

**Um fazer coletivo em dança:  
Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros**

Clara Gouvêa do Prado, Lílian Freitas Vileta

**Um fazer coletivo em dança:  
Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros**

**A collective dance-making:  
Damas em Trânsito e os Bucaneiros Company**

Clara Gouvêa do Prado<sup>1</sup>

Lilian Freitas Vilela<sup>2</sup>

---

1. Mestranda do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA/UNESP. E-mail: clara.gouvea@unesp.br. ORCID-0000-0002-7587-5296

2. Graduada em Dança (Bacharelado e Licenciatura), Mestre em Educação Física e Doutora em Educação pela UNICAMP. E-mail: lilian.f.vilela@unesp.br. ORCID: 0000-0002-8446-7788.

## Resumo

Este artigo é um convite a refletir sobre os processos de criação em grupo na dança, a partir da produção artística da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, grupo de dança contemporânea paulistano. Este coletivo é território de estudo da minha pesquisa de mestrado no programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp em São Paulo. Seu fazer tem como eixos importantes a improvisação como modo de composição e a atuação nos espaços urbanos. Aqui, aponto as experiências de criação dos espetáculos Lugar do Outro (2011) e Espaços Invisíveis (2013), obras em que a Cia. estruturou coletivamente o processo de criação, de modo que cada integrante pudesse trazer suas inquietações e proposições práticas para o grupo, tornando as decisões e escolhas da encenação compartilhadas pelo coletivo de artistas. Busco traçar paralelos entre o processo coletivo da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros e as ideias de criação coletiva, processo colaborativo, autoria em rede e processos coletivos em dança contemporânea.

**Palavras-chaves:** Dança contemporânea. Improvisação. Espaços Urbanos. Processos de criação colaborativos. Autoria em rede.

## Abstract

This article is an invitation to reflect on the processes of group creation in dance, based on the artistic production of Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, a contemporary dance group from São Paulo. This collective is study territory of my master's research in the Postgraduate Program in Arts from the Institute of Arts of UNESP in São Paulo. Its doing has as important axes improvisation as a way of composition and performance in urban spaces. Here, I point out the creation experiences of the shows Lugar do Outro (2011) and Espaços Invisíveis (2013), works in which the company collectively structured the creative process, so that each member could bring their concerns and practical propositions to the group, making the decisions and choices of the staging shared by the collective of artists. I seek to draw parallels between the collective process of Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros and the ideas of collective creation, collaborative process, the concept of co-authorship network and collective processes in contemporary dance.

**Keywords:** Contemporary dance. Improvisation. Urban Spaces. Collaborative creative processes. Co-authorship network.

Mergulhados em tempos em que uma enfermidade revela como estamos conectados numa grande comunidade mundial, vemos que alguns ainda insistem em prosseguir em projetos de benefício individual. No entanto, sabemos que grandes descobertas científicas são realizadas por grupos e redes transnacionais, a exemplo da corrida recente pela vacina para o Covid-19, que ilustra a potência de mobilização destes coletivos.

Como aponta Colapietro (apud SALLES, 2017), é relevante posicionar a crise na oposição de tipos de processualidades, colocada entre os processos criativos em grupo e os processos individuais, em favor de uma discussão que considere que o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. A ideia de que processos de criação são fazeres solitários e regidos por uma genialidade individual cai por terra, se adentrarmos com mais afinco na perspectiva de sujeitos como comunidade (SALLES, 2017), em discussões sobre os contextos em que invenções são concebidas, e quais os pares e colaboradores que sempre circundam os e as autores(as) mais expoentes.

Em diálogos expandidos ao campo das ciências, torna-se importante debatermos nossos fazeres também no campo das artes, em especial, nos processos de criação em grupo. Em ambas as áreas, encontramos diferentes maneiras de processar a criação em grupo, mas neste artigo, convido a refletir sobre os processos de criação em grupo<sup>3</sup> na dança, a partir da produção artística da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros (CDTB, grupo de dança contemporânea paulistano do qual sou uma das fundadoras)<sup>4</sup>. Observamos, então, um fazer coletivo que tem como eixos importantes a improvisação como modo de composição e a atuação nos espaços urbanos, especialmente em São Paulo, cidade sede do grupo. Como pensarmos na posição de liderança, como é a função de um(a) diretor(a), em processos em que a improvisação toma frente como modo compositivo na cena? Amplia-se o terreno fértil para a criação coletiva, quando a improvisação é a base de desenvolvimento da linguagem cênica? São questões como essas que nos deteremos a seguir.

---

3. O grupo é território de estudo da minha pesquisa de mestrado, intitulada Composições do instante: A improvisação no processo de criação e composição em dança a partir do percurso da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, desenvolvida junto ao no programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp em São Paulo, com orientação da Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela. No decorrer destes dois anos dos meus estudos acadêmicos, o grupo e a pesquisa têm se atravessado mutuamente, reafirmando que aproximar prática e teoria pode potencializar ambos os modos de conhecimento (STRAZZACAPPA, 2014).

4. Atualmente, a CDTB é constituída por Alex Ratton Sanchez, Ciro Godoy, Laila Padovan, Larissa Salgado e Clara Gouvêa do Prado. Desde 2016, Carolina Callegaro, uma das fundadoras e criadora nas obras que descrevo, não integra o grupo.

