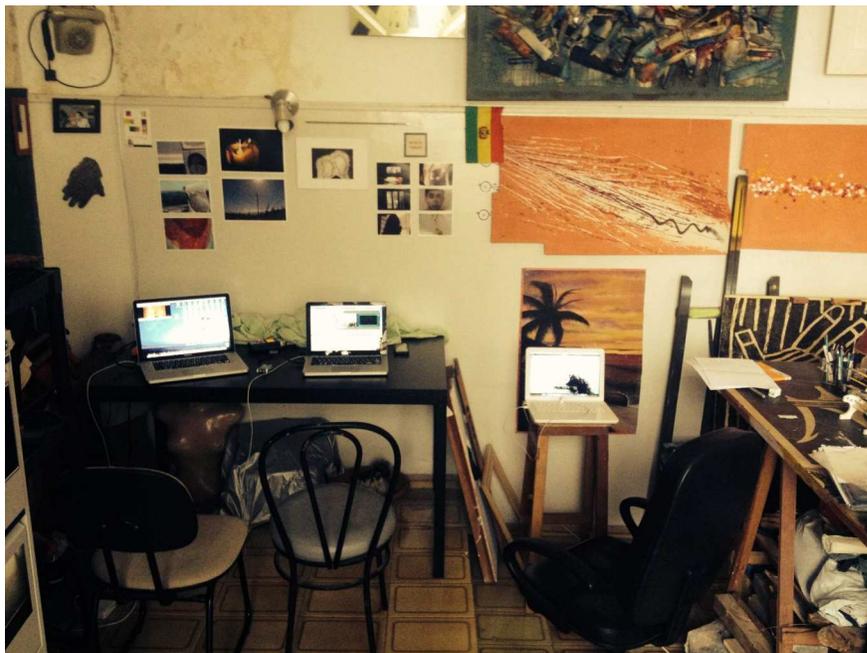


Fig. 13: Edição no ateliê de Felipe Barros em São Paulo

3.3 O processo criativo: da preparação à obra

O processo se iniciou com o trabalho envolvendo o primeiro núcleo – composto por mim, o dançarino de hip hop Filipe Oliveira, junto aos jovens da Ilha da Conceição –, no qual, além de conversas e pesquisas, demos início a algumas práticas em sala de ensaio. Posteriormente, começamos a trocar algumas referências e ideias com Clea Wallis e Felipe Barros, a distância. O último veio a atuar no *Projeto in loco* durante o período das filmagens. Neste mesmo período, o músico Daniel Ruiz participou do processo colaborando nas filmagens, da mesma forma que já vinha contribuindo com a construção de referências e ideias para o vídeo.

Uso o termo *preparação*, neste tópico, especificamente para me referir ao processo que antecedeu as filmagens, por esta vivência estar mais voltada para o processo criativo do que propriamente direcionada a uma prática de aula ou oficina de dança, como ainda tivemos na fase 1 do *Projeto Distância*. Os encontros mesclaram, sim, uma estrutura de uma prática de dança, mas também sucedida de conversas e improvisações dirigidas, buscando, na verdade, preparar o grupo para criação.

Estes jovens, assim como na fase anterior, não tinham uma experiência prévia com a dança enquanto uma linguagem para o palco. Eles tinham a experiência de, durante o carnaval, saírem fantasiados de *gorilas* desempenhando suas performances de maneira improvisada e muito espontânea. A movimentação deste *gorila* é extremamente expansiva e energética: eles sacodem braços e tronco, provocando uma vibração que, com a fantasia, gera um efeito visual bastante forte. Costumam também correr, às vezes até executando rolamentos pelo chão, e interagir com as pessoas de maneira provocativa chamando a atenção para sua presença. Observando um grupo desses *gorilas* passar, temos a impressão de se tratar de uma intervenção pública, com personagens invadindo o espaço da rua, com passos e movimentos largos, numa atitude quase rebelde.

Pensando na qualidade desta movimentação e na própria cultura corporal destes jovens, planejei uma prática em que, durante o breve tempo que tínhamos, pudéssemos contemplar as suas identidades, assim como desenvolver/potencializar o

próprio tipo de movimentação que já tinham quando “desempenhavam” esses personagens. Para isso, integramos à prática do *Projeto* o dançarino Filipe Oliveira, antigo parceiro com grande experiência na linguagem de dança de rua²⁸ e também performer, que, como os jovens, em sua adolescência, costumava se fantasiar deste *gorila* durante o carnaval e sair às ruas.

Filipe integrou o processo dividindo o momento inicial de aquecimento e preparação. Neste momento, propúnhamos tanto exercícios que disponibilizavam o corpo ao movimento – ativando o estado de presença, alongamento e tonificação muscular –, quanto práticas mais voltadas à experimentação do movimento. Filipe trabalhava com os jovens alguns princípios da dança de rua tanto explorando variações rítmicas características destas práticas, como variações das qualidades de movimento, exploração espacial em suas direções básicas e em diferentes níveis espaciais.

Apesar de se utilizar, em alguns momentos, da sugestão de elementos pertencentes ao vocabulário da dança de rua, eles não foram fixados enquanto um modelo a se seguir, mas serviram como um princípio para se experimentar o movimento. Por exemplo, quando Filipe mostrou para os jovens os elementos do *footwork* (conjunto de movimentos que o dançarino faz com os pés quando está no chão, no nível médio), como o *six step* – que consiste num movimento de troca de apoios entre mãos e pés no nível médio, traçando as pernas em volta do corpo continuamente em um movimento circular –, começamos a trabalhar os diferentes apoios e transferência de peso no nível médio e a desdobrar esta proposta.

No percurso do formar, Dantas (1999) nos fala de uma fase de preparação, em que ainda não se tem o intuito de produzir a obra, mas de estabelecer exercícios que estimulem o estudo sobre esta, que favoreçam seu surgimento. Nesta fase, segundo a autora, é feita uma provocação da matéria e uma evocação do *insight*, na tentativa de descoberta do princípio gerador da obra. Esta fase é vista como um exercício formativo. Podemos, então, pensar que, para cada processo de composição,

²⁸ Adoto a definição trazida por Beltrão (2000), que entende o termo *dança de rua* como uma ramificação do *break dance* – movimento nascido na década de 1970. O termo *dança de rua* compreenderia todos os subestilos originados deste movimento e que se caracteriza como “uma dança que, apesar das transformações, das adaptações aos palcos, e do reconhecimento de um estilo emergente, continua carregando consigo o seu mais forte símbolo: a rua.” (BELTRÃO, 2000:206)

sejam desenvolvidos exercícios formativos de diferentes naturezas e criadas estratégias distintas, visando ao levantamento de materiais coreográficos.

Neste processo, foi a partir da exploração deste vocabulário – trazido por Felipe e combinado às práticas trazidas por mim e às propostas de Clea Wallis –, que se articularam estes materiais.

Dantas (1999) lembra que muitos coreógrafos recorrem à improvisação como ponto de partida para suas criações. Outros procuram criar tarefas para que os bailarinos busquem solucionar questões através da elaboração de cenas ou partituras coreográficas. Outros ainda baseiam suas primeiras investidas na criação de jogos e procedimentos que norteiem os intérpretes criadores na criação de ações. Esses, entre muitas outros, podem ser exercícios formativos para um processo de trabalho. É importante levar em conta que a criação é também feita de tentativas e erros, mudanças de direção e retomadas, acréscimos e desdobramentos, abarcando muitas vezes certa imprevisibilidade e risco próprios de práticas investigativas. Assim, são concebidas, constantemente, diversas possibilidades de materiais, buscando, entre elas, a mais acertada e precisa àquela composição. Em nosso caso, para este processo, estabelecemos forte relação com a prática da improvisação, tanto durante a investigação, quanto na estruturação das cenas a serem filmadas.

A partir da experimentação trazida por Filipe, desenvolvíamos propostas improvisacionais com estes elementos, relacionando à movimentação vinda dos *gorilas*. Buscamos, sempre, trabalhar a partir da interação entre os personagens, já que este fator era determinante no universo de construção de cenas. Trabalhávamos com jogos de ocupação espacial, interação com o espaço ao redor do outro, imitação e oposições, construção de formas corporais a partir do outro, relações de complementaridade e desequilíbrio, etc – nessas propostas, sempre buscando resgatar um princípio que Filipe teria acabado de abordar.

A partir de personagens semelhantes em trabalho paralelo que Clea Wallis desenvolvia com seu grupo, a coreógrafa buscava trabalhar diferentes propostas improvisacionais relacionadas à liderança. Tratava-se de exercícios bem simples, mas que, quando postos em prática, desdobravam-se em interessantes relações pela busca

de poder. Por exemplo: um personagem *gorila* detinha um objeto, estabelecia-se enquanto líder, os demais pesquisavam maneiras de se aproximar deste sem que ele notasse. Conforme a improvisação se desenvolvia, já surgia uma série de negociações possíveis: aproximar-se com submissão, tentar roubar o objeto, seduzir/convencer o líder de se aproximar, etc.

Outra sugestão trazida por Clea foi o trabalho com diferentes ações ou qualidades corporais. A partir de ações bem simples como “tremar” ou “cair no chão e levantar”, “correr”, “girar”, etc., os jovens experimentavam a variação destas ações em grupo pelo espaço, que se encontrava dividido como em áreas que continham, cada uma, essas distintas ações pelas quais eles teriam que percorrer em conjunto, experimentando tanto as ações e as transições entre elas.

Assim, a partir de estruturas bem simples, buscávamos levantar uma espécie de vocabulário com os jovens, que poderíamos revisitar para o processo de filmagem.

É relevante lembrar que a improvisação é abordada por diversos autores tanto como possibilidade de estruturação cênica, como ferramenta de exploração da dança para a composição ou também como um exercício de experimentação. É importante ressaltar que a improvisação pode acessar os mais diversos conteúdos, as particularidades do improvisador, conforme afirma Dantas:

A improvisação está relacionada não só, mas principalmente, com toda a bagagem de movimento das pessoas. A partir de determinado tema, motivação ou situação pode ocorrer a utilização momentânea e espontânea, experimental e livre, de movimentos, gestos, atitudes, e comportamento já conhecidos, de um modo diferente, inédito e até mesmo inusitado. (DANTAS, 2006:103)

Assim, a relação com a identidade de quem improvisa é latente nesta prática. É um meio de explorar, inclusive, os conteúdos que estes jovens já experimentavam, não só nas práticas, mas em seu cotidiano e também como *gorilas*, ampliando a maneira de trabalhar com a movimentação desse personagem.

Como um processo investigativo, a prática da improvisação também permite que se explorem determinadas questões referentes à criação e as desdobre, sendo uma ferramenta para desenvolvimento do trabalho:

Ela é um meio de se promover a reorganização das informações que estão presentes no corpo, de modo que outras conexões entre esses materiais possam surgir. Deste modo, o processo de experimentação é estabelecido e busca descobrir quais são as possibilidades de existência de uma questão quando discutida pelo movimento. É importante esclarecer que não se trata da encenação desta questão, mas, sim, da investigação de soluções que são encontradas no e pelo corpo em movimento. (HÉRCOLES, 2004:108)

Durante os encontros, vimos que não seria interessante fixar e trabalhar com sequências de movimento, como fizemos com o grupo da fase 1 do *Projeto Distância*, o que não foi considerado um problema, mas uma característica que diferenciava esse novo grupo. Percebemos que este grupo, em particular, respondia melhor às propostas ligadas à improvisação, enquanto o trabalho de estruturação destas em partituras coreográficas ficava bastante aquém do que era construído pelo outro viés. Assim, não tínhamos a intenção de tirar certa espontaneidade da movimentação que estes jovens já executavam. Vimos que, para trabalhar com sequências coreografadas, mesmo que a partir das movimentações trazidas por estes jovens, levaria um tempo maior do que aquele de que dispúnhamos para estes entenderem e vivenciarem este processo de memorização, apropriação e interpretação desta estrutura fixada como algo que pudesse ser, de fato, atualizado a cada momento que fosse dançado. Este entendimento, talvez, no caso destes jovens, teria de passar por um processo mais longo.

Voltando ao ponto da experimentação, foi visto que, no processo de elaboração formal na dança, no compor, procedimentos são criados, testados, novos fazeres são propostos para a configuração da matéria enquanto forma. É importante, em todo caso, ressaltar que este processo, além de não ser linear, é, também, permeado, a todo momento, pela sensibilidade. Segundo Salles (2011), diante da necessidade do artista em dar materialidade ao seu desejo, seu pensamento é transformado em ação e esta se move em direção a uma estrutura em formação. Não há, no entanto, uma ordenação cronológica nesta dinâmica – o pensamento se dá na ação e toda ação contém pensamento:

Este processo de dar forma a sonhos ou suprir necessidades realiza-se através da sensibilidade, da concretude da materialização e da ação do conhecimento e da vontade. (SALLES, 2001:59)

Assim, segundo a autora, a construção artística aconteceria, de uma maneira geral, em uma rede de operações lógicas e sensíveis. Como falado, na experiência do *Projeto*, ficou clara a demanda do convívio para que se aprofundasse o processo, para que dali repercutissem questões, inclusive, de ordem estética, como veremos. A percepção sensível do outro e a de si diante do outro, gerados pelas perguntas e conversas, implicava em um modo de ação.

Se estas operações lógicas e sensíveis agem de maneira combinada na criação, particularizando-as mais ainda, como, então, pensar este fazer, com suas variantes, em uma perspectiva abrangente? E, no caso da colaboração, como, ainda, encontrar algumas características gerais para uma prática fundada na singularidade dos envolvidos, que produz diversidade?

Salles (2011) percebe que a experimentação deixa transparecer o aspecto indutivo do ato criador. “A experimentação é comum; a singularidade está no modo como as testagens se dão, na materialidade das opções e nos julgamentos que levam às escolhas”. (Salles, 2011:144)

O campo da experimentação envolve, também, concretude, em que formas são geradas, descartadas, alteradas. Testam-se e se selecionam novas formas. Um “interrogar-se diante da matéria”, visando à materialização das tendências. Quando falei da busca ou do desejo por um processo que, em si, provocasse a participação, que visasse a agregar ideias, levo em conta alguns desafios pensando na realidade do *Projeto Distância*. Uma proposta assim pede formas de lidar com uma dinâmica complexa, com os movimentos e materiais gerados e com as forças presentes no processo. Algumas contribuições podem sugerir novos desdobramentos, apresentar caminhos, e outras não serem executáveis ou mesmo desajustarem o percurso de maneira negativa. A seleção, dentro da prática colaborativa, como veremos, pode encontrar um equilíbrio fino entre se contemplar as vozes dos criadores e achar a decisão mais coerente para o processo, primando por sua potência. Salles (2011) afirma

que, na experimentação, decisões são tomadas a partir de critérios ou determinados princípios ligados à singularidade de cada processo.

Podemos, então, pensar em princípios como direcionadores de cada processo. Araújo (2008), quando esboça os dispositivos e procedimentos práticos do processo colaborativo, tal qual é usado no Teatro da Vertigem, aponta seu caráter essencialmente experimental e, por isso, a impossibilidade de consolidar esse modo de criação como uma metodologia fechada e, menos ainda, de sugerir a utilização deste por outros grupos: “Trata-se, única e simplesmente, da tentativa da sistematização de princípios e práticas mais ou menos recorrentes, na trajetória de construção dos espetáculos do grupo até agora.” (Araújo, 2008: 4). Assim, seria possível identificar, no processo colaborativo, alguns princípios de trabalho, que – conforme ele sugere – devem ser entendidos como pontos de reverberação ou agentes desencadeadores, pontos de partida, gatilhos, a partir dos quais cada processo se desenvolveria de maneira particular.

Apesar de haver, de início, a proposta em se trabalhar a partir da figura desses *gorilas*, o recorte temático foi se definindo ao longo do processo, assim como no processo anterior. Ao pesquisarmos os espaços da comunidade com os jovens, encontramos certos locais que diziam muito em relação àquela área. Eram diversos cais onde podíamos encontrar muitos navios abandonados, lugares bastante conhecidos por estes jovens. Este espaço também refletia a própria história daquela comunidade: antiga colônia de pescadores que sofreu, há décadas, com a chegada da indústria naval àquela região e que agora também se mostra em certo abandono.

A força visual daquelas embarcações e a própria relação dos jovens com aqueles espaços aonde costumavam ir desde a infância já sugeriam uma possibilidade de interação. A conjunção desses elementos (*gorilas*, navios abandonados, carnaval), inicialmente, parecia absurda, mas foi justamente nas conversas com os jovens que começamos a enxergar como estes elementos sugeriam um entrelaçamento.

Perguntávamos a eles a respeito de suas impressões pessoais sobre o carnaval, o personagem do *gorila*, e suas memórias em relação a isto. Os jovens relatavam, por exemplo, sobre o tipo de reação que observavam quando o bando de

gorilas passava provocando a todos, e como essas situações eram divertidas para eles que incorporavam esses personagens. Comentavam também sobre algumas tensões que observavam durante o carnaval, que muitas vezes podiam transitar entre alegria e atos de conflito. Traziam assim suas opiniões e perspectivas, e aos poucos já relacionavam esses fatos à realidade daquele lugar, refletindo sobre ele.

A partir disto, introduzimos também conversas que solicitavam sua imaginação: pensando sobre os personagens, se eles realmente existissem, o que eles fariam quando não é carnaval, o que eles gostam de fazer, como eles agem, etc. Também começávamos a propor que criassem uma história com estes personagens, tendo, como cenário, sua comunidade, a Ilha da Conceição, e os locais pesquisados.

Este tipo de abordagem começava a criar uma relação criativa e imaginativa entre os elementos, e que se abria à possibilidade de exploração destes. Sem firmar um caminho completamente fechado ou um roteiro a ser seguido, nos propusemos a experimentar o processo a partir da produção de dois tipos de material, conforme já descrito: o primeiro gerado por este registro, que combinava depoimentos com impressões pessoais, e relatos com histórias e conteúdos imaginados; e o segundo, gerado a partir das práticas que vínhamos experimentando nos encontros, que procuravam desenvolver estruturas de ações e relações entre os personagens e refletir este universo temático. Neste ponto, pensávamos, assim, em criar essas duas camadas que buscariam interagir no momento da edição.

Este tipo de proposta foi sendo pensada ao longo do processo com as contribuições de todos os colaboradores, tanto no que se refere à abordagem desta temática dos *gorilas* e o contexto e cenário, quanto às sugestões para exploração e desenvolvimento de propostas de movimento: tudo foi sendo construído com uma multiplicidade de vozes.

Neste sentido, é curioso observar o desafio que um processo aberto impõe, pois, ao solicitar a participação efetiva de todos os envolvidos, ele demanda que, de fato, todas as instâncias compreendidas contribuam ativamente, sintam-se, ao mesmo tempo, livres para propor assim como responsáveis pelo trabalho. Este duplo princípio, muitas vezes, gera complexidade, pois, na maioria dos processos ou organizações

mais tradicionais, como grandes companhias, os agentes envolvidos, muitas vezes, esperam desempenhar uma ação absolutamente regida pelo diretor e que responda às expectativas deste. Desta mesma forma, muitas vezes, pude observar a dificuldade dos jovens em entender essa outra estrutura, este formato que demandava autonomia criativa, o que era diferente de outras experiências mais comuns a eles. Foi bastante trabalhoso, então, o exercício de compreensão da necessidade e responsabilidade sobre o que estavam ali fazendo, de perceberem que o que seria criado pertencia também a eles.

Alguns períodos, dentro do processo, foram dirigidos à execução das fantasias dos *gorilas*. Como é comum nas semanas que antecedem o carnaval, os jovens que costumam se fantasiar destes personagens se dedicam a fazer suas próprias fantasias. Este processo exige tempo e empenho, pois compreende em enlaçar centenas de pequenas tiras de plástico (que têm de ser cortadas em tamanho específico) em um casaco e calça, nos quais são abertos centenas de pequenos furos para receber este material. Este processo envolveu toda a equipe, não só os jovens, e foi primordial, para o levantamento de histórias e dados sobre o lugar, produzindo assim um mapeamento informal do imaginário destas jovens.



Fig. 14: Fantasia sendo confeccionada – Ilha da Conceição

Para as filmagens, decidimos, então, trabalhar com as locações escolhidas numa proposta semelhante à do processo anterior, explorando a relação com esses espaços. No entanto, diferentemente do processo anterior, nossa *preparação* se desenvolveu a partir de práticas de improvisação que foram mantidas como forma de estruturação cênica, ou seja: tanto para o processo de experimentação do espaço, quanto durante as filmagens, o grupo trabalhava a partir de estruturas improvisadas que continham, em si, propostas particulares para cada local e intenção/ação a ser desenvolvida nestes. Estas estruturas, obviamente, ainda mantinham a perspectiva de trabalho a partir dos personagens *gorilas* e toda a corporalidade de sua movimentação.

Por exemplo, havia uma estrutura em que trabalhávamos com o eixo do corpo, deixando sua oscilação levar ao desequilíbrio. A partir do desequilíbrio, buscava-se trazer o corpo de volta a seu eixo usando-se de diferentes partes do corpo, até que perdesse o equilíbrio novamente, e assim seguia-se. Esta proposta foi pensada para uma cena em cima de um desses navios, como se a estrutura da embarcação os movesse. É importante ressaltar que, durante as filmagens, havia ainda bastante liberdade para que novas propostas surgissem

O trabalho com propostas improvisacionais delineadas, pensadas muitas vezes para um espaço específico, não tira da cena a contribuição direta das características de cada intérprete. Mesmo trabalhando a partir de uma indicação precisa, a maneira como ele explora a movimentação do *gorila* – por exemplo, ou a interação com os demais intérpretes, o uso de sua pulsação interna, as escolhas do espaço, pausa, repetição, da variação de tempo, entre outras dezenas de variáveis – será escolhida por cada um, de acordo com sua individualidade. Lembramos que, neste jogo, está incluída uma série de referências que cada intérprete traz consigo na hora de improvisar, conforme afirma Dantas:

(...) não se improvisa a partir do nada: toda pessoa possui um repertório de impressões sensitivas diversificadas no âmbito das sensações acústicas, visuais, táteis, cinesiológicas, de olfato, de paladar, de equilíbrio. Este repertório está à disposição de cada pessoa: todas as experiências acumuladas são partículas de novas experiências criadas, sejam conscientes ou inconscientes. Desse modo as experiências armazenadas podem ser reutilizadas ou transformadas e reorganizadas de acordo com as necessidades de cada momento. (DANTAS, 2006:103)

MacPherson (2006) fala, extensamente, sobre a improvisação no processo de realização do vídeo dança de maneira complementar sobre a questão da participação do intérprete. A autora afirma que há muitas maneiras pelas quais os estímulos dados podem ser interpretados pelos dançarinos: a natureza exata do movimento vai depender de quem está improvisando, o contexto em que ele está se movendo e como ele sente o momento. “O grande prazer e emoção de trabalhar com improvisação é que ela permite cada bailarino trazer sua própria resposta e interpretação para o processo.”²⁹ (MACPHERSON, 2006:53)

A proposta de trazer a improvisação como forma de estruturação cênica para o trabalho com a filmagem requiritava uma colaboração que se atualizava a todo instante. Explico-me: não eram só os intérpretes que lidavam com a ideia de improvisação³⁰, mas também o videoartista Felipe Barros. No processo de filmagem, o videoartista descobria, experimentava, testava, ou seja, também improvisava com a forma de captar essas imagens. Felipe já integrava o processo antes mesmo da filmagem através de conversas e troca de referências para a criação, em uma colaboração a distância. Ao atuar *in loco* durante as filmagens, Felipe experimentava e propunha diferentes maneiras de abordar as propostas que se construía em cena nas locações, à medida que estas também se reconfiguravam.

