REVISTA DA FUNDARTE
Ano 15 – Número 29 – Janeiro/Junho 2015

# Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade

**Letícia Gabriela Lupinacci**
Universidade Federal de Pelotas – UFPEL
**Josiane Franken Corrêa**
Universidade Federal de Pelotas – UFPEL

**Resumo:** Este trabalho tem como tema a criação artística e a composição coreográfica colaborativa em dança na contemporaneidade. Tem como objetivos discutir a criatividade e analisar a cooperação nos processos colaborativos a partir da análise histórica de mudanças suscitadas por artistas pós-modernos na dança, além de refletir sobre as propostas coreográficas de Pina Bausch (FERNANDES, 2007) e Lobo e Navas (2008). Para tanto, tem como base teórica os estudos de Salles (2006), Lobo e Navas (2008), Boavida e Ponte (2002) e Ostrower (1987), dentre outros. Como considerações finais, apresenta que o ambiente cooperativo é instaurado quando cada indivíduo participante do processo criativo pode contribuir e construir o trabalho artístico a partir das suas potencialidades e dificuldades, o que pode ser instigado metodologicamente pelo coreógrafo ou professor de dança.

**Palavras-chave**: Composição coreográfica; processos criativos; cooperação.

**Abstract:** This article has as its theme the artistic creation and the collaborative choreographic composition in dance on contemporaneity. It has as objectives to discuss about the creativity and analyze the cooperation on collaborative processes from a historical analysis of the changes raised by post moderns dance artists, and also to reflect on Pina Bausch (FERNANDES, 2007) and Lobo e Navas (2008) choreographic proposals. Therefore, is based on theoretical studies from Salles (2006), Lobo e Navas (2008), Boavida e Ponte (2002) and Ostrower (1987), among others. As conclusion, shows that the cooperative environment is established when each participant of the creative process can contribute and build the artwork from their potential and difficulties, which can be methodologically instigated by the choreographer or dance teacher.

**Keywords**: Choreographic composition; creative process; cooperation.

## Introdução

O presente trabalho aborda a criação artística e a composição coreográfica colaborativa em dança na contemporaneidade. Busca, através de uma revisão de literatura, discutir a criação como um aspecto inerente ao ser humano e analisar a cooperação como elemento essencial para o desenvolvimento de uma composição coreográfica colaborativa. Procura investigar sobre as mudanças propostas pelos artistas pós-modernos nas artes cênicas, especialmente em relação à composição coreográfica e, também, sobre a metodologia de composição coreográfica proposta por Lobo e Navas (2008), relacionando-a às criações da coreógrafa Pina Bausch

(FERNANDES, 2007). Para tanto, tem-se como base o estudo de autores como Salles (2006), Boavida e Ponte (2002), Ostrower (1987), Silva (2005), dentre outros.

No primeiro momento do texto, é abordada a criação artística e como ela é um potencial próprio dos seres humanos. Com base nos estudos de Ostrower (1987) e Salles (2006), pode-se apontar que a criação permite diversas transformações nas esferas sociais, culturais e políticas da sociedade. Ainda nesta primeira parte, utiliza-se o conceito de redes de criação (SALLES, 2006) e, com base nele, discutem-se as infinitas possibilidades criativas, tanto na dança quanto nas artes de modo geral.

Já na segunda parte do texto, há uma contextualização histórica sobre a criação colaborativa e a cooperação na dança. Com base nos estudos de Fischer (2003) e Ary (2011), é apontada a criação colaborativa como parte de um desenvolvimento democrático da criação coletiva. Após, é analisado o conceito de cooperação, com base nos estudos de Boavida e Ponte (2002), além das relações que são criadas entre a composição coreográfica colaborativa e a metodologia de Lobo e Navas (2008) com o modo de criar da coreógrafa Pina Bausch (FERNANDES, 2007). Por fim, são colocadas as considerações finais de pesquisa.

**O homem e a criação artística**

Podemos afirmar que em todas as instâncias da vida os seres humanos criam. Criamos modos de nos relacionar, criamos objetos e artefatos que colaboram para o manuseio de alimento, por exemplo, entre tantos outros elementos que podem ser catalisadores das ações cotidianas, contribuindo, dessa forma, para o viver.

