



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

MILIANIE LAGE MATOS

**A DANÇA COMO CONTRADISPOSITIVO NO COTIDIANO
SOCIAL: INTERAÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS NO ESPAÇO
URBANO**

Salvador
2014

MILIANIE LAGE MATOS

**A DANÇA COMO CONTRADISPOSITIVO NO COTIDIANO
SOCIAL: INTERAÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS NO ESPAÇO
URBANO**

Dissertação de Mestrado apresentada como
requisito parcial para obtenção de Título de Mestre
no Curso de Pós-Graduação em Dança da
Universidade Federal da Bahia

Orientadora: Profa. Dra. Leda Maria Muhana
Martinez Iannitelli

Salvador
2014

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Matos, Milianie Lage.

A dança como contradispositivo no cotidiano social: interações estético-políticas no espaço urbano / Milianie Lage Matos. - 2014.

94 f.: il.

Inclui apêndice.

Orientadora: Profª. Drª. Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.

1. Dança - Aspectos sociais. 2. Dança - Estética. 3. Corpo como suporte da arte. 4. Arte e Estado. 5. Política na arte. 6. Interação social. 7. Dança de rua. I. Iannitelli, Leda Maria Muhana Martinez. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.22

CDU - 793.3

MILIANIE LAGE MATOS

**A DANÇA COMO CONTRADISPOSITIVO NO COTIDIANO
SOCIAL: INTERAÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS NO ESPAÇO
URBANO**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção de Título de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 09 de setembro de 2014

Banca Examinadora

Profa. Dra. Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli (Orientadora) – UFBA

Profa. Dra. Adriana Bittencourt – UFBA

Prof. Dr. Washington Drummond – UFBA/UNEB

Dedico este trabalho ao desenvolvimento da consciência humana.
Ao passado, ao presente, ao futuro.
Ao acontecimento.
À Cultura, à Arte, às Crianças, ao meu Pequeno Grande Príncipe Ryu.
À Dança. À Personalidade Espiritual do ser humano. Ao Amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Fonte Fecunda e Infinita de Amor e de Vida Livre oferecida ao ser humano destes tempos imemoráveis, a qual tudo permite, tudo guia, cria, desenvolve, realizar, evolui e... “no caminho do bem”. E aos meus Ancestrais por me orientarem nas escolhas no trilhar da existência.

Aqui onde estou agradeço a *Ledança*, *Ledinha*, *Ledíssima*, a *Lagarta Leda*, diferentes maneiras carinhosas de chamar minha orientadora a Profa. Dra. Leda Maria Muhana Martinez Iannitelli pela sincera amizade, clareza, paciência, firmeza, segurança e objetividade em suas colocações, pelo cuidado com que contribuiu para minha transformação em Mestre em Dança, dedicando-se a minha orientação no Programa de Pós Graduação da UFBA dentre outras múltiplas funções na vida pessoal e acadêmica.

Agradeço à Profa. Dra. Adriana Bittencourt pela escuta, reciprocidade e parceria no desenvolvimento dessa dissertação. Sem faltar os “puxões de orelha” necessário para focalização do meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Washington Drummond pelo estímulo à continuidade da pesquisa e pela abertura e diálogos na participação do Grupo de Estudo Pós-teoria, o qual coordena.

Aos professores e professoras da Escola de Dança da UFBA da Graduação e do Programa de Pós Graduação pela contribuição inerente à minha formação enquanto pesquisadora na área da Dança e enquanto ser social.

Aos meus colegas no mestrado por compartilharem seus medos, anseios e saberes.

Aos meus colegas na graduação, hoje colegas de trabalho e amigos por compreenderem e apoiarem os momentos em que precisei fazer fortes escolhas em relação ao tempo e às realizações. Presentemente a Aldren Lincoln, Giltanei Amorim e Joane Bittencourt que, simultaneamente à finalização da dissertação, realizamos belamente o Projeto Barricada.

Aos funcionários da Escola de Dança pela atenção e respeito com que nos recebem todos os dias.

Aos realizadores e participantes do Festival Internacional Atos em Ações por colaborem com essa pesquisa, doando-se com bom coração e reciprocidade às minhas questões, incentivando e estimulando o desenvolvimento da investigação.

Em especial, a Cecília Stellini, Wagner Rossi Campos, Nelhi Jamile Madrite, Tzitzí Barrantes, Fausto Gracia, Alperoa, Lea Moraes, Jaime Alfonso Lizarazo Bautista, Gilio Mialichi, Gabi Alonso por suas contribuições nas entrevistas e apoio. E a todos que participaram deste evento por contribuírem direta e/ou indiretamente com este trabalho.

À dançarina, coreógrafa e professora de Dança Minako Seki pela enriquecedora Residência Artística de Dança no Castelo Lohra (Gebra/Alemanha - 2013) e por sua afetividade e generosidade na troca de conhecimentos.

Aos participantes do Projeto Macaco Nu por serem fundamentais para sua realização, especialmente Mab Cardoso, pela parceria sempre recíproca na realização desse projeto. E à Comunidade Espiritualista do Céu do Mapiá/AM – Flona do Rio Purus – por nos receberem com todo Amor, partilhando seus ensinamentos, principalmente a Madrinha Francisca Corrente que nos aconchegou em sua confortante casa.

Aos Povos da Floresta pela doação incondicional dos seus conhecimentos ancestrais, dando-nos a cura e a recuperação do nosso corpo físico e etéreo.

À minha mãe, Jeaninie Asfora Lage, e a meu pai José Gilson Matos, e a toda minha família linda, materna e paterna, por confiarem em mim e, dessa maneira, contribuírem para o desenvolvimento do meu potencial enquanto ser humano, dançarina, professora e pesquisadora de Dança, colaborando para que eu seja um indivíduo íntegro a serviço do bem, da coletividade e da cooperação.

Ao meu filho querido, Ryu Matos Murillo, por me ensinar a amar incondicionalmente, reverberando esse sentimento no cotidiano da minha volta, inspirando-me a compreender que as grandes conquistas são as mais pequeninas.

Aos amigos e parceiros que sempre de alguma maneira contribuíram com o desenvolvimento do outro e me estimularam a persistir na conclusão desse objetivo desejado, esperado que foi finalizar a dissertação e defender com honra: Maira Di Natale, Isaura Tupiniquim, Tiago Ribeiro, Eduardo Rocha, Ruben Dunham, Daniela Moreira (por cuidar com carinho do meu filhote amado sempre que precisei), ao Bando Maré de Março (Capoeira Angola), a Irmandade do Brilho das Águas (Centro Espiritualista da Doutrina do Santo Daime em Mata de São João/BA), ao Coletivo TeiaMUV por compartilhar experiências de dançar no espaço urbano desde 2008.

Às minhas queridas alunas adolescentes no Projeto Barricada que venho acompanhando o crescimento, desde 2010, com o Trabalho de Conclusão de

Estágio para obtenção do título de Licenciada em Dança pela mesma universidade. Hoje ainda juntas compartilhamos outros momentos importantes, pois com elas realizo grande parte das trocas sobre tudo o que aprendi e acredito enquanto dança no contexto social, na formação de sujeitos conscientes e ativos espiritual e politicamente: Bruna Santos, Emili Silva, Eviane Souza, Gleice Vieira, Jule Santos, Raila Souza, Sabrina Silva, Jiouvana Souza, Milena Oliveira, Nádia Soares, Renata Cardoso, Rita de Cássia e Vitória Oliveira.

A arte é impotente, a arte não conserta nada, a arte não pode solucionar problemas, a arte não pode devolver a vida a ninguém, a arte não pode remendar a realidade. E eu creio que o que define a arte é sua carência de poder. É aí onde reside a essência poética da arte, na carência de poder.

Doris Salcedo (2013 apud MARQUEZ, 2013, p. 18)

MATOS, Milianie L. *A Dança como contradispositivo no cotidiano social: interações estético-políticas no espaço urbano*. 94 f. 2014. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2014.

RESUMO

Esta dissertação investiga a Dança Contemporânea como um contradispositivo em relação aos dispositivos de poder intrínsecos ao contexto social. A partir dessa relação, discute o potencial da dança através das interações estético-políticas nas contingências do seu acontecimento no espaço urbano. Nessa pesquisa são vislumbrados os conceitos de biopolítica, dispositivos e contradispositivos, corpo, ambiência e espaço urbano; contou-se com alguns parâmetros históricos da arte na rua, pesquisa de campo (Festival Internacionais Atos em Ações – Artes Visuais – Campinas, Limeira e Rio Claro/SP/2013) e o Projeto de Dança Macaco Nu (Alemanha/Amazonas/Acre/Bahia/2013). Os resultados obtidos revelam uma tendência da dança, realizada nos espaços urbanos, de operar como enunciação estética que mobiliza reflexões sócio-políticas acerca dos mecanismos de poder. Dos nove investigados, todos, de maneira particular, demonstram intenções de subversão dos dispositivos de poder, com fortes preocupações políticas. Os instrumentos da pesquisa têm como foco maior o estudo do corpo como potencial da ação. Neste sentido, o corpo pode ser compreendido como a própria ambiência da dança urbana. Tal enunciado, no entanto, merece mais investigações futuras, dado sua complexidade e relevância.

Palavras-chave: Dança. Corpo. Ambiência. Espaço urbano. Interação. Estética. Política. Contradispositivo.

MATOS, Milianie L. *Dance as a contragadget in everyday social life: aesthetic-political interactions in urban space*. 94 pp. 2014. Master Dissertation – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2014.

ABSTRACT

This dissertation investigates the Contemporary Dance as a contragadget in relation to the intrinsic power devices to the social context. From this relationship, it discusses dance potential through the aesthetic-political interactions in the contingencies of its event in urban space. In this research are envisioned the concept of biopolitics, devices and contragadgets, body, ambience and urban areas; counted on some historical parameters of street art, field research (Festival International Acts Actions - Visual Arts - Campinas, Limeira and Rio Claro/ SP/2013) and the Dance Naked Ape Project (Germany/Amazon/Acre/Bahia/2013). The results show a dance trend held in urban areas, to operate as aesthetic enunciation mobilizing socio-political reflections on power mechanisms. Among nine investigated, all in a special way, all of them demonstrate intentions of subversion of power devices, with strong political concerns. The survey instruments have greater focus as the study of the body as a potential action. In this sense, the body can be understood as the actual urban ambience dance. As stated, however, it deserves more future investigations because its complexity and importance.

Keywords: Dance. Body. Ambience. Urban space. Interaction. Aesthetics. Policy. Contragadget.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Simoni Forti – <i>Huddle</i> 1961	44
Figura 2: Trisha Brown – <i>Man walking down the side of a building</i> 1970	46
Figura 3: Trisha Brown – <i>Roof Piece</i> 1971	47
Figura 4: Trisha Brown – <i>Walking on the wall</i> 1970	48
Figura 5: Experimentação Castelo Lohra – Milianie L. Matos – Alemanha 2013 Foto: Roger Rossel	68
Figura 6: Experimentação Castelo Lohra – Minako Seki, Mab Cardoso e Milianie L. Matos – Alemanha 2013. Foto: Roger Rossel	69
Figura 7: Macaco Nu 2013 – Milianie L. Matos . Foto: João Machado	79
Figura 8: Macaco Nu 2013 – Milianie L. Matos. Foto: Aldren Lincoln	80
Figura 9: Macaco Nu 2013, Praça Dois de Julho - Salvador/BA. Dançarina: Milianie Lage Matos. Foto: Aldren Lincoln	81
Figura 10: Macaco Nu 2013, Praça Heliodora Balbi – Manaus/AM. Dançarina: Mab Cardoso. Foto: João Machado	82
Figura 11: Processo de experimentação Macaco Nu 2013, Presidente Figueiredo/AM. Dançarina: Mab Cardoso. Foto: Felipe Fernandes	83
Figura 12: Macaco Nu 2013, Praça Heliodora Balbi, Manaus/AM. Performer: Odacy de Oliveira. Foto: João Machado	84
Figura 13: Processo de experimentação, Macaco Nu 2013, Presidente Figueiredo/AM. Performer: Odacy de Oliveira. Foto: Felipe Fernandes	85

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	2 ARTE E CIDADE: REFLEXÃO	19
2.1	ESPAÇO URBANO	19
2.2	DANÇA E BIOPOLÍTICA	25
2.3	DISPOSITIVOS E CONTRADISPOSITIVOS	30
2.4	CORPO, DANÇA E AMBIÊNCIA	35
3	CORPO E RUA: PROJEÇÃO	43
3.1	DANÇA E INTERAÇÃO	43
3.2	CORPO COMO AMBIÊNCIA: INTERAÇÃO COMO CONTRADISPOSITIVO	52
4	CORPO/COMPOSIÇÃO COMO AMBIÊNCIA, DISPOSITIVOS E CONTRADISPOSITIVOS: REALIZAÇÃO	58
4.1	FESTIVAL ATOS EM AÇÕES	58
4.2	MACACO NU	67
4.3	CONTRADISPOSITIVOS DOS ARTISTAS	74
5	CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS	87
	REFERÊNCIAS	91
	APÊNDICE Entrevista com os Artistas	94

1 INTRODUÇÃO

Compreendendo a importância da Dança nos processos cognitivos e sociopolíticos do ser humano, esta dissertação investiga a Dança no espaço urbano, a partir de problematizações acerca das relações entre interação, visibilidade, conscientização e política na Dança. Por que dançar no espaço público urbano? Que relação se estabelece entre a arte/dança e a cidade? O que se quer fazer ver na Dança? Por que e para quem se quer tornar visível a Dança no espaço urbano? Que espaço urbano é escolhido em relação a que proposta de Dança? Será que há especificidades acerca de processos de criação de Danças em espaço urbano? Que relações ocorrem entre os artistas/dançarinos, os transeuntes e os transeuntes fruidores? Quais decorrências são esperadas da interação *dançar no espaço urbano*?

O interesse pela Dança no espaço urbano surgiu ainda antes do ingresso no Curso de Licenciatura em Dança da UFBA, quando, entre os anos de 2002 e 2005, realizei uma viagem de bicicleta pela América do Sul derivando pelos países vizinhos Bolívia, Chile e Peru e alguns estados brasileiros como Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Rondônia e Acre. Nessa viagem desenvolvia trabalhos artísticos e educativos em praças públicas, escolas estatais e instituições a serviço do social. Com essa experiência, desenvolvi a habilidade de me aproximar de um público diverso, integrado por diferentes perfis, nacionalidades e culturas, de modo que os conquistava afetivamente. Dançava e fazia “palhaçaria” para diversos grupos de pessoas de diferentes culturas, classes sociais e possibilidades físicas e em diferentes contextos: dancei para idosos, cegos, crianças e adultos, majoritariamente de baixo poder aquisitivo.

Ao regressar a Salvador/BA, ingressei no Curso de Licenciatura em Dança da UFBA em 2006, período em que continuei investigando a experiência de dançar no espaço urbano para uma diversidade de pessoas. Assim, participei de alguns projetos acadêmicos voltados para a Dança no espaço urbano, com algumas experiências significativas que relatarei a seguir: ACC - Atividade Curricular em Comunidade, coordenado pelo Prof. David Iannitelli, em parceria com o Projeto Dança nas Estações (2005 a 2007), da Fundação Gregório de Mattos. O Prof. David convidava os estudantes interessados em apresentar trabalhos nas estações de

transbordo de Salvador (Lapa, Iguatemi, Mussurunga e Pirajá) e muitas experiências interessantes aconteceram.

Houve um duo em que Iannitelli dançava com uma aluna vestida de freira, isso provocava diferentes sensações no público: alguns se indignavam pela ousadia daquela freira, outros vibravam. Em outra ação, minha orientadora e o Prof. David, vestiram-se como funcionários de serviços gerais. Começavam a ação limpando o chão, varrendo e logo, interagiam dançando com a vassoura, entre eles, com os transeuntes, causando estranhamento, ora alegrias, ora aversões: “Como trabalhadores podem dançar durante o expediente?”

Outras ações provocavam outros estranhamentos como o trabalho de Tiago Ribeiro¹, que experimentou no espaço urbano fragmentos de dois de seus trabalhos, levando para a Estação de Transbordo do Iguatemi uma ação que se sobrepunha de extratos das ações anteriores. Então, do trabalho “Dois pontos e vírgula” ele realizou a ação de furar os dedos com agulhas e carimbar com seu sangue alguns envelopes, lacrando-os com o sangue e a agulha, que eram entregues aos transeuntes. E da “A antepenúltima ceia” – o primeiro capítulo na “Novela Performática ressuscitando Joane” – ele levou a ação em que Joane Bittencourt² se maquiava compulsiva e ininterruptamente de maneira que chorava/lacrimava muito à medida que borrava a maquiagem e suas lágrimas eram pretas. Eles dois estavam sentados no mesmo banco da estação rodoviária, enquanto outros dois dançarinos corriam pelas periferias daquele espaço e ao redor deles, numa atitude mórbida e ao mesmo tempo *clownesca*: um estava vestido de palhaço e o outro com um capacete na cabeça.

Esse era o conjunto da ação, tudo acontecia concomitante, em um horário de grande fluxo. Essa ação causava um estranhamento semelhante a um susto, não era um estranhamento de negação, era silencioso, reflexivo; as pessoas não tinham respostas imediatas para identificar aquilo que presenciavam e o grau de subjetividade desse trabalho atraía os transeuntes que ficavam ali tentando desvendar o significado do que viam, por isso não se trata de uma subjetividade inacessível. Essa ação permitia que as pessoas criassem suas próprias histórias,

¹ Tiago Ribeiro é cearense, vive em Salvador/BA há mais de 8 anos, é artista do corpo e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2014).

² Joane Bittencourt – Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia.

suas próprias narrativas para aquela ação, sempre arraigadas de suas próprias experiências e referências de vida.

Em um trabalho em que dancei com Aldren Lincoln³ na Estação Pirajá, em que fazíamos um duo de Contato Improvisação, algo lúdico e descontraído, afetuoso, que estimulava subjetivações relacionadas às trocas, as relações interpessoais, houve a interferência de uma mulher, moradora de rua. Ela tinha, aparentemente, transtornos mentais, estava bêbada e não tinha ambas as pernas, estava muito suja por andar se arrastando pelo chão sem cuidados especiais. Ela entrou no espaço em que estávamos dançando e começou a interagir conosco em uma sintonia completamente adversa ao que estávamos experienciando. Ela gritava, cantava e se masturbava, interagindo conosco.

Claramente os transeuntes começaram a dividir a atenção, alguns riam, outros se irritavam com a mulher. E nós dois a princípio não sabíamos o que fazer, literalmente. Então, continuamos a dançar, ao mesmo tempo em que tentávamos identificar nossos sentimentos naquela nova situação; percebemos que a qualidade de nossos movimentos havia mudado completamente, o caráter da ludicidade se havia perdido e nossa Dança estava mais reflexiva. Finalizamos com um abraço dilatado temporalmente. Essa reciprocidade, a liberdade de interação que o fruidor tem com um trabalho no espaço urbano favorece uma complexidade à obra que somente ocorre em razão do contexto e do próprio acontecimento.

Outro projeto que participei na faculdade foi o PIBIC – Programa Institucional de Iniciação Científica –, sob orientação da professora Dra. Jussara Sobreiro Setenta, cujo título do trabalho era “Viajar, deslocar-se, andar como estrutura performativa na construção de mapeamentos estético políticos” (2007).

Na sequência, em 2008, fui aluna especial no Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, na disciplina Estética Urbana com as professoras Dra. Fabiana Dultra Britto (Dança) e Dra. Paola Berenstein Jacques (Arquitetura). No decurso dessa disciplina, participei do evento que ambas as professoras organizaram, o “Encontro Corpocidade: debates em estética 1” – com o apoio dos Programas de Pós Graduação de Dança e Arquitetura/Urbanismo-UFBA. Concluí o curso, sob orientação da professora Dra. Lúcia Fernandes Lobato, com o Trabalho de Conclusão de Estágio intitulado “Laboratório de Dança através de

³ Aldren Lincoln - Licenciado em Dança pela Universidade Federal da Bahia.

experiências cartográficas”, desenvolvido na Escola Municipal Nova do Bairro da Paz, com crianças de 07 a 10 anos de idade.

A partir dessas experiências esta dissertação procura um aprofundamento e atualização sobre a Dança no espaço urbano. Dessa maneira, está dividida em três seções, além desta introdutória, adotando conceitos orientadores: Reflexão, Projeção e Realização, respectivamente. Tais pontos norteadores estão inspirados pelas culturas dos Povos da Floresta⁴ do Acre.

Nessa perspectiva, este trabalho tem um desenho metodológico em que a segunda seção tem como orientação a Reflexão sobre relações entre arte e cidade, Dança e ambiência no âmbito da biopolítica (ESPOSITO, 2010), da estética (RANCIÈRE, 2005) e dos dispositivos (AGAMBEN, 2009) e contradispositivos, tendo como complementaridade a fundamentação teórica de outros autores: Debord (1997), Setenta (2008), Bittencourt (2012), Britto (2008), Rizek (2013), Drummond (2013), Deleuze (1990) e Foucault (1987).

A terceira seção tem como direcionamento a Projeção, na qual será refletida a Dança Contemporânea no espaço urbano, a partir do estudo da relação entre Dança e interação, analisada a partir de referenciais históricos, proposições pós-modernas de artistas das décadas de 60 e 70 que experimentaram essa relação entre arte/dança e cidade, relacionando aos conceitos teóricos vistos na primeira seção. O que acontece com a Dança no espaço urbano? Levando a compreensão do corpo como ambiência que gera contradispositivos em dissonância e resistência micropolítica aos dispositivos de poder.

A quarta seção é orientada pela Realização em que irá relacionar os dados bibliográficos com a pesquisa de campo (dados das entrevistas), realizada no Festival Atos em Ações/SP (abril/2013), área das Artes Visuais, e a análise da experiência com o Projeto Macaco Nu, realizado por mim na Alemanha, Manaus/AM, Rio Branco/AC e Salvador/BA.