## Processo de criação em grupo: Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros

A Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros nasceu em 2006, dentro do Estúdio Nova Dança, em São Paulo, local que foi referência da pesquisa em dança contemporânea nas artes cênicas paulistanas, desenvolvendo abordagens dos estudos das práticas somáticas e da improvisação como modo de criação em perspectivas de encenação e dramaturgia.

O Estúdio Nova Dança<sup>5</sup> foi um espaço de potência coletiva ímpar, fundado por quatro mulheres artistas da dança, nos anos 1990. Foi um importante lugar agregador de uma geração de artistas da dança e de outras linguagens da cena que buscavam novas experimentações em diferentes perspectivas cênicas, aproximados dos princípios e paradigmas propostos pela pós-modernidade da dança norte-americana. Como aponta a pesquisadora Valéria Cano Bravi sobre a relevância deste espaço:

[...] a criação do Estúdio deve ser indicada como um dos acontecimentos relevantes para o processo de consolidação de tendências estéticas manifestadas na década de 90 em São Paulo. Na busca de fundamentos práticos e teóricos que acolham a diversidade e a multiplicidade [...] Inclui-se uma filosofia nos princípios somáticos que englobam o papel e a importância do movimento corporal para a qualidade de vida, entendidos não só como a comunicação de uma experiência cênica, mas também como uma investigação coletiva sobre o homem e a teatralidade unem pedagogia à encenação (BRAVI, 2006, s.p.).

Compartilhando inquietações e interesses comuns e singulares, a CDTB surgiu como um espaço de criação coletiva, e até hoje vem desenvolvendo, continuamente, uma pesquisa sobre improvisação em dança e música. Ao adentrarmos em como a CDTB foi constituindo um fazer coletivo ao longo destes quinze anos, entre conflitos e contradições, observamos que o lugar de formação do grupo e suas interlocuções poéticas e estéticas caracterizam seu modo de trabalho e organização. A cada obra e novo processo de criação, seu modo de trabalhar em coletividade foi tomando uma forma, na qual os integrantes do grupo ocupam posições dentro das decisões e concepções das obras.

Nos primeiros dez anos, a CDTB teve a figura de um diretor encenador, co-autor; papel que foi se modificando nas criações seguintes. Quando Laila Padovan, Carolina Callegaro, Débora Marcussi e eu convidamos Alex Ratton para dirigir o grupo, as funções estavam mais separadas entre diretor e intérpretes-criadoras; acredito que por força do hábito, mas também porque Alex Ratton acumulava mais experiência que nós no fazer cênico, pois já integrava a Cia Nova Dança 4 há nove anos. No entanto, com o passar dos anos, as características de partilha nas decisões artísticas e de gestão do coletivo foram se

5. O Estúdio Nova Dança - ND iniciou suas atividades em maio de 1995 e as encerrou em fevereiro de 2007. Oferecia cursos regulares de dança e teatro, workshops com importantes figuras da dança e eventos culturais permanentes. Fundado pelas bailarinas: Lu (Luciene) Favoretto, Isabel Tica Lemos, Adriana Grecchi e Thelma Bonavita; em 2004, Cristiane Paoli Quito junta-se com Tica Lemos e Lu Favoretto como sócia do estúdio. Num primeiro momento, o Estúdio foi sede da Cia Nova Dança, dirigida por Adriana Grechi, e em um segundo momento, sede da Cia Nova Dança 4 (1998), da Cia Oito Nova Dança (2002) e da Cia Nada Dança (2003), e local para ensaios de outros grupos, coletivos e companhias.

fortalecendo, e mais e mais foi se apresentando a necessidade que a função de direção tomasse outro lugar.

Escolho nomear este papel que Alex Ratton desempenhou como de um diretor encenador, nomenclatura pouco usada nas produções em dança, mas à qual recorro para me aproximar da dinâmica de criação da CDTB. O diretor encenador traz o olhar de fora da cena, um ponto de vista mais distanciado do turbilhão da criação que, assim como um outro co-criador, propõe composições, ritmos e sensações. Este é um olhar que seu lugar permite, diferente da percepção dos que vivem a experiência direta, no nosso caso, do jogo improvisacional. Daí a utilidade da palavra encenador: mais que fazer indicações individuais para cada intérprete (mesmo que isto venha acontecer), sua perspectiva privilegia o todo, ou os encadeamentos da encenação e da dramaturgia, de forma a enriquecer as discussões e as decisões coletivas.

Neste exercício de partilha de concepção e autoria, a figura do diretor pode gerar tensões, principalmente porque ainda existe um vício dos meios de divulgação (da imprensa, escrita, entre eles), que seguem o padrão de referenciar as obras somente ao diretor e não ao coletivo de criadores(as); o que reflete um modelo de hierarquia que faz parte do nosso imaginário de criação, que idealiza um(a) diretor(a) como aquele(a) que determina as escolhas da obra solitariamente, ainda que próximo do papel de um(a) coreógrafo(a).

Já no nosso grupo, como dito acima, a existência deste papel não decorria de uma visão mais tradicional de comando autocrático, mas da necessidade de haver um integrante com certo distanciamento do processo criativo e uma perspectiva de encenador<sup>6</sup>. Tal mudança nas hierarquias, relativamente recente no contexto da dança, teve início nos anos de 1960 e 1970, nos EUA e na Europa. Ali, a(o) bailarina(o) conquista um novo lugar dentro das produções artísticas, ao se vê convocada(o) a ser, cada vez mais, criador (a) da sua dança (CARTER, 2000).

