

DANÇA COVER: MEMÓRIA, ENSINO E CRIAÇÃOMaíra Spanghero¹

RESUMO: O artigo apresenta o projeto de pesquisa DANÇA COVER, introduzindo pistas (conceituais, históricas, biográficas) para discutir o problema da autoria em dança, a partir do procedimento da cópia, presente de diferentes formas em parte da produção coreográfica das últimas décadas.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Cópia. Plágio. Cover. Autoria.

DANÇA COVER: MEMORY, TUTORSHIP AND CRIATION

ABSTRACT: The article presents the research DANÇA COVER, introducing clues (conceptual, historical, biographical) to discuss the problem of authorship in dance, from the copy process, present in different forms in part of the choreographic production of the last decades.

KEYWORDS: Dance. Copy. Plagiarism. Cover. Authorship.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/2005). Pós-doutora em Dança, (Brunel University of West London/2010). Prof.^a Dr.^a na Universidade Federal da Bahia (Graduação e pós-graduação) Autora do livro *A dança dos Encéfalos acesos*, Itaú Cultural, 2003. Email: maira.spanghero@gmail.com

O PROBLEMA DA CITAÇÃO

David Bowie is in the words of someone else

Paul Morley.

Foi no final dos anos 1990 que o coreógrafo francês Jérôme Bel (1964) chamou a atenção não só pela estreia de sua quarta obra, “Le dernier spectacle” (Bélgica, 1998), como também pelas circunstâncias que a fizeram existir. No mínimo inusitadas, essas circunstâncias, junto com referências artísticas, conceituais e biográficas que fizeram parte do processo de criação, são reveladas em uma conferência filmada por Aldo Lee, em agosto de 1999, chamada de “Le dernier spectacle (une conference)”². Embora a ideia tenha surgido quatro anos antes, em 1995, ocasião em que o artista já tinha realizado outras obras - “Non donné par l’auteur” (1994) e “Jérôme Bel” (1995) - em nenhuma delas, segundo ele, “havia dança”. Foi então que teve a ideia de *roubar (volar)* coreografias de outras pessoas para criar a sua própria. “Uma espécie de *sampling*, um *copy-paste* das minhas danças favoritas”, como explicou na dita conferência.

Seu objetivo era que fosse claramente uma cópia. Assim, argumentou, enquanto “dançam em um teatro, nós dançamos a cópia em outro”. Além disso, a cópia poderia “reavivar danças que se perderam e gerar novos processos criativos a partir da reciclagem dos antigos”, como bem o demonstrou mais recentemente o equatoriano Fabián Barba (1982), em “A Mary Wigman Dance Evening” (2009), em que reconstruiu as nove pequenas danças que Wigman apresentou em uma turnê nos Estados Unidos, entre os anos de 1929 e 1930. Para Jérôme, a solução que restou foi pedir autorização aos autores escolhidos para que pudesse fazer a cópia com seu grupo. Ele pensou em artistas que estivessem vivos e apresentou a proposta para os dançarinos Antonio Carallo, Claire Haenni e Frédéric Segurette. Eles riram.

Jérôme não queria que a cópia se tornasse uma paródia. Por isso, escolheu coreografias mais dramáticas, com mulheres dançando, como o solo de Pina Bausch (1940-2009) em “Café Müller” (1978) - que recusou veementemente o pedido - e o de Susanne Linke (1944), um trecho de “Wandlung” (1976), que, depois de pensar, concordou

² Nesta versão, além da palestra, há trechos da obra coreográfica filmada em Berlim, no mesmo ano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fbf8LUIm-1U>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

com a ideia e cedeu os direitos de uso. Jérôme conseguiu um vídeo em VHS com um registro da obra coreográfica, fez quatro cópias, chamou os dançarinos e disse: “aqui está a coreografia, vão para casa, aprendam e nos vemos daqui uma semana”. Sete dias depois, o espetáculo³ estava pronto.

Apresentado em 2005, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, este trabalho, indiscutivelmente, coloca em foco questões como a da autoria e *copyright*, além do problema da citação, já que dançarinos e coreógrafos não podem contar com o tal sinal gráfico das aspas, que certifica ao leitor (ou espectador) que aquilo consiste em um pedaço de um discurso que alguém escreveu (dançou) antes, atestando, também, o seu autor ou autora. Enquanto a cópia se volta à transmissão da informação, a citação se certifica da autenticidade de seu autor. Para o artista francês, a referência não é possível sem as aspas, a não ser implicitamente, intertextualmente. Segundo ele:

Citação não existe em dança. Não tem precedente, não tem legislação. Na literatura, dá para citar tranquilamente: não preciso pagar direitos autorais, nem pedir autorização de uso. Na música também dá para fazer isso, ‘vou tocar tal música de fulano de tal agora’. Existe o direito de citar. Em dança isso não existe. (BEL, 1999)

A citação implica, claramente, em uma relação com o tempo, com o contexto e com uma alteridade, tendo em vista que este outro que estou citando se dedicou a tratar de algum problema antes de mim, ajeitando uma narrativa para se comunicar com outros, como eu. Ao citar, não há necessidade de escrever novamente, de um modo um pouco diferente, justamente por que aquele determinado autor já o fez e o fez bem feito, expressando com clareza ideias, argumentos ou descobertas que me servem no presente. Posso seguir adiante, criar um diálogo, uma oposição, confirmar uma impressão, respaldar-me e posso, também, honrar e reconhecer aquela dada contribuição herdada. A citação, de alguma forma, envolve uma inserção ou parte de uma costura discursiva entre o presente e o passado, atualizada em um novo ambiente, o que modifica tudo: significados, interpretações, corpos, ambientes.

3 É possível assistir ao vídeo da coreografia neste link: <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=4&ctid=8>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

Desde que “The last performance” veio à cena, uma série de danças, coreografias, remontagens de repertórios, reperformances e experimentações passaram a tratar de questões correlatas àquelas lançadas por Jérôme, lá em 1998, especialmente as relacionadas com autoria, memória, referenciação, plágio e criação. Entre essas obras coreográficas é possível mencionar, por diferentes motivos, “Phasmes” (2001-2002), de Latifa Laâbissi; “Tempo 76” (2008) e “City maquete” (2009), de Mathilde Monnier; “Xavier Ribot Pina Miranda Le Schwartz: Transobjeto_1” (2003/2004), de Wagner Schwartz; “The one hot hundred coreographers” (2011), de Cristian Duarte; “Projeto Reencarnação” (2011), de Neto Machado; “Retrospective” (2012), de Xavier Le Roy; “Guia de ideias correlatas” (2009), do Grupo Cena 11; “Early Works” (1966-1979), de Trisha Brown (1936-2017); entre tantas outras.

O PROBLEMA DO PLÁGIO

Deus cria - eu ajunto.
George Balanchine

A discussão sobre autoria em dança foi reacesa anos mais tarde a partir do famoso, polêmico (e já resolvido) caso documentado de plágio entre a cantora Beyoncé (1981) e a coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker (1960), diretora da companhia Rosas. A coreógrafa não havia sido consultada e tampouco fornecido nenhuma autorização prévia para o direito de uso por terceiros de suas coreografias. Na época, em outubro de 2011, a coreógrafa declarou⁴,

Quando eu vi o vídeo, fiquei chocada pela semelhança do clipe de Beyoncé não apenas com os movimentos de *Rosas danst Rosas*, mas também, com os figurinos, o cenário e até as tomadas do filme de Thierry De Mey. Obviamente, Beyoncé, ou a diretora do vídeo clipe Adria Petty, roubou muitos pedaços de cenas do filme, mas o vídeo clipe está longe de mostrar todos os materiais que Beyoncé pegou de Rosas em *Countdown*. Há muitos movimentos tomados de *Achterland* mas eles estão menos visíveis por conta na diferença estética. (DE KEERSMAEKER, 2011. Itálico da autora.)

4 Disponível em: <<http://theperformanceclub.org/2011/10/anne-teresa-de-keersmaeker-responds-to-beyonce-video/>>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

Além de um amplo debate público e, fatalmente, midiático, mais a negociação entre as partes, a contenda acabou por germinar o Re:Rosas⁵, The Fabuleus Rosas Remix Project, uma plataforma *online* que cede o uso de um trecho da coreografia outrora plagiada através de vídeos onde tanto Anne Teresa quanto outras dançarinas ensinam os movimentos e a estrutura coreográfica em que as quatro dançarinas estão nas cadeiras. Além de disponibilizar o arquivo do áudio com a música de Steve Reich, “você pode mudar a ordem dos movimentos, fazer sua própria combinação, criar uma nova estrutura e, claro, escolher uma outra música. Faça sua versão de Rosas danst Rosas, divirta-se e estou muito curiosa para ver o resultado”, diz a coreógrafa. A partir daí pessoas do mundo inteiro têm atualizado a coreografia. Até julho de 2018 eram 396 vídeos, 396 novas versões deste trecho da coreografia de 1983, já um clássico da dança cênica europeia.

Para Laurence Louppe (2013, p. 92), a cópia consistiria em um modo de citação “mais explícita e mais imediata [...] mais exatamente o da cópia da cópia isto é, a cópia da filmagem”. De modo que uma dança só poderia ser “plagiada” a partir de um registro audiovisual. Quem assistir ao videoclipe “Countdown”⁶ (2011), de Beyoncé, ao filme⁷, de 1997, de Thierry De Mey e às edições⁸ que colocam ambas as imagens lado a lado, poderá constatar semelhanças com quase nenhuma chance de terem sido ao acaso ou mera coincidência. Mas, toda cópia acarreta uma certa *infidelidade*, já que no decurso de transmissão de informação de um ambiente ao outro a transformação é inevitável para todos os participantes do processo.

Mas, afinal de contas, se existe diferença entre copiar e plagiar, aonde ela reside? Como autenticar autoria para um movimento ou para uma sequência deles? Essa autenticação se dá através de alguma medida de tempo, quantidade de movimentos ou aparência/aparecimento comprovados entre a referência e a cópia? O que exatamente pode ser “copiado” ou “plagiado” de uma coreografia ou movimento? O plágio depende

5 Disponível em: <<https://www.rosasdanstrosas.be/home/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

6 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2XY3AvVgDns>>. Acesso em: jul. 2018.

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vLZExpGBOY>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3HaWxhbH4c>>. Acesso em 20 jul. 2018.

de quais circunstâncias? Em tempos de *creative commons*⁹ (e mesmo antes), se obras de arte têm sido frequentemente referência para outros trabalhos, seria correto a coreógrafa acusar a estrela pop R&B por plágio?, pergunta Luke Jennings (2011), crítica do jornal inglês The Guardian.

Hábito comum desde a Antiguidade, plágio veio do Grego *plágos*, oblíquo, atravessado, e do *plagium*, roubo (hoje, mais de criações científicas e artísticas). Na origem do vocábulo, está também o significado de desvio e o sentido de atravessador para aquele que apenas intermedia o negócio, não produz nem compra. Atualmente, o ato de copiar pode ser uma atividade ilegal quando não autorizada, nem amparada na lei e com a identificação do original. Caso contrário, pode se configurar como crime de plágio intelectual, científico ou artístico. Em outras palavras, o plagiador se apropria da criação alheia e disfarça a verdadeira autoria da obra. O plágio é considerado violação ao direito autoral, matéria regulada pela Lei Federal nº 9.610/1998, que garante ao criador o direito de ter o seu nome como autor na utilização de sua obra.

De Keersmaeker conta estar ciente disso ao dizer que,

[...] de um lado, estou contente que *Rosas danst Rosas* possa ter alcançado uma audiência em massa que uma apresentação de dança poderia nunca conseguir, mesmo com toda sua popularidade no mundo da dança desde dos anos 80. E, Beyoncé não é a pior *copycat*, ela canta e dança muito bem, e tem bom gosto! De outro lado, há protocolos e consequências para tais ações que eu não posso crer que ela e seu time não estivessem cientes. (DE KEERSMAEKER, 2011)

Alastair Macaulay (2011), em seu artigo “In Dance, Borrowing Is a Tradition”, publicado no The New York Times, comentou o caso com humor: “graças ao uso de *close ups* na tela, os empréstimos de Beyoncé parecem inconfundíveis”. O crítico que no ano anterior havia percorrido os Estados Unidos para assistir à temporada de “Quebra-nozes”, o famoso balé adaptado da estória “The Nutcracker and the Mouse King, de E.T.A. Hoffmann, observou que dentre mais de 12 produções do *grand pas de deux* da “Fada Açucarada”, coreografado por Lev Ivanov em 1892, em São Petesburgo, em apenas um desses casos, Ivanov foi creditado pelo adágio do início. Deveríamos chamar isso de plágio?

9 Consultar: <<https://creativecommons.org/>>. Por meio do uso de licenças, o projeto apoia o uso gratuito de material disponível *on line* para compartilhamento, reaproveitamento e remixagem, de acordo com certas chancelas. Acesso em: 27 jul. 2018.

E continua,

[...] comparado com os pedaços de Ivanov não reconhecidos em várias produções americanas de “Nutcracker”, a edição de Beyoncé /De Keersmaeker é um amendoim. Vários desses *Sugar Plum* pas de deux que vi em todo o país também apresentaram sequências da versão de 1954 de Balanchine, que é dançada pelo New York City Ballet e pelo menos por outras quatro empresas americanas. Agora é comercializado como “O Quebra-Nozes de George Balanchine” [...]. (MACAULAY, 2011)

Para ele, os movimentos de De Keersmaeker são simples, “não têm uma originalidade marcante e o modo como Beyoncé e a coreógrafa Petty escolheram preencher a tela com eles torna o paralelo muito mais intenso do que aparecia no palco” (MACAULAY, 2011). Uma das preocupações talvez resida, portanto, não em torno dos movimentos em si, mas da sua recontextualização, quando De Keersmaeker (2011) declara,

Alguns meses atrás, vi no Youtube um clipe onde secundaristas de Flandres estavam dançando “Rosas danst Rosas” com a música “Like a Virgin”, de Madonna. Foi tocante de ver. Mas com a cultura pop global é diferente, isso significa que trinta anos é o tempo que leva para a cultura popular de massa reconhecer [e reciclar] um trabalho experimental de dança? E o que isso diz sobre o trabalho de “Rosas ..”? Nos anos 1980, a coreografia foi vista como uma expressão do poder da mulher, baseado numa postura feminina na expressão sexual. Agora que assisto Beyoncé dançando, acho agradável, mas não vejo nenhuma ponte com isso. É sedutor em termos de divertimento consumista.

156

Se para Macaulay (2011) “*Assemblage* (montar, ação de reunir para compor) não é invenção, mas sim a tarefa básica do coreógrafo [...] haveria muito mais munção legal nas produções de ‘Quebra-Nozes’” que no videoclipe da estrela pop. “Regionalismos são óbvios”, diz ele, “essas obras contêm roubos, porém contêm maiores sinais de montagem” (MACAULAY, 2011), razão pela qual poucos perderam tempo em cobrar autoria. Haveria casos mais contundentes, como o de Perrot-Petipa, no qual uma dança inteira foi plagiada utilizando a mesma música de Cesare Pugni, enquanto trechos curtos de Beyoncé são dançados em sua própria música. Se a reputação de De Keersmaeker aumentou, a de Beyoncé dificilmente sofreu qualquer dano. As faíscas da fricção entre uma lógica analógica e outra digital já se dissiparam.

Em 1861, o coreógrafo francês Jules Perrot (1810-1892), um dos mais conhecidos do balé do século XIX, levou a tribunal ninguém menos que Marius Petipa (1818-1910), na época no início de sua longa carreira, acusando-o de “violação de direitos

autorais em coreografia” (MACAULAY, 2011), por ter rearranjado o balé de um ato “Le Marché des Innocents” para a estreia de sua esposa Marie Petipa, na Ópera de Paris. Marie havia consultado Perrot, perguntando se ele a autorizava dançar seu “pas” (dança) “La Cosmopolitana” dentro do balé de seu marido. Embora o francês tenha negado o pedido, o casal o fez de qualquer maneira. O ganho de causa saiu a favor de Perrot, concordando que a composição de uma dança “poderia, no entanto, constituir uma composição em que possam existir os direitos autorais” (MACAULAY, 2011). Curiosamente, esta dança foi performada a primeira vez na Rússia, mas foi um francês que ganhou os direitos autorais, tendo sido agraciado com 300 francos.

O PROCEDIMENTO DA CÓPIA

Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh.
Manoel de Barros

Como não lembrar aqui dos talentosos pintores Hans van Meegeren (1889-1947) e Elmyr de Hory (1906-1976), imortalizados pelas *autênticas* falsificações que fizeram de grandes nomes da pintura, a ponto de suas obras adquirirem status de verdadeiras? Quando pressionado, o primeiro admitiu ter falsificado, entre outros, três Frans Halses (1582-1666), um Dirdk van Baburen (1595-1624) e onze Johannes Vermeer (1632-1675), enquanto o segundo produziu falsificações de Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954), Edgar Degas (1834-1917), Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Amadeo Modigliani (1884-1920), entre outros. Inteligentemente, ambos não copiavam determinadas pinturas em si, mas sim o estilo dos artistas, falsificando suas assinaturas e incluindo, em seus catálogos, obras que eles não haviam pintado, mas que os conhecedores de arte reconheciam como pinturas recém-descobertas. Isso dificultava a verificação da fraude e a garantia de autenticidade.

As pessoas perguntam-se: – É um De Hory verdadeiro? – Disse Pyle, um negociante de antiguidades inglês com uma risada trocista, parado em frente a um Modigliani falso. – Não é um Modigliani, mas *será* um verdadeiro De Hory? – Sim. Olha para a qualidade. Viste alguma coisa com aquela qualidade que não fosse um Modigliani?. (MARQUES, 2007, p.18)

Outro artista que também copiava, produzindo réplicas de suas próprias pinturas, reconhecido e valorizado, pela sua “genialidade” (originalidade?) no uso do pincel e das cores (além de uma biografia instigante), foi o holandês Vincent van Gogh (1853-1890). A exposição intitulada “Van Gogh Repetitions”, realizada entre 2013 e 2014, na The Phillips Collection (Washington/DC/EUA), reuniu 13 casos em o artista fez mais de uma versão de uma mesma obra, reunindo 30 quadros ao todo, entre as primeiras versões e suas réplicas, convocando o público a lançar um olhar cuidadoso para o seu processo criativo.

O procedimento da cópia no campo da produção artística tem sido problematizado, questionado, criticado e, obviamente, colocado em práticas diversas. Se, por um lado, um conjunto de crenças e argumentos situam a cópia como uma prática antiartística e pouco criativa, sugerindo uma dicotomia entre original/autêntico e cópia/falso; por outro, no academicismo, copiar era parte crucial da formação de artistas profissionais no século XIX e o plágio, uma atividade corriqueira e sem protocolos na época de Shakespeare, ele próprio um dos notáveis do gênero.

Antes do computador, da máquina de escrever, da copiadora e da prensa criada por Gutemberg (1394-1468), eram os monges copistas da Idade Média (séculos V a XV) que “faziam xerox” de livros e textos à mão, sobre pergaminhos (peles tratadas de carneiros ou cabras) com penas de ganso e tintas. Ornamentados com pinturas, às vezes com orações e/ou comentários, o trabalho da cópia dos manuscritos era demorado, cansativo e realizado dentro de um quarto chamado *scriptorium*, nos mosteiros. Sendo uma atividade viva, passível da ação do acaso, da expressão ou da má fé humanas, acontecia no processo da cópia de alguma palavra ou frase ser esquecida ou trocada, o que fazia, obviamente, com que as cópias fossem se modificando, ao longo do tempo e do gesto, em maior ou menor grau, de acordo com o caso. Já as cópias advindas com a indústria gráfica e das máquinas de xerox permitiam uma dada fidelidade de cópia que tinha como ação maior o apagamento. Ou seja, a fotocópia da fotocópia da fotocópia da fotocópia... vai desaparecendo.

Herdeiros dos processos de edição do cinema e do vídeo, no universo das práticas digitais, o *copy/paste*, lado a lado com a operação de “remixar”, “editar”, “samplear”, “encaminhar” e “compartilhar” constituem atualizações mais recentes da “collage”, do “ready-

made”, dos processos de edição de cinema e vídeo. Se hoje a facilidade do selecionar-cortar-colar aumentou casos de plágio em certos contextos, reatualizando a discussão de autoria, antes do Iluminismo um poeta inglês poderia se apropriar de um soneto em outra língua de um colega, traduzi-lo e assinar como seu, já que o plágio era muito utilizado na disseminação de ideias. Shakespeare é um dos plagiadores mais conhecidos por nós dessa época. Entre os defensores mais recentes dessa atividade está o coletivo Critical Art Ensemble, cujo texto “Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica” (2011) foi re combinado a partir de outros, alguns destes presentes na bibliografia do livro e outros tão sutilmente citados, que praticamente impossibilita sua localização anterior.

No universo mais restrito da dança (e das artes cênicas), grande parte da aprendizagem se dá através da imitação e da repetição, ou seja, da cópia. Copiamos nossos professores, executamos instruções verbais, escritas ou ilustradas, imitados e repetimos passos, sequências e estados de corpo. Em suma, treinamos a partir da repetição, aprendemos a partir da cópia. O poema de Manoel de Barros, “Uma didática da invenção” (2008), tem sido uma máxima para falar do fazer da dança “repetir, repetir - até ficar diferente” nos leva a mais uma palavra, a “apropriação”, já que o repetir a que se refere é o do fazer várias vezes até se transformar em outra coisa que faria parte, então, deste outro corpo. Seria, portanto, dele. Quando assimilado, o novo autor o transformou em algo próprio. Então, o ato de copiar e repetir seria pedagógico não só na dança como no teatro, porque faz apr(e)nder aquilo que se está reproduzindo, ao mesmo tempo em que recria suas possibilidades de existência em outro corpo, tempo e espaço.

DANÇA COVER

Pergunta ao menino de 10 anos:
- Você sabe o que é um cover, Don?
- É uma coisa que outra pessoa já fez?

Mas, afinal de contas, seria mesmo possível *copiar* uma dança? O que seria possível *copiar* exatamente?

Essas e outras questões o projeto de pesquisa DANÇA COVER vem tomando tanto como objeto de estudo, quanto como procedimento metodológico e estratégia de articulação institucional. Em andamento desde 2012, no âmbito do grupo de pesquisa

Laboratório Coadaptativo – Labzat¹⁰, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, o projeto vem reunindo interessados(as) em *fazer cover* de danças, em sua maioria estudantes, dançarinos, *videomakers* e professores. Ou seja, copiando-as o mais fielmente possível a partir dos vídeos tomados por referência que as registraram, fazendo da experiência da cópia um lugar para se aproximar do passado, para desenvolver processos criativos e verificar hipóteses. A cada cópia, uma configuração corporal transitória.

Surgidas a cada ensaio, tais configurações revelam o corpo como lugar de agenciamento do conhecimento (BITTENCOURT; SETENTA, 2012). As configurações para realizar a cópia variam de tempo em tempo, de espaço para espaço e de corpo para corpo, mas dois parâmetros se mantêm: a *cópia* apenas enquanto a *presença da referência* for necessária. O formato da experiência do *cover* engloba em sua composição os dançarinos, o vídeo a ser copiado na hora, sendo uma imagem para o público e outra para os dançarinos, e a cópia em si, a dança atualizada. A metodologia reúne atividades diversificadas e complementares, tais como buscas e estudos de registros históricos, audiovisuais, entre outras fontes de pesquisa relacionadas à dança; práticas de configurações, incluindo em seu formato duas projeções das imagens (dança) copiada (em TV, tela ou parede), “citando” e “autenticando” a referência, ao mesmo tempo que demonstra o exercício da cópia, com suas inevitáveis transformações, no tempo, no espaço, no público e nos corpos que a copiam.

DANÇA COVER surge a partir do projeto de extensão Trança, que consistia no desenvolvimento de um projeto coreográfico proposto de um estudante para um professor. Em uma de suas últimas edições, em 2011, a então estudante de pós-graduação Candice Didonet realizou a proposta “yvonneraineando” em coautoria com a professora Jussara Setenta. A proposta consistia na aprendizagem, via You Tube, da coreografia “Trio A” (1966), de Yvonne Rainer (1934), dividida em duas etapas: 1) transformando vivência em referência e 2) citação em situação. Curiosamente, a mesma obra que seria investigada, entre 2016 e 2017, pela estudante Taynah Melo em seu projeto “Trio A, novos olhares”

10 Consultar os artigos: “Pesquisa artística e pesquisa acadêmica: uma articulação controversa”, de BITTENCOURT, Adriana; BRITTO, Fabiana; SETENTA, Jussara, e “Laboratório coadaptativo Labzat: uma experiência de pesquisa como composição do comum”, de BRITTO, Fabiana, ambos publicados no volume 1, do livro Fluxos de pesquisa em dança no Brasil. (Salvador, UFBA, 2015).

(aprovado pelo Edital Pibexa/2016), apresentado no XXVI Painel Performático da Escola de Dança e no Ensaio em Estudo, atividade criada e conduzida pelos participantes do Grupo de Pesquisa Labzat.

Entre seus objetivos, está a articulação da produção acadêmica e da artística na universidade, em seus níveis de graduação e pós-graduação, criando processos e adaptações entre as duas instâncias que tornem sua prática possível, contribuindo para a sistematização do conhecimento produzido, para a consolidação da inseparabilidade entre pesquisa, ensino e criação, e para a formação do estudante, ao favorecer a expansão de seu repertório de referências e experiências, sua formação profissional e sua inserção no mercado. Partindo do pressuposto de que ambas as produções (artística e acadêmica) podem se implicar no ambiente da universidade, o projeto DANÇA COVER passa a se desenrolar em três instâncias indissociáveis: 1) nas práticas de ensino¹¹ (tanto na sala de aula em componentes curriculares da graduação, quanto da pós-graduação e cursos em eventos fora da universidade) que não se separam de 2) práticas de pesquisa em criação artística (em planos de trabalho, submetidos a editais de incentivo à extensão universitária, editais de criação artísticos, como o PIBIEX, o PIBIArtes e o PIBExA¹²); em vinculação com 3) as práticas de extensão¹³, como apresentação de resultados em eventos acadêmicos, artístico-acadêmicos e artísticos, na produção audiovisual disponível em canais virtuais e redes sociais e na produção bibliográfica.

Ao longo desses sete anos, tal conjunto de experiências (ensino, pesquisa e extensão) tem permitido, mais especificamente, a) pensar sobre os modos de lidar com referência, plágio e citação em dança; b) refletir acerca das questões relacionadas à

11 Em 2014, a prática do DANÇA COVER fez parte de duas disciplinas semestrais da Graduação em Dança, o Laboratório de Corpo I e o Laboratório de Criação Coreográfica I. A experiência, resultou na coreografia e no vídeo “Rosas Vermelhas”, criados após a realização da cópia de “Rosas danst Rosas”. Já em 2018, o mesmo exercício foi desenvolvido no componente de Prática da Dança (optativa para estudantes da universidade) e apresentado no XXXI Painel Performático, da Escola de Dança da UFBA.

12 São editais criados e implementados pela Pró Reitoria de Extensão, respectivamente, **PIBIEX** | *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Extensão Universitária*, **PIBExA** | *Programa Institucional de Experimentação Artística* e **PIBIArtes** | *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística*.

13 Os primeiros resultados (DANÇA COVER # 1) foram apresentados no XIV Painel Performático, em 2013 e no II Congresso da Associação dos Pesquisadores de Dança (comunicação oral). Em 2014, os resultados fizeram parte do XV Painel Performático com as apresentações: WE ARE TRISHA BROWN e The Dance Brazil Cover (paródia do programa The Voice Brasil com covers da bailarina Ana Botafogo e da performer Luz del Fuego). Ainda em 2014, o projeto integrou o III Festival de Dança de Itacaré (BA), o Fórum 1 Minuto da Dança (Teresina/PI), o III Congresso da ANDA (Salvador), com oficinas, palestras e debates.

autoria; c) observar a relação entre imitação (COHEN, 1953), remontagem e aprendizagem; entre outras questões correlatas, o que implica “numa conduta política de atuação na formação universitária no âmbito da arte, mais especificamente no âmbito da produção de conhecimento em dança”. (BITTENCOURT & SETENTA, 2011, p. 4).

REFERÊNCIAS

ADAMS, Henry. **Van Gogh, afinal, também copiava**. Salvador, Jornal A Tarde, The New York Times International Weekly. Segunda-feira, 21 de outubro de 2013, p.8.

BARROS, Manoel de. **O livro das invencionices**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1993.

COHEN, Selma Jeanne. Dance as an art of imitation. In: COPERLAND, David. **What Is Dance? Readings in theory and criticism**. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1983. p.15-21.

BITTENCOURT, A. M.; SETENTA, J. S. Pesquisa acadêmica e pesquisa artística em dança: instâncias distintas em ações compartilhadas. In: 2º **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA**. Dança: contrações epistêmicas. *Anais...* 2011. Rio Grande do Sul: Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2011. Disponível em: <www.portalanda.org.br/index.php/anais>. Acesso em: 15 de junho de 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Jan/Fev/ Mar/Abr/ 2001, nº 19, p. 20-28.

CRITICAL ART ENSEMBLE. **Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica**. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

DIDONET, Candice; SETENTA, Jussara. **“YVONNERAINEANDO”**: proposta artística acadêmica em co-autoria. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.11, p.17-27, jul./dez. 2014.

JANNINGS, Luke. **Beyoncé v De Keersmaeker**: can you copyright a dance move? The Guardian, Theatre Blog, 11 de outubro de 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/oct/11/beyonce-de-keersmaeker-dance-move>> Acesso em: 20 de julho de 2018.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória da dança contemporânea e a arte da citação**. Revista Dança, v.2, n.1, p.87-100, jan./jun. 2013.

MACAULAY, Alastair. **In Dance, Borrowing Is a Tradition**. The New York Times, 21 de novembro de 2011. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2011/11/22/arts/dance/is-beyonce-a-choreography-thief-in-countdown.html>>. Acesso em: 20 de junho de 2018.

MARQUES, Lourenço Susana. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade**. Mestrado em Ciências da Comunicação. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais Humanas. Lisboa, 2007.

SPANGHERO, Maíra (Org.). **Fluxos de pesquisa em dança no Brasil**. Salvador: UFBA, 2015.

BRASIL. Lei Federal N° 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/697242.pdf>>. Acesso em: 10 de julho de 2018.