

## ARTIGOS

# DANÇA E COAUTORIA EM REDE: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM GRUPO

**Lucas Valentim Rocha**

Universidade Federal da Bahia

## RESUMO

Este artigo trata da questão da autoria no contexto de grupos, núcleos e coletivos de artistas da Dança que vêm trabalhando de maneira colaborativa. Pretende uma atualização do termo autoria para ser pensado como coautorias em rede. Tal proposta sugere a diluição da imagem do(a) autor(a) como gênio criador e aponta para uma perspectiva de que todo discurso é tecido junto com outros tantos discursos que o compõem. Ou seja, trata-se sempre de coautorias. O eixo bibliográfico tangencia diálogos entre filósofos como Foucault (1969), Barthes (1988) e Agamben (2007) com pesquisadores artistas como Setenta (2008), Barreto (2017), Araújo (2011) e Salles (2017).

**Palavras-chave:** Dança. Coautoria. Processos Colaborativos. Criação. Rede.

## Pontos de partida

Em seu livro mais recente, que trata do processo de criação em grupo, Cecília Almeida Salles<sup>1</sup> desenvolve uma conversa com Colapietro (2014) a partir do conceito de sujeito como comunidade; colocam em crise a dicotomia entre processos em grupo e processos individuais ao reconhecer que nenhuma pessoa é uma esfera privada e isolada, mas uma agente comunicativa. “É distinguível, porém não separável dos outros: não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade” (SALLES, 2017, p. 38).

Portanto, sou aqui essa comunidade que me permeia em corpo e discursos. Ao falar de colaboração (labor compartilhado), levo também em consideração os(a) leitores(as) desse trabalho que, por confluência de trajetórias, venham a se deparar com as ideias postas aqui neste texto, pois que não há sentido na escrita sem uma atitude reciprocamente comprometida de quem nos lê. Sim, atitude comprometida e criativa, visto que estabelecerá sentidos e contra-argumentos na medida em que suas experiências lhe possibilitem.

O segundo aspecto abordado por Salles (2017) propõe pensarmos o processo artístico a partir de uma rede de criação fundamentada no conceito de *rede líquida* de Steven Johnson. Segundo ela, Johnson relata uma pesquisa desenvolvida por um psicólogo norte-americano chamado Kevin Dunbar, onde ele constata que os projetos mais importantes surgiam em mesas de encontros informais onde pesquisadores(as) apresentavam suas ideias e discutiam. Ou seja, o estado sólido das mesas e salas individuais se transformava em uma rede líquida de conversas informais. Salles (2017) amplia esse pensamento ao dialogar com a Teoria da Complexidade e propõe pensarmos que a criação ocorre em meio a um emaranhado de interações com outras tantas ocorrências, como conversas com amigos(as), idas ao cinema, textos lidos etc. Para a autora, a rede vai ganhando complexidade na medida em que novas relações se criam, provocando outros nexos.

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. (SALLES, 2017, p. 117).

Na perspectiva da criação como rede, Salles (2011) expõe a condição processual, instável e relacional da criação artística. Processual por ser um devir, instável por englobar o acaso e aleatoriedade, e relacional porque “toda ação está relacionada a

---

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias” (SALLES, 2017, p. 117).

Ao assumirmos esta perspectiva de rede para falar de processos de criação em grupo, é relevante estar atento(a) que cada pessoa constitui uma rede própria de relações e interconexões. Quando um grupo de pessoas se encontra, a fim de desenvolver um projeto compartilhado, há, neste caso, a ampliação na complexidade da rede que englobará as experiências específicas a fim de coexistirem em coletividade.

A criação coletiva começa a ter destaque no Brasil no século XX, entre os anos 60 e 70. Essa prática, desenvolvida por diversos(as) artistas, evidenciou um pensamento de cooperação e coletividade. Tal movimento se caracterizava principalmente por construir ambientes comuns onde todos(as) os(as) artistas envolvidos(as) discutiam, escolhiam e determinavam os rumos da criação em seus diversos aspectos, como iluminação, sonoplastia, interpretação, direção, dramaturgia etc. Ou seja, neste caso há certa diluição das funções específicas e a potencialização da coletividade nas decisões. O que chamamos hoje de processo colaborativo se diferencia um pouco da criação coletiva: este se caracteriza pela afirmação das funções específicas, mas provoca alternâncias constantes entre as pessoas que assumem tais funções. Em geral, apesar de haver pessoas que respondem por cada função, há também espaços de fala para todas e discussões que colaboram nas criações do que se compõe junto.