Em muitos casos, a criatividade é considerada uma potencialidade restrita ao fazer artístico. Porém, talvez essa seja uma forma superficial de compreender os processos criativos. O ato criativo só pode ser visto como uma ação global, pois, reintegrando, ele é uma ação inerente a qualquer ser humano e, em um sentido total, é “como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam.” (OSTROWER, 1987, p.5).

Dessa forma, a criatividade pode ser vista como uma ação elaborada em uma condição social, que pode ser entendida como as ações do homem na imersão do

ambiente vivido, das relações construídas e da cultura na qual está inserido. Sobre isso, Ostrower (1987) aponta:

> A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores da vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro que determina a cultura. Assim, uma das ideias básicas dos dois níveis da existência humana: o nível individual e o nível cultural (1987, p.5).

Os homens criam para viver, sobreviver e se relacionar. Desenvolvem novos modos de lidar com a cultura e com os fatos que os cercam, tornando-se agentes sociais, transformadores da realidade através do ato criador. Este ato de criar pode ser relacionado à ideia de formar, uma vez que independentemente dos métodos, modos ou técnicas, ao se criar algo, sempre o ordena e o configura (OSTROWER, 1987).

No fazer artístico, podemos imaginar a criatividade como a possibilidade do novo. É a possibilidade de nova criação, de uma nova relação e, também, de um novo modo de propor e desenvolver as produções em arte. Neste âmbito, a criação acentua-se como proposta de transformar os paradigmas vigentes. Para além, na experiência artística de criação se produz conhecimento, pois ela pode permitir, na sua abertura à transformação, uma nova relação de nós mesmos com o meio em que vivemos. “O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (OSTROWER, 1987, p.9).

Podemos considerar que o ato criativo faz parte de uma ação de diversas transformações, visto que pode modificar a natureza, modificar o ser social e cultural que o homem é, as relações entre os seres humanos e também entre seres humanos e o ambiente. Deste modo, podemos perceber o processo criativo como uma rede de criação e de possibilidades (SALLES, 2006).

Salles (2006), ao discorrer sobre os atravessamentos da criação de uma obra artística, indica a existência de tendências. Para a autora, os procedimentos criativos apresentam um estado de dinamicidade e incompletude, pois, estando sempre em processo, tornam-se inacabados. Com isso, as tendências surgem para direcionar as ações, criar rumos dentro do processo, “[...] nesse universo de vagueza e imprecisão.

São rumos vagos, que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras" (SALLES, 2006, p. 22). Porém, neste percurso, as tendências se atravessam com os acasos, causando possíveis modificações. Desta forma, a autora considera:

> Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito àquela obra de modo diferente daquele que fez. Ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo (SALLES, 2006, p. 22).

Neste sentido, podemos destacar a dinamicidade do processo criativo e como ela pode causar diversas alterações das obras, por tantos atravessamentos, possibilidades e acasos. Então, Salles (2006) aponta a criação artística a partir de uma perspectiva não linear e, dialogando com este olhar não linear da criação, Ostrower coloca:

> As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É neste sentido, mas só e unicamente nesse, que, no formar, todo construir é um destruir. (1987, p. 26).

Nesta perspectiva, podemos compreender que rejeitar e reaproveitar são atos que fazem parte de diversos critérios presentes ao longo do processo criativo. No mesmo sentido, Salles (2006) nos traz o conceito de rede de criação. Esta rede apresenta diversas interações, que podem ser vistas como as conexões da rede, que, ligadas entre si, apresentam

> [...] ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõe condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações, etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização (SALLES, 2006, p.24).

Então, quando assumimos o paradigma de rede, consideramos as diversas relações e possibilidades, pensando nos ambientes de laços, interconexões e tantos outros. Com isso, podemos refletir acerca de diversos atravessamentos que temos ao longo de nossas experiências e vivências, além dos processos criativos em dança.

Para tornar visível esta rede, Salles (2006) apresenta um mapa de interações entre proteínas de Hawong Jeong[1]. Nesta imagem, percebemos que as interações, tanto internas quanto externas aos processos, são responsáveis pela construção da obra artística, já que são sistemas abertos que interagem com o meio ambiente e com a natureza do homem. Com isso, a imagem apresenta a ação que um elemento realiza perante o outro e, assim, formam-se novas relações e há a criação de novas possibilidades.

O conceito de rede permite a interação entre diversos processos criativos. Assim, a partir das conexões que esta rede pode gerar, pode-se refletir a respeito das possibilidades que podem ser desenvolvidas em conjunto com os intérpretes-criadores em um trabalho artístico de dança, por exemplo.