A escolha pelo Festival Atos em Ações se deu pelo desejo de investigar outros modos de fazer artes do corpo no espaço urbano, perceber suas escolhas de abordagens, seus métodos, modo como compreendem tais ações. A ideia dessa investigação procura nutrir e complexificar o modo de fazer Dança no espaço, a

⁴ Povos da Floresta é um termo designado aos acreanos, sobretudo pela influência das culturas indígenas, que dentre seus costumes utiliza a alquimia dos vegetais para seus rituais espirituais, os quais, nos tempos atuais, receberam influências da colonização, em alguns casos, culminando em um hibridismo intercultural.

partir de diferentes perspectivas. Inicialmente a pesquisa de campo aconteceria também no Festival Horizontes Urbanos em 2013 (Festival de Dança no espaço urbano realizado por Jacqueline de Castro em Belo Horizonte/MG), mas, por falta de suporte para a realização, este festival não aconteceu naquele ano, de modo que optei por analisar o trabalho que estava realizando naquele momento, o Macaco Nu, por estar relacionado ao estudo. Dessa forma, o sentido da projeção é abordado aqui como uma ação expansiva na experiência artística contemporânea própria (de quem realiza) e de outros artistas de outras áreas artísticas para complexificar, através de consensos e dissensos, os modos de pensar a dança, a arte contemporânea no espaço urbano, de maneira que não deixa de ser um ato reflexivo.

Assim, enquanto possibilidade de averiguação, questiona-se: de que forma a Dança age nos espaços urbanos? Analisaremos esta questão a partir da hipótese que o corpo agencia falas, enunciações e a obra de Dança gera ambiências que engendram interações, reflexões e “processos dessubjetivantes”⁵. O conceito de enunciações corporais, que aqui nos é relevante, está defendido por Setenta (2008), em que chama de “atos de fala”⁶ o corpo/sujeito, que ao mover-se, ao dançar organiza suas ações de maneira que expõe uma narrativa corporal, gerando novos processos de subjetivação, ou “processos dessubjetivantes” em todos os partícipes, fazedores e fruidores.

Essa pesquisa em Dança dialoga com o Urbanismo, uma vez que se entende a Dança no espaço urbano enquanto uma ação que pode ativar mudanças micropolíticas no contexto social, a partir das interações que ocorrem entre artistas e fruidores no ato da dança. Nesse sentido, esta pesquisa tem por hipótese de que relações estabelecidas entre Urbanismo e Dança podem gerar outros modos de sensibilização e apropriação da experiência corporal nos espaços urbanos, a partir

⁵ Agamben se fundamenta no processo de subjetivação proposto por Foucault sobre as relações de poder, ou seja, o problema da sujeição, de modo que Agamben propõe um movimento no sentido contrário, a dessubjetivação. Em que os sujeitos devem procurar estratégias para desativar as relações de poder de que modo a fazer jogar a dessubjetivação contra a subjetivação e vice-versa (Em entrevista à Universidade Federal Fluminense, 2004).

⁶ A pesquisadora Profa. Dra. Jussara Setenta correlaciona os conceitos de performativo de Austin (1990) e de performatividade de Butler (1997), compreendendo “[...] os atos e a organização da fala como ações não apenas fonéticas.” (SETENTA, 2008, p. 29), destacando “[...] a importância do conteúdo político da fala que se constrói no e pelo e comunica-se através desse fazer.” (SETENTA, 2008, p. 30).

da compreensão de que o corpo/sujeito é em si mesmo promotor de ambiências que propõe outros modos de percepção e ação espacial.

2 ARTE E CIDADE: REFLEXÃO

Esta seção está dividida em quatro subseções e tem como orientação a Reflexão, discutindo as relações entre arte e cidade, Dança e ambiência no âmbito da biopolítica (ESPOSITO, 2010), da estética (RANCIÈRE, 2005), dos dispositivos (AGAMBEN, 2009) e contradispositivos, tendo como complementaridade à fundamentação teórica outros autores: Debord (1997), Setenta (2008), Bittencourt (2012), Britto (2008), Rizek (2013), Drummond (2013), Deleuze (1990) e Foucault (1987).

2.1 ESPAÇO URBANO

Neste estudo, a produção artístico cultural configurada no espaço público a ser problematizada está delineada no campo das artes cênicas, especificamente dança, abordando obras de caráter temporário, provisório, passageiro, transitório, com o intuito de retroalimentar algumas discussões de interesse desta pesquisa. Para tanto, é importante localizar primeiramente a complexidade que concerne aos espaços urbanos, que

Em termos gerais, [é] o conjunto de diferentes usos da terra justapostos entre si. Tais usos definem áreas, como: o centro da cidade, local de concentração de atividades comerciais, de serviço e de gestão; áreas industriais e áreas residenciais, distintas em termos de forma e conteúdo social; áreas de lazer; e, entre outras, aquelas de reserva para futura expansão [...]. (CORRÊA, 1995, p. 16)

Com uma “lente de aumento” sobre tais termos gerais, torna-se aparente que os modos de utilização da terra, do chão, do solo somente tem sentido pela maneira que são ocupados, ou seja, o desenho urbano é correlacionado à cultura, através do modo como as pessoas fruem o espaço. Dessa maneira, atualmente, arquitetos e urbanistas pensam o espaço urbano com menos determinações, menos certezas que em alguns séculos atrás.

O destino físico desses espaços não está sujeito aos desenhos designados enquanto urbanismo unicamente. Agora se leva em consideração a própria experiência dos cidadãos que ocupam os espaços da cidade em seus fluxos e ocupações cotidianas, pois estes dão significados e novos sentidos a tais espaços. São a constituição da cultura, as relações sociais que recriam, reconfiguram, ressignificam o espaço urbano (POLLAMIN, 2000). Para Pollamin, citando Chauí (1995),

A noção de cultura refere-se à maneira como nos relacionamos com o outro. [Sendo a cultura] construção de relações de alteridade, (...) “a maneira pela qual os humanos se humanizam por meio de práticas que criam a existência social, econômica, política, religiosa, intelectual, artística”. (CHAUÍ, 1995, p. 295 apud POLLAMIN, 2000, p. 25)

Desse modo, pode-se compreender o espaço urbano como um espaço “[...] fragmentado e articulado, reflexo e condicionante social, um conjunto de símbolos e campo de lutas. É assim a própria sociedade em uma de suas dimensões, aquela mais aparente, materializada nas formas espaciais.” (CORRÊA, 1995, p. 16). Em consonância a esse contexto, o espaço urbano é um ambiente fecundo para o desenvolvimento das relações humanas, onde ocorre a prática cultural através de encontros e confrontos entre diferentes modos de sentir, de pensar, de agir no mundo. E, ao mesmo tempo, se determina através dessas relações; assim, fica aparente a importância desse território para o próprio crescimento cognitivo, social, espiritual, político, econômico, estético do ser humano. Então, verifica-se uma codependência no contexto social urbano: espaço e cultura.

Nesse sentido, “[...] a ecologia urbana atual se inclina cada vez mais para estratégias explícitas de sensibilização dos espaços habitados.” (THIBAUD, 2012, p. 31), ou seja, há uma atenção voltada para a produção de ambientes compreendidos como ambiências que favoreçam a percepção do espaço enquanto um lugar de fruição, apto para ser experimentado, vivenciado. Tais ambiências são geridas na busca de uma satisfação coletiva através de estímulos sensoriais do corpo humano, de modo que há um planejamento atento para a sonorização, a climatização, a coloração, o cheiro do lugar, contíguo à visão, ao passo em que existe uma lógica de funcionamento corporal nos espaços urbanos, justificada pelas normas de convivência na coletividade que podem ser atribuídas as hierarquias de poder na

sociedade, ou seja, um regime de regulação e ordenamento.

Para Foucault (1987), essas forças controladoras atuam como operações autoritárias e disciplinares, influenciando sutilmente as subjetividades individuais que reverberam nos modos de se relacionar com o outro e com o ambiente a partir de determinada tendência, que visa interesses econômicos, majoritariamente de uma minoria (CERTEAU, 1998).

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault substitui a análise dos aparelhos que exercem o poder (isto é, das instituições localizáveis, expansionistas, repressivas e legais) pela dos “dispositivos” que “vampirizam” as instituições e reorganizam clandestinamente o funcionamento do poder: procedimentos “miNuscúlos”, atuando sobre e com os detalhes, redistribuíram o espaço para transformá-lo no operador de uma “vigilância generalizada”. (CERTEAU, 1998, p. 40)

Estes “aparelhos de poder” ou “dispositivos” repressores atrelados à dialética capitalista escoam no artifício da espetacularização do espaço urbano, colocando a cultura na demanda da mercantilização, decorrente do aumento do interesse econômico que propende à lucratividade (a prática do ganha-perde ⁷), operacionalidade instituída no início do século XX com a Revolução Industrial. Ao contrário, nos interessa mais a proposta de John Croft desenvolvendo a consciência do ganha-ganha ⁸, estabelecendo relações mais cooperativas em que o desenvolvimento material e imaterial caminham juntos em benefício de todos. Há a necessidade de uma transformação da consciência humana; não se trata de formas de governo socialista, comunista, nem tampouco capitalista. Na maioria dos países ocidentais constata-se que

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do ‘ser’ em ‘ter’. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a

⁷ Ganha-perde – Lógica do lucro capitalista em que um lado ganha e o outro perde. Esse raciocínio é o principal responsável pela crise econômica mundial (Telma de Fátima Pressotto - Mestra em Relações Internacionais – São Lourenço do Oeste/SC, 2007).

⁸ Ganha-ganha – Agenciamento de modos de relações sociais mais cooperativas. John Croft (cofundador da Fundação Gaia – Austrália Ocidental) desenvolveu em 1987 o “Dragon Dreaming”, uma metodologia de gerenciamento de projetos (comunitários e de serviço a Terra, gerando crescimento pessoal dos envolvidos), desenhada a partir dos *insights* e inspirações dos aborígenes australianos, que prioriza o ganha-ganha, ou seja, não existe lucratividade, nem perdedores, todos ganham, todos se beneficiam proporcionalmente.

um deslizamento generalizado do 'ter' para o 'parecer', do qual todo 'ter' efetivo deve extrair seu prestígio imediato e a sua função última. Ao mesmo tempo, toda a realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela. Só lhe é permitido aparecer naquilo que ela 'não é'. (DEBORD, 1997, p. 18)

Esse modo de operacionalizar, de administrar destina a construção das cidades adequando-as aos modelos imobiliários privativos e verticalizados vigentes, que comungam com a estabilidade piramidal da desigual hierarquia social, desviando a atenção à manutenção dos bairros periféricos, criação de espaços de fruição da cidade menos estereotipados e investimentos para uma mobilidade sustentável. De modo que, “[...] toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos.” (DEBORD, 1997, p.13)

Dessa maneira, as cidades contemporâneas estão imersas em políticas privativas e espetaculares, decorrentes de “[...] um processo globalizado produtor de gigantescas cenografias urbanas.” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 79). Assim, “[...] o espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’ [...] pelo seu monopólio da aparência.” (DEBORD, 1997, p. 17) De modo que, esta lógica de construção das cidades se insere nas artes, na cultura, na própria experiência urbana e nos processos de subjetivação.

Nessa perspectiva, há outras percepções a respeito do espaço urbano, também acirradas, como a relação que Agamben faz entre espaço urbano como “[...] áreas internas de uma imensa prisão.” (p. 50), em razão dos dispositivos biométricos “[...] inventados no século XIX para identificação dos criminosos reincidentes.” (p. 50), utilizados agora para a vigilância nas zonas públicas, método proveniente da atual normativa europeia (AGAMBEN, 2009). E ainda satiriza: “[...] nada se assemelhar melhor ao terrorismo do que o homem comum.” (AGAMBEN, 2009, p. 50)

Outra percepção não menos crítica, direcionada à ação artística urbana, é proposta por Berenstein (2008) e Britto (2008), ratificando a ocorrência do empobrecimento ou redução dessa experiência pelo espetáculo já que, segundo as autoras, configura-se “[...] sob um padrão de corporeidade mais restrito, e os espaços urbanos se tornam simples cenários, espaços desencarnados.” (BRITTO;

JACQUES, 2008, p. 80, 81). Elas criticam também o modo como alguns urbanistas lidam com suas práticas ao desenhar seus projetos, exilando-se da experiência corporal no espaço urbano. Argumentam que

No urbanismo contemporâneo, a distância, o descolamento, entre prática profissional e a própria experiência da cidade, se mostra desastrosa ao separar o espaço urbano de seu caráter experiencial e corporal. (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 84)

Para Drummond (2013), o pensamento sobre o urbanismo contemporâneo que tende a generalizar a experiência urbana a algo calamitoso “proporcionaria a aridez da experiência”; tais “teorias e conceitos” acercam-se de uma “radicalização discursiva” que homogeneiza de modo trágico os “processos urbanísticos” (DRUMMOND, 2013).

Nesse sentido, tem-se a compreensão de que o espaço urbano pode ser percebido como um lugar hábil para potencializar as ações dos indivíduos em um âmbito político, por ser um ambiente favorável para receber distintas pessoas, gerando situações urbanas heterogêneas, ao mesmo tempo em que publiciza democraticamente os atos dos seus ocupantes, fruidores ou transeuntes enquanto ações políticas.

Ratifica-se, conforme mencionado anteriormente como nossa hipótese, que as atuais relações estabelecidas entre Urbanismo e Dança podem gerar outros modos de sensibilização e apropriação da experiência corporal nos espaços urbanos, a partir da compreensão de que o corpo/sujeito é em si mesmo promotor de ambiências que propõe outros modos de percepção e ação espacial. Bem como, a interface entre essas áreas de conhecimento pode oferecer meios “[...] para atualizar os modos de formulação da cidade, cultura e artes contemporâneas” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 85). Para tal articulação, é importante entender o

Ambiente [...] como um conjunto de condições para as relações acontecerem e a corporalidade entendida como a síntese transitória desse processo contínuo e involuntário de relacionamento do corpo com seu espaço-tempo existencial. (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 81)

Assim, compreender a multiplicidade de ações artísticas em Dança no

espaço urbano, “[...] a produção – o fazer, relações, práticas, horizontes e modos de recepção – das dimensões urbanas e de seus sentidos” (RIZEK, 2013, p. 20) demanda contextualizar o cerne das práticas a serem estudadas. Dessa maneira, o enfoque está nas situações agenciadas em dança como *site specific*⁹ ou *performance*¹⁰, ou seja, ações organizadas e realizadas para um espaço urbano, portanto contexto, específico e de caráter transitório, efêmero no confronto entre espaço e tempo do lugar, gerando sensações, reflexões sobre aquele lugar onde o trabalho acontece. De modo que,

Cidade e produção cultural articuladas podem apontar eixos de elaboração e expressão simbólica, lugares de disputa de significados e sentidos, mais do que de expressão ou rebatimento de um suposto “real”, simplesmente espelhado, quer como reflexo quer como ilusão. (RIZEK, 2013, p. 19)

A articulação entre espaço urbano e Dança leva ao questionamento de como a Dança pode engendrar outros agenciamentos de relações sociais, gerando cultura, favorecendo a transformação da consciência humana. Dessa maneira, em suas práticas, a Dança se apresenta como um modo de atuar micropolítico por engajar no âmbito social novos modos de ocupação dos espaços e de relações interpessoais, transformando o comportamento social padrão ao subverter a ordem cotidiana.

Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede de “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados?”), dos processos mudos que organizam a ordem sócio política. (CERTEAU, 1998, p. 40)

Nessa perspectiva, em domínio geral a arte pode ser compreendida enquanto uma ação política geradora de novas “maneiras de fazer”, como uma ação de resistência, que motiva a construção de um pensamento que resiste à “[...] reprodução da vida controlada e capturada em todas suas dimensões.” (NEGRI, 2008, p. 2), ou seja, aos modos dominantes de ocupação dos espaços urbanos. A

⁹ *Site Specific* refere-se a trabalhos artísticos em que o artista leva em consideração o espaço enquanto contexto, desde a elaboração do projeto, o processo de criação até a realização da obra.

¹⁰ A *performance* ou ação artística se tornou um conceito nas Artes Plásticas na década de 60 que problematizava o sentido da estética, questionando as práticas da Arte Moderna, configurando a Arte Pós Moderna, no mundo ocidental.

arte pode engendrar uma contracultura, uma “política diagonal”, que Negri entende como a “[...] relação que cada um tem com estas relações de poder, e que não se pode evitar de ter” (NEGRI, 2008, p. 2). Ele elucida que “[...] o problema é saber em que lado você está: no lado do poder da vida que resiste ou no de sua exploração biopolítica¹¹” (NEGRI, 2008, p. 2).

Dessa maneira, a partir de uma escolha lúcida, a Dança contemporânea potencializa sua ação biopolítica, ou seja, cultural, social e política, ao ser agenciada no espaço urbano, reverberando em “práticas de autonomia” e maneiras de interações sociais que através de ambiências corporais reexistem, refazem, recriam, reinventam os modos de se relacionar, de ocupar e de dar sentido aos espaços e tempos citadinos.

2.2 DANÇA E BIOPOLÍTICA

A história humana não passa de repetição, às vezes deformada, mas nunca realmente disforme, da nossa natureza. (ESPOSITO, 2010, p. 44)

A noção de biopolítica vem sendo discutida desde o início do século XX, iniciando-se na Alemanha, posteriormente na França e, discussões mais recentes, no mundo anglo-saxônico. Dessa maneira, “[...] podem ser catalogados em três blocos diferentes e sucessivos, caracterizados respectivamente por uma abordagem de tipo organicista, antropológica e naturalística.” (ESPOSITO, 2010, p. 32), respectivamente. Essas abordagens conceituais vão se estabelecendo, fluentemente, de acordo com os contextos culturais e históricos em que se desenvolvem as problematizações acerca desse tema.

Segundo Esposito (2010), no modelo organicista alemão, o Estado é situado como o cerne vitalista, que embora confirme a etimologia do termo grego “bios” designado à vida natural e a vida cultural, num processo de naturalização da política pronuncia a “[...] dependência das leis da vida que a sociedade aqui manifesta e que promove o próprio Estado, mais do que qualquer outra coisa, ao papel de árbitro ou, pelo menos, de mediador.” (KJELLEN, 1920, p. 93, 94 apud ESPOSITO, 2010, p. 34).

¹¹ Tradução da autora para o português do texto extraído da versão inglesa na publicação em *Urban Act*, traduzido para espanhol por Alejandro González – aparecido originalmente em francês na Revista *Multitudes*, n. 31, jan., 2008.

Nessa perspectiva, o cidadão comum é entendido como um corpo pacífico, obediente e subserviente ao Estado excluindo a possibilidade de voz ativa, política ou opinião pública intrínseca à cultura, de modo que o conceito de biopolítica não é contemplado em sua plenitude e complexidade. Dessa maneira, se implementou o sistema nazista, pois não era somente o Estado quem designava as “leis da vida”, mas o Estado Alemão frente a diversidade do mundo.

Posteriormente, a partir da experiência da invasão e da derrota pelo sistema nazi, os franceses assumem um entendimento antropológico a respeito do termo de biopolítica, em que se mantém a relação entre desenvolvimento biológico e história da vida cultural humana, mas incorpora à política “[...] elementos espirituais capazes de governá-la em função de valores metapolíticos” (ESPOSITO, 2010, p. 38). Dessa maneira, em análise à proposição do filósofo e sociólogo francês Edgar Morin acerca da biopolítica como um projeto mais amplo do tipo “antropolítico, de uma política multidimensional do homem”, Esposito (2010) salienta que

[...] neste caso, em vez de abraçar o nexo biologia-política, o autor [Morin] situa a sua perspectiva no ponto de união problemático em que os motivos infrapolíticos da sobrevivência mínima se cruzam produtivamente com os supra-políticos, isto é, filosóficos, relativos ao próprio sentido da vida. (ESPOSITO, 2010, p. 38, 39)

Neste ponto problemático dos fundamentos da política, suas funções e ações na sociedade, relacionados aos sentidos da vida e à sensibilização acerca de uma vida espiritual que deve, segundo a experiência dos franceses, designar os valores da vida no mundo, podem ser discutidos pelo viés antroposófico, proposto pelo filósofo austríaco Rudolf Steiner no início do século XX. Ele relacionava a vida cultural à vida espiritual, propondo uma tripartição ou “triformação” do organismo social que consistia em três diretrizes: liberdade (vida cultural-espiritual), igualdade (vida jurídica) e fraternidade (vida social e atividades econômicas). Apresenta um aspecto mais humanitário sob a perspectiva antroposófica - o conhecimento espiritual no homem e o espiritual no universo – em relação à economia, à educação, à agricultura e à medicina (STEINER, 1913).

A partir dessa fundamentação, observa-se que as diretrizes da Antroposofia estão transversalmente conectadas ao principal lema da Revolução Francesa (final do século XVIII), “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, o qual integra a constituição francesa no período da 2ª Guerra Mundial desencadeada pelo nazismo. Embora

Steiner não propusesse, diretamente, definições acerca do termo biopolítica, ele propunha a ressignificação da política nas instâncias da vida que abarcasse a multiplicidade das ações humanas de modo humanizado, visto que algumas deliberações acerca da (bio)política em distintas culturas apresentam formas de poder desumanos até os dias atuais. O que estimula refletir sobre Dança e sociedade, Dança e política, é encontrar forças contrárias a tal supremacia, a exemplo das recentes manifestações socioculturais, os modos artísticos de ocupação dos espaços urbanos, as pedagogias e medicinas que revolucionam ideias hegemônicas ou verdades únicas.