Na dança contemporânea os agrupamentos costumam ser organizados sob funções, dentro da estrutura de coreógrafo(a) e bailarinos(as). Porém, nos anos 1960/70, esse cenário se transforma em outras formas de organização, questionando as hierarquias antecedentes. Um exemplo importante é o coletivo norte-americano de improvisação The Grand Union, formado por Trisha Brown, Steve Paxton, Rainer, David Gordon e Barbara Lloyd, uma experiência referencial de criação coletiva. A Grand Union tinha entre suas finalidades a democratização da estrutura hierárquica, sem a presença de um(a) diretor(a) ou coreógrafo(a), e dando lugar às sessões de improvisação compartilhadas, que são experimentadas ao longo dos anos de 1970 a 1976.

Steve Paxton foi também idealizador do contato improvisação, em 1972, outra prática de dança também questionadora das estruturas hierárquicas vigentes até então. O contato improvisação parte da relação entre dois ou mais corpos, dançada em duplas, utilizando os princípios da partilha do peso, do toque e do movimento em uma dança improvisada. É uma prática comumente coletiva, e

---

6. Atualmente, o grupo desenvolve o projeto "Cidade Temporal" (2020/2021), no qual as várias etapas são coordenadas pelos diferentes integrantes do grupo.

até comunitária, que presa as diversidades dos corpos que dançam, em oposição a uma visão de virtuosismo, harmonia e beleza corporal, presente por exemplo, no ideário da dança clássica, e que perdura até os dias atuais.

Nas experimentações destes artistas em dança contemporânea, as ações cotidianas tornaram-se modos de desestabilizar entendimentos sobre o que é o movimento dançado. Para Paxton e para outros artistas como ele, a caminhada, ação cotidiana e ordinária, tornou-se possibilidade de abertura para uma variedade de estruturas não hierárquicas, nas quais a performance da presença poderia ser, simultaneamente, precisa e relaxada. Greiner (2017) resume: “Não haveria uma única maneira correta de andar, mas sim, inúmeras possibilidades que emergiam sempre das relações de cada pessoa com seus pares e entornos” (GREINER, 2017, p. 109).

Foi também nesse momento histórico que a improvisação tomou força como modo compositivo no contexto da dança contemporânea. A improvisação pode contribuir para a ampliação dessa autonomia buscada pelos criadores envolvidos na composição da dança, visto que todos decidem e interferem diretamente na composição, durante o aqui-agora do jogo improvisacional (GUERRERO, 2008). Como aponta Karina Almeida (2016), este movimento de democratização da composição cênica dada pela prática da improvisação foi expressiva em outras coletividades de dança e em outros espaços culturais, naquele mesmo período.

Ao longo dos anos, nos estruturamos como um grupo de dança profissional, partilhando papéis a partir de nossas habilidades e conhecimentos para os fazeres, sejam artísticos ou de gestão. Entre nós, algumas atuam na elaboração de projetos e produção, ao passo que outros na cenografia e figurino. Para as múltiplas funções necessárias para a criação de uma obra, também buscamos parcerias com outros(as) profissionais. Assim, a concepção de um novo projeto de criação continua sendo discutido e definido pelo coletivo.

Reconhecemos que a potência do trabalho está na pluralidade de olhares que compõem os processos. Certamente, os conflitos são muitos, e como as lideranças se apresentam, por vezes, desequilibra a balança. No entanto, um projeto comum continua a ser gestado.

Nesse percurso de quinze anos da CDTB, integrantes se afastaram, por outros desejos de caminhos artísticos. Sabemos que manter um coletivo artístico no Brasil não é tarefa fácil, principalmente diante da sempre iminente instabilidade de recursos financeiros. Laila Padovan, sobre as dinâmicas de trabalho do grupo, expõe:

Eu gosto, agora pensando na nossa história, quando propomos a cada um ter o seu espaço de criação. Eu acho mais difícil quando queremos fazer tudo juntos, o tempo inteiro. Acho que aproveitamos mais quando pensamos em dar vazões mais individuais. Para mim, já somos tanto um grupo, que estas vazões individuais dão as múltiplas possibilidades de conteúdo para trabalharmos (Entrevista com Laila Padovan, 2020)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> A afirmação de Laila Padovan corrobora com a análise de Antônio Araújo. 7. Entrevista concedida por Laila Padovan à pesquisadora, dia 24 de julho de 2020, via vídeo chamada plataforma digital Zoom.

(2011), que se reporta particularmente ao processo de criação colaborativo, e que interessa ao autor pelo tensionamento entre as criações de cada um e cada uma em particular e a do grupo (em que todos estão submersos). A maneira como a CDTB se organiza aproxima-se do modelo colaborativo, reunido por Araújo:

Todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, e sob um regime de hierarquias móveis ou flutuantes, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é partilhada por todos (ARAÚJO, 2011, p. 131).

Para Cecília Salles (2017), o modo de trabalho nomeado processo colaborativo reposiciona a relação entre os espaços da individualidade e do coletivo, amplificando o volume das interações. Em suas palavras:

[o colaborativo] aposta na força das proposições de todos os membros do grupo e a necessidade de voltar a essas múltiplas interações, para fazer escolhas no percurso da construção de projetos artísticos, instaurados na coletividade (SALLES, 2017, p.145).