Uma maneira de criação artística na dança é a coreografia. Nela são sistematizadas as movimentações e expressões do corpo em conjunto (ou não) com músicas, objetos cênicos e tantos outros materiais. Conforme Corrêa e Hoffmann,

> O termo coreografia, etimologicamente oriundo dos gregos e que significava, numa primeira conceituação, "descrever a dança", envolve hoje múltiplos sentidos. No decorrer da história da dança, diferentes movimentos artísticos transformaram o fazer em dança em uma produção multifacetada, o que pode mobilizar na contemporaneidade, consequentemente, a valorização da diversidade humana neste meio profissional. (2014, p. 103).

Artistas como Isadora Duncan (1877-1927), Dóris Humprey (1895-1958) e Ruth St Dennis (1879-1968), por exemplo, modificaram profundamente as estruturas artísticas de sua época, modificando assim a concepção de coreografia existente até o momento. A partir do século XX, surgiram coreografias que não pretendiam ser lineares ou seguir uma narrativa preestabelecida. A dança moderna, neste sentido, começou a transformar os padrões de criação e de apresentação da dança.

E pode-se refletir que, se a dança moderna transformou os padrões, a dança pós-moderna se propôs a quebrá-los. Especialmente com o coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), a movimentação na dança passou a gerar novas possibilidades de execução. "Com obras abertas, suas coreografias provocavam inúmeras e diversas leituras. Como não havia muitas vezes um foco específico,

[1] Para saber mais, ver em: SALLES, Cecília. *Redes de criação*: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006. p. 25.

mesmo espacialmente a plateia poderia fazer conexões interessantes" (SILVA, 2005 p. 108).

Tais leituras e conexões eram provocadas tanto pela não linearidade narrativa quanto pelo uso dos espaços alternativos, que na dança pós-moderna ganha destaque e substitui o uso do tradicional palco italiano. E, além de tantas transformações, na dança pós-moderna a criação artística e coreográfica modifica-se profundamente. Os processos criativos lineares e pessoais, coreografias que antes eram apresentadas prontas para os bailarinos, são substituídos pelo uso da experimentação, improvisação e coletividade. Como Silva aponta:

> Estabeleceu-se então uma imensa variedade de estilos e principalmente de métodos de criação. A dança podia ser montada ao acaso, surgindo de improvisações em cena aberta; danças geradas a partir de *scores* previamente concebidos; de brincadeiras infantis; de atletismo; danças construídas a partir de outras danças; de livre associações; de rituais; de jogos; de literatura; de artes visuais; de situações comportamentais; de manipulação de objetos; enfim, de um universo absolutamente amplo e permissivo. Não havia homogeneidade estilística ou temática. (2005, p. 109).

Nesta gama diversa de possibilidades, um aspecto foi ressaltado nas modificações propostas pelos artistas pós-modernos: a colaboratividade nos processos de criação. A partir de meados dos anos 1950, o ideal da colaboração ganhou espaço entre os coreógrafos e foi enfatizado por diferentes movimentos artísticos, conforme tratamos a seguir.

**Perspectivas colaborativas na composição coreográfica**

Dentre tantas modificações que a dança apresenta no período pós-moderno, podemos destacar a ênfase na improvisação e a valorização da trajetória pessoal dos bailarinos na criação.

Pode-se dizer que a improvisação é um recurso técnico utilizado em diversos âmbitos da dança pós-moderna e da dança na contemporaneidade. Muitos coreógrafos a utilizam como ferramenta para a criação de espetáculos e ela também se faz presente em metodologias de aulas de dança na escola de Educação Básica, entre tantas outras abordagens de ensino e aprendizagem da dança.

Coreógrafos que participaram da *Judson Church Dance Theatre*[2], como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Lucinda Childs[3], afastaram-se dos paradigmas da dança moderna e iniciaram novos modos de compor em cena; sendo assim, a improvisação e o *contact improvisation* (contato de improvisação)[4] foram valorizados nos processos de composição coreográfica.

Podemos considerar que a improvisação é, atualmente, uma técnica muito presente em criações contemporâneas de dança e o contato de improvisação já prevê a participação colaborativa de outros integrantes, isto porque é através do contato e da relação dos corpos que os intérpretes-criadores sistematizam a coreografia. Neste sentido, a colaboração é imprescindível para que a arte de dançar aconteça, pois existe uma relação de parceria e confiança entre os artistas envolvidos.

