

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – UFG
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS – FCS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS – PPGPC

JOSÉ JAYME DA SILVA MARQUES

**INTERVENÇÃO URBANA E DANÇA: UM ESTUDO DAS PERFORMANCES E
RELAÇÕES DE PODER A PARTIR DAS OBRAS APARECIDAS E ESCAPE**

GOIÂNIA
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese

2. Nome completo do autor

José Jayme da Silva Marques

3. Título do trabalho

INTERVENÇÃO URBANA E DANÇA: UM ESTUDO DAS PERFORMANCES E RELAÇÕES DE PODER A PARTIR DAS OBRAS APARECIDAS E ESCAPE

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 28/12/2020, às 22:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **JOSÉ JAYME DA SILVA MARQUES, Discente**, em 13/01/2021, às 12:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1764513** e o código CRC **C164C6EB**.

JOSÉ JAYME DA SILVA MARQUES

**INTERVENÇÃO URBANA E DANÇA: UM ESTUDO DAS PERFORMANCES E
RELAÇÕES DE PODER A PARTIR DAS OBRAS APARECIDAS E ESCAPE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como exigência para a obtenção do título de mestre em Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Espaço, Materialidades e Teatralidades.

Orientação: Prof. Dr. Rafael Guarato.

GOIÂNIA
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

da Silva Marques, José Jayme
INTERVENÇÃO URBANA E DANÇA: UM ESTUDO DAS
PERFORMANCES E RELAÇÕES DE PODER A PARTIR DAS OBRAS
APARECIDAS E ESCAPE [manuscrito] / José Jayme da Silva
Marques. - 2020.
178 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2020.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Performances Culturais. 2. Intervenção Urbana. 3. Dança. 4.
Estudo de Composição. 5. Performances Urbanas. I. Guarato dos
Santos, Rafael, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 19 da sessão de Defesa de Dissertação de José Jayme da Silva Marques, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dezessete dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, a partir das quatorze horas, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "INTERVENÇÃO URBANA E DANÇA: UM ESTUDO DAS PERFORMANCES E RELAÇÕES DE PODER A PARTIR DAS OBRAS APARECIDAS E ESCAPE". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Maria Helena Franco de Araujo Bastos (PPGAC/ECA/USP) e Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (PPGPC/FSC/UFG), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato Aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2020, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Helena Franco de Araujo Bastos, Usuário Externo**, em 18/12/2020, às 10:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Dolores Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 18/12/2020, às 13:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1724894** e o código CRC **8A992A70**.

Referência: Processo nº 23070.052263/2020-28

SEI nº 1724894

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PERFORMANCES CULTURAIS – PPGPC
FOLHA DE APROVAÇÃO

**INTERVENÇÃO URBANA E DANÇA: UM ESTUDO DAS PERFORMANCES E
RELAÇÕES DE PODER A PARTIR DAS OBRAS APARECIDAS E ESCAPE**

JOSÉ JAYME DA SILVA MARQUES

Trabalho apresentado e aprovado em 17 de dezembro de 2020 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Guarato – PPGPC/UFG (Presidente)

Profa. Dra. Helena Bastos – PPGAC – ECA/USP (Titular)

Profa. Vânia Dolores Estevam de Oliveira – PPGPC/UFG (Titular)

Profa. Dra. Ana Maria Alonso Krischke – PPGT-CEART/UDESC (Suplente)

Profa. Dra. Sainy Veloso – PPGPC/UFG (Suplente)

Dedico este trabalho a todos que usam as suas relações de poder para ajudar o próximo, em defesa da justiça e dos direitos humanos.

A todos que foram contra uma hegemonia homogeneizadora e a favor da diversidade de experiência de vida.

Àqueles que sensibilizam e conseguem sensibilizar outras pessoas através da arte.

A todos os professores que tive até aqui, aos meus pais, amigos, colegas de profissão, aos artistas, aos grupos que me permitiram também realizar esta pesquisa.

Dedico às outras experiências de vida que ainda virão...

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Educação Pública.

À Universidade Federal de Goiás - UFG.

À Faculdade de Ciências Sociais – FCS

Ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, por permitir que esta trajetória educacional fosse possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pela bolsa que custeou o meu sustento durante esta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), código de financiamento 001.

Agradeço ao Rafael Guarato, por ser atencioso, solícito e entender o meu tempo da forma como fez durante este processo educacional.

Aos professores que tive até aqui e aos próximos que virão. Obrigado por me proporcionarem as experiências educacionais que hoje me constituem.

Aos membros desta banca que se disponibilizaram a acompanhar e avaliar este processo educacional.

Aos grupos “Nômades Grupo de Dança” e “¿por qué? grupo que dança” que compartilharam e possibilitaram a experiência analisada por esta pesquisa e por me oportunizarem a realização de trabalhos artísticos.

Agradeço aos meus pais, minha irmã e minha família...

Aos meus amigos...

Ao meu companheiro Willian Melo...

E também... à minha força de vontade!

*“Vou ficar mais um pouquinho
Para ver se eu aprendo alguma coisa
Nessa parte do caminho”.
Ruiz e Ruiz (2010)*

RESUMO

Esta pesquisa realiza um estudo das performances e das relações de poder envolvidas na prática artística da dança, em sua forma de organização estética entendida como intervenções urbanas. Para tanto, foram analisadas as obras “Aparecidas”, do ¿por quá? grupo que dança, e “Escape”, do Nômades Grupo de Dança, entre os anos de 2017 e 2018, ambos grupos de dança contemporânea da cidade de Goiânia-GO. A pesquisa verificou como as relações de poder são desenvolvidas nas práticas artísticas dos grupos em questão, através da análise das referidas intervenções, partindo da observação das obras durante suas realizações. Para isso, debate-se sobre arte; sobre as percepções do que é arte; o que é um objeto artístico; o que é e quem pertence ao mundo das artes; e as relações que se constituem. Contextualiza-se as performances culturais, a performance *art* e seu cruzamento histórico, culminando na explicação do que são as intervenções urbanas para entender como elas são dependentes das interações e relações sociais e, que estas, constituintes dos sujeitos e das culturas, são mediadas pelas relações de poder. Utiliza-se de teorias sobre o poder para identificar nas práticas artísticas as reflexões sobre suas composições, descrevendo as experiências artísticas com as intervenções urbanas e analisando as relações entre pessoas desde a sua produção à sua exibição pública.

Palavras-Chave: Performances Culturais. Intervenção Urbana. Dança. Estudo de Composição. Performances Urbanas.

ABSTRACT

This research is based on a performance study and its relations of power that exist in the artistic dance practice. How is it aesthetically organized and how it could be understood as urban Interventions. To exemplify this theory, we analyze two urban interventions from the city of Goiânia-GO, Brazil. “Aparecidas” was produced by ¿por qué? grupo que dança and “Escape” was produced by Nômades Grupo de Dança. Both interventions were developed and performed in between 2017 and 2018. This research verifies how the relations of power were developed by both groups in the artistic project previously mentioned. Analyzing both interventions from an observer point of view during the creative period. To work on it we will talk about arts: what is art, what is the artistic object, what is and who belong to the art world questioning their relation itself. We will contextualize cultural performance and performance art developing their historical link. That connection intends to bring us to what are urban interventions. In that way we can understand how are they dependent of social relations and interactions. By the end we will consider the human factor and its cultures, clarifying how it could be understood as power relations. We will use theories about power to identify in the artistic practice reflections about their compositions; describing both artistic experiences with the urban interventions analyzing the human relations from the beginning of the production to its exhibition.

Keywords: Cultural Performances. Urban Intervention. Dance. Study Of Composition. Urban Performances.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diva - Luciana Celestino	100
Figura 2: Divo 1 - Hilton Júnior	100
Figura 3: Divo 2 - Jayme Marques	101
Figura 4: Cantando num Toró	102
Figura 5: Uma das formações de Cantando no Toró antes da coreografia de Grajaú	102
Figura 6: Diva Luciana Celestino em interação com uma criança do público	103
Figura 7: Poses de Grajaú	104
Figura 8: Grajaú – Público ao redor, após “derreterem-se”, os artistas “nadam” na piscina de asfalto	105
Figura 9: Cancan Urbano	106
Figura 10: Diva Luciana Celestino na cena Bailão	108
Figura 11: A personagem Diva, de Luciana Celestino, em interação com uma criança do público	109
Figura 12: Início da coreografia Alecrim	109
Figura 13: Deslocamento do cortejo para próxima cena	110
Figura 14: Momento em que os personagens trocam de figurino para a cena do banho	111
Figura 15: Início da cena do Banho	112
Figura 16: Divo 1 reinterpretando a cena do filme <i>Flashdance</i>	112
Figura 17: Divo 2 imitando uma fonte na cena do banho	113
Figura 18: Diva Luciana Celestino durante a cena do banho	114
Figura 19: Início da coreografia Vedetes	115
Figura 20: Parte de uma cena de vedetes, na qual referenciamos comicamente bailarinos e ginastas	116
Figura 21: As vedetes	117
Figura 22: Vedetes em uma foto com uma família	118
Figura 23: Uma foto em estilo <i>rock and roll</i>	118
Figura 24: Vedete indo embora da feira	120
Figura 25: Vedetes se despedindo da feira	120

Figura 26: Processo de criação do Nômades Grupo de Dança, de Cristiane Santos, por Jayme Marques	129
Figura 27: Cápsula de “Escape”	133
Figura 28: Início da intervenção - Capa de Chuva	134
Figura 29: Início de “Escape” - Deslocamento em linhas com capa de chuva	135
Figura 30: Julia Ormond e Ludmila Rocha em: Cultura Brasileira - Movimentações em diferentes níveis	136
Figura 31: Julia Ormond na cena "Me dá uma ajuda?"	137
Figura 32: Jayme Marques em deslocamento na cena do pneu	139
Figura 33: Laís Guerra realizando uma intervenção vocal durante “Escape”	140
Figura 34: Cena de "Eu tô de promoção" – Jayme Marques e Júlia Ormond se vendendo	141
Figura 35: Julia Ormond se apoiando em Jayme Marques na cena do poste	142
Figura 36: Julia Ormond agarrada em seu poste	143
Figura 37: Laís Guerra na cena da capa de lixo (1)	144
Figura 38: Laís Guerra na cena da capa de lixo (2)	144
Figura 39: Jayme Marques na cena do banho com água suja	145
Figura 40: Cena do banho em frente à Cápsula de “Escape”	146
Figura 41: Após o banho de água suja, Jayme Marques usa o público para dar continuidade à cena	146
Figura 42: No interior da cápsula de “Escape”, participante realiza os comandos das "Instruções de Escape" contidos na cápsula	147
Figura 43: Público participando da interação com a cápsula de “Escape”	148

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 TEORIAS DA ARTE, PERFORMANCES E INTERVENÇÕES URBANAS	19
1.1 Teorias da arte: o que é arte? Quem diz o que é arte?	21
1.2 Os estudos das performances – Performances Culturais	39
1.3 Intervenções urbanas	46
1.4 Ressignificar a cidade	51
1.5 Experiência urbana	55
2 TEORIAS SOBRE O PODER E POSSÍVEIS DIÁLOGOS SOBRE O FAZER ARTÍSTICO: OS CONCEITOS DE PODER, PROFANAÇÃO E ASTÚCIAS COMO FERRAMENTAS CONCEITUAIS PARA OPERACIONALIZAR A EXPERIÊNCIA COM AS INTERVENÇÕES URBANAS	67
2.1 Poder: a microfísica da resistência	68
2.2 Profanações: um elogio aos profanadores	74
2.3 Astúcias: artes de fazer no cotidiano	80
2.4 Como os conceitos operacionalizam a experiência com as intervenções urbanas?	86
3 APARECIDAS – ¿POR QUÁ? GRUPO QUE DANÇA	90
3.1 A experiência com o ¿por qué? grupo que dança	90
3.2 Aparecidas	96
3.3 Roteiro e Análise	99
4 ESCAPE – NÔMADES GRUPO DE DANÇA	122
4.1 A experiência com o Nômades Grupo de Dança	122
4.2 Escape	130
4.3 Roteiro e Análise	134
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	156
ANEXOS	159

INTRODUÇÃO

Minha relação com a dança se inicia na adolescência, aos 16 anos, como bolsista em escolas técnicas de dança (escolas de dança de balé e jazz) no âmbito não formal do ensino na minha cidade natal, Ribeirão Preto - SP. Posteriormente, em 2012, me mudo para Goiânia-GO para cursar Licenciatura em Dança, na Universidade Federal de Goiás (UFG), e, ao mesmo tempo, através de audição, inicio meus trabalhos artísticos com o Nômades Grupo de Dança¹, desenvolvendo ações em dança contemporânea através de projetos fomentados por leis de incentivo à cultura².