MacPherson (2006) aponta vários benefícios no uso da improvisação no processo criativo do vídeo dança, ressaltando a capacidade de construir um entendimento das muitas maneiras pelas quais a dança e a câmera podem interagir e o efeito do movimento dos bailarinos em relação ao enquadramento, posição e movimento da câmera, e ainda: “Incentivar a colaboração e comunicação entre a equipe de criação – bailarinos, coreógrafo, operador de câmera, diretor – enquanto eles

²⁹ “The great joy and thrill of working with improvisation is that it allows each dancer to bring their own response and interpretation to the process.”

³⁰ ou ‘composing as you go’, como a definição trazida por Collins (apud MACPHERSON, 2006:50) para o termo *improvisação*.

trabalham juntos para criar, observar, analisar e considerar a exploração de caminhos de desenvolvimento do material improvisado”³¹ (MACPHERSON, 2006:51)

MacPherson (2006) fala ainda de uma diferença qualitativa entre a performance de um material de vídeo dança que foi construída de maneira exata e o material que retém elementos de improvisação. A improvisação, na filmagem, permite que o senso de liberdade e espontaneidade na performance dos dançarinos se torne parte do trabalho final.

Há outro aspecto relacionado ao vídeo dança que MacPherson (2006) discute e que, assim como no processo anterior, nesta experiência na Ilha da Conceição, foi determinante: a locação. A autora lembra que, apesar da escolha de onde filmar esteja relacionada com a ideia do vídeo dança, é necessário que esta ideia seja atualizada sobre o tipo da espaço. Isto porque, segundo a autora, a locação não afeta somente o que o seu trabalho comunica, mas também impacta na maneira como se pode filmar e, mais ainda, na habilidade dos intérpretes em dançar.

Como nossa abordagem de trabalho se estruturava pela improvisação, a permeabilidade entre espaço/locação e corpo/movimento era latente. Assim, os espaços eram onde, de fato, a cena acontecia e onde, através da câmera e sua aproximação com o movimento, construímos o enquadramento ideal da cena. Percebemos que a força das cenas residia na relação dos *gorilas* interagindo com as estruturas de metal enferrujado, mais do que nos momentos onde estes personagens eram colocados em meio a elementos da natureza, pois nos interessou o contraste visual e temático de elementos estéticos que faziam referência a uma sociedade industrial degradada e em ruínas com as expressões e movimentos dos gorilas, provocando, assim, um deslocamento do tema do carnaval para outro contexto visual/estético.

MacPherson (2006) fala sobre sua experiência pessoal com o trabalho em locações, afirmando que, quando uma locação apresenta traços de existência humana

³¹ “Encourage collaboration and communication between a creative team – dancers, choreographer, cameraperson, director – as they work together to create, look at, analyse and consider exploring ways of developing the improvised material.”

– isto é, construções e objetos –, há uma maior chance de que as ações dos performers se relacionem de uma melhor maneira com o ambiente do que, digamos, simplesmente em grandes espaços ao ar livre, cheio de montanhas e árvores. Esta observação apresenta um ponto semelhante ao que chegamos neste processo com as imagens.

Todo este processo, desde sua preparação até o período de filmagens, contou, como já foi dito, com várias vozes atuantes. Na fase de preparação, pudemos contar com a participação mais intensa de Clea Wallis através de diversas conversas, referências e sugestão de exercícios. Estes últimos, no entanto, fizeram-se presentes enquanto proposta improvisacional até a filmagem. Filipe Oliveira atuou durante todo o processo, desde a condução de parte das práticas de preparação até a participação como intérprete criador experiente, contribuindo, inclusive, na elaboração de propostas para as filmagens. Daniel Ruiz também colaborou durante parte do processo, contribuindo com a temática do vídeo, tocando, ao vivo, em certas locações e, futuramente, com a trilha do mesmo. Felipe Barros, inicialmente, colaborou a distancia com trocas de referências e ideias sobre o vídeo e, posteriormente, *in loco* no período de filmagens como videoartista.

Dito isto, por último, é importante explicitar que o conceito de hierarquias flutuantes – apresentada por Araújo (2008) e trazido na discussão sobre a fase 1 do *Projeto Distância* – também encontrou relação com este segundo processo. Em todo esse movimento de definição da estética das imagens, assim como a abordagem que teríamos da movimentação dos personagens e como interagiríamos com este universo temático, foram necessários alguns processos de negociação entre as funções presentes no *Projeto*: direção, videomaker, intérpretes e coordenadores de pesquisa e preparação. Assim, em cada fase do processo, vimos que escolhas eram tomadas, tendo em vista o maior peso que uma função tinha naquele momento. E, de fato, percebemos que, quando voltávamos nossa capacidade criativa para um pólo de dominância momentânea (por exemplo figurino, prática que os jovens dominavam, ou vídeo, campo de domínio de Felipe Barros), aprendíamos com aquela função.



Fig. 15: Still do vídeo dança “Monolito Carnaval”



Fig. 16: Still do vídeo dança “Monolito Carnaval”

Como já relatado, o processo de edição do vídeo aconteceu inicialmente a distância, por meio da troca de arquivos via e-mail e também durante um fim de semana, quando nos reunimos eu, Daniel Ruiz e Felipe Barros, em seu espaço de trabalho em São Paulo.

Na edição, visitamos novamente os questionamentos estéticos que surgiram durante todo o processo a fim de definir qual, de fato, dentro de inúmeras possibilidades, seria o contexto visual e temático do filme. Dessa maneira, excluímos da

obra final várias tomadas e até mesmo sequências inteiras, buscando, dentro de todo o material que tínhamos filmado, aquilo que nos era de maior interesse e que julgávamos de maior impacto estético.

Durante a edição, o nosso formato de colaboração tornou-se ainda mais evidenciado, já que os cortes eram feitos de maneira a respeitar frases e sequências coreográficas, ressaltando os movimentos mais precisos dos *gorilas* e considerando as questões referentes ao enquadramento, iluminação e aspectos técnico-cinematográficos das tomadas, assim como o ritmo, instrumentação e fluência da trilha sonora.

A questão da classificação do vídeo enquanto vídeo dança, vídeo-arte ou filme experimental foi trazida diversas vezes pelo videoartista Felipe Barros, que nos questionava qual eram as possibilidades estéticas de um vídeo dança. Além disso, qual seria a possível circulação da obra em festivais de vídeo ou cinema a partir de sua classificação.

As cenas filmadas no cenário das embarcações abandonadas e enferrujadas foram escolhidas como centrais para o desenvolvimento do vídeo em detrimento de outras, como aquelas filmadas em um cais coberto pela vegetação, que foram excluídas quase em sua totalidade do produto final, pois acreditávamos que o deslocamento da figura carnavalesca do *gorila* para aquele cenário inóspito possuía grande força visual, assim como nos delineava, de maneira mais clara, o tema de nosso vídeo dança. A trilha sonora, feita a partir dos sons percutidos nos cascos das embarcações, gravada nas locações por Daniel Ruiz e Felipe Barros, tornou-se um elemento de condução para as escolhas das imagens e para o ritmo do vídeo de maneira geral.

Esse processo de edição colaborativa, com os três realizadores juntos na ilha de edição, colocou, de maneira bastante clara, nossa forma de colaboração, pois tornou bastante pragmático todo o diálogo entre as vozes que atuaram no processo, como se o último corte fosse o acordo final entre essas vozes. Por mais curioso que pareça, foi especificamente neste processo de edição que ficou explícito um princípio de trabalho, já trazido aqui através de alguns autores, que se refere à ideia de que, nos

processos colaborativos, qualquer sugestão ou proposta deve ser testada em forma de cena, deve ganhar essa dimensão objetiva para ser discutida. Assim, posso perceber que no processo de edição que nos propúnhamos, o valor de cada ideia se fazia mais clara e forte a partir desse princípio, o que, ao longo das horas de trabalho, nos fazia cada vez mais recorrer à objetividade da expressão de nosso argumento em forma de escolha de cenas, seus encadeamentos e cortes, ao contrário de uma discussão apenas conceitual sobre o material filmado.

Como resultado deste processo, foi produzido o vídeo dança *Monólito Carnaval*. Além de ser um vídeo dança, como se viu anteriormente, sua classificação pode ser uma questão de problematização do formato do vídeo. É, claramente, uma obra de ficção, na qual se atua para câmera a partir de sugestões de movimentos e ações que vão delineando um roteiro, não previamente estabelecido. Contudo, a ficção em *Monólito Carnaval* – que se dá através da representação dos conflitos e brincadeiras do grupo de *gorilas*, na atuação com máscaras e no desenvolver de uma narrativa, ainda que não linear – é desafiada por diversos elementos de não ficção que parecem insistir em invadir o quadro. Como os carros, ônibus e caminhões que vemos passar na ponte Rio-Niterói ao fundo; os outdoors de supermercados e lojas, presentes em segundo plano; e na própria relação entre um universo lúdico e fantasioso, representado pelos *gorilas* com o mundo real representado pelo cenário no espaço das locações. A maneira como escolhemos gravar as tomadas, muitas vezes com a câmera na mão, ou permitindo que os elementos citados acima “vazassem” para dentro do enquadramento dá, ao vídeo dança, um certo tom documental, resultado direto da maneira que se deu nossa forma de colaboração entre comunidade e artistas durante seu processo de realização.



Fig. 17: Still do vídeo dança “Monolito Carnaval”

Tais questões também estão presentes no primeiro produto do *Projeto Distância*, o vídeo dança *Palaventório*. É a partir do produto final da segunda fase do *Projeto*, que podemos começar a perceber a delineação de um universo estético comum a ambos os vídeos. Este universo estético comum foi regido por alguns modos de abordagem dos elementos de criação que se repetiram em ambos os processos, e que fazem parte da prática de experimentação que venho discutindo.

Os processos colaborativos apresentam essencialmente esse traço experimental, e daí a impossibilidade de se estabelecerem como uma metodologia, como vimos. No entanto, Salles (2011) propõe uma perspectiva relevante para pensarmos a questão dos procedimentos que se repetem, falando que certas regularidades de um artista trabalhar, recorrências do seu modo de ação, já se deflagrariam como um método desse artista. Seriam formas pessoais e únicas de organização, podendo variar de criação para criação. Os métodos poderiam ainda ser entendidos como operações lógicas responsáveis pelo desenvolvimento do trabalho:

Essas operações, que acontecem inevitavelmente ao longo do processo, não conhecem na arte a consciência e explicitação da ciência. A arte vive, portanto, um encontro de método que não implica, necessariamente, uma busca consciente. (Salles, 2011:66)

Assim, penso que, mais importante que verificar se é possível ou não uma metodologia de trabalho nas práticas colaborativas, é observar as ações no percurso de experimentação, os gestos que se repetem, buscando compreender os princípios que os direcionam. Pois “É no estabelecimento de relações entre os gestos do artista que se percebe os princípios que norteiam aquele processo.” (Salles, 2011:83). No próximo capítulo buscarei discutir alguns princípios verificados nessas experiências.

CAPÍTULO 4 - QUESTÕES EMERGENTES: particularidades do *Projeto Distância*, elementos recorrentes e princípios de trabalho em diálogo com a prática colaborativa

Acredito que o processo de realização do *Projeto Distância* é, também, um processo de aprofundamento da consciência social do artista. Ao nos propormos à realização artística com os jovens de comunidades, e com a participação de diversos membros dessas comunidades, tomamos contato e vemos nossa criação ser atravessada por uma série de questões relacionada à vida nesses locais. Ao deslocarmos a criação artística da sala de ensaio e do palco, para ruas, vielas e para o cais, também estávamos expondo nossa arte às variáveis destes espaços, tomando conhecimento de suas peculiaridades e permitindo sua entrada em nossa dança. Isso não só foi fundamental para a transformação dos objetivos estéticos do *Projeto* como para a transformação da percepção dos artistas e produtores envolvidos sobre a realidade social brasileira, já que essas questões faziam parte das discussões que tínhamos durante as filmagens.

Tomarei, por exemplo, o Morro do Palácio, comunidade de Niterói onde a presença do tráfico de drogas é notória, controlando, inclusive, o acesso de visitantes ao morro. Éramos, então, uma equipe de filmagem neste ambiente, ajustando-nos aos procedimentos e regras do local. Para as filmagens, utilizamo-nos, inclusive, da mediação dos moradores da comunidade para explicar aos traficantes nossa presença ali com câmeras. No Morro do Palácio, também tivemos nosso espaço de oficinas interditado pela defesa civil devido a um deslizamento de terra na encosta onde este se encontrava, o que interrompeu as atividades do *Projeto* por alguns dias e nos fez mudar para a sala da associação de moradores. É difícil precisar de que forma esse tipo de questão nos afeta ou até mesmo o quanto altera o fazer artístico e o produto final, mas, para além desse tipo de análise, me é mais cara a percepção de que nossa consciência social foi transformada por estes eventos.

Durante as oficinas e filmagens, eram constantes nossos diálogos com pessoas, como o dono do bar, o presidente da associação de moradores, o presidente

do bloco carnavalesco, o trabalhador do estaleiro, o pastor da igreja, o responsável pelo projeto social, entre outros. Dentre esses, eram vários os que se mostravam bastante interessados no *Projeto*, colaborando com sua realização, questionando-nos e oferecendo sugestões. Como, por exemplo, quando Grilo, trabalhador da indústria naval da Ilha da Conceição e nosso guia nas locações, sugeriu-nos a ideia de filmar em outros estaleiros, onde havia barcos e navios novos, que seriam “muito mais bonitos” do que aqueles enferrujados que filmávamos. Momentos como esse colocavam em contraste nossos objetivos estéticos e as concepções, fazeres e intenções artísticas presentes nestas comunidades, provocando-nos e buscando novos pontos de vista para a dança e a arte naquele ambiente. Nesses momentos, o *Projeto* encontrava-se, então, com um de seus principais objetivos: a transformação mútua de indivíduos em colaboração artística, a aproximação de visões de mundo inicialmente distantes.

Escolho apresentar este ponto de vista no início deste capítulo como forma também de convidar o leitor a penetrar neste cenário ou, pelo menos, a partir de sua própria perspectiva, estabelecer relações entre os elementos desta discussão e esta *paisagem*. É importante esclarecer que este contexto ou *paisagem* é, dentro desta compreensão que trago nesta pesquisa, um espaço construído no convívio, na ação entre indivíduos, no olhar que se imprime sobre esta realidade e como ela os enxerga. Assim, deste contexto, nascem também as particularidades do *Projeto*, o território por onde se encaminham os modos de gestão do processo, deflagrando seus princípios de trabalho.

Este capítulo dá continuidade às discussões já iniciadas nos dois capítulos anteriores, porém, neste momento, com a possibilidade de ter em perspectiva as duas fases do *Projeto* trazendo questões emergentes dessa experiência como um todo. Assim, debatendo as questões, progressos e desdobramentos envolvidos nestas propostas de colaboração, procuro ressaltar alguns princípios verificados nas práticas artísticas de ambas as experiências. Como já vinha sendo feito, tais princípios são debatidos através do diálogo com pesquisas que tratam dos processos colaborativos, estabelecendo zonas de contato, ressonâncias, encontros e divergências. Nesta interlocução, busco examinar a possibilidade de identificação de algumas

particularidades para a prática colaborativa na dança. Esta indagação será feita à luz de alguns pontos específicos da experiência do *Projeto*.

Esse ponto se faz relevante, antes de se iniciar a discussão deste capítulo, pelo fato de que investigação aqui proposta parte de um processo particular – a experiência do *Projeto Distância* – para a abordagem de uma temática abrangente, que são os processos colaborativos. Este ponto será ampliado mais adiante e se apresentará como questão importante, mas, desde já, deve estar claro que esta pesquisa não busca estabelecer uma teoria para a prática colaborativa na dança ou no vídeo dança. Por diversas razões, ficará claro que tal tarefa, além de não refletir o desejo e propósito desta investigação, seria desacertada frente aos conteúdos que aqui pedem por outros desdobramentos. Da mesma maneira, a especificidade do vídeo dança no *Projeto* será abordada quanto ao seus aspectos relacionados à colaboração nesta experiência.

O que esta investigação busca é relatar e discutir a prática criativa vivenciada, organizando e compartilhando seus conteúdos em diálogo com outras pesquisas que convoquem questões e características gerais sobre a colaboração. A partir desta reflexão, fundada em um processo particular, proponho ver como, neste estudo de um processo específico, essas características gerais, trazidas por outros autores, apresentam modos singulares de manifestação.

Essa dinâmica é reconhecida por Salles (2011), que afirma que essas generalizações ou teorias são ferramentas amplas, são aspectos da criação que podem ou não estar presentes em um processo e que podem aparecer em diferente gradação de um sujeito para o outro. “Cada processo é singular na medida em que as combinações dos aspectos (...) são absolutamente únicas.” (Salles, 2011: 31).

Assim, a singularidade do *Projeto Distância* terá enfoque a partir de abordagens de aspectos gerais, procurando voltar a estes com maior profundidade quanto às particularidades de seu fazer.

4.1 Modos de criação em processo: trajeto com tendências

Falar da experiência no *Projeto Distância*, acessar seus conteúdos, fatos, histórias, é como mexer em um campo completamente tomado por objetos de toda natureza, com as mais diversas possibilidades. Isso porque, em retrospecto, à medida que os fatos e elementos, de alguma maneira, ajustam-se em um desenrolar no tempo, eles provocam mais ideias, perguntas e fazem multiplicar as possibilidades de se olhar para elas.

O *Projeto Distância*, em ambas as fases, guarda algumas particularidades: propõe um formato de residência artística onde os artistas se propõem a um contato intenso com o contexto da comunidade e os participantes do *Projeto* – estes, em sua maioria, um público de não iniciados em dança –, tendo, ainda, como interlocutores, colaboradores envolvidos virtualmente. O espaço escolhido passa a ter grande atenção, e o processo é guiado também a partir desta experiência, resultando na elaboração de um produto final no formato de vídeo dança.

Um processo envolvendo tantas particularidades ofereceria, necessariamente, muitas faces a contemplar, sob perspectivas bastante distintas. Tais características foram apresentadas ao longo da tese e podem ser entendidas, também, como parte da estrutura geral do *Projeto*, quando descrito de maneira breve. No entanto, se observado detalhadamente, o *Projeto* guarda, ainda, uma série de especificidades não só de um processo para o outro, mas como proposta de criação. O caráter do processo, por assim dizer, foi sendo construído por elementos, em parte, idealizados previamente e outros absolutamente nascidos durante o fazer.

Isto também é uma característica própria dos processos colaborativos: são, de fato, modos de criações complexos que, por apresentarem estruturas bastante flexíveis, abertas a interferência e ao acaso para construir seus percursos, possibilitam muitos pontos de vista para discutir seu fazer. Por isso também a multiplicidade de propostas. Falar desse campo é tratar da diversidade.

Como já exposto, poderia afirmar que o *Projeto Distância* vem de um desejo pessoal em criar algo colaborativamente. Para isso vir a cabo, necessariamente, foi

estabelecida uma estrutura, um meio, ainda que bastante aberto. O formato primeiro, para ambas as fases, seria esse de uma residência artística envolvendo jovens e artistas profissionais, para a criação de um vídeo dança. Contudo, uma série de elementos e outras particularidades surgiram no caminhar, no experimentar. A temática, os modos de gestão, os procedimentos desenvolvidos, entre outros elementos, foram, gradativamente, descobertos e estabelecidos conforme demandas surgidas e mesmo na maturação do próprio processo.

É relevante, assim, novamente, a perspectiva de Salles (2011) sobre o percurso de um processo, que o entende como um trajeto com *tendências*. Como já visto, o processo, em sua dinâmica própria de transformações, apresenta o gesto criador como um movimento com tendências, que age como rumos vagos que direcionam esse processo. Há, assim, aspectos intuitivos envolvidos, ao mesmo tempo em que este movimento criador é também regido pela lógica da incerteza. As tendências movem o artista para a construção de uma obra, podendo agir como premissas gerais de seu processo, pois, muitas vezes, são marcadas pelo desafio e desejo de concretização.

No *Projeto Distância*, havia, já de início, alguns elementos direcionadores que foram tomando forma à medida que se caminhou no processo. A partir de uma estrutura de certa maneira objetiva, o que havia era o desejo da colaboração e pessoas engajadas para realizar tal proposta. A efetivação disto – a ação – teria de desvelar os modos de realização. Nos mais diversos aspectos é que as tendências vão se manifestando e apontando certos rumos. No desenvolvimento de procedimentos, por exemplo, isso era comum. Quando se mira uma imagem ou ideia, algo que se almeja alcançar, um estado físico, por exemplo, começa a busca por tatear os dispositivos que seriam acertados para aquela experimentação. Sem saber exatamente o que se pretende que aquele corpo execute, buscavam-se maneiras de estimulá-lo, surpreendê-lo e, ao mesmo tempo, informá-lo. Acredito que no exercício de achar um *como* ou um *o quê* para algo que está, em grande parte, ainda no campo da pulsão, é que o processo vai tomando forma e criando características próprias.

Falando da ideia de processo com tendências, dentro do contexto de uma obra específica, Salles (2011) ressalta o equívoco que seria limitar este conceito a um grande *insight* inicial, o que, se assim fosse, faria deste um percurso mecânico de concretização de uma ideia inicial:

No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam. (SALLES, 2011:44)

Diria, ainda, que essa *inter-relação* ganha potência, agiganta-se, quando consideramos uma proposta colaborativa. Tanto as linhas de criação vão se definindo no fazer, como as formas de gestão e organização, impulsionadas pelas demandas do ato criativo. Pelo menos assim o foi, de forma bem clara, na experiência do *Projeto*.

Mesmo se tratando de processos iniciados a partir de uma mesma proposta, nas fases 1 e 2 do *Projeto*, podemos observar diferenças bastante expressivas nos modos de execução e desenvolvimento e até mesmo em questões estruturais. Como visto, por exemplo, tivemos, na primeira fase, um processo construído em grande relação com materiais coreografados, enquanto o segundo foi absolutamente apoiado em bases improvisacionais. Isto se deu devido a uma combinação de fatores que incluem as características de cada um dos grupos de jovens e a forma como eles compreendiam e se relacionavam com experiência do movimento, o recorte temático que foi sendo definido e mesmo a estrutura de encontros ou ensaios (no primeiro, tínhamos oficinas; no segundo, propomos encontros com caráter de preparação). Ao longo do processo, vamos buscando e testando as maneiras mais eficientes de trabalho e descobrindo os mecanismos que determinado processo solicita.

Acredito que tal característica também se relaciona ao tempo de construção da obra, segundo Salles:

Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se assim como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado total de adesão. (Salles, 2011:40)

Esse seria um percurso de maturação, um caminho que vai dando materialidade a algo que passa a existir. A criação aconteceria, então, neste ato contínuo, em um ambiente de total envolvimento. Diria que os elementos da criação, assim como os procedimentos e estrutura desta, vão surgindo deste processo de maturação.

Existe, assim, um processo de maturação que acredito ser também perceptivo. Na experiência do *Projeto*, ficou bastante explícita a importância da escuta, que passa pelo contato e pelo reconhecer-se, que é bastante sensível na colaboração. O convívio proposto com os jovens e o deslocamento para o contexto da comunidade foram fundamentais para isso: criou-se, ali, um campo para o diálogo, para perguntas, para a percepção do outro, podendo envolver até mesmo algumas dificuldades próprias da proximidade, mas permitindo relação. Perceber as identidades, afinidades e os contextos implica, também, em abertura e curiosidade. Por isso, é importante haver espaço no processo para que esta maturação se dê, assim como interesse recíproco entre os colaboradores.

Em ambos os processos, a prática desenvolvida procurava responder tanto ao nível de experiência dos jovens, como as especificidades dos demais criadores. Isso implicou em uma ação contínua de testes, ajustes e surgimento de diversas questões. Como já mencionado, apresentaram-se desafios, por exemplo, quanto à compreensão acerca da linguagem da dança, assim como quanto às necessidades envolvidas para a execução dessa prática. A busca também foi por uma compreensão do que envolvia o fazer de cada um dentro daquela proposta. Os modos de operação, digamos, em cada processo, estavam em curso, e, assim, os grupos buscavam, também, por um entendimento comum e uma definição mais precisa do que se esperava de cada um naquela situação. Entender um outro universo e se engajar em uma nova prática, como foi necessário para todos os participantes do *Projeto*, demanda trabalho e reavaliação do seu próprio fazer, mas pode tornar-se enriquecedor em experiência e aprendizado.