Lobo (2010), ao contextualizar historicamente os processos de composição coreográfica, aponta o processo coletivo como impulsionador do processo colaborativo. A partir das décadas de 1960 e 1970, com os fatos históricos, sociais e culturais que influenciaram a produção artística, iniciou-se um modo de criar no qual a coletividade ganharia ênfase. Com isso, o trabalho cênico passa a ser realizado por todos os integrantes, que participam das diversas instâncias do trabalho.

Porém, segundo a autora, o processo coletivo desse período gerou críticas que comparavam o trabalho dos atores criadores a trabalhos infantilizados e amadores, pois, para os críticos, não havia nas obras um aprofundamento do tema. Dessa forma, anos mais tarde, surge o processo colaborativo. Essas transformações têm similaridades na dança e no teatro, pois ambas, enquanto artes cênicas, atravessam-se e influenciam-se.

Fischer (2003) aponta que o processo coletivo – ou teatro de grupo, como a autora também denomina – no contexto brasileiro, tem sua maior expressão entre os

[2] *Judson Church Dance Theatre* foi um coletivo de dança criado na década de 1960, nos Estados Unidos. Os artistas do grupo buscaram valorizar e enfatizar a improvisação, criando composições que eram levadas para diferentes espaços de apresentações, como praças, museus e galerias.
[3] Para saber mais sobre o movimento *Judson Church Dance Theatre* e os artistas participantes, ver Silva (2005).
[4] O *contact improvisation* (contato de improvisação) tem como principal referência o coreógrafo Steve Paxton. Juntamente com o *Judson Church Dance Theatre*, na década de 1960 nos Estados Unidos, o coreógrafo desenvolveu novos modos de relacionar os corpos em cena, e os bailarinos improvisavam através do jogo de peso e confiança, por exemplo.

anos 1960 e 1970, apesar de ainda estar se difundindo e ganhando espaço até hoje. A autora acredita que, contrariando as artes cênicas que eram realizadas anteriormente, os grupos da época passaram a adquirir valores ideológicos e estéticos, criando uma nova cena à dramaturgia e às encenações brasileiras. Segundo ela: "A orientação ideológica de artistas e grupos de contestação social propõe um diálogo entre a arte e um Brasil que passa por um período de agitação e tensão política" (FISCHER, 2003, p. 8).

Contudo, a ditadura militar, iniciada no ano de 1968, gerou grande repressão nos artistas da época, inibindo a produção cultural brasileira. Neste sentido, qualquer união de grupo, por si só, já era um ato de resistência. Entretanto, alguns grupos teatrais, criando oposição ao sistema político vigente, continuaram suas criações e amadureceram, ao longo do tempo, os ideais coletivos de criação. Sobre o trabalho do diretor do grupo *Teatro Oficina*[5], Fischer aponta que:

> Após a experiência de Zé Celso na direção de *Roda Viva* (1968), o *Oficina* desconstruiu a estrutura organizacional do teatro, propondo um modelo de criação coletiva, nos moldes do teatro de vanguarda e experimental que vinha se realizando nos Estados Unidos e na Europa. A produção cênica nacional passa em revista seus parâmetros de criação em equipe, enveredando-se pelo teatro não-institucionalizado e pela perspectiva coletiva. (2003, p. 10).

Nesta perspectiva coletiva, inserem-se novos moldes de criação, não mais centrados em apenas um indivíduo e em uma coreografia ou texto fechado; os processos coletivos passam a valorizar o olhar de cada integrante, rompendo com as supostas hierarquias da cena, promovendo uma participação igualitária de todos os integrantes. Assim, figuras tidas como hierárquicas, como o papel do diretor e do dramaturgo, são extintas no processo coletivo de criação, pois seria a negação do conceito coletivo, que pré-supõe a participação igualitária de todos os integrantes do grupo (FISCHER, 2003).