Em São Paulo, a nomeação “processo colaborativo” ficou bastante vinculada às produções de teatro de grupo<sup>8</sup>; enquanto que na dança, o caminho foi diferente, por razões históricas. Atualmente, essa pluralidade de trocas nos modos de organização e trabalho reverberam também, devido ao novo cenário constituído, decorrente de quinze anos do Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo. Desde 2006, o Programa tem financiado e apoiado projetos de criação em dança contemporânea da capital paulista, o que entendemos ser favorável a modelos em colaboração e à pesquisa em continuidade. Antes direcionado a fomentar os trabalhos de grupo e cias, mais recentemente começou também a abranger trabalhos solos<sup>9</sup>. Considero, contudo, a premissa inicial como mais coletiva; o que ajudou a fortalecer as diferentes formas de organização - em grupos, cias, coletivos, núcleos, polos de criação<sup>10</sup> - contribuindo para o presente e futuro da pesquisa em dança na cidade.

Acredito que a CDTB tem um aspecto “misto”, que transita entre elementos típicos de processos coletivo e colaborativo. Historicamente e “na prática”, os termos têm diferenciações, considerando, por exemplo, os contextos temporais e geográficos a que se atrelam, as atividades e funções exercidas e a distribuição do poder decisório entre os e as componentes dos grupos.<sup>11</sup> Dialogando com ambas as possibilidades, o interesse da CDTB é criar um campo de partilhas que

8. Ver em Mate (2012).

9. Identifico que este cenário se alterou, principalmente, após 2017-2018, com redução das verbas direcionadas aos Programas de Fomento e demais políticas estruturais da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo. O Fomento à dança teve um corte significativo, e a partir daí iniciaram mais apoios também aos trabalhos solos.

10. Aponto aqui as diferentes nomeações que encontramos nos agrupamentos de dança contemporânea, ao consultar as inscrições para o edital do Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo. Não pretendo neste artigo, contudo, discorrer especificamente sobre os diferentes contextos e modos de trabalho descritos por cada nomenclatura.

11. Em outra ocasião, esta discussão merecerá ser adensada, porque não nos parece simples constituir trabalhos realmente colaborativos, ou mesmo coletivos. Um dos riscos que vislumbramos é que, ao invés de potencializarmos o encontro entre diferentes, acharemos as possibilidades de criação, homogeneizando-as.



impulsione os desejos dos e das criadores(as), em direção daquela criação total. No percurso do grupo, dar corpo a este desejo foi um caminho árduo; porém, identifico em algumas criações o sucesso no estabelecimento de estratégias de trabalho e criação; as quais fizeram com que os processos abrissem espaços de potências individuais e coletivas.

Localizo na feitura dos espetáculos Lugar do Outro (2011) e Espaços Invisíveis (2013) exemplos em que isto aconteceu. Em ambas as obras, estruturamos coletivamente os processos de criação, de modo que cada integrante pudesse trazer suas inquietações e proposições práticas para o grupo. Ainda que, ao final da construção da encenação, o olhar «de fora» do diretor co-autor tivesse relevância nas escolhas, as decisões de concepção da obra foram compartilhadas entre todas e todos. Nestes dois processos de criação e espetáculos, acredito que tenha havido o que Salles (2017) nomeia como autoria em rede. Ela aponta:

Proponho, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre sujeitos e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob, este ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. Trata-se de um conceito de autoria em rede (SALLES, 2017, p. 39-40).

Na experiência da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, entendo que a improvisação e o contato improvisação, bases dos trabalhos corporal e compositivo do grupo, contribuíram para desenhar o seu modo de criar e de gestão. Concordo com Salles (2017) que o caráter da colaboração por nós inventado, com partilha da autoria, e fruto dos diálogos entre nós, construiu-se em rede, como veremos a seguir.

### **Criando caminhos coletivos em criações em rede: Lugar do Outro (2011) e Espaços Invisíveis (2013)**

A partir daqui, discorrerei sobre a experiência dos processos de criação de Lugar do Outro (2011) e Espaços Invisíveis (2013). Em 2011, nasce o espetáculo Lugar do Outro; período em que havia saído uma integrante do grupo<sup>12</sup>; o que impulsionou discussões sobre o trabalho coletivo entre nós. Naquele momento, estávamos trabalhando intensamente nos espaços urbanos e interessados em trazer as reverberações da pesquisa na rua para uma encenação em espaço não-convençãoal. Contudo, desejávamos encontrar o que nomeamos de espaço teatral (UBERSFELD, 2005), em que o público viesse assistir à obra, compactuando com o rito teatral. Assim, as reflexões entre o coletivo e o individual, de como conviver e criar juntos, encontraram ressonância nas discussões relacionadas à cidade e às dinâmicas que acontecem no espaço da rua (do que é público, o que é privado, o que é intimidade, etc). No projeto que redigimos, vemos esse cruzamento:

12. Débora Marcussi, fundadora, criadora e diretora musical em Puntear (2006/2009), Ponto de Fuga (2009) e Duas Memórias (2010) afastou-se na fase de concepção do projeto.

[...] Esse projeto visa aprofundar a pesquisa que o grupo já vem desenvolvendo dando visibilidade e foco para a maneira como as relações de coletivos e indivíduos se dão e como elas constituem e são constituídas pelos espaços. Heidegger defende em sua teoria que cada modo de relação constitui espaço, o qual é por sua vez, a expressão de um modo-de-ser-com, ou seja em relação. Uma ideia semelhante é descrita pela geógrafa (SIC) inglesa Dorren Massey em seu livro “Pelo espaço”. Ela diz que reconhecemos o espaço como produto de inter-relações e, portanto, como esfera de possibilidades de coexistência de diferentes (Projeto Lugar do Outro, 2010, p. 12-13)<sup>13</sup>.

