

POSSIBILIDADES COM O PROCESSO CRIATIVO NAS ESCOLAS DE DANÇA

[ARTIGO]

Cristiano Max Pereira Pinheiro

Universidade Feevale

Ilaine Maria Henz

Universidade Feevale

Lenice Eli Lunkes Scarpato

Universidade Feevale

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A pandemia impactou os setores culturais, tornando importante rever estratégias da gestão cultural nos negócios. A arte vem sendo vista como produção simbólica de válvula de segurança psicológica e, neste estudo, optou-se pelo setor da dança como foco. O objetivo do artigo é compreender como escolas de dança, enquanto produção cultural, atualizam suas práticas e fazeres em conjunto com alunos/professores. Optou-se pela coleta de dados de alunos e professores de uma escola de dança no Rio Grande do Sul por meio de entrevistas. Estas foram submetidas à análise textual discursiva, criando categorias atravessadas pela fundamentação teórica em Indústria e Economia Criativa, Dança e Expressão Cultural. Como resultado, destaca-se que as escolas possuem uma diversidade de dinâmicas, sejam de ensino-aprendizagem ou de produção cultural/artística em prol de um modelo que realize tanto o caráter professor-aluno quanto a busca por uma colocação artística notável, tornando-se uma possibilidade de desenvolvimento de negócios pós-pandemia.

Palavras-Chave: Dança. Economia criativa. Processo criativo. Produção cultural.

The global pandemic impacted the cultural sectors, making reviewing the strategies of cultural management in business important. The art has been associated to a symbolic production of the psychological security valve and this study chose the dance sector as focus. This paper aims to comprehend how the dance schools, whilst cultural production, update their practices and tasks along students and teachers. Data was collected from students and teachers of a dance school in the state of Rio Grande do Sul (RS) by using interviews. Those were submitted to textual discursive analysis, creating categories based on a theoretical framework in Creative Industry and Economy, Dance and Cultural Expression. As result, the authors emphasize that the schools possess a diversity of dynamics both of teaching-learning and of cultural and artistic production towards a model that realizes both the teacher-student character and the search for a notable artistic placing, becoming a possibility of business development post-pandemic.

Keywords: Dance. Creative economy. Creative process. Cultural production.

La pandemia afectó a los sectores culturales, por lo que es importante revisar las estrategias de gestión cultural en los negocios. Teniendo en cuenta que el arte se ha considerado como una producción simbólica de válvula de seguridad psicológica, en este estudio se eligió el sector de la danza como foco. El objetivo de este artículo es entender cómo las escuelas de danza como producción cultural actualizan sus prácticas

y acciones junto a los alumnos/profesores. Se optó por recoger los datos por medio de entrevistas a alumnos y profesores de una escuela de danza en Rio Grande do Sul (Brasil). Los datos fueron sometidos a análisis textual discursivo, del cual emergieron categorías que son atravesadas por el fundamento teórico en Industria y Economía Creativa, Danza y Expresión Cultural. Los resultados destacan que las escuelas tienen una diversidad de dinámicas, ya sea de enseñanza-aprendizaje, ya sea de producción cultural/artística a favor de un modelo que da cuenta tanto del carácter profesor-alumno como de la búsqueda de una colocación de artista notable, convirtiéndose en una posibilidad de desarrollo empresarial en el pospandemia.

Palabras clave: Danza. Economía Creativa. Proceso Creativo. Producción Cultural.

Introdução

A sociedade contemporânea busca a democratização da arte e dos movimentos culturais, ou seja, “concluímos que aquilo que denominamos democratização cultural diz respeito a um conjunto heterogêneo e multifacetado de ações políticas e práticas culturais que convergem para objetivos sociais” (SILVA, 2013, p. 11).

Além de um movimento de políticas de desenvolvimento social, a arte também assume um papel de mercadoria, mostrada por Marx (1996) quando define que, diante da origem da complexidade das relações, traz o valor da mercadoria em sua característica imanente de ser coisa consumível, que satisfaça as necessidades dos homens, e também pode ser produto do trabalho.

A dança é uma arte que se movimenta no tempo e no espaço. Seu avanço sucessivo ocasiona uma diversidade de propostas, dando um alcance exato da sua constante atualização. Em relação à dança, Gariba (2005) diz que a arte necessita ser explorada, aprendida e não apenas contemplada, produzindo sentidos em movimentos e buscando exteriorizar pensamentos e sensações.

Sendo assim, a dança se enquadra no enfoque da indústria criativa, pois tem, ao mesmo tempo, produção com valor ligado à economia e valor simbólico, baseado unicamente na criatividade. Como destacam Bendassolli *et al.* (2009), a origem das indústrias criativas tem seu respaldo no que nomeou “virada cultural”, ou seja, “uma transformação de valores sociais e culturais promovida pela emergência da sociedade da informação e a transição para

valores pós-materialistas, ou bens-simbólicos” (p. 77).

Entretanto, é necessário que a criatividade do ser humano seja reconhecida como objeto para criação de valor econômico. “A criatividade como imperativo econômico fica evidente com a ascensão de uma nova classe que chamo de classe criativa” (FLORIDA, 2011, p. 8). Esses profissionais criativos são a base das indústrias criativas, e em um ambiente propício à criação conjunta, profissionais e alunos fazem acontecer o processo de criação de valor.

O modelo tradicional de gestão em escolas de dança busca se adaptar a novas realidades e demandas para atrair, fidelizar e gerar sensação de pertencimento em alunos e conseguir destaque na mídia e competições. Utilizam a construção do sentido (*sense-making*), que resulta em interações sociais, identificação de papéis e posições dos atores dentro do sistema social, buscando uma interação humana que produz significado e dá sentido à ação (EDVARDSSON; TRONVOLL; GRUBER, 2011).

Dessa forma, este artigo tem como objetivo o entendimento da dança enquanto produção cultural que movimenta a economia criativa, explorando o processo de criação de valor entre alunos, professores e a escola de dança como prestadora de serviço. Para atender ao objetivo, o artigo foi estruturado em quatro seções, além da introdução. Na segunda seção são apresentados os conceitos de indústria e economia criativa e aspectos da dança enquanto expressão cultural e seu processo criativo. A terceira descreve a metodologia empregada. A quarta seção traz análises e discussões referentes aos dados empíricos

coletados e, por fim, a última seção traz as considerações finais.

Referencial teórico

De acordo com Throsby (2001), atividade cultural é a que envolve de alguma forma criatividade em sua produção, que seja capaz de gerar significado, valor simbólico e propriedade intelectual. Nesse sentido entende-se a dança como uma dessas atividades culturais, realizada por meio de atrações e espetáculos.

Um dos eixos nas discussões sobre gestão cultural e o impacto da cultura na sociedade envolvente é a economia da cultura. Tolila (2007) aborda esse tema em seu livro *Cultura e economia*, trazendo discussões que contemporizam a economia como instância central dos processos sociais. Segundo ele, existe um triângulo conformado por política, cultura e desenvolvimento.

Com ênfase na interação entre a economia e a cultura, os administradores de cultura pública reconhecem a importância da cultura como oportunidade para o desenvolvimento econômico, porém “falta entendimento do que seja a economia criativa entre os administradores públicos, que compreendem a cultura de uma forma mais ampla do que a criatividade” (FLEMING, 2018, p. 23).

Citando o Brasil, Fleming (2018, p. 9) menciona que o país ocupa “lugar de destaque mundial, quando se trata de gerar experiências culturais inigualáveis e embalar

todas elas em uma proposta cultural singular”. Segundo o autor, os setores criativos trazem crescimento elevado e resiliência em tempos de retração econômica, porém, a realidade brasileira é de pouco investimento cultural no empreendedorismo criativo, fazendo que promotores culturais dependam do Estado. Exemplos como os editais de cultura e a recente Lei Aldir Blanc demonstram o caráter imediatista na resolução de curto prazo.

Os setores criativos, como a dança, têm, segundo Fleming (2018), potencial permanente, em parte devido ao efeito da expansão da classe média e do aumento da renda disponível.

Indústria criativa, economia criativa

A indústria criativa tem sido uma inovação na forma de pensar e fazer negócios, ligada a setores produtivos para se reinventarem e vincularem uma valorização simbólica e imaterial, gerando renda e empregos. Entende-se esse processo de geração de experiências por bens culturais (BJORKERGREN, 1996; HIRSCH, 1972; HOLBROOK; HIRSCHMAN, 1982). “Obtêm seu valor por meio das experiências subjetivas geradas, contando com o uso intensivo de símbolos para influenciar a percepção e a emoção” (LAMPEL; LANT; e SHAMSIE, 2009, p. 20).

Bendassolli *et al.* (2009) aponta que essa mudança de percepção de valor social e cultural, do material para o imaterial, não

afeta apenas a economia, mas também o modo de consumir, trabalhar, comunicar e se divertir.

Para Zardo e Mello (2012), as indústrias criativas representam uma das maiores indústrias do mundo, sendo superada pela indústria do petróleo e de armamentos, denotando com isso a relevância de seu principal insumo, a criatividade, para o cenário econômico mundial.

Assim, a indústria criativa tem sido uma das ferramentas mais fortificadas e concretas, disseminada no Brasil e no mundo. O Sebrae Nacional (2015) vem agregando produtores locais e tem dado apoio indispensável para que se possa produzir de forma colaborativa, com rentabilidade e sustentabilidade.

Temos como exemplo o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), que se atenta aos projetos do setor cultural desde 1995, tendo fundamental abordagem nas indústrias editorial e audiovisual e na preservação do patrimônio e das bibliotecas. No relatório sobre a evolução da instituição no setor cultural, existe um projeto de grande destaque: a Fábrica de Espetáculos, no Rio de Janeiro (GORGULHO; GAMA; ZENDRON, 2015).

Reis (2013) confirma os conceitos e afirma que as indústrias criativas ocasionam ideias novas, bem como transformações no que concerne ao pensar e ao estilo de vida, apropriados para se adaptarem às precisões e cobranças dos consumidores no procedimento de customização de produtos e serviços tidos como ativos criativos que geram desenvolvimento econômico e

perpassam campos que vão das artes até a tecnologia (MORANDI *et al.*, 2017).

O British Council publicou em seu site uma “Análise da situação e avaliação do Programa de Empreendedorismo Social e Criativo financiado pelo Newton Fund em 2018”, em que evidencia a diversidade da cultura popular brasileira e artística e seu potencial de crescimento, assim como a fragilidade em sua preservação e fortalecimento. O estudo apontou os pontos fortes, vulnerabilidades e as principais oportunidades, tendo como foco: unir a proposta criativa brasileira, intermediação inteligente entre setores, apoio direcionado e investimento para fomentar o desenvolvimento da cadeia de valor horizontal e iniciativas agregadoras que incentivem a troca.

Diante dessa diversidade temos algumas variáveis para apresentar este estudo e verificar a relação do setor criativo da dança no processo sociocultural, considerando que atuar como coreógrafo, professor, dono de academia ou bailarino é a profissão ou insumo produtivo de criação de valor.

A escola de dança enquanto espaço para desenvolvimento cultural

A dança pode ser analisada e compreendida por diferentes aspectos, o que sugere diferentes sentidos e significados que podem ser atribuídos a ela (SILVA *et al.*, 2012). Conforme Barreto (1998), ela pode ser considerada uma expressão artística, humana, de sentimentos e da sociedade; uma forma de

aquisição de conhecimentos, uma prática de lazer e de prazer, como libertação da imaginação, desenvolvimento da criatividade e da comunicação e como veículo de socialização.

Em algum momento pode-se aproximar a metodologia no processo de aprendizagem e construção coletiva da dança com a pedagogia libertadora de Paulo Freire, no sentido de que se estruturam na valorização da realidade do educando e de seu cotidiano, reconhecendo seus interesses e possibilidades, apresentando a dança como patrimônio cultural (BARRETO, 1998).

O espetáculo de dança tem abrangência e complexidade inimagináveis aos olhos de quem assiste, mas existe todo um processo de criação e colaboração para que o projeto seja executado que sua beleza plástica não deixa à mostra. A definição de criação aqui apresentada é entendida como rede de processo, em que existe um olhar em conjunto, com interferências múltiplas, que seja inacabada e com mobilidade, sempre com flexibilidade (MAGNANI, 1998).

Esse conceito atende à interação entre diferentes processos criativos. Com as conexões geradas por essa criação colaborativa, reflete-se sobre as possibilidades de construção em conjunto de uma coreografia, de um projeto artístico. Em relação a esse entendimento, Araújo (2006) aponta que uma criação coletiva torna mais fluido o processo colaborativo, propondo um conceito estruturador. Pensando em uma equipe de dança, existe um ecossistema que dá suporte para concretizar um evento, criando a necessidade de um iluminador, um coreógrafo, diretor, dançarinos e toda a equipe técnica.

No processo de elaboração, os saberes construídos são desenvolvidos por meio de escuta e constante troca de experiências. Para Salles (2004, p. 46), “nas artes coletivas, como teatro e dança, o diretor e o coreógrafo, embora plenamente envolvidos no processo, desempenham, ao longo de todo o percurso, o papel de espectadores particulares”.

Essa experiência coletiva de criação atrelada a uma rede de significados trazidos pelos integrantes deixa o ambiente muito mais criativo, sem aquela relação apenas assimilativa de conteúdos técnicos para serem usados na criação. Fischer (2003) discorre que não é apresentada uma obra fixa e sim que ao criar um espetáculo de arte há possibilidade de criação com os integrantes, propondo um trabalho processual em constante mutação e diálogo entre dançarinos, equipe técnica e público.

Boavida e Ponte (2002) complementam que a criação colaborativa é uma estratégia essencial para trabalhos que são excessivamente pesados. Para além disso, acredita-se 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 por meio dessa relação e sensibilidade.

Gatti (2011), reforça esse entendimento de que o processo é provido de complexidade com a qual o dançarino interage a partir das conexões entre os conteúdos, na esfera individual ou coletiva, resultando dessa relação os acontecimentos, regidos por escolhas e contextualizadas em uma relação dialógica entre indivíduo e sociedade que se dá pelas redes de saberes.

O ambiente disponibilizado para criação serve de potencialização da individualidade de cada participante para que seja contribuam e construam, de forma colaborativa, a composição de uma coreografia.

Quando assumimos o modelo de criação colaborativa, consideramos as diversas relações e possibilidades, refletindo nos espaços de laços, interconexões e vários outros, pois o processo de criação é envolvido por todos os integrantes e passa pelo entendimento de que o acesso se dá por meio de desejos, de sentimentos, de memórias, de inquietações.

Lampel, Lant e Shamsie (2009) exploraram os principais aspectos da produção de bens culturais e um desses foi a “inspiração individual versus sistemas criativos”. Segundo os autores, esse é um dos debates mais longos e difíceis da indústria cultural, pois se discute qual a verdadeira fonte de valor criativo. É o indivíduo o elemento central na cadeia de valor ou é o sistema como um todo que produz os ingredientes críticos do sucesso de produtos culturais? Esse debate tem repercussões importantes, pois se os indivíduos são os elementos centrais na criação de valor, então a chave para o sucesso é encontrá-los ou desenvolvê-los. Se, por outro lado, for o sistema, então deve ser dada menor ênfase aos indivíduos e maior ao desenvolvimento de estruturas, processos e culturas que criem produtos culturais bem-sucedidos.

No espaço que a dança ocupa em relação a processos de aprendizagem e construção coletiva, temos uma aproximação de Duarte Junior (1995), que definiu dimensões educacionais para ensino de arte, contribuindo para a formação de pessoas

conscientes de seu potencial sensível, imaginativo e criador. São elas: 1. respeito aos sentimentos que não são acessíveis ao pensamento discursivo, ou seja, sua descoberta decorre da vivência de formas simbólicas e artísticas; 2. agilização da imaginação com a consequente libertação do indivíduo de seu pensamento rotineiro; 3. compreensão e o conhecimento dos sentimentos; 4. relação entre a apreensão sensível do mundo e o pensamento lógico-conceitual; 5. potencial que a arte tem de reforçar os vínculos do indivíduo com a cultura a qual pertence; 6. possibilidade de compreender relações intelectuais e sentido de culturas diferentes da nossa; e 7. utopia proporcionada pela arte, ou seja, a visualização de situações, objetos e “mundos” ainda não existentes.

O espaço de criação colaborativa precisa de confiança, de diálogo, da flexibilização das sugestões, pois é exibido um resultado com objetivos em comum, fruto de uma realização de muitas pessoas, de um longo período de criação. Essa colaboração pode vir de diversas pessoas, unindo potencialidades para uma criação coreográfica.

Kotler, Kartajaya e Setiawan (2010) utilizam a expressão cocriação para salientar a nova abordagem da inovação. Esse termo foi originalmente criado na década de 1990 por Kambiel *et al.*, mas começou a ser utilizado na década de 2000 por Prahalad e Ramaswamy, quando foi disseminado mundialmente seu conceito, após ser usado na obra *O futuro da competição*.

Para Prahalad e Ramaswamy (2000), a cocriação consiste na criação de valor baseada em conhecimentos e por meio das plataformas de engajamento para as quais é expandida. Na plataforma de

engajamento existem pessoas, interfaces, processos e artefatos que compõem esse ambiente e que evoluem para espaços geradores de valor. Os elementos que compõem a base são diálogo, acesso, transparência e reflexividade.

Porém, é importante salientar que apesar de o termo cocriação ter surgido no mundo dos negócios, sua apreensão e aproveitamento vão além do ambiente da corporação. O autor refere-se ao método *Lead User*, proposto por Eric Von Hippel, em 1986, no qual pessoas exploram maneiras inovadoras de fazer as coisas e têm a disponibilidade de partilhar seus enfoques com outras pessoas (FRANCO, 2012).

Ramaswamy e Gouillart (2010) nos surpreendem com um entendimento que coloca a cocriação com um sentido bem amplo, nos remetendo a qualquer coisa que envolva uma interação. Eles acreditam na mudança da forma como ocorre a interação da organização com as pessoas e que no futuro muito próximo, as empresas dependerão da cocriação, pois o marketing tradicional, no qual a empresa é responsável pela criação e as pessoas apenas por consumirem ou usarem o serviço, estaria em extinção.

A dança como um produto cultural tem apresentado mais chances de sucesso no mercado, possibilitando a mistura de elementos tradicionais e inovadores. Os consumidores precisam de familiaridade para entender o que é oferecido, mas precisam de inovação para poder apreciar. Na busca de um modelo assertivo, desses dois elementos, destaca-se mais a arte em detrimento da técnica, ou seja, trata-se mais de percepção do sensível do que

de discernimento profissional (LAMPEL; LANT; SHAMSIE, 2009).

Metodologia

O campo de estudos deste artigo se deu na GOA Dança Aérea, situada na cidade de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul (RS). A escola consiste em um lugar para aprender a dança amadora e profissional, incentivando a competitividade e buscando notoriedade através de festivais estaduais e nacionais. Foi fundada em 2005 para difundir diversas modalidades que até então eram desconhecidas nas proximidades, assim representando a dança clássica e acrobática. Suas atividades tiveram início nas dependências do Colégio Santa Catarina, e primeiro ano somente 25 alunos começaram a praticar a dança aérea. Atualmente a escola conta com 200 alunos e possui sede própria.

A técnica de coleta de dados escolhida para aprofundamento deste estudo consistiu na entrevista em profundidade, diálogos guiados para levantamento de informações sobre o que os alunos e professores percebem em relação à criatividade e à dança na referida escola. Essa modalidade de entrevista é baseada em roteiro flexível e aberto, que permite adequações diante das necessidades do entrevistador no curso do depoimento do entrevistado (MANZINI, 2008).

Sendo assim, as entrevistas foram realizadas de forma presencial e depois transcritas para melhor entendimento e a construção de uma análise emergente no

campo da dança. Foram entrevistados três professores e quatro alunos que, por seus perfis, demonstram uma heterogeneidade nos dados. O número de entrevistados do sexo feminino com idade entre 15 e 22 anos computou 62,5%. No que tange ao estado civil, a amostra foi composta totalmente por solteiros (100%). Já o nível de formação mais representativo foi o ensino superior completo (60%), seguido de fundamental e médio, com 20% cada.

Quanto aos procedimentos técnicos, utilizou-se a pesquisa de campo e a tipologia adotada foi descritiva e exploratória. Considerou-se que a pesquisa descritiva, segundo Silva (2010), tem como objetivo primordial descrever as características de determinado fenômeno e com isso, estabelecer relações entre as variáveis, enquanto a pesquisa exploratória é realizada em área na qual há pouco conhecimento acumulado e sistematizado.

As análises de dados foram baseadas na análise textual discursiva de Moraes (2003), baseada nas informações dos textos, sem precisar examinar hipóteses para comprovação ou refutá-las ao final, pois o intuito é a compreensão fenomenológica. Sendo assim, essa pesquisa caracteriza-se pelo método indutivo, que implica a produção de categorias a partir das unidades de análise emergentes que são construídas a partir do “corpus” e aproximadas de outra resposta, gerando potencialidade da apresentação do fenômeno para o observador.

Desta forma, de posse das entrevistas, fez-se a leitura do material, buscando realizar a impregnação necessária para, em seguida, proceder com processo

metodológico proposto, conforme indicado por Moraes (1999).

Após as leituras dos dados empíricos, na intenção de criar as categorias que diferenciariam as análises, percebeu-se a dificuldade em separar o que se constrói em conjunto, característica singular da maneira como organizamos o conhecimento, ou um processo de criação artística, corroborando Barreto (2012). Dessa maneira, criou-se a unidade de análise emergente “O movimento” e as categorias “Cocriação x técnicas de dança”, e o “Processo criativo da dança”.

Análises e discussões

Nesta etapa, são apresentados e discutidos os dados obtidos, com vistas a atingir o objetivo deste artigo, que é compreender como escolas de dança, enquanto produção cultural, atualizam suas práticas e fazeres em conjunto com seus alunos e professores.

O uso da palavra movimento como unidade tem, neste artigo, dois aspectos: o do movimento enquanto fluência corporal; e o movimento enquanto produção cultural.

O movimento

A dança tem no corpo e no movimento seu fundamento, ela não se resume a uma técnica ou repertório, mas sim a uma experimentação de movimentos, criação de corpo e circuitos de experimentação de sensações. O corpo torna-se um operador, um processo desencadeador de produção de imagens na dança, que produz

diferentes modos de perceber esse corpo e mente. Csikszentmihalyi (1992) afirma que se pode atingir a qualidade da experiência subjetiva em atividades que promovam um estado de satisfação plena quando agimos com total envolvimento. São experiências intrinsecamente recompensadoras e que levam à autorrealização.

Inclusive a dança foi apontada como uma atividade potencializadora de experiências; percebeu-se que a pessoa permitiu sentir-se fluir. A cocriação é um movimento singular, trata-se de uma união com outras pessoas, ideias e seres exteriores ao *self* (CSIKSZENTMIHALYI, 1992). Após vivências na dança, o “fluir” torna-se mais relevante, pois superar um desafio, inevitavelmente, faz que a pessoa se sinta mais capaz, mais apta, menos previsível, e dotada de capacidades, desde que exista equilíbrio entre desafios e capacidades pessoais.

A busca pelo fenômeno se dá para além do que vinha sendo elaborado na estética da dança clássica como balé, da dança contemporânea e de outras populares com suas coreografias, investigações e adaptações para pensar o mundo e o corpo que dança, técnicas de criação e improvisação para compor a cena de um corpo dançante buscando seu lugar, procurando perceber os diferentes papéis que o sujeito pode desempenhar e utilizar o melhor deles para construir ou desconstruir sua rotina.

Em relação ao movimento enquanto produção cultural, para Bendassolli *et al.* (2009, p. 13), “em certos momentos a criatividade é institucionalizada como arte; em outros, ela é institucionalizada como mercado”, o que possibilita ao indivíduo

pertencente a ela criar formas, produtos e processos inovadores pensando a colaboração como troca de conhecimento, estratégia de articulação que acontece nas escolas de dança.

Os princípios da escola GOA incidem no improvisar, ouvir, interpretar, experimentar e compor. Essas são propostas possíveis e igualmente importantes para os alunos vivenciarem e construírem seus conhecimentos em qualquer contexto.

Uma das atividades mais esperadas para as bailarinas e bailarinos é o espetáculo anual do grupo de dança aérea, que teve sua primeira edição em 2006. O primeiro espetáculo, *Filtro solar*, levou um bom público às dependências do centro de cultura de Novo Hamburgo.

A evolução da escola de dança GOA se mostrou mais tangente quando, em 2011, vários alunos foram selecionados para integrar o grupo circense Tholl e também o Bolshoi¹. Além disso, a escola está cada vez mais trabalhando com inclusão: cadeirantes e outros portadores de necessidades especiais também vivenciam a dança.

Atualmente a GOA possui professores qualificados para atender e proporcionar crescimento às turmas conforme necessário, e também para sempre ajudar na evolução de ambos. No que se refere a uma presença digital, a GOA constantemente se reinventa, mantendo uma conta no Instagram ativa

¹ A Escola do Teatro Bolshoi no Brasil funciona desde 15 de março de 2000, na cidade catarinense de Joinville. É a única filial do famoso Teatro Bolshoi da Rússia. Disponível em: <https://www.escolabolshoi.com.br/>. Acesso em: 23 maio 2021.

com mais de 7 mil seguidores, na qual promove aulas, gincanas e inúmeras atividades, ampliando sempre seus ideais na divulgação e levando a dança para todos os públicos.

Cocriação x técnicas de dança

A aluna A, bailarina da GOA, ressaltou que, dependendo da coreografia, existe cocriação (PRAHALAD; RAMASWAMY, 2000): uma coreografia muito animada, em que todo mundo interage, deixa ambiente mais leve, conforme Boavida e Ponte (2002). Para Campos (2010, p. 80) “criar é transformar, perceber, sentir, mobilizar-se, relacionar-se internamente e formalizar-se para se comunicar com o exterior”. A criatividade permite se renovar e conseqüentemente se sentir presente ao se comunicar com o externo. Nesse sentido, Becker, Santos e Nagel (2016) salientam que assim se forma um movimento de intenções em que se permite que as pessoas envolvidas se tornem cocriadoras e parceiras naquele espaço.

A aluna W relata não gostar quando o professor pensa em uma coreografia e as alunas não conseguem realizá-la na primeira vez e já querem modificar os passos; pois, segundo ela, “não é de primeira que acerta, vai tentando e depois percebe se ficou muito complicado ou se conseguiu realizar”. Mas ela diz preferir uma coreografia já montada, em vez de livre, pois prefere ser coreografada, uma vez que não foi ensinada de outra forma. Essa percepção relaciona-se com os aspectos de aprendizagem e valorização da realidade do aluno propostas por Barreto (1998). A entrevistada citou ainda que há bailarinos que adoram improvisar, enquanto outros só conseguem quando são coreografados.

As alunas X e A falaram também sobre a diferença na metodologia dos professores e como isso diferencia um do outro, pois às vezes não conseguem acompanhar o que o professor estabelece. A aluna A confirma que pensou em sair, pois não estava se adaptando a essa metodologia. Duarte Junior (1995) traz contribuições relevantes acerca das dimensões educacionais para ensino de arte, para a formação de pessoas conscientes de seu potencial sensível, imaginativo e criador.

O professor K diz buscar muito as qualidades dos alunos. Os adolescentes têm uma participação, mas muito pouca, o foco é na qualidade do aluno e isso não chega a ser uma cocriação. Mas é quando essa montagem é feita de forma conjunta, quando é um movimento coreográfico mais efetivo dos alunos, e acredita que na GOA ainda não chegaram nesse grau de efetivação. Tal percepção reforça Rocha (2013) quando menciona o processo cocriado da dança, dizendo que é um espaço em que coabitam os sujeitos cocriadores e estes trazem suas particularidades, sejam do âmbito social, político ou outros, pressupondo assim “um ambiente de negociações constantes, onde emergem as singularidades diante de uma ação coletiva” (ROCHA, 2013, p. 27).

O professor G acredita que existem coreógrafos que trabalham com cocriação e existem outros que trabalham com coreografia. Ele diz não ter um bom e um ruim, mas que com a cocriação consegue expandir mais os dois lados, tanto o bailarino quanto o coreógrafo aprendem (FISCHER, 2003; SALLES, 2004). Ele diz trabalhar com cocriação, e acredita em três pontos coreográficos, questionando: com quem e para que ou para quem? Assim,

acredita que o sistema artístico é chegar em algum lugar, é atingir vários lugares sob diferentes formas, interagir a partir de uma ideia já apresentada, por meio de ideias analógicas ou congruentes, polinizando e reconfigurando as originais (FRANCO, 2012).

A professora G diz que “a cocriação existe e não existe, depende muito do público trabalhado e do lugar”. Na GOA existe um vínculo com o aluno e, dependendo de para qual público será, é que existe cocriação.

Assim, as falas de alguns alunos e professores possibilitam afirmar que a expressão cocriação, coletivo, compartilhado significa imprimir ações com vínculos entre pontos em comum, não uma reunião de coisas iguais, idênticas, tampouco homogêneas, mas juntos em uma rede de cocriação, tendo todos a dança como mesmo objetivo, o de encontrar um espaço para produção cultural, através de experiências coletivas subjetivas (LAMPEL; LANT; SHAMSIE, 2009) que imprimem valor cultural agregado ao serviço cultural a que se propõem.

O processo criativo da dança

A aluna X compartilha da mesma ideia da aluna A, e diz que não gosta de improvisar, mas de ser coreografada. Segundo ela, “coreografar é mais fácil do que improvisar”, pois ela reforça que, na improvisação, não se pode fazer passos e marcar, é necessária uma maior construção dos movimentos.

A aluna Y traz outra contribuição, relatando que, às vezes, as coreografias não são construídas por início, meio e fim; nesses casos, a construção inicia-se pelo final. São técnicas utilizadas, e ela apontou

gostar dessa forma também, corroborando a visão de Borges (2011), que reforça que os processos cognitivos, afetivos e imaginativos sustentam habilidades criativas e possibilitam soluções inesperadas.

O professor A pontuou o que seria cocriação de acordo com suas ideias e contribuiu nos dizendo que “aquela que partiu do corpo do outro, por um impulso meu e que dentro daquilo que o aluno criou, eu encontro caminhos para melhorar a performance do aluno”. Para o professor A, é muito mais difícil e trabalhoso criar dessa forma. Para muitos, é mais fácil passar o próprio movimento, ou seja, a própria coreografia, e deixar que os alunos se esforcem para aprender, mas cocriar pode ser um processo mais prazeroso e com mais beleza. Essa percepção corrobora o simbolismo atribuído aos processos criados por mais pessoas: “Como separar o que foi feito por um ou por outro, se a criação acontece no ‘entre’”? (BARRETO, 2012, p. 38).

O professor A ainda complementa com uma questão muito interessante, pois “muitas vezes não pode pedir para o aluno cocriar porque os pais entendem que pagam mensalidade e que os filhos estão lá para aprender algo pronto e com valor teórico, ou seja, se o professor está lá e ele está pagando, é para ensinar”. Percebe-se aqui que as noções dos pais sobre aprendizagem se diferem das metodologias mais utilizadas no ensino da arte e dança (BARRETO, 1998).

Por meio dessa fala, pode-se notar também que alguns pais ainda não seguem a mesma linha de pensamento e não enxergam a cocriação como uma interação inerente ao processo criativo que perpassa a dança, que une diferentes experiências e conhecimentos,

tornando um trabalho coletivo (ARAÚJO, 2006; MAGNANI, 1998; SALLES, 2004).

O “mais material e envolvente” neste estudo é a dança, que se apropria de questões relativas à prática artística, ao potencial criativo e suas formas, sua representatividade na economia, além da compreensão da atividade como ferramenta de equilíbrio emocional e suporte psicológico.

Perceber os diálogos como uma concepção dos fazeres da escola em diversas esferas da constituição do aluno/artista mostra que as dinâmicas de aprendizado vão além da formação artística. As experiências proporcionadas pelas escolas constituem, para além da diversidade, uma forma de sustentabilidade a um ecossistema cultural que deve valorizar a cocriação como estratégia de sustentabilidade e continuidade de obras e expressões culturais.

Considerações finais

Diferentemente do que vinha sendo elaborado na estética da dança clássica como balé, a dança contemporânea permite observações, investigações e adaptações para pensar o mundo e o corpo que dança. As coreografias da dança moderna podem usar técnicas de criação e improvisação para compor a cena da dança. É a autoria do professor em sala de aula que promove esse ambiente colaborativo e cocriado de análise da dança. O termo cocriar tenta quebrar o entendimento do bailarino como simples executor de ideias de um coreógrafo, porém nem toda coreografia permite cocriação,

devido à complexidade e necessidade de embasamento técnico. Como relatado nas entrevistas, é necessário perceber os diferentes papéis que o sujeito pode desempenhar e aliá-los à autoria compartilhada.

Nas escolas e coreografias aparecem oportunidades, improvisação e processos de criação, gerando um ambiente propício à criatividade individual ou coletiva. Podemos detectar ideias e performances em que os coreógrafos e dançarinos necessitam uns dos outros para atingir resultados almejados para construção de uma obra a ser apresentada ao público tanto no espetáculo como em competições, fomentando, assim, os caminhos para o empreendedorismo criativo.

Possibilidades de cocriação enaltecem a criatividade de alunos e professores, promovem descentralização, abertura para interferências, colaboração, parcerias, construção coletiva, comunicação e a aprendizagem, trazendo um resultado muito mais atraente para o espectador ■.

[CRISTIANO MAX PEREIRA PINHEIRO]

Doutor e mestre em Comunicação Social.
Professor e coordenador do Mestrado em
Indústria Criativa da Universidade Feevale.
E-mail: maxrs@feevale.br

[ILAINE MARIA HENZ]

Mestra em Indústria Criativa pela
Universidade Feevale, pós-graduada
em Comportamento Organizacional e
Liderança pela Universidade Feevale.
E-mail: ilamaca16@gmail.com

[LENICE ELI LUNKES SCARPATO]

Mestra em Indústria Criativa pela
Universidade Feevale.
E-mail: lenice.scarpato@gmail.com

Referências

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 127-133, 2006.

BARRETO, Debora. **Dança... ensino, sentidos e possibilidades na escola**. 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

BARRETO, Ivana. Arte é compartilhamento. In: BARRETO, Ivana. **Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

BECKER, Larissa Carine Braz; SANTOS, Cristiane Pizzutti dos; NAGEL, Mateus de Brito. A relação entre os elementos da cocriação, satisfação e confiança no contexto de serviços. **ReMark** – Revista Brasileira de Marketing, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 263-280, 2016.

BENDASSOLLI, Pedro Fernando *et al.* Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 10-18, 2009.

BJORKEGREN, Dag. **The culture business: management strategies for the arts-related business**. London: Routledge, 1996.

BOAVIDA, Ana Maria; PONTE, João Pedro da. Investigação colaborativa: potencialidades e problemas. In: GTI (org.). **Reflectir e investigar sobre a prática profissional**. Lisboa: APM, 2002. p. 43-55. Disponível em: <https://bit.ly/2YbTTQM>. Acesso em: 3 abr. 2021.

BORGES, Mauro. **Explorando o uso de plataformas digitais de mídia social por empresas para co-criação com consumidores**. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **A psicologia da felicidade**. São Paulo: Saraiva, 1992.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. 4. ed. Campinas: Papirus, 1995.

EDVARDSSON, Bo; TRONVOLL, Bard; GRUBER, Thorsten. Expanding understanding of service exchange and value co-creation: a social construction approach. **Journal of the Academy of Marketing Science**, New York, v. 39, n. 2, p. 327-339, 2011.

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

FLEMING, Tom. **A economia criativa brasileira**: análise da situação e avaliação do Programa de Empreendedorismo Social e Criativo Financiado pelo Newton Fund. [S. l.]: British Council, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3ikYXK7>. Acesso em: 12 maio 2021.

FLORIDA, Richard. **A ascensão da classe criativa e seu papel na transformação do trabalho, do lazer, da comunidade do cotidiano**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FRANCO, Augusto de. **Multiversidade**: da universidade dos anos 1000 à multiversidade nos anos 2000, São Paulo: Escola de Redes, 2012.

FRANCO, Augusto de. **Cocriação**: reinventando o conceito. São Paulo: Escola de Redes, 2012.

GARIBA, Chames Maria Stallvierri. Dança escolar: uma linguagem possível na educação física. **EFDeportes**, Buenos Aires, n. 85, 2005.

GATTI, Daniela. Processos criativos em dança por redes de saberes. In: REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE, 4., 2011, Porto Alegre. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2009.

GORGULHO, Luciane Fernandes; GAMA, Marina Moreira da; ZENDRON, Patrícia. Economia da cultura: a oportunidade de um novo vetor de desenvolvimento. In: LEAL, Cláudio F. G. *et al.* (org.). **Um olhar territorial para o desenvolvimento**: Sudeste. Rio de Janeiro: BNDES, 2015. p. 96-135.

HIRSCH, Paul M. Processing fads and fashions: an organization-set analysis of cultural industry system. **American Journal of Sociology**, Chicago, v. 77, n. 4, p. 639-659, 1972.

HOLBROOK, Morris B.; HIRSCHMAN, Elizabeth C. The experiential aspects of consumption: consumer fantasies, feelings, and fun. **Journal Consumer Research**, Oxônia, v. 9 n. 2, p. 132-140, 1982.

KOTLER, Philip; KARTAJAYA, Hermawan; SETIAWAN, Iwan. **Marketing 3.0**: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

LAMPEL, Joseph; LANT, Theresa; SHAMSIE, Jamal. Equilíbrio em cena: o que aprender com as práticas organizacionais das indústrias culturais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 19-26, 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

MANZINI, Eduardo José. Considerações sobre a transcrição de entrevistas. In: MARCONI, Marina A.; LAKATOS, Eva M. (org.). **Técnicas de pesquisa**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2008. p. 152.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

MORAES, Roque. Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual discursiva. **Ciência & Educação**, Bauru, v. 9, n. 2, p. 191-211, 2003.

MORANDI, Angela Maria *et al.* Economia criativa capixaba: uma proposta de metodologia para o seu dimensionamento. In: VALIATI, Leandro; FIALHO, Ana Letícia N. (org.). **Atlas econômico da cultura Brasileira: metodologia I**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 81-110.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PRAHALAD, Coimbatore Krishnarao; RAMASWAMY, Venkat. Co-opting customer competence. **Harvard Business Review**, Cambridge, v. 78, p. 79-87, 2000.

RAMASWAMY, Venkat; GOUILLART, Francis. **The power of co-creation**. New York: Free Press, 2010.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento**: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos compartilhados em dança**: experiências de criação e aprendizagem. Dissertação (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

SEBRAE NACIONAL. **Guia do empreendedor criativo**. Brasília: Sebrae, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3Bm2WgI>. Acesso em: 3 mai. 2021.

SILVA, Antônio Carlos Ribeiro da. Elaborando projeto de pesquisa. In: SILVA, Antônio Carlos Ribeiro da. **Metodologia da pesquisa aplicada à contabilidade**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2010. p. 133-165.

SILVA, Rodrigo Manoel Dias da. Narrativas de democratização cultural no Brasil: um olhar sociológico ao Programa Cultura Viva. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 49, n. 3, p. 269-278, 2013.

SILVA, Silvana dos Santos; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de; MARCHI JÚNIOR, Wanderley. Habitus e prática da dança: uma análise sociológica. **Motriz**, Rio Claro, v. 18, n. 3, p. 465-475, 2012.

THROSBY, David. **Economics and culture**. New York: Cambridge University Press, 2001.

TOLILA, Paul. Indicadores culturais – reflexão e experiências (2007). **Itaú Cultural**, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3Dc3ZQY>. Acesso em: 27 maio 2021.

ZARDO, Julia B. G.; MELLO, Ruth. E. S. de. Rio Criativo – incubadora de empreendimentos da economia criativa do estado do Rio de Janeiro: análise crítica da universidade empreendedora executora de política pública. **Sistemas & Gestão**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 206-221, 2012.