Retomando a reflexão, fundamentada por Esposito (2010), sobre as diferentes definições acerca do conceito de biopolítica, ele analisa que mais recentemente, sobretudo no mundo anglo-saxônico, o entendimento se dá de forma “[...] direta e insistente à esfera da natureza como parâmetro privilegiado de determinação política.” (ESPOSITO, 2010, p. 41) Essa atual perspectiva da noção de biopolítica é conjecturada a partir da abertura da “International Political Science Association”¹² com cunho investigativo acerca da biologia e da política, em que assume-se uma tendência naturalística. Nessa perspectiva,

[...] trata-se do termo comumente usado para descrever a abordagem daqueles cientistas políticos que usam conceitos biológicos (em geral a teoria evolucionista darwiniana) e as técnicas de investigação biológicas para estudar, explicar, prever e às vezes também transcrever o comportamento político. (SOMIT; PETERSON, 2000, p. 181 apud ESPOSITO, 2010, p. 43)

Esposito critica a análise do ato de prescrever o “comportamento político”¹³ através de considerações conceituais biológicas, problematizando as diferenciações dessa ação em relação as ações de estudar, explicar e predizer no âmbito social. Contudo, o atual entendimento da biopolítica, pelo menos no mundo anglo-saxônico, elucida o ser humano como ser codependente do mundo em seu caráter evolutivo, o que se pode dizer sobre a própria consciência humana, pois, “[...] já não é a teoria a interpretar a realidade, mas a realidade a ditar uma teoria destinada a confirmá-la.” (ESPOSITO, 2010, p. 44). Aqui a vivência, o cotidiano é quem vai elucidar as

¹² International Political Science Association, fundada pela UNESCO em 1949, é uma Associação Acadêmica Internacional (IPSA). Está dedicada ao avanço das ciências políticas em todas as partes do mundo.

¹³ Agamben (2009) pretende tecer reflexões sobre o comportamento político do Homem contemporâneo através da interação entre filosofia, literatura, poesia e política.

hipóteses, as teorias, ou seja, o próprio conceito de biopolítica. De modo que não há como delinear um conceito que determine o que é biopolítica.

Esposito (2010) defende que na atualidade não há uma conotação estável que defina o termo biopolítica; de maneira mais generalizada, pode-se entender sobre esse conceito reflexões acerca da vida natural, biológica indiscernível e transversalmente à vida cultural e política dos seres humanos. De modo que

[...] quando se fala em “direitos humanos”, por exemplo, não é a determinados sujeitos jurídicos que nos referimos, mas sim a indivíduos que não se definem por outra coisa que não seja a sua simples categoria de seres vivos (ESPOSITO, 2010, p. 30).

A partir desse entendimento, vê-se que “[...] direito e política aparecem cada vez mais envolvidos em qualquer coisa que excede a sua designação habitual [...]. Este “qualquer coisa” – este elemento e esta substância, este substrato e esta turbulência – é justamente o objeto da biopolítica.” (ESPOSITO, 2010, p. 30) Dessa maneira, o conceito de biopolítica segundo Esposito, pode não estar ligado somente ao campo das normatizações judiciais ou de uma área do conhecimento específica, mas sim às relações interpessoais cotidianas apropriadas ao corpo e o contexto social. De modo que, a partir desse encadeamento, a biopolítica fundamenta este estudo nas questões que concernem às relações estabelecidas pela Dança Contemporânea no espaço urbano. Assim, a biopolítica contribui para elucidar questões acerca da atuação na sociedade dos sujeitos/profissionais dessa área, os desdobramentos sóciopolíticos ocorrentes nos processos artísticos, educativos e na própria gestão pública.

Deste modo, a problematização da função da Dança na sociedade e a dos seus agentes, suas práticas, de maneira reflexiva, potencializa seu caráter vitalizador e necessário para o agenciamento de transformações dos valores no contexto social.

No momento em que, por um lado, se desmoronam as distinções modernas entre público e privado, Estado e sociedade, local e global, e por outro secam as outras fontes de legitimidade, a própria vida instala-se no centro de qualquer processo político: já não é concebível outra política que não seja uma política da vida, no sentido objetivo e subjetivo do termo. (ESPOSITO, 2010, p. 31, 32)

A Dança, seja ela realizada no espaço urbano, no teatro ou na galeria, se

expressa enquanto um ato propositado e organizado a partir de escolhas estéticas conscientes, ou seja, configurada a partir das experiências do próprio cotidiano dos artistas, sua relação com o mundo e em um exercício de alteridade, engendrando cultura em seu fazer, pois enuncia, como nos “atos de fala” de Setenta (2008), modos de sentir e pensar expressados através de linguagens do corpo. A relação da Dança com a sociedade expõe sua importância na formação da cultura, gerando novos modos de interação, novas experiências e reflexões sobre o mundo, outras formas de se viver, atuando objetiva e subjetivamente. Acerca dos “atos de fala”,

A partir da teoria de Austin (1990), Butler (1997) vai expandir o conceito de performativo para o conceito de performatividade. De maneira mais ampliada, trata os atos e a organização da fala como ações não apenas fonéticas. O ato de fala passa a ser entendido como um ato corpóreo e, dessa maneira, constitui-se um cruzamento sintático da fala, que já é corpo, com a linguística. De partida, o que chama a atenção na abordagem de Butler (1997) é o estado corporal da ação indicando outros modos de falar e expressar ideias. (SETENTA, 2008, p. 29)

Complementarmente, através dos fundamentos filosóficos das relações entre estética e política abordados pelo filósofo francês Jacques Rancière, em “A partilha do sensível” (2005), ele propõe que a arte se manifesta através de “[...] maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17) Nessa perspectiva, dançar nas ruas, por exemplo, é um ato político, por fazer-se visível em um ambiente comum compartilhado, ao mesmo tempo em que se manifesta uma maneira específica de sentir, pensar e agir, abrindo possibilidades de [re]pensar e de [re]fazer a própria realidade, [re]existir. Nessa perspectiva,

O uso do conceito de político nesse sentido vincula-se à compreensão de que se as ideias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é político, isto é, sempre age no mundo a partir de uma determinada coleção de informação. Cada coleção implica em um determinado modo de agir no mundo – cada qual com sua consequência política. (SETENTA, 2008, p. 30)

Em consonância, para Rancière existe uma estética alicerçada na política, um modo de dividir e partilhar a experiência sensível comum, como uma espécie de subjetivação política que “[...] faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.”

(RANCIÈRE, 2005, p. 16). Um modo agenciado de visibilidade, em que os artistas se apropriam do espaço urbano, gerando suas ocupações e modos da interação com o lugar, com o outro e com o próprio acontecimento, a partir da seleção de ações corporais, que podem incluir a linguística ou meios virtuais ou não. O qual se dá por complementaridade, por ações mútuas e de modo codependente com a situação proposta, o próprio ambiente e os demais indivíduos presentes que vivenciam o fato, a exemplo dos transeuntes e/ou fruidores, geram novas proposições ao trabalho no mesmo momento em que acontece. Dessa maneira,

A organização corporal da fala da dança faz das informações trocadas entre corpo e ambiente, o seu material no mundo. Registros, traços e vestígios de vida; histórias de vida. Do contrato que se estabelece entre informações que vem de fora com as informações existentes em um corpo, ocorre um movimento de reorganização, que desencadeia a produção de outras informações. O movimento nascido dessas informações pode tomar a forma de falas construídas, estruturadas e organizadas como um discurso de fala onde, a cada nova situação do estar no mundo, já outras informações se configuram. (SETENTA, 2008, p. 40)

Tendo em vista a interconexão entre corpo, ambiente e cultura, as ações de Dança quando agenciadas de modo a conectar as escolhas estéticas como atos políticos de enunciação com outros parâmetros comunicativos, ou seja, experienciais, corporais que afetam e se deixam afetar são pertinentes a esse estudo porque podem gerar zonas de tensão e convergência de modo crítico que contrafazem os modos habituais das práticas em dança.

2.3 DISPOSITIVOS E CONTRADISPOSITIVOS

A discussão sobre dispositivo, enquanto uma terminologia que se inscreve em diferentes áreas, iniciou na década de 70 por Foucault. Recentemente, Agamben retoma esse conceito foucaultiano. Segundo Agamben, Foucault nunca elaborou uma definição sobre dispositivo, mas em uma entrevista em 1977, ele explicou o dispositivo¹⁴ como “[...] um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis,

¹⁴ Vale salientar que o conceito de dispositivo é comumente utilizado na dança como um ignitor, um propulsor a determinadas ações. Contudo, nesta dissertação será considerada as perspectivas políticas do termo, a partir dos estudos propostos por Foucault, Agamben e Deleuze.

medidas administrativas, morais e filantrópicas” (FOUCAULT, *Dits et écrits*, v. III, p. 299, 300 apud AGAMBEN, 2009, p. 28).

Assim, para Foucault os dispositivos abarcam duas instâncias: uma discursiva e outra não discursiva. A primeira se dá a partir da retórica ou dos textos escritos (normatizações, juízo de valor) e a segunda trata de técnicas, de práticas, do espaço e uso deste. Para este filósofo, o dispositivo é uma rede que se estabelece entre esses elementos de natureza estratégica, cuja consequência é a manipulação das relações de forças num jogo de poder entre o que é feito e o uso do que é feito. “Assim, o dispositivo quer disciplinar: é um conjunto de estratégias e relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (FOUCAULT, *Dits et écrits*, v. III, p. 299, 300 apud AGAMBEN, 2009, p. 28).

Tomemos como exemplo uma escola, em que somente a arquitetura, em Foucault, não pode ser considerada um dispositivo, mas sim o conjunto que constitui a escola (o projeto político pedagógico, as regras de acesso, as metodologias e didáticas dos professores, a ação dos discentes, etc). Nessa perspectiva,

[...] Foucault assim mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de seu assujeitamento” (AGAMBEN, 2009, p. 46).

A principal diferença entre Foucault e Agamben no entendimento sobre dispositivo está no fato de que para Agamben não há distinção entre os aspectos discursivo e não discursivo. Para este filósofo, o dispositivo submete um indivíduo, e como a sociedade é composta por um coletivo de indivíduos, ela fica assim submetida também aos dispositivos através dos processos de subjetivação instaurados pelas normatizações Estatais¹⁵. Enquanto que para Foucault trata-se de um jogo entre capturar e deslocar, para Agamben o dispositivo é um instrumento, um aparelho de captura, em que explicita:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto,

¹⁵ As diferenciações entre as diversas conceitualizações de dispositivo partiram dos debates no Grupo de Estudos de Pós-teoria coordenado pelo Prof. Dr. Washington Drummond.

as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares [...] (AGAMBEN, 2009, p. 40, 41).

Na conferência “O que é um dispositivo?” na Universidade Federal de Santa Catarina em 2005, Agamben dissocia o mundo humano em três classes: seres vivos (as substâncias), seres não vivos (os dispositivos), e sujeitos (AGAMBEN, 2009). Explica que os “sujeitos” se constituem a partir da relação entre “seres vivos” e “seres não vivos”. Ou seja, os dispositivos correspondem a um modo para pensar a práxis do sujeito ao instaurar uma subjetividade. De modo que, [...] “todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência”. (AGAMBEN, 2009, p. 46).

A partir das definições em Foucault e Agamben, compreende-se que todo dispositivo trabalha com o constrangimento, para fazer com que determinado corpo se molde e se articule de uma determinada forma, atuando a partir dos processos de subjetivação, em que, para Agamben, se devem desarticular os processos de subjetivação a partir dos “processos de dessubjetivação” das pessoas, pois as ações de controlar a subjetivação através de diferentes meios, como televisão, formação de consumidores, educação “[...] não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar, ou por assim dizer espectral” (AGAMBEN, 2009, p. 47). Assim, a administração pública globalizada tem triunfado em sua atividade única de autorreprodução.

Direita e esquerda, que se alternam hoje na gestão do poder, tem por isso bem pouco o que fazer com o contexto político do qual os termos provêm e nomeiam simplesmente os dois polos – aquele que aposta sem escrúpulos na dessubjetivação e aquele que gostaria, ao contrário, de recobri-la com a máscara hipócrita do bom cidadão democrático – de uma mesma máquina governamental (AGAMBEN, 2009, p. 49).

Por outro lado, e de modo imprescindível, questiona-se quais estratégias de ações, mesmo que micropolíticas, podem ser adotadas, em nosso corpo a corpo com os dispositivos, no sentido de desmascarar esse processo de subjetivação, de inércia e de submissão? São inúmeras as possibilidades e surgem nas sociedades

com intensidades distintas que correspondem e contrapõem a aplicação desses dispositivos de poder pelas instâncias governamentais sobre os cidadãos.

Por exemplo, o uso do facebook que substancialmente foi elaborado para aproximar as pessoas, embora que com relações abstratas, foi utilizado como meio de comunicação proliferativa para ativismo político na rede web e na sociedade, que através dele um grupo de pessoas organizava manifestos no espaço urbano, a exemplo das manifestações da chamada Primavera Árabe, em 2011, e em outros contextos semelhantes recentes em diferentes países. “A convocação para a manifestação de protesto na Praça Tahrir dia 25 de janeiro é feita mediante uma página no Facebook chamada Todos somos Khaled [Said]”¹⁶ (MIRANDA, 2013, p. 31).

Assim, o facebook, que para Agamben é um dispositivo, pode ser usado ele próprio como um contradispositivo, rompendo com estruturas, paradigmas ou modos de ações conjeturadas para esse dispositivo. Tudo depende do modo de uso, uma vez que poderia não corresponder a sua utilização antevista, e por assim dizer correta. Nesse sentido, Agamben considera tais ações como uma profanação, um ato de profanar, ou seja, “[...] restituir ao livre uso dos homens.” (AGAMBEN, 2009, p. 45)

Outra consideração acerca de dispositivo é realizada por Deleuze que, como Agamben, analisa esse conceito a partir da filosofia de Foucault; assim, esquematiza os componentes dos dispositivos em linhas: de visibilidade (máquinas de fazer ver), de enunciação (máquinas de fazer falar), de força (que são os vetores ou tensores), de subjetividade (uma linha de fuga, um processo de individuação), as linhas de subjetivação predispõem as linhas de ruptura ou fissura ou fratura (DELEUZE, 1990). Para Deleuze todas as linhas são variações, em que os dispositivos não são entendidos de modo universalista, tampouco possuem contornos definitivos, ao contrário, suas cadeias (o Poder, o Saber e a Subjetividade) são variáveis relacionadas entre si. Os dispositivos se entrecruzam e se misturam, de modo que “[...] cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em

¹⁶ O título dessa página refere-se a um protesto contra o assassinato de um jovem, Khaled Said, por policiais de Alexandria em junho de 2010. Fragmento extraído do artigo *Relatos das Praças Tahrir e Puerta del Sol, 2011*, apresentado pela pesquisadora Clara Luiza Miranda – Arquiteta-urbanista, professora PPGA – PPGAU/UFES como comunicação no encontro **Corporidade 3**, em 2012, publicado na revista **Redobra** edição nº 11 – ano 4 – 2013.

devir, distintos dos que operam em outro dispositivo.” (DELEUZE, 1990, p. 155) É o modo como utilizamos o dispositivo que define sua função, como no caso da dança.

Dessa maneira, as análises sobre dispositivos não se resumem a conjuntos homogêneos, nem universais, de modo que todas as coisas não devem ser consideradas enquanto dispositivos, mas os modos como seus componentes se combinam espacial e temporalmente, agindo em distintos campos que igualmente se cruzam como o social, o estético, o político e o científico.

Não é apenas pintura, mas arquitetura também: tal é o “dispositivo prisão” como máquina ótica para ver sem ser visto. Se há uma historicidade dos dispositivos, ela é a dos regimes de luz; mas é também a dos regimes de enunciação. Pois as enunciações, por sua vez, remetem para linhas de enunciação nas quais se distribuem as posições diferenciais dos seus elementos; e, se as curvas são elas mesmas enunciações, o são porque as enunciações são curvas que distribuem variáveis, e, porque, uma ciência, em um determinado momento, ou um gênero literário, ou um estado de direito, ou um movimento social definem-se precisamente pelos regimes de enunciações. Não são nem sujeitos nem objetos, mas regimes que é necessário definir em função do visível e do enunciável, com suas derivações, suas transformações, suas mutações. E em cada dispositivo as linhas atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc (DELEUZE, 1990, p. 158).

O ser humano está submetido a certos dispositivos e a partir deles age, de modo que a subjetivação enquanto exercício da autonomia, “no jogo entre subjetivação e dessubjetivação”, abre fissuras a inúmeros caminhos, assim se faz “necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual” (DELEUZE, 1990, p. 160), para agirmos cooperando com novos processos de subjetivação, novas enunciações, um novo diagnóstico por um prognóstico menos controlado.

Assim, a Dança que ocorre no espaço urbano na contemporaneidade é uma potencialidade que abre possibilidades para a constituição de novos processos de subjetivação, ou dessubjetivantes, por dar visibilidade a enunciações que estimulam a reflexão crítica acerca dos sistemas de governo dominantes.

2.4 CORPO, DANÇA E AMBIÊNCIA

Partícipe de distintas culturas, o ser humano está envolvido em determinados contextos que oferecem parâmetros objetivos e subjetivos da vida que o constitui, por exemplo, sobre os “[...] modos de andar, de jogar, de gerar, de dormir e de comer [...]” (CORBIN et al., 2010, p. 7), de administração da família, de convívio no espaço comum, de gestão pública. Dessa maneira,

É este mundo imediato, mundo dos sentidos e dos meios, dos “estados” físicos, que restitui primeiramente uma história do corpo; um mundo que varia com as condições materiais, os modos de habitar, os modos de garantir as trocas, de fabricar os objetos, impondo modos diferentes de experimentar o sensível e de utilizá-lo; mundo que também varia com a cultura, [...] sublinhando como nossos gestos mais “naturais” são fabricados pelas normas coletiva [...]. (CORBIN et al., 2010, p. 7)

Contudo, há noções sobre corpo que são pertinentes ao que é “[...] sólido, tangível, sensível e sobretudo banhado a luz, portanto visível e com forma” (GREINER, 2005, p. 17), mas admite-se a complexidade das forças físicas para expandir noções dualistas acerca da realidade. De modo que, muitas vezes o que está dividido, bifurcado, por exemplo, mundo visível e mundo invisível são aceitos, em algumas perspectivas, enquanto complementares. Segundo Greiner (2005), na perspectiva de Espinosa (1632-1677) em seu tratado teológico político, ele “[...] se opunha ao dualismo corpo e alma, sendo acusado de ateuísta” (GREINER, 2005, p. 16), o que resultou em sua expulsão da comunidade judaica, por ir de encontro ao dogmatismo dos teólogos.

Compartilhando desse saber é possível compreender o ser humano em sua complexidade existencial, como um sistema/organismo (T.G.S.)¹⁷ heterogêneo, que em sua matéria mais pesada constituída pela massa corporal, está integrada ao seu corpo espiritual, de uma matéria mais sutil, mais imperceptível do que as partes/unidades subatômicas, já precisadas pela física contemporânea. De modo que nossa existência é algo tão complexo e ao mesmo tempo simples que nossos sentimentos e pensamentos se movimentam no espaço, e quando nos

¹⁷ T.G.S. refere-se a Teoria Geral dos Sistemas desenvolvida pelo biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy em trabalhos publicados em 1950 e 1968, que consiste em um complexo de componentes de interação entre as ciências naturais e sociais aplicados a fenômenos concretos, ou seja, realidade empírica.

movimentamos expressamos tais sentimentos e pensamentos, interagindo com o mundo.

Mas, considerando a realidade material, visível, um estado físico que comprova a existência em um lugar comum, aproveita-se para diagnosticar a influência mútua entre o que se sente, o que se pensa e o que se faz, pois, “[...] o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo” (GREINER, 2005, p. 16). Por exemplo, a ação de estudar o corpo, que é aparentemente teórica, trata-se igualmente de uma ação corporal, “[...] uma vez que conceituamos com o sistema sensório-motor e não apenas com o cérebro” (GREINER, 2005, p. 17).

O sistema sensório-motor integra a composição dos sistemas fisiológicos neurosensoriais e neuromusculares, estabelecendo a comunicação entre o corpo humano e o ambiente, através de sinais aferentes e eferentes percorridos por todo o corpo como informações processadas por receptores e emissores neuronais conectados ao sistema nervoso central. Dessa maneira, a excitação de mecanorreceptores na pele, ligamentos articulares, músculos, tendões, aparelho vestibular (vias aferentes) enviam informação ao sistema nervoso central, onde a informação é decodificada e enviada de volta pelas vias eferentes, estimulando a ativação corporal, sistemas muscular e esquelético, como resposta a tais estímulos sensoriais. Tais processamentos estão envolvidos na manutenção da estabilidade articular funcional (LEPHART, 2000).

Os estudos dos processos dissipativos, para Prigogine (1967), explicam a condição de irreversibilidade do tempo, de modo a produzir entropia¹⁸ na relação entre corpo e ambiente. “Para Prigogine todos os vivos são dissipativos, tudo o que dizemos, as informações do ambiente, nosso sistema de conhecimento, nada disso é imutável. Tudo o que é vivo deve co-habitar com a desordem e a instabilidade” (GREINER, 2005, p. 39). Desse modo, a estabilidade e a instabilidade são condições da existência humana, fundamental para estudar a atividade corporal e o processo coevolutivo entre corpo e ambiente, natureza e cultura (GREINER, 2005). Assim, o “[...] corpo humano é, portanto, reconhecido como um sistema complexo e

¹⁸ “A entropia é uma grandeza que, em termodinâmica, permite avaliar a degradação de energia de um sistema. Na teoria da comunicação, é habitualmente explicada como uma taxa que mede a incerteza de uma mensagem a partir daquilo que a precede.” (GREINER, 2005, p. 39) Na arte, “Entropia é a medida de desorganização. O aumento de entropia corresponde ao aumento de desordem e também a maiores graus de liberdade na criação” (COHEN, 2011, p. 39).