Como vemos, a investida na cidade nas obras anteriores abriu questões sobre o que são espaços público e privado, e como se dão as relações entre indivíduos e coletivos na metrópole; assim como a maneira que os espaços interferem nas qualidades destas relações. Dentre as questões que permeavam este Projeto, estava o limite entre Eu e Outro (os dilemas da alteridade); a importância das experiências compartilhada e subjetiva; o valor da intimidade, e as possibilidades de relação com o Outro e com o mundo, entre outras. No Projeto, anunciamos: «O lugar das relações é aqui encarado como um lugar da criação de algo novo; uma terceira instância de experiência que não é apenas interna nem externa, mas que se encontra no entre, que adquire vida própria” (Projeto Lugar do Outro, 2010, p.9). Identifico o desejo de estabelecer outro modo de trabalho da CDTB neste outro trecho do Projeto de Lugar do Outro (2010):

Ao nosso ver, o fortalecimento tanto das individualidades quanto do coletivo é importante para potencializar o processo criativo, respeitando as diferenças e buscando ao mesmo tempo um lugar de encontro e identificação (Projeto Lugar do Outro, 2010, p.8).

Nessa busca, aproximamos nosso fazer do conceito de estética relacional, de Nicolas Bourriaud, que se amplia para a dimensão política, quando o autor diz: “[...] a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 2009, p. 23). Assim, em termos artísticos e políticos, em cada fase da criação de Lugar do Outro (2011), cada integrante conduziu e propôs aquecimentos, experimentações e laboratórios de criação, que foram vivenciados e elaborados, em sua maioria, pelo coletivo. Ao final, o diretor-encenador teve a função de aglutinar interesses e de propor o “olhar» da encenação concebido entre todas (os).

Na série de laboratórios, nos quais propusemos situações de solidão e convivência, colocamos em experiência essas noções de individualidade e coletividade, que envolvem arte e política. Em uma destas experiências, cada criador(a) ficou três dias em casa, sem contato com o exterior. Em outro momento, nos propusemos a ficar um final de semana juntos, isolados e em silêncio. Em outra experiência, ficamos um final de semana juntos, a partir da proposta de tomar decisões coletivas para as mais variadas situações. Depois de cada laboratório, em sala de ensaio, realizamos dinâmicas e composições, dando vazão às reverbe-

13. Projeto enviado para o Edital de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo no ano de 2010 (arquivo do grupo).

rações dessas experiências e, mais uma vez, replicando os dilemas ali envolvidos. No caso do isolamento, cada integrante teve alguns dias na sala de ensaio sozinho(a) para, depois disso, apresentar sua síntese poética para o grupo. Fruto das experiências coletivas, Carolina Callegaro propôs uma sequência coreográfica para ser feita em uníssono por todos. Já o diretor musical, Gregory Slivar, trouxe como proposta que tocássemos um violoncelo juntos. Estas duas proposições transformaram-se em cenas do espetáculo (Figuras 1 e 2).



Figura 1. Espetáculo Lugar do Outro (2012), no Paço das Artes – USP, em São Paulo. Fotografia de Alessandra Haro. Na foto: Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, Laila Padovan e Ciro Godoy. Acervo do grupo.



Figura 2. Espetáculo Lugar do Outro [2012], no Paço das Artes – USP, em São Paulo. Fotografia de Alessandra Haro. Na foto: Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, Laila Padovan e Ciro Godoy. Acervo do grupo.

Lugar do Outro (2011), como uma resultante dessas inquietações, tem em sua estrutura momentos de solos e uníssonos coletivos. Um cantar coletivo, um arranjo para violoncelo tocado conjuntamente etc, são exemplos que expõem que a temática do projeto atravessou os procedimentos, culminando na estrutura da encenação e das composições cênicas e coreográficas. O jogo improvisacional permeia as cenas, apesar de neste trabalho elas terem um encadeamento pré-definido.

Na espacialidade, replicamos as mesmas questões. A plateia é acomodada em pranchas móveis com cadeiras, formando grupos de espectadores (Figura 3), que são conduzidos a deslizar pelo espaço e a configurar diferentes desenhos espaciais: ora muito próximos, ora longe; ora divididos; ora em movimento, orbitando em torno da prancha do piano e do pianista, entre outras dinâmicas, eles e elas são posicionados em conjuntos variáveis. Helena Katz expõe:

Mesmo sabendo, não é sempre que nos lembramos que o ponto de onde se avista o espetáculo faz toda a diferença no que dele se percebe. Assistir Lugar do Outro é viver no corpo essa experiência de forma muito clara. [...] Nela a reflexão sobre o lugar que o outro ocupa se instaura já no momento em que, ao sentar-se você deixa de ser plateia anônima, e torna-se parte de um grupo (KATZ, 2010, s.p.).



Figura 3. Espetáculo Lugar do Outro (2012), no Paço das Artes – USP, em São Paulo. Fotografia de Alessandra Haro. Na foto: Clara Gouvêa, Laila Padovan, Ciro Godoy, Carolina Callegaro e Gregory Slivar. Acervo do grupo.

Em Lugar do Outro (2011), o grupo integrou dois interesses da sua pesquisa: trazer a experiência da rua para uma encenação em espaço cênico não-convencional e teatral, e a estruturação de um processo de criação coletivo. Assim, pudemos refletir, pela diferença, sobre como a experiência nas ruas nos afetava e o que estávamos produzindo em dança.