Antônio Araújo, artista pesquisador que integra o *Teatro da Vertigem*, observa essa transição e as distinções entre essas práticas, bem como os acordos coletivos entre artistas, da seguinte maneira:

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

É importante, desde já, compreendermos que o trabalho artístico não é algo apartado dos contextos sociais das pessoas que compõem a obra. Não à toa reconhecemos os anos 1960 como um marco de uma revolução social que ocorreu em diversas partes do mundo e no Brasil também. Uma revolução motivada pelo movimento *hippie* e pelas vanguardas em favor da liberdade de expressão em contraposição aos anos do poder repressor. Movimentos artísticos e grupos importantes surgiram nesse momento histórico e desenharam possibilidades para os que vieram

depois. Eis alguns aqui: no teatro, o *Grupo de Teatro Oficina*,<sup>2</sup> na dança, o *Grupo de Dança Contemporânea da UFBA*<sup>3</sup> e o *Dzi Croquettes*,<sup>4</sup> na música, os *Novos Baianos*<sup>5</sup>, os *Secos e Molhados*<sup>6</sup> e todo o movimento da *Tropicália*,<sup>7</sup> entre tantos outros em diversas artes por todo o Brasil. Tais exemplos servem para nos mostrar que a criação do(s) artista(s) é resultado de articulações que ele(s) estabelece(m) na vida como um todo, não apenas com elementos específicos da composição.

## Coautoria em rede

Sou aqui algumas vozes. Pode soar estranho e confuso falar de maneira tão afirmativa, então devo logo dizer que não se trata de uma escrita conjunta. Ao enfatizar que “sou aqui algumas vozes”, desejo provocar um pensamento de que eu-corpo me encontro em processo de aprontamentos e rearranjos constantes resultantes de atravessamentos e negociações com outros corpos e com o ambiente; neste sentido, o que somos está para além da estrutura física de nossos corpos: somos também memórias e encontros. Ao começar este texto, faço-o junto a outras tantas vozes e escritas que nutriram e continuam nutrindo minha existência, compondo modos de ser. Mas, não se tratando de uma escrita conjunta, reconheço que a singularidade da organização deste texto foi tecida por mim. Isso seria o bastante para dizer que sou o autor? E o que significa ser autor de uma obra?

A questão da autoria vem movendo diversos(as) artistas, filósofos(as) e pesquisadores(as) de diversas áreas do conhecimento, e não é de hoje. Questões como: o que é um(a) autor(a)? De quem é a autoria? Como se dá o processo de autenticação da obra? Entre tantas perguntas, essas são algumas das que aparecem com

---

2 Companhia de teatro brasileira, com sede em São Paulo, no bairro do Bixiga. Foi fundada em 1958 por Amir Haddad, José Celso Martinez Correa e Carlos Queiroz Telles. Disponível em: <http://teatroficina.com.br>. Acesso em: 19 fev. 2019.

3 Criado em 1965 sob a direção do Prof. Rolf Gelevisky, o Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da UFBA tem sede na Escola de Dança da UFBA em Salvador. Disponível em: <http://www.danca.ufba.br/gdc.html>. Acesso em: 19 fev. 2019.

4 O grupo integrado só por homens que se travestiam de mulheres foi criado em 1972 por Wagner Ribeiro de Souza e tinha como coreógrafo Lennie Dale. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EKjtoSzsZlo>. Acesso em: 19 fev. 2019).

5 Grupo musical baiano que teve seu período de atuação entre os anos de 1969 e 1979. Misturava vários estilos e foi influenciado pelo movimento da Tropicália. Integrantes: Moraes Moreira, Pepeu Gomes e Baby Consuelo. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Novos\\_Baianos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Novos_Baianos). Acesso em: 19 fev. 2019.

6 Grupo musical dos anos 1970 marcado pela irreverência que lançou Ney Matogrosso como cantor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zLicyzaH5A>. Acesso em: 19 fev. 2019.