Até o momento citado, só havia tido contato com obras artísticas de dança realizadas para o palco. Meus primeiros contatos com intervenções urbanas – ações artísticas para espaços urbanos – foram nas disciplinas de Ateliê de Criação, durante os dois últimos semestres do curso de Licenciatura em Dança, da UFG, nos anos de 2015 e 2016.

Desde então, concomitante à minha formação acadêmica, minha trajetória artística foi se aproximando de intervenções urbanas feitas com dança. Essa aproximação, juntamente com a realidade cultural em que eu estava inserido, me possibilitou a participação e o convite para projetos culturais de dois grupos de dança situados na cidade de Goiânia. Esses grupos me oportunizaram maior contato com as intervenções urbanas, podendo trabalhar na execução desta prática e formato artístico com maior ênfase.

Atuei como artista no Nômades Grupo de Dança – NGD, de 2012 a 2019, onde participei de processos de criação subsidiados por mecanismos de incentivo à cultura, projetos culturais aprovados em leis de incentivo para construção de espetáculos de dança contemporânea para palco, como foi o caso de “Palavras em Giz” e “Beladona”,

¹ Nômades Grupo De Dança – NGD: Fundado em 2002, pela bailarina, coreógrafa e professora Cristiane Santos, o grupo desenhou uma trajetória de sustentabilidade e permanência social. O trabalho cênico “Escape”, que será objeto de análise deste trabalho, foi seu oitavo espetáculo, contabilizando várias performances, intervenções e instalações coreográficas realizadas ao longo dos seus dezoito anos de existência, chegando a lugares distintos nacional e internacionalmente, realizando apresentações, ações artísticas e formativas. Mais informações podem ser encontradas no sítio eletrônico: www.ngd.art.br

² Em Goiás, existem recentes políticas públicas para a cultura das artes, mecanismos de incentivo à cultura, como o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás e o Programa Lei Goyazes. Em Goiânia, há a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia. Existem leis nacionais como, por exemplo, a extinta Lei Rouanet e hoje a Lei de Incentivo à Cultura e a Lei Aldir Blanc (devido a pandemia de covid19 em 2020).

ambos contemplados pelo extinto Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, promovido pelo também extinto Ministério da Cultura.

A partir do meu contato com a proposta das intervenções urbanas na universidade e em diálogo com as propostas artísticas do grupo, os projetos culturais que desenvolvíamos se aproximaram para a experimentação deste formato de prática artística. Realizamos, então, apoiados pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia, uma residência artística com experimentação de intervenções urbanas chamada “Nômades EmDerivação – Residência Artística” (2016 e 2018) e, posteriormente, a criação da intervenção urbana “Escape” (2018).

Em 2018, concomitante a criação de “Escape”, fui convidado pelo grupo de dança contemporânea ¿por quá? grupo que dança³ para participar da execução de um projeto cultural, também aprovado em lei de incentivo à cultura, o projeto de manutenção das atividades do grupo chamado TRANSporquar, apoiado pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás - FAC. O projeto tinha, dentre suas ações, a circulação de uma intervenção urbana chamada “Aparecidas”. O elenco precisava de mais um integrante para completar o elenco, pois uma das intérpretes estava no processo de maternidade e não poderia atuar, então, me ofertaram a participação da intervenção como intérprete convidado.

Vivenciei, com as propostas dos grupos, dois formatos de experiência artística diferentes nos quesitos criação e atuação. Em “Escape”, participei do processo de criação e execução da obra, que foi apresentada em parques, praças, bosques e esquinas do centro e da periferia de Goiânia. Em “Aparecidas” foi diferente, pois somente atuei como intérprete, a obra já estava estruturada e eu fui incluído no elenco para sua execução. “Aparecidas” foi apresentada em feiras livres que, cotidianamente, acontecem na região metropolitana, no centro e na periferia de Goiânia e cidades do entorno, como Aparecida de Goiânia (GO).

Com essas duas experiências artísticas de intervenções urbanas, surgiu a possibilidade desta pesquisa. Baseando-me no seguinte questionamento, que surgiu

³ ¿por quá? grupo que dança: O ¿por quá? é um grupo que dança com um imaginário de pesquisa lúdica e mundana. Prima pela dança-acontecimento, dança curiosa e desobediente que passeia por uma estética contemporânea popular, se é que isso existe. Fundado no ano de 2000 na cidade de Goiânia-GO, tem como foco a democratização e convocação à experimentação artística para o alcance e conquista de uma certa autonomia celebrativa da dança. Pesquisa atualmente ações de estética cotidiana pop e de gênero duvidoso. O grupo é o residente fundador da Casa Corpo, onde realiza seus processos de criação, ensaios, reuniões, aulas e o que mais inventar. Mais informações podem ser encontradas no sítio eletrônico: www.grupoporqua.com

durante as experiências com as práticas artísticas e que se apresenta como problema deste trabalho: Quais as relações de poder nas práticas artísticas concebidas para os espaços urbanos?

Para analisar as relações de poder nas práticas artísticas concebidas para os espaços urbanos e responder à pergunta acima, outros questionamentos foram surgindo: Por que algumas obras não são consideradas como arte por parte do público? Como poderíamos entender, minimamente, o que é arte e um objeto artístico? O que é, quem pertence ao mundo das artes e como ele opera? O que são as performances culturais, a performance *art* e as intervenções urbanas? As intervenções urbanas podem ser estudadas pelo viés das performances culturais? As práticas artísticas analisadas desenvolvem relações de poder? Se sim, quais? Como podemos identificá-las na composição das obras?

Esses questionamentos nortearam esta pesquisa e o anseio pela continuidade no aprimoramento da carreira acadêmica e artística, possibilitando o aprofundamento nos estudos acadêmicos, com foco nas práticas artísticas e colaborando com as reflexões desta área de pesquisa.

Tendo este panorama, penso que os autores utilizados nesta exploração dialogam com a descrição das práticas artísticas, revelando algumas de suas perspectivas, planos de criação, execução e suas relações com o espaço, tempo e suas intenções de recepção pelos públicos.

Metodologicamente, o procedimento adotado foi uma revisão bibliográfica e análise de experiência. O propósito desta pesquisa foi explorar, descrever e explicar. Para fazer isso, uso referências teóricas que dialogam com o tema das práticas artísticas, das performances, das intervenções urbanas e das relações de poder. Realizo a descrição da minha experiência com a composição e execução das obras artísticas e, através desses dados, identifico alguns fatores que contribuíram para a ocorrência do fenômeno artístico.

Nesse sentido, é importante ressaltar que, durante a escrita, utilizo a primeira pessoa do singular para falar sobre como realizei a abordagem metodológica; quando realizo um pensamento em conjunto com os outros autores ou falo das ações desenvolvidas nos grupos, utilizo a primeira pessoa do plural.

Desse modo, caracterizamos este trabalho como uma abordagem performativa, tendo em vista que faz uso de percepções e análises das experiências vividas pelo pesquisador. Para o pesquisador da abordagem performativa, Brad

Haseman (2015), professor da *Creative Industries Faculty* da *Queensland University of Technology*, na Austrália, a pesquisa performativa configura-se como uma nova abordagem de pesquisa acadêmica. Para além da análise de dados “quantitativos” e “qualitativos”, a pesquisa performativa tem como base a prática, podendo ser multi-métodos e se manifestar tanto em informações não numéricas, dados simbólicos e diferentes textos discursivos como também em análises textuais da própria ação performática.

A pesquisa performativa, para Haseman (2015), também pode ser guiada pelas vivências com a prática. Embora as práticas analisadas neste trabalho tenham ocorrido no passado e não durante a pesquisa, a abordagem performativa se confirma pelo envolvimento da relação com a memória de si mesmo e com aquilo que se vivenciou na prática artística. Este estudo é uma pesquisa sobre e motivada pela prática e pode ser definida como “performativa”, na perspectiva de Haseman (2015), pois lida com a prática como algo presente no processo de pesquisa e como direcionador da mesma.

Esse tipo de pesquisa, afirma Haseman (2015), pode ser vista como um percurso de possibilidades para os pesquisadores confeccionarem um relato conectado às estruturas sociais e seus contextos culturais, através do foco na narrativa pessoal e da prática contextualizada. Ou seja, em primeiro lugar, a pesquisa inicia-se pela prática, onde os questionamentos/os “problemas” são reconhecidos pela prática e pelos praticantes e, em segundo, a pesquisa é realizada com métodos e metodologias específicos e familiares aos praticantes.

O professor Haseman (2015) ainda afirma que as práticas mais comuns para os pesquisadores performativos é o emprego de variações de: “[...] prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação.” (HASEMAN, 2015, p. 49). De tal modo, nos permite utilizar vários métodos e/ou metodologias para tentar explicar, expor e entender os objetos de estudo.

A investigação da prática e dos fenômenos que a envolvem possibilita ao pesquisador identificar, reconhecer e reconfigurar perspectivas, interpretando ou reinterpretando os dados e representando-os com aspectos que ainda não haviam sido notados. Focando a atenção nas formas simbólicas de determinadas obras artísticas, como descreve Haseman (2015, p. 50), os pesquisadores performativos revisitam sua experiência a fim de analisar as estruturações e contextualizações do

seu objeto de estudo, demonstrando o panorama no qual estão inseridos esses fenômenos.

Podemos associar também este formato de pesquisa às reflexões sobre operação historiográfica do antropólogo e historiador da pluralidade cultural, Michel De Certeau (1982). O pesquisador francês afirma que a pesquisa faz e conta histórias em um formato educativo para a sociedade. Certeau (1982) identifica o cerne da pesquisa, o que chama de “escrita da história”, como uma “prática social” de um determinado “lugar social” (CERTEAU, 1982, p. 95). Portanto, o objeto de estudo está sob o efeito das ações do “lugar” (do contexto e das práticas culturais) no qual o pesquisador está inserido, que estabelece permissões e proibições, limites e possibilidades específicas.

Nesta perspectiva, a da prática social, como cerne da pesquisa inserida na contextualização do lugar social, se faz necessário a utilização de uma metodologia interdisciplinar para que se sustente as estruturações do discurso e para que se possa verificá-lo. Para Certeau (1982, p.101), umas das formas de conferir legitimidade ao discurso é a citação e a experimentação de conceito de outras áreas através de sua utilização de forma crítica. Nesse sentido, a pesquisa se desenrola em quatro capítulos e considerações finais, que seguem as orientações propostas por Haseman e Certeau aqui mencionadas.