Em Espaços Invisíveis (2013), por sua vez, já na feitura do projeto<sup>14</sup>, mais uma vez delineamos estratégias de criação que deram expressão às proposições de cada integrante, em ações a serem feitas conjuntamente ou individualmente<sup>15</sup>, ao lado de ações concebidas coletivamente. Dois exemplos foram as derivas pela cidade e as “cartas de saudade”, que reverberariam de modos diferentes em danças nos espaços da cidade, principalmente, na região central de São Paulo. Dessa vez, procuramos voltar para a rua, porém em estado de pesquisa, ou seja, sem a pretensão de fazermos algo espetacular, mas gerando ações cênicas em si. Nas palavras do Projeto (2012):

As intervenções terão tanto um caráter de processo de pesquisa quanto de produto, fazendo com que os repertórios nasçam da relação da subjetividade do intérprete com a cidade em que vive, trazendo reflexões sobre o indivíduo e a possibilidade deste se apropriar do espaço urbano (Projeto Espaços Invisíveis, 2012, p.13).

A concepção das ações (intervenções) partiu da atualização das reflexões dos e das criadores(as) sobre suas relações com os territórios da cidade. Nos últimos anos, a CTDB havia atuado com intensidade no espaço público; o que já havia se constituído entre nós como linguagem de atuação e corporeidade de dança no espaço urbano. Diversamente de Lugar do Outro (2011), no processo

14. A escrita do projeto costuma ser anterior ao início da criação em si, devido à política dos editais para produção em dança. Assim, a elaboração do projeto daquela criação tornou-se momento importante, no qual o grupo debate o encaminhamento da pesquisa de linguagem e os modos e estratégias de criação. Há críticas relevantes ao formato dos editais, que tendem a burocratizar as etapas de criação. No entanto, para nós, essa elaboração tem sido positiva para aprofundar os caminhos da pesquisa.

15. No processo em questão, houve um movimento importante de registro videográfico destas experimentações nas ruas, feito pelos e pelas integrantes do grupo.

de criação de Espaços Invisíveis (2013) realocamos a procura por um caminho de criação mais partilhado, na qual cada integrante trouxesse para o grupo proposições (algumas dirigidas ao coletivo e outras, individuais), mas ocupando o espaço (coletivo e individual) da cidade.

Dessa premissa, nasceram ações de intervenção urbana. *Ciro Godoy* propôs escutar as músicas dos fones das pessoas no metro e dançar a memória da música. *Alex Raton* propôs uma dança de «espaços entre» e de pressões, culminando em um carregamento, com a duração do tempo do semáforo na faixa de pedestre. *Gregory Slivar*<sup>16</sup> propôs «tocarmos» os lugares, percutindo com baquetas pela cidade e criando composições sonoras, ruídos e ritmos. *Carolina Callegaro* propôs a experiência da *small dance* (pequena dança)<sup>17</sup> nos pontos de ônibus – no centro, em frente à Galeria Olido, e na Avenida Paulista. Eu propus um trio de carregamentos; um corpo entregue carregado por duas pessoas e, aos poucos, ganhando tônus e autonomia, no viaduto da Santa Efigênia. *Larissa Salgado* propôs uma experiência de estar “fora do lugar”, indo ao bar do Hotel Unique, lugar luxuoso no bairro do Jardins. Em outra proposta minha, convidamos sucessivamente um(a) desconhecido(a), na rua, para ouvir pelo fone de ouvido um trecho de um conto do Ítalo Calvino; enquanto a pessoa ouvia, fazíamos uma improvisação coletiva de fluxos, pausas, distâncias e proximidades. A proposta de ação de *Laila Padovan* consistia em construir um espaço delimitado na rua, utilizando um tapete e duas cadeiras dispostas frente à frente, para que ela ficasse aproximadamente uma hora sentada esperando algo acontecer: talvez alguém sentasse ou não; talvez ela dançasse para esta pessoa, ou conversasse com ela, ou só esperasse. Quando, às vezes, alguém se sentava, um diálogo era estabelecido, fundindo dança e fala, entre ela e o(a) passante desconhecido(a). Esta ação aconteceu no Largo da Batata.

Estas situações propostas, próximas da ideia de programa performativo (FABIÃO, 2013), aconteciam em estado improvisacional, abertas ao imprevisível. Assim, na rua estávamos sempre em estado de abertura e atenção para o aqui-agora do encontro. Na ação de *Laila Padovan*, por exemplo, ela esperava e, por vezes, alguém sentava. Não é possível saber ao certo porquê algumas pessoas se sentavam (talvez, ficassem curiosas sobre o que seria aquele encontro inusitado). Assim, o apelo dialógico, de interação, era fruto da situação.

As ações feitas por nós, nesse aspecto, se aproximaram do que *Camboim* (2017) discorre sobre as propostas de situações, criadas pelos situacionistas<sup>18</sup>. Apenas no encontro com a dinâmica urbana as ações puderam ser compartilhadas; sendo que o(a) espectador(a) que eventualmente participava era ora convi-

16. *Gregory Slivar* foi o músico convidado e diretor musical do espetáculo.

17. A *small dance* (pequena dança), nomeada por *Steve Paxton* (2008), consiste em um exercício de observar e reconhecer os pequenos movimentos de ajuste da sustentação do peso e do eixo corporal quando estamos de pé relaxados, mas sem colapsar.

18. Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reuniu poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. Seu início data de julho de 1957, com a fundação da Internacional Situacionista, em *Cosio d'Aroscia*, Itália. O grupo se define como uma «vanguarda artística e política», apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A ideia de «situacionismo», segundo eles, relaciona-se à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial, de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio (JAKUES, 2003).

dado; ora agia movido por desejo e curiosidade; ora era impelido pela a própria dinâmica, que rompia a constância do ritmo acelerado da cidade. Camboim (2017) escreve:

Uma situação deve ser sempre uma construção coletiva, mesmo que inicialmente haja um projeto de situação pensado por um “roteirista”, este deve estar ciente das intervenções que essa situação sofrerá no momento em que ela for vivida coletivamente, inclusive por espectadores que não participaram do seu processo de concepção. O público não é mais passivo, apenas observador alheio àquele acontecimento, pelo contrário, ele deve sentir-se convidado à ação coletiva. Um convite à experiência da cidade. (CAMBOIM, 2017, p.24)

A ausência de passividade e a vivência coletiva qualificaram nossos convites à experiência da cidade, que diziam sobre o desejo da partilha de um comum; assim como da possibilidade de encontros, desviando de certas hegemonias espaciais (CAMBOIM, 2017), pelas fissuras e brechas para outros convívios coletivos.

Na segunda fase da criação, agora dirigida à feitura da encenação, mas uma vez em um espaço não-convencional e teatral, estas experiências tornaram-se material cênico. Em 2013, o espaço cênico ocupado por nós foi o Paço das Artes, na USP, numa área abaixo do prédio, um vão livre. Por se tratar de um espaço amplo, foi possível ocupar todo o lugar, que num primeiro momento se mostrou inóspito mas que, no entanto, quando a dança foi ocupando cada canto, foi revelando suas potências.

Na estrutura da encenação de Espaços Invisíveis (2013), igualmente à fase inicial da pesquisa, estava presente a perspectiva individual, com figuras solitárias e certos momentos de relação, em duetos, trios e ensembles. Os e as espectadores(as) compunham a “coreografia” do espaço, em um primeiro momento, livres para passear e ver o que lhe chamasse atenção. Trazendo o fluxo das idas e vindas da cidade para a obra, o público “transeunte» podia circular, caminhando, andando de bicicleta, ou sendo “levado», em duas pranchas móveis com cadeiras. Estes diferentes trânsitos promoviam qualidades de olhar que faziam alusão aos encontros que vivenciáramos no cotidiano da cidade, inspirados também por Calvino (1990), quando escreve: “Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar” (CALVINO, 1990, p. 21).

Aos poucos, durante o espetáculo, conduzíamos o público para agrupamentos, acompanhando de perto e/ou de dentro o desenrolar das cenas. No final, o público era disposto em cadeiras espalhadas em um região concentrada do espaço cênico, viradas para diferentes direções e formando pequenos corredores e bolsões (Figura 4), onde a dança acontecia neste entre, bem próxima das pessoas. No último momento do espetáculo, nós intérpretes íamos, pouco a pouco, nos juntando ao grupo de espectadores, também nos sentando em cadeiras, dispostas entre suas cadeiras.



Figura 4. Espetáculo Espaços Invisíveis (2013), no Paço das Artes – USP, em São Paulo. Fotografia de Daniel Carvalho. Na foto: Gregory Slivar, Larissa Salgado, Ciro Godoy, Carolina Callegaro e Laila Pado-  
van. Arquivo do grupo.

## Considerações finais

Em entrevista concedida para esta pesquisa, perguntei a Alex Ratton se ele lembrava como haviam sido feitas as escolhas da encenação de *Espaços Invisíveis* (2013). O encenador, a princípio, disse que não, mas que recordava que tinha sido tudo em conjunto. Ratton lembrou algumas opiniões opostas sobre a presença de uma cena ou outra, e sobre a ordem das cenas. Reviu que, depois de um debate de ideias entre os e as integrantes, foram definidos os caminhos da encenação; como começaria o espetáculo e seus encadeamentos e sobreposições; a presença de um grafiteiro na primeira metade; a exibição de um vídeo editado, com as ações nas ruas de São Paulo (da primeira fase da pesquisa), entre outras coisas. Assim, Ratton avaliou as decisões eram tomadas, e como, ao longo dos anos, foi entendendo como se colocar dentro das criações dessa natureza coletiva. Ele ressalta:

Acho que foi se transformando muito, porque no começo tinha uma experiência maior, que vinha da minha parte. Mas fomos criando juntos, construindo juntos toda a pesquisa do Damas. Esta figura minha foi meio que tentando se adaptar. O quanto eu proponho; o quanto eu não me coloco e, às vezes, isto não está no manual. Então, temos que ir descobrindo, juntos, como [é] que faz. Porque, às vezes, ultrapassa [o ponto]. É isto, são relações (Entrevista com Alex Ratton, 2019, p.15)<sup>19</sup>.

19. Entrevista presencial concedida por Alex Ratton à pesquisadora, no dia 07 de dezembro de 2019, em São Paulo.



Na fala de Alex Ratton, conseguimos perceber que não é dado previamente como as funções irão se estabelecer em um agrupamento que deseja um fazer coletivo. Porém, é possível encontrar maneiras de fazer, no reconhecimento do grupo que a potência de criação está na possibilidade de estar junto e exercer este labor conjunto, e sem manuais prévios, mas compreendendo no percurso este modo de trabalho. Por certo, isso será feito nadando contra a maré de uma sociedade que exalta o sucesso do indivíduo, e não do coletivo. Mas, vamos enfrentando desafios e dificuldades juntas, juntos e juntas, nos fortalecendo umas nas outras, para alimentar o caldeirão da criação, a inquietação e a mobilização de novas descobertas.