7 Movimento cultural brasileiro que surgiu no final dos 1960 sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o rock'n roll e o concretismo); misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. O movimento manifestou-se principalmente na música, com Torquato Neto, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé, mas houve manifestações artísticas nas artes plásticas, com Hélio Oiticica, e no cinema, que influenciou o Cinema Novo de Glauber Rocha. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tropic%C3%A1lia>. Acesso em: 19 fev. 2019.

frequência. Acrescentamos ainda outra questão bastante atual que evidencia um problema com o qual alguns artistas vêm se debatendo: como lidar com a autoria nos processos colaborativos? Como podemos perceber, tais questões representam problemas de diferentes ordens: artísticas, filosóficas e jurídicas. Serão apontadas aqui algumas pistas que possam representar respostas circunstanciais para tais perguntas.

Em 1969, o filósofo Michel Foucault proferiu a conferência *O que é um autor?* diante dos membros e convidados da Sociedade Francesa de Filosofia com a finalidade de provocar a plateia que ali se encontrava a questionar sobre a noção de originalidade vinculada à ideia de autoria. Foucault, ao começar sua fala, lança uma pergunta intrigante citada a partir de um texto de Beckett: “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala?”.

Alguns anos depois, Roland Barthes provoca novamente os artistas e filósofos ao anunciar a “morte do autor”. Para Barthes (1988), muito mais que proclamar a morte (propriamente dita) do(a) autor(a), o que importava era apresentar a distinção entre a vida do(a) autor(a) (sua biografia) e o texto que ele(a) escreve, uma vez que em sua perspectiva é a linguagem que fala, e não o(a) autor(a). Segundo Barthes, a escritura de um texto não é algo original em termos de novidade, pois o(a) autor(a) apenas imita signos já emitidos: “O escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas” (BARTHES, 1988, p. 69).

Entretanto, se observarmos com cuidado a frase de Beckett, citada por Foucault, e o título do texto de Barthes, perceberemos que há duas contradições. A primeira está no enunciado citado por Foucault: “o que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”. Percebe-se, como observa Agamben, que existe alguém que,

[...] mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade. (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Já no texto de Barthes, apesar de ele anunciar a morte do(a) autor(a), a obra carrega uma assinatura que reconhece Barthes como o responsável pelas articulações das ideias ali postas. Ou seja, o que de certa forma aparece como uma revolução – a morte do(a) autor(a) – revela simultaneamente as contradições inerentes ao próprio objeto de estudo – a autoria.

Tais contradições não estão descoladas da crise do sujeito na pós-modernidade e resultam da transição de um pensamento moderno e simplificador que distingue, classifica e fundamenta a busca pela originalidade, para outro modo de compreensão do mundo e do sujeito – uma realidade complexa onde há trocas, con-

taminações, atravessamentos e corresponsabilidades. O sujeito contemporâneo é fragmentado, diluído, supera os limites geográficos de sua própria pele, o que põe a necessidade de atualizar conceitualmente a noção de identidade, diluindo a rigidez do que eu sou para reconhecer o que eu estou sendo em relação às outras pessoas.

A pesquisadora da dança Jussara Setenta observa que se trata de um sujeito construído por muitos outros, provenientes de encontros, colaborações e cooperações. O que interessa perceber é que esta revolução paradigmática que implica o reconhecimento de uma identidade mais fluida e porosa provoca, de certa maneira, a necessidade de novos entendimentos acerca da noção de autoria:

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

Tais características que apontam para uma autoria tecida em rede são reconhecidas pelo próprio Barthes em seu texto de 1988 quando ele diz que todo texto é uma composição de enunciados já proferidos, ou seja, trata de uma (re)organização criativa, e não de originalidade do discurso. Pois, se antes pensávamos no(a) autor(a) como o detentor(a) da ideia original, o(a) gênio(a) criador(a), hoje, precisamos compreendê-lo(la) como um organizador(a) de elementos preexistentes. O novo não se constrói do nada: são articulações contextuais de questões que estão no mundo.

Giorgio Agamben, filósofo italiano que vem desenvolvendo e ampliando as questões tratadas por Foucault, observa que um dos principais argumentos apresentados na conferência *O que é um autor?* é o de que é necessária uma distinção entre o(a) autor(a) como sujeito e a função-autor(a). Segundo Agamben, a função-autor(a) se caracteriza por ser “uma função trans-discursiva, que constitui o autor, para além dos limites de sua obra, como ‘instaurador de discursividade’” (AGAMBEN, 2007, p. 56).