Acredito que este possa ser um caso específico deste *Projeto*. Mas questões de ordem comunicativa, que impulsionam a criação de um dialeto particular de um grupo e um entendimento comum do que se propõe a desenvolver e dos papéis envolvidos no

processo, são algumas das peças-chave para se chegar a ferramentas mais precisas e eficientes para a criação. Ao longo desse capítulo, pretendo abordar outros elementos.

4.2 As singularidades no coletivo: o projeto poético

Em uma investigação, as tendências de um percurso específico são reveladoras dos mecanismos criativos de um artista na criação de uma obra. Dentro de uma perspectiva mais ampla, Salles (2011) afirma que é possível observar, na prática criadora de um artista, certos princípios de natureza geral envoltos pela aura da singularidade deste. São gostos e crenças que regem o seu fazer, seu modo de ação - um projeto pessoal, singular e único, que Salles denomina de *projeto poético*. Segundo a autora, este projeto estético, ligado em um tempo e espaço que inevitavelmente afetam o artista, é permeado por princípios éticos do criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. São princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista, que norteiam a singularidade de cada obra. Estes se encontram em suas escolhas, seleções e combinações. Em cada obra, o artista busca uma possível concretização desse seu grande projeto, que também é dinâmico e se altera ao longo do tempo.

É importante compreender que esses princípios direcionadores vão se definindo ao longo do processo, não sendo, claramente, conhecidos pelo artista. É durante o fazer, por meio do processo, que ele se aproxima de seu projeto:

Não há uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e as produções anteriores de um artista em constante avaliação e julgamento. (SALLES, 2011, p 47)

Chego a este conceito buscando, conscientemente, certos desafios para essa reflexão. O projeto poético, como estamos vendo, diz respeito às particularidades que

regem as ações do artista, suas escolhas estéticas, pulsões e questões que o provocam como criador, sua relação com seu contexto, em um ato contínuo ao longo do tempo. Como, então, pensar essa dimensão, que é um aspecto do ato criador, tratando-se da prática colaborativa? Como isso se daria e como se organizaria?

Algumas possíveis definições e pontos basais sobre o processo colaborativo já foram apresentadas no capítulo 1, buscando cercar, brevemente, o termo. Para se começar a pensar sobre essas perguntas, proponho aqui a abordagem de Araújo:

O segundo vocábulo da expressão *processo colaborativo* materializa a dimensão coletiva do fazer, o construir junto, o criar compartilhado. Este aspecto múltiplo e associativo caracteriza toda a estruturação do processo, que é marcado pela pluralidade e precisa se organizar de forma a atender sua natureza multivocal. Determina, também, uma conformação estética contaminada, contraditória, com a memória de várias mãos impressa no corpo da obra. (ARAÚJO, 2008: 87)

Tal afirmação leva à ideia de partilha, de encontro e do espaço criativo construído e organizado para e por um coletivo, com implicações estéticas que revelam o contágio e a multiplicidade de vozes presentes na criação. Por ser um fenômeno de aspectos amplos, a prática colaborativa guarda uma série de possíveis portas de entrada para se pensar esse fazer. Trazendo esta perspectiva de Salles (2011) sobre o percurso criativo com tendências e a instauração de um projeto poético a partir desse, estou propondo iniciar a abordagem desse fenômeno pelo viés da *singularidade*. Isto porque acredito que este possa ser um núcleo importante para pensar a particularidade do *Projeto Distância*, da forma como o pretendo tratar.

Araújo (2008) fala da tensão entre singularidades criativas como propulsora da dinâmica do processo colaborativo. O coletivo não como uma massa, mas uma *multiplicidade de singularidades* com a intenção de construir ferramentas comuns. Combinando diversos conceitos, fala da ideia de singularidades dentro de uma dinâmica relacional, que não dilui diferenças, mas as estimula. Assim, afirmar não o *individual*, mas o *singular* e o *subjetivo*, pois acredita que quanto mais radicalizada estiver cada singularidade artística, mais potente e eficientemente ocorrerá o processo de criação.

Baseados nessa abordagem poderíamos definir o processo colaborativo como um conjunto multifuncional de subjetividades que constroem simultaneamente, a si mesmas e ao todo, produzindo uma obra de natureza heterogenia, não hierarquizada e multidisciplinar. (ARAÚJO, 2008: 88)

Os processos colaborativos não só valorizam, mas fundam suas práticas nas singularidades dos colaboradores. O processo é nutrido pela bagagem e particularidade dos artistas envolvidos, que se unem em torno de uma proposta comum para a realização de uma obra. Como vimos, cada artista possui seu projeto pessoal, tendências particularidades que direcionam seus modos de fazer. Sem traçar respostas, é possível pensar que, na colaboração, haveria uma dinâmica entre esses projetos pessoais e as tendências compartilhadas que mobilizam estes artistas a propósitos comuns na criação.

É nesta dinâmica que emergem as questões referentes à colaboração: no escutar das tendências, nas descobertas a serem feitas, nos mecanismos a serem criados. No *Projeto Distância*, essas questões dizem respeito ao individual, ao coletivo, à relação com o meio, suportes escolhidos, desejos, possibilidades e limitações. Para se pensar essa dinâmica, é exigido um olhar específico sobre alguns pontos dessa experiência, estabelecendo um diálogo necessário com alguns princípios ligados às práticas colaborativas, já verificados em outras pesquisas.

4.3 A colaboração a distância

Conforme fosse possível, havia, no *Projeto Distância*, um deslocamento dos processos e elementos da maneira de realização de uma obra coreográfica tradicional com o envolvimento de não bailarinos, diferentes linguagens e o estabelecimento de um novo tempo processual através da colaboração também a distância. Uma estrutura que difere, consideravelmente, da formulação de um espetáculo cênico realizado por uma companhia tradicional, por exemplo.

Além disso, esta nova processualidade evidencia uma separação entre diferentes polaridades do fazer artístico: o campo da concepção artística, da ideia coreográfica e o da realização pragmática. Quando trabalham em uma mesma sala coreógrafo e intérprete, os vetores que atravessam esses campos ocorrem de maneira quase simultânea, em uma relação em que o imaginado e o possível se transformam mutuamente. No processo de criação do *Projeto Distância*, a realização de, digamos, uma sequência coreográfica, presente no vídeo final, dava-se por meio de diversas etapas, como: concepção dos movimentos constituintes de tal sequência e filmagem desta pela coreógrafa Erica Bearlz ou Clea Wallis, envio e recebimento do vídeo via internet, adaptação e realização da sequência dentro das possibilidades corporais, interpretações e vontades dos participantes do *Projeto*, pesquisa de locação para a filmagem, edição, inserção de trilha sonora original, etc. Esta forma de realização fragmentada e atravessada por várias intenções e desejos artísticos, por diferentes temporalidades, deixava ainda mais clara uma outra distância: aquela que existe entre a intenção de um agente no processo artístico e realidade da obra coreográfica.

O aprofundamento das questões relacionadas à intenção e autoria nos processos artísticos nos leva a questionamentos anteriormente suscitados por outros autores e artistas. O filósofo canadense Marshall McLuhan (1967) ressalta que o conceito de “autoria”, assim como é entendido hoje – ou seja, um esforço intelectual individual relacionado à obra como uma mercadoria –, era, praticamente, desconhecido antes do advento da imprensa. O que, além de nos revelar mudanças históricas em conceitos que nos parecem tão duradouros, atenta-nos à importância do papel da tecnologia no desenvolvimento das relações artísticas. Ou ainda:

No século XX, a modernização das obras pressupõe que bailarinos sejam submetidos, em permanência, a estratégias que rompem com a noção de um “instrumento-corpo” ancorada em uma tradição centenária. Buscam-se técnicas, sistemas e métodos que apontem para a noção de um “sujeito-corpo”, a partir da qual intérpretes tomem em mão o seu corpo-destino, na interpretação de obras de autorias diversas, incluindo aquelas escritas de próprio punho. (NAVAS, 2006: 5)

O processo da distância, ou pelo menos da maneira de se fazer dança proposta para parte deste projeto, altera algumas possibilidades da prática. Por mais

que ainda existam, neste projeto, as figuras tradicionais do coreógrafo e do intérprete, a distância e as temporalidades deste novo processo alteram aquilo que fora, anteriormente, previsto para a relação entre eles. O coreógrafo está alheio às questões relativas ao ambiente, ao presente da realização de suas idéias, que passam agora a ter força da sugestão, e da transformação destas em dança. A resolução das questões que atravessam o momento do acontecimento artístico não cabe, agora, a um centro criador, mas, sim, a uma rede de criação.

Neste contexto, podemos, assim, identificar diferentes culturas: “cultura corporal”, “cultura da dança” e “cultura coreográfica” – citando a Trilogia presente em Navas (2002) – interagindo e redimensionando produto e experiência. Esta Trilogia, que se trata de uma elaboração conceitual, situa a “cultura corporal” como relacionada a como o corpo se move, os movimentos que marcam nossos corpos, podendo ser essas marcas biológicas, genéticas, ou relacionadas aos nossos hábitos cotidianos, posturais, de locomoção, etc. Já a “cultura da dança” compreende a dança presente no cotidiano, cujo objetivo maior não é a comunicação de conteúdos de forma organizada, mas a dança como manifestação social ou ritualística, na qual os corpos que dançam carregam formas de movimentação particulares de determinado grupo, tribo, região. Por fim, nesta Trilogia, a “cultura coreográfica” se relaciona a manifestações artísticas cujo maior objetivo é o de comunicar conteúdos, ou seja, a dança cênica, a dança que, profissionalmente, elabora o seu conteúdo a partir de uma relação investigativa da arte e seus contextos.

No processo de criação contemporâneo, é possível dizer que, muitas vezes, os artistas atuam como orquestradores, investigando e arranjando, a todo tempo, a cultura corporal, cultura da dança e cultura coreográfica presentes nos corpos, contextos e em outros elementos de suas composições. No *Projeto Distância*, tínhamos a cultura corporal dos jovens se relacionando com a cultura coreográfica das coreógrafas Erica Bearlz e Clea Wallis, criando uma maneira específica de se mover; a cultura da dança presente nas comunidades do Morro do Palácio e Preventório e da Ilha da Conceição, nos interrogando sobre nossa prática – “que dança é essa?”, “isso é dança?”, “o que é dança?”, ao mesmo tempo em que nos movia, no sentido de pesquisar suas significações e alimentar nosso olhar; tínhamos a cultura coreográfica

dos artistas do *Projeto* entrando em diálogo com o audiovisual, linguagem, por sua vez, tão familiar aos jovens participantes, entre outros.

Arrisco afirmar que, nesta proposta colaborativa a distância, esta questão quanto aos arranjos e orquestrações se torna mais complexa, visto que, como dito anteriormente, a distância e as temporalidades deste processo alteram aquilo que fora previsto para a relação entre os elementos e as figuras envolvidas na criação. Segundo Salles (2011), a intervenção do elemento imprevisto, do acaso, ao longo do percurso de criação, é determinante dentro do processo:

São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento do artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. (Salles, 2011:41)

Os direcionamentos previstos e escolhas a serem feitas passam, como vimos, por diversos agentes, pulverizando, de certo modo, seu contorno inicial. No caso do *Projeto Distância*, esta rede de criação se estabelece no contágio entre distintas cultura corporal, cultura da dança e cultura coreográfica. A obra coreográfica, ou o produto final, seria, então, o espaço onde essas potências se relacionam a fim de comunicarem algo, onde essa relação passa a fazer parte de uma cultura coreográfica comum.

4.4 Hierarquias e processos decisórios

As formas de organização do processo procuram responder a um percurso bastante tortuoso, em que a busca é por ouvir as tendências, as pistas e perceber os caminhos mais potentes. Mesmo partindo de uma base clara – um processo colaborativo para a construção de um vídeo dança, envolvendo tais e tais pessoas, com determinadas condições e tempo para se desenvolver, etc –, é interessante notar que, no desenrolar da experiência, nada está pronto, definido. Aliás, parece que tudo ainda

está por vir. Tanto no eixo criativo como nos modos de organização e gestão, percebíamos que tudo estaria por ser descoberto.

Aproximo-me, aos poucos, do campo que se refere mais explicitamente aos modos de organização de um processo colaborativo e dos conceitos já criados em torno deste. Como visto no capítulo 1, uma das premissas básicas dos processos colaborativos, apontadas por diversos pesquisadores, seria a manutenção das *funções artísticas específicas* dentro de um processo, o que também o distinguiria da criação coletiva. Assim, os artistas envolvidos colaboram entre si a partir de suas funções já assumidas e definidas desde o início do processo.

Tal conceito me desafiou olhar para a forma de funcionamento do *Projeto* e perceber que, ali, havia algumas especificidades. Existia um acordo, desde o início, quanto aos papéis, mas vejo que a maior dificuldade estava em achar as maneiras de estabelecer essa inter-relação entre as funções.

A começar pela minha função dentro do *Projeto*, que incluía direção, preparação corporal e produção do vídeo. Araújo (2008) afirma que a simultaneidade ou conjugação de funções dentro de um mesmo projeto não impede a prática do processo colaborativo, mas se constitui, sim, uma situação mais complexa que depende da capacidade do grupo de gerenciar tal situação. No meu caso, vejo que essa condição demandou um alto grau de atenção e energia. É comum, em uma criação, que questões de várias ordens atravessem um fazer e mesmo solicitem dele algum amparo. No entanto, é fundamental que se estabeleça certos espaços, ao mesmo tempo em que não se perca de vista a compreensão de que aquela proposta depende de um coletivo para se realizar.

Com um olhar crítico, posso avaliar que, por abarcar muitas funções (necessidade inevitável do *Projeto*), estabelece-se, subliminarmente, uma ideia de propriedade e responsabilidade pelo *Projeto*. Sim, a concepção inicial era minha e havia responsabilidades de ordem prática assumidas (editais, no caso da fase 1, e contato com os espaços, organizações), mas aquele processo era fundado no compartilhamento, na construção em conjunto e só se concretizaria na troca e

contribuição com outras ideias. Assim, talvez fique clara a necessidade, ainda mais latente, de consciência sobre como e em que bases se firmam os acordos do processo.

Percebo, também, que o estabelecimento da colaboração em si, quando em situação de criação e experimentação, pode apresentar desafios. Mesmo com a proposta do *Projeto* já exposta e aceita, na medida em que se busca e se estimula a participação, pode acontecer, primeiramente, uma espécie de estranhamento. De alguma forma, é como se solicitasse algo dele. Mesmo com uma prática de preparação para se chegar a este estágio, poderiam ser notados um questionamento interno e certa tensão, algo perto de uma busca por corresponder a expectativas. Esse grau de questionamento e ansiedade deve ser ultrapassado para se dar vazão ao que pode ser trazido de espontâneo e que tenha significado para quem o executa e propõe.

Ao longo do processo, pudemos, ainda, encontrar certas dúvidas sobre a função a ser desempenhada, ponto em que se confundem, digamos, a maneira como participar e os limites do campo onde se pode agir. Isto não só relacionado aos jovens, mas mesmo entre os artistas. Como propor, quando, a partir do que “posso sugerir?”. Acredito que a colaboração leve mesmo a esses questionamentos. Era a necessidade de se descobrirem modos daquele grupo se organizar, dadas as demandas, dadas as possibilidades de cada um, dados os objetivos. E os desejos. Só no caminhar que tais dúvidas foram encontrando possíveis soluções, ideias encontrando ajustes.

Acredito que, dentro de um modo de gestão mais tradicional, esses limites possam se apresentar bem claros: a relação entre diretor e bailarinos, preparador corporal, músico, etc, é delimitada por razões de ordem hierárquica já estabelecidas pelas formas de organização da companhia ou grupo, sua estrutura organizacional, administrativa, financeira, além de se justificar, também, pelo senso comum dos envolvidos sobre cada *métier*. No entanto, como já visto, a colaboração não pressupõe a ausência total de hierarquias, conforme afirma Araújo (2008), mas hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado pólo de criação, para, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico. Essa ideia de hierarquias flutuantes, apresentada sob a perspectiva da colaboração no teatro de grupo, traz uma perspectiva relevante para pensar as possíveis dinâmicas

envolvidas entre as funções específicas na criação. O deslocamento da hierarquia de um pólo de criação para o outro gera um pólo de dominância momentânea que exige, de cada artista, a capacidade de voltar seu potencial de criação para o ponto em questão, de modo que impulse o coletivo ao aprendizado.

A questão do desafio e aprendizado diante da especificidade da outra função dentro do *Projeto Distância* foi há pouco comentada. Na fase 2, durante a elaboração de *Monolito Carnaval*, em todo o movimento de definição da estética das imagens, assim como a abordagem que se teria da movimentação dos personagens e como iria se interagir com este universo temático, exigiu alguns processos de negociação entre as funções presentes no *Projeto*: direção, videomaker, intérpretes e coordenadores de pesquisa e preparação. Assim, em cada etapa desse processo, é possível perceber que, de certa forma, escolhas eram tomadas tendo em vista o maior peso que uma função tinha naquele momento, apesar de não se ter a consciência clara do princípio acima exposto. E, de fato, é pertinente afirmar que, no processo, quando se dirigia sua capacidade criativa para um pólo de dominância momentânea (por exemplo, figurino, prática que os jovens dominavam, ou vídeo, campo de domínio do videomaker Felipe Barros) se aprendia com aquela função.

Na fase 1, no processo de criação de *Palaventório*, também é possível notar uma dinâmica similar, como já comentado: questões relacionadas a filmagem, a coreografia, a direção, a edição, a trilha sonora e outras, podiam assumir, em diferentes etapas ou mesmo momentos, a capacidade de regência do processo. Por exemplo, nas filmagens e discussão sobre a possibilidade de planos para determinada cena, levando em consideração todas as questões técnicas de luz, enquadramento, etc., a atenção se concentrava nos jovens responsáveis por esta área. Já no arranjo das coreografias, nos ajustes e questões ligadas à execução dos movimentos, a atenção se concentrava mais na minha direção, por exemplo. Mas havia, em meio a isso, uma preocupação minha em estimular todos a contribuir com as escolhas, em pensar desdobramentos para aquele momento.

Em contato com a ideia de hierarquias momentâneas ou flutuantes, trazida por Araújo (2008), reconheço que é possível ler fortes traços desse princípio nos

processos vivenciados. Acredito que ele apareça aqui devido às demandas próprias deste tipo de relação buscada, pelo interesse na troca e não em determinações vindas de um único sentido. É possível intuir que essa dinâmica também não venha sem certas tensões e desafios para a prática.

Pode parecer óbvio, mas é muito transformador constatar, pela vivência, que o exercício da abertura e do convite, e mesmo do acolhimento, muitas vezes, não é suficiente para que uma proposta aconteça e germine. Fui percebendo, durante o processo, que, mais do que estimular a participação dos envolvidos e demonstrar que aquela era uma prática para ser construída por todos, era necessário que se refletisse sobre um modelo, capaz de, em si, estabelecer esse convite e requisitar tais ações. Era fundamental que se pensasse no próprio processo como uma estrutura flexível, que o fizesse poroso, criando fendas para que demais ideias e ações se agreguem. Tal abertura é um desafio frente à necessidade em concretizar um produto. Implica, ainda, em estar preparado para contribuições imprevistas, que podem tanto agir favorecendo o processo, provocando e apontando novos rumos, como podem levar a propostas não executáveis.

Olhando a realidade do *Projeto*, creio que diversos fatores foram determinantes para que, em alguns momentos, fosse alcançado, ou não, certo grau de abertura e experimentação na estrutura. Acredito que eles se farão visíveis ao longo desta discussão, mas, arriscando, apontaria, por hora, alguns como: o curto tempo de processo; os envolvidos, que, em sua maioria, colaboravam entre si pela primeira vez; o grupo ser, em parte, formado por não profissionais. Por outro lado, noto, também, que lidar com esses fatores impulsionava a criação de estratégias para articular essas especificidades à experimentação que se fazia necessária. E isso, por sua vez, conforme já apontado na descrição, também gerava avanços na ordem do aprendizado artístico, como também ia definindo a estética dos produtos. Mas voltaremos a esses pontos mais adiante.

Conforme já afirmado aqui por Salles (2011), a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas. Assim, ela é feita da experimentação. Na prática colaborativa, na multiplicidade de vozes dentro de um processo, a rede de

tendências se amplia. Surge, como venho apontando, questões de ordem prática para a gestão dessas propostas que envolvem negociações e processos decisórios.

A experimentação está presente nas formas de investigação inicial do processo, nas formas de se encontrar procedimentos, nas testagens de cenas e ideias. O ideal é que as sugestões e propostas passem pela contribuição de todos, sendo sempre trazidas para discussão. Como vimos, a autonomia dos criadores, no processo colaborativo, é um fator a ser lembrado, por exemplo, em processos decisórios. Araújo (2008), como outros autores já trazidos aqui, afirma que sempre haverá troca, incorporação de elementos e negociações com o grupo, mas, no caso de algum impasse insolúvel, a palavra final é do responsável pela área. Como já visto no capítulo 1, tal dinâmica passa, antes, pela ideia de consenso.

Trago esta discussão por perceber que o processo decisório no *Projeto* passava bastante por esta ideia de consenso. Como diretora, por exemplo, sempre procurava ouvir bastante, deixar um espaço aberto para que se apontassem aspectos que talvez eu não haveria percebido. Mas não que isso signifique que não tenhamos vivido certos conflitos, que reconheço como produtivos. Percebo, na verdade, que quanto maior o grau de troca de pontos de vista e até mesmo algum conflito criativo e impasses, mais que o processo nos impulsionava para soluções novas, conteúdos que não imaginávamos e soluções que não proporíamos sozinhos. Assim, reconheço quando Araújo (2008) fala da possibilidade de se ver a crise, o conflito, como um mecanismo implícito e impulsionador em práticas desta natureza, como uma ação transformadora do próprio processo.

Em realidade, o que considerava problemático no processo era quando não se havia troca ao se apresentar uma ideia, justamente por se abrir aquele espaço quase que de um “vazio”. Este espaço, muitas vezes, era, inclusive, para ser preenchido pelo responsável por outra função. Por exemplo, na fase 1, inicialmente, havia certa timidez por parte dos jovens em propor meios de exploração da filmagem em relação ao movimento; ou, na fase 2, quando pedíamos que desenvolvessem determinado jogo de relação com o outro. Isso pode fazer com que aquele espaço

tenha que ser, necessariamente, preenchido por uma só voz, alguém que decida e dê um comando, o que não é tão interessante para o processo.

Nicolete (2004) fala da necessidade dessa interferência mútua para garantir a construção da cena, visto que a discussão é uma prática fundamental nos processos colaborativos e que as áreas específicas não são fechadas em si. Reconhece a dificuldade envolvida nesta ação:

Além de saber trabalhar em conjunto, é preciso ter uma boa dose de paciência e determinação, pois o excesso de timidez ou de polidez, muitas vezes, pode levar à omissão – e não há processo colaborativo sem a participação eficiente de todos. (NICOLETE, 2004:43)

Voltando à questão do processo decisório, percebo que a busca pelo consenso e uma solução que possa vir, em parte, a contemplar todos não é simples. Diversos autores, por exemplo, sublinham o tempo despendido nas discussões e busca por soluções, o que não deixa, de maneira alguma, de ser enriquecedor, como vimos. Mas, diante de certas particularidades, como, por exemplo, de um grupo que trabalha junto pela primeira vez, noto que a dinâmica do consenso pode passar por um estágio de reconhecimento e certos ajustes diante das características de cada colaborador. Também pode, acredito, mascarar algumas imprecisões quanto ao nível e à forma de participação de cada um dentro da proposta.

Dentro do *Projeto*, como estávamos buscando juntos esses ajustes, o que noto é que podia haver tanto uma postura um pouco reticente dos colaboradores em apontar escolhas, quanto uma atitude minha de, buscando encorajar a participação de todos, procurar contemplar mais ideais do que era possível em alguns momentos. Mas isso foi sendo percebido a tempo e exigiu uma atenção maior por minha parte em perceber que, ao apontarmos certas escolhas, podemos mesmo ser mais generosos para que o outro saiba por onde ir. Desta maneira, digo que este equilíbrio é fino e que o espaço entre o dar voz e também fazer escolhas deve ser preservado visando à potencialidade do processo, da criação.

Araújo (2008) comenta que, devido ao dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho possa se encontrar, há, no processo colaborativo, uma

contínua flutuação entre subordinação e coordenação. O primeiro seria um sistema mais comum, com estruturas tradicionais, hierarquias rígidas, em que as relações internas de trabalho são marcadas por uma pirâmide de subordinações (ator se submete às indicações do diretor, este ao dramaturgo, etc). O segundo, oposto a esse, é marcado por um plano de horizontalidade máximo, em que ninguém subjugaria ninguém, sistema próprio dos processos coletivos por exemplo.

Nos processos colaborativos, em que se transita por essas instâncias, a definição do *Projeto*, dos colaboradores, das técnicas a serem experimentadas, seria alcançada coletivamente, enquanto as decisões a serem tomadas por quem é responsável pela função (diretor, dramaturgo, iluminador), por mais que haja debates com todo o grupo, operam-se em um sistema de subordinação. Certamente, todo esse processo é fruto de muita experimentação, amadurecimento e constantes negociações entre os colaboradores. Essas definições nascem, segundo o autor, de uma rede complexa de interdependências que marca todo o processo, que podem trazer contínuas mudanças de opinião e posicionamento. Acatar uma definição é, também, parte de uma dinâmica de coordenação, já que se escolheu trabalhar com aqueles artistas.

Frente a essa perspectiva do autor, que leva em conta a experiência de anos de um teatro de grupo, poderia pensar que, talvez, essa visão não se aplicasse, com tanta clareza, ao nosso caso, já que o processo contou com artistas e jovens convidados a integrar um *Projeto*. No entanto, é possível reconhecer essa dinâmica entre subordinação e coordenação dentro da experiência, desde que, conforme acredito, haja alternância de maneira distinta em alguns pontos. Justamente pelo contato que estávamos fundando, assim como um entendimento comum do *como* colaborar, as atitudes de escolha, sugestão, consensos ou palavra final variavam dentro da possibilidade do grupo e da proposta. Os colaboradores a distância, por exemplo, não têm o mesmo espaço de ação em todos os momentos do processo devido à questão física, o que modifica o modo como incide e se coloca no processo, quando comparado aos outros colaboradores: ao mesmo tempo em que suas sugestões são testadas com empenho (até porque há um desejo do grupo em corresponder àquela ideia vinda como uma oferta), este artista não estará presente para assistir à

experimentação, que até será relatada a ele, mas não participará da mesma forma defendendo seus pontos de vista. Outro exemplo é o caso dos jovens. Estes não eram intérpretes criadores profissionais e, por isso, não têm, a todo momento, uma atitude propositiva construída, o que também muda a regularidade e o modo de sua participação em algumas situações. Poderia, ainda, falar do meu caso como diretora, que, ao lidar com profissionais e não profissionais, via a necessidade de equalizar essas vozes para não predominar, a todo momento, a fala de quem tinha mais experiência, sem que, com isso, também fossem feitas concessões desnecessárias, procurando dar espaço aos iniciantes, como já havia falado.

Antes de seguir com essa discussão quanto aos modos de participação e de decisão dentro do processo, acho importante pensar sobre a questão trazida acima, referente ao formato inicial proposto para o *Projeto*. Como dito, havia uma estrutura básica pensada e, assim, fui eu a proponente do *Projeto*. No entanto, ele foi previamente idealizado, pensando justamente nesses colaboradores: Daniel Ruiz, compositor, parceiro e colaborador em outros *Projetos*, com sensibilidade e interesse em lidar com diferentes realidades sociais, culturais ou artísticas; Erica Bearlz, bailarina e coreógrafa, muito competente para criações baseadas em estímulos simples e demandas diversas; jovens do *Ponto de Cultura Me Vê na TV*, cujo trabalho em audiovisual já apresentava bastante conhecimento da técnica, ao mesmo tempo em que dialogava com seu universo adolescente; Clea Wallis, diretora que privilegia a pesquisa de novas linguagens e processos e experiente em trabalho com jovens; Felipe Barros, videomaker que tem, em seu trabalho, um traço experimental bem forte e muito sensitivo para o ambiente em que insere suas criações; os jovens da Ilha da Conceição, que já brincavam carnaval vestidos de *gorilas* e que ainda tinham grande ligação com a cultura carnavalesca por serem também ritmistas de escola de samba; e o dançarino de rua Filipe Oliveira, que transitava entre diferentes técnicas de dança e também universos ligados à cultura popular.

Reapresento esses perfis dos colaboradores, com o recorte que os aproximaria das propostas do *Projeto*, para sublinhar que seus alicerces foram pensados levando em conta esses indivíduos. Não haveria meio de executar o que foi pensado para aqueles locais e situações, se não fosse a participação desses agentes.

É interessante observar, durante minha escrita, a necessidade de voltar no tempo e rememorar as características que ligariam cada um ao *Projeto*. É como se, durante o fazer, avançássemos e, em um movimento natural, não olhasse mais os elementos isoladamente. De alguma forma, as biografias vão achando conformação dentro de um todo e seguindo? Estaria falando da questão já levantada sobre o projeto poético e suas implicações em um coletivo, dos projeto pessoais se relacionando com as tendências compartilhadas de um processo? Isso poderia demonstrar que o processo se moldou, de fato, durante o percurso, incorporando características dos colaboradores e conquistando traços próprios?

As perguntas vão surgindo como impulsionadores. Sem traçar respostas, sigo.

Ainda se considerássemos os colaboradores do *Projeto* como colaboradores convidados, isto não modificaria seu grau de participação dentro da proposta. Araújo (2008) considera que os colaboradores convidados não atuam como simples executores, mas participam e contribuem com o conceito geral do trabalho e se inserem nesta dinâmica fluida entre coordenação-subordinação.

Por mais que haja o exercício de discutir certos parâmetros da prática colaborativa, é importante lembrar a perspectiva já levantada quanto ao percurso que, por meio de suas tendências, revelaria os modos particulares de arranjos de um processo. Conforme visto, o processo leva à construção de mecanismos próprios de organização, impulsionados também pelo ato criativo. Salles (2011) percebe a obra em criação como um sistema em formação que vai ganhando leis próprias. Na busca por concretização, caminha-se de uma estado de indefinição, ainda que potente, em direção a formas de organização:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de idéias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 2011:41)

Da mesma forma, é possível perceber que o ato criativo apresenta suas demandas de ordem prática e responde a elas. Processos colaborativos de grupos, por exemplo, podem levar a modelos de gestão em que a estrutura organizacional, administrativa, financeira, entre outras, é controlada e administrada pelo coletivo. No caso do *Projeto*, a forma de organização, nesses parâmetros, foi também outra. Por se tratar de dois processos artísticos que se deram através de residências artísticas, e não um trabalho continuado, o tipo de organização de gestão não era coletivizado – aspecto que não define um problema, nem um benefício, mas uma característica, dentre as tantas que dão o colorido dos traços desse processo artístico, como visto.

4.5 A perspectiva e o papel da direção no processo

Acredito que o jogo tenso entre o projeto do artista e o processo, com tudo que lhe é incorporado ou atravessado no percurso de criação, aproxima-se da questão das tendências compartilhadas dentro da prática colaborativa e sua relação com o projeto pessoal dos artistas envolvidos. A partir desse percurso comum, guiado por tendências compartilhadas, haveria implicação sobre os projetos pessoais dos artistas? E a singularidade deste último, como age sobre o que é compartilhado?

Antes de procurar averiguar se, de fato, há essa influência em vias recíprocas ou não entre a esfera da singularidade e do coletivo, neste nível de elaboração proposto entre o projeto poético e tendências compartilhadas, é importante abordar a questão por outro ângulo, sem buscar constatações sobre essa influência. Como se vê, essas esferas se apresentam latentes nos processos colaborativos e, necessariamente, a dinâmica entre elas demanda mecanismos de articulação.

Conforme visto, a tensão entre singularidades criativas funda a dinâmica do processo colaborativo. Quanto mais acentuadas as singularidades, mais potente será o processo. Todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, contribuem e dialogam com as demais funções durante o processo. Estabelecem a troca, o contágio, em uma relação de interdependência. O artista afirma sua autonomia

criativa na medida em que propõe materiais e articula opiniões – de que podem ser observadas fortes interferências autorais nos processos, que devem estar comprometidas com um todo, sendo estruturadas em torno de um objetivo comum. Assim, a manifestação da singularidade deve estar articulada ao propósito geral do processo.

Interessa-me, particularmente, esse tensionamento dialético entre a criação particular e a total, no qual todos estão submergidos. Sem abandonar o estatuto artístico autônomo de um determinado aspecto da criação, a habilidade específica, o talento individualizado ou, mesmo, o gosto por certa área criativa, o processo colaborativo não reduz o criador a mero especialista ou técnico de função. Pois, acima de sua habilidade particular, está o artista do Teatro, criando uma obra cênica por inteiro, e comprometido com ela e com o seu discurso como um todo. (Araújo, 2006: 131)

Este equilíbrio, ou mesmo “tencionamento”, seja entre singularidades ou singularidade e todo, parece um princípio potente na prática colaborativa. No entanto, quando foram discutidos os modos de gestão criativa, que envolvem diversos tipos de negociações e processos decisórios para esses processos, foi possível perceber que a gerência desse equilíbrio é um dos grandes desafios para a criação. Demanda, como falamos, mecanismos de articulação que auxiliem este trânsito entre singularidades e estas com o todo do processo.

Acredito que aí se estabeleça um dos papéis fundamentais do diretor nesses processos. Como é possível imaginar, a função da direção, em uma dinâmica compartilhada de criação, pode ganhar características específicas. Fica claro, de saída, que buscar delimitar o território de ação e as atribuições do diretor em práticas colaborativas, exigiria um empenho reflexivo que foge do foco desta discussão. No entanto, foi a partir deste ângulo que observei/experimentei o processo colaborativo. É a partir deste ponto de vista, de dentro do processo, que construo meu relato e me proponho a refletir. Simplesmente afirmar isso já implica em diversas questões.

Admito que, de início, este campo, para mim, já apresentava certo grau de imprecisão. Embora haja, na contemporaneidade, uma perspectiva abrangente para se pensar o papel do diretor na criação em dança, via que o *Projeto* trazia parâmetros novos para mim. Frente a uma combinação grande de fatores bem específicos, como

era o caso, somada a uma proposta que, de certa maneira, “descentralizava” a regência do processo, havia uma demanda simultânea por objetividade e abertura. Esta demanda desafiava, a todo tempo, a forma de pensar e agir dentro da função de direção naquele contexto.

Já afirmei que, ao assumir mais de uma papel dentro do *Projeto*, minha presença ficava bastante acentuada, o que tendia para uma polarização do processo em torno da minha figura. Levando em conta, ainda, que o trabalho incluía jovens com pouca ou nenhuma experiência em processos artísticos mais abertos, era natural também que houvesse um entendimento da estrutura mais associado a modelos convencionais de organização. No entanto, por parte dos artistas profissionais, incluindo a mim, também estávamos descobrindo um fazer, entendo os canais, as demandas, o universo do outro e as possibilidades comunicativas e criativas da proposta.

Assim, a compreensão do espaço propositivo que o *Projeto* sugeria era, de certo modo, um campo por se estabelecer, o que pedia por esforços mútuos, criação de estratégias, entrega, estímulo e inspiração. Da mesma forma, diante de fatores como o tempo para a realização do *Projeto*, necessidade de pesquisa, preparos técnicos (que incluíam mais de uma linguagem) e planejamento de atividades, assim como readaptações de diversas ordens, era fundamental que também se encarasse o processo a partir de uma postura bastante objetiva e prática. Combinar essas determinações, como dito, fazia minha prática transitar entre diferentes esforços criativos para perceber o grupo e suas dinâmicas, agregando-me e buscando potência, enquanto inseria essa realidade criativa no plano pragmático do *Projeto*.

Em sua pesquisa, Araújo (2008) procura identificar as eventuais readaptações ou redefinições do papel do diretor em uma dinâmica compartilhada de criação, e perceber se, ao ampliar seu campo de possibilidades, tal papel encontraria diferentes formas de atuação. A partir de sua experiência no Teatro da Vertigem, dá o seguinte relato:

(...) posso afirmar que, na área da direção, procurei garantir e estimular a participação de cada um dos integrantes do grupo, tanto na criação material da obra, como também na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas, os

encaminhamentos metodológicos e os posicionamentos ideológicos e éticos.(Araújo, 2008:3)

Acredito que tal afirmação apresenta princípios e metas potentes para se pensar a função do diretor nessas práticas compartilhadas. Procurar abranger a participação em todas essas esferas do processo exige trazer a singularidade para o diálogo com o todo, criando o todo. Esse estímulo reforça as identidades artísticas dentro do coletivo, ao mesmo tempo em que, de maneira estratégica, pode construir um processo bastante eficiente, dado o grau de conexão que se propõe com o específico (e até mesmo particular) de cada um. Certamente também imprime a complexidade, que creio que seja necessária à proposta.

Poderia seguir, a partir daqui, falando dos demais princípios que encontrei ao estudar outras pesquisas. Isso será feito, buscando uma síntese, dada a amplitude de experiências. No entanto, falar dessa conectividade do indivíduo com o processo, assim como do indivíduo com seus iguais, leva a pensar as formas possíveis para esses encontros.

Em minha graduação em dança na Unicamp, tive aulas de Técnica da Dança, logo no primeiro semestre, com a professora Julia Ziviani. Ao propor algum exercício em dupla, envolvendo massagem ou manipulação corporal do outro, ela falava algo bem dessa maneira, que aqui tentarei reproduzir: “ó, gente... só presta atenção aqui: quando você põe a mão no outro, você toca o outro, num faz de qualquer jeito, num é de qualquer jeito. Calma. Percebe o outro... Quando você toca no corpo do outro, você tem que ver que ali tá toda a história da pessoa, tá tudo, tá um monte coisa... Então, calma, põe atenção...”.

Nas práticas corporais que conduzo, quando há qualquer tipo de manipulação ou contato dentro de um exercício, esse é o primeiro comando que me vem à cabeça assim que os alunos vão começar. Às vezes até antes do “distribui o peso”, “abre um pouco mais a base”, “desce os ombros...”. Sai assim, quase involuntário. Repito (repito?) quase sem ver, de início. Porque é um *princípio*.

Ao chegar para trabalhar com um grupo, acredito que seja fundamental esse tipo de *atenção*. Pensando em relação a que se propõe uma prática colaborativa, mais

ainda. Acredito que essa ideia vá um pouco além: vai em uma direção que tem ida, tem volta e outros trajetos. A percepção do outro para se estabelecer uma prática compartilhada eficiente, como já dito, é fundamental. Uma percepção sensível, como a descrita acima, engajada, que pode ser ainda curiosa e até – *por que não?* – crítica. No papel da direção, ela busca o outro, o outro em contexto e o contexto da criação. Contudo, a direção, ao ser parte do processo, também percebe a si mesma. E ainda: por ser parte do processo de interferências mútuas, ela percebe a maneira como o outro percebe, inclusive a ela mesma. É, diria, uma *direção de vários sentidos*.

Quando, por exemplo, foram relatadas algumas questões que vivemos em sala de ensaio com os jovens do Ponto de Cultura, na fase 1, ligadas aos termos e definições que eu trazia para as práticas de dança, fica aparente um tipo de percepção do outro sobre a direção. A questão era referente ao vocabulário usado e ao universo, digamos, conceitual da linguagem da dança, ponto em que se estabeleceu esta perspectiva sobre o meu fazer. Na verdade, ficou claro que não era “apenas” uma questão de ordem comunicativa, mas a maneira como *eu* escolhia abordar a dança, a minha visão e modo como eu me relaciono com essa linguagem. Assim, a minha perspectiva era vista pela perspectiva deles.

Esta questão, por sua vez, trouxe a demanda de criar relações com o que já existia na experiência deles, fosse dentro da linguagem do audiovisual ou até mesmo em seu cotidiano, e, a partir disso, procurar estabelecer aproximações. Isto é, necessariamente, refletir e buscar acessos à particularidade da visão de mundo desses jovens. Acredito que, de maneira geral, perceber as particularidades e procurar estabelecer relações deva ser feito não só visando à compreensão dos envolvidos acerca do que é apresentado pela direção, mas também como uma forma do diretor procurar significar, internamente, a perspectiva dos demais. Nessas situações, creio que, caso as aproximações produzam real sentido para o grupo e outras ideias se agreguem, haveria a potência de perspectivas fronteiriças, criadas no contato.

Seriam essas situações eminências de tendências compartilhadas? E ainda, seria esse tipo de contato um possível exemplo para pensar as determinações ou

implicações que podem surgir em um processo colaborativo em direção aos projetos pessoais dos envolvidos?

Essa *direção de vários sentidos*, então, envolve o perceber. Passa por perceber o outro, por se perceber. Implica no outro e, por isso, implica em si. E essa seria “uma percepção ativa, uma ação perceptiva”³², permanente, uma ideia de direção que não apenas medeia, mas que busque ver e também se ver a partir do outro, misturar-se e distanciar-se – uma permanente busca, como um *princípio*, um ponto de onde eu procuro começar. O fazer, os processos, são cheios de ruídos, atravessamentos e filtros pelos quais vemos o outro.

Assim, a colaboração, como se sabe, não vive de apenas acordos e consensos. Aliás, falo, aqui, de um encontro de singularidades, um conjunto de identidades diversas em que a diferença produz o movimento do processo, ou ainda, como o percurso tenso apresentado por Salles (2011), de acordo com quem pólos opostos agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação.

Durante a realização de ambas as fases do *Projeto Distância*, não foram poucos os momentos de conflito. Por se tratar de um trabalho feito com adolescentes e jovens adultos, por vezes, as questões referentes à direção passavam também por questões disciplinares relacionadas a horários, silêncio na hora da filmagem, atenção em cena, etc. Havia, entre os participantes – que se conheciam previamente nos dois casos –, suas próprias animosidades e pequenos desentendimentos. Controlar e resolver estes conflitos eram, também, tarefas a serem gerenciadas por nós, artistas do *Projeto*. Acredito que, em certos momentos, estas disputas e o estado geral de ânimos foram intensificados pelo calor nas locações ao ar livre em pleno verão em Niterói, o que foi ainda agravado pelas fantasias de moletom e máscaras de borracha na fase 2. No último dia de filmagens, foi particularmente notório este estado de nervos, o que gerou uma acalorada discussão entre os jovens, resultando, inclusive, no abandono de um deles antes do término dos trabalhos do dia.

³² Termo/comando/indicação/estímulo trazido diversas vezes pela Profa. Dra. Verônica Fabrini durante as práticas de experimentação da disciplina Laboratório III, ministrada em conjunto com a Profa. Lygia Eluf, para o Programa de Pós-graduação em Artes – IA/Unicamp, no ano de 2010.

Enquanto os conflitos envolvendo os jovens participantes pareciam se dar a partir de questões de disciplina ou comportamento do grupo, entre os artistas convidados, eles eram de ordem estética ou relativas à produção do *Projeto*. O formato de nosso processo decisório e nossa forma de hierarquia flutuante permitiam maior espaço para questionamentos da forma de pensar e agir do outro, o que nem sempre é feito de maneira resolutiva, e a defesa de argumentações estéticas e visões de mundo colocava-se como um ponto de tensão do grupo. Talvez por se tratar de um trabalho feito em comunidades onde a questão social é latente, discussões desta ordem, associadas a diferentes posicionamentos políticos, também fizeram parte destes encontros, ou embates de singularidades, aos quais se propunha o *Projeto*.

Durante os ensaios é bastante comum o choque ou a contraposição de visões de mundo díspares. Tais contradições, contudo, não são extirpadas, mas sim, alimentadas. Ou seja, elas estarão explicitamente presentes dentro da obra, revelando cisões inerentes ao grupo. Por outro lado haverá o movimento de busca por territórios intermediários, mínimos denominadores comuns, enfim, soluções viáveis para que os diferentes pontos-de-vista sejam atendidos. (ARAÚJO,2008:80)

A questão da mediação entre as forças presentes em um processo colaborativo, como uma das demandas do papel do diretor, mostra-se de extrema relevância. Acredito ser este um papel da percepção que mencionei e que, nesse caso, pede que ele aja de maneira assertiva e estratégica. Ledubino (2009) comenta que o diretor afinado ao trabalho colaborativo deve ter uma presença não impositiva, agindo como um provocador e garantindo tomada de decisões de maneira eficiente para a manutenção do precário equilíbrio comum a esses processos.

Assim, a tomada de decisão se apresenta mais uma vez como questão. Este ponto, de certa maneira, foi tratado, mas acredito ser relevante trazê-lo novamente, levando em conta o papel do diretor. Considerando que a natureza de “jogo” atravessa a dinâmica de escolhas grupais, Araújo (2008) aborda alguns aspectos. Entre eles, ressalta que a forma como as diferentes alternativas são expressas auxilia na tomada de decisão e é neste ponto que o diretor pode ser responsável por encaminhar de maneira produtiva esse processo. O autor coloca que é bastante comum que, quando

um dos colaboradores se expressa de maneira confusa ou apresenta timidez, suas sugestões sejam descartadas. Entende, então, que o papel do diretor, que seria o de apresentar todas as diferentes sugestões, clarificando cada uma e garantindo um nível de expressão consistente e claro, é fundamental. Assim, evita descartes injustos e encaminha um processo de escolhas mais amadurecido.

Como se pode supor, evidentemente, trago esse aspecto por se relacionar diretamente à experiência do *Projeto*. Tratando-se de jovens em formação, esse exercício era crucial, pois os encorajava a se colocarem e não apenas serem guiados ao longo de todo processo. Por outro lado, nessa dinâmica, também me vi sendo, digamos, apoiada ou encorajada. Na medida em que alguma colocação não era tão bem compreendida, pude perceber, algumas vezes, os próprios jovens buscando clarear meu ponto de vista para os outros.

Esses tipos de mediação creio que necessariamente aconteça ao longo do processo, em diferentes níveis e direções. Porém, se tratando de um processo de troca e compartilhamento, mais uma vez: um percebe o outro. Assim, ao perceber o outro, pode dar seu testemunho buscando a articulação com o todo do processo e, também, do todo do processo. Desta forma, fala-se da visão dos colaboradores podendo, de fato, propor rumos à direção: não há como negar a maneira como o dançarino Filipe Oliveira abordava sua experiência em dança em contato com o personagem carnavalesco, inspirando a todos em novos movimentos e mesmo estados corporais; as coreografias de Érica Bearlz, assim como suas tarefas, encaminharam uma exploração precisa e também estimulante para os jovens naquele momento; os jogos propostos por Clea Wallis fizeram acessar a ludicidade que pode ser própria da experimentação, gerada pelo estado de interesse e pelo estímulo à imaginação que essa prática traz; as proposições de Daniel Ruiz, que extravasaram de maneira produtiva, sensível e engajada sua função de músico, potencializando os laços entre funções artísticas; a visão e maneira intuitiva de Felipe Barros em pensar e conduzir propostas e sua forma de se envolver com facilidade com o que é novo; e, obviamente, os jovens em ambos os processos que, com sua visão de mundo, inspiram contatos e caminhos ainda não trilhados, trazendo, necessariamente, formas novas de elaborar.

Falei, aqui, de algumas das potências de cada um dentro do processo e de como isso contribuiu para meu papel de direção, mas é importante lembrar que o processo, como já falado diversas vezes, também é feito de desencontros, tensões, desacordos e mesmo mudanças de rota. De forma alguma, trata-se de percursos estáveis e lineares. Quando olhado como um todo, há uma continuidade. A continuidade que vejo repercutida nas ideias trazidas por Salles (2011), uma continuidade que coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações que formam uma rede de operações estreitamente ligadas. Há a ligação, um desenrolar no tempo que obedece a uma possível lógica, que aqui vejo como determinada pelo contato.

Essa dinâmica entre singularidades foi exposta em contato com a função da direção. Acredito que, quando traço meu relato sobre outros aspectos da criação, este ponto de vista continue de alguma forma a se operar. Assim, antes de prosseguir buscando a relação entre singularidades e todo, trago, por último, o relato de Araújo (2008), sobre o papel do encenador em processos colaborativos, experiência vivida de dentro, que se concretiza em princípios para esse papel de condução:

A vontade do encenador é apenas uma entre várias, e no acontecimento-cena que o grupo quer instaurar, o seu papel não parece ser o de criação à fórceps de uma “unidade de ordem”. Ao contrário, sua contribuição é a de garantir o espaço de emissão das distintas vozes, de estimular as suas bloco de notasbloco de notasaltissonâncias sem, contudo, refutar a gagueira, o desafinamento e a mudez, permitindo que uma possível “unidade” ocorra como fruto-adubado dessas interações – a partir delas e ao fim delas. A ele, cabe o ofício de ouvir todas aquelas vozes simultaneamente, de não se ensurdecer no barulho ou, então, de fazer do ruído, partitura. Ele não dá voz a ninguém – atitude paternalista indesejada – porque todos já têm voz, são donos dela. E a sua própria voz, a voz do encenador, não é a de solista nem de prima-dona, e nem também se encontra dissolvida num coral indistinto. Ela é um canto singular, contraponto e contracanto e, às vezes, só afonia e silêncio (Araújo, 2008:81)

Ao pensar sobre esse *todo* que é o processo, em seu percurso, é possível observar aspectos múltiplos, que se desdobram considerando a particularidade dos processos colaborativos. Procurarei, neste momento, transitar entre alguns desses aspectos como forma de problematizar certos pontos da experiência do *Projeto*, assim como, em uma perspectiva geral, avançar nesta análise.

4.6 Autoria e as marcas do processo na obra

Ao falarmos do valor das singularidades, dentro da prática colaborativa, que se reflete, por exemplo, no amplo espaço aberto dentro do processo para a elaboração de materiais, principalmente por parte dos intérpretes, vem a pergunta: como se articulam, de fato, ao final do processo, os fortes traços autorais presentes no percurso? Chego, então, a um ponto bastante discutido dentro deste tipo de processo compartilhado: a autoria.

Foi possível ver, no capítulo 1, que os diversos autores aqui trazidos, como Araújo (2008), (2003), Nicolete (2004) e Ledubino (2009), concordam com a visão de que, nos processos colaborativos, a obra é, de fato, resultado de esforço criativo de grupo e, por isso, subentende uma noção de autoria compartilhada. Isso se daria pelo fato de entenderem que é claro o esforço do artista, a partir de cada função específica, em contribuir e construir junto à totalidade daquela criação.

Como demonstra Fisher (2003), nas práticas colaborativas teatrais, há um traço marcante que se refere à ideia que o artista responsável por sua área pode desenvolver uma síntese das proposições desenvolvidas pelo conjunto e estruturá-las de forma conveniente à concepção geral do espetáculo. Acredito que esse é o fato que também acentua a questão de autorias internas no processo.

No caso da experiência do *Projeto*, isso se difere de forma clara. Os procedimentos adotados eram outros, dada a especificidade do grupo, já comentada. No entanto, também consigo identificar minha extrema dificuldade em estabelecer os devidos créditos a cada colaborador, justamente por enxergar pólos de autoria que, embora bem explícitos, vazavam para o todo da obra. Apesar de seguir a ficha técnica de uma maneira tradicional (talvez um ponto a ser revisto), percebo um esforço coletivo, mas que também se deu em diferentes graus e intensidade de participação.

No entanto, Araújo (2008) afirma que, ao contrário da criação coletiva, o processo colaborativo propõe um retorno e uma valorização do autor singular. Salienta, porém, que ele não está isolado, pois o exercício da autoria, realizado pelo artista em

sua função artística, dialoga e é confrontado com a vontade grupal. Assim, o produto final é de todos os envolvidos, porém deixa explícita a contribuição artística pessoal.

Essa questão da autoria é um fator de diferenciação das duas fases do *Projeto Distância*. Como, na primeira, trabalhamos com jovens de um Ponto de Cultura especializado na produção audiovisual, a direção do vídeo dança *Palaventório* foi assinada por mim, Daniel Ruiz, Érica Bearlz e Me vê na Tv (que é a maneira como os jovens deste Ponto de Cultura já assinavam seus filmes e que, por si, já consiste em uma forma de autoria coletiva e colaborativa). O objetivo, desde o início das oficinas, é que os jovens da comunidade participassem tanto em frente como atrás das câmeras. É difícil precisar as funções da autoria de cada um em um processo cuja direção era compartilhada quase que todo o tempo na produção, filmagem e edição do vídeo, assim como os créditos de direção à coreografia do vídeo também foram para mim, Érica Bearlz e todo o elenco. Na segunda fase, como o colaborador escolhido era um videoartista e os jovens participantes não tinham nenhuma experiência prévia de produção audiovisual, a direção de “Monolito Carnaval” foi assinada por mim, Daniel Ruiz e Felipe Barros.

Assim, este fazer colaborativo está longe de consensos fáceis se pensarmos como estes dialogam com definições tradicionais das artes cênicas, como aqui a de autoria e mesmo a questão dos limites de cada função. Por exemplo, na dança, a ideia de intérprete criador que, como vimos, fundamenta grande parte de uma prática apoiada no envolvimento criativo dos participantes. O bailarino contemporâneo hoje é solicitado a participar ativamente do processo criativo, gerando materiais e contribuindo com a composição cênica, muitas vezes atuando como co-criador. No entanto, não poderia afirmar que esta função desempenhada pelo intérprete daria a este processo o status de processo colaborativo, uma vez que podemos encontrar tal prática até mesmo em estruturas bastante tradicionais e de hierarquia fixa, como em grandes companhias ou em montagens de coreógrafos consagrados, onde não há a participação efetiva das demais funções na elaboração do conceito e concepção da obra.

Porém é notório que este papel do intérprete se abre a um exercício de criação onde se compartilha o fazer coreográfico, e requisita deste uma participação

ativa, propositiva, permitindo que pratique e experimente sua singularidade enquanto artista. Desta forma, compreendo aqui que esta prática pode ser parte constituinte das relações engendradas entre coreógrafo e bailarinos em um processo colaborativo em dança, mas acredito que não defina totalmente a autoria compartilhada. O relato da coreógrafa e diretora Lia Rodrigues à pesquisadora Mônica Dantas traz esse tipo de questão:

Se você considera que o pensamento também faz parte do corpo, sim, eu participo da criação dos movimentos, tanto quanto os bailarinos. Faço coisas com o meu corpo. O que eu faço eu não vejo, mas isso é visto pelo outro. O outro imita ou não, eu não sei se o que o outro está fazendo é aquilo que eu fiz, é tudo híbrido, misturado. Tem um impulso gerador, o que eu faço é dar o impulso primeiro para mover o corpo. No fundo não tem muita importância [quem é o autor da coreografia]: colaborador, criador, tento achar um jeito mais apropriado de dizer isto. (RODRIGUES *apud* DANTAS, 2006:52-53)

Acredito que, para a dança, essa questão da autoria em processos compartilhados e mesmo o conceito de colaboração em si ainda são, por vezes, fúgidios. Podemos observar, no trabalho da coreógrafa, uma determinação autoral bastante forte, que se cumpre não só nos créditos, mas na estrutura de gestão da companhia, por exemplo. O que, então, determinaria o caráter colaborativo de um trabalho de dança? Não procuro responder a essa questão através deste estudo, até mesmo pela inviabilidade de traçar generalizações a partir de uma única experiência, neste caso. No entanto, procurarei considerar esse aspecto mais adiante.

A questão da temática também pode ser um aspecto a ser levantado. Como já afirmado, é uma prática comum no processo colaborativo a elaboração de uma temática de forma coletiva. Ela deve apresentar forte relação com o coletivo para apresentar possibilidades concretas de desenvolvimento. Assim, por exemplo, Ary (2011) afirma que um tema aglutinador é essencial como fator motivador do processo colaborativo, que, sem eliminar as individualidades, impulse os artistas no mergulho criativo e os torne comprometidos com o todo, alcançando, assim, grande capacidade de mobilização. No entanto, em nosso caso, o recorte temático foi se definindo, de maneira geral, ao longo do processo.

Salles (2011) afirma que “o processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações.” (Salles, 2011:40). Isto é latente na questão da temática dentro do *Projeto Distância*. Na fase 1 do *Projeto*, surge, ao final com bastante força, e se estabelecendo como mote para o vídeo, a questão da geografia das comunidades, que acabava por falar daquela experiência de imersão, de contato e relação entre aquelas diferentes realidades e fazeres que ali colaboravam. Durante o processo, falar sobre aqueles lugares era não só recorrente, mas parte integrante das nossas trocas, aproximações e convívio, vindo, posteriormente, a dar os rumos daquela criação.

No processo de criação, na fase 2 do *Projeto*, levamos a temática dos personagens carnavalescos *gorilas* como uma *entrada* para o processo. Através do convívio e imersão, surge, então, com bastante força novamente, a temática da geografia da comunidade, que viria a se misturar com os personagens. Ao longo do processo, esta relação se estabeleceu e impulsionou o processo criativo. No entanto, a forma como pensávamos em desenhar o vídeo, que seria inspirado nos depoimentos dos jovens sobre aqueles espaços e sobre suas impressões daquele personagem, aconteceu absolutamente de outra maneira. Os depoimentos, que inicialmente eram pensados como fios condutores do vídeo, simplesmente foram suprimidos, e o vídeo se firmou pela força daquelas imagens.

É interessante observar que o que se faz bem forte em ambos os processos, que seria essa relação com a comunidade em sentido amplo, é também um aspecto recorrente nos processos colaborativos de grupos teatrais. Conforme aponta Araújo (2008), é bastante forte, no que se refere à rede de interações extra-grupais nesses processos, um envolvimento aparente com seu entorno, seja em ações na comunidade ou mesmo pesquisa de campo. Este fato também se configura como um traço marcante do processo colaborativo como resultante estética, que tende a uma relação acentuada com questões ligadas à cidade e seus espaços públicos, assim como, por vezes, uma forte experimentação espacial. Isso, segundo o autor, apesar de não ter relação direta com a dinâmica interna desses processos, também se dá pelo fato dos integrantes trazerem, como material de criação, seus problemas e interesses. Além disso, muitos

grupos se deslocam para bairros específicos, provocando interesse e mantendo forte relação com esse entorno.

Para nós, essa constatação se deu na prática, de maneira absolutamente instintiva e orgânica. Estabelecer, como motivo e tema, a relação com a geografia e particularidades da comunidade em que nos inseríamos parecia o caminho inevitável a seguir, como exposto no início deste capítulo. Acredito que não haveria outra forma de fazê-lo se não através de um formato que se relacionasse com essas pessoas e lugares, como são, com suas idiossincrasias.

Avançando neste campo das tendências gerais dos processos colaborativos, no que se refere às possíveis marcas do processo na obra, Nicolete (2004) traz um ponto de vista que acredito relevante aqui. Ela afirma que essas marcas podem se apresentar mais ou menos intensas dependendo do processo, e avança:

Essas marcas podem ser percebidas pelo público em geral? É relevante para a fruição do espetáculo que o público tenha informações sobre o processo? Em que isso importa? (...) Ora, se produções nos moldes colaborativos, assim como os coletivos de criação, surgem como uma possibilidade de modificação no sistema de produção vigente, isso deve ser, de alguma forma, divulgado e propagado no sentido de estimular outras iniciativas. (Nicolete, 2004:203)

Como já afirmei aqui, o trabalho realizado no *Projeto* respondeu às especificidades e níveis de experiência de todos os participantes como um todo. Isso, sem dúvida, traz aspectos marcantes nas obras. Há, claramente, a combinação de elementos que imprimem traços profissionais e outros que dialogam com um universo iniciante. Fora esse aspecto, a maneira de incluir, completamente, aqueles espaços acredito que se apresente como resultado direto da forma como se deu nossa forma de colaboração entre comunidades e artistas durante seu processo de realização. Tais questões estão presentes desde o primeiro produto do *Projeto*, o vídeo dança *Palaventório*, mas é a partir do produto final da segunda fase do *Projeto*, que podemos começar a perceber a delimitação e o aprofundamento de um universo estético comum a ambos os vídeos. As particularidades compartilhadas entre certos procedimentos da fase 1 e 2 – jovens não profissionais, a forma de filmar as locações e até mesmo o sol escaldante presente em ambos os processos – apresentam resultados estéticos

consonantes e que fazem com que, de certa maneira, estas obras cinematográficas se complementem.

Essa questão dos elementos recorrentes leva à percepção das tendências. Fica clara sua manifestação quando observados os percursos. Salles (2011) afirma que nem a tendência do processo é desprovida de materialidade, já é carregada da matéria prima que será utilizada, e por isso podemos dizer que forma e conteúdo se encontram sempre em relação de interdependência. As tendências compartilhadas desse processo, de fato, exibem materialidade latente. Talvez até mesmo por serem *compartilhadas*, arriscaria dizer que, ora podem se apresentar imprecisas, dada a profusão de vozes, ora podem ser latentes, dados os acordos e pactos do grupo.

Observando, ainda, as possíveis marcas do processo na obra, acredito que possa ficar aparente a questão da diversidade do grupo. Isso fica expresso na combinação e relação dos elementos no vídeo dança: jovens não profissionais, trilha sonora original, personagens de carnaval, dança contemporânea. Essa característica também pode deflagrar o tipo de processo a que todos os envolvidos se propuseram no sentido da experiência e aprendizado.

Falamos já do caráter pedagógico das práticas colaborativas, que estimula elementos, como, por exemplo, o senso de coletivo e trabalho conjunto, espírito crítico, capacidade em emitir opiniões, argumentar e negociar, valorização das individualidades, entre outros.

Em sua pesquisa, Ary (2011) traça alguns pontos basais a partir dos quais possam ser compreendidos os principais valores que regem a ideia de processo colaborativo nas práticas teatrais de grupo. Entre eles estão: a ideia de processos de criação em teatro são mais ricos e satisfatórios quando feitos em coletivo, quando há a permeabilidade de opiniões entre os envolvidos, com a possibilidade de interagir com a totalidade da experiência artística e de se desenvolver uma relação mais crítica com o material artístico produzido; a ideia de que as funções artísticas específicas ajudam a potencializar a criação e são um procedimento mais democrático, pois respeitam as características que o sujeito julga possuir.

O processo específico do *Projeto* conjugou, à sua maneira, o encontro entre realidades, perspectivas e fazeres distintos. Certamente, provocou os artistas a reavaliações de seu fazer e de sua visão social. Isso se deu, sem dúvida, pelos caminhos próprios da arte e dessa experiência, e os princípios que agregou ao longo do percurso. Dessa forma, é importante trazer a perspectiva de Abreu (2003), que fala da amplitude do universo da criação, o qual pode trazer processos consistentes, e resultados estéticos idem, pelos mais diversos procedimentos de trabalho, e nos lembra:

Um processo está intimamente relacionado ao fim desejado. É o fim vislumbrado que nos leva a planejar os meios de alcançá-lo. O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, idéias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos 1970: uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador. (ABREU, 2003: 6)

Esta relação entre objetivo e processo, ou entre meio e obra, deve ser levado em conta ao refletir sobre a prática do *Projeto*, e seus desdobramentos enquanto campo para esta reflexão. Assim, é partir dessa abordagem que proponho olhar para as possíveis emergências dessa experiência colaborativa.

4.7 Emergências singulares como possibilidade

A experiência colaborativa do *Projeto Distância* se configurou como um campo para as questões relacionadas aos processos colaborativos que pretendi tratar neste estudo. A busca foi por relatar e discutir a prática criativa vivenciada, organizando e compartilhando seus conteúdos em diálogo com outras pesquisas que abordam questões e características gerais sobre a colaboração. A partir desta reflexão, fundada em um processo particular, o intuito foi procurar como, neste estudo de um processo específico, essas características gerais apresentam modos singulares de manifestação.

Com isso, não procurei ajustes entre vivência particular e essas teorias. Pelo contrário, busquei trabalhar com esses conteúdos de maneira aberta e dialógica, procurando, de fato, observar aproximações e distanciamentos com a prática do *Projeto*, assim como as gradações entre esses pólos. Confluências, desvios e oposições entre as pesquisas estudadas e esta experiência são movimentos provocadores da discussão, que buscou fluxo neste trânsito entre aspectos gerais e o processo e buscou aproveitar os caminhos abertos nesse diálogo.

Em muitos momentos, as discussões dos autores materializaram aspectos observados na experiência do *Projeto*. Assim, por meio de alguns princípios apresentados nessas pesquisas, foi possível iluminar diversas questões vivenciadas no processo, oferecendo portas de entrada e possíveis parâmetros para abordá-las. A começar pela questão das hierarquias flutuantes ou momentâneas, que pude identificar muitas vezes manifestada em nosso processo, quando cada função estabelecia, em situações diferentes, a gerência ou foco da proposta em curso. Da mesma forma poderia falar dos procedimentos de criação que se estabeleceram ao longo do percurso e pelas demandas dos envolvidos, acentuando a ideia que a prática colaborativa imprime modos de fazer distintos a cada processo. A questão das individualidades, do depoimento pessoal, das pessoalidades latentes no processo, aspectos próprios dos processos colaborativos, também ficaram notórios na experiência relatada. E poderia ainda citar como outras características identificáveis: a prática das autorias compartilhadas; a permeabilidade e perspectiva dialógica que o processo imprime, no qual todos aprendem com as diversas funções; assim como o caráter polifônico e heterogêneo dos produtos finais. Esses são todos aspectos e princípios das práticas colaborativas que pude ver presentes no *Projeto Distância* ao me propor a esse estudo.

Sendo assim, pude verificar diferenças e semelhanças significativas em relação a alguns aspectos, o que deixa latentes as particularidades do processo, possibilitando enxergar e refletir sobre elas. O que poderia, de maneira geral, ser apontado como especificidades do *Projeto* foi conhecido desde início: processo de colaboração que se dá a partir de residências artísticas envolvendo artistas profissionais e jovens em formação, em sua maioria não iniciados em dança, em que os colaboradores se propõem a um contato intenso com o contexto da comunidade, tendo,

ainda, como interlocutores, colaboradores envolvidos virtualmente. Neste *Projeto*, o espaço escolhido passa a ter grande atenção, e o processo é guiado também a partir desta experiência, resultando na elaboração de um produto final no formato de vídeo dança.

Entendendo essas generalizações acerca dos processos colaborativos como ferramentas amplas, elas permitem pensar sobre as implicações das particularidades deste processo no percurso criativo. Essas particularidades, como visto, apresentaram-se determinantes.

A começar pelo fato de que o *Projeto Distância*, além de envolver artistas profissionais, propôs-se a trabalhar com jovens em formação com ou sem experiência prévia em processos artísticos. Esse aspecto é crucial, uma vez que é possível observar, no processo, uma dinâmica que procura acolher e gerir os diferentes níveis de experiência e perspectivas artísticas. Este fato tem implicações sobre as relações estabelecidas entre as funções específicas, seja em processos decisórios ou em situações de criação e experimentação no trabalho.

Já o curto tempo para a realização do *Projeto*, em ambas as fases, pediu bastante objetividade. Desta forma, não foi possível um período muito longo de experimentação e pesquisa, como é comum em processos colaborativos geridos por grupos estabelecidos. No entanto, isto imprimiu intensidade ao contato, o que possibilitou outro tipo de aprofundamento na troca. O grupo, como um todo, colaborava entre si pela primeira vez, o que envolvia conhecer o outro e ainda se reconhecerem como coletivo.

A combinação das linguagens do audiovisual e da dança produz demandas novas para ambas as linguagens e, em nosso caso, também traz complexidade para o processo, tanto esteticamente quanto tecnicamente. Sabe-se que o vídeo dança pode ser entendido como uma linguagem em si (ou gênero para alguns autores) e talvez não deva ser abordado separando os fazeres que ele envolve, já que estes se dão em conjunto. No entanto, havia uma maneira bastante intuitiva na forma com que lidávamos com a hibridez dessa prática que, ao mesmo tempo em que era estimulante,

em termos criativos, demandava também energia e empenho constantes para essa investigação. A questão das hierarquias momentâneas se fortalece nestes casos.

Os locais escolhidos para as residências produzem também ação direta em todas as etapas e instâncias do processo. Desde a rotina de trabalho até às definições estéticas do processo, encontramos-nos imersos naquele contexto que determina e dialoga com nosso olhar. A questão da rede de criação na dimensão extra-grupal nos processos colaborativos, dos artistas com seu entorno, ganha contornos singulares na experiência do *Projeto*.

Devem ser considerados, ainda, as adversidades e desafios produzidos por esses elementos específicos do *Projeto*, conforme foi discutido. A ação do acaso, através desses elementos, muda o percurso do processo e passa a fazer parte da obra. Acredito que os desafios se produziam também no encontro das especificidades do *Projeto*, demandando mediações e ajustes nem sempre possíveis.

Por fim, não poderia deixar de citar os próprios colaboradores como uma particularidade determinante do *Projeto*. Este, em realidade, em ambas as fases, foi pensado levando em conta esses indivíduos. Os processos colaborativos valorizam e estimulam as singularidades. A tensão entre singularidades criativas funda a dinâmica do processo colaborativo. Na diversidade do perfil dos colaboradores, foram definidos os traços do processo e do produto. A potência do processo se relaciona também à potência da singularidade artística, sua radicalização.

Levando em conta as particularidades do *Projeto*, é possível notar que elas, muitas vezes, regeram o processo e determinaram alguns dos princípios direcionadores daquela prática. Isso demonstra a impossibilidade de traçar conceitos ou generalizações para os processos colaborativos na dança a partir desta experiência específica. Seus princípios se deram a partir de traços bastante particulares.

Poderia pensar, então, que talvez a prática colaborativa na dança, em cada caso, aconteceria em conformidade com os elementos que a compõem (artistas, contexto, estrutura, proposta, etc), e teria de encontrar modos particulares de gerir estes elementos. A partir da relação de interdependência entre esses, é que seriam determinados os princípios de cada processo.

No entanto, essa perspectiva que busca ser abrangente também necessitaria ser averiguada à luz de outros estudos de caso na dança para ser entendida como uma característica de ordem geral nos processos colaborativos desse gênero artístico. Seria necessário analisar outras experiências, escutar relatos de outros artistas que desenvolvem trabalhos colaborativos na dança, cruzar informações. Em todo caso, essa perspectiva aponta para a questão de que, na colaboração, os princípios de trabalho se determinariam pelas particularidades do processo.

A fim de dar maior amplitude e liberdade para pensarmos sobre essa questão na experiência do *Projeto*, proponho pensar os princípios aproximando-os à ideia de tendências. Como vimos, Salles (2011) afirma que as tendências de um processo podem ser vistas como rumos vagos que o direcionam ou mesmo premissas gerais que movem o artista para a concretização da obra.

A autora descreve o processo criação como um movimento falível com tendências. Estas tendências direcionam o artista em sua incansável busca pela construção de obras que satisfaçam seu grande projeto. Este, compreendido como seu *projeto poético*, diz respeito às particularidades que regem as ações do artista, suas escolhas estéticas, pulsões e questões que o provocam como criador, sua relação com seu contexto, em um ato contínuo ao longo do tempo.

Essa perspectiva foi reveladora para a abordagem do *Projeto*, pois levou à reflexão sobre os aspectos da singularidade na criação colaborativa, considerando que haveria, nesses processos, uma dinâmica entre os projetos pessoais e as tendências compartilhadas que mobilizam estes artistas a propósitos comuns na criação. Instigou pensar, então, sobre como os projetos poéticos dos artistas contribuem e se relacionam com as tendências compartilhadas do processo, e as possíveis implicações deste no projeto pessoal desses colaboradores.

Se aproximamos o entendimento dos princípios como tendências do processo, a singularidade artística estaria próxima, de fato, ao conceito de projeto poético.

Como a singularidade é preservada e estimulada na colaboração, intui-se que o projeto poético de cada colaborador pode ir se alimentando desta experiência. Já

que se trata de um projeto pessoal, que se desenvolve tanto ao longo de seus processos particulares quanto ao longo de seu percurso de artista, demonstra-se a possibilidade do projeto poético do artista ser transformado na interação.

Esse “conjunto multifuncional de subjetividades” que é o processo colaborativo, como vimos, permite que as singularidades se definam e se afirmem ao mesmo tempo em que constroem o conjunto. Há, através da realização da obra, a potência de transformação do projeto do artista.

No caso da experiência relatada, observando o percurso do *Projeto Distância* como um todo, em suas duas fases, observo a possibilidade de emergência de meu projeto poético, como artista colaborativa, e interessada em formas de trabalho que combinem artistas e comunidade. Quando falo das afinidades encontradas com os outros participantes, acredito ser por enxergar pontos de conexão, ou mesmo pontos tensivos, entre meu projeto pessoal e o que eu entenda como parte do projeto poético, destes. Assim, quando trago, por algumas vezes, a descrição da participação ou característica de cada envolvido – em parágrafos e sentenças gigantescos, entrecortadas por ponto e vírgula – é porque entendo que só assim seria possível falar do *Projeto*.

Cada um, à sua maneira, é um território (móvel) neste campo que é o *Projeto*. Que fique claro que, quando falo em campo, não espero que pensem em contornos ou bordas precisas para ele. Minha compreensão para este é de um gesto criador, cujos início e fim são indelimitáveis, o que o deixa inacabado. Os possíveis pontos de contato e reverberação entre o meu projeto pessoal e o que eu poderia considerar como eminências dos projetos pessoais dos envolvidos se expressam até mesmo em atitudes, detalhes, escolhas e mesmo em obras. Há materialidade neste encontro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espero ter conseguido apresentar de maneira franca ou, no mínimo, ter dado algumas pistas de que, em realidade – e como bem se pode imaginar –, este processo artístico relatado é feito de buscas, desejos, falhas, mochilas suadas nas costas, encantamentos, garrafas e sacolas plásticas pelo chão, dúvidas, piadas, chamadas não atendidas, risadas, perguntas, silêncios, constrangimentos, conflitos, bando de gente apertada no carro, generosidade aos montes e muita transformação, seja esta dos objetivos iniciais do *Projeto*, do produto final, das formas de realização artística ou, de maneira mais profunda e pessoal, de consciências e visões de mundo. Isso poderia ser até um conceito geral, uma generalização para os processos artísticos, pois, sempre atravessados e influenciados por estes elementos, eles demonstram, de fato, ter essa natureza complexa. São feitos de testes, motivações, objetividades, subjetividades, meios de concretização, estratégias, resolução de problemas, recompensas e conhecimento. Arrisco, assim, dizer – claro, me permitindo um pouco de ironia, mas me valendo de alguma verdade – que poderíamos encontrar, em quase toda pesquisa artística sobre processo de grupo, generalização que diria mais ou menos isso: “percebe-se, através dessa pesquisa, cruzando com outros estudos de caso observados e vivenciados, que é tendência recorrente em processos artísticos que combinam elementos díspares, gerando acontecimentos diversos e afetações de toda ordem, que, ao final – dado tamanho da experiência –, os artistas envolvidos observam que o percurso valeu mesmo a pena.”

Fica evidente que, quando se colocam os fatos aqui, organizados e discutidos, necessariamente ganham novos contornos. É alcançada a consciência do acontecido. Não que a discussão percorra caminhos distantes do que foi vivido, mas é inegável que a natureza própria do relato, e a ele inerente, é a de uma versão, um discurso sobre a realidade. Conscientes dessa inevitabilidade (nós – eu e você, leitor), devo esclarecer que o acontecimento artístico, por assim dizer, pode ter ganho um novo

propósito ao ser relatado. Que não exclui nenhum dos que já cumpriu até aqui. Um propósito que talvez apresente mais de uma frente.

Sobre a primeira, posso afirmar com mais certeza, pois se trata de um esforço pessoal que, desde já, mostra-se construtivo: dar palavras ao que foi experiência artística. Não “colocar em palavras”, porque não é possível, mas *dar* palavras. Oferecê-las como uma possibilidade, como um índice que pode ser aceito ou não. Esse desafio, que é quase o de nomear, mas tomado aqui de uma maneira mais aberta e menos definitiva. Pelo menos, assim foi encarado. As palavras oferecidas, deste modo, podem achar uma conformação produtiva quando encontram com o objeto ou acontecimento, gerados pela experiência e trazidos por esta pesquisa. Tal dimensão depende, ainda, do olhar do leitor, para quem esse encontro pode ser uma possibilidade de ir adiante, encontrar outras palavras e gerar novas.

Quando lidas, as palavras dadas àquelas coisas, àqueles acontecimentos, àquelas ideias podem não parecer acertadas. Ainda assim, esta negativa já vai apontar para uma elaboração, encaminhando uma ideia em direção à outra ou colocando-as sob uma outra perspectiva. Em todo caso, torço para que, a partir de então, os leitores sigam e dêem outras palavras e achem outros entendimentos para estes fatos. Que sejam estimuladas suas maneiras particulares de dar palavras. Trarão, assim, possivelmente, uma nova perspectiva a partir do que já conhecem e acreditam, que poderá ser recebida neste campo que procurei criar dando palavras à minha prática.

Contudo, se, no pior dos cenários, esta pesquisa ficar fechada na estante ou não tiver nenhum *download*, ainda restará um propósito que não fica empoeirado, porque é vivo para algumas pessoas. Ou para um “bando”, como, ao final, éramos. Posso dizer que a realização da fase 2 do *Projeto* acontece também impulsionada pela possibilidade de, posteriormente, ser parte da minha reflexão. Assim, mesmo não sabendo aonde isso ia chegar, essa pesquisa, de alguma forma, deu-me coragem e motivação para concretizar meu desejo em me aproximar e buscar trabalhar com aqueles *personagens gorilas* – desejo que combinava a forma como fui arrebatada ao observar um grupo de adolescentes assim caracterizado sair às ruas durante o

Carnaval, ao ímpeto de me envolver em mais uma produção colaborativa, desta vez com outra comunidade, Posso afirmar que ela criou meios pra muitos encontros.

Ao longo desta tese, o leitor pode ter observado a forma como os temas que cercam essa pesquisa (conforme apresentados no capítulo 1) apareceram e dialogaram. Tratando, a todo tempo, de algo que está no campo da experiência – da minha, da do *Projeto Distância* e da de outros autores em práticas colaborativas –, busquei me relacionar com esses temas acompanhando as demandas da discussão que, por sua vez, obedece um fluxo de construção, de certa forma próprio para cada momento, ao qual busquei ser fiel. Deste modo, os temas aparecem de maneira distinta ao longo da reflexão.

Trago considerações sobre as particularidades do *Projeto*, inclusive como proposta artística, o que considera, digamos, a complexidade de sua estrutura diante da diversidade de elementos que a compõem. Acredito, assim, que a prática do *Projeto Distância* oferece, de fato, muitas entradas para a reflexão sobre sua experiência e até mesmo linhas de abordagem distintas das que propus. Trabalho com não profissionais, arte e comunidade, dança e outras linguagens, artistas independentes e processos passageiros, entre outros. Necessariamente, houve a escolha de alguns aspectos para que pudesse imprimir profundidade sobre a parte do que foi a experiência, a experiência que foi *vivida*.

Pretendi, com a maneira com que os temas foram apresentados no capítulo 1, esclarecer de onde parto para tratar do assunto dessa tese, quais são meus parâmetros para falar, por exemplo, que trabalhávamos através de práticas colaborativas no *Projeto* ou que produzíamos nossa obra final na linguagem de vídeo dança.

Desta forma, alguns princípios para as práticas colaborativas, que foram apresentados neste primeiro capítulo também como forma de estabelecer certas referências para a discussão, iniciaram um diálogo nos capítulos que tratam especificamente das fases 1 e 2 do *Projeto Distância*, o qual se intensificou no capítulo 4. Acredito que permitiu considerar diversos aspectos da experiência do *Projeto*, demandando alguns avanços reflexivos.

A linguagem do vídeo dança foi abordada neste capítulo em questão, buscando, também, este referencial para se falar desta linguagem. Não se estabeleceu como foco de abordagem, mas apoiou a reflexão das formas de organização que essa prática demanda, esclarecendo alguns pontos da discussão nos capítulos 2 e 3. Permitiu-me constatar, por exemplo, a maneira, digamos, intuitiva com que nos lançamos em ambos os processos para o diálogo com o audiovisual, em que, na fase 1, havia jovens videomakers e, na segunda, Felipe Barros, videoartista, em sua primeira experiência em vídeo dança.

Outros conteúdos, no entanto, foram sendo apresentados ao longo da discussão sobre a experiência do *Projeto*, já se articulando à descrição e análise do processo, mas buscando também estabelecer certos parâmetros para reflexões que ainda se desenvolveriam. É o caso, por exemplo, da dimensão do *formar* apresentada por Dantas (1999). Ela é trazida como uma compreensão para o ato de compor em dança, que aqui considera seu caráter de experimentação: um processo de elaboração formal em que procedimentos são criados, testados, novos fazeres são propostos para a configuração da matéria/movimento enquanto forma. A dança é apresentada, então, como uma atividade de *formatividade*, em que a forma é um sistema de relações dentro de um contexto que é a própria coreografia. Tal entendimento é um referencial abrangente que permeia essa abordagem quando me refiro, por exemplo, à *criação de movimentos* de maneira geral.

Dentro desta mesma forma de abordagem, buscando estabelecer parâmetros gerais da pesquisa, estão alguns apontamentos sobre a dança contemporânea, que permeiam o universo dessa discussão. A valorização das singularidades e a não linearidade das formas artísticas neste contexto, assim como a tendência a processos compartilhados, apresentam algumas características gerais desse fazer. Elas foram abordadas, ainda que muito pontualmente, como forma de situar a maneira como o próprio fazer contemporâneo em dança poderia convergir para alguns aspectos de experimentação e possível aproximação a práticas colaborativas.

No encontro com a perspectiva de Salles (2011) sobre o ato criador, que demarcou alguns pontos da análise, foi possível chegar, ainda, a uma ideia de emergências de tendências singulares e coletivas nos processos colaborativos.

Como falado, propus que, na colaboração, houvesse uma dinâmica entre os projetos pessoais dos artistas envolvidos e as tendências compartilhadas que mobilizam o coletivo a propósitos comuns na criação. Na dinâmica do *Projeto*, em que diferentes desejos artísticos, contextos, valores, percepções e realidades conviviam e se relacionavam, identifiquei que tendências de diversas ordens se operavam. Assim, neste ponto, poderia desdobrar alguns aspectos com os quais iniciei o último capítulo, e que vem da discussão sobre os processos vivenciados.

Ao falar do conceito de projeto poético, foi visto que o artista está inserido, relaciona-se e é afetado por seu contexto, este em sentido amplo: momento histórico, social, cultural. Percebo, principalmente com a experiência do *Projeto*, que os processos de criação e estruturação cênica podem ser atravessados e determinados pelos mais diversos elementos inicialmente exteriores ao produto ou pesquisa artística proposta. Assim, como é entendido no projeto poético, não se fala da mera constatação da influência do contexto, mas como esse espaço, tempo e condições afetam a obra e passam a pertencer a ela.

Como já explicitado, em se tratando de um processo de criação colaborativa, havia, no *Projeto*, um deslocamento dos processos e elementos da maneira de realização de uma obra coreográfica tradicional, além do envolvimento de não bailarinos, diferentes linguagens, espaços para a dança não convencionais e o estabelecimento de um novo tempo processual através da colaboração que se dava *in loco* e à distância. Com isso eram muitos os desafios, e até mesmo adversidades, desde a inexperiência dos jovens em relação à disciplina e demandas de um processo artístico até as dificuldades enfrentadas devido às condições sociais das comunidades em questão, a ponto de, na fase 1, o próprio coordenador do Ponto de Cultura nos afirmar que seria impossível a realização do projeto proposto.

Salles (2011) afirma que o tecido do percurso criador é feito de relações de tensão onde pólos opostos de naturezas diversas que agem dialeticamente um sobre o

outro, mantendo o processo em movimento. Esses espaços de tensão podem ser percebidos na intervenção do acaso na continuidade do processo com tendências: a confluência das ações do propósito e do imprevisto. No *Projeto* essa dinâmica, esse espaço tensivo, acabou por impulsionar certos aspectos do percurso.

Ao longo do processo, e a partir de nossa insistência, essas adversidades não somente foram dialogando e permeando a estrutura de realização do vídeo, mas acredito que passaram a ser parte de seu conteúdo. Assim a força das imagens, como já comentado, está também no fato, claro para quem as assiste, de aqueles não serem bailarinos profissionais e estarem, a partir de seu horizonte, imprimindo singularidade àquela performance. O cenário, composto pelas estreitas vielas dos morros do Palácio e do Preventório e atravessado sempre acidentalmente pelos cachorros que ali circulavam, ou pelas embarcações degradadas e espaços em ruínas como na Ilha da Conceição, nos sugeria diferentes relações entre movimento e imagem.

O objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de mediação da realidade que lhe é externa; é a percepção artística que age nessa escuta por meio de todos os sentidos. A percepção é um dos campos de testagem do ato criador: uma forma de exploração do mundo. (SALLES, 2011:96)

Podemos afirmar que o percurso de criação deste processo se desenvolveu a partir das especificidades deste encontro, se lançando ao desafio de descobrir novas formas de interação frente às condições dadas. Ao longo do processo pesquisamos procedimentos e ferramentas para a criação nestes moldes: como estes jovens se movem, como são os espaços por onde estamos transitando, o que eles sugerem a partir de movimentações dadas, qual é o tipo de rotina e prática que podemos estabelecer nestes contextos.

São vários os exemplos na história da dança que nos mostram que as adversidades ou conflitos vividos por alguns criadores impulsionaram muitas vezes o surgimento de processos artísticos inovadores. Estas práticas que surgem – seja da tentativa de solucionar uma questão, seja do trabalho frente às condições adversas – muitas vezes são responsáveis pela inauguração de novas perspectivas para a criação, reconfigurando modos de fazer e até mesmo dando origem a novos métodos, técnicas

ou linhas de pensamento. Assim, é possível, novamente, afirmar que aceitar a intervenção do imprevisto, ou melhor, a relação acaso e desígnios – a presença desses pólos tensionados – é admitir que diferentes modos de concretização de tendências são possíveis.

Acredito que são muitos os fatores que podem vir a determinar os diferentes modos de concretização de tendências, como questões de infraestrutura, material humano, políticas de fomento e patrocínio. Se, de fato, as adversidades – ou a relação acaso e desígnio, a confluência das ações do propósito e do imprevisto – podem impulsionar a construção de novas práticas, novos modos de fazer gerando novas obras, teriam implicações sobre o grande projeto do artista, sobre os princípios gerais que direcionam seu fazer?

Como se viu, o projeto poético do artista se define, lentamente, ao longo do percurso criativo, em sentido amplo. O tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto. O processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral. Assim, cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista.

As relações de tensão formam o tecido do percurso criador, mantendo o processo em ação, a criação em movimento. Como foi dito há pouco, são pólos que agem, dialeticamente, um sobre o outro. Segundo Salles (2011), “é a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo”. Seria a caracterização do ato criador em seu sentido mais geral, vendo a “criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo. “(Salles, 2011:68)

O projeto poético do artista é dinâmico, altera-se ao longo do tempo. Perceber essa tensão entre projeto e processo seria, talvez, afirmar o estado permanente de transformação do projeto pessoal, um agindo sobre o outro, tensão que coloca a criação em movimento e o ato criador também em permanente construção, como um projeto em processo.

A experiência do *Projeto Distância*, assim, em seu aspecto colaborativo, poderia demonstrar emergências para um projeto poético – neste caso, vivenciado por

mim. Tendências compartilhadas que influenciam e impulsionam construções de projetos pessoais. Como já dito, enxergo pontos de conexão, ou mesmo pontos tensivos, entre meu projeto pessoal de artista e o que eu entendo como parte do projeto poético dos demais colaboradores. Este contato e esta troca foram, notoriamente, determinantes na transformação de meu projeto pessoal que se instaurou como artista colaborativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003. <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml> (Acessado em: 14/01/13)

ACOSTA, Antonieta. *Dança e cinema: algumas aproximações*. Revista Gambiarra, Niterói, n. 04, ano IV, p. 22-28, 2012.

ANDRADE, Marília. *Pesquisa artística de criação em dança*. In: Resgate Revista Interdisciplinar de Cultura nº17 (p.21-39), Campinas, 2008.

ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no teatro da vertigem*. Revista Sala Preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, n. 6, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARY, Rafael Luiz Marques. *A função dramaturgia no processo colaborativo*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

AZEVEDO, Sônia Machado. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BANES, Sally. *Therpsichore in sneakers*. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

BAUMAN, Z. *O Mal Estar da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BELTRÃO, B. Break dance: fissão e reação em cadeia. In: ANTUNES, A. et al. *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

BLOM, A. & CHAPLIN, L. *The intimate act of choreography*. Pittsburg: University of Pittsburg, 1942.

BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina. *Dança em foco*, vol. 2: Videodança. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- BRITTO, Fabiana. *Evolução na dança é outra história*. In: Lições de Dança 1. Pereira, R. e. Sotter, S. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1998. p. 159-167
- CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. *Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança*. Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p.348-357, out. 2011.
- COHEN, R. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTAS, Monica. *Dança: O enigma do movimento*. 1ª. Edição. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- DANTAS, Mônica. *De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea*. Revista Movimento, vol. 11, n. 2, 2005.
- DIAZ, Henrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio. *Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.
- ECO, Umberto. *Como Se Faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FISCHER, Stela. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras dos anos 90*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HEDERCHPEK, Robson Carlos. *A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*. Tese de Doutorado, 2009. Unicamp, Campinas, 2009.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- LEDUBINO, Adilson D. *O processo colaborativo na formação do ator*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes UNICAMP – 2009. Campinas, SP.
- LEPECKI, André. *O Corpo Colonizado*. Revista Gesto. n° 2, ano I, 2003. p.6-11.

MARINHO, Nirvana. *Políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier le Roy*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 2006.

MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Bantam Books, 1967.

McPHERSON, Katrina, *Making video dance : a step by step guide to creating dance for the screen*, Routledge, Abingdon, Oxon, England ; New York, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (organizadora); Deslandes, Suely Ferreira; Neto, Otávio Cruz & Gomes, Romeu. *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MIRANDA, Regina. *Dança e Tecnologia*. P.111-142. In: Lições de Dança 2 – Arnaldo Antunes [et al.]. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

_____. *Corpo – Espaço: Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MORAES, Marcus. *Notas sobre o ensino da videodança*. Disponível em: www.mapad2.ufba.br/site/livros-artigos-teses. Acessado em: agosto de 2012.

NAVAS, Cássia. *Dança: escritura, análise e dramaturgia*. Anais do II Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA, Salvador, 2002.

NAVAS, Cássia. *Formação em Dança: Interface com a Pesquisa*. Repertório Teatro & Dança – Ano 7 nº7 – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

_____. *Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança*. In Políticas Culturais: Reflexões sobre a Gestão, Processos Participativos e Desenvolvimento. Rio de Janeiro: FCRB/MINC e Itaú Cultural, 2010.

_____. *Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia*. In site do VI Colóquio Internacional de Etnocinologia. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2010.

NICOLETE, Adélia Maria. *Da cena ao texto: Dramaturgia em processo colaborativo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes-USP, 2005; (Dissertação de Mestrado).

OLIVIER, Giovanina. *Um Olhar Sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade*. Dissertação (Mestrado em Educação Motora) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1991.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SALLES, Cecília Almeida. *A. Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2011.

SANTANA, Ivani. *Dança na Cultura Digital*. Salvador: Edufba/Fapesb, 2006.

SCHLINCHER, Susanne. *O Corpo Conceitual: tendências performáticas na Dança Contemporânea*. *Repertório Teatro e dança*, nº 5, ano 4, 2001.

SILVA, EUSÉBIO LÔBO DA e TOURINHO, Lígia Lousada. *Estudo do Movimento e a Preparação Técnica e Artística do Intérprete de Dança Contemporânea*. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

SIQUEIRA, D. *Corpo, Comunicação e Cultura: A Dança Contemporânea em Cena*. Campinas: Editora Autores Associados, 2006.

STUART, Izabel. *A experiência do Judson Dance Theater*. In: SOTER, Silvia, e PEREIRA, Roberto (orgs.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

SPANGHERO, Maíra . *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo : Itaú Cultural, 2003.

TAVARES, Maria da consolação G. Cunha F. *Imagem Corporal: Conceito e Desenvolvimento* . Barueri, Manole, 2003.

TOURINHO, Lígia Losada. *Dramaturgias do Corpo: Protocolos de criação das artes da cena*. Tese de Doutorado, 2009. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2009.

VIANNA, K & e CARVALHO, M. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, J. A. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

ANEXOS

Anexo 1 – DVD vídeo dança *Palaventório*

Ficha Técnica *Palaventório*

Criação: Daniel Ruiz, Dora de Andrade, Érica Bearlz e Me Vê na TV

Elenco: Camila Martins, Camila Thompson, Kelly de Paula e Tainara de Souza

Câmeras: Débora Batista, Leonardo Marins, Marcos Marins, Priscila Tavares, Rebeca Martins, Sávio Martins e Wallace Santos

Roteiro: Daniel Ruiz e Sávio Martins

Edição: Débora Batista, Camila Martins e Kelly de Paula

Som direto: Camila Thompson e Sávio Martins

Trilha sonora: Daniel Ruiz

Pesquisa de movimento: Camila Martins, Camila Thompson, Clotilde Santos, Kelly de Paula, Maikon de Souza e Tainara de Souza

Coreografias: Érica Bearlz, Dora de Andrade e elenco

Produção: Sávio Martins

Anexo 2 – DVD vídeo dança *Monólito Carnaval*

Ficha Técnica *Monólito Carnaval*

um filme de: Dora de Andrade, Felipe Barros e Daniel Ruiz

Colaboração Artística: Clea Wallis e Filipe Oliveira

Elenco: Anderson Albuquerque, Filipe Oliveira, Jonas Oliveira Junior, Moisés Teixeira

Preparação de Elenco: Dora de Andrade e Filipe Oliveira

Edição: Felipe Barros

Assistente de edição: Leonardo Gonçalves

Trilha Sonora: Sambasupercollider

Anexo 3 – Material de Divulgação - Projeto Distância fase 1

Esta iniciativa integra o Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Ponto de Cultura.

projeto distância + me vê na tv oferecem:

OFICINAS DE CORPO E MOVIMENTO para a produção AUDIOVISUAL

Nesta oficina os participantes terão a oportunidade de realizar um video-dança, seja atuando na frente ou atrás das câmeras. O objetivo é trabalhar o potencial criativo dos jovens relacionando corpo e movimento à linguagem do audiovisual.



Local: Módulo de Ação Comunitária (Maquinão)

Horários: Seg./Qua., 14 às 16h. Início: 09/Dez

Inscrições: (21) 2721 - 4374 ou pelo site

www.projeto Distancia.com

realização:

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Secretaria de
Cidadania Cultural

Ministério
da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

**CULTURA
VIVA**
CULTURA, EDUCAÇÃO
E CIDADANIA

Cultura

parceria:

**Me Vê
na TV**

**CAMPUS
AVANÇADO**

PREFEITURA DE NITERÓI
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

**fundação
de arte
deniterói**

MAC
DE NITERÓI

a^aMAC ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI

Projeto Distância e Me Vê na TV apresentam:

PALAVENTÓRIO

Video-performance realizado por jovens das comunidades do Morro do Palácio e do Preventório

Exibições:

Quinta 01/03 18h - MAC Niterói

Mirante da Boa Viagem, 507

Tel: (21) 2620-2400

Sexta 02/03 18h - Campus Avançado

Rua Cel. Tamarindo, 61 - Gragoata

Tel: (21) 2721-4373

www.projeto Distancia.com



Cultura

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Secretaria de Cidadania Cultural
Ministério da Cultura



Esta iniciativa integra o Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura

parceiros:



Anexo 4 – Clipping *Projeto Distância* fase 1

| CULTURA 113

Projeto Distância: a conexão perfeita entre arte e juventude

Potencial criativo dos jovens em evidência

Conexão: essa é a palavra chave que resume o Projeto Distância. Estabelecendo conexões, sejam virtuais, artísticas ou sociais, o Projeto Distância apresenta uma proposta de criação em dança onde são utilizadas várias linguagens como o vídeo, a música e a tecnologia – e que envolverá jovens de diferentes comunidades niteroienses e artistas profissionais.

O Projeto, contemplado com o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte, desenvolve um processo de criação envolvendo três núcleos que interagem entre si: jovens de comunidades niteroienses como as do Morro do Palácio e do Preventório (Niterói, RJ); a bailarina Dora de Andrade junto ao músico Daniel Ruiz (Niterói, RJ); e a bailarina e coreógrafa Érica Beariz (GO).

As atividades do projeto se iniciam com a Oficina de Corpo e Movimento para a Produção Audiovisual, ministradas por Dora de Andrade onde os participantes terão a oportunidade de realizar um vídeo-dança, seja atuando na frente ou atrás das câmeras. O objetivo é trabalhar o potencial criativo dos jovens relacionando corpo e movimento à linguagem do audiovisual. O vídeo produzido fará parte da 'performance' final que encerra as atividades do projeto. Durante toda a oficina os alunos também terão como interlocutora virtual a bailarina e coreógrafa Érica Beariz (GO) que trará propostas de criação, assim como o músico Daniel Ruiz que trabalhará propostas sonoras e musicais com o grupo.

As oficinas já estão acontecendo às segundas e quartas, até fevereiro, das 14 às 16hs no Módulo de Ação Comunitária, conhecido como 'Maquinhó'. As inscrições podem ser feitas pelo telefone (21) 2721-4374 ou pelo site do projeto. (<http://www.projeto Distancia.com>).

Paralelamente ao processo das oficinas, os núcleos de criação trocam propostas e arquivos virtuais contendo vídeos, imagens, músicas e textos para a formulação da performance final, na qual estará em cena a bailarina Dora de Andrade em coreografia criada em colaboração com a também bailarina e coreógrafa Érica Beariz.

Projeto envolverá jovens de diferentes comunidades niteroienses e artistas profissionais



Beariz, com a trilha sonora do músico Daniel Ruiz e vídeos produzidos pelos jovens participantes das oficinas. Todo o material produzido pela interação dos núcleos no processo de criação como vídeos, músicas, fotos e textos estarão disponíveis para download no blog do projeto (<http://www.projeto Distancia.com>).

O Projeto Distância integra o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura da Funarte e tem como parceiros o Ponto de Cultura Me Vê na TV – Campus Avançado e o Módulo de Ação Comunitária do MAC / FAN – Prefeitura de Niterói.

CONTINUAÇÃO DA PÁGINA 1



O FILME "Pulsar, quasar" será exibido no MAC



CENA DE "Imagine in Bahia", da Mostra Digital



ANIMAÇÃO "O paradoxo da espera do ônibus"



"SÃO CRISTÓVÃO, 7 de março", de Marco Malgesini

Cine em movimento

Exibições ocupam sete locais na cidade

Além do caminho-cinema, o Araribóia Cine ocorrerá no Museu de Arte Contemporânea, que recebe a Mostra de Curtas e Médias, no Sesc, com a Mostra Competitiva Digital, que este ano aumentou e conta com três dias de exibição e 15 filmes (ano passado foram dez); na Unilasalle, que sediará a Mostra CineFoot, com filmes sobre futebol que dialogam com o tema "Fronteiras e deslocamentos", no Núcleo de Produção Audiovisual, em São Francisco; e no Cinemark, onde haverá a sessão de abertura de evento, com a exibição do filme "Elvis e Madonna", de Marcelo Lafitte.

Filme inédito na abertura

Estrelado por Simone Spoladore e Igor Cotrim, o longa "Elvis e Madonna" é inédito e, após o festival, entrará no circuito de exibição nacional. A sessão terá a participação do diretor e da equipe do filme, que é uma das cerca de 50 produções que integram o festival este ano. A programação completa do evento está no site www.arariboiacine.pro.br.

— Como nas outras edições, a Mostra de Curtas e Médias contou com uma comissão curadora. Na Mostra Digital Competitiva, abrimos um edital para as pessoas inscreverem seus trabalhos, gratuitamente. Recebemos 35 filmes do Brasil inteiro. Teremos ainda uma sessão sobre acessibilidade, debatendo a inclusão — diz Terê Mattos.



JOVENS ATRIZES do filme "Palaventório" e o produtor Daniel Ruiz

Vamos receber cineastas de todo o país para discutir seus filmes, ao lado de nomes de reconhecida competência no meio audiovisual e de especialistas no tema abordado.

O festival também prestigia a prata da casa, com a exibição de dois filmes niteroienses: "Palaventório", produzido por jovens das comunidades do Palácio e do Preventório, por meio do ponto de cultura "Me vê na TV"; e "Pulsar, quasar", de Angelo Morzano.

— Niterói sempre teve uma tradição grande de cinema com a LFF, que tem um dos cursos mais importantes do país. Além

da produção da universidade, que é forte, hoje, com a difusão da tecnologia, o barateamento dos custos e o incentivo do governo federal, vemos o surgimento de núcleos de realização de cinema, que são os pontos de cultura, além dos cineclubes. Por isso é importante o festival, porque ele arregimenta e impulsiona uma discussão sobre o papel do cinema — acrescenta a organizadora.

ONLINE NA INTERNET Assista a trechos de alguns filmes do evento no www.arariboiacine.com.br/whats



"PALAVENTÓRIO" (acima e abaixo) foi produzido por jovens de comunidades carentes da cidade



OUTRA CENA DE "Imagine in Bahia"



SIMONE SPOLADORE estreia "Elvis e Madonna"

jornal de ICARAI

Niterói, 12 a 18 de dezembro de 2009 - Ano XXXVIII - Edição 1.849 - Diretor: Jourdan Amora

jornal de ICARAI
37
ANOS

Jovens das comunidades de niterói aprendem arte no 'projeto distância'

Conexão: essa é a palavra-chave que resume o Projeto Distância. Estabelecendo conexões, sejam estas virtuais, artísticas ou sociais, o Projeto Distância traz uma proposta de criação em dança onde são utilizadas várias linguagens como o vídeo, a

música e a tecnologia e que envolverá jovens de diferentes comunidades niteroienses e artistas profissionais. O Projeto, contemplado com o Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte, tem como objetivo desenvolver um processo de criação

envolvendo três núcleos de criação que interagem entre si: jovens de comunidades niteroienses como as do Morro do Palácio e do Preventório (Niterói, RJ); a bailarina Dora de Andrade junto ao músico Daniel Ruiz (Niterói, RJ); e a bailarina e coreógrafa Erica Beartz (GO).

As oficinas acontecerão às segundas e quartas nos meses de dezembro a fevereiro, das 14 às 16hs no Módulo de Ação Comunitária a partir do dia 09/12. As inscrições podem ser feitas pelo telefone (21) 2721-4374 ou pelo site do projeto. (<http://www.projeto Distancia.com>)



Conectados por passos coreografados

Dança e vídeo se juntam no Projeto Distância, realizado no Maquinho

Júlia Motta
julia.motta@oglobo.com.br

A bailarina e coreógrafa Dora de Andrade leva dança, há dois meses, para os becos, ruelas, quadras e outros cantos dos morros do Palácio, no Ingá, e do Preventório, em Charitas. Os passos dos 15 alunos que participam do Projeto Distância, idealizado por Dora, são transformados em imagens, que em breve vão virar um vídeo-dança.

— A ideia é sensibilizar os jovens para a dança e ajudá-los a interagir com essa linguagem através do vídeo — conta Dora.

As aulas, realizadas no Maquinho, o centro cultural do Morro do Palácio, começaram em dezembro e terminam no fim deste mês. Duas vezes por semana, essa turma se reúne em oficinas que trabalham a linguagem de dança contemporânea. Os alunos fizeram jogos corporais, de expressão e improvisação. No momento, estão em produção do vídeo, em que parte deles dança e outra filma.

— Nas aulas, fizemos pesquisas de movimentos para que eles descobrissem as suas possibilidades corporais e criassem movimentos próprios — explica a coreógrafa, que é formada em Dança pela Unicamp, mestre em



MENINAS DO
Projeto
Distância e a
coordenadora,
Dora, à direita,
no Morro do
Palácio

Ciência da Arte pela UFF e já atuou como bailarina e intérprete criadora na companhia britânica Dudendance.

O projeto foi contemplado com o Prêmio Interações Estéticas — Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte. O trabalho desenvolve um processo de criação envolvendo três núcleos que interagem entre si: os jovens de comunidades niteroienses, Dora e o músico Daniel Ruiz, guitarrista, compositor e produtor

musical de Niterói, que cria a trilha especialmente para o vídeo; e a bailarina e coreógrafa Érica Bearlz, que vive em Goiás.

— O projeto se chama Distância porque há uma interlocutora virtual, a Érica. A partir de fotos de locações nos morros, ela envia coreografias para os jovens desenvolverem. São artistas de diferentes localidades conectados. Aprendemos a desenvolver ferramentas de conexões virtuais, sociais e culturais — diz Dora.

Moradora do Morro do Palácio, Glayce Santos de Paula, de 19 anos, é uma das alunas do projeto. A jovem já tinha contato com a linguagem audiovisual por ter trabalhado com edição de imagens em uma ONG de cinema, mas a dança era algo distante.

— Com a oficina, aprendi que tudo que a gente faz é dança. Qualquer movimento é dança. Bater o pé, mexer os braços, praticar esporte. Isso mudou o meu olhar. ■

GUIE BEM
DO SEU PATRIMÔNIO!

CONSULTORIA, ASSESSORIA E GERENCIAMENTO PATRIMONIAL

Entregue-o para uma empresa especializada, concorrente e com vasta experiência de 37 anos. Nós garantimos o seu futuro e o estado de conservação do seu imóvel.

Vá curtir e vida que resolvemos tudo para você!
Rua, 935/ Lj. 125, Centro - Niterói - RJ
194 - www.fusaoimobiliaria.com.br

Niterói,
imóvel que
regulamos.

PARCEIRO
NITERÓI

MÓPIAR BEM NITERÓI

ENVIDRAÇAMENTO DE VARANDAS

2010 com muito charme
e versatilidade



Valorize a passagem da sua casa com as persianas de vidro que fecham sacadas, varandas e espaços abertos sem perder a luminosidade ou interferir na vista. Além de integrar os ambientes. Os painéis também giram 90° e deslizam completamente, permitindo que a persiana fique completamente aberta sempre que você desejar. Consulte nossos profissionais e instale charme e praticidade no seu dia a dia.

Vidro temperado de 8mm ou 10mm.
Qualidade: alumínio extrudado, fixações em aço inoxidável e rolamentos blindados. | Limpeza e manutenção com segurança, sem precisar de projeção externa. | Garantia de 5 anos e assistência técnica permanente. | Conformidade com as normas técnicas da ABNT.

www.hopens.com.br

RIO DE JANEIRO - Tel.: 21 2408-5190
Av. das Américas, 2000 - 58C - Barra da Tijuca

SÃO PAULO - Tel.: 11 3567-6377
Rua do Gratório, 1632 - Mooca - São Paulo

OFICINAS

Projeto Distância mostra o resultado final de atividades

O Ponto de Cultura Me Vê na TV apresenta, nos próximos dias 1 e 2, o resultado final das atividades do Projeto Distância, iniciativa dirigida pela bailarina Dora de Andrade em parceria com o Ponto de Cultura que, durante três meses, levou oficinas de dança e atividades de criação em vídeo às comunidades do Morro do Palácio, no Ingá, e do Preventório, em Charitas.

Como resultado desta experiência será apresentado o **Palaventório**, vídeo-dança produzido pelos alunos do projeto numa performance em que Dora de Andrade interagirá com a projeção deste vídeo que conta com trilha so-

nora do músico e compositor Daniel Ruiz e coreografias da bailarina e coreógrafa Érica Bearlz.

O projeto, contemplado com o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte, desenvolveu, durante os meses de dezembro a fevereiro de 2010, um processo de criação envolvendo três núcleos de criação que interagiam entre si: jovens de comunidades niteroienses, como as do Morro do Palácio e do Preventório (Niterói, RJ); a bailarina Dora de Andrade junto ao músico Daniel Ruiz (Niterói, RJ); e a bailarina e coreógrafa Érica Bearlz (GO). As ativida-

des do projeto se iniciaram com Oficinas de Corpo e Movimento para a Produção Audiovisual, ministradas por Dora de Andrade, onde os participantes tiveram a oportunidade de realizar o vídeo-dança, atuando na frente ou atrás das câmeras.

SERVIÇO:

Dia 01/04, às 18h - Museu de Arte Contemporânea de Niterói / MAC

Mirante da Boa Viagem s/no Tel.: (21) 2620-2400

Dia 02/04 (sexta-feira) às 19h - Ponto de Cultura Me Vê na TV

Rua Coronel Tamarindo, 61, Graoatá. Tel: (21) 2721-4374

Estado lança campanha

Já está em vigor a campanha de esclarecimento "Combate à Pedofilia no Estado do Rio de Janeiro" junto às escolas públicas e privadas do Estado, visando ao esclarecimento de crimes relacionados à prática da pedofilia.

O ato prevê a criação de palestras, seminários e treinamento de professores e funcionários do Ensino Fundamental, bem como o esclarecimento de pais e alunos acerca do tema. Serão ministradas palestras às Associações de Pais e Mestres e projetos de capacitação de professores e funcionários da rede, a fim de prevenir, identificar e denunciar a atividade ilícita.

A lei de autoria do deputado Alcebades Sabino foi promulgada no Diário Oficial do Poder Executivo da última sexta-feira, dia 26.

Cartas

Ônibus 49

Ninguém merece ter que enfrentar um dia longo de trabalho e, na hora de voltar para casa, ainda depender de intervalos aleatórios dos motoristas do ônibus 49, da Viação Ingá. Acontece que, no último dia 24, eu e alguns passageiros, ficamos simplesmente trancados dentro do coletivo por vinte minutos enquanto o motorista e o cobrador pararam num bar para lanchar ou ir ao banheiro. O intervalo foi exatamente de 20 minutos, ou seja, das 23:20 às 23:40. Eu e um outro passageiro começamos a ficar nervosos por termos ficado presos. Daí, comecei a tocar a buzina. Nem assim o motorista veio. Já não é a primeira vez que acontece, só que, geralmente, esses intervalos são menores. Nós, usuários do 49, pedimos solução para este problema que ocorre há muito tempo.

D. L. R., por email.



NITERÓI

Quinta, 13 de dezembro de 2009

Maria Antonia Cavalcanti



DNBA e alunos do projeto

Maquinho une arte e tecnologia em oficinas de videodança

Criar coreografias pela web será uma das possibilidades

Luiz Gustavo Schmitt
gustavo.schmitt@projeto.com.br

O Módulo de Ação Comunitária, Maquinho, na Boa Viagem, lança, durante as férias, o projeto Distância, contemplado com o Prêmio Interações Estéticas — Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte. A proposta é oferecer aulas de expressão corporal e movimento em interação com música e internet. As oficinas, voltadas a jovens do Morro do Palácio, serão realizadas às segundas e quartas-feiras, das 14h às 16h.

A bailarina e coreógrafa Dora de Andrade ministrará as aulas, que resultarão em vídeos, musicados pelo instrumentista Daniel Ruiz, pesquisas sobre os diversos movimentos corporais que os alunos trouxeram. O trabalho será postado num blog na internet. (<http://www.projeto Distancia.com.br>).

— Queremos saber onde esses jovens veem dança em seu cotidiano. Não importa se quiserem se expressar por meio do funk, do samba, ou do hip hop — diz a bailarina.

Após a pesquisa de movimentos, esclarece Dora, os vídeos passarão ainda por interferências de artistas de outros estados do Brasil, como a coreógrafa Erica Beariz, que vive em São Paulo.

— Paralelamente ao processo das oficinas, os núcleos de criação do projeto, formados por vários artistas, trocarão propostas e arquivos virtuais, por meio da internet, contendo vídeos, imagens, músicas e textos, que, assim, resultarão em outros vídeos. Esses filmes terão uma licença livre, a *Creative Commons*, que permite a troca, o compartilhamento e até mesmo a modificação do conteúdo das imagens — conta a bailarina.

Maquinho sedia projeto Arte Ação Ambiental

Segundo o coordenador do Maquinho, Luiz Carlos de Carvalho, o espaço voltou a sediar também o projeto Arte Ação Ambiental, com o apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Social e do museu americano Andy Warhol Museum. Dentre as atividades oferecidas, há oficinas de papel artesanal e música produzida com instrumentos feitos de material reciclável. ■

Anexo 5 – Blog *Projeto Distância* fase 1

09/02/14 09:30



projetodistancia 12:32 pm em março 31, 2010
Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2010/03/31/palaventorio-video-performance/>)

PALAVENTÓRIO – Video performance



O Projeto Distância apresenta nos próximos dias 01 e 02 de abril o resultado final das atividades do projeto, iniciativa dirigida pela bailarina Dora de Andrade em parceria com o Ponto de Cultura que durante três meses levou oficinas de dança e atividades de criação em vídeo às comunidades do Morro do Palácio e Preventório em Niterói. Como resultado desta experiência será apresentado **Palaventório**, vídeo-dança produzido pelos alunos do Projeto numa performance em que Dora de Andrade interagirá com a projeção deste vídeo que conta com trilha sonora do músico e compositor Daniel Ruiz e coreografias da bailarina e coreógrafa Érica Bearlz.

O Projeto, contemplado com o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte, desenvolveu durante os meses de dezembro a fevereiro de 2010 um processo de criação envolvendo três núcleos de criação que interagiam entre si: jovens de comunidades niteroienses como as do Morro do Palácio e do Preventório (Niterói, RJ); a bailarina Dora de Andrade junto ao músico Daniel Ruiz (Niterói, RJ); e a bailarina e coreógrafa Érica Bearlz (GO).

As atividades do projeto se iniciaram com Oficinas de Corpo e Movimento para a Produção Audiovisual, ministradas por Dora de Andrade onde os participantes tiveram a oportunidade de realizar o vídeo-dança, atuando na frente ou atrás das câmeras. O objetivo foi trabalhar o potencial criativo dos jovens relacionando corpo e movimento à linguagem do audiovisual. Durante toda a oficina e todo o processo criativo os alunos também tiveram como interlocutora virtual a bailarina e coreógrafa Érica Bearlz (GO) que trouxe propostas de criação, assim como o músico Daniel Ruiz que trabalhou propostas sonoras e musicais com o grupo.

Resultado desta oficina e processo criativo, **Palaventório** retrata de maneira singular e abstrata as comunidades do Morro do Palácio e Preventório através da linguagem da dança e do movimento. O vídeo-dança produzido, que fará parte da performance final que encerra as atividades do projeto, trabalhou com a ideia de criar diálogos com estas comunidades – sua geografia, identidades e manifestações – e a dança experimentada por estes jovens nas oficinas. O resultado traz o corpo e movimento dos participantes interagindo com os espaços de suas comunidades por meio da dança, apresentando também o olhar deles sobre as particularidades desta interação. Durante todo o processo, equipe e jovens participantes do projeto estiveram em intensa colaboração e troca criativa

estabelecendo entre si conexões, parcerias artísticas e intercâmbios de ideias e experiências.

Neste contexto os núcleos de criação trocaram propostas e arquivos virtuais contendo vídeos, imagens, músicas e textos para a formulação do vídeo-dança e da performance. Todo o material produzido pela interação dos núcleos no processo de criação como vídeos, músicas, fotos e textos estarão disponíveis para download neste blog do projeto.

O Projeto Distância integra o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura da Funarte e tem como parceiros o Ponto de Cultura Me Vê na TV – Campus Avançado e o Módulo de Ação Comunitária do MAC / FAN – Prefeitura de Niterói.

Datas, Horários e Locais das Apresentações:

Dia 01/04 (quinta-feira) às 18h – Museu de Arte Contemporânea de Niterói / MAC

Mirante da Boa Viagem s/nº

Tel.: (21) 2620-2400

Dia 02/04 (sexta-feira) às 19h – Ponto de Cultura Me Vê na TV

Rua Coronel Tamarindo, 61 – Gragoatá / Niterói – RJ

Tel: (21) 2721-4374

Ficha Técnica “Palavertório”

Criação: Daniel Ruiz, Dora de Andrade, Érica Bearlz e Me Vê na TV

Elenco: Camila Martins, Camila Thompson, Kelly de Paula e Tainara de Souza

Câmeras: Débora Batista, Leonardo Marins, Marcos Marins, Priscila Tavares, Rebeca Martins e Wallace Santos

Roteiro: Daniel Ruiz e Sávio Martins

Edição: Débora Batista, Camila Martins e Kelly de Paula

Som direto: Camila Thompson e Sávio Martins

Trilha sonora: Daniel Ruiz

Pesquisa de movimento: Camila Martins, Camila Thompson, Clotilde Santos, Kelly de Paula, Maikon de Souza e Tainara de Souza

Coreografias: Érica Bearlz, Dora de Andrade e elenco

Produção: Sávio Martins

Assessoria de imprensa: Leonardo Rivera

Agradecimentos:

Davy Alexandrisky, Leandro Batista, Valterlei Borges, Luciano Simplicio, Juliana Amaral, Márcia Campos, Luiz Carlos de Carvalho, Simone Reis, Ronilton.Paulista, Maria Célia, Associação de Moradores do Morro do Palácio, Bloco Unidos do Palácio, Sérgio (Pirulito), Pastor Jorge Rolando, Alex Amorin, Equipe da Casa da Princesa, Luiz Mendonça, Rodrigo Cruz e toda equipe da ONG Campos Avançado e do Módulo de Ação Comunitária do MAC.



projetodistancia 2:10 am em março 31, 2010

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2010/03/31/fotos-das-gravacoes-do-video/>)

Fotos das gravações do vídeo

Neste link vocês poderão ver um pouco de nosso processo de gravação do vídeo-dança nas comunidades do Palácio e Preventório, em Niterói. Confiram!

<http://www.flickr.com/photos/projetodistancia/sets/>



projetodistancia 2:35 pm em março 30, 2010

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2010/03/30/sequencias-de-movimento-enviadas-por-erica-bearlz/>)

Sequências de movimento enviadas por Érica Bearlz

Confiram os vídeos enviados por nossa colaboradora virtual Érica Bearlz, com participação de Rodrigo Cruz. Tratam-se de sequências simples sugeridas para a exploração e interação espacial com as locações escolhidas pelo grupo. Durante o processo, estas pequenas coreografias foram apropriadas pelas jovens intérpretes-criadoras que através delas propuseram interessantes diálogos com a geografia de suas comunidades.

São três as sequências enviadas:

Sequência 1: pequenos movimentos com ênfase nos braços, mãos, cabeça e cintura escapular.

Sequências 2, 2.1, 2.2: os três vídeos trabalham a mesma sequência. No primeiro ela é executada na íntegra por Rodrigo, no segundo Érica descreve os detalhes da movimentação e no terceiro Rodrigo explora algumas variações desta partitura.

Sequências 3 e 3.1: movimentação proposta para ser explorada nos muros e becos usando o apoio das paredes e trazendo um estado bastante cotidiano.

<http://www.youtube.com/user/projetodistancia>



projetodistancia 7:31 pm em março 31, 2010

Prezado Bruno,

Nesta quinta-feira dia 01/04 às 18h no MAC, e na sexta-feira no dia 02/04 no Ponto de Cultura Mê Vê na TV às 19h, apresentaremos a vídeo-performance Palaventório, trabalho criado em parceria com jovens das comunidades do Morro do Palácio e Preventório em Niterói através do Ponto de Cultura Me Vê na TV (filipeta abaixo). Estarei em cena interagindo com o vídeo produzido por eles, com coreografias de Érica Bearlz e trilha sonora de Daniel Ruiz.

Esta pode ser uma oportunidade para você conhecer melhor o projeto e entrarmos em contato. De qualquer forma deixo disponível também o e-mail do projeto para nos falarmos: projetodistancia@gmail.com

Caso possa ir, me procure lá após a apresentação, ok?

Abraço e até breve,
Dora de Andrade.



projetodistancia 12:11 pm em março 29, 2010

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2010/03/29/propostas-coreograficas-para-as-locacoes/>)

Propostas Coreográficas para as Locações

<http://projetodistancia.wordpress.com/>

Página 3 de 13

Confiram algumas sugestões coreográficas para as locações do Morro do Palácio e do Preventório enviadas por Érica Bearlz para serem trabalhadas pelos jovens do projeto. Algumas delas estão em vídeo e poderão ser vistas nas próximas postagens!

Olá, Dora!

Seguem abaixo algumas sugestões de ações simples, para efeito videográfico.

PREVENTÓRIO

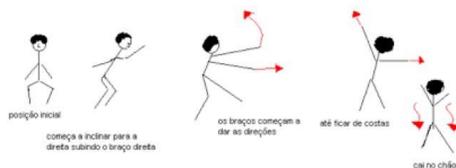
Pedra da Casa da Princesa – Preventório

Pessoas sentadas nos buracos

Sentadas, quietas, podem estar olhando para baixo.

Ações a serem feitas (pode começar com só uma, depois todos fazerem conjunto, ou já em conjunto... experimentar as ações):

- Inclinam para esquerda ou direita;
- pés se afastarem ou se unirem;
- Braços se abraçarem, "tirar a camiseta" (gesto "Julia Ziviani"...) e bater as mãos na pedra ao lado do corpo;
- estender os joelhos a frente rapidamente e voltar, abaixando o tronco como se encolhesse, voltar à posição inicial;
- olhar para os lados. Ou para a direção que quiser;
- repetir as ações, primeiramente em conjunto, depois de 2 em 2, e depois aleatório, diversificando os tempos de pausa entre uma ação e outra;
- para finalizar, experimentar todos saindo junto, escorregando para o chão da seguinte maneira:



Lateral da Casa da Princesa (parapeito) – Preventório

- Pode ser somente andando em fila indiana, todos com o mesmo passo, no final pulando e "caindo" (como se a câmera não pegasse a finalização da queda, ou a câmera viesse andando atrás da fila, e as pessoas fossem sumindo, até a última também sumir).
- podem ser duas ou três pessoas caminhando, um pouco devagar, como se falasse algo bem baixinho (não dá pra escutar, mas dá pra ver a boca se mexendo), fazendo pequenos gesto com os dedos das mãos no rosto, como se os dedos caminhassem pelo rosto ou fizessem uma leve massagem nos ossos da face.

OBS: tentar, na medida do possível, contextualizar as ações. Por exemplo, se for fazer esta ação, as pessoas poderiam estar falando baixinho sobre lembranças pessoais deste local.

PALÁCIO

Campo de futebol – Palácio

Chão de pedrinhas:

- Ao deixarem os rastros com os pés, podem escrever algo ou o próprio nome, finalizando com um desenho abstrato ou não.

Ex:

a)

b)

c)

- podem se mover no chão, mais agressivamente talvez, começando com a areia bem lisinha e no final da movimentação, os rastros do movimento estariam na areia. A câmera estaria fixa em cima, enquadrando a areia e a pessoa se movendo.

Neste exemplo, pode tentar depois várias pessoas passando rolando depois por cima deste rastro, como se quisessem apagá-los. Talvez isso na edição fique bom em "reverse"...

Aqui também podem experimentar jogar um balde de água na areia após a performance, ou até mesmo durante, se a pessoa topar.

Talvez na **grade do campo, contra o sol**, eles possam estar correndo, ou num jogo tipo "pega-pega", delimitando a área (para eles não desaparecerem pelo campo...)

No **meio do campo, com a câmera girando**, eles poderiam simular um combate com um "inimigo imaginário", vindo "lutar" com este inimigo em direção à câmera. (como os lutadores se aquecendo para a luta, mas não vale nem soco nem pontapé. Teriam que simular outras ações de ataque...)

Barranco – Palácio

(Confiram a coreografia em vídeo nas próximas postagens)

Caixa d'água – Palácio

A pessoa em cima da caixa pode fazer a mesma coreografia do barranco, se for uma pessoa só. Se forem mais, experimentar as seqüências trabalhadas na oficina do "estado de espírito do dia".

Beco do Val – Palácio

Situação 1 – várias pessoas andando, nos dois sentidos. A câmera pode estar nos lugares abaixo descritos:

A) parada, filmando o movimento das pessoas

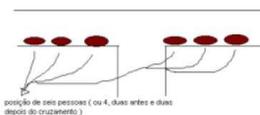
B) parada na outra rua do beco, só aparecendo uma "janela" de pessoas se movendo.



As pessoas começam a colidir umas com as outras, mas sem ter muita reação, acabam continuando seus caminhos.

As colisões começam a se intensificar, e então pode ser aquilo que você sugeriu, da câmera estar seguindo uma pessoa e quando esta colide com a outra, a câmera passa a seguir a outra pessoa.

Situação 2 – uma coreografia simples, com seis ou quatro pessoas a princípio apoiadas na parede, mais ou menos como no esquema abaixo:



A coreografia pode seguir num cânon simples, ou em conjunto... como vocês acharem que funciona mais...

Seriam ações simples, passando por situações de apoio com a parede. Em algum momento, todos podem apoiar as mãos na parede, em cânon, e quando todos estiverem apoiados, no "túnel" que formar, pode passar com a câmera dentro deste túnel (como em festa junina...).

Exemplos de situações:



(Confiram esta proposta em vídeo nas próximas postagens)

Beco do Paulista – Palácio

No beco estreito com a parede chapiscada e com a escadinha embaixo, eles podem tentar se apoiar somente com os pés na parede,

ficando com as mãos livres... Ou apoiar as costas e as pernas, ficando com as mãos livres também.

E então poderiam desenvolver um gestual simples com as mãos, bem pessoal. Como se contassem um segredo por meio de gestos que traduzissem suas sensações...

Travessa José Helio de Mendonça – Palácio

Situação 1 – Glayce, a menina da coreografia do barranco, poderia descer as escadas, fazendo lentamente os gestuais, como se estivesse pensando. E todos os outros subindo as escadas, de costas para a câmera.

Situação 2 – eles ficam parados sentados nas escadas, cada um em um lugar. Quando você der o sinal, eles têm que trocar de lugar e sentar novamente, de outro jeito. Seria bom estabelecer certo perímetro proporcional ao número de pessoas que participarem da cena, pra não espalhar muito. Se um trombar no outro sem querer, congela e fica até o próximo sinal.



projetodistancia 1:03 am em março 28, 2010

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2010/03/28/ideias-para-filmagem-nas-locacoes/>)

Idéias para Filmagem nas Locações

Abaixo algumas locações escolhidas para as filmagens, e as idéias que surgiram do grupo durante as visitas:

Locações Morro do Palácio

Campo de Futebol (“Chapadão”)

- Chão de pedrinhas do campo: pés deixando rastros.



- Grade do campo: corpos se movimentando nela, contra o sol e apenas contornos. Usar também espaço sem a grade.



- No meio do campo fazer câmera girando e pessoas se aproximando e se afastando dela.

Barranco

- Fundo para movimentação de uma pessoa:

Seqüência de movimento de braços, tronco, cabeça. Pensar algo que ela possa tocar o fundo

- a mesma movimentação será executada e filmada tendo como fundo a pedra da Princesa, uma parede de tijolos e parede com grafite.



Caixa d'água

- Em cima da caixa d'água câmera girando e uma pessoa no centro (360°). Filmar alguém de baixo para cima pegando ao fundo só o céu.

(Pensar em movimentação no mesmo lugar pois câmera estará em volta)

- Sugestão Camila: pegar expressões, detalhes do rosto
- Fazer também take de vários pontos diferentes (complementares).



Lage da Tia Zina

- filmar pessoas na Caixa d'água

Plano Seqüência: Beco do Paulista até Beco do Val

- subindo pelos becos, passando pela Janelinha da casa do Willian até chegar no Beco do Val onde vai se dar a cena de pessoas saindo dos becos, transitando.

Beco do Val (encontro dos Becos)

- pessoas em cada um dos becos fazendo algo, saindo deles, e câmera passa por todas seguindo-as (plano seqüência ou subjetiva)
- No Beco mais estreito: duas pessoas, uma de frente para a outra em algumas ações ou seqüências.
- Câmera estática e pessoas passando em movimentos



Janelinha (Casa do Willian)

- um dentro do quintal e a câmera fora pegando pela janelinha, experimentar também algo saindo da janela – Isto será parte do plano seqüência subindo pelos becos.

- Experimentar plano e contra-plano de pessoa de frente para a janelinha



Beco do Paulista

- apoiar em ambas as paredes



- Gargalo e caminho: várias pessoas surgindo e câmera andando, steady cam (sugestão de início do plano seqüência)

Travessa José Helio Mendonça

- jump cut com uma ou várias pessoas em diferentes degraus



Loações Preventório

Rua principal

- movimento das pessoas à tarde, rua bem cheia, escola, Catamarã, mototaxi, parapente

Catamarã :

- o barco indo e voltando
- movimento de pessoas chegando



Pedra em baixo da Princesa

- Várias pessoas nos buracos numa movimentação



- Fundo para movimentação (a mesma do barranco no Palácio)

Lateral da Princesa

- parapeito: câmara segue as pessoas que passam por ele (vem em direção a câmara, passam e continuam no parapeito abaixo)
- parapeito: somente os pés vindo em direção a câmara, uns entram e saem



Escadaria e Chão da subida

- dar movimento ao que é estático



Na subida

- canos aparentes de água subindo, fazer imagem subindo – dar movimento ao que é estático.



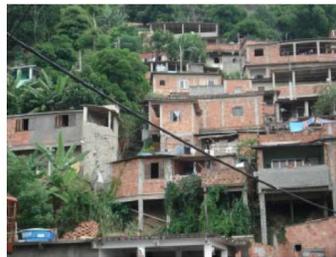
Encontro de ruas (Igreja)

- câmera fica na pessoa e ela faz o caminho entre essas ruas



Larguinho

- fundo para movimentação, casas ao fundo
- stock shot da escada depois do Larguinho (Catamarã)



projetodistancia 12:05 am em março 21, 2010

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2010/03/21/algumas-propostas-de-exercicios-das-oficinas/>)

Algumas Propostas de Exercícios das Oficinas

Além de atuar como colaboradora no processo de criação do vídeo, a bailarina e coreógrafa Érica Beariz esteve conectada também durante as Oficinas enviando diversas propostas de exercícios para os jovens participantes do projeto. Os resultados foram super interessantes! Confiram algumas destas propostas e experimentem em suas práticas!

Oi Dora!!

Bem, pensei em algumas coisas, vou tentar descrevê-las.

A princípio, pensei em algumas coisas para serem trabalhadas em sala e depois levar para o espaço, mas acho que não tem problema se quiser experimentar diretamente no espaço da gravação.

PROPOSTA DE EXERCÍCIO 1

– Em uma folha, cada um escreve uma palavra que traduza de alguma forma seu estado emocional do dia.

Faça uma roda, e eles vão passar a folha que está com eles para o colega ao lado, em sentido horário. E quem recebe a folha vai escrever suas impressões sobre os comandos que você vai começar a dar. E assim vai começar a dinâmica, que vai terminar quando a folha chegar para seu dono (por exemplo, quando a minha folha tiver passado por todos e retornar a mim).

Para isso, você vai ter que saber previamente quantos serão os participantes para ter o número certo de comandos. Para isso, fazemos o número máximo de comandos e depois você os utiliza de acordo com o número de pessoas presentes na dinâmica. Depois de cada

comando, o colega passa a folha para o lado.
Enfim, que comandos...

Podemos começar com:

Partes do corpo

Escrever uma parte do corpo em relação ao sentimento que estou lendo na folha e repetir ao sentimento. Por exemplo: se eu peguei uma folha que estava escrito raiva e escolhi "mão", eu vou escrever "mão com raiva".

Cor e textura (sempre escrevendo tudo de novo...)

Por exemplo, se eu pegue uma folha que estava escrito raiva, eu colocaria vermelho e arranhado e então ficaria: "mão com raiva vermelha e arranhada". E assim sucessivamente até o final da dinâmica.

Níveis espaciais (alto, médio, baixo ou simultâneo...)

Exemplo: "mão com raiva vermelha e aveludada, no chão".

Textura em oposição

Por exemplo, se eu pegasse a folha que dei no exemplo acima, eu colocaria "aveludado"...

Parte do corpo em relação à textura de oposição

Um número qualquer de 1 a 5

Não fale para eles, mas este será o número de repetições da ação que acabou de ser elaborada.

Direção e sentido

Direção e sentido que a ação se deslocará. Pode ser no lugar, girando, ou deslocando.

Níveis espaciais (alto, médio, baixo ou simultâneo...)

Incluir um nível novamente.

Outro número de 1 a 7

Este será o tempo de pausa quando se chegar no plano determinado.

Dois partes do corpo

Dois partes do corpo para fazer ao mesmo tempo.

Ação de movimento

Por exemplo: pular, correr, cair, puxar, torcer, socar, etc.

Aquí cabem várias ações, se você quiser pode sugerir algumas.

Quando retornar para a pessoa original, cada um vai tentar traduzir corporalmente o que está escrito. Vai estudar os comandos e elaborar sua "célula coreográfica". Você pode estar ajudando neste processo de elaboração. Depois você pode reuni-los em duplas para apresentarem simultaneamente os resultados para os colegas. Andando pela sala e observando, você pode montar as duplas pensando em alguma edição coreográfica, ou por semelhança ou por contraste...

Este é um exercício, para eles experimentarem um simples processo de composição em grupo, e de repente aumentarem seu repertório de idéias de situações pela observação das diversas situações propostas pelos colegas.

PROPOSTA DE EXERCÍCIO 2

Para este exercício precisaremos de uma música bem ritmada. Todos terão uma folha de papel com esse comando. O que está entre parênteses é o tempo de cada ação, respectivamente.

Comando:

Pé, pé, mão, pé, mão, quadril, perna, pé, pé.(1,1,1,1,3,6,1,2,1)

Pausa. Cabeça, cotovelo, ombros e mãos. Pulo.(5,1,2,1,1)

Olha. Grita.(1,2)

Cintura, escápula, punho, mão, pé, joelho, pé. (4,3,1,2,1,2,3)

Anda para a direita como está. Senta.(4,3)

Cabeça. Olha. Ri. (2,1,4.)

Levanta e sai (livre)

Cada um vai elaborar sua célula de movimento a partir deste comando, no tempo sugerido. Por isso a música ritmada é importante. Essas células todas juntas mais a frente vão virar um "conjuntão", com todos fazendo ações semelhantes – mas com coreografias diferentes e pessoais – no mesmo tempo.

(Caso o comando esteja longo e difícil, ele pode ser diminuído.)

Quanto a direção, daí entra a brincadeira:

Quando todos estiverem executando bem sua célula de movimento, você pode colocá-los fazendo para a mesma frente, depois repetindo a seqüência formando uma fila, mudando o espaço, cada um para uma direção, uns fazerem parados outros andando...

Enfim, você entra com comandos de direção coreográfica e elabora a performance do conjunto.

Observações sobre as Propostas 1 e 2:

Os resultados podem ser usados nos espaços de locação, é só escolher que situação fica melhor em cada espaço. Ou ainda, o que eu acharia melhor, esse exercício servir de material para eles fazerem novas criações. Por exemplo, se vai dançar no beco, eu posso fazer esse exercício, ao invés de ser meu estado emocional, a palavra escolhida para desencadear o exercício seria BECO, e escrever sensações, cores, tempos... enfim, fazer o exercício em cada local. Ou ainda um dançar e o outro colega dar os comandos... enfim, muitas possibilidades... Boa sorte!



projetodistancia 7:37 pm em janeiro 24, 2010

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2010/01/24/detalhes-sobre-o-processo-de-criacao-do-video/>)

Detalhes sobre o Processo de Criação do Vídeo

Nosso processo de criação iniciado em dezembro veio trabalhando a possibilidade de nós, equipe e participantes do projeto, criarmos diálogos com as comunidades do Palácio e Preventório (sua identidade, geografia e manifestações) e a dança que experimentamos em sala nas práticas das oficinas.

Neste percurso dividimos nossas propostas em três blocos a se trabalhar:

- **Bloco A: As Danças das Comunidades**

Observar a dança que acontece dentro da comunidade dos participantes, a partir do olhar de cada um deles.

- **Bloco B: Espaços da Comunidade**

Mapear os espaços que eles transitam no dia-a-dia dentro da comunidade, os mais diversos possíveis.

- **Bloco C: A Dança do cotidiano**

Observar o ritmo e movimento nas coisas que os cercam na comunidade (paisagens, pessoas transitando, o vento nas árvores) sensibilizando o olhar para esta dança do cotidiano.

A partir destes blocos, traçamos o seguinte plano inicial para o vídeo:

- registrar cenas dessas danças das comunidades dos participantes, tentando captar a ideia que eles fazem dela (se é alegre, festiva, séria, sua finalidade e principais características), e essa dança do cotidiano que nos cerca;
- levar esses movimentos, seqüências e propostas que criamos em sala para essa geografia da comunidade deles, experimentando como esses movimentos podem interagir com os becos, escadas, espaços estreitos, campos abertos e outros espaços apontados por eles e que façam parte de sua realidade.
- e, por fim, criar no vídeo um diálogo entre essas duas propostas: o quê e como eles veem as danças que estão ao seu redor, e como eles levam a dança que eles produzem em sala nas oficinas para seu espaço, interagindo com a geografia da comunidade.



projetodistancia 12:11 pm em janeiro 7, 2010

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2010/01/07/pesquisa-de-locacoes-palacio-e-preventorio/>)

Pesquisa de Locações: Palácio e Preventório

Nessa semana visitamos as comunidades do Morro do Palácio e do Preventório afim de pesquisar locações para o vídeo a ser realizado pelos participantes das oficinas. As fotos das visitas podem ser vistas aqui: <http://www.flickr.com/photos/projetodistancia/>



projetodistancia 11:07 pm em dezembro 5, 2009

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2009/12/06/inscricoes-oficina-estao-abertas-as-in/>)

Tags: audiovisual, corpo e movimento, inscrições, Maquinho, [módulo de ação comunitária \(2\)](#), Morro do Palácio, Niterói, oficina

Inscrições – Oficina

Estão abertas as inscrições para a oficina de "Corpo e Movimento para a produção Audiovisual" do Projeto Distância. A oficina será ministrada pela bailarina Dora de Andrade às segundas e quartas, nos meses de dezembro a fevereiro, das 14 às 16hs no Módulo de Ação Comunitária a partir do dia 09 /12.

Na oficina os participantes terão a oportunidade de realizar um vídeo-dança, seja atuando na frente ou atrás das câmeras. O objetivo é trabalhar o potencial criativo dos jovens relacionando corpo e movimento à linguagem do audiovisual. O vídeo produzido fará parte da performance final que encerra as atividades do projeto

As inscrições estão abertas para jovens acima de 14 anos. Para se inscrever é só ligar para o telefone (21) 2721-4374 ou enviar um e-mail para projetodistancia@gmail.com com o assunto "Inscrição – Oficina" informando nome, idade e telefone do participante.

O Módulo de Ação Comunitária (Maquinho) fica no Morro do Palácio – em frente ao MAC Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Participe!



projetodistancia 10:51 pm em dezembro 5, 2009

Link Permanente (<http://projetodistancia.wordpress.com/2009/12/06/projeto-distancia/>)

Tags: arte, colaboração, comunidade, dança, daniel ruiz, dora de andrade, erica bearlz, [módulo de ação comunitária \(2\)](#), me vê na tv, museu de arte contemporânea, ponto de cultura

Projeto Distância

O Projeto Distância traz uma proposta de criação em dança onde são utilizadas várias linguagens como o vídeo, a música e a tecnologia e que envolverá jovens de diferentes comunidades niteroienses e artistas profissionais. O projeto, contemplado com o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2009 da Funarte, tem como objetivo desenvolver um processo de criação envolvendo três núcleos de criação que interagem entre si: jovens de comunidades niteroienses como as do Morro do Palácio e do Preventório (Niterói, RJ); a bailarina Dora de Andrade junto ao músico Daniel Ruiz (Niterói, RJ); e a bailarina e coreógrafa Érica Bearlz (GO).

As atividades do projeto se iniciam com a Oficina de Corpo e Movimento para a Produção Audiovisual, ministradas por Dora de Andrade onde os participantes terão a oportunidade de realizar um vídeo-dança, seja atuando na frente ou atrás das câmeras. O objetivo é trabalhar o potencial criativo dos jovens relacionando corpo e movimento à linguagem do audiovisual. O vídeo produzido fará parte da performance final que encerra as atividades do projeto. Durante toda a oficina os alunos também terão como interlocutora virtual a bailarina e coreógrafa Érica Bearlz (GO) que trará propostas de criação, assim como o músico Daniel Ruiz que trabalhará propostas sonoras e musicais com o grupo.

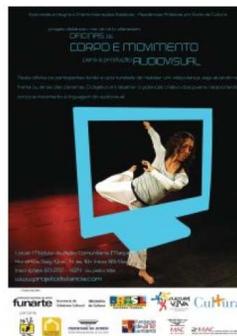
As oficinas acontecerão às segundas e quartas nos meses de dezembro a fevereiro, das 14 às 16hs no Módulo de Ação Comunitária a partir do dia 09 /12. As inscrições podem ser feitas pelo telefone (21) 2721-4374 ou pelo site do projeto.

(<http://www.projeto Distancia.com>)

Paralelamente ao processo das oficinas, os núcleos de criação trocam propostas e arquivos virtuais contendo vídeos, imagens, músicas e textos para a formulação da performance final, na qual estará em cena a bailarina Dora de Andrade em coreografia criada em colaboração com a também bailarina e coreógrafa Érica Bearlz, com a trilha sonora do músico Daniel Ruiz e vídeos produzidos pelos jovens participantes das oficinas.

Todo o material produzido pela interação dos núcleos no processo de criação como vídeos, músicas, fotos e textos estarão disponíveis para download no blog do projeto (<http://www.projeto Distancia.com>)

O Projeto Distância integra o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura da Funarte e tem como parceiros o Ponto de Cultura Me Vê na TV – Campus Avançado e o Módulo de Ação Comunitária do MAC / FAN – Prefeitura de Niterói.



[Blog no WordPress.com](#) [O tema P2](#)

Seguir

Seguir ^{em}

Tecnologia WordPress.com