é justamente esta alta taxa de complexidade, e nada além disso, [segundo parâmetros biológicos] que o distingue das outras espécies” (GREINER, 2005, p. 43).

Podemos ver na matéria as variações relativas ao tempo, bem como as mudanças dos comportamentos e alteridades, na relação entre os “estados” internos (emoções, sentimentos) e os externos, do ambiente (por exemplo, o clima: inverno, verão, primavera, outono) gerando modos de ser, engendrando cultura. Em um ambiente mais frio, as pessoas tem procedimentos diferentes em relação às que estão em ambiente mais quente, desde o modo de dormir, de se vestir, usando roupas mais ou menos leves, proporcionando determinados movimentos e maneiras de se relacionar com o outro, as comidas que ingerem, pois alguns vegetais sobrevivem a certos climas que em outros não, influenciando nos cotidianos individuais, familiares e coletivos. São exemplos evidentes sobre os processos coevolutivos entre biologia e cultura, corpo e mundo.

Compreender o corpo, como um organismo vivo que coexiste em complementaridade e de modo codependente com o mundo, faz-nos entender que “[...] o homem nunca está separado do ambiente onde vive e dificilmente pode ser compreendido sem uma atenção especial às relações que aí se organizam” (WATSUJI, 1889-1960 apud GREINER, 2005, p. 23). Desse modo, o corpo é mapeado como um sistema, que se desenvolve de maneira codependente com o ambiente, como esclarece Greiner:

O organismo e o ambiente não são realmente determinados de maneira separada. O ambiente não é uma estrutura imposta do exterior dos seres vivos, mas, de fato, uma criação co-evolutiva com eles. O ambiente não é um processo autômato, mas uma reflexão da biologia das espécies. Assim como não há organismos sem ambiente, dificilmente há ambiente sem nenhum organismo. O ponto chave é que os seres vivos e seus ambientes se situam em relação, uns com os outros, através de suas especificações mútuas ou de uma relação de co-determinação. As regularidades ambientais são o resultado de uma história conjunta, de uma harmonia que nasce desta história co-evolutiva. Assim, o organismo é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da evolução. (GREINER, 2005, p. 44)

É justamente essa interação mútua que constitui a existência, “[...] não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo” (GREINER, 2005, p. 43). A interação com o mundo, com o outro, a alteridade é que dá ao ser humano sua própria

condição de existência. Então, concomitante às relações biológicas e culturais estão as compreensões sóciopolíticas, engendradas nesse processo.

Há uma força hegemônica que tende a controlar o mundo e suas riquezas, instituindo a relação dominador e dominado, induzindo relações de poder a partir de noções territoriais possessivas, posse sobre o corpo, posse sobre a terra. Esse padrão de regulação se aplica a partir de referências geopolíticas.

Contudo, não sem pretensão, tais forças hegemônicas geram contestações espaço-temporais dominadoras em relação ao território e ao corpo; contestações conceituais, do sentido de “verdade única”, numa mesma cultura e entre culturas. Estas relações de poder se evidenciam justamente na demarcação política territorial e nas normatizações relativas ao corpo. Uma passagem escrita por Foucault (1997) elucida que

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. (FOUCAULT, 1997, p. 117)

O entendimento de corpo enquanto um objeto, algo manipulável, controlável é então utilizado para fins específicos de uma minoria, majoritariamente aqueles que compõe as camadas superiores da hierarquia social, que tendem a docilizar uma sociedade inteira, levando a determinados e estratégicos destinos, construídos e atualizados de modo micro e macropolítico ao longo dos anos, até hoje, século XXI. Gerando o que Foucault chamou de uma “anatomia política” que foi se estabelecendo continuamente,

[...] como uma multiplicidade de processos muitas vezes mínimos, de origens diferentes, de localizações esparsas, que se recordam, se repetem, ou se imitam, apoiam-se uns sobre os outros, distinguem-se segundo seu campo de aplicação, entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral. (FOUCAULT, 1997, p. 119)

Não se quer aqui ignorar limites. Ao contrário, de modo visível a pele desponta o limite entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o eu e o mundo, “[...] no sentido físico, uma distância espacial separando uma coisa em relação à outra” (WATSUJI, 1889-1960 apud GREINER, p. 23). Mas é justamente nesse limiar que

se desenvolve a cultura, o exercício da alteridade, da cidadania, a consciência da codependência entre a parte e o todo, onde nascem os valores, as noções sobre respeito, sobre afetividade, questões que permeiam o individual no coletivo e vice-versa.

Ainda lembrando Foucault (1987), os sistemas de poder atuam em diferentes âmbitos deste o ensino escolar, à legislação, às escolas de guerra, aos modos de lidar com o sistema carcerário, do empreendimento comercial ao consumo, influenciando nas culturas o sentido do que é “bom”, o que se deve comer, o que vestir, como andar, o que produzir, o que pensar, como sentir, como interpretar o mundo. Esta dominação vigente ocorre através de processos de subjetivação que, de modo muitas vezes imperceptível impõem “verdades absolutas”, como o modo correto e aceitável de vida.

A dominação sobre algo ou o outro, a cooptação da liberdade de ser e estar do outro é uma doença de docilidade contagiante. Tornou-se uma pandemia¹⁹ na era da globalização. Embora o ser humano tenha o direito à liberdade, garantida pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, que de modo geral estabelece que “a locomoção é direito de toda pessoa”. E na Constituição Federal garante ao brasileiro o direito à liberdade de locomoção, ou seja, “o direito de ir e vir” como parte integrante do direito de liberdade pessoal. Isso não impossibilita a manipulação por meios “legais” que coíbem o direito à liberdade através, por exemplo, do restrito acesso à realização de saberes, à cultura, à educação, à saúde.

Dessa maneira, no desenvolvimento evolutivo da consciência humana, de existência nesse mundo, no qual sempre buscamos desvendar e que não mais compreendemos o corpo enquanto produto, coisa ou instrumento, experienciamos diferentes momentos históricos em que passamos

[...] do mundo da lentidão ao mundo da velocidade, do retrato pintado ao retrato fotográfico, dos cuidados individuais à preservação coletiva, da cozinha a gastronomia, da sexualidade moralizada à sexualidade psicologizada [...]; [...] no começo do século XV [...] os sinais do zodíaco [...], a crença de alguma potência mágica invadindo os órgãos e a pele [...]. A lógica mecânica no século XVII, a lógica energética no século XIX, a lógica “informacional” no século XX [...],

¹⁹ Trata-se de uma epidemia de doença infecciosa que se espalha entre a população localizada em uma grande região geográfica como, por exemplo, um continente, ou mesmo o planeta.

regulando o sentido do controle e dos ajustamentos. (CORBIN et al., 2010, p. 7, 8, 11)

Nesse contexto, os artistas, principalmente aqueles voltados para relações entre arte e vida, segundo suas crenças, fontes de estudos e práticas culturais, têm trabalhado na sensibilização sobre as percepções de mundo. No desejo de quebrar paradigmas, rasgar couraças que cegam e imobilizam, que padronizam e alienam. Para tornar visível outros modos de vida, outras realidades, para libertar, promovendo a dessubjetivação de tais processos enquadrados pelo crisma da civilidade.

Nessa perspectiva, o corpo em movimento, dançando, que desenvolve uma ação de subjetivação da realidade, enuncia seu próprio modo de perceber o mundo, reestabelecendo uma maneira de lidar no tempo-espaço e com o outro. Segundo Setenta (2008), o corpo/sujeito ao expressar-se manifesta “atos de fala” que se constituem ao mover-se, ao dançar, gerando novos processos de subjetivação, ou “processos dessubjetivantes” tanto nos fazedores, naqueles que proferem ideias dançando, quanto nos que fruem ou simplesmente transitam tais ideias.

Então, pode-se compreender a Dança como um sistema configurado pelas relações que ocorrem entre corpo e ambiente. A organização conceitual dessas informações geridas pela troca corpo-ambiente são instauradas como ambiências agenciadas pelas conformações espaço-temporais-corporais, que dão sentido as suas argumentações, através da percepção do outro, da interação com o outro. Assim, segundo Greiner,

Nosso sistema conceitual é metafórico por natureza: um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra. Quando conceituamos, há um transporte de informações e este é sempre, e inevitavelmente, de natureza metafórica. (LAKOFF; JOHNSON, 1980 apud GREINER, 2005, p. 44)

Essa é a natureza indisciplinar do corpo, coordenado por múltiplas forças que atuam de modo concomitante, garantindo a entropia e a reorganização incessantes como uma potência libertadora de dogmas disciplinares, que cooptam a realidade, induzindo a existência humana por um único sentido, modulando, moldando o corpo biológico, social, cultural político. Dessa maneira, a Dança ativa memória corporal, aciona processos cognitivos e incorpora diferentes percepções

sobre o mundo, de modo que as imagens agenciadas na criação de ambiências corporais através da Dança geram significados, sentidos perceptivos no outro, a partir da construção de uma narrativa corporal, linear ou não, em que “[...] a significação compreende os esquemas da experiência corporal e das estruturas pré-concebidas da nossa sensibilidade, nosso modo de percepção, nossa maneira de orientar e de interagir com outros objetos, eventos ou pessoas” (JOHNSON, 1987 apud GREINER, 2005, p. 43).

É através da experiência corporal e da interação com o mundo ao redor que estruturamos o fluxo de informações, esse trânsito é estabelecido pela natureza metafórica (transporte de informações) sobre a realidade (GREINER, 2005). Em que o próprio mundo, a interação entre as pessoas determinam uma compreensão coerente desses fluxos. De modo que, “[...] há uma sistematicidade interna para cada metáfora que só serve como veículo para o entendimento de um conceito se for amparada por uma experiência prática” (GREINER, 2005, p. 46).

Então, quanto mais falamos sobre o eu, o individuo mais nos referimos ao outro, à coletividade. “O ‘si-mesmo’ não diz respeito apenas ao interior do corpo, mas às conexões do interior com o exterior” (GREINER, 2005, p. 42). Justificando que não há corpo sem ambiente, nem ambiente sem corpo e que o mundo é uma extensão do que somos e vice-versa. A Dança integra a existência humana, a existência do mundo.

O entendimento do corpo dançando enquanto agenciador de ambiências pode promover afetações simultâneas entre os sujeitos e o ambiente em todas as etapas da prática, desde o processo de criação a sua dada consumação. De modo que há uma potencialização dessa ação ao acorrer no espaço urbano, por ser um espaço distinto a cada momento, em que os fluxos de informações ocorrem incessante e entropicamente. Estudar as relações entre Dança e cidade sugere experienciar o lugar, as situações cotidianas, as diversas presenças e fluxos, de modo a gerar ambiências urbanas que tenham

[...] dimensões simbólicas, expressões estéticas que possam apontar consensos e dissensos, dimensões que permitam entrever vínculos e relações entre estética (apresentação e percepção do mundo sensível) e política, entrever formas de disputa em torno das leituras do mundo, da cidade, da produção estética. (RIZEK, 2013, p.20)

No espaço urbano as relações entre *performance* e cidadão são necessariamente interativas, podendo qualquer pessoa transeunte ou artista expressar sua ideia, seu desejo nesse espaço, assumindo as reações que sua ação pode gerar. Não há espaço demarcado entre artista e espectador. O espaço é público, é de todos. É onde coabitamos e fruimos as trocas na manutenção de nossa existência e atualização de nossos conceitos sobre a vida. O interesse pela *performance* no espaço urbano no âmbito da dança, surge por ser a mesma uma arte viva e ao vivo. Ademais, ainda que previamente concebida, está fortemente sujeita a situações inusitadas. Nos interessa ainda mais a cena que em sua concepção trabalha com a improvisação, “em detrimento do elaborado, do ensaiado”.

Este jeito de pensar a cena surgiu como uma ruptura que começou nas décadas de 60 e 70 com o advento da Dança Pós Moderna, nos EUA. Foi nesse período que artistas “[...] incorporam ao seu repertório movimentos e situações comuns do dia-a-dia, como andar, parar e trocar de roupas, por exemplo. Personagens diárias (não míticas), como guardas, operários, mulheres gordas, etc. passam a fazer parte de suas coreografias.” (COHEN, 2011, p. 39), como veremos na seguinte seção.

3 CORPO E RUA: PROJEÇÃO

A terceira seção está dividida em duas subseções e tem como direção a Projeção em que será refletido a Dança Contemporânea no espaço urbano a partir do estudo da relação entre corpo e rua e os processos de interação dessa analogia, relacionando aos conceitos teóricos vistos na segunda seção.

O que acontece com a Dança no espaço público? O que acontece com o público? Fazem-se estas perguntas de modo a identificar alguns processos de transformação política no espaço urbano.

3.1 DANÇA E INTERAÇÃO

A relação entre Dança e cidade, no contexto da Dança artística ocidental, teve seu início principalmente com a Dança do Acaso de Merce Cunningham, desde que, por volta de 1950, “[...] abandonou a tendência dramática e narrativa do estilo de Graham” (GOLDBERG, 2006, p. 114), propondo “[...] que se podia considerar dança os atos de andar, ficar de pé, saltar e todas as possibilidades do movimento natural” (GOLDBERG, 2006, p. 114). Cunningham uniu-se ao músico John Cage para explorar diferentes possibilidades artísticas através da transversalidade entre linguagem, visto que, Cage experimentava garrafas de cerveja, cilindros de freios de automóveis, vasos de flores, ‘qualquer coisa que se possa ter em mãos’, “[...] não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais” (GOLDBERG, 2006, p. 113). Ao longo de uma década trabalhado juntos, Cunningham constituiu um estúdio em Nova York onde propunha estudos que borravam as fronteiras entre as artes.

Assim, aproximou alguns dançarinos que “[...] tinham começado suas carreiras no contexto da dança tradicional e depois passaram a trabalhar com Cage e Cunningham” (GOLDBERG, 2006, p. 128), dentre deles: Yvonne Rainer²⁰, Deborah Hay²¹, Steven Paxton²², Trisha Brown²³, Simone Forti²⁴, Lucinda Childs²⁵ e

²⁰ Yvonne Rainer (1934), bailarina, americana, coreógrafa e diretora de cinema.

²¹ Deborah Hay (1941), coreógrafa experimental americana, que trabalha no campo da Dança Pós Moderna.

²² Steven Paxton (1939), bailarino e coreógrafo estadunidense, fundador do Contact Improvisation.

²³ Trisha Brown (1936), bailarina e coreógrafa pósmoderna estadunidense.

²⁴ Simone Forti (1935), nascida na Itália, descendente de família judia, ainda jovem imigrou como refugiada com sua família para os Estados Unidos, é musicista e coreógrafa pósmoderna.

²⁵ Lucinda Childs (1940), bailarina e coreógrafa pósmoderna americana.

Twyla Tharp²⁶. Desse encontro surgiu a Dancers' Workshop Company (1955), proposta por Ann Halprin, retomando o fio das ideias iniciais, com a colaboração de “[...] arquitetos, pintores, escultores e pessoas sem formação artística em quaisquer desses campos” (GOLDBERG, 2006, p. 130).

Com os mesmos dançarinos da Dancers' Workshop Company, “Robert Dunn iniciou, nos estúdios de Cunningham, um curso de composição” (GOLDBERG, 2006, p. 130), que, posteriormente, em Nova York (1962), formaram o Nucleo Judson Church Group. Foi o momento que os dançarinos passaram a utilizar tênis, utilizaram outros espaços não habituais em que a Dança era apresentada, abarcaram pessoas que não tinham treinamento específico em dança.

Figura 1 – Simoni Forti, *Huddle* (1961).

Disponível em: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=9175>.
Acesso em 15 mai. 2014.



“Dunn separava composição de coreografia ou técnica, e estimulava os dançarinos a dispor seu material por meio de procedimentos aleatórios,

²⁶ Twyla Tharp (1941), bailarina e coreógrafa pósmoderna americana.

experimentando ao mesmo tempo com as partituras casuais de Cage e as estruturas musicais erráticas de Satie” (GOLDBERG, 2006, p. 130). Essa experiência culminou no “Manifesto do Não” implementado, principalmente, por Yvonne Rainer, marcando o início da contracultura, evidenciando a Dança Pós-moderna nos Estados Unidos.

NÃO ao espetáculo
Não virtuosismo
Não às transformações e à magia e a simulação
Não ao glamour e à transcendência da imagem de estrela
Não ao heróico
Não ao anti-heróico
Não ao imaginário do lixo
Não ao envolvimento do performer ou do espectador
Não ao estilo
Não ao artificialismo intencional
Não à sedução do espectador pela astúcia do performer
Não à excentricidade
Não à comoção ou ao deixar-se comover
(GOLDBERG, 2006, p. 131)

Na tentativa de aproximar a Dança à vida cotidiana, a atuação da prática da Dança passou a ocupar espaços não convencionais, plataformas a céu aberto, assim, a Dança pós-moderna e contemporânea nos espaços públicos se tornou possível no mundo ocidental. Por exemplo, “Man walking down the side of a building”, “Roof Piece” e “Walking on the wall” de Trisha Brown (nas figuras a seguir), dentre os quais ocorreram em telhados e paredes de prédios, transformando o espaço da “cena” da dança, e o próprio entendimento da Dança enquanto cena.

Figura 2 – Trisha Brown, *Man walking down the side of a building* (1970). Disponível em: <<http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=1187>>. Acesso em 15 mai. 2014.



Figura 3 – Trisha Brown, *Roof Piece* (1971). Disponível em: <<http://news.getty.edu/press-materials/press-releases/trisha-brown-dance-company-roof-piece.print>>. Acesso em 15 mai. 2014.



Figura 4 – Trisha Brown, *Walking on the wall* (1970). Disponível em: <http://article.wn.com/view/2014/08/14/The_Getty_and_Performa_CoCommission_New_Choreography_by_Yvon/>. Acesso em 15 mai. 2014.



Este movimento se configurou como ação estética, mas eminentemente política, “[...] utilizando a improvisação para descobrir o que nossos corpos podem fazer, em vez de estudar técnicas ou modelos de terceiros” (GOLDGERB, 2006, p. 130). Não havia o interesse por um produto acabado, o que interessava eram os processos que se viviam e que gestavam a obra. Frequentemente, a obra consistia exatamente de sua própria metodologia, como é o caso da obra que constituiu o “Accumulation” de Trisha Brown, em que o processo era revelado no próprio “produto”. Ela iniciava com um movimento e retomava ao ponto inicial, acrescentava outro movimento e novamente partia do primeiro, para o segundo e o terceiro, e assim sucessivamente, com ritmo em suas ações, por isso intitulou o trabalho de “Accumulation”, onde é possível perceber o próprio processo de criação.

Aqui no Brasil, na década de 60, Flávio de Carvalho, que “[...] pode ser considerado um pioneiro da chamada ‘arte de ação’ ou performance no Brasil” (JACQUES, 2005, p. 23), Hélio Oiticica²⁷, Ligia Clark²⁸ e Ligia Pape²⁹, também estabelecem essa relação entre arte e vida que articulavam tanto experiências corporais quanto urbanas e colocavam os fruidores como atuantes da obra.

Oiticica passa a desenvolver os Parangolés – capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas – que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência da ideia do corpo e do samba, uma vez que os Parangolés eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante devia dançar com eles; a influência da ideia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira: com os Parangolés, os espectadores passavam a ser participantes da obra, e a ideia de participação do espectador (a mesma ideia desenvolvida pelos situacionistas como antídoto ao espetáculo) encontrou aí toda sua força; e a influência da arquitetura das favelas, que pode ser resumida na própria ideia de abrigar, uma vez que os Parangolés abrigam efetivamente e, ao mesmo tempo, de forma mínima (como os barracos das favelas), os que com eles estão vestidos. (JACQUES, 2005, p. 23).

Esse exponencial aqui na Bahia, na década de 70, aconteceu com as composições de Lia Robatto, “Mo(vi)mentaliz(ação) (1977), “Pé do caboclo” (1977) e “Mobilização” (1978), dentre outras, em que a ordem de utilização do espaço em Dança foi subvertida. Robatto criou, em 1965, o GED (Grupo Experimental de Dança) que propunha ações estéticas e políticas “[...] conectadas com os princípios da Dança pós-moderna norte-americana (ligados à Judson Dance Theater), [...] que dialogam com aspectos da dança contemporânea” (ARAUJO, 2010, p. 3). Sua obra nesse contexto,

[...] configurou-se como movimento artístico vanguardista no que concerne à participação colaborativa de toda equipe técnica, processo de criação coletivo com o elenco, exploração de espaços cênicos alternativos, proposição de espetáculos temáticos de longa duração, interação público-plateia, experimentação e integração entre linguagens artísticas, valorização de elementos da cultura popular e, alinhando tudo isso, uma visão crítica e propositiva para

²⁷ Hélio Oiticica (1937 a 1980) “[...] estava filiado a um pensamento antropofágico, no entanto, de uma antropofagia que se dava na relação arte/vida dentro do cenário da cultura brasileira. Devorador do outro e de si mesmo” (MALUF, 2007, p. 10).

²⁸ Ligia Clark (1920 a 1988) cofundadora do Movimento Neoconcreto, comprometida em redefinir a relação entre a arte e o ser humano no que tange o conceitual e o sensorial. Realizou pinturas, esculturas e ações sensoriais vinculadas a arte e a psicoterapia com os “Objetos Relacionais”.

²⁹ Ligia Pape (1927 a 2004) é reconhecida pela atuação na Arte Concreta e pelo Movimento Neoconcreto e colaborou com o Cinema Novo junto a Glauber Rocha e Pereira dos Santos.

a dança. Suas produções envolveram elencos de até setenta e seis pessoas. Seus programas de espetáculos se configuravam verdadeiros manifestos artísticos. (ARAUJO, 2010, p. 3)

Desse modo, diferentes proposições em Dança podem trazer questionamentos e apontar desdobramentos satisfatórios no que concerne à relação entre vida e arte. No entanto, a simples transposição de um determinado trabalho cênico configurado para palco italiano³⁰ ou galerias em um espaço público pode fragilizar (caso adaptações não sejam bem sucedidas) o caráter problematizador entre Dança e cidade por fazer um descolamento de um lugar a outro em que as nuances da rua não podem estar integradas ao trabalho, visto que não foi agenciado para este espaço, ou adaptados adequadamente.

Cada obra deve ser configurada com a devida contextualização espaço-temporal, assim, atentando para a observação de que o espaço de um teatro pode ser considerado como um espaço seguro, ao passo que a rua é percebida como um espaço de risco, como propõe Vanilton A. Freitas ou Lakka³¹ (seu nome artístico) que em sua pesquisa de mestrado aborda relações entre Arte, Cidade e Movimento discutindo “[...] questões referentes à formação do intérprete [...] em uma conexão direta com o complexo Arte-Cidade-Corpo-Dança” (FREITAS, 2011, p. 1). Ele define o teatro ou sala de ensaio e o espaço urbano da seguinte maneira, respectivamente,

Espaço seguro – [...] Entende-se que este espaço é um espaço relativamente seguro, pois guarda um nível de previsibilidade, já que não apresenta muitos obstáculos.

Espaço de risco – [...] espaços da cidade dentre eles praças, parques, calçadas, muros e bancos [...]. (FREITAS, 2011, p. 60)

Em consonância, Gutiérrez (2008) salienta que,

En la sala se aprovecha mucho el silencio, la concentración del espectador, la seguridad técnica que ofrece el espacio y que los espectadores hayan acudido deliberadamente. En la calle se aprovecha lo espontáneo, la ocasionalidad del espectador, la ruptura

³⁰ Palco Italiano é o formato mais comum dos teatros tradicionais, usado para apresentações de dança, teatro e grupos musicais, conhecido também como caixa preta, onde se tem um espaço nulo para a criação de qualquer invenção cênica. Neste espaço o público se mantém na mesma perspectiva em relação ao trabalho cênico apresentado.

³¹ Vanilton Alves de Freitas, conhecido por seu nome artístico Lakka, tem sua pesquisa de mestrado intitulada *Para uma cidade habitar um corpo: proposições de uso do espaço urbano e seus acréscimos na formação do artista cênico*. UBERLÂNDIA/MG, 2011.

de la cotidianidad y todo lo referente a la imprevisibilidad. (GUTIÉRREZ, 2008, p. 18 apud PÉREZ, 2008, p. 16)

Assim, a Dança agenciada cuidadosamente no espaço urbano corrobora sua potencialidade tanto na produção de afetividades (na geração de novas relações sociais) quanto em enunciado político (contribuindo com novos modos de subjetivação) decorrentes do acontecimento, das distintas ocupações e afetações da Dança em um espaço/tempo específico. “Ser afetado é o nome que J. Favret Saada (2005) escolheu para designar essa experiência de criação que escapa à representação, uma experiência que é simultaneamente de campo e de texto, e, sobretudo, de sua sutil e delicada conexão” (RIZEK, 2013, p. 21).

Nessa perspectiva, para que a ação da Dança no espaço urbano possa facilitar problematizações enriquecedoras e pertinentes à vida urbana, os inventores devem abranger um processo de configuração que seja investigativo, atento para o ambiente em que se dispõem a agir. Dessa maneira, compreendendo que ambiente e indivíduos estão permeados em um processo de afetações mútuas, de modo que, dessa analogia instaura-se a cultura “[...] como resultante da relação coevolutiva que se estabelece entre corpo e ambiente – entre natureza e cultura” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 82), pode-se considerar que

A dança seria, então, um dos modos de que dispõe o corpo de instaurar coerências entre corporalidade e seu ambiente de existência, produzindo outras e diferentes condições de interação desafiadoras de novas sínteses – novas corpografias³². (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 82)

Disso resulta o fato de se poder compreender a cartografia do espaço urbano como uma possível metodologia investigativa que permite uma experiência vivencial, corporal com o lugar, com a cultura, que em Dança podemos entender como uma “corpografia”, um estudo do lugar a partir dos movimentos cotidianos experienciados pelos artistas em uma região específica da cidade. A partir da averiguação vivencial

³² Corpografia é um conceito implementado pela Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto, que se define como “[...] uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também define [o espaço urbano], mesmo que involuntariamente” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 79).

do contexto o desenvolvimento investigativo do trabalho pode se dar no sentido de procurar brechas, lacunas que permitam compartilhar de maneira estética e política outros modos de fruição do espaço urbano. Assim,

Um diálogo efetivo entre arquitetura, urbanismo, artes e dança pode ser muito eficiente para entender como corpo, arte, ambiente e cidade se relacionam na contemporaneidade e promover uma discussão crítica acerca dos modos como se processam essas noções nas práticas e discursos produzidos nestes diferentes campos do conhecimento. (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 85)

Desse modo, a articulação entre Arte e Urbanismo, Dança e Cidade, compreendendo a interdependência entre corpo, ambiente e cultura pode “[...] solapar a linguagem territorial do conhecimento-regulação e fracionar a cegueira voluntária e planejada das ruas interrompendo-a em frestas inesperadas” (MARQUEZ, 2013, p. 19), a partir das composições artísticas instauradas no cotidiano urbano. Nesse contexto, a ambiência é construída pelo corpo que atua dançando, de maneira que essa relação entre corpo, Dança e ambiente desregula os modos habituais de comportamentos previstos no espaço urbano uma vez que alteram o espaço, o ritmo e a experiência do cidadão, fugindo da normatividade cotidiana urbana.

3.2 CORPO COMO AMBIÊNCIA: INTERAÇÃO COMO CONTRADISPOSITIVO

Vimos, na segunda seção, as noções de complementaridade entre cultura e ambiente, onde o espaço urbano somente se configura em sua totalidade a partir da ocupação dos cidadãos. E que há uma tendência de alguns projetos urbanísticos de instaurar nos espaços urbanos arquiteturas mais sensíveis aos sentidos perceptivos dos seres humanos, de modo a considerar tais projeções muito mais enquanto ambiências do que meramente um ambiente. Já que ambiente é um conceito bastante abrangente.

Dessa maneira, há no Urbanismo contemporâneo uma busca de tornar os espaços urbanos mais agradáveis à percepção humana, que pode ser um autêntico projeto de planejamento urbano, como também uma estratégia instituída como dispositivo de poder que tende a amortizar ou mascarar possíveis danos ao ambiente e às relações. Desse modo, a “[...] ecologia urbana atual [está inclinada]

para estratégias explícitas de sensibilização dos espaços habitados” (THIBAUD, 2012, p. 31). Nesse sentido, podemos compreender que uma ambiência abrange um caráter afetivo experiencial, corporal em que

[...] é o que dá vida a um meio ambiente, o que lhe confere um valor afetivo. Ambientar um território supõe não apenas controlar os parâmetros físicos de um meio ambiente, mas de dotar esse território de um determinado caráter, de um certo valor emocional e existencial. Toda ambiência mobiliza as experiências vividas e as maneiras de se estar juntos. (THIBAUD, 2012, p. 32)

Assim, umas das perspectivas é que o corpo gera imagens no espaço como uma qualidade perceptiva através da visão, por exemplo. Compondo a ambiência já instaurada (a arquitetura urbana), de modo que a própria fruição do cidadão nos espaços urbanos, embora majoritariamente aleatória, pode ser considerada enquanto covalentes às ambiências, já que ocorre uma influência e interferência mútua entre espaços e pessoas. Destarte, pode-se perceber o contexto enquanto uma grande ambiência composta de micro e macro ambiências, algumas permanentes e outras efêmeras.

A partir da ocupação do espaço urbano há vida, significado, de modo que a percepção do lugar passa a ter características específicas ao contexto. Por exemplo, a visualidade de algumas instalações artísticas ou monumentos será mais ou menos visível de acordo com a quantidade de pessoas e modos de fruição das mesmas; a sonoridade será alterada pelos próprios corpos/sujeitos que podem contribuir para reverberar ou abafar determinados sons; ou o aroma do lugar que será transformado através do cheiro que as pessoas emanam, ou as comidas que são levadas a tais espaços, os vendedores ambulantes podem trazer memória sensoriais relativas também ao sabor e ao som; o modo como as pessoas irão se deslocar também estará vulnerável tanto ao modo como o espaço urbano foi projetado quanto a própria disposição das outras pessoas naquele espaço. São múltiplas as possibilidades de percepção espacial e interpretação cultural da cidade, que estão correlacionadas ao próprio ambiente, ambiências constituídas e modos de ocupá-lo, de interagir com estes espaços.

Concebe-se, então, que a arte de rua é um dos modos de ocupação do espaço urbano pelos cidadãos. Uma maneira específica de se relacionar e realizar cultura. São também múltiplos e diversos os modos de expressão da arte de rua.

Considerando a Dança Contemporânea uma maneira de expressão em que as ações estão diretamente ligadas ao corpo, ao movimento, observa-se questões específicas e indeterminadas, ao mesmo tempo. Específicas porque estão relacionadas às questões de tal proposição de Dança e do contexto que se apresenta, e indeterminadas porque não estão regidas por um único modo de fazer, ou uma única técnica. Por essa razão a Dança contemporânea se aproxima da performance em sua conceituação e se diferencia de outras artes urbanas e de outros modos de fazer Dança no espaço urbano, como Hip Hop, Break, Ciranda de Roda, Fantoche, Pantomima, etc.

Dessa maneira, observa-se que a “[...] produção de diversidade nos modos de feitura em Dança e as transformações das ocorrências do corpo em uma apresentação enunciam característica evolutiva dos processos biológicos e culturais” (SIEDLER, 2012, p. 19). Desse modo, há uma adaptação do corpo do dançarino em relação aos movimentos, do mesmo modo o corpo do dançarino gera enunciados através do movimento, adapta-se concomitantemente em relação ao espaço, ao ambiente, à temporalidade, aos corpos dos outros dançarinos ou dos fruidores e suas proposições. Todo esse conjunto heterogêneo constitui o contexto do lugar em que o dançarino se adapta e se atualiza durante o fazer.

A partir desse entendimento, considera-se o próprio corpo do dançarino enquanto um sujeito gerador de ambiências mutáveis, transitórias, efêmeras que provocam outras percepções e possíveis reflexões e questões acerca do espaço em que se realiza a dança. No ambiente urbano, o dançarino irá interagir com o contexto a partir de uma proposição corporal que enuncia, através de sua ação, seu modo de sentir aquele lugar, refletir sobre aquele espaço. A corporalidade na Dança contemporânea no espaço urbano se instaura modificando os fluxos habituais, propondo outros fluxos.

É comum encontrarmos algumas proposições em Dança contemporânea relacionadas à performance, trazendo à tona as questões do “não ao espetáculo” como no movimento proposto por Yvonne Rainer, na década de 60. Este pressuposto está em diálogo com as críticas de Guy Debord, década de 50, em relação à espetacularização do espaço urbano, das cidades, e, conseqüentemente, da própria sociedade.

Nesse sentido, algumas dessas ações propõem experiências corporais que refletem características do próprio espaço em que a ação acontece, trazendo

enunciados engajados por um caráter político específico e claro. Assim, o dançarino tem a tarefa estética e política de escolher o lugar e o momento em que fará determinada ação. Considerando que há um planejamento prévio, o dançarino compreende que sua ação estará vulnerável a aspectos que estão relacionados ao próprio acontecimento, pois dependerá tanto do seu estado emotivo, físico, psíquico que vivencia no instante da ação, quanto das situações propostas por outros corpos/sujeitos presentes naquele espaço/tempo.

Dessa maneira, as interações que ocorrem em danças contextualizadas e atualizadas em seu fazer no espaço urbano supõem agenciamentos entre dançarinos e fruidores que deslocam o uso habitual dos espaços. O corpo em movimento, as instalações de objetos que fazem parte da configuração da obra propõem aos fruidores novas experiências perceptivas no ambiente frequentado, a partir de alterações dos comportamentos sugeridos em contraposição aos permitidos pelo próprio lugar. De modo que tal experiência artística trabalha como um contradispositivo em relação aos dispositivos de poder instaurados pela ordem Estatal.

Quando ocorre um deslocamento das lógicas regularizadas a partir de pressupostos coerentes e consistentes a obra de arte se manifesta potencialmente a partir de uma afirmação corporal, comportamental que tende a desviar processos subjetivantes que canalizam as condutas humanas para fins específicos de caráter controlador. A Dança contemporânea no espaço urbano instaura-se então como propulsora de processos dessubjetivantes que agem como contradispositivos.

Entende-se que a composição artística comumente gera desestabilidade, transitoriedade e incerteza, outros modos de reflexão e contextualização da própria realidade. A Dança contemporânea no espaço urbano tem a especificidade de abarcar um público diverso e indeterminado e está vulnerável às interações a partir do agenciamento de configurações

[...] [no] trânsito de relações e prática de enunciações em tempo real, em um corpo dinâmico e instável que opera na congruência de interações de tantos outros corpos; condição que resvala na dificuldade de quantificar e medir sua complexidade. Dessa maneira, um acionamento do corpo reverbera em uma rede e afasta a possibilidade do entendimento de uma ação isolada ou um comportamento somente naquele momento de sua visualização. (BITTENCOURT, 2012, p. 37)

Este procedimento em dança, que tem como parâmetro de configuração a não linearidade, a instabilidade, o inacabado “[...] incorre em desorganizar, ou seja, [engendrar] funções compartilhadas na instabilidade, [que] geram organizações através de um procedimento colaborativo” (BITTENCOURT, 2012, p. 45) entre artistas e fruidores. Em que “[...] esta ação efetiva-se nas trocas de informação, matéria e energia, e tem como funcionalidade a integração das conexões que resultam na ação de cocondicionamento e coparticipação” (BITTENCOURT, 2012, p. 45).

Motivando uma composição cooperativa através da interação entre artistas e fruidores, através da imprevisibilidade instituída pelo espaço urbano, geram-se alterações perceptivas e outras afetações, de modo que o acontecimento transcende a própria ação, em complementaridade ao ato, ressoando para outros espaços de convívio dos participantes. Este movimento gera uma rede de produção de novas contextualizações sobre os modos de se relacionar consigo mesmo, com o outro, com a cultura, com os espaços, com o tempo, com o mundo, mesmo que tais ações sugiram movimentos desconfortantes, incômodos, mas ao mesmo tempo deslocam a percepção habitual e geram diferentes sensações e reflexões, através da construção de narrativas sobre a experiência.

Compreender a composição em Dança como uma ambiência em que o corpo “[...] desdobra-se e anuncia continuamente acontecimentos” (BITTENCOURT, 2012, p. 21), através das imagens instauradas “[...] no corpo [como] uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade. Ou seja, quando se fala em imagem, há que se levar em conta, sobretudo, o movimento presente nas ações do corpo” (BITTENCOURT, 2012, p. 18) e dos outros corpos presentes instaurando um acontecimento.

A partir dessa interação se estabelece uma comunicação com o mundo, essa troca é entendida como um contradispositivo. Há uma consciência de que a arte não serve para nada na sociedade, como colocado por Doris Salcedo (2013), em seu depoimento: “[...] a arte não consta nada, a arte não pode solucionar problemas, a arte não devolve a vida a ninguém, a arte não pode remendar a realidade” (MARQUEZ, 2013, p. 18). Compreende-se que justamente em seu caráter impotente é onde se constitui sua potência, abdicando do poder, de uma eficácia ou eficiência, apresenta seu caráter poético, estético, político, manifestando um modo de resistir à

coerção instituída pelos dispositivos de poder, instaurando experiências corporais enquanto

[...] acontecimentos, que se propõe continuamente e declaram que os estados do corpo são seus aspectos. [...] um modo do corpo operar, são ações no corpo selecionadas como estratégia de sobrevivência, condicionadas aos mecanismos de evolução de qualquer existente. (BITTENCOURT, 2012, p. 21)

Nesse encadeamento, o processo de interação proporcionado pela ação de dançar no espaço urbano envolve a complexidade *coexistencial* do corpo biológico e do corpo cultural, pois “[...] conectar e interagir encontram-se implicados em transações e renegociações espaço-temporais” (BITTENCOURT, 2012, p. 32). Visto que,

O corpo opera com um conjunto de correlações funcionais entre informações: as da sua correlação e as do ambiente. Deste modo, as mediações que ocorrem, no nível da percepção, de uma ideia de algo, carregam este algo no seu corpo, ou seja, se a mente representa os acontecimentos do corpo e representa como ideias, tais acontecimentos são permanentemente modificados a partir de suas relações com o ambiente. A informação aparece numa mistura de caracteres e em complementaridade e se manifesta numa teia singularmente atualizada. (BITTENCOURT, 2012, p. 35)

Nessa Perspectiva, a Dança no espaço urbano opera como um conjunto heterogêneo proveniente do modo em que determinada ação é agenciada. Essa heterogeneidade contribui para a construção de múltiplas narrativas e modos de interação que repercutem como uma desconstrução dos modos operantes do cotidiano, instaurando outros modos de perceber a realidade e interagir com o mundo. É um potencial que sempre leva a certo grau de entropia e por isso contribui para recriar as situações, as relações, o modo de vivenciar o tempo e o espaço.

4 CORPO/COMPOSIÇÃO COMO AMBIÊNCIA, DISPOSITIVOS E CONTRADISPOSITIVOS: REALIZAÇÃO

Esta seção está dividida em 4 subseções, em que serão analisados alguns trabalhos artísticos no espaço urbano no campo das artes visuais e da dança, a partir de entrevistas e vivências, relacionando às perspectivas teóricas das seções anteriores.

Na área de artes visuais, a troca de saberes ocorreu através do Festival Internacional Atos em Ações, nos municípios paulistas de Limeira, Campinas e Rio Claro, em abril de 2013.

Na área da dança, o estudo está embasado nas experiências com o Projeto Macaco Nu, idealizado por mim entre os meses de agosto a outubro de 2013.

Posteriormente serão analisados os contradispositivos nas ações dos artistas, em seguida os prováveis contradispositivos dos fruidores em relação aos trabalhos estudados.

4.1 FESTIVAL ATOS EM AÇÕES

Atos em Ações: Festival Internacional de Performances e Intervenções foi realizado entre 02 a 13 de abril de 2013, nas cidades de Campinas (AT|AL|609 Galeria de Arte da UNICAMP), Limeira (Oficina Cultural Carlos Gomes e FAAL), Rio Claro (Sechiisland Micro Gallery). Idealizado por Cecilia Stelini³³, que junto a uma equipe de curadores convidou 20 artistas brasileiros e 12 artistas estrangeiros, foram propostas *Ações*³⁴, palestras e workshops instaurados a partir da linguagem da performance, intervenção e expressões artísticas que surgiram no cenário mundial nas décadas de 60 e 70, e se fazem presentes como linguagens de vanguarda com autonomia própria e que foram evoluindo e se transformando com o tempo. O histórico destas *Ações* dialoga com uma enorme diversidade de suportes e

³³ Artista visual formada pela FAAP/SP Atua como artista experimental produzindo projetos de intervenções artísticas urbanas e performances. É membro fundador do Grupo Paralelo de Arte Contemporânea.

³⁴ É uma arte que integra, escapa das delimitações disciplinares, colando, justapondo e relendo o maior leque possível de hibridismos de linguagens entre o teatro, as artes plásticas/visuais, a dança, a poesia, o cinema e a vídeo arte.

discursos, utilizando-se do corpo como ferramenta de trabalho. Tal diversidade causa uma grande dificuldade de se “definir” essa forma de arte³⁵.

Para Stelini (2013, p. 6),

Estas Ações constituem um trabalho de encontrar novos caminhos e novas fronteiras para o conhecimento humano, não apenas em relação às teorizações sobre essa linguagem, mas de uma forma geral. Assim, a performance e a intervenção artística se englobam num questionamento da sedimentação do pensar artístico, reclamam novos conceitos e caracterizam-se como uma arte de fronteira em um contínuo movimento de ruptura. Em que a sua pluralidade traduz-se num vasto arquivo de gêneros e estilos criativos, da tradição do happening e da live art até a performatividade digital. Renato Cohen, em suas pesquisas apontava que os performers são, sobretudo, pesquisadores e cientistas da arte.

Nessa perspectiva, a coleta de informações com os artistas do “Atos em Ações”, bem como entre alguns fruidores de seus trabalhos e a vivência das experiências propostas acarretou uma noção plural no campo da Dança Contemporânea, nutrindo de modo prático e atualizado as pesquisas dos “cientistas da dança” que se interessam pela performance e ações no espaço urbano e, sobretudo, que procuram ouvir a voz do fruitor.

Assim, o interesse em investigar sobre performance e intervenção urbana através de outros ramos da arte, já que esse evento trata-se de uma curadoria na área de Artes Visuais, ocorre com o intuito de perceber os diferentes modos de fazer arte contemporânea, encontrando perspectivas comuns e díspares em suas práticas, de modo a trazer problematizações que conferem à pesquisa um caráter heterogêneo.

Durante o festival, alguns artistas concederam entrevistas de interesse a essa dissertação, empenhados em contribuir com o desenvolvimento das ações artísticas contemporâneas no espaço urbano, principalmente no que se refere aos modos de pensar tais proposições no contexto da América Latina. Dessa maneira, os artistas responderam questões sobre o entendimento de performance e de intervenção urbana em suas práticas: relações filosóficas, fundamentações teórico-práticas, suas motivações pela escolha do espaço urbano, seus objetivos, sobre a existência de algum pressuposto para a interação com o público, considerações sobre as

³⁵ Texto retirado do site: <http://www.at-al-609.art.br/?portfolio=atosemacoes>. Acesso em 13 de abril de 2013.

possíveis diferenças dos contextos em distintos lugares em que realizaram a mesma obra e sobre os colaboradores para que o trabalho seja possível, ou seja, qual a relação estabelecida com outras pessoas em termos de criação e realização de seus trabalhos. (ver as formulações das perguntas no apêndice, as quais foram adaptadas a partir da experiência de ver o trabalho e das questões que surgiram no momento das entrevistas).