Assim, a autoria seria compreendida como um princípio funcional que regula, limita e cria condições específicas para a livre circulação, a livre manipulação e a livre composição da ficção. É importante lembrar que a liberdade é sempre uma relação, então essa livre manipulação se dá em um circuito que esbarra inevitavelmente na questão dos direitos autorais. O poder sobre a obra é reconhecido por uma assinatura, uma publicação que, juridicamente, garante ao(à) autor(a)-criador(a) certos direitos em relação ao objeto estético e sua consequente distribuição. Por outro lado,

as ideias estão no mundo e uma assinatura não dá, à pessoa, o direito vitalício sobre o que poderá ser feito a partir de sua obra. Afinal, terá sempre alguém que poderá se apropriar das ideias e construir novas teias.

Ivana Barreto,<sup>8</sup> artista-pesquisadora da dança, observa uma problemática nas discussões provocadas por Foucault em 1969, quando ele discorreu sobre a centralidade da figura do(a) autor(a) no contexto jurídico, ressaltando que o discurso passa a ser responsabilidade de quem o emite, estabelecendo, assim, uma relação de autoridade e propriedade. Para Ivana,

Ao produto artístico estaria diretamente relacionada a autoridade, no sentido jurídico, e ainda o direito de propriedade, no sentido econômico. Se a autoridade, por um lado, autoriza uma punição, situando o autor no campo do ilícito e do blasfemo, por outro lado, permite a participação no sistema social, usufruindo do direito de propriedade da obra. Essas duas palavras, “autoridade” e “propriedade”, são importantes nesta discussão, pois vinculam o problema autoral a um reconhecimento social e institucional, e não exatamente a uma questão artística. (BARRETO, 2017, p. 25).

Retomando as questões trazidas por Foucault (2011), em sua emblemática conferência, é interessante pensar quando ele lança a proposição de que a marca do(a) autor(a) está justamente em uma aproximação da autoria com a morte. Assim, o(a) autor(a) se mostra não pela sua presença, mas pela singularidade de sua ausência. Ou seja, existe um(a) sujeito-autor que se atesta nos sinais de sua ausência. Para Agamben (2007, p. 59), “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”. Um gesto que provoca um vazio, uma ausência. Um espaço aberto – possibilidades.

Esta abertura que resulta do gesto de alguém que desempenha a função-autor(a) poderia, neste sentido, ser exercida pelo(a) espectador(a) da obra, na medida em que cria relações e (des)organiza os enunciados diante de suas contingências e referências? Em certa medida, sim. Pois

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2007, p. 62-63).

---

8 Pesquisadora, professora e criadora carioca atuante nas artes cênicas, com ênfase em dança e performance. Graduada em Letras pela Uerj; mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Unirio e doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Ivana Barreto amplia este pensamento de Agamben ao desenvolver o argumento de autor(a) como um mediador(a). Seria, portanto, um(a) agente que constrói relações entre as questões do mundo e as organiza em termos de objetos estéticos e como em um gesto criador instaura uma abertura onde o(a) espectador(a) pode criar sua própria rede de relações. Um(a) autor(a) que é sempre coautor(a).

Essa compreensão é importante porque introduz o compartilhamento como qualidade inerente à obra, a autoria como espaço aberto pelo gesto entre um corpo que escreve e outro que o lê, para experimentá-lo e novamente instalar ali um vazio; [...] situa o autor como mediador, entre sua particular versão, ou seu testemunho incompleto – e outro que o experimenta, recriando-o. (BARRETO, 2017, p. 28).

Se, no entanto, esta noção tecida por Ivana Barreto instaura uma ideia de autoria que é sempre compartilhada, quando lidamos com processos colaborativos, esta questão parece se configurar de maneira ainda mais complexa. Diante disso, a própria pesquisadora nos instiga com uma pergunta bastante relevante para nossa discussão: *como separar o que foi feito por um ou por outro, se a criação acontece no “entre”?*

Quando lidamos com as questões de autoria na dança, também nos deparamos com diversos modos de configuração e distintas acepções sobre o que é um(a) autor(a). Isso se torna ainda mais problemático se estivermos imersos em processos colaborativos. Surgem sempre questões como: a autoria está no encontro? Uma vez que o(a) diretor(a)/coreógrafo(a) tem a função de delimitar as regras, os tempos para cada exercício e os procedimentos a serem desenvolvidos, ele(a) será sempre o(a) autor(a)? Se em um processo colaborativo as singularidades se evidenciam no que está sendo configurado em coletivo, então como identificar quem é o(a) criador(a)?