Em tempos pandêmicos, muito difíceis para todos, os e as artistas da cena enfrentam a impossibilidade, por ora, de um fazer presencial, e nos vemos procurando, também em grupo, possibilidades de continuar nas atividades remotas, em busca de encontros viáveis. A Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2020 e neste primeiro semestre de 2021, teve que adaptar seu novo projeto, “Cidade Temporal”, para o formato on-line. Concebida para ser realizada nas ruas de São Paulo, «Cidade Temporal» envolveria pessoas de diferentes gerações (crianças, adolescentes, adultos, e maiores de sessenta anos), duas características que, definitivamente, teríamos que desdobrar presencialmente. Mais uma vez, foi como um coletivo que tivemos que encontrar estratégias para a realização da criação, mantendo as bases do projeto. Assim, lançamos mão da ajuda das plataformas digitais, de produções em vídeo, de encontros remotos e mensagens pelas redes, recados e telefonemas.

Nós nos apoiamos conjuntamente, nos desafios e frustrações do momento, aumentando nossa “comunidade” e envolvendo mais de sessenta e nove pessoas nas residências artísticas online que realizamos. Durante este período, ter criado outros coletivos intergeracionais foi a forma que encontramos de continuar nossa pesquisa: promover contatos e diálogos, mesmo que remotos, valorizando encontros singulares e plurais. Este foi o alimento para nós e para os e as residentes criadores(as); uma possibilidade de continuar a constituir espaços de criação, cada qual em sua casa, continuando nossa “dança de contato” (Figura 5). Embora à nossa revelia, a rede digital fez desta pandemia parte da nossa rede de criação.



Figura 5. Videodança Tempo Submerso (2021). Projeto Cidade Temporal, em São Paulo. Frame do vídeo. Na foto: Caio Zanuto, Laila Padovan, José Risk, Maria Júlia Kaiser, Helena Solano Aguiar e Cilô Lacava.

Neste artigo, adentrando nos processos criativos das obras *Lugar do Outro* (2011) e *Espaços Invisíveis* (2013), procurei relevar aspectos da trajetória de formação de um fazer coletivo que está sempre sendo gestado. A partir deste mergulho nos caminhos de criação, reconheço que as estruturas - ossos, carnes e órgãos - de ambas as encenações da CTDB articulam-se às reflexões sobre perspectivas coletivas e individuais, mas indo além de uma abordagem meramente temática: nos espetáculos, atravessamos com o tema as estratégias e procedimentos, os modos de trabalho, a relação com os e as espectadores e os encontros com a cidade e seus habitantes. Como numa fita de Moebius, em que o dentro e o fora se comunicam continuamente, os modos de fazer encontraram a poética das obras, assim como a poética encontrou os modos de fazer, e ambos, envolveram-se com a cidade.

Nos múltiplos modos de fazer da nossa dança, às vezes mais solitários, às vezes mais coletivos, estamos neste momento em rede. Continuemos em rede, partilhando autorias e ampliando, cada vez mais, as possibilidades de criar e de ser e estar entre nós, nas cidades e no mundo.

## Referências

- ALMEIDA, Karina Campos de. Entre-territórios: a dança como catalisadora de diferentes noções de composição. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2016.
- ARAÚJO, Antônio. A gênese da vertigem: o processo de criação de “O paraíso perdido”. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins, 2009.
- BRAVI, Valéria C. Posfácio. In: FAVORETO, Lucilene. Caderno Oito Nova Dança: Projeto de pesquisa teórico-prática. Prêmio Klauss Vianna. São Paulo: FUNARTE, 2006.
- CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMBOIM, Iale Luiz Moraes. Dança (com) a cidade: mapeamento sensíveis da experiência urbana contemporânea. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- CARTER, Curtis. Improvisation in dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 58, no. 2, pp. 181-190, Spring, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i217929>. Acesso em: 07 mai. 2021.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Lume*, v.1, n.4, dez 2013, p. 1-11. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 05 abr. 2021.
- GREINER, Christine. Fabulações do corpo japonês e seus microativismos. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- GUERRERO, Mara Francischini. Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- JAQUES, Paola B. (org.). Apologia a deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- MATE, Alexandre. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. *Revista digital Baleia na Rede – Estudo em arte e sociedade*. v.9, n.1. Marília, p. 178-194, 2012. Disponível: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/issue/view/219> Acesso em: 21 jun. 2021.
- CIA DAMA EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. Projeto Lugar do Outro. Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Projeto. São Paulo, junho de 2010. Material não publicado.

CIA DAMA EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. Projeto Espaços Invisíveis. Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Projeto. São Paulo, julho de 2012. Material não publicado.

SALLES, Cecília Almeida. Processos de criação em grupo: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

STRAZZACAPPA, Márcia. Imersões poéticas como processo de formação do artista docente. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*. vol. 1/2, p. 96-111, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearch-journal/article/view/5368>. Acesso em: 02 mar. 2019.

UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KATZ, Helena. Corpos que tiranizam os olhares. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 23 de agosto de 2011. D9. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11314107818.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2021.

Submetido em: 10/05/2021.

Aceito em: 26/06/2021.