Desse modo, alguns conhecimentos sobre arte urbana serão ressaltados nesta subseção através da própria experiência, na voz dos artistas através das entrevistas realizadas no Festival Atos em Ações, dando continuidade às considerações acerca da arte como contradispositivo, instauradora de processos dessubjetivantes para a geração de outras subjetivações no contexto sócio-político.

Uma das artistas que colaborou com essa pesquisa foi a colombiana Tizti Barrantes³⁶, que participa em diferentes encontros de performance e vem compartilhando os espaços de intervenção urbana com outros artistas. Ela considera pertinente refletir sobre a maneira como uma pessoa se apropria de um espaço que é de todos, entendendo que a intervenção urbana é um ato muito político, que é também uma manifestação do artista enquanto cidadão. Acrescenta que

Se não somos conscientes de que um espaço em comum, no qual todos transitamos, em que todos fazemos parte e que todos podemos melhorar esse lugar, perdemos e deixamos que se privatizem as coisas e nós mesmo estamos perdendo esse espaço de interação, esse espaço de liberdade. Então, entendo que seja muito importante intervir e trabalhar no espaço público para refletir sobre esse espaço em que todos trabalhamos, mas também nas outras pessoas que espontaneamente nos encontramos durante a ação, para que elas também possam refletir, através da ação, sobre outra forma de ver esses espaços cotidianos. E como não se trata de um museu, uma galeria, um espaço fechado que prevê um convite, tal ação envolve espontaneidade, que marcam interações e reações. Por isso acho esse espaço muito importante. (BARRANTES, 2013 - entrevista)

O caráter de espontaneidade do trabalho artístico no espaço urbano facilita as interações; desse modo, ocorre o confronto com outros modos de perceber o espaço

³⁶ Nasceu em Bogotá em 1986, artista Plástica da Universidade Nacional de Colômbia, obteve o reconhecimento de Melhor Trabalho de Graduação de Artes Plásticas com sua ação intervenção “Corpo Sensível”. Estudante de Mestrado Interdisciplinar em Teatro e Artes Vivas na mesma Universidade. Criadora, no ano de 2009, do encontro anual de Acción en Vivo y Diferido (AVD). Indicada ao Prêmio Índia Catalina al Mejor Videoarte no contexto do 52º Festival Internacional de Cine de Cartagena FICCI e ganhadora da Residência Artística Internacional em CheLA (Argentina).

e as relações. Observa-se que nas interações sociais “[...] os vínculos humanos estão carregados de hostilidade, [...] não se trata de querer apagá-las, mas, antes, de tomá-las como integrantes do processo civilizatório” (NOGUEIRA, 2013, p. 23). A interação opera como uma confrontação que pode ser afetiva ou hostil e não pretende homogeneizar as opiniões, os modos de relações, mas sim de perceber tanto os dissensos quanto os consensos. Diferentemente do que acontece nos condomínios em que “a homogeneidade requer a capacidade de dissolver diferença e semelhança, ou, então, o outro extremo, transformar a diferença em dispositivo discriminatório” (NOGUEIRA, 2013, p. 22).

Este caráter homogeneizante ratifica o empobrecimento ou redução dessa experiência urbana pelo espetáculo já que, segundo Britto e Jacques, configura-se “[...] sob um padrão de corporeidade mais restrito, e os espaços urbanos se tornam simples cenários, espaços desencarnados” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 80, 81). Como acontece nos condomínios, em que aquele que infringe as regras é multado. Se não nos apoderarmos do espaço urbano, este tende a ser um grande condomínio privativo.

Nessa perspectiva, Tzitzzi questiona: “Como esse espaço onde eu vivo e cotidianamente me desenvolvo, como Bogotá, é matéria de criação e reflexão? Como esse contexto tem algo para mim, como eu posso também ter algo para esse contexto?” (BARRANTES, 2013 - entrevista). Essas são questões importantes para a reflexão da Dança contemporânea no espaço urbano, pois trazem considerações acerca do dançarino enquanto um sujeito social. Bem como para atentar para a importância da contextualização do trabalho em relação ao espaço urbano que será realizado. Por exemplo, quais relações entre a obra e o espaço existem para que todo o contexto potencialize o trabalho? Qual a motivação para fazer tal trabalho? Como se apropriar do espaço urbano para a ocupação artística?

Outro tema importante na conversa com Tzitzzi trata da abordagem sobre o espaço urbano como um lugar de interações as quais não controlamos: esta é a riqueza. Se estivermos no espaço urbano propondo outros modos de ocupá-lo, indicamos um meio de participação do cidadão através da experiência corporal, em vez de corroborar com a espetacularização das cidades como criticou Debord (1997). Para Alves (2011), para que ocorra uma transformação dos modos de ocupação dos espaços urbanos se faz necessário que “[...] o indivíduo abra mão de

uma postura de espectador e assumo o papel de praticante da cidade” (ALVES, 2011, p. 30).

O espaço está sendo habitado por outras pessoas com diferentes interesses naquele lugar, de modo que a interação acontece de maneira distinta em cada espaço e tempo, propondo uma fruição participativa. Por exemplo, não será o mesmo tipo de interação se o trabalho ocorre à noite ou ao amanhecer ou ao meio dia, do mesmo modo, acontecerá diferente se a obra for realizada em uma passarela de transeuntes, em um semáforo, em uma praça no centro da cidade ou nas escadarias de uma igreja, ou em uma árvore na margem de um canal de esgoto ou dentro desse canal de saneamento. São inúmeras as possibilidades de escolhas no espaço urbano, mas para que haja coerência com a proposição conceitual da obra essa escolha não acontece de modo aleatório. Assim, por parte dos artistas as interações vão acontecendo diferentemente a cada ação e dependem do perfil de cada fruidor, dando as ações nesse espaço um caráter instável, imprevisível. Ela, ainda a artista entrevistada, argumenta que

Os diferentes contextos sempre mudam o trabalho artístico e agradeço essa transformação. Considero essa mudança muito rica. [...] Esse tipo de experiência faz com que as informações e o imaginário criado sobre o lugar, antes de vivenciá-lo, sejam modificados ao se predispor a conhecer o espaço a partir da experiência do ambiente e com as pessoas daquele lugar. (BARRANTES, 2013 - entrevista)

As trocas de informações entre os moradores do lugar e os artistas são muito valiosas porque ocorrem através da experiência artística, da vivência desse acontecimento. É uma maneira de atualização mútua, por meios diferentes dos habituais (televisão, internet, jornais). E também dá espaço para que o fruidor seja autor da obra a partir de sua participação livre e espontânea, algumas vezes ocorrem interações de pessoas que realizam a arte popular do lugar e elas interatuam com algo que a priori lhes parece estranho, mas passa a ser comum porque de algum modo fazem relação com suas próprias vidas, seus contextos através das imagens enunciadas pela ação artística. Isso ocorre justamente pelo trabalho de trazer questionamentos íntimos, pessoais sobre a vida e as experiências do artista. Essa identificação acontece também pela investigação sobre o lugar, sobre a realidade local, relacionando a questão ao contexto para propor uma ação.

Nesse sentido, Gabriela Alonso³⁷, outra artista entrevista, argumenta que o “outro” sempre está presente em seu trabalho: “[...] outro é a peça, não sou eu, sempre é o outro. Então a rua cumpre essa função, se não há o outro não existe a obra, é simplesmente isso” (ALONSO, 2013 - entrevista). Seu trabalho está comumente embasado em questões pessoais ou em algum acontecimento social marcante, quase antropológico. Dessa maneira ela tenta recuperar histórias. Este aspecto se assemelha a uma “Dança documental”, em que a configuração do trabalho se apropria de fatos sociais como matéria prima para sua feitura e construção de seu discurso e/ou denúncia.

Para ela, a intervenção urbana é sempre única, cada performance ocorre em um espaço específico, de modo que, a intervenção está imbuída de características presentes no ato da performance. Ela considera que é a vida que te move a fazer Arte e nas interações imprevisíveis da ação artística, a arte ocorre enquanto vida: “[...] penso que em todas as praticas, porém, na Performance creio que muito mais, quero dizer, é impossível não marcar questões pessoais - sempre o faço” (ALONSO, 2013 - entrevista). Aqui se manifesta as relações entre arte e vida, como visto nas décadas de 60 e 70, na Arte Pós-moderna, vê-se o não anseio pela espetacularização da arte, tampouco do artista, revelando uma característica sensível sobre os modos de expressar o que se percebe nas interações com o mundo num exercício de alteridade. Dessa maneira, ela problematiza o entendimento de performance e de intervenção urbana da seguinte forma:

Creio que a Performance, quando trabalhada no espaço urbano, quando o artista ou os artistas se encontram no espaço urbano estão fazendo uma intervenção nesse espaço, nem sempre uma performance acontece no espaço urbano, as vezes dentro de um museu, de uma galeria, ou um bar, ou em outro espaço. Aí já não podemos falar de Intervenção Urbana, estamos falando de Performance em um lugar específico. Existem outras questões a partir da Intervenção Urbana que não são Performances, por exemplo, os Grafites ou diversas intervenções, diversos artistas de outras práticas que fazem uma modificação, que intervêm nesse espaço público. Creio que isso também é uma ação, quiçá, não possa ser visto como uma Performance, mas sim como uma ação. Tanto que qualquer um de nós quando nos movemos estamos fazendo uma ação. Creio que as Intervenções Urbanas são uma

³⁷ Nasceu na cidade de Quilmes, província de Buenos Aires/Argentina, em 1963. Em 1990, ingressa na Escola de Belas Artes Carlos Morel, primeiro como mestra em Artes Visuais e mais tarde como professora superior em pintura e gravura. Realiza a Extensão Universitária em Arte Contemporânea e docência no Instituto Universitário Nacional de Artes de Buenos Aires (IUNA). Desde 1986 até a atualidade, participa de exposições grupais e individuais dentro e fora de seu país.

consequência de ações, isso que se ver como uma Intervenção é consequência de uma ação, porém não de uma Performance. E a Performance [Urbana] acredito que é isso, quando um performer quando está em um espaço urbano está fazendo uma intervenção. (ALONSO, 2013 – entrevista)

Ela compreende que a performance não admite repetição, ou seja, uma performance não se realiza duas vezes, o que pode ocorrer são variáveis a partir da mesma intenção de organização de ações. “Então o tema é sempre o mesmo, mas a forma de realização é diferente a cada vez, não se repete, nunca acontece igual, sempre sofre uma modificação. É impossível repetir igual” (ALONSO, 2013 - entrevista). Cita o exemplo de seu trabalho apresentado no “Atos em Ações”, o “Relato de Receitas”, e comenta que não é um projeto que vai à deriva, porque há uma marco condutor, porém está aberto a diversas possibilidades que se dão de acordo ao contexto e a atualização da própria proposição. Nesse trabalho ela leva uma mesa grande para o espaço urbano, ingredientes de uma salada de frutas e as ferramentas necessárias para preparar a salada. Mas cada vez que realiza, Alonso propõe uma outra configuração, por exemplo, uma vez ela mesma cortava as frutas enquanto contava uma história da vida dela marcada pela salada de frutas:

Eu fui criada por meus avós, então a salada de frutas era feita todos os dias na minha casa, se fazia, pontualmente, em datas muito festivas, Natal, algum aniversário, uma sobremesa muito específica ou uma comida muito específica, para um evento sempre relacionado à alegria, ao compartilhar [...]. (ALONSO, 2013 - entrevista)

Em outra ocasião ela convidou quatro pessoas para contar as frutas para a salada com ela, enquanto essas pessoas “[...] foram contando diversas histórias de lembranças da salada de frutas”. No Festival Atos em Ações a proposição foi trabalhar em colaboração com outras pessoas, ela convidou aproximadamente quinze pessoas que estavam transitando na praça para fazerem a salada com ela, dando a tarefa de cortar as frutas, servi-las em copos com colheres e todos comerem a salada de frutas em vinte minutos, sendo quinze minutos no preparo e cinco minutos comendo. Esta ação tinha a motivação de facilitar um acontecimento colaborativo, com uma duração de tempo marcada para cada uma das ações entre pessoas que não se conheciam. Ela alude que a cada contexto

A Performance vai acompanhando esse processo, e não vai ser nunca a mesma. Para mim não vai ter sentido que eu vá de cidade a cidade, de festival a festival fazendo a salada de frutas e contando minha história, eu posso fazer uma vez, mas outra não, quiçá outra pessoa conte, quiçá outra vez não exista a salada de frutas e seja uma torta. (ALONSO, 2013 - entrevista)

Seus trabalhos trazem questões cíclicas ou em séries, de maneira que nunca se repetem de modo igual, no caso de “Relatos de Receitas”, abre-se a possibilidade de serem realizados em diferentes cidades, diferentes culturas, diferentes contextos, não se tratando de um *site specific* ou Performance Urbana Específica para determinado lugar, mas é o próprio espaço/contexto que confere à obra um caráter específico. Dessa maneira, a interação se dá, em “Relatos de receitas por exemplo, a partir da recuperação “através de uma receita de cozinha herdada de algum familiar, mãe, avô, ou amigo, quem quer que seja, recupera uma história, uma lembrança, uma recordação em relação a essa receita” (ALONSO, 2013 - entrevista).

Assim, sua investigação artística toma um caráter antropológico por reconhecer diferentes costumes culturais ao longo do tempo a partir da observação das mudanças de comportamento social reveladas pelos relatos, pelo acontecimento da obra.

[...] fiz relatos com mulheres com 80 anos que tem uma marcada condição acerca de quem cozinha em sua casa, por exemplo. Na contemporaneidade tenho feito relatos com mulheres da cidade, da periferia e do campo da mesma idade e de outro lugar é outra a história em relação à cozinha [enquanto] do trabalho [doméstico]. E, além disso, como as comidas foram se transformando pela imigração das pessoas, por exemplo, na Argentina temos muitas imigrações, nos anos 50, pós guerra, [em que] vieram muitos europeus, agora estão vindo muitos paraguaios e bolivianos. Então, como esses costumes gastronômicos se adaptam e vêm desde sua história seu país, aos elementos que encontram, como reinterpretem esses costumes ou essa cultura culinária que as mulheres e homens argentinos temos. (ALONSO, 2013 - entrevista)

Outra experiência interessante em mencionar que lida com as condições de interação e realização de uma obra em contextos diferentes foi o trabalho que ela realizou em 1999, que tinha o cunho político, como uma manifestação, uma reivindicação, que foi realizado simultaneamente em diferentes países, claro que considerando o fuso horário, em que os artistas coletivamente protestavam contra a

guerra do Iraque e dos Estados Unidos. A ação dos artistas em diferentes partes do mundo era a mesma, consistia em pintar as fontes de água das cidades de vermelho. Ela utilizou muita anilina vegetal, para não contaminar a água. Então escolheu a Avenida 09 de Junho, uma avenida principal em Buenos Aires, onde existem muitas fontes em sequência. A última fonte era muito grande, tão grande quanto uma piscina olímpica, localizada em frente ao Congresso Nacional (Congreso de la Nación), onde coincidentemente havia um protesto da classe operária reivindicando por melhores salários e pela exoneração de alguns colegas das fábricas. A polícia estava contendo o protesto e Alonso estava atrás da polícia. Os manifestantes pensaram que ela fazia parte do movimento deles e começaram a fazer mais barulho, a chamar mais atenção dos policiais para que ela pudesse continuar o trabalho, ou seja, sua ação manifesto. Ela conta que,

No outro dia saiu no jornal, não meu nome ou meu sobrenome, porque foi algo clandestino, que alguém durante a manifestação se encarregou de pintar de vermelho todas as águas, todas as fontes da cidade de Buenos Aires. Isso foi muito anedótico e muito simbólico. Como, às vezes, a pessoa projeta um trabalho para um lugar tão distante como o Iraque e o problema está aí próximo de você e como o outro entende outra coisa e colabora com isso. Bom, eu me sentia defendida por eles, porque eles sentiam que eu estava trabalhando para eles, foi muito lindo para mim, foi muito bom. (ALONSO, 2013 - entrevista)

Sobre as motivações para ser artista e realizar seus projetos como docente e performer ela coloca a vida, estar vivo, “atento cotidianamente”. O manifesto contra a guerra do Iraque e dos Estados Unidos mostra como a arte tem o potencial para agir em diferentes contextos, enquanto Alonso estava trabalhando coletivamente com outros artistas ao redor do mundo, em seu próprio país havia um problema relacionado à classe operária, também oprimida por um poder repressor. Então ainda que ela não soubesse que haveria aquela manifestação naquele mesmo dia, seu trabalho abarcou a manifestação dos trabalhadores das fábricas, ao mesmo tempo em que protegeu o trabalho que ela estava realizando. São aspectos característicos de um espaço heterogêneo, de incertezas e transitoriedades. São aspectos característicos das performances urbanas, quando os contextos e acontecimentos específicos interagem com artista obra e fruidores.

4.2 MACACO NU

Tendo como perspectiva os aspectos da Dança enquanto ação estética e política e as implicações dessa ação no ambiente, no âmbito social e cultural, farei uma reflexão sobre a Dança contemporânea no espaço urbano a partir de um trabalho que realizei entre os meses de agosto a outubro de 2013. Este trabalho é intitulado Macaco Nu³⁸, foi apresentado em espaços urbanos das cidades de Manaus/AM, Rio Branco/AC e Salvador/BA. A primeira parte do processo de criação se deu no Castelo Lohra, em Gebra na Alemanha, participando do Workshop Intensivo Método Seki, ministrado por Minako Seki³⁹. Este workshop teve como conteúdo a investigação sobre Dança Contemporânea, Site Specific e Dança Butô, acompanhados de práticas do cotidiano de Minako como meditação, vipassa yoga, alimentação macrobiótica e terapias da medicina japonesa, as quais atreladas às práticas de Dança constituem o Método Seki, de modo que este conjunto heterogêneo faz parte de seu treinamento corporal diário e processo criativo.

Convidei Mab Cardoso⁴⁰ para ser parceira na configuração desse trabalho, de modo que ela participou ativamente como dançarina e principal colaboradora no processo de criação, esteve presente durante todo o desenvolvimento do trabalho desde o workshop na Alemanha até a sua finalização em Salvador/BA. Dessa maneira, para um melhor desenvolvimento e entendimento das reflexões inerentes a essa subseção, passa-se a uma breve descrição do Macaco Nu com o intuito de contextualizar sua abordagem conceitual e as ações dos artistas envolvidos no projeto.

A ideia conceitual sobre o Macaco Nu emerge da inquietação pela desmensurada ambição humana, observada nas relações interpessoais, no desenvolvimento dos processos de subjetivação e na relação do ser humano com o meio ambiente, fauna e flora, espaço urbano e rural. Consciente de que o jogo de poder é uma das características do contexto histórico, social, político e cultural do ser humano, admite-se que existem dispositivos organizados que, estrategicamente, normatizam grande parte dos comportamentos humanos no âmbito social. Bem

³⁸ O Projeto Macaco Nu foi contemplado com o Prêmio Artes Cênicas na Rua 2012 (FUNARTE – Fundação Nacional das Artes - Ministério da Cultura – Governo Federal).

³⁹ Minako Seki é Japonesa, integra a 3^o geração de pesquisadores da Dança Butô, professora de dança, coreógrafa e dançarina, reside em Berlin há 10 anos.

⁴⁰ Mab Cardoso – É dançarina, licenciada pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente reside em Berlin/Alemanha.

como há outras experiências de convivência em comunidade, por exemplo, que contrapõe esses modos instituídos.

Figura 5 – Experimentação Castelo Lohra, Milianie L. Matos, Alemanha 2013. Foto: Roger Rossel.



Figura 6 – Experimentação Castelo Lohra. Minako Seki, Mab Cardoso e Milianie L. Matos, Alemanha 2013. Foto: Roger Rossel.



Dessa maneira, enquanto pesquisadora em dança, artista educadora e dançarina, em meus projetos procuro afastar qualquer ação que evoque a pureza, evitando a vitimização em relação a esse processo ganancioso, visto que somos ao mesmo tempo, e em certa medida, algozes ou cúmplices, principalmente, quando não agimos ou nos omitimos diante de tal realidade, já que participamos da configuração social como ela é, pois votamos (elegemos os políticos), nos qualificamos profissionalmente para o mercado de trabalho, consumimos, circulamos, nos comunicamos através dos meios disponíveis, enfim, interagimos com o mundo.

Nessa perspectiva, o Macaco Nu foi elaborado para provocar reflexões críticas sobre o atual “estado de exceção”, o qual Agamben (2004) expõe, através desse conceito, as áreas mais indigestas do direito e da democracia, precisamente as que legitimam a bestialidade violenta, a arbitrariedade e a interrupção dos direitos

humanos, em prol da segurança, aparelhando a concentração de poder do Estado imposta, injustamente, na contemporaneidade. Assim, o projeto procura contribuir no desenvolvimento de novos processos de subjetivação nas pessoas que fruíram este trabalho de Dança no espaço urbano. O título do trabalho foi inspirado pelo biólogo Desmond Morris⁴¹, com a citação: “O macaco pelado [...] que se tornou macaco culto e, conseqüentemente, o maior destruidor de sua própria casa” (MORRIS, 1967, p. 18, 19).

Assim, os dançarinos envolvidos no projeto atuaram de modo micropolítico a serviço da Terra, da Floresta Amazônica, da valoração das culturas colonizadas e nativas brasileiras e dos processos humanizados de subjetivação, ou dessubjetivantes, conscientizando, através de ações que permeiam um pensamento político-ativista, a população local, fortalecendo iniciativas de preservação da floresta e da cultura.