No decorrer de minha pesquisa de doutorado,<sup>9</sup> entrevistei artistas de cinco grupos, núcleos ou coletivos que articulavam seus discursos artísticos em torno dos processos colaborativos. Quando tocamos na questão da autoria, observei alguns casos que nos permitem analisar tensões em torno desse tema. Trago-os aqui como exemplos das articulações que os artistas da dança e do teatro vêm traçando.

No caso dos artistas entrevistados, observamos que eles vêm lidando de maneiras diferentes no decorrer de suas trajetórias, dentro e fora dos coletivos que integraram. Se percebermos, por exemplo, a fala de Daniel Guerra<sup>10</sup> do grupo Alve-

---

9 Tese defendida em janeiro de 2019, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, intitulada “Processo colaborativos em Dança e Teatro: entre nós e as relações de poder”.

10 Ex-diretor do Grupo Alvenaria de Teatro (BA).

naria<sup>11</sup> de Teatro, reconheceremos certa diluição da figura do diretor como principal propositor, detentor da responsabilidade de dar a palavra final e responder pela obra. Simultaneamente houve o consequente desenvolvimento das autonomias dos intérpretes-criadores: “No início era o diretor (eu) quem assinava a direção, mas com o tempo todos assinavam como Alvenaria (criadores)” (GUERRA, 2018).

A percepção da mudança no papel que Daniel Guerra assumia no grupo não se deu de maneira harmônica, foi motivo de muita crise. Apesar de internamente os(as) integrantes perceberem a diluição da autoria e uma assinatura mais compartilhada, para quem era de fora do grupo, Daniel continuava assinando como diretor dos trabalhos. Mesmo que os(as) demais integrantes tivessem autonomia para desenvolver suas ideias, o fato de ter a assinatura de Daniel Guerra como diretor agregava, em seu trabalho, um valor simbólico diferenciado dos demais integrantes. Raíça Bomfim<sup>12</sup> reflete sobre isso em entrevista:

É a direção que é entendida como a responsável por esta estética. E isso começou a nos incomodar porque a gente falou que não é só a questão burocrática de linguagem, é uma questão que quem tá ganhando o bônus de estar movendo esteticamente isso ainda é Daniel. Sendo que na prática não há uma preponderância conceitual, filosófica e estética da proposição desta pessoa diante das outras. Isso foi virando uma crise, inclusive com muitas discussões. E eu não acho que é uma crise, não culpo Daniel por esta crise, acho que ele também estava entendendo, [...] não acho que foi ele que arquitetou para manter, mas acho também que ele foi pouco corajoso em abrir mão disso, ele também não quis abrir mão desse lugar da direção de que “estão falando meu nome”, sabe? (BOMFIM, 2018).

Já no caso das mulheres do Coletivo TeiaMUV,<sup>13</sup> havia a consciência de que o trabalho do coletivo sobrepunha os desejos e as ideias das singularidades; o que importava era assumir a criação coletiva como posicionamento político e estético, afirmando o nome do coletivo como autoria de seus trabalhos.

Internamente, sabíamos de onde “partiam” determinadas ideias entre nós, mas sempre assinávamos tudo como criação coletiva, que era o que de fato era, já que intervínhamos nas ideias umas das outras quando apresentávamos algo juntas. Havia a confluência de particularidades e interesses, e daí surgiam as performances TeiaMUV. (TUPINIQUIM, 2018).

---

11 Grupo Alvenaria de Teatro existiu entre os anos de 2008 e 2012 e residiu na cidade de Salvador (BA)

12 Atriz e professora baiana que integrou o Grupo Alvenaria de Teatro. Atualmente é doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA.

13 O Coletivo TeiaMUV iniciou seus trabalhos em 2007 com cinco mulheres. Sua marca era pensar a relação da dança com o ambiente urbano. O último trabalho que realizaram juntas foi em 2011.

No caso do Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial,<sup>14</sup> como observou Gustavo Bitencourt,<sup>15</sup> na entrevista que realizamos juntos, cada integrante gostava de ver seu nome ao lado da função que tinha, de fato, desempenhado. Para ele, isso não era apenas para satisfazer o ego do artista, mas, principalmente, para compreender a autoria como dado histórico que permite outras pessoas observarem o desenvolvimento de uma trajetória. Já em relação à marca Couve-Flor, houve inicialmente a necessidade de enfatizar nas ações o nome do coletivo, mas, no decorrer dos anos, com o surgimento de outras parcerias para além do coletivo, essa posição foi sendo revista e tomando outras formas.

No Grupo Dimenti,<sup>16</sup> observamos inclusive divergências de entendimento sobre como se dava a autoria dos trabalhos do grupo. Para Fábio Osório,<sup>17</sup> a direção assinada por Jorge Alencar não fazia dos(as) demais integrantes menos autores(as). Havia, para ele, uma autoria compartilhada. A forma colaborativa e multifocal, como se dava o processo de criação, gerava pertencimento coletivo.

[...] vai além dessa linha lá que dizia direção de Jorge Alencar. Era da forma como a gente entendia que a gente produzia coisas. Óbvio que Jorge tem uma assinatura muito forte, ele era o diretor dos trabalhos, mas a autoria sempre foi coletiva. (OSÓRIO, 2018).

Por outro lado, o próprio Fábio Osório reconhece que os trabalhos dirigidos por Jorge Alencar, fora do Dimenti, inclusive com outros intérpretes, se aproximava bastante esteticamente do que vinha sendo desenvolvido no Dimenti, o que enfatiza de certo modo a força da assinatura de Jorge Alencar como criador.

Paula Lice,<sup>18</sup> que também integrou o Dimenti, contrapõe sua experiência no grupo com sua passagem pelo Núcleo VAGAPARA.<sup>19</sup> Em certa medida, ela discorda de

---

14 Coletivo residente em Curitiba (PR), mas que tinha como característica o fato de existirem integrantes que moravam ou estavam em trânsito em outros países. Ficaram juntos de 2003 a 2012.

15 É ator, diretor de produção, *performer*, programador, designer gráfico, tradutor, ilustrador, entre outras coisas. Foi integrante do Coletivo Couve-Flor desde sua formação.

16 Grupo formado ainda na escola a partir da montagem do espetáculo *O Alienista*. Sempre teve a direção artística de Jorge Alencar. E, desde sua entrada no grupo no ano seguinte a formação, Elen Mello assinou a direção de produção.

17 É ator, dançarino e produtor. Reside atualmente entre Salvador (BA) e Rio de Janeiro (RJ). É integrante desde a formação inicial do grupo e da produtora Dimenti.

18 É professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Graduada em Letras Vernáculas e Língua Estrangeira – Inglês pela Universidade Federal da Bahia, onde completou sua Especialização em Estudos Linguísticos e Literários e seu Mestrado em Teoria e Crítica da Literatura e da Cultura, através do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Foi integrante fundadora tanto do Grupo Dimenti quanto do Núcleo VAGAPARA.

19 Núcleo de artistas residentes em Salvador (BA). Trabalharam de maneira colaborativa entre os anos de 2007 e 2013.

Fábio Osório, pois ela reconhece que a assinatura de Jorge Alencar como autor/diretor era inegável. Evidentemente que o processo de criação era colaborativo, mas isso não provocava a diluição do sujeito-autor. Para justificar seu argumento, Paula Lice recorre ao mesmo problema identificado por Fábio Osório: nos trabalhos realizados por Jorge Alencar fora do grupo, é possível reconhecer características marcantes similares aos trabalhos do Dimenti, o que afirma, segundo Paula Lice, a força autoral de Jorge Alencar nos trabalhos criados pelo Dimenti no período do grupo.

No Dimenti eu sempre vi como, acho que Jorge não gosta muito de se colocar nesse lugar da assinatura, mas pra mim isso é muito claro. Tanto é claro que, tipo agora, Jorge acabou de fazer uma série pra TV, e por que as pessoas dizem “Nossa, isso tem a cara do Dimenti na primeira fase”? Não é uma coincidência. Isso é uma assinatura, de boa. Tipo assim, de uma “autoralidade” de pensamento estético, textual, que tá ali, e com nossa colaboração inevitavelmente, mas, pra mim, o que eu entendo por autoria, pelo menos, eu diria que o Dimenti tem uma assinatura mais forte que o VAGAPARA. O VAGAPARA nunca se interessou muito por assinatura coletiva, ter essa coerência. (LICE, 2018).

Ainda divergindo de Fábio Osório no que tange à colaboração no grupo, Paula Lice percebe que nem sempre os processos se deram de maneira colaborativa. No início, os trabalhos eram dirigidos por Jorge Alencar, que também criava as coreografias e definia os textos a serem falados. No decorrer dos anos, isso foi se modificando diante de outros pressupostos que foram compondo a trajetória artística e acadêmica do próprio Jorge e dos(as) demais integrantes do grupo.