A autora aponta que não há uma fórmula fixa para trabalhos coletivos, pois os grupos desenvolvem suas metodologias a partir das relações e dos contextos, da singularidade de cada um. Neste sentido, ela aborda duas leituras sobre a criação

[5] A Companhia Teatro Oficina surgiu em 1958, na cidade de São Paulo, e é dirigida por José Celso Martinez Corrêa. É referência brasileira de criação coletiva. (informações retiradas do *site* da companhia http://www.teatroficina.com.br/uzyna_uzona em 10 de fevereiro de 2015).

coletiva. A primeira, como já colocado, visa à igualdade de criação entre os integrantes do grupo, rompendo com figuras predeterminadas. A segunda, que mais nos interessa, propõe que existam algumas figuras norteadoras do processo. Para Fischer (2003), esta segunda perspectiva é um avanço democrático do conceito coletivo. Podemos considerar ser o exemplo de que, ao longo do tempo, o processo de criação coletivo foi amadurecendo e se tornando o que hoje podemos apontar como processo colaborativo.

No processo colaborativo em dança, diferentemente do que acontece no processo coletivo, permanecem vivas as figuras do diretor e do dramaturgo, que norteiam a criação. No entanto, são hierarquias flutuáveis (ARY, 2011), dispostas ao diálogo e à transformação. Conserva-se a divisão de tarefas, porém, de modo a dialogar com as sugestões e ideias de cada integrante. Sobre isso, Araújo aponta:

> Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. Dentro dela existiria, sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador, etc. (ou no limite, uma equipe de dramaturgia, de encenação, de luz, etc.), que sintetizariam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel teriam direito a palavra final concernente daquele aspecto da criação. (2006, p. 130).

Na colaboração criativa se fazem presentes as identidades e individualidades, que, conversando entre si, buscam um senso comum. Por exemplo, através de estímulos e improvisações os materiais são gerados, porém cabe ao diretor, com o olhar um pouco mais distanciado da criação - no entanto próximo aos objetivos cênicos - recortar e colar estes materiais que vão, ou não, para a cena.

Neste processo de criação, como Fischer (2003) discorre, não há o desenvolvimento de uma obra fixa, estática, com um texto marcado e fechado. Há a possibilidade da criação por todos os integrantes, dramatúrgica e cenicamente, amparando ao trabalho um caráter processual, em constante diálogo, entre atores, direção e público. Reafirmando:

> A natureza processual das montagens reforça a iniciativa de abertura da obra, ou seja, o espetáculo absorve as interferências dos atores e demais artistas, e, após a estreia, o coletivo se completa com a inserção do espectador. A partir dessa diretriz processual, o ator torna-se o vetor principal da criação. A ordenação do material coligido nas improvisações e trabalhos realizados em sala de ensaio compete ao diretor ou líder do grupo. A elaboração da escritura

> dramatúrgica geralmente sintetiza as colaborações e identidade do coletivo. O diferencial encontra-se no tratamento participativo, descentralizando o poder das mãos do diretor. Assim, a função do diretor teatral é redimensionada. (FISCHER, 2003, p. 17).

Assim, processo e "resultado" ganham igual importância para o trabalho, já que o resultado, neste modo de criação, torna-se sempre um produto inacabado. Assim como Ary (2011) aponta, ao valorizar-se o processo criativo, valoriza-se a presença de cada artista envolvido com o processo, suas individualidades, suas aprendizagens, ensinos e saberes.

Ao relacionar com as criações em dança, podemos citar Pina Bausch[6], que realizou os processos geradores de suas obras artísticas. Segundo Fernandes (2007), a coreógrafa alemã desenvolveu a construção de seus espetáculos por meio de improvisações. Tais improvisações eram feitas através de perguntas e questionamentos acerca da memória e das vivências de cada um deles. É fato que esse modo de criar, além de influenciar no que podemos chamar de produto cênico, também influencia nas relações entre bailarino-bailarino, bailarino-coreógrafo e obra-espectador.

Assim, sensibilizados através da memória, improvisando e repetindo, por exemplo, os intérpretes-criadores na contemporaneidade podem ser levados a investigar modos de se relacionar com o espaço e com seus movimentos, criando-os através de sensações e sentimentos revividos pelo corpo.

"Para ser entendida universalmente, é necessário que a obra de arte seja sincera e tal sinceridade somente é conseguida quando surge de todos os elementos culturais que contribuíram para a formação do artista" (VIANNA, 1990 apud BANOV, 2011, p. 4). Assim, a obra, enquanto componente que expõe os elementos que formam os intérpretes-criadores, pode apresentar, também, elementos que dialogam com o público, estabelecendo novos modos de se relacionar com o espectador.

Lobo e Navas (2008) desenvolvem uma proposta metodológica para a composição coreográfica. O ponto de partida desta proposta é o Triângulo da Composição, que pode ser definido como "um princípio-tríade que deve estimular,

[6] Pina Bausch nasceu na Alemanha em 1940. Estudou com Kurt Jooss, além de tantos outros artistas. Foi coreógrafa da companhia *Wuppertal* e é referência mundial do *tanztheater*.

nortear e elaborar os processos criativos da composição coreográfica" (LOBO; NAVAS, 2008, p. 21). Neste triângulo, encontram-se os seguintes eixos fundamentais:

> O **imaginário criativo**, que se refere aos conteúdos e ideias percebidas, vivenciadas, sentidas, inscritas, e imaginadas no corpo.
> O **copo cênico**, que se refere ao corpo preparado para a cena, corpo no qual se manifesta com intenção o imaginário criativo.
> O **movimento estruturado**, que se refere à elaboração do movimento, que se estrutura em ações, espaços, dinâmicas e relacionamentos para organizar a expressão do imaginário criativo por meio do corpo cênico. (LOBO; NAVAS, 2008, p. 22).

As autoras desenvolvem tais eixos relacionados à outra tríade: Corpo-espaço-tempo; estes, por sua vez, fazem parte da Estrela Labaniana, que se desenvolve com outros três elementos (além dos já citados): ação, dinâmica e relacionamento. Para cada vértice da estrela, são criadas diversas possibilidades de trabalho.

No eixo da tríade do imaginário criativo, por exemplo, há três fases didáticas, que são: Sensibilização, Improvisação e Conclusão. E as fases contêm alguns procedimentos, que são:

> **Estimulo à criação**: através de propostas artísticas, estimular e exercitar a percepção, a sensação, o sentimento, as emoções, a memória, a imaginação e as demais nascentes;
> **Estímulos básicos ao movimento**: desenvolvimento de propostas corporais a partir de estímulos sensoriais, motores, vocais, musicais e espaciais;
> **Improvisação e investigação**: propostas de temas variados, perguntas e ideias que motivem a improvisação, a pesquisa e a investigação de movimentos;
> **Seleção de imagens corporais e em movimento**: exercitar a capacidade de seleção através da percepção ou/e da repetição;
> **Configuração e forma**: fixar e registrar no corpo o material de movimento selecionado.
> **Construção de pequenas frases ou cenas**: exercitar a escrita de movimentos de pequenas frases ou cenas, começando a elaborar estruturas.
> **Análise**: desenvolver o espírito analítico, rever, avaliar. (LOBO; NAVAS, 2008 p. 32).

Os procedimentos apresentam uma ordem que estabelece suas relações; as análises e autoavaliações, por exemplo, só ocorrem ao término da criação, quando é possível avaliá-la. Esta ordem de fatos e acontecimentos prevê a relação de cada um deles e suas significativas contribuições para a criação coreográfica, enfatizando as afinidades de cada procedimento na composição.

Neste momento, é válida a colocação da relação deste modo de criar com as teorias do movimento de Rudolf Laban. Lobo e Navas (2008) sistematizam esta

metodologia de composição coreográfica embasadas nos estudos de Laban. Além da estrela Labaniana já citada, essa forma de criar relaciona-se com os Fatores do Movimento, Ações Básicas e, também, com os estudos coreológicos[7] da cinesfera, planos espaciais e tridimensionalidade do movimento. Não buscamos, neste texto, o desenvolvimento de cada item de modo específico, pois acreditamos que não é nosso objetivo aprofundar as qualidades de movimento. Por outro lado, podemos crer que elas são inerentes, de alguma maneira, em todo e qualquer trabalho com dança – trabalhadas com mais ou menos intensidade e atenção.

Do mesmo modo, Pina Bausch, em suas composições, buscava relacionar a dança às sensações e sentimentos dos intérpretes. Criando um novo modo de perceber a arte, a coreógrafa procurou trazer para a cena as vivências de cada intérprete-criador aliadas ao seu olhar, desenvolvendo uma obra carregada de signos e paradigmas sociais e culturais.

> A revolução teve um instrumento que é uma forma de comunicação e de criação artística: a dança-teatro. Mas Pina Bausch tocou mais longe. E ao tocar, dessa forma que deixa marcas na pele, abalou o mundo e instalou sinais de possibilidade de uma outra ordem do ser e do viver, do encontro. Mesmo partindo da dor e do sofrimento. Ou talvez precisamente por ter partido da expressão da dor e do sofrimento. Tocar, no caso dela, é abalar (GALHÓS, 2010, p. 27).