O processo de criação se deu a partir da compreensão de que nenhum ser vivo é capaz de sobreviver e reproduzir-se independentemente de outro, de modo que observamos e experimentamos corporalmente a interdependência funcional e não estática, mas ao mesmo tempo que tendem ao equilíbrio, entre vegetais, animais, ambiente e cultura, entendendo os processos evolutivos como um estado permanente de adaptação mútua. Esteticamente a Dança Butô⁴² e os estudos sobre Proporção Áurea foram escolhidos para estimular a experimentação corporal dessa codependência entre pessoas, animais, ambiente e cultura.

A vivência com Minako Seki proporcionou a dilatação do corpo no ambiente enquanto um organismo contínuo, complementar, codependente ao meio através de práticas corporais e do estado meditativo, com experimentações em duplas, em grupo e individuais que ampliavam, por exemplo, o sentido da visão para outras partes do corpo, buscando o “entre”, as fissuras entre o real e o imaginário. Os

⁴¹ Desmond Morris é britânico, doutor em biologia, reconhecido por seu trabalho como zoólogo e etnólogo e especialista em sociobiologia humana.

⁴² A Dança Butô “[...] surgiu de uma crise de identidade que marcou o Japão de pós-guerra. Numa época atormentada entre a obsessão pelo progresso – como uma revanche em relação à desfeita da guerra – e a vontade de voltar ao nostálgico Japão de antes da invasão ocidental, o butoh vai agitar a apatia reinante nos meios artísticos e marcar os pontos de reflexão sobre a vida e a identidade do corpo cultural. [...] O ideograma *bu*, que também se lê *mai*, evoca as danças xamânicas, as *miko* da Antigüidade, realizadas pelas sacerdotisas que rodopiavam para provocar chuva. Ou as *tamafuri*, movimentos vibratórios dos corpos dos xamãs em transe. [...] O caractere *toh* simboliza o fato de pisar a terra, uma ação que consiste em chamar para si as forças dos espíritos da terra ou ainda a vontade de sacudir, acordar ou abalar o mundo” (BAIOCCHI, 1995, p.11,12 apud TIBÚRCIO, 2005, p. 21).

conhecimentos sobre a Dança Butô facilitaram a experiência do corpo enquanto um organismo morto que mesmo em seu processo de decomposição e transformação permanece contínuo, complementar e codependente ao ambiente.

O conjunto desses e outros experimentos no Castelo Lohra (Gebra, interior da Alemanha) e em suas adjacências, um ambiente rural, proporcionou a experiência do devir árvore que Deleuze e Guattari (2012) exemplificam com a relação de simbiose, adaptação e permanência entre a vespa e a orquídea, a partir de uma ordem diferente da filiação, que, no contexto do Macaco Nu, nutriu política, estética e filosoficamente o processo de criação compreendendo essa interdependência inviolável da natureza e, metaforicamente, percebendo o dançarino enquanto um ser plantado sobre o adubo de um ideal político de civilidade mais harmônica e humanizada.

Nessa perspectiva, o workshop contribuiu com a prática reflexiva de dançar de modo específico em espaços diferentes, colaborando com a aprendizagem de outros modos compositivos em Dança a partir da investigação de movimentos corporais integrados aos ritmos íntimos de cada dançarino, o diálogo com o ambiente e demais seres do lugar, proporcionando outras perceptivas do corpo no contexto da Dança Contemporânea.

Atrelada à compreensão da filosofia da Dança Butô o conceito de Proporção Áurea, fortaleceu a concepção do devir-árvore em que observamos biológica e matematicamente as coimplicações entre ser humano, ser animal, ser vegetal, ser ambiente e a cultura, visto que a proporção Áurea é

[...] também conhecida como: Numero de ouro, Numero áureo ou proporção de ouro é uma constante real algébrica irracional denotada pela letra grega Φ (Phi), em homenagem ao escultor grego Phideas (490 a.C-430 a.C.), que a teria utilizado para conceber o Parthenon, e com um valor arredondado de três casas decimais de 1,618. Também é chamada de seção áurea (do latim *sectio aurea*), razão áurea, razão de ouro, média e extrema razão (Euclides), divina proporção, divina seção (do latim *sectio divina*), proporção em extrema razão, divisão de extrema razão ou áurea excelência. No Homem Vitruviano, Leonardo da Vinci aplicou as ideias de proporção áurea e simetria na concepção da beleza humana. O Numero de ouro é ainda frequentemente chamado razão de Phideas. (OLIVEIRA, 2013, p. 9)

Este número está envolvido com a natureza do crescimento biológico, por isso é tão frequente, podendo ser encontrado na proporção das conchas (o *nautilus*,

por exemplo), dos seres humanos (o tamanho das falanges, por exemplo) ou nas colmeias, entre inúmeros outros exemplos que envolvem a ordem do crescimento. O que o torna sedutor é o fato de ser encontrado através de fórmulas matemáticas.

A convergência entre os conceitos da Dança Butô e da Proporção Áurea instigou as indagações inerentes ao processo de criação: o que é real? Quem cria a realidade? Quem está comendo quem? Quem come está sendo comido? Quem coopta quem? E ainda:

Quem parasita quem? Quem devora quem? Quem vomita quem? Entre comer, gerir, digerir, ingerir e vomitar, onde estão os limites, os critérios, os parâmetros? [...] Quando dizer não? Dizer não e se mover, resistir e reexistir? Onde, afinal, estão os elementos de autonomia? (CAVA, 2012, p. 1)

Após o workshop de Minako Seki fomos para Manaus/AM, onde o trabalho se constituiu, a partir da imersão na cultura local urbana e rural, configurando as ações corporais, a vestimenta, a pintura corporal, a seleção e montagem dos objetos nas ações, a captação e edição da sonoplastia. Esse processo teve duração de quatro semanas. Em seguida fomos com o trabalho para Rio Branco/AC e posteriormente para Salvador/BA. Em cada cidade realizamos uma oficina/audição em que convidávamos dois artistas locais para integrarem o processo.

Em Manaus/AM os artistas-criadores participantes foram Odacy de Oliveira⁴³ e Ana Carolina Souza⁴⁴. Em Rio Branco/AC participaram Maria Thaynã⁴⁵ e Amanda Graciele⁴⁶. E, em Salvador, Carolina Falcão⁴⁷. Em Rio Branco/AC e Salvador/BA o processo de adaptação das novas integrantes durou duas semanas, considerando que a ação já tinha uma configuração, embora houvessem novas conformações voltadas à cultura e ambiente locais e às próprias contribuições das artistas convidadas.

⁴³ Odacy de Oliveira, nascido em Manaus/AM (1973), formado em Educação Artística com habilitação em desenho pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Intérprete criador, performer, cenógrafo e arte-educador. Dirige o Corpo de Arte Contemporânea onde pesquisa a pintura corporal na Dança Contemporânea.

⁴⁴ Ana Carolina Souza, formada em Dança pela Universidade Estadual do Amazonas.

⁴⁵ Maria Thaynã, artista independente em diferentes linguagens. Estudante de Letras Vernáculas na Universidade Federal do Acre (UFAC).

⁴⁶ Amanda Graciele, graduada no Curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela UNINORTE.

⁴⁷ Carolina Falcão, dançarina, licenciada pela Universidade Federal da Bahia (2010). Mestrado em International Performance Research na University of Warwick/UK (2012). Atualmente trabalha como curadora na Unlisted: A Performance Series / Pittsburgh (2013-2014).

O trabalho conformava instalações de ambiências corporais e objetos expostos a partir de escolhas estéticas que interagiam no sentido subverter as normatizações instituídas nas praças públicas com especificidades que variavam de acordo ao lugar onde o trabalho foi realizado, por essa razão sua configuração se alterava em cada cidade. Alguns exemplos de ambientações que compunham as ações corporais instauradas em diversos espaços e de modos diferentes nas praças onde se deu a obra em Manaus/AM, Rio Branco/AC e Salvador/BA foram: uma estrutura anatômica do esqueleto humano (que durante a ação uma parte dessa escultura era decepada com uma motosserra); um casal de manequins em que suas cabeças haviam flores artificiais; balões com gás hélio amarrados ao tronco de uma árvore cortada; um amontoado de lixo; uma sacola de pano com carvão em pó; um território demarcado com pedras de carvão; um altar com velas e sal grosso; e composições sonoras dos ruídos de motosserras, histórias de moradores locais, tiros bélicos, aviões de guerra e das sublimes sonoridades da natureza, por exemplo, rugir da onça, canto das araras, sons da chuva e da cachoeira. Ressalta-se que o áudio foi gravado durante o processo de criação em Manaus e editado pelo artista manauara conhecido por Tubarão⁴⁸. Para a construção das ambiências, recebemos assistência do cenógrafo Diego Batista⁴⁹.

O que vestíamos também faz parte da configuração do trabalho, a ideia era estar nu. Então, usamos roupa íntima cor de pele parda e alguns acessórios como joelheiras e tornozeleiras de futebol e outros de borracha como, cinta abdominal e cotoveleiras. Para esta composição contamos com a colaboração do figurinista Adroaldo Pereira⁵⁰. No início da ação, cada dançarino performer se situava em uma ambiência e desenvolvia sua Dança performance solística, engendradas durante o processo de criação, em diálogo com os demais solos que aconteciam concomitantemente. Em seguida percorríamos juntos performaticamente as demais ambiências construídas nas praças desenvolvendo outras ações. O Fora do Eixo,

⁴⁸ Marcos da Silva ou Marcos Tubarão, conhecido também como DJ Tubarão, é paranaense residente em Manaus desde 1986, onde atua na área de Produção Cultural há mais de 25 anos, é cofundador do Movimento Hip Hop em Manaus (1994), desenvolve trabalhos musicais em eventos e projetos artísticos, culturais e sociais.

⁴⁹ Diego Batista, residente em Manaus desde 1999. Formado em Teatro pelo Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro – Manaus/AM. Exerce as funções de Ator, Iluminador, Produtor e Adrecista.

⁵⁰ Adroaldo Pereira, nascido em Manaus/AM (1969) é artista autodidata, figurinista e adrecista. Desde os anos de 1990 trabalha com Produção Cultural. Participa de importantes Festivais de Arte no Estado do Amazonas, agenciando oficinas e assinando figurinos para cinema e em Companhias de Artes Cênicas, como Cia. Azuarte e Cia. Metamorfose.

em Manaus⁵¹, foi responsável pela produção desse projeto e Felipe Fernandes⁵² colaborou conosco na produção local e nos registros audiovisuais. Algumas imagens fotográficas, no decorrer dessa seção, podem facilitar a contextualização do trabalho.

Para a continuidade dessa seção, as ações dos artistas serão discutidas considerando as noções de contradispositivos inerentes às ações do Projeto Macaco Nu e as discussões dessa dissertação.

4.3 CONTRADISPOSITIVOS DOS ARTISTAS

Considerando o que até então fora dito, o Macaco Nu foi um ato de profanação e conforme Agamben, “[...] a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 45) modos de fazer ver e falar, dispostos de modo estético político em gestos, movimentos, vestimentas, objetos e sonoridades, na relação entre os dançarinos e os fruidores, como um modo para pensar a práxis desse acontecimento, agindo no desenvolvimento de novas subjetividades, provocando crítica e outras perspectivas sobre a realidade. A noção de que o Macaco Nu é um contradispositivo é acentuada considerando que esse projeto foi financiado pelo Governo Federal, mas ao mesmo tempo constrói críticas voltadas à gestão pública em relação aos encaminhamentos dados, por exemplo, ao Novo Código Florestal ou à produção imaterial, à cultura, e à repercussão dessas decisões governamentais em relação à população local, nacional e internacional.

Então, para introduzir a análise dos dispositivos configurados pelos artistas nesse trabalho despontam as primeiras questões norteadoras: de que maneira a Dança se utiliza dos contradispositivos em sua prática? Como despir-se de todo assujeitamento que somos submetidos?

A Dança de modo geral, alheia às classificações categóricas, tem o potencial de movimentar fluxos corporais visíveis e invisíveis que influenciam de maneira sutil

⁵¹ Fora do Eixo (Manaus/AM) “[...] é uma rede colaborativa e descentralizada de trabalho constituída por coletivos de cultura pautados nos princípios da economia solidária, do associativismo e do cooperativismo, da divulgação, da formação e intercâmbio entre redes sociais, do respeito à diversidade, à pluralidade e às identidades culturais, do empoderamento dos sujeitos e alcance da autonomia quanto às formas de gestão e participação em processos socioculturais [...]”. (Carta de princípios, 2009, preâmbulo).

⁵² Felipe Fernandes trabalha no Núcleo Mídias-Audiovisual na empresa Casa Fora do Eixo Nordeste e na empresa Coletivo Difusão.

no campo da subjetividade da pessoa que dança, da pessoa que vê a dança, do ambiente e da cultura em que a Dança se realiza. Relacionando-a aos modos de se instaurar historicamente na sociedade, observa-se o potencial político que a Dança apresenta ao ser realizada em um espaço público na cidade.

Ao sair da zona segura que é o interior dos teatros, galerias, salas, a Dança amplia sua capacidade de visibilidade e democratiza seu ato a uma gama maior de grupos sociais, com menor classificação em relação a estes. Como foi visto na seção anterior não se trata de tirar do teatro determinado trabalho de Dança e levar para a rua, trata-se de configurar o trabalho no/para o espaço urbano, em um lugar específico na cidade em que o trabalho será apresentado. A escolha desse lugar definirá a própria configuração da obra, bem como um determinado público o qual será surpreendido em seu fluxo ordinário com tal acontecimento. Do mesmo modo, a imprevisibilidade estará presente para os dançarinos, levando em consideração este espaço enquanto uma zona de risco, em que as regras de utilização deste e de relação com o outro são, em certa medida, mais abrangentes do que as restrições de acessibilidade aos teatros.

Este modo de configuração apresenta a efemeridade da dança, sua não linearidade, sua instabilidade, seu processo inacabado que “[...] incorre em desorganizar, ou seja, [engendrar] funções compartilhadas na instabilidade, [que] geram organizações através de um procedimento colaborativo” (BITTENCOURT, 2012, p. 45) entre artistas e fruidores, em que “[...] esta ação efetiva-se nas trocas de informação, matéria e energia, e tem como funcionalidade a integração das conexões que resultam na ação de cocondicionamento e coparticipação” (BITTENCOURT, 2012, p. 45).

Esta composição cooperativa ocorre através da interação entre artistas e fruidores, através da imprevisibilidade instituída pelo espaço urbano. Geram-se alterações perceptivas e outras afetações, de modo que o acontecimento transcende a própria ação, ressoando para outros espaços de convívio dos participantes, através da construção de narrativas sobre a experiência.

Se os dispositivos de poder estão relacionados aos processos de subjetivação e dessubjetivação das pessoas no sentido de manipular, moldar, adestrar, no campo da Dança no espaço público, essa ação trabalhará as decorrências da instauração de novas subjetividades nos transeuntes, considerando a autonomia dos sujeitos e seus potenciais reflexivos. Ainda no campo da dança, os

dispositivos se manifestam em sua própria configuração, no trabalho, segundo a escolha estética que constitui a obra e os modos de utilização dessa seleção de coisas pertencentes à ação.

Nesse sentido, podemos compreender que uma ambiência abrange um caráter afetivo experiencial, corporal, em que o corpo gera imagens no espaço como uma qualidade perceptiva através da visão. A geração de ambiências é o que dá vida ao lugar. A troca de afetividades é que lhe confere um valor ao território.

A Dança enquanto uma ambiência desconstrói a lógica governamental operante e imperante da atualidade, a Dança no espaço público passa a ser compreendida como uma ação politicamente profana, restituindo aos sujeitos novos modos de usufruir esse espaço e de interagir com os demais fruidores, atitudes estas que não estão necessariamente previstas para aquele lugar que já está imbuído das normatizações vigentes em determinada sociedade.

Considerando que a configuração do trabalho em Dança antecede um processo de experiências corporais espaçotemporais, os dançarinos trabalham no espaço público trazendo proposições organizadas anteriormente, em que o conjunto dessa ação é entendido como dispositivo ou contradispositivo, no campo da dança. Dessa maneira, o artista chega ao espaço de ação com uma proposta que majoritariamente se atualiza durante seu acontecimento. Assim como as pessoas são surpreendidas por algo inesperado, os dançarinos lidam com a imprevisibilidade da reação do público ou dos agentes capturados para instaurar “ordem e progresso”, tendo que encontrar novos caminhos para a realização do trabalho.

Nessa perspectiva, observando que o público não tem um espaço de circulação ou de apreciação predefinido como nas disposições nos teatros, por exemplo, a relação artista espectador no espaço público acontece sem delimitações corporais espaço temporais, exceto aquelas já instituídas nas subjetividades das pessoas, de modo que a relação corpo a corpo entre dançarinos e fruidores se dá de modo mais proximal. Assim, a troca com os fruidores durante o acontecimento, geralmente, proporciona uma reconfiguração do trabalho durante seu acontecimento, proporcionando aos dançarinos o desenvolvimento de habilidades no diálogo com o público a partir dos estímulos gerados, criando e recriando estratégias de conexão com as pessoas.

Essas habilidades se constroem a cada ação, ampliando nos dançarinos destrezas para a reinvenção, em tempo real, do próprio trabalho, mantendo a

coerência estética, a relação de proximidade com o público ou de fuga quando há a ocorrência de reações mais hostis, incluindo as habilidades desenvolvidas para lidar com o próprio regime de vigilância e punição instituídos pela administração pública, o Governo. Para exemplificar esses aspectos, tomemos como referência o Projeto de Dança Macaco Nu.

Em Manaus/AM, onde ocorreu a maior parte do processo de configuração do trabalho e onde foi estreado, na Praça Heliodoro Balbi, conhecida popularmente como Praça da Polícia, revitalizada em 2008, administrada pelo Governo Estadual do Amazonas, existe um funcionário com o cargo de gerente da praça, responsável pela instauração e manutenção das regras instituídas para o adequado uso e conservação do lugar. Por exemplo, nessa praça não é permitida a circulação de pessoas sem camisas, o uso de bebidas alcóolicas, principalmente em garrafas de vidro, exceto nas mesas pertencentes a um quiosque (venda de bebidas somente em garrafas de plástico ou de alumínio), é proibido colocar os pés nos bancos, dentre outras regulamentações.

Durante as experimentações nós subíamos em algumas árvores para testar algumas quedas ou para encontrar caminhos para amarrar os balões, andávamos em quatro apoios, ou seja, com mãos e pés no chão e as costas voltadas para cima, caíamos no chão e ficávamos por um curto período deitados ali, ocupávamos o coreto para conversas. Essas ações já causavam estranhamentos tanto nos guardas locais (serviço terceirizado), quanto nas pessoas que transitavam ou ocupavam a praça para descansar, conversar, lanchar. Nós íamos dançar de modo incomum, inabitual, não convencional, desconhecido para o senso comum, a indefinida Dança contemporânea.

A praça que escolhemos é muito bonita, arborizada, com uma mistura de arquiteturas coloniais entre neoclássico, clássico e *art nouveau*, possui dois coretos um central, grande e outro menorzinho em uma das esquinas da praça e tem muitas esculturas de mulheres nuas barrocas. Integra um dos mais importantes monumentos históricos da cidade, foi construída quando Manaus era conhecida como Paris dos Trópicos e as construções eram bastante glamorosas.

A partir desse contexto trabalhamos na configuração do trabalho como um todo e decidimos que no início ocuparíamos quatro pontos da praça em que desenvolvemos trabalhos solos para depois prosseguir com a ação em coletivo. Trabalhei na configuração do solo a partir dessa referência por um estilo francês-

brasilis presente na arquitetura de Manaus (mistura de estilos e tempos). Estava vestida com um “bundex”⁵³ e dois bustiês cor parda que se cruzavam dos seios ao pescoço. Meu corpo estava todo avermelhado com urucum, desenhos indígenas (grafismos) em preto e vermelho. Em uma das pernas coloquei uma textura de queimadura na pele. Confeccionei um tapete com papelão que recolhi na rua e nele coleí mapas topográficos do Distrito Industrial de Manaus, elaborados pela Prefeitura dessa cidade e escrevi palavras como macaco, homem, máquina, guerra, Terceiro Reich, território, poder, dinheiro, petróleo, terra, sangue, seringueira, corpo, etc., conectadas com linhas.

Em frente a uma das esculturas coloquei o tapete e sobre ele desenvolvi minha ação. Utilizei badogue, também conhecido como baladeira, para lançar sementes de castanha da Amazônia. Nos pés um par de sapatos altos feitos com couro de cobra. Máscara de oxigênio, uma bandeira do Brasil de 80 cm x 40cm e uma bola de futebol. Iniciava com a máscara na cabeça posta de frente para trás, sentada no chão com as pernas abertas e a bola no meio e externando um canto chorado, gritado de lamento e dor, de nascimento e morte, depois sentava sobre a bola me deixava asfixiar pelo plástico da máscara até não mais suportar, arrancando-a da cabeça.

Depois com o badogue atirava sementes de castanha na escultura europeia. Algumas sementes ainda ficavam sobre a bandeira, então puxava lentamente, esboçando de modo gradual nojo e raiva até a altura do peito e rápida e subitamente mudava a feição para um sorriso eloquente e sínico. Amarrava a bandeira no pescoço até o limite do sufocamento e depois calçava os sapatos e caminhava satírica e esdrúxula conversando, rindo e me escorando nas pessoas até o ponto de encontro com os outros dançarinos/performers. A seguir estão as figuras 7, 8 e 9, nas quais se flagram alguns desses momentos descritos.

⁵³ Bundex é a denominação para calcinha com enchimento de espuma nas nádegas.

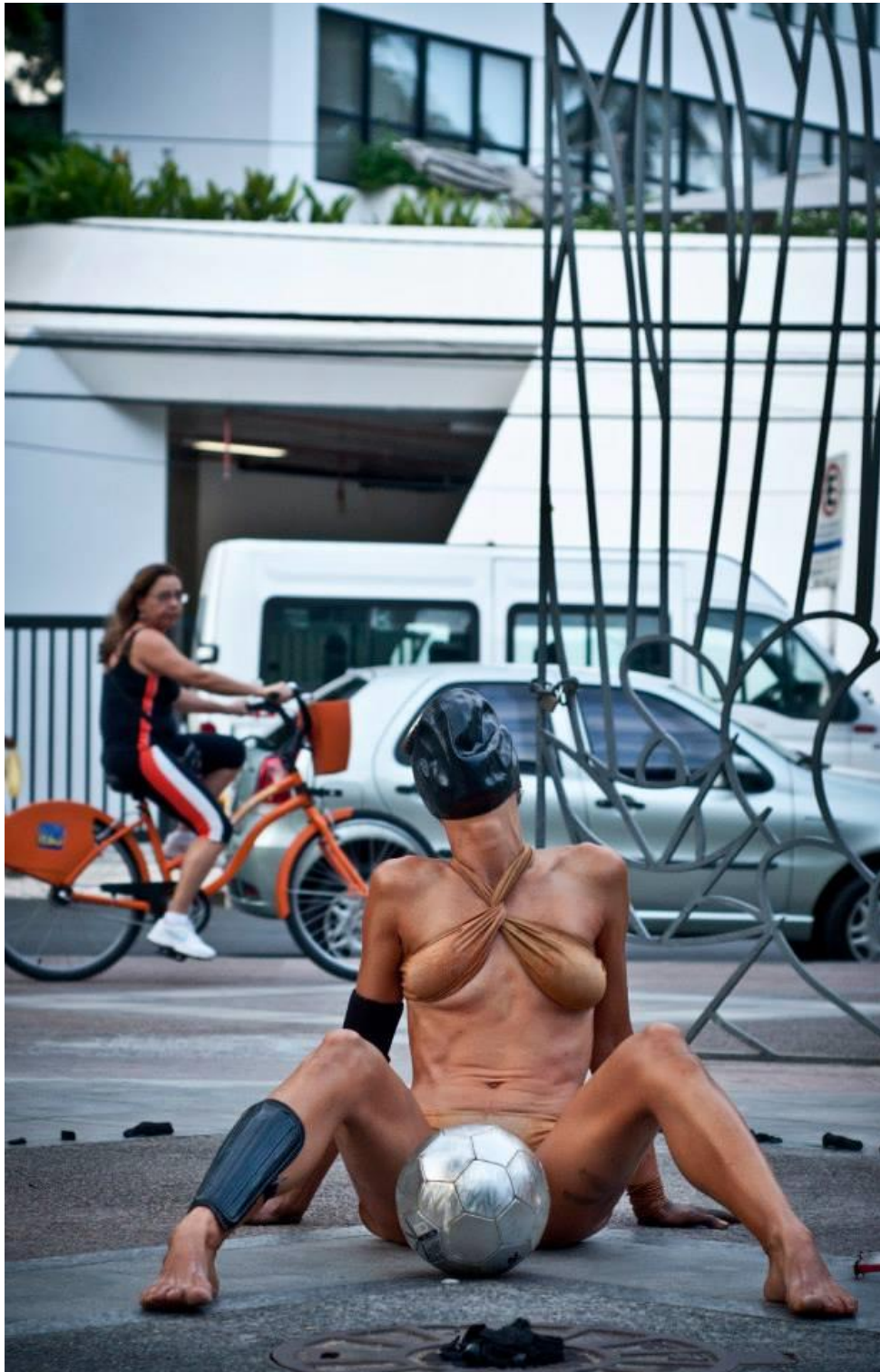
Figura 7 – Macaco Nu 2013, Miliane L. Matos. Foto: João Machado.



Figura 8 – Macaco Nu 2013, Milianie L. Matos. Foto: Aldren Lincoln.



Figura 9 – Macaco Nu 2013, Praça Dois de Julho - Salvador/BA. Dançarina: Milianie Lage Matos.
Foto: Aldren Lincoln.



Em Manaus, havia um espaço que estava em manutenção e por isso bastante sugestivo, era um lago artificial sem água, que sugeria um espaço para animais no zoológico. Mab Cardoso se apropriou desse lugar inspirada pelos jacarés no Parque do Mindú e realizou seu solo ali. Ela usava uma máscara de gás, muito lixo alinhavado por barbante, uma faca em uma bainha na cintura, um sutiã rosado de silicone com adesivo que cobria unicamente os seios, não havia alça, nem amarração nas costas, um short pardo e uma cinta preta de borracha cobrindo a região abdominal. Sua ação aconteceu dentro desse lago artificial em manutenção, por isso estava sem água, e se desenvolvia em uma ação repetitiva, de desgaste, de exaustão, naquele território, sempre arrastando muito lixo preso ao seu corpo e balões com gás hélio que ela estourava apunhalando uma faca que carregava.

Figura 10 – Macaco Nu 2013, Praça Heliadora Balbi – Manaus/AM. Dançarina: Mab Cardoso. Foto: João Machado.



Figura 11 – Processo de experimentação Macaco Nu 2013, Presidente Figueiredo/AM.
Dançarina: Mab Cardoso. Foto: Felipe Fernandes.



Em uma esquina estratégica de Manaus, atrás do quiosque de vendas de bebidas e aperitivos, Odacy de Oliveira realizou sua ação que consistia em caminhar no quadrante na adjacência da praça, cruzando o semáforo, interpelando os carros. Ele usava sapatos e calça sociais na cor preta, uma camisa social na cor branca e uma cueca preta, sua máscara era um tubo de PVC emendado com outro o qual estava espetado por pregos enferrujados, ele encostava essa parte na máscara presa ao rosto em um muro ou parede de alguma loja e permanecia ali por alguns minutos. Na praça havia um tecido de sacola de farinha com 8 kg de carvão em pó, com o qual se banhava começando pelo rosto, depois colocava por dentro da roupa até se despir e ficar completamente pintado pelo carvão.

Figura 12 – Macaco Nu 2013, Praça Heliodora Balbi, Manaus/AM.
Performer: Odacy de Oliveira. Foto: João Machado.



Figura 13 – Processo de experimentação, Macaco Nu 2013, Presidente Figueiredo/AM.
Performer: Odacy de Oliveira. Foto: Felipe Fernandes.



O coreto central, da mesma praça de Manaus, foi ocupado por Ana Carolina Souza, que vestia um *nude bermuda length body* (macacão cor parda de roupa íntima feminina), uma cinta preta de borracha que cobria o abdômen, uma jaqueta preta revestida com velcro que controlava seus movimentos e sapatos pretos sociais com salto. Na cinta ela prendia algumas ferramentas domésticas com chaves de fenda. Sua ação começava de cócoras em uma das pontes de passagem de pedestres, caminhava assim até as adjacências do coreto em que o chão era coberto por pedras pequeninas. Ela tem uma trajetória clássica no mundo da dança. Ao se deparar com uma proposta em que sua criatividade não estava restrita aos padrões da Dança clássica, Carol S., encontrou-se em um surto criativo em que permaneceu durante toda a ação em sua performance solística. Enquanto que os demais dançarinos percorriam todo o trajeto pensado anteriormente, tendo que se adaptar durante a apresentação (em tempo real) com a ausência dela nessas ações.

Todo o conjunto que compõe o trabalho, suas nuances e sua totalidade, se constitui a partir de escolhas intencionais, essa consciência torna a dança, a expressão artística onde quer que aconteça, uma potência imbuída de uma força que se afirma em contrariedade a imposições sócio culturais que tendem a padronizar, controlar, enquadrar. O encontro das fissuras dessa contenção é onde reside o contradispositivo, que através da ação, da experiência corporal, protesta outros modos de ser, estar, refletir, compreender, agir.

5 CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Nunca podemos prever o futuro de um sistema complexo. O futuro está aberto e esta abertura aplica-se tanto aos pequenos sistemas físicos como ao sistema global, o universo em que nos encontramos. (PRIGOGINE, 1988, p. 23 apud GRIENER, 2005, p. 39)

A dança, ao interferir no lugar público, comum a diferentes pessoas, traz para este espaço uma ruptura de sua rotina, de seu cotidiano a partir da instauração de outros comportamentos que rompem com as normatizações regulamentárias desse ambiente, de modo a questionar paradigmas culturais constituídos ao longo do tempo e/ou estabelecidos pelas leis estatais.

Nessa perspectiva, observa-se que os artistas entrevistados nessa pesquisa têm preocupações sociais comuns em seus trabalhos no espaço urbano, sejam relacionadas a situações interpessoais, ao ambiente, à própria organização e políticas da cidade e do Estado. Esta observação pode ser indicativa de um perfil comum aos artistas que realizam suas obras em espaços urbanos. Nesta pesquisa foram nove entrevistados e seus trabalhos observados. Essa preocupação com questões sociais frequentemente se apresentam de forma a subverter uma ordem social padrão.

Por exemplo, na cena em que Tiago Ribeiro fura seu dedo e sela uma carta para entregar ao público, ao mesmo tempo em que uma mulher se maquia até lacrimejar e um palhaço persegue uma figura com capacete, revela questionamentos comuns à ordem social que entende que a maquiagem é para ficar bonita e sorrir, o palhaço que é para divertir e não perseguir e a ferida que é para curar e não presentear. Este rompimento é a fissura, o entre, a brecha.

As coerências instauradas entre corpo e ambiente se dão através da Dança de modo muito natural. O dançarino tem uma perspectiva de mundo diretamente atento às suas trocas corporais com o ambiente. É um modo muito específico de interagir. São as sensações que vão criando as narrativas das experiências. Existe uma produção de afetações contínuas e ininterruptas. Quando este processo está presente conscientemente no cotidiano do dançarino e no seu fazer artístico, seu trabalho certamente terá uma atenção ao lugar que se pretende realizar. Seu processo se atualizará em sua constituição, potencializando seu trabalho com um caráter estético-político, como “[...] resultante da relação coevolutiva que se estabelece entre corpo e ambiente – entre natureza e cultura” (BRITTO; JACQUES,

2008, p. 82). E assim, trará questões e experiências enriquecedoras para a vida urbana.

O aprofundamento do conceito de corpografia (BRITTO, 2008), pode contribuir para a averiguação do contexto de modo vivencial pelos artistas em uma região específica da cidade e seus fluxos cotidianos. Nesse sentido, compreende-se a corpografia como um método investigativo para o desenvolvimento de um processo de criação, na procura pelas brechas, lacunas que permitam compartilhar de maneira estética e política outros modos de fruição do espaço urbano e interação com o outro.

A partir das composições artísticas no cotidiano urbano, o corpo dançante pode ser compreendido como uma ambiência que se instaura e desregula os modos habituais de comportamentos previstos no espaço urbano, interrompendo o planejamento desse espaço em frestas inesperadas (MARQUEZ, 2013). O corpo como ambiência no processo compositivo da Dança se configura de modo não linear, instável, entrópico, efêmero, inacabado. Esse modo de acontecer é resultante da abertura às interações entre artistas, fruidores e ambiente. Nas palavras de Thibaud,

[...] uma ambiência é o que dá vida a um meio ambiente, o que lhe confere um valor afetivo. Ambientar um território supõe não apenas controlar os parâmetros físicos de um meio ambiente, mas de dotar esse território de um determinado caráter, de um certo valor emocional e existencial. Toda ambiência mobiliza as experiências vividas e as maneiras de se estar juntos. (THIBAUD, 2012, p. 32)

Compreender o corpo dançando como a instauração de uma ambiência em um determinado espaço, em estudo o ambiente urbano, é um caminho de futuros desdobramentos destes estudos para o desenvolvimento desta pesquisa. Bem como, adentrar nas relações que se estabelecem entre artistas e fruidores através da experiência vivenciada pela Arte, entendendo o acontecimento artístico como uma ação que contrapõe realidades, aparentemente, estanques.

À medida que as investigações cênicas estão centradas no próprio corpo, atuam-se como uma ambiência ao dar sentido a outros modos de estar no mundo. Por exemplo, a situação que Alonso propõe ao público uma ação cotidiana de cortar frutas para uma salada, ou como no Macaco Nu (no solo Paris dos Trópicos) em que o sufocamento por uma máscara de oxigênio que teoricamente deveria fazer respirar

melhor, traz outras percepções de vivências corporais que desestabilizam ao subverter seus sentidos cotidianos. Certamente, estudos futuros devem ser melhor desenvolvidos para uma compreensão do corpo enquanto uma ambiência.

A correlação entre dançarinos e fruidores nas ações no espaço urbano faz do acontecimento algo colaborativo, que toma sentido a partir da construção de diferentes narrativas, gerando uma rede de produção de novas contextualizações, outras subjetivações. Nesse sentido, na ação em que uma senhora bêbada e com as pernas amputadas participa espontaneamente do duo em que realizei com Aldren Lincoln na Estação Pirajá em Salvador/BA (2008), ocorre uma colaboração que aciona um contradispositivo em relação à própria obra, legitimando o caráter de imprevisibilidade e vulnerabilidade da Dança no espaço urbano.

Dessa interação, se estabelece uma comunicação com o mundo que manifesta diferentes modos de estar nele. Justamente essa troca é entendida como um contradispositivo que ocorre entre ambas as partes, o artista e o fruidor. Nesse sentido, aprofundar as noções acerca do conceito de contradispositivo é outro caminho de desdobramento desse estudo, visto que foram encontrados muitos referenciais sobre dispositivos de poder, faltando conhecer autores que argumentem sobre contradispositivos.

A arte, que ao abdicar de seu poder, como disse Salcedo (2013), “[...] não pode solucionar problemas, a arte não devolve a vida a ninguém, a arte não pode remendar a realidade” (MARQUEZ, 2013, p. 18), abriga força micropolítica, ao romper com as lógicas das políticas privativas e espetaculares em que as cidades contemporâneas estão imersas. Por essa razão, compreendo a Dança enquanto um contradispositivo que se potencializa no espaço urbano por tomar proporções incomensuráveis e lidar constantemente com processos de dessubjetivação dos padrões enrijecidos, engessados, constituindo outros processos de subjetivação. E o espaço urbano é percebido como um lugar hábil para potencializar as ações dos indivíduos em um âmbito político por publicizar democraticamente os atos dos seus ocupantes, fruidores ou transeuntes, gerando situações urbanas heterogêneas.

Neste sentido, a relação da Dança com a sociedade expõe sua importância na formação da cultura, gerando novos modos de interação, novas experiências e reflexões sobre o mundo, outras formas de se viver, atuando objetiva e subjetivamente, um modo agenciado de visibilidade, em que os artistas se apropriam do espaço urbano, gerando suas ocupações e modos da interação com o lugar, com

o outro e com o próprio acontecimento, a partir da seleção de ações corporais, que podem incluir a linguística, meios virtuais ou não, se dando por complementaridade, por ações mútuas e de modo codependente com a situação proposta. O próprio ambiente e os demais indivíduos presentes que vivenciam o fato, a exemplo dos transeuntes e/ou fruidores, geram novas proposições ao trabalho no mesmo momento em que acontece.

Repassando Bittencourt (2012), através das imagens instauradas no corpo, a o conjunto das ações “[...] desdobra-se e anuncia continuamente acontecimentos” (BITTENCOURT, 2012, p. 21). No espaço urbano essas ações estão vulneráveis e suscetíveis às interações com o ambiente e com os fruidores que são da ordem do acontecimento. Então o trabalho de Dança neste espaço se dá de acordo com as contextualizações que ocorrem no momento da ação e modifica a experiência de estar junto naquele espaço. Por isso, a presentidade da Dança no espaço urbano se instaura como um marco, um acontecimento que transforma as vivências das pessoas pelas trocas e afetações fecundas às contingências dos espaços urbanos.

Nessa perspectiva, dançar nas ruas, por exemplo, é um ato político, por fazer-se visível em um ambiente comum compartilhado, ao mesmo tempo em que se manifesta uma maneira específica de sentir, pensar e agir, abrindo possibilidades de [re]pensar e de [re]fazer a própria realidade, [re]existir.

A Dança contemporânea no espaço urbano é uma potencialidade que abre possibilidades para a constituição de novos processos de subjetivação, ou dessubjetivantes, por dar visibilidade, em grande parte sem classificação de público, a enunciações que estimulam a reflexão crítica acerca dos sistemas de governo dominantes que estão a serviço de uma política e economia voltadas para pequenos grupos. Ações como estas são responsáveis pela manutenção de um país no subdesenvolvimento.

Assim, as atuais relações estabelecidas entre Dança Contemporânea e espaço urbano podem gerar outros modos de sensibilização e apropriação da experiência corporal nos espaços urbanos, a partir da compreensão de que o corpo/sujeito é em si mesmo propulsor de ambiências que propõe outros modos de percepção e ação espacial. Essa troca se faz necessária e urgente para alterar os rumos coercitivos instituídos em nossa sociedade global, os atuais e conflituosos acontecimentos nas relações com o ambiente, interpessoais e interculturais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. *Estado de Exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARAUJO, Lauana Vilaronga Cunha de. *O Grupo Experimental de Dança e a ditadura militar em Salvador*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA: Salvador, 2010.
- BITTENCOURT, Adriana. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BRITTO, Fabiana D.; JACQUES, Paola B. *Paisagens do corpo*. Cadernos PPG-AU/FAUFBA, Ano VI, Numero especial. Salvador: FAUFBA/EDUFBA, 2008.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CORBIN, Alain et al. *História do corpo: da renascença às Luzes*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- CORRÊA, Roberto L. *O Espaço Urbano*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995. (Série Princípios)
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. ¿Que es un dispositivo? In: AUTOR. *Michel Foucault, filósofo*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.
- DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DRUMMOND, Washington. *Muros: da cidade capsula ao surto heterológico*. Revista Muros: Territórios Compartilhados, Salvador, 2013.
- ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Tradução de M. Freitas da Costa. Torino: Editora Giulio Einaudi editore s.p.a., 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREITAS, Vanilton Alves de. *Para uma cidade habitar um corpo: proposições de uso do espaço urbano e seus acréscimos na formação do Artista Cênico*. Dissertação de Mestrado (Instituto de Artes Programa de Pós Graduação em Artes), Uberlândia/MG, 2011.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATARRI, Felix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. 21. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. *Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade*, *Revista Arqtexto*, Rio Grande do Sul, 2005.

LEPHART, Scott M.; RIEMANN, Bryan L.; FU, Freddie H. *Introduction to the sensorimotor system*. Champaign: Human Kinetics, 2000. p. 18.

MALUF, Marcelo Pinotti. *Hélio Oiticica: um antropofágico de si mesmo*. Dissertação apresentada na Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (Campus São Paulo), 2007.

MARQUEZ, Renata. *Intervenções urbanas: a arte como plano de fuga*. *Revista Muros: Territórios Compartilhados*, Salvador, 2013.

MORRIS, Desmond. *O macaco nu: um estudo do animal humano*. 19. ed. Tradução de Hermano Neves. Rio de Janeiro: Record, 2014.

NEGRI, Antonio. ¿Qué es lo que construye un espacio biopolítico? Una discusión con Antonio Negri, Anne Querrien, Doina Petrescu, Constantin Petcou, traduzido por Alejandro González, *Revista Multitudes*, n. 31, jan./2008.

NOGUEIRA, Maria Luíza M. *Muros, medos e respiros*. *Revista Muros: Territórios Compartilhados*. Salvador, 2013.

OLIVEIRA, Maria Silva de. *Étant Donnés: a mise-en-scène eclipsada do jogo anadiômico de Marcel Duchamp*. Dissertação de mestrado pela Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes. Campinas: 2013.

PERÉZ, Royo Victoria. *¡A bailar a la calle!* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2005.

RIZEK, Cibele Saliba. *Discutindo cidades e tempos*, *Revista Redobra*, n. 9, ano 3. Salvador: Cian Gráfica e Editora Ltda, 2013.

SAMPAIO, Lia. *Improvisação, Estudo e Reflexão*. *Revista Eletrônica Aboré*, Publicação Escola Superior de Artes e Turismo, Manaus, 3. ed., 2007.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

STEINER, Rudolf. *A ciência oculta: esboço de uma cosmovisão supra-sensorial*. Tradução de Rudolf Lanz e Jacira Cardoso. São Paulo: Antroposófica, 1998.

TIBÚRCIO, Larissa Kelly de O. M. *A poética do corpo no mito e na dança butoh: por uma educação sensível*. Tese de doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2005.

APÊNDICE

Entrevista com os Artistas

1) Como você concebe a intervenção/interferência urbana em sua proposta artística? (Em relação a sua filosofia por escolher as ruas para atuar).

Por exemplo, sua proposta tem, além da motivação artística, uma motivação política, ou social, ou de entretenimento, ou de transformação individual dos sujeitos que a assistem, ou educacional?

2) Quais seus objetivos e metas com este tipo de ação?

3) Você trabalha com alguns pressupostos em relação à interação com o público? Você poderia falar um pouco sobre qual o papel que o público ocupa em suas posições e processos de criação.

4) Existe em seus trabalhos alguma predominância temática e/ou estética. Poderia falar um pouco disso?

5) Em suas experiências artísticas em espaços públicos urbanos, há algum comentário a ser feito sobre contextos e lugares diferentes nos quais apresentou, incluindo considerações sobre o público?

6) Será que o ato de apresentar o mesmo trabalho em lugares diferentes transforma a proposta artística? Você poderia falar um pouco sobre isso em sua experiência?

7) Como se dá seu processo de criação, de maneira geral? Se tiver particularidades que considera importantes, por favor comente.

8) Você poderia mencionar dispositivos motivadores de seus projetos artísticos e também protocolos de encaminhamento e de decisões ao longo do processo para se chegar à configuração artística de seu trabalho? Fale, em outras palavras, um pouco sobre sua metodologia.

Que referenciais teórico-práticos você adota para a criação?

9) Comente como se dão as colaborações entre elenco e outros da equipe.

10) Há algo mais que você queira adicionar ao que já foi dito ou comentar?