Do *Alienista* para o último espetáculo que eu fiz no Dimenti, com Jorge dirigindo *Chuí*, não *Batata*, mudou a maneira de Jorge pensar isso, eu acho. No início, tinha uma onda muito mais coreográfica. Então, assim, Jorge trazia os textos prontos e montava as cenas, então a gente tinha uma marca muito... *O Alienista* é todo coreografado. Então, tinha uma marca muito precisa que a gente cumpria; e a gente, claro, dava opinião e tal, mas a gente não criava as cenas da peça, a gente seguia uma direção dele. [...] Então, em *Chuí*, a gente tinha demandas de cenas, de criação, que a gente pensava em casa, criava e trazia e Jorge ia costurando. Tanto que tem textos em *Chuí* que são textos meus, de minha autoria. Foi a primeira vez que eu me senti à vontade inclusive de fazer isso, e a partir de *Chuí* em diante já foi acontecendo mais dessa forma; assim, a gente propunha coisas e em diálogo com Jorge ia transformando. Mas pra mim isso acontece em *Chuí*. (LICE, 2018).

Ao observar os processos relatados acima, reconhecemos que em muitos casos houve certa diluição na imagem do(a) autor(a) como gênio criador e a consciência de uma rede colaborativa na criação; isto levou à necessidade de atualizar a ideia

de autoria para haver uma melhor correspondência com a realidade dos artistas em seus contextos. Sendo assim,

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

Há, neste sentido, um aspecto ideológico na maneira como se configuram as relações de autoria em cada coletividade. As escolhas representam posicionamentos e perspectivas. Quando os(as) artistas optam por colocar, em uma ficha técnica, intérpretes-criadores(as) ou intérpretes, criação compartilhada ou obra de “fulano de tal”, eles assumem uma posição que não é apenas artística, mas também ideológica. Quando um(a) coreógrafo(a), mesmo reconhecendo sua função de uma liderança situacional diante do grupo, abre espaço para que haja um processo emancipador e democrático, não se trata apenas de uma escolha em termos de criação. Trata-se de uma posição política carregada de discursos que podem reforçar paradigmas hegemônicos ou contrapor essas ideias e apresentar outras possibilidades.

Já que estamos falando sobre posicionamentos que reforçam ideias, é importante dizer que, mesmo diante das mudanças paradigmáticas que vêm ocorrendo na contemporaneidade, há ainda certo extrato moderno sobre autoria, centralizado na figura de uma pessoa que supostamente é detentora da ideia original. Tal permanência é refletida no depoimento de Lia Lordelo,<sup>20</sup> na entrevista que fiz com ela, quando remonta a experiência vivenciada em grupo no Dimenti. A permanência dessa concepção emerge de maneira sutil, pois coabitava no grupo a perspectiva de um diretor fixo com uma noção de colaboração e de criação coletiva.

Estamos diante de um desafio grande. Sabemos que o surgimento de um pensamento não anula o que existia antes, paradigmas que coabitam. Contudo, é preciso tensionar as ideias a fim de provocar outros entendimentos: a autoria colaborativa garante a diluição da autoria como unicidade a partir do compartilhamento e da cooperação, de forma a não reconhecer tão objetivamente quem criou o quê? Sobre isso, reflete Jussara Setenta (2008, p. 92):

Sendo o sujeito um compartilhador de outros sujeitos, ele deixa de ser isolado, pois carrega muitos em si mesmo, além de também estar em muitos. O com-

---

20 Possui Graduação em Psicologia, Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências pela UFBA/UEFS (2007) e é doutora em Psicologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFBA. Possui experiência e formação em Artes Cênicas, principalmente através do grupo Dimenti, tendo atuado durante mais de 15 anos como atriz, dançarina e cantora em espetáculos de artes cênicas. É professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia do Cecult (Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas).

partilhamento, contudo, não impede a ação de autoria, mas ela passa a existir como uma espécie de coautoria. O sujeito passa a entender suas ações como sendo as de um reorganizador. O resultado da reorganização é autoral, mas não no sentido de original. É autoral a partir de compartilhamentos, de processos de contaminação.

## Considerações finais

Atualmente, com o grande impacto das novas mídias tecnológicas e dos hipertextos, é necessário repensar o lugar do(a) autor(a) e qual a sua função na composição de uma obra. Falamos e escrevemos em rede, em simultaneidade. Construímos uma realidade on-line que conectou discursos e intensificou o fluxo de informações (textos, imagens, áudios). Este movimento na constituição da sociedade provoca inevitavelmente outros contornos na perspectiva do que é autoria. Não percamos de vista, por exemplo, *sites* como o Wikipedia – espécie de enciclopédia virtual e colaborativa onde qualquer pessoa pode editar informações já disponíveis ou inserir novas.

Em um processo de criação colaborativa, a função autor(a) pode ser exercida por diferentes pessoas. E, mesmo que seja exercida apenas por um(a) dos(as) integrantes do coletivo, ainda assim é resultado de processos colaborativos e de compartilhamentos tanto com os(as) integrantes do processo quanto com os(as) espectadores(as) que, porventura, acessarem a obra do(a) artista.

Ao assumirmos a proposta de tratar a autoria sempre como coautoria em rede, estamos lidando com uma perspectiva complexa que dialoga com o pensamento de Salles (2017). Estamos compreendendo um ambiente de interações, laços, conectividades, trocas e contaminações, perspectiva que se opõe a uma proposta disjuntiva e de segmentação.

Temos, assim, um velho paradigma que nos ensinou a separar, a simplificar e a reduzir. Como este pressuposto não nos possibilita compreender a complexidade das relações, buscamos outro paradigma capaz de reunir, contextualizar e conectar. Um paradigma que nos possibilite fazer reconhecer o singular e o plural, a parte e o todo. A complexidade não nega a simplificação, pelo contrário, busca ir além, integrando-a, contudo não se restringindo a ela. Reconhecemos os gestos autorais individuais integrados ao que se constrói no entre.

Proponho, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o sujeito e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável do diálogo com os outros; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse 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. (SALLES, 2017, p. 39-40).

Entre pesquisadores(as) e artistas que trabalham em colaboração, outras formulações também vêm sendo consideradas acerca da noção de autoria, dialogando com a perspectiva de sujeito(a) pós-moderno. Ou seja, uma pessoa constituída de identidades transitórias e fluidas, em contraponto à ideia que delimita a pessoa como indivíduo fechado em si e possuidor de uma essência imutável. No terreno da autoria, esta questão se formula a partir da diluição do sujeito autoral – considerado o gênio criador – em direção a uma autoria que é entendida como organização de discursos preexistentes. Neste sentido, o novo – em termos autorais – se encontra no modo singular como são organizadas as informações que já existem no mundo. Um(a) autor(a) que em sua singularidade é plural, feito de encontros e trocas com outras pessoas.

Assim, há uma transferência da noção de autoria do sujeito para a ação. Um gesto autoral que só se completa no encontro com o(a) outro(a), um(a) espectador(a) que, ao acessar a obra, constrói sentidos, captura ideias e cria suas próprias relações. Ao criar e compartilhar sua obra, o(a) artista propõe uma abertura de espaço para o encontro, sendo toda criação cocriação, e toda autoria coautoria. Constitui-se, assim, uma rede complexa de discursos que se contaminam entre si, provocando outras e outras e outras relações. Um movimento que não se estanca. Uma coautoria que se tece junto, em rede.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2011.

BARRETO, Ivana. *Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas*. São Paulo: 7 Letras, 2017.

BARRETO, Ivana. *Criar Possíveis: entre o um e os muitos*. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2., 2012, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: ANDA, 2012. p. 1-11.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOMFIM, Raíça. [Entrevista cedida a] Lucas Valentim Rocha. Salvador, Mar. 2018.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos III: estética, literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

GUERRA, Daniel. [Entrevista cedida a] Lucas Valentim Rocha. Salvador, Mar. 2018.

LICE, Paula. [Entrevista cedida a] Lucas Valentim Rocha. Salvador, Mar. 2018.

OSÓRIO, Fábio. [Entrevista cedida a] Lucas Valentim Rocha. Salvador, Mar. 2018.

ROCHA, Lucas Valentim. *Processos Colaborativos em Dança e Teatro: entre nós e as relações de poder*. 2019. 294 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

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

SALLES, Cecília. *Redes da Criação: construção da obra de arte*. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2006.

SETENTA, Jussara. *O Fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

TUPINIQUIM, Isaura. [Entrevista cedida a] Lucas Valentim Rocha. Salvador, Mar. 2018.