Assim, a coreógrafa alemã inaugurou uma maneira para se relacionar com a cena: através dos sentidos, os intérpretes-criadores respondiam com o corpo e com o movimento às perguntas que a coreógrafa fazia.

Podemos crer que, para além da criação artística, a colaboratividade se apresenta nas mínimas ações e relações humanas e se faz presente cotidianamente. São atitudes que proporcionam o desenvolvimento de um ambiente cooperativo e elas se apresentam em ações muito singulares, as quais, muitas vezes, nem chamam nossa atenção, como a carona para um amigo em um dia chuvoso ou a ajuda a um vizinho para descer as malas da mudança. E, da mesma forma, podemos refletir

[7] Rengel (2005) aponta que a coreologia pode ser como a lógica da dança; engloba a corêutica e a eucinética, além do uso instrumental do corpo, do relacionamento do corpo com ele mesmo e do corpo com outros corpos e dos corpos com o espaço. “A coreologia busca uma abordagem unificada do estudo da dança, propondo que prática e teoria não devem estar separadas e que o pensamento coreológico combina pensamento e sentimento junto ao fazer da dança”. (RENGEL, 2005. p. 35).

acerca do estabelecimento de um ambiente não cooperativo; este, por sua vez, é pautado em interesses puramente individuais, sem a intenção de criar relações entre os seres. A cooperação como sinônimo de colaboração reúne diversas pessoas para a concretização de um objetivo.

Sobre a colaboração, Boavida e Ponte (2002) acreditam que ela é uma estratégia fundamental para trabalhos que são demasiadamente pesados para serem enfrentados individualmente. Para além, acreditamos que a colaboratividade é um modo de agir no mundo que, ao quebrar paradigmas individualistas, permite a integração e a relação entre os seres humanos, o que, para nós, torna-os sensíveis, construindo conhecimento através dessa relação e sensibilidade.

Na criação em dança, a colaboração se desenvolveu para quebrar paradigmas e construir um novo modo de percebê-la e de senti-la. O ambiente que se instaura nos laboratórios de criação potencializa as individualidades de cada integrante para a construção da composição coreográfica colaborativa. Neste sentido, quando as individualidades são valorizadas para um objetivo comum o ambiente cooperativo se instaura e, assim, cada integrante do grupo contribui e constrói a obra a partir de cada potencialidade e dificuldade que apresenta.

Acreditamos que o ambiente cooperativo e a colaboratividade, de modo geral, apresentam algumas necessidades, que são: confiança, diálogo e negociação (BOAVIDA; PONTE, 2002). Em um processo que cria valor nas individualidades dos integrantes, é de extrema importância que haja confiança entre os participantes. Assim, há também o respeito, que permite a liberdade de cada integrante expor suas ideias, contrapontos e dificuldades/problemas. O diálogo se apresenta como o instrumento que enriquece o processo, isto porque ele permite a compreensão de ideias e de informações. Boavida e Ponte (2002) apontam que o diálogo se apresenta como ferramenta de confronto de ideias e de construção de novas compreensões. E, por último, a negociação surge da necessidade de flexibilizar as ideias, as propostas, os modos de trabalho e os modos de relacionamento, permitindo que haja a valorização do processo de cada integrante.

Assim, podemos perceber a colaboração e a cooperação como conceitos unívocos. Porém, ao discutir ambos os termos, Boavida e Ponte (2002), ao retirarem

o prefixo “co”, apresentam os significados para as palavras *laborare* (trabalhar) *e operare* (operar).

Os autores discorrem que:

> Operar é realizar uma operação, em muitos casos relativamente simples e bem definida; é produzir determinado efeito; funcionar ou fazer funcionar de acordo com um plano ou sistema. Trabalhar é desenvolver actividade para atingir determinados fins; é pensar, preparar, reflectir, formar, empenhar-se (BOAVIDA; PONTE, 2002 p. 4).

No entanto, os autores apontam que é muito comum serem utilizadas e apresentadas em dicionários como sinônimos, já que ambas apresentam o prefixo “co”, que significa ação conjunta. Neste sentido, então, o ambiente cooperativo influencia na criação artística e colaborativa.

Para além, no ambiente cooperativo inserem-se também as pessoas que durante uma produção de dança colaboram para a feitura dos figurinos, materiais cênicos, iluminação cênica, sonoplastia, interpretação-criação, etc. Dessa forma, podemos crer na colaboratividade como algo amplo, que ultrapassa as relações de intérpretes-criadores, produtor e direção. O ambiente colaborativo, que apontamos como uma das primeiras influências de um processo de composição coreográfica na contemporaneidade, pode determinar muitas das possibilidades cênicas.

## Considerações Finais

A partir da pesquisa realizada, podemos considerar que a criatividade é um aspecto inerente à vida humana, independente do fazer artístico. Porém, destacamos que, na arte, a criatividade opera como a possibilidade do novo e de produzir novas conexões artísticas, estabelecendo singulares redes de criação (SALLES, 2006). Este processo é caracterizado como não linear, apresentando tendências que constroem a arte como um “produto” inacabado e sujeito a alterações ao longo do tempo.

Também como num processo artístico, a sociedade e os artistas modificam suas formas de relação com a criatividade. No caso da coreografia, tema deste trabalho, os artistas modernos e pós-modernos conceberam outros modos de compor, ressignificando, com isso, a abordagem artística e pedagógica utilizada por coreógrafos e professores de dança. Principalmente a partir dos anos 1950, o ideal

da colaboração ganhou espaço, o que suscitou maior democratização e participação dos bailarinos na criação em dança.

Acredita-se que a colaboração foi enfatizada para quebrar paradigmas e construir novos modos de relação entre artista, obra e contexto. O ambiente instaurado para a composição coreográfica colaborativa nos laboratórios de criação potencializa as individualidades de cada integrante e, assim, o ambiente cooperativo se instaura, no qual cada indivíduo participante do processo criativo contribui e constrói a obra a partir das suas potencialidades e dificuldades.

Neste sentido, as propostas de coreógrafas como Pina Bausch, além de metodologias como a de Lobo e Navas (2008), provocam os artistas a propor criações baseadas na relação, na confiança e no diálogo. São trabalhos que carregam as singularidades de cada integrante, destacando e valorizando as diferenças e que, dessa forma, podem proporcionar um espaço afetivo e único, tornando cada integrante protagonista da sua dança, da sua história.

O ambiente cooperativo que se institui nos laboratórios criativos necessita do diálogo, da confiança e da flexibilidade das propostas. O diálogo pré-dispõe a elaboração de saberes e a flexibilidade, pois são propostas ideias e caminhos que devem ser escolhidos por todos os participantes. Além disso, o ambiente cooperativo exibe o trabalho de muitas pessoas ao longo de uma criação, para um objetivo em comum. São tantas pessoas que podem colaborar que, sendo assim, o processo pode tornar-se uma união de potencialidades para a composição coreográfica.

**Referências**

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Sala Preta*: revista do PPG em Artes Cênicas- ECA-USP. São Paulo, v. 6, n. 1, 2006. p. 127-133.

ARY, Rafael Luiz Marques. *A função dramaturgia no processo colaborativo*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes: UNICAMP, 2011.

BANOV, Luiza Romani Ferreira. *Dança teatral*: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes: UNICAMP, 2011. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000841860>. Acesso em: 20 de maio de 2014.

BOAVIDA, Ana Maria; PONTE, João Pedro. Investigação colaborativa: Potencialidades e problemas. In: GTI (Org). *Reflectir e investigar sobre a prática profissional* (p. 43-55). Lisboa: APM, 2002. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/4069>. Acesso em 03 de outubro de 2014.

CORRÊA, Josiane Franken; HOFFMANN, Carmen Anita. *A composição coreográfica nos processos de ensino e aprendizagem em dança*. Revista Informe C3, v. 05, p. 102-111, 2014.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro*: repetição e transformação. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo*: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes: UNICAMP, 2003.

GALHÓS, Claudia. *Pina Bausch*: sentir mais. Aufragide - Portugal: D.Quixote, 2010.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Arte da composição*: Teatro do Movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

LOBO, Lidiane Gomes. *Um por todos Todos por um?* Uma reflexão sobre a postura ética na prática teatral colaborativa. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós Graduação em Artes: UNICAMP, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000779272>. Acesso em 10 de abril de 2014.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 17 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban***.** 2º Ed. São Paulo: Annablume, 2005. p. 35.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação*: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.