Optei por trazer questões que apareceram na execução das intervenções urbanas feitas com dança, título desta pesquisa, antes da análise das obras “Aparecidas” e “Escape”. Dessa forma, apresentarei primeiramente alguns questionamentos que surgiram durante a execução das obras e que somente me foram esclarecidos diante dos estudos desta pesquisa. Pela necessidade de contextualizar essas questões, faço referências às intervenções urbanas, uma vez que os questionamentos surgiram delas, antes de apresentá-las por completo. A etapa de análise das obras será realizada nos últimos capítulos deste trabalho.

No primeiro capítulo, realizo o movimento de discussão sobre o que é arte, por meio dos teóricos da arte Arthur Danto (2006), George Dickie (2009) e Jonh Dewey (2010), chegando à problemática que perpassa as práticas artísticas dos grupos: O que é/ou quem define o que é arte? O que é um objeto artístico? O que é o mundo das artes e quem pertence a ele? Como os grupos analisados se intitulam como arte dentro do circuito de Goiânia? O que permite reconhecer e tratar esses grupos e seus fazeres como arte? Abre-se, então, o panorama sobre o que esses teóricos

descrevem e percebem sobre a arte, o mundo da arte e o que pertence a ele, para que possamos associar e reconhecer as práticas dos grupos pesquisados.

Desse modo, partimos do pressuposto que existem performances culturais específicas do mundo da arte, que aqui são contextualizadas através do conceito de “comportamento restaurado”, do antropólogo Richard Schechner (2003), que nos ajuda a compreender os estudos das performances culturais e como estas se desenvolveram, visto que é como visualizamos as práticas artísticas e como os sentidos artísticos e sociais são alterados pelos artistas.

A performance *art*, dos anos 1960, contextualizada pela historiadora de dança, Sally Banes (1999), expõe algumas características que se assemelham e também são encontradas nas intervenções urbanas. Aproximo a performance *art* das intervenções urbanas, pois acredito que as intervenções urbanas analisadas são um tipo de performance *art*.

Para explicar o que são as intervenções urbanas feitas com dança, apoiamos nos pensamentos da teórica da dança, Fabiana Dultra Britto (2008), e da arquiteta e urbanista, Paola Berenstein Jacques (2003; 2008), que nos permitem entender sobre as intervenções urbanas e sobre as “corpografias”, conceito utilizado pelas autoras para descrever um tipo de escrita do corpo na cidade e da cidade no corpo. Busco entender ainda as relações de interação e criação que estas “corpografias” possibilitam aos artistas que trabalham com o corpo como plataforma para suas obras.

No segundo capítulo, tendo como base inicial o panorama do primeiro, identifico que as intervenções urbanas são obras que acontecem nos espaços urbanos, desenvolvendo relações. Relações estas, que como quaisquer outras, são relações de poder. Utilizo as relações de poder estudadas pelo teórico Michel Foucault (1992), as profanações do filósofo da estética e política, Giorgio Agamben (2015), e os usos astuciosos pensados pelo intelectual jesuíta Michel De Certeau (1996) para verificar como a composição das intervenções se relaciona com o espaço e com o tempo e como tenta determinar a recepção pelos públicos, promovendo, com isso, performances culturais não anunciadas como tal.

Entendo que esses autores e seus estudos se relacionam entre si e que seus conceitos colaboram para elucidar algumas questões que perpassam as composições das intervenções urbanas feitas com dança. Embora não sejam referências para a composição de nenhuma das obras analisadas, identifiquei que esses conceitos

ajudam a revelar como suas composições operam em interação com os espaços urbanos onde são apresentadas.

O terceiro e quarto capítulos descrevem e analisam como se desenvolveu a experiência com cada grupo e contam com as descrições e análises das intervenções urbanas: “Aparecidas”, com o ¿por qué? grupo que dança, e “Escape” do Nômades Grupo de Dança. Em ambos, identifico como os conceitos de poder se relacionam com cada obra.

Na tentativa de aproximar o leitor das produções artísticas, descrevo a complexidade do problema para captar dados e indicar o funcionamento de algumas das estruturas voltadas para o cenário e o contexto das composições artísticas das intervenções urbanas, devido à efemeridade de seus acontecimentos. Como solução, realizo a descrição das cenas juntamente com registros fotográficos, retirados dos acervos dos grupos, associando as teorias a esta descrição, culminando na análise da experiência com as intervenções urbanas.

A descrição das obras revisita as experiências e analisa as composições artísticas, descrevendo os caminhos e pontuando reflexões sobre as relações de poder que nos ajudam a entender as singularidades e complexidades das práticas artísticas. Por fim, realizo as considerações finais sobre as teorias e a análise realizada, pontuando as reflexões geradas e as colaborações para o campo de pesquisa.

1 TEORIAS DA ARTE, PERFORMANCES E INTERVENÇÕES URBANAS

Enquanto integrante dos grupos de dança que realizaram as intervenções urbanas que estão sendo analisadas nesta pesquisa, identifiquei que, durante as ações artísticas que aconteceram nas ruas, nos parques, nos bosques e nas feiras populares, algumas indagações foram verbalmente proferidas pelos diferentes públicos, transeuntes e/ou interlocutores que as presenciavam. Havia pessoas que entendiam o que estavam presenciando: “Olha... é teatro!”, “Olha os artistas dançando aqui na feira”; “Posso dançar com você?”; “Ei, moço? Como vocês se chamam? Têm Instagram?”; “Tio, tira uma foto com a gente?”; “Quando vocês vão voltar?”. Por outro lado, parte do público contestava o testemunho artístico e, muitas vezes, de diferentes maneiras, ofendiam os artistas: “Isso não é arte!”, “Cambada de vagabundos!”, “Em que mundo vocês vivem?”; “Vão trabalhar...”; “O que é isso... Estão achando que isso é arte?”; “Esse povo ficou doido!”, “Agora vocês querem dizer que isso é arte? Vocês não têm o que fazer...”.

A partir disso, eis os questionamentos que surgiram para mim: por que parte das pessoas identifica uma ação como obra artística e outras não? O que é, como e quem define o que é arte? O que faz as pessoas entenderem um objeto como artístico, ou ainda uma apresentação ou um evento como parte do mundo das artes? Quais objetos são artísticos? E, acompanhando essas questões, questionei, o que permite que eu mesmo e os grupos dos quais participei nos autointitulemos como artistas?

Ações artísticas, como o caso das intervenções urbanas, que se vinculam ao chamado mundo das artes, muitas vezes são desconhecidas por diferentes públicos, mesmo com a realização, ainda que esporadicamente, de debates, projetos culturais, ações educacionais e políticas públicas ao longo do breve desenvolvimento cultural brasileiro. Muitas dessas, por meio de políticas públicas para a cultura, com leis de incentivo público e/ou por instituições culturais e educacionais (das escolas aos museus).

Apesar disso, o questionamento sobre se algumas produções são arte ou não ainda continua. Essa foi uma das percepções que tive durante a experiência com a execução das intervenções urbanas artísticas, analisadas por esta pesquisa, no contexto cultural da cidade de Goiânia-GO.

Nesse contexto, tornou-se necessário discutir a problemática, a fim de esclarecê-la e entender a forma com que ela opera: O que é arte? Quem define o que

é arte? Quem compra arte? Arte para quem? Arte para quê? Quais são as artes? Quais são os critérios, se é que eles existem, que permitem reconhecer um fazer, uma obra, uma ação como sendo artística? Os debates sobre o que é arte ocorrem há muito tempo, antes dos dias de hoje. Os gregos e romanos já debatiam a questão, que ainda é discutida na arte moderna, pós-moderna e contemporânea, refletindo sobre o conceito de arte e o que torna um objeto ou pessoa pertencente ao mundo das artes.

No entanto, as justificativas e pressupostos que balizam e permitem reconhecer o que é arte sofreram mudanças ao longo do tempo, ou seja, as premissas que definiam arte na antiguidade não são as mesmas de nossos dias atuais. Pensando assim, nos perguntamos: quais são as discussões atuais sobre o assunto?

Há certo consenso, na bibliografia consultada, que o entendimento mais convincente sobre a possibilidade de definir o que é arte se desenvolveu a partir das inquietações propostas com a polêmica do *ready-made*⁴, criação do artista visual francês Marcel Duchamp⁵. A ação, que se tornou muito reconhecida, foi a exposição de objetos cotidianos, como pás, rodas de bicicletas e um urinol como fonte.

Essa produção artística, uma das responsáveis por ampliar o conceito de arte, impulsionou as diversas teorias que discutem o que poderia ser e quem elege o que é arte. Ao ser tratado como arte, um objeto do cotidiano, rompeu-se um dos principais recursos de distinção da arte até início do século XX, que era o objeto artístico ou obra artística como algo singular.

Para melhor compreender esse debate, recorri a alguns críticos e teóricos da arte, como Arthur Danto (2006), George Dickie (2009) e John Dewey (2010), que, por meio de seus estudos e perspectivas, conseguem nos dar um panorama do questionamento sobre o que é arte, sobre o que pertence ou não ao mundo das artes e o que seria uma experiência possível de ser identificada como artística.

⁴ O termo foi criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto, por ele reinventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).

⁵ Marcel Duchamp (1887-1968) foi um pintor e escultor francês, naturalizado estadunidense. Foi considerado um ícone do movimento conceitual de arte moderna, o Dadaísmo, e o precursor do *ready-made*.

1.1 Teorias da arte: o que é arte? Quem diz o que é arte?

Na perspectiva de Danto (2006), filósofo e crítico de arte estadunidense, distinguir uma obra de arte de outras coisas não é uma tarefa fácil. Em sua obra *O mundo da arte*, publicada originalmente em 1964, o autor expõe algumas características que poderiam, após a primeira metade do século XX, reconhecer esse mundo. Grosso modo, ele afirma que para distinguir uma obra de arte de outras coisas é necessária uma teoria que possibilite a sua identificação como arte, uma vez que, identificando os objetos artísticos, através das teorias artísticas, conseguimos separá-los dos demais objetos:

Mas distinguir obras de arte de outras coisas não é uma tarefa tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia alguém pode não estar cômico de estar num terreno artístico sem uma teoria artística para lhe dar conta disso. E parte da razão disso reside no fato de que o terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível. (DANTO, 2006, p. 14).

A afirmação do autor nos leva a questão: quem determina o que é arte? Para Danto (2006), quem determina o que é arte são as pessoas que possuem a capacidade sensitiva, simbólica e estudo sistemático sobre o assunto, demonstrando que detém o conhecimento e a contextualização da obra artística que aprecia.

Para uma pessoa que não detém o conhecimento e a contextualização – sobre o artista, sobre a obra e sobre a linguagem –, um urinol exposto dentro de uma galeria sempre será um urinol e não um objeto artístico. Para o autor, a definição e a constituição de um objeto como obra de arte parte de uma identificação:

Assim, se ele nos pede para lhe mostrar o que há para ver, além disso, para lhe demonstrar cabalmente que essa é uma obra de arte (Mar e Céu), não podemos nos queixar, porque ele não deixou de ver nada e seria absurdo supor que tivesse deixado: que havia algo diminuto para o qual poderíamos apontar e ele, olhando de perto, dizer: “Então é isso! Finalmente uma obra de arte!”. Não podemos ajudá-lo até que ele domine o é da identificação artística e então constitua o objeto como obra de arte. Se ele não conseguir isso, ele nunca olhará para obras de arte: ele será como uma criança que vê bastões como bastões. (DANTO, 2006, p. 20).

Para realizar esta identificação, o “é” da questão, Danto (2006) decreta que o sujeito deveria se envolver em um processo civilizatório – permeado por outros

diversos processos educacionais – que possibilitem, o acesso a esse tipo de identificação.

Porém, como pode ser verificado, principalmente na educação brasileira, não é sempre que esses processos conseguem estar imersos nas mais diversas localidades e, ainda menos as artísticas, seja durante o processo educacional e/ou em outras experiências de vida dos sujeitos. Portanto, a participação no campo artístico em um país como o Brasil se faz sempre numa condição precária e lida com as heranças coloniais.

A constatação pode ser verificada em parte da historiografia da dança brasileira, estudada pelo pesquisador, historiador e professor Rafael Guarato (2019), que demonstra uma historiografia do abandono. Tal abandono pode ser percebido em diversas situações em nosso país: na inferioridade da língua em relação a de outros países; na posição inferior que as artes/dança ocupam como área de conhecimento; na produção de conhecimento desigual regionalmente no Brasil; no baixo impacto internacional de pesquisas, bem como o baixo investimento nesta área, produzindo uma escassez de interesses e investigações nos campos das artes, na história da dança, principalmente a brasileira.

O historiador identifica a colonialidade e os vestígios de abandono, citados acima, como prática historiográfica no nosso país. Em outros termos, as práticas históricas de nosso país e a maneira como fomos realizando lentas mudanças historicamente, enfaticamente no campo das artes, dificultam os processos de reconhecimento e importância da área. Quando o reconhecimento acontece, muitas vezes, se privilegia algumas linguagens ou formatos artísticos em detrimento de outros e, até mesmo, se exclui partes históricas.

Para Danto (2006), essa construção histórica é de suma importância para conseguirmos identificar os objetos artísticos, pois “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” (DANTO, 2006, p. 21). Para o autor, o mundo da arte é constituído por objetos que são reconhecidos como obras de artes por pessoas com conhecimentos técnicos e por teóricos da arte, compreendendo que a própria definição da arte e suas mudanças se fazem sempre a partir de historiadores, teóricos, críticos, curadores e instituições. Afirma também que os mundos, tanto o real como o da arte, devem estar preparados para as mudanças e inovações desse campo, em determinada contemporaneidade.

Segundo Danto (2006), os pintores das cavernas de *Lascaux*, por exemplo, não sabiam que estavam fazendo arte. No entanto, hoje, consideramos a arte rupestre como parte essencial da história de nossa representação artística. Nesse sentido, ele quis garantir que o papel das teorias da arte é tornar as artes possíveis e que:

Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um dos seus membros. (DANTO, 2006, p. 24).

O autor ainda defende que uma das possibilidades para o acesso ao mundo da arte é através do conhecimento das teorias artísticas. Esse conhecimento, assim como qualquer outro, se dá pelo aprendizado e contato com as associações cognitivas complexas que realizamos para criar identificação de qualquer objeto, seja ele artístico ou não.

Qualificamos os objetos que nos circundam dando-lhes predicados como bons, maus, ruins, bonitos, feios, rústicos, novos, velhos, contemporâneos, antigos, etc. Esta adjetivação também acontece com as obras de arte: cada pessoa tem uma determinada percepção sobre a qualidade de uma obra artística, mesmo que nem saiba que está diante de uma. Para Danto (2006), a complexidade dessa problemática se estende pelo fato de que a moda – ou, melhor dizendo, o mercado – também constitui um fator definidor do que é arte.

A moda, ou o mercado, contribui no processo de definir quais obras são artísticas; dentre as escolhidas, interfere-se processos de qualificação das quais são “boas” e quais são “ruins”, visto que “a moda, como acontece, favorece certas linhas de matrizes estilísticas: museus, curadores e outros são fatores de peso no mundo da arte.” (DANTO, 2006, p. 24), os museus são instituições consideradas consagradoras. O autor também nos informa que o mundo da arte é muito maior do que aquilo que os mercados podem absorver ou comprar. Apesar disso, eles também são definidores do que é arte:

Insistir – ou tentar insistir – que todos os artistas se tornem representacionais, talvez para adquirir acesso numa mostra especialmente prestigiosa, corta pela metade a matriz estilística disponível: há então dois modos de satisfazer o que é requerido e os museus podem, então, exibir todas as “abordagens” do tópico que eles estabeleceram. Mas essa é uma questão de um interesse quase puramente sociológico: uma linha na matriz é tão legítima quanto outra. Uma conquista artística consiste, suponho eu, em adicionar a possibilidade

de uma coluna na matriz. Então os artistas, com maior ou menor rapidez, ocupam as posições recém-abertas: essa é uma característica observável da arte contemporânea e, para aqueles não familiarizados com a matriz, é difícil – talvez impossível – reconhecer certas posições como ocupadas por obras de arte. Essas coisas nem mesmo seriam obras de arte sem as teorias e as histórias do mundo da arte. (DANTO, 2006, p. 25).

O autor defende que, além do próprio mercado (onde há trabalhadores da arte, como os curadores), as instituições que os fomentam e as teorias da arte são responsáveis por selecionar e determinar o que é ou não uma obra artística; e o que é ou não uma “boa” obra. Por vezes, as instituições propõem a seus públicos uma parcela das obras disponíveis: aquela considerada “adequada” ao público que ali frequenta. Os artistas e suas obras fazem parte de um mercado e há a preocupação a respeito de como e onde as obras serão absorvidas e comercializadas.

As percepções de Danto (2006) sobre o que é o mundo da arte são intrigantes, pois a alegação do autor é a de que pessoas com conhecimento teórico e histórico de arte conseguem definir o que são obras de arte e definir também o público que pode apreciá-las, de acordo com a linguagem. Ele alega também que o mercado tem envolvimento fundamental em definir o que é arte ou não e o que seria uma arte boa ou ruim, justificada em termos estéticos e econômicos. Portanto, eis algumas das contribuições de Danto (2006): a obra de arte é um objeto identificável pelas teorias da arte e vice-versa; são as teorias que tornam a arte possível; o mundo da arte é constituído por aqueles que fazem, apreciam e compram arte; o mercado também é determinante de quais artes terão maior evidência e estarão disponíveis para apreciação.

O mundo da Arte, de Danto, foi o texto que motivou o filósofo e teórico da arte americano George Dickie (2009) a elaborar a chamada *Teoria Institucional da Arte*. Sua teoria é uma crítica realizada à definição do que é arte e nos explica também sobre o funcionamento do mercado da arte.

A proposta de Dickie é outra forma de se pensar a arte e abordar o objeto artístico. A chamada abordagem ou *Teoria Institucional* refere-se às obras de arte como “[...] o resultado da posição que ocupam dentro de um enquadramento ou de um contexto institucional. A teoria institucional é, então, uma espécie de teoria contextual.” (DICKIE, 2009, p. 111). A teoria visualiza a obra artística pelo seu contexto institucional e, por um determinado enquadramento social e técnico, envolve pessoas, ofícios, lugares e instituições relacionadas à arte.

Para Dickie (2009), a instituição é constituída por entidades (artistas, coletivos artísticos, Estado e iniciativa privada) e pelos relacionamentos e organizações que estas mantêm com as demais instituições no âmbito da cultura. Por sua vez, o enquadramento é a configuração da criação e do contexto institucional da obra dada pelo mundo da arte, ou seja, o mundo da arte enquadra os objetos que são artísticos ou não. Vejamos a definição dada pelo autor sobre o que é uma obra de arte:

Uma obra de arte, em sentido classificativo, é (1) um artefato (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse conferido o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte). (DICKIE, 2009, p. 112).

O que Dickie (2009) se esforça em compreender é: o que faz um objeto ou atividade receber o nome “arte”? Antes de Marcel Duchamp e sua apresentação do *ready-made*, era o próprio objeto que garantia e instalava a qualidade do que era arte, mas, depois de Duchamp, coloca-se em confronto objetos do cotidiano das pessoas como obras de arte, ou seja, o objeto perde a capacidade de garantir que é de fato um objeto artístico. Dickie (2009) afirma que, depois das décadas de 1930 e 1940, passou-se a definir o que é arte principalmente para criar uma distinção entre os artefatos artísticos e os objetos cotidianos. O teórico não classifica nem qualifica a obra de arte, ele afirma que esta é uma classificação de gosto singular e estético.

Apesar de Dickie (2009) concordar que os termos “arte” e “obra de arte” são capazes de ser usados de modo avaliativo, o autor defende “[...] uma teoria da arte que seja mais básica e classificatória.” (DICKIE, 2009, p. 112). A teoria institucional da arte foi feita para entender o que é arte e, de um ponto de vista comum, distinguir aqueles artefatos “[...] que são obras de arte do domínio dos objetos que não são arte.” (DICKIE, 2009, p. 113). O autor emprega o termo *artefactualidade* para definir a condição de um objeto artístico:

Grosso modo, o que esta condição diz é que as obras de arte são aqueles artefatos que tem um conjunto de propriedades que adquiriram um certo estatuto no interior de um enquadramento institucional particular chamado “o mundo da arte”. Mais ainda, a definição afirma que o estatuto é adquirido ao ser conferido por alguém que age em nome do mundo da arte. (DICKIE, 2009, p. 113).

O mundo da arte não se refere somente aos grupos que nele exercem maior poder; o autor não se preocupa com a dita política de sucesso no meio artístico, mas

com “[...] a natureza da arte e o tipo de contexto que é exigido para a sua criação.” (DICKIE, 2009, p. 113). O mundo da arte é como o constituidor do exercício cultural amplo e informal que o fazer artístico é; com obras de arte feitas individualmente ou por coletivos “[...] o ‘mundo da arte’ como um todo é o pano de fundo diante do qual a arte é criada.” (DICKIE, 2009, p. 114), o enquadramento. Defendido pela “*artefactualidade*” e por um sistema inter-relacionado e complexo chamado de “mundo da arte”, o estatuto de ser arte é dado pelo uso criativo de algum meio, conforme explicitado a seguir:

[...] é o trabalho posto na criação do objeto contra o pano de fundo do mundo da arte que estabelece que tal objeto seja uma obra de arte. Consequentemente, não há necessidade para qualquer tipo de concessão de estatuto, quer se trate do de candidato à apreciação, quer do da *artefactualidade*. O único tipo de estatuto que continua a ser contemplado pela teoria é o estatuto de ser arte, o qual é atingido pelo uso criativo de um meio. A propósito, talvez valha a pena mencionar aqui que, ao falar do estatuto de ser arte, não quero que pensem que estou a sugerir que o objeto que usufrui deste estatuto seja por isso mesmo valioso, seja em que grau for. Aqui, como anteriormente, estamos a ensaiar uma explicação do sentido classificativo de “obra de arte”. (DICKIE, 2009, p. 117).

Mesmo que o objeto usufrua do estatuto de ser arte, isso não o valoriza nem no sentido de uma obra boa ou ruim, nem no seu valor econômico, uma vez que o “bom” ou “ruim” diz sobre um gosto estético singular para cada público e o valor econômico se baseia no material utilizado, na quantidade de demanda de trabalho do artista e no valor de venda de um produto, de acordo com o mercado no qual ele se insere.

Para Dickie (2009), as perspectivas pertinentes à classificação da arte estão relacionadas aos artefatos reconhecidos como obras de arte pelas pessoas que as consomem, normalmente, instituições, outros artistas e públicos que tenham algum tipo de contato com esses artefatos. A obra de arte é um artefato mostrado a um público, que faz parte do mundo da arte:

Os pensamentos relevantes sobre a arte são pensamentos sobre objetos que são reconhecidos como arte pela pessoa que os está a ter, são pensamentos sobre a atividade da produção de arte e outros semelhantes. Numa palavra, os pensamentos relevantes são pensamentos que envolvem um certo grau de entendimento do conceito de arte. São, como foi referido antes, pensamentos sobre a própria arte. Se os artistas criam obras de arte, pelo menos em parte, por causa dos pensamentos do gênero relevante sobre arte que derivaram da sua linguagem e da sua aculturação, então está aberta a possibilidade para o fato de a existência de algo a que podemos chamar a instituição da arte poder ser uma condição para essas obras serem obras de arte. (DICKIE, 2009, p. 126).

Para Dickie (2009), ainda que o pertencimento a um estatuto esteja envolvido no processo de criação da arte, este é só uma parte da história para que o objeto seja considerado das artes. Das condições para que haja arte, o autor enumera: “[...] 1. a ‘artefactualidade’; 2. o fato de ter sido conferido o estatuto de candidato à apreciação a alguns aspectos do artefato por algum membro do mundo da arte.” (DICKIE, 2009, p. 132). Portanto, só é arte se há algum público e também um público de arte, consumindo o objeto.

A Teoria Institucional da Arte estabelece um enquadramento a ser utilizado para criar uma obra de arte. Para Dickie (2009), o enquadramento é o contexto – onde e como a obra é criada; por quem e para quem ela é criada. Normalmente, é criada por uma pessoa que já tenha contato com técnicas de arte e/ou com um tipo de treinamento com artefatos (obras de arte), ou seja, por alguém iniciado, que tenha um conhecimento prévio do que é arte e que determina um certo enquadramento para a obra de arte que cria. Quando realiza sua criação, o artista mostra a forma com que ele percebe o mundo, materializando-o ou configurando-o em arte através de um determinado enquadramento que também configura um tipo de público.

O artista cria e, ao mesmo tempo, cria para alguém, isto é, para um público. As relações entre obras de arte e público são várias, porém, algumas obras são criadas para um público e nunca chegam a ele. Outras foram criadas sem que houvesse a intenção de atingir um público, mas são posteriormente reveladas a ele. Há ainda as que são criadas para serem apreciadas à distância, as que são criadas para serem fruídas em interação, entre outros tipos.

Desse modo, “a arte que é feita com a intenção de ser apresentada a um público, quer chegue até ele quer não, pressupõe claramente um público.” (DICKIE, 2009, p. 141). A noção de público está implícita no enquadramento da obra e do contexto do artista. Dickie (2009) entende o público como pessoa ou conjunto de pessoas que desempenham um papel de conhecimento e entendimento diante do artefato que lhes é apresentado:

Para ser membro de um público de teatro, é preciso ter conhecimento do que é alguém representar um papel, e assim por diante. Muitas das capacidades e sensibilidades que se encontram envolvidas no fato de se ser membro de um público são de uma espécie vulgar, comum (embora isso não signifique que sejam simples ou descomplicadas), mas outras apenas são alcançadas

depois de um adestramento e de um desenvolvimento especiais. (DICKIE, 2009, p. 142).

As obras de arte são colocadas por essa teoria em um complexo enquadramento “pelo qual um artista, ao criar arte, desempenha um papel cultural desenvolvido historicamente, para um público mais ou menos bem preparado.” (DICKIE, 2009, p.142), sendo um público da arte ou que se interessa pela arte. Ainda que o público seja mais ou menos preparado (normalmente os frequentadores de espaços artísticos estão acostumados a experimentar), ele pode achar que sabe ou desconfiar o que irá presenciar, mas os artistas podem surpreendê-lo e, quiçá, superar suas expectativas, o que depende do emprego, das configurações e das complexidades da composição da obra que o público presencia.

Sobre o papel do artista, o autor destaca dois papéis fundamentais: o da consciência de que aquilo que está sendo criado é arte; e, dentro da imensidão e variedade de técnicas, o domínio de algumas ou sua utilização em diferentes graus, bem como suas associações, lhe permite criar algo particular. No caso da dança e do teatro, por exemplo, o papel do intérprete e o papel da direção artística seriam fundamentalmente cooperativos, de maneiras diferentes: o intérprete corporifica, personifica uma parte da projeção da direção artística em diferentes graus:

O papel do artista pode ser desempenhado de várias maneiras. Pode ser desempenhado por uma só pessoa, como é normalmente o caso dos pintores. Mas mesmo no caso dos pintores, o papel do artista pode ser internamente complexo no sentido em que um certo número de pessoas pode estar envolvido, como quando um assistente (ou vários assistentes) ajuda(m) o mestre. Neste tipo de casos, existe um único papel, mas que é desempenhado por várias pessoas. Por oposição, nas artes performativas, a regra é que o papel do artista consista, de fato, numa multiplicidade de papéis cooperativos. Por exemplo, no teatro, o papel do artista abarca o dramaturgo, o encenador e os atores. Todos estes papéis podem, em casos particulares, ser desempenhados por uma única pessoa. Neste caso, continua a haver uma multiplicidade de papéis, mas são desempenhados por uma só pessoa. (DICKIE, 2009, p. 146).

Seguem, então, algumas das contribuições de Dickie (2009): define que artista é “uma pessoa que participa, com conhecimento de causa, na produção de uma obra de arte.” (DICKIE, 2009, p. 156); a obra de arte “é um artefato de uma espécie criada para ser apresentada a um público do mundo da arte.” (ibid., p. 157); o público é “um conjunto de pessoas que estão preparadas, em certo grau, para compreender um objeto que lhes é apresentado.” (ibid., p. 158); os integrantes do público pertencem à

“totalidade dos sistemas do mundo da arte.” (ibid.); e “um sistema do mundo da arte é um enquadramento para a apresentação, por um artista, de uma obra de arte a um público do mundo da arte.” (ibid., p. 159).

Nesse sentido, as teorias comentadas até aqui demonstram estar mais preocupadas com a forma que as configurações do “que é arte” permitem que entendamos que se trata de um objeto de arte; elas não se ocupam com a experiência que a obra de arte pode proporcionar.

Além das duas vertentes supracitadas, o pedagogo e educador estadunidense John Dewey (2010) propõe a arte como experiência estética, ou seja, uma vertente com uma perspectiva perceptiva e sinestésica.

Apesar de se aproximar de Danto (2006) e Dickie (2009) por não classificar a arte como produção de um objeto espontâneo, o autor pontua que o artista cria algo para ser apreciado por alguém, assim, Dewey (2010) se distancia de ambos ao afirmar que esse alguém não precisa ter um conhecimento prévio do que vê.

Na perspectiva de Dewey (2010), a arte propõe uma experiência estética que transforma o contexto de qualquer pessoa que tenha contato com o objeto artístico. As obras de arte propõem quebras de padrões estruturais que revelam outras formas de ver o mundo por quem as apreciam.

O autor indica que a arte oferece uma experiência estética, uma forma de percepção complexa do humano e da vida em seu contexto social, seja ele quem for, independentemente de prévio conhecimento teórico ou histórico da arte ou de participar ou não do mundo da arte.

Para Dewey, o importante é a relação que o público estabelece com a obra, seja ela qual for, mesmo que não haja conhecimentos prévios sobre arte. Para Dewey (2010), a experiência estética é um encontro do público com a obra de arte que possibilita a reorganização de suas visões de mundo e de suas estruturas singulares e, principalmente, do contexto que estão inseridas.

No fim das contas, as obras de arte são os únicos meios de comunicação completa e desobstruída entre os homens, os únicos passíveis de ocorrer em um mundo cheio de abismos e muralhas que restringem a comunhão da experiência. (DEWEY, 2010, p. 213).

Um dos abismos ou muralhas que restringe a comunhão da experiência, para Dewey (2010), é o mercado das artes. O autor não concorda com a comercialização

da arte, pois acredita que isso afeta e afasta as pessoas da experiência estética, principalmente a comercialização que está afastada da interação humana (a arte de museus, galerias, teatros, que pouco falam da contemporaneidade). Um julgamento um tanto inusitado, visto que, se tudo ao nosso redor é experiência estética, qual a necessidade da existência dos artistas? Não seria a existência dos artistas e suas obras que definiria essa diferença entre a experiência estética comum e a experiência estética com fins artísticos?

Já que a experiência que temos com objetos habituais é uma experiência estética comum cotidiana e a experiência que temos com objetos do mundo da arte é uma experiência estética artística, teríamos formas distintas de enxergar a experiência estética?

Para o autor, a experiência de interação do ser vivo com o meio é o critério essencial para o conhecimento. A ação na criação de objetos artísticos tem a capacidade de difundir e informar os mais diversos significados. No entanto, Dewey (2010) afirma que a arte acompanha o seu tempo, mas obras antigas podem ser apreciadas depois de seu tempo e também podem causar uma experiência estética.

Porém, são organizadas conforme os signos gerais de cada época e podemos concluir que os sentidos absorvidos pelas pessoas da época em que as obras foram criadas são diferentes daqueles absorvidos pelas pessoas que vieram posteriormente, o que, talvez, represente uma noção do que pode ser identificado por um certo público em relação à reunião de signos contemporâneos de cada temporalidade.

Retomando a arte rupestre, por exemplo, nossos ancestrais não sabiam que estavam praticando um ato artístico, fazendo arte, quando desenhavam suas representações sociais nas paredes das cavernas. No entanto, com o passar do tempo e com a descoberta destes vestígios representacionais, como afirma o historiador Ernst Gombrich (2008) nos possibilitam entender a gênese de nossos processos artísticos. Ou seja, a legitimação da arte rupestre como arte perpassa além da ação humana em transformar sua realidade em “desenhos na parede” também é legitimada pelos historiadores e pela história que afirmar que desde esses primórdios já realizávamos experiências estéticas artísticas.

Eis as principais contribuições de Dewey (2010): a definição da arte como experiência e como forma de linguagem, colocando-a no âmbito das práticas sociais; e a arte como forma de apreender o mundo.

O autor ainda afirma que toda apreciação envolve a participação ativa dos sujeitos, envolve vontade de experiência, que, consecutivamente, se tornaria uma experiência estética. As pessoas constroem seus padrões de acordo com suas configurações experimentais nos contextos em que estão inseridas.

As teorias acima apresentadas demonstram tanto a importância de identificar e classificar a arte quanto a importância de pensá-la pelas experiências estéticas que provocam. Além disso, são aplicáveis e viáveis nos níveis teórico e prático. Apesar de terem perspectivas distintas no quesito da classificação e não classificação, as teorias de Danto e Dickie nos ajudam a entender a operação humana de organizar de forma complexa os conceitos e significados, inclusive os do mercado, das instituições e do próprio interesse humano, bem como suas próprias características. Já a arte como experiência de Dewey (2010) nos permite enxergar a experiência humana, diante de qualquer situação artística, como uma experiência estética que dá ao público a oportunidade de reestruturar os padrões e significados de sua existência.

Enquanto as primeiras identificam, classificam e organizam, nos ajudando a entender como o mundo da arte opera, a última é sinestésica, perceptiva e acessível, pois nos ajuda a entender também a variedade de objetos artísticos com capacidades específicas e diferentes de oportunizar uma experiência estética. A última ainda nos ajuda a perceber o necessário, até mesmo para entender o porquê das identificações e classificações que criamos para os objetos que nos rodeiam, principalmente as produções artísticas.

As teorias de Danto (2006) e Dickie (2009) são usadas na prática de reconhecimento de pares nos contextos culturais do mundo da arte, visto que percebem, organizam e estruturam o mundo da arte, das pessoas e instituições que dele pertencem, além das configurações que o mercado propõe. O uso dessas teorias nos ajudam a indicar, definir e classificar o que é arte, contudo, as teorias não são excludentes, as pessoas e instituições que realizam essas configurações: indicações, definições, seleções, curadorias, aprovações e classificações do que é arte, que o são.

A teoria de Dewey (2010) apesar de parecer contrária à política de mercado, e à arte afastada do cotidiano das pessoas (em museus, galerias, teatros e salas espetacularizadas), o seu uso amplia o mercado consumidor, uma vez que não define os limites da experiência estética e não atende a algum tipo de delimitação de atuação desta experiência estética, ampliando o público de possíveis consumidores.

Tudo a nossa volta propõe uma experiência estética e a maior parte dos objetos a nossa volta são produtos comuns, mas os artistas propõem experiências estéticas com fins artísticos e experiências estéticas complexas, principalmente em obras criadas usando o corpo como plataforma, pois, como Danto informou, todo processo de seleção artística define as matrizes estilísticas que serão utilizadas.

Dewey (2010) acredita que qualquer experiência humana é estética, porém, nem toda experiência estética tem fins artísticos. Podemos ter uma experiência estética com uma xícara de café – o objeto xícara de café pode ser um objeto artístico, mas a experiência estética de tomar café é uma experiência estética comum e não artística.

Se todas as experiências estéticas fossem artísticas, a necessidade dos artistas no cotidiano da experiência humana seria cada vez mais dispensável, principalmente, daqueles que fazem arte com o corpo, ou seja, provocam experiências estéticas com fins artísticos utilizando o corpo como plataforma.

Nessa perspectiva, evidencia-se que diversos objetos podem nos permitir uma experiência estética e artefatos do mundo da arte (obras artísticas) nos permitem uma experiência estética artística. Experiências estéticas artísticas são produções organizadas e complexas de significados que podem nos permitir uma reflexão pessoal e social diante de tal acontecimento, como, por exemplo, as intervenções urbanas, a fruição de uma apresentação de teatro de rua ou a participação em uma *jam* (sessão) de improvisação.

A arte, além de sua *artefactualidade*, além de ser um objeto/produto, também é institucional por conta do enquadramento em que é criada, como aponta Dickie (2009) em sua teoria.

No Brasil, parte das produções artísticas (espetáculos, festivais, mostras, centros culturais, galerias, entre outros), principalmente as da cultura goiana, são contratadas por estruturas institucionais governamentais, que usam os mecanismos de incentivo à cultura e leis de incentivo, que são instrumentos das políticas públicas para essa área.

Esse processo institucional perpassa a arrecadação de impostos do contribuinte, dos posicionamentos governamentais diante às realidades culturais dispostas na efetiva criação das políticas públicas para cultura, que culminam nas leis de incentivo à cultura municipais, estaduais e federais, que, através de processos de seleção, compram obras artísticas. Atrações, ações, eventos artísticos dos mais

diversos formatos e linguagens chegam à comunidade como devolutivas desses processos.

Ainda são poucas as cidades que possuem esse tipo de mecanismo de incentivo à cultura em nosso país. É o que confirma o estudo realizado pela pesquisadora Giulyane Guimarães Nogueira Gomes (2014), que demonstra que a maior parte dos mecanismos de incentivo à cultura municipais estão nas capitais dos estados, ou seja, não é uma realidade das cidades interioranas de nosso país. Guimarães (2014) afirma que as políticas públicas para cultura sofrem descontinuidade, como demonstrado nos relatos dos artistas em sua pesquisa.

No Brasil, as obras artísticas são selecionadas por meio destes mecanismos – das leis, que através de editais públicos, concorrendo a um tipo específico de proposta⁶, constroem um dos mercados de arte brasileiro.

A maioria das produções artísticas (criações de espetáculos, performances, intervenções, exposições, eventos, festivais e etc.) é financiada por meio de mecanismos de incentivo à cultura oriundos de políticas públicas. Antes disso, passam por um processo de curadoria: são pontuadas, aprovadas e, por fim, selecionadas.

Há também os casos de política de “balcão”, por meio da qual artistas ou obras são selecionados por indicação de alguém que está dentro do mecanismo de regulamentação, visando apenas um ganho publicitário, sem que haja uma devida análise, aprovação ou concorrência através de editais com os pares.

Em síntese, as produções artísticas, principalmente as que são compradas pelos municípios, estados ou federação com o dinheiro público captado por meio da arrecadação de impostos do contribuinte, passam por processos curatoriais de seleção que elegem quais artes fazem parte ou não desse mercado.

Nesse sentido, as políticas públicas para a cultura possibilitam a contratação de artistas, o que legitima os próprios artistas e suas obras de arte, conforme o enquadramento da teoria institucional da arte de Dickie (2009), mas numa relação também de precariedade, como nos informa o argentino Juan Ignacio Vallejos (2019) sobre as políticas públicas do mercado de arte argentino e as relações do trabalho artístico desenvolvido através das mesmas, que, em muitos quesitos, se assemelham ao brasileiro.

⁶ Tiago Ribeiro (2016), na obra intitulada *Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea*, contribui para a discussão.

Observando a realidade histórica da Argentina, Vallejos (2019) propõe uma reflexão do conceito de precariedade, baseando-se no contexto histórico, nas relações políticas, econômicas e trabalhistas dos artistas e suas produções em Buenos Aires. Vallejos (2019) afirma a precariedade desse contexto como uma força instável e política, na qual os indivíduos (artistas não reconhecidos pelo contexto como artistas ou excluídos) se sujeitam às relações de precariedade. Esses artistas subvertem a ordem de poder e encontram sustentação para suas carreiras artísticas, legitimando suas ações através destas relações instáveis de precariedade.

Muito semelhante às relações brasileiras, como afirmou Guarato (2019) com os vestígios coloniais que colaboram para uma historiografia do abandono, principalmente da dança, esta relação de precariedade existente na área artística, mas é usada, tanto pelos argentinos como pelos brasileiros, como uma forma de existir e legitimar suas práticas artísticas.

Quando se trata de propostas artísticas como as intervenções urbanas, por exemplo, os únicos compradores são os editais, os festivais e as mostras que ocorrem esporadicamente.

Além disso, a maior parte desses eventos também é mantida por mecanismos de incentivo à cultura vinculados ao fomento público. Dito em outras palavras, são obras que somente possuem sua importância monetária reconhecida no interior das relações, teorias e debates do mundo da arte.

Muitos dos grupos de dança goianos⁷, por exemplo, possuem dificuldades em manter suas atividades quando não estão sendo patrocinados pelos investimentos públicos, como as políticas públicas para as artes.

Um exemplo dessa condição é pensar como os grupos goianos de dança contemporânea garantiram a solidez de um trabalho artístico num espaço onde essa cultura era recente, além de acontecer em uma cidade, Goiânia, que não era rota cultural ou parte do circuito do mundo das artes, onde obras de outros lugares poderiam se apresentar.

⁷ Exemplos de grupos de dança goianos apoiados por mecanismos de fomento público: Quasar Cia. de Dança (<http://www.quasarciadedanca.com.br/>); Giro 8 Cia. de Dança (<http://www.giro8ciadedanca.com.br/>); DasLos Grupo de Dança (<https://daslosgrupodedanca.com/>); Três em Cena (<http://www.tresemcena.com.br/>); Coletivo Plano P (<https://www.facebook.com/PlanoPcirculando/>); Nalini Cia. de Dança (<https://naliniadanca.wixsite.com/naliniadadanca>). Estes e outros grupos e artistas podem ser verificados por meio do Mapeamento Nacional da Dança: <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados-esperados/grupos-companhias-e-coletivos-goiania/>.

A cultura goiana ainda possui uma sensação de fragilidade, mas ganhou força nos últimos anos graças aos movimentos de resistência dos grupos artísticos e também através das recentes políticas públicas para cultura, que conseguiram inserir minimamente Goiânia no espaço do mundo das artes.

Luciana Ribeiro com o “¿por qué? grupo que dança” e Cristiane Santos com o “Nômades Grupo de Dança” somente conseguiram existir e resistir através da insistência que mantinham para continuar com as ações culturais dos grupos nas relações que desenvolviam com suas próprias histórias de vida, bem como as relações que mantinham culturalmente com o mundo das artes no contexto de Goiânia.

Na persistência em manter os grupos, perceberam que são as instituições de ensino que cancelam suas ações. Pessoas com ensino superior, formação formal, acesso também à educação artística (aulas de técnicas de dança), presentes e reconhecidas pelas instituições públicas locais, como escolas, secretarias nas esferas da educação e cultura, os apoios reconhecidos pelos seus próprios pares da área, que entendem que suas ações são importantes no sentido de colaborar com a cultural local. Dessa maneira, os dois grupos pensam dança, estudam dança, pesquisam dança e fazem dança.

Inclusive foi através dessas relações, de persistência do meio artístico, que o Fórum de Dança de Goiana⁸, em meados de 2007, foi constituído. A formação do Fórum revela a preocupação destes e outros artistas locais com as políticas públicas para cultura e com o principal mercado artístico de atuação presente no contexto em que estão inseridas.

Este movimento de diálogo com as instituições mostrou a necessidade dos artistas atuarem politicamente junto ao poder público. O Fórum, então, surgiu na tentativa de convencer as instituições, provando que há importância na existência dos projetos e ações culturais mediadas por políticas públicas. Essa é uma das

⁸ O Fórum de Dança de Goiana foi inaugurado em novembro de 2007 e concentrava suas ações, naquele primeiro momento, nas discussões sobre como estava a dança na cidade de Goiânia e o que era necessário com mais urgência para desenvolver os projetos de dança dos artistas locais. Ao longo do tempo, passou a discutir a necessidade de uma sistematização de ideias e propostas de políticas públicas para o desenvolvimento da dança em Goiânia e Goiás. Assim, o Fórum vem abrangendo mais espaços atuando em faculdades, colegiados e conselhos de cultura, mesmo seu funcionamento sendo emergencial (quando há pauta, os participantes se reúnem). Para mais informações: http://wikidanca.net/wiki/index.php/F%C3%B3rum_de_Dan%C3%A7a_de_Goi%C3%A2nia

articulações do campo artístico no campo político para legitimar-se e manter a necessidade de sua existência.

Nesse contexto, e diante das adversidades da cultura de dança goiana, alguns grupos tentam manter suas ações e produções em repertório com a diminuição dos integrantes ou dos encontros semanais, o que exige a colaboração dos artistas que podem sustentar uma quantidade mínima de encontros, recebendo o mínimo ou sem receber por eles, sendo então outra relação de precariedade, mas também forma de legitimar a existência artística.

Essa formatação nem sempre é possível, pois dificilmente os artistas envolvidos conseguem manter horários disponíveis em suas agendas e acabam tendo que deixar o trabalho artístico de criação para garantir sua sobrevivência através de outros trabalhos envolvendo arte, seja eles ministrando aulas, dançando em outros grupos e/ou participando de outros projetos, quando eles existem.

Em Goiás, e também em outros estados, percebo existir certa descontinuidade nos processos de pesquisa e criação, na execução e circulação das obras, na devolutiva de ações culturais para a sociedade, na sobrevivência e continuidade da vida profissional de artistas, grupos e coletivos, principalmente pela descontinuidade das políticas públicas voltadas a esse mercado, como também uma baixa adesão cultural pelo grande público, consumidor, de mercados/produtos artísticos.

Há também uma dificuldade de absorção da quantidade de artistas e obras pelo mercado. O mercado de mostras, festivais, espaços culturais e instituições que contratam essas produções sem a dependência de um incentivo público é limitado e os eixos curatoriais promovem sempre recortes específicos de estilos. Creio que essas são algumas das pontuações que colaboram para as situações de precariedade pontuadas por Vallejo (2019).

As teorias apresentadas informaram o que é arte, quem define o que é arte, quem compra arte e para quem produzir arte. As respostas dependem de várias circunstâncias humanas relacionais e institucionais, além da experiência com determinado mundo da arte e o mínimo de percepção e reflexão pessoal e social para distinguir objetos artísticos de objetos comuns.

Diante dessas perspectivas, torna-se claro que existem formas distintas de pensar sobre a arte, o que também significa pensar sobre o objeto artístico, os artistas, os públicos e todos os elementos constitutivos do mundo da arte.

O Nômades Grupo de Dança e o ¿por qué? grupo que dança podem ser analisados, desde sua gênese, pelas teorias da arte e suas relações expostas nesta pesquisa. Falaremos mais sobre essas relações nas experiências com os grupos nos últimos capítulos deste trabalho.

A Teoria Institucional da Arte de Dickie (2009) nos informa que somos chancelados pelos nossos pares; já Danto (2006) diz que há necessidade das teorias artísticas para que as artes existam; e, por sua vez, Dewey (2010) aponta que os artistas propõem experiências estéticas, que podem ser absorvidas por qualquer tipo de público, pertencente ou não ao mundo da arte.

Assim, como demonstrará a gênese dos grupos – desde sua criação até os dias atuais – estes foram trilhando redes de relações nas quais seus pares os chancelavam como constituintes pertencente ao grupo do mundo das artes.

Os grupos aqui estudados, durante suas trajetórias históricas, chegaram aonde chegaram e criaram suas imagens pelas relações artísticas, pela força política e pelas relações próprias de mercado onde estão inseridos. Além de exercerem essas relações, trilham reorganizações, estabelecendo estratégias de sobrevivência para a existência e continuidade de suas ações.

Ao mesmo tempo que esses grupos coexistem no mesmo espaço cultural (Goiânia) e com outros similares da mesma linguagem (dança) ou de outras, disputam entre si, por diferentes ou próximas ideias, mas competindo num mesmo mercado: o mercado do mundo da arte de Goiânia, fomentado pelos mecanismos de incentivo à cultura.

As chancelas por pares, as aprovações institucionais nas leis de incentivo à cultura, suas organizações curriculares, suas ações artísticas e suas trajetórias históricas também comprovam que ambos foram sendo chancelados pelos seus pares e são pertencentes ao mundo das artes.

Participar e concorrer a editais de leis de incentivo municipais, estaduais e federais é uma demonstração do interesse pelo campo artístico, pois os projetos culturais que esses grupos propõem ambicionam também a inserção em outros mercados, outros mundos da arte e outros circuitos – locais, nacionais e internacionais. Muitas vezes, isso se dá através da organização de eventos, convites a pessoas de fora, circulação de espetáculo ou trocas em residências artísticas, para que assim outras relações sejam criadas.

Apesar dos grupos coexistirem em competição no mesmo espaço de mercado, também dividem premissas políticas próximas, como: a arte é para todos os públicos; é um direito humano e constitucional; é necessário investimento nas artes com equidade; e as políticas públicas têm grande ou a maior parte de participação na efetivação e na realização dessas premissas, colaborando para que outras linguagens e formas artísticas cheguem ao conhecimento da sociedade.

Mesmo tendo concepções estéticas diferentes, os grupos demonstram, com suas relações, seus projetos, propostas artísticas e, principalmente, as intervenções urbanas “Aparecidas” e “Escape”, uma tentativa de aproximação com os mais diversos públicos, bem como preocupações políticas e sociais da cultura em que estão inseridos, proporcionando aos públicos não frequentadores de espaços tradicionais de arte um breve contato com atrações artísticas, expondo suas preocupações de forma lúdica e convidativa.

Nesse ponto, fica claro a associação dos grupos com as teorias de Dewey (2010), pois o autor também afirma que a arte é para todos os públicos, uma vez que todos conseguimos ter experiências estéticas e os artistas proporcionam experiências estéticas com fins artísticos aos mais diferentes públicos, sendo eles parte ou não do chamado “mundo das artes”.

Estas relações (entre pessoas e instituições) que são construídas através do e no mundo da arte fazem diálogos com a teoria de Dickie (2009), quando ele nos fala como se estrutura e opera o mercado da arte, como informado neste capítulo.

Também há um diálogo das estruturações mercadológicas do mundo da arte goiana com as teorias da arte de Danto (2006), que diz que são necessárias teorias da arte para que as artes existam. Há ainda o diálogo com as teorias de Dewey (2010), principalmente no pensamento de ofertar arte a todos os públicos, proposta de relação e experimentação entre público e arte, quando os grupos propõem experiências artísticas na tentativa de aproximar outros públicos.

Esta não é a realidade ou característica somente dos grupos artísticos de dança vistos neste estudo, outros grupos artísticos são construídos com as mais diversas operações: de relações de mercado, relações de poder, artísticas e políticas.

No entanto, cada contexto cultural no qual o grupo ou artista está inserido exigirá formatações, normativas e adequações de comportamento que propiciem o desenvolvimento das ações e práticas artísticas. Com determinadas adequações, seus pares podem cancelar suas ações como válidas ou pertencentes ao mundo de

relações que estabelecem através dos papéis que performam socialmente no mundo das artes.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o objeto de estudo desta pesquisa, que são as intervenções urbanas feitas com dança, são objetos artísticos e, apesar do resultado estético dos grupos serem distintos e o que eles entendem por concepções de arte serem diferentes, a forma como eles existem são semelhantes porque estão mais envolvidos com o modo operacional artístico de existência no mundo da arte.

Assim, visto que os grupos e seus integrantes pertencem ao mundo das artes e são aprovados por leis de fomento e pelos seus pares, estes proporcionam experiências estéticas com fins artísticos a diferentes públicos, dos pertencentes aos não pertencentes ao mundo das artes.

Essas performances, as intervenções urbanas, se configuram em muitos aspectos nas teorias já mencionadas; são objetos artísticos porque foram criadas por artistas especializados na área; foram selecionadas e comercializadas por meio do mercado da arte (leis de incentivo à cultura); foram criadas e apresentadas para um determinado público; e funcionam dentro da complexidade dos elementos que performam e compõem o mundo da arte no contexto cultural de Goiânia. Esses papéis sociais performados, assim como as performances artísticas, são estudados pelas performances culturais.

1.2 Os estudos das performances – Performances Culturais

Previamente, se faz necessária a distinção entre a performance entendida como arte e os estudos das performances culturais, um campo de pesquisa acadêmica, para chegarmos às performances de intervenções urbanas. Embora sejam comumente confundidas e tenham seus percursos historicamente entrelaçados, são duas práticas diferentes.

A performance é um gênero artístico e os estudos da performance pesquisam, de forma interdisciplinar, as performances das interações humanas, mediadas pela cultura.

Como diria um de seus estudiosos, o antropólogo teatral e diretor, Richard Schechner (2003), tudo pode ser estudado enquanto performance, mas nem tudo é performance. Segundo o autor, existe uma premissa básica para que haja

performance: é necessário ter interação, ter um público. Sem interação, sem público, não há performance.

A performance para os estudos das performances culturais é um termo usado para estudar as relações e interações humanas e pode incluir performances artísticas e estéticas, desde apresentações e eventos teatrais até outros tipos de eventos, como os religiosos (rituais, cerimônias); as proclamações e decisões públicas; eventos esportivos, políticos e sociais; além de outros tipos determinados de uso da linguagem, tendo como singularidade a mediação e as ações compreendidas pelo prisma da cultura.

Portanto, compreendendo as intervenções urbanas como performances artísticas e também como performances sociais, neste trabalho assumem aspectos específicos das performances culturais que desempenham. Contudo, para que possamos adentrar à análise, é importante salientar sobre os pensamentos das performances para nos ajudar no processo.

As performances estéticas/artísticas, sociais, políticas, esportivas e as performances que acontecem na vida diária, bem como todos os tipos de interações, podem ser analisadas, examinadas e interpretadas, enquanto performance, pelos estudos de Richard Schechner (2003). Tanto Performar como o “*play*”⁹ são definidos por Schechner (2003) na teoria da performance como a experiência performática. Um ato de interação social da vida cotidiana.

As intervenções urbanas artísticas se dão através destas e de outras interações – entre os artistas e entre os artistas e as pessoas do público que delas participam, além da própria intervenção no espaço urbano. Algumas destas relações estabelecidas pelas intervenções subvertem regras, alteram rituais cotidianos e interagem com as dinâmicas de espaço, tempo, corpo e movimento, no contexto onde intervém.

A interação com o público, é um dos pontos chaves da teoria da performance. Não só na teoria, na prática, para que haja performance, é necessária interação e público. Não necessariamente um público de arte, mas alguém precisa estar em interação.

⁹ *Play* é uma das categorias desenvolvidas por Richard Schechner no seu mapeamento do campo da performance indo para além do campo artístico e incluindo interações sociais como forma de entender o conceito.

O autor Schechner (2003) entende que as performances não acontecem somente nas performances artísticas, como as intervenções urbanas analisadas neste trabalho, mas também performamos nossos papéis sociais durante a nossa experiência de vida. Para ele, performamos a vida, os papéis que vamos adquirindo ou nos referenciando, encenamos a convivência, os acordos, as promessas, os desejos e trilhamos um caminho de relações que vai sendo caracterizado por essas performances.

O “público” e “encenação” de Schechner (2003) não acontecem apenas no sentido convencional artístico, visto que somos público e encenamos entre nós mesmo em nossas relações cotidianamente. Diante disso, questiono: quais são as ações necessárias para performar um papel de artista, um papel de professor, um papel de pesquisador? Um artista se comporta de uma forma, um professor de outra, um pesquisador de maneira diferente e cada um performa seu papel diante das relações culturais que vão propondo e surgindo nos espaços que habitam.

Pensando nos grupos de dança analisados nesta pesquisa, como exemplo, podemos dizer que quando nos encontramos para os ensaios e/ou para as apresentações, Schechner (2003) considera que essas relações cotidianas são papéis performados. Somos, simultaneamente, atores e públicos uns dos outros. Performamos as funções que executamos: diretora artística, produtor/produtora, intérpretes, bailarinos, ensaístas, coreógrafa, professores. A grande contribuição das performances culturais é demonstrar que as pessoas são atores e encenam não somente quando declaram estar encenando, mas também encenam no social, fazendo da vida, cotidianamente, um grande palco.

Sobre os papéis sociais, Schechner (2003) aponta que o corpo e o comportamento do corpo em relação às pessoas, espaço, tempo e dinâmicas que adquirimos na cultura estão inseridos como lugares para aplicação de estudos da performance. Isto posto, devemos dizer que o comportamento é o substrato tanto para a construção cultural como para o discurso performativo, ou seja, o discurso da performance. Esse tipo de comportamento é chamado por Schechner (2006) de “comportamento restaurado”, um tipo especializado de comportamento corporificado que, associado com outras complexidades de comportamento, gera um tipo específico de discurso, o discurso performativo ou a performatividade.

A experiência e a experiência de “comportamento restaurado”, como propõe Schechner (2006), nos possibilitam a interpretação das performatividades, das leituras

das performances, tanto sociais quando artísticas, nos contextos culturais que nos são apresentados. Essa verificação pode ser realizada nos vários tipos de obras artísticas e interações sociais e culturais, por meio das suas relações performativas. No caso desta pesquisa, são as intervenções urbanas e os contextos culturais onde foram apresentadas.

Essas ações artísticas utilizam-se de experiências de comportamento restaurado para interagirem com seus públicos, mas de que forma? Elas geram comportamento restaurado, pois, ao reorganizar as normativas (leis, formas de convivência) do espaço e das pessoas, criam breves momentos de ficção ao lado da realidade cotidiana.

O interessante é que as intervenções urbanas utilizam propositalmente do comportamento restaurado em sua criação para restaurar o comportamento das pessoas durante as apresentações. O conceito de “comportamento restaurado” também é um conceito chave para o desenvolvimento das performances e Schechner (2006) define:

Comportamento restaurado: ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado. (SCHECHNER, 2006, p. 29).

A repetição, como, por exemplo, os ensaios realizados pelos artistas, é uma técnica utilizada para “fixar” repertório corporal, ou seja, os planos de movimento para o corpo (coreografias), repetidos propositalmente. Este tipo de repetição de experiência possibilita ao artista um melhor entendimento corporal das dinâmicas e sentidos propostos pela dramaturgia da obra; possibilita também sempre uma nova forma de apropriação da vivência, uma experiência de um “comportamento restaurado” realizada propositalmente.

A repetição também se dá na performance social, executada nas relações dentro dos grupos que participamos. Nós performamos os papéis que assumimos diariamente, de acordo com as relações normativas que vamos propondo ou que vão nos sendo apresentadas, que também são inerentes aos papéis e funções que executamos em determinados espaços e momentos de nossas vidas.

Para exemplificar, cito os comportamentos que realizei de acordo com os papéis de intérprete que me eram solicitados por cada grupo de dança. O intérprete

Jayme Marques (autor desta pesquisa) performava o papel de intérprete de diferentes formas nas diferentes relações estabelecidas por cada direção artística de cada grupo, ou seja, a relação que estabelecia com a direção artística e os integrantes do Nômades Grupo de Dança não eram as mesmas que eram estabelecidas com o “por qué?” grupo que dança, porque cada grupo lidava com essas relações de forma diferente, exigindo comportamentos diferenciados para cada relação, comportamentos restaurados.

Ainda como exemplo, podemos utilizar a relação que as direções artísticas dos grupos tinham com as obras e os intérpretes. Uma acompanhava o processo coreografia por coreografia, enquanto a outra possibilitava uma maior flexibilidade de decisão coreográfica entre os intérpretes do elenco. Mesmo exercendo o “mesmo papel”, o de “diretoras artísticas”, as diretoras performavam o papel de diferentes formas e isso exigia que os intérpretes também performassem seus papéis, ora consentindo ao exercício de poder dos papéis hierárquicos das diretoras, ora questionando-os ou apenas se submetendo ao solicitado, para evitar possíveis conflitos, comportamentos restaurados, vivenciados mais de uma vez.

Nas performances artísticas das intervenções urbanas, antes de sua “execução”, realizam-se experimentações nos espaços urbanos aonde vão acontecer. O intuito dessas experimentações é a pesquisa de como restaurar comportamentos. O “comportamento restaurado” pode gerar novas formas de habitar o espaço para além dos convencionais, sendo que estas podem se fixar no repertório/dramaturgia da obra, dependendo de como os artistas irão performar suas relações com o espaço e os públicos.

A repetição, o ato de (re)fazer as experiências e, posteriormente, apresentar nos espaços não são as mesmas, pois, como afirma Schechner (2006), a experiência nunca é realizada duas vezes da mesma forma porque uma experiência nunca será como a outra, apesar de ser repetida. Nem mesmo esta que foi repetida será igual a outra que virá depois dela e, assim, sucessivamente.

Podemos pensar também o “comportamento restaurado” como a edição de um vídeo: a performance nos permite editar em tempo real, visto que quando repetimos um movimento, instantaneamente, o editamos para se readequar às normativas que surgiram no momento de sua execução.

O que Schechner (2003) diz é que o comportamento se restaura segundo as normativas do lugar onde a pessoa se encontra. Transformando em questionamento,

devemos pensar: qual papel nós temos que encenar para aquele determinado lugar ou situação?

No entanto, o que o autor nos explica é que, no dia a dia, nós não nos reconhecemos ou não nos afirmamos como atores sociais. Isso ocorre porque nosso comportamento se restaura, dando a impressão de que “sempre foi assim”. Ele tenta nos mostrar que a expressão “sempre foi assim”, na verdade, foi inculcada através de um processo de repetição, sendo uma repetição necessária para fazer o comportamento ser restaurado.

Tanto nas performances sociais como nas performances artísticas restauramos comportamentos. Na dança, o ensaio, uma repetição, é utilizado como ferramenta para restaurar comportamentos programados propositalmente, uma vez que essa repetição também define o desempenho da ação de um artista enquanto qualidade técnica e enquanto propriedade sobre o ato que está a se repetir. Não fazemos a mesma interpretação, apesar de repetir o mesmo roteiro corporal, pois uma nova repetição é sempre uma nova ação.

As performances artísticas podem assumir qualidades diferentes em cada apresentação, movendo os sentidos e instalando crises de significado, como por exemplo, fixando uma natureza distinta da empregada habitualmente aos objetos, espaços e aos corpos dos próprios artistas.

Ações artísticas possuem possibilidades pré-planejadas de interação, que são disparadas tanto pelo repertório corporal de movimento proposto pelas obras, quanto pelos espaços utilizados para apresentação; pelos públicos; pelos objetos utilizados ou descobertos no momento da apresentação; pelo tempo que a experiência se desenvolve; e pelos direcionamentos que são realizados durante a intervenção.

O autor utiliza do teatro sua linguagem de trabalho para nos aproximar de uma realidade de performance e “comportamento restaurado”:

Para a atriz que interpreta Hedda Gabler, para dar um exemplo, a situação é complexa. O primeiro quadro diz respeito ao palco físico ou ao espaço, o segundo às convenções de sua época; o terceiro o drama em si; e a quarta são as instruções dadas à atriz por seu diretor. Ela não precisa se preocupar com nada a não ser este último, pois cada quadro interno contém em si as regras estabelecidas pelos quadros mais adiante. Existe um “axioma de quadros” que geralmente se aplica no teatro: o mais solto é um quadro externo, o mais apertado é o interior e, inversamente, o mais solto é o interior, o mais importante é o externo. Assim, o ator de improvisação é libertado do diretor e do drama, mas ele/ela terá, portanto, que fazer uso mais completo das convenções (situações e personagens do estoque, expectativas do público etc.) e do espaço físico. O ator também se encontrará enfrentando

diretamente suas próprias limitações: haverá pouca mediação entre ele e seu público. Até mesmo o trabalho de vanguarda mais selvagem será enquadrado pelo espaço, às vezes literalmente o espaço interestelar. Não conheço nenhuma produção em que as convenções sejam completamente desconsideradas. (SCHECHNER, 2003, p. 15).

Os artistas possuem autonomia por utilizarem, ou não, as regras ou ainda extrapolarem as regras, o que os possibilitam agir da forma do “faz de conta”, do “fazer acreditar”. Eles instalam, com o corpo, estados de cena no espaço e criam narrativas corporais, que são “comportamentos restaurados”, para nos fazer acreditar momentaneamente em algo ou em uma situação ficcional ou semi-ficcional.

Não conseguimos dominar a ação do tempo sobre a experiência social no momento em que ela acontece, porém, tanto na performance social quanto na artística, podemos retomar a experiência em outro tempo, através da repetição, e ela se refaz como “comportamento restaurado”. Podemos fingir comportamento restaurado, ou o que não somos, para fazer com que outra pessoa acredite, momentaneamente, na narrativa que está disposta pela obra artística ou pelo seu papel social.

Interpretamos papéis, fingimos e damos repertório – substância para a crença do outro –, ainda que momentaneamente, durante a execução de nossas performances. Quando digo que fingimos, não significa que seja mentira, pois a crença naquilo que performamos também é devida a um “comportamento restaurado”, todavia, às vezes, podemos utilizar da mentira como tática para restaurar um comportamento. A mentira, a “mentirinha” e/ou o “faz de conta” são utilizados nas performances artísticas para driblar o público.

Pensando as performances sociais que envolvem os grupos de dança dos quais participei, os atores sociais seriam todos os indivíduos e as relações sociais que formam e compõem suas equipes. As performances sociais que os integrantes de cada grupo realizam socialmente para se relacionarem e as performances artísticas que produzem, ambas através de “comportamento restaurado”, são inerentes às relações sociais e à produção artística que desenvolvem.

As performances sociais são realizadas pelas normativas que configuram os espaços de relação onde se performam os papéis de direção artística, coreografa, gestor/gestora, produtor/produtora, artista, bailarina/bailarino, intérprete e todos os outros papéis que circundam este mundo (ensaísta, treinador, professores, etc.).

Algumas vezes, esses papéis são performados por uma mesma pessoa: Diretora e Coreógrafa; Fundadora Gestora e Diretora; Produtor e Intérprete; Artista e Professor.

Por sua vez, as performances artísticas repetem (ensaiam, planejam, roteirizam) os comportamentos que utilizam para a obra, ou seja, repetem propositalmente um tipo de “comportamento restaurado”, para fins artísticos, baseando-se também nos comportamentos sociais, isto é, figuram papéis dos papéis.

Entende-se que as performances culturais conseguem visualizar a cultura como um palco onde ocorrem os mais diversos dramas, que são mediados pelas relações que são estabelecidas por meio da interação social. Essas características dos estudos acadêmicos das performances culturais também podem ser encontradas e identificadas no gênero artístico da performance *art*. Embora as performances culturais seja um campo de estudo e a performance *art* um gênero artístico, este formato artístico pode se basear na interação entre as mais diversas linguagens artísticas e também podem ser dependentes de interação e de público para o acontecimento.

Experimentando formas e formatos de composição, a *performance art* é um modo artístico dentro das provocações estéticas propostas pela arte da década de 1960. Portanto, a performance *art* pressupõe um diálogo específico com saberes, preocupações e teorias do campo das artes e, enquanto tal, pode ser pesquisada pelo viés dos estudos das performances culturais.

1.3 Intervenções urbanas

O movimento das performances ganhou força em 1960, com a atuação de artistas de diversas linguagens como o cinema, as artes visuais, a dança, o teatro, a música, entre outras. Esta efervescência artística foi propulsora de várias técnicas e estéticas, que deixaram o contexto estadunidense e alcançaram o mundo, influenciando vários artistas, coletivos e grupos da cultura ocidental.

Esse recorte histórico é apresentado no livro *Greenwich Village 1963: avant-garde*, performance e o corpo efervescente, resultado da pesquisa da historiadora e crítica de dança, Sally Banes (1999).

Para Banes (1999), os acontecimentos do ano de 1963, em *Greenwich Village*, um bairro da cidade de Nova Iorque, impactaram diretamente a revolução cultural na

década de 60, fato que também colaboraria para difundir o pós-modernismo das décadas de 1970/80 por toda a cultura ocidental.

Considerados a vanguarda da época, os artistas de 60 faziam política, disseminavam outros modos de vida e, para Banes (1999), despertavam nas pessoas gatilhos sociais, misturando “vida pública e privada, trabalho e diversão, a arte e a experiência comum.” (ibid., p. 13). Impulsionados pelo pós-guerra, esses artistas e suas obras, bem como suas “novas” formas de organização social e política, marcaram a história:

Mas muitos deles emergiram na década de 70 e 80 como mestres reconhecidos de suas disciplinas (alguns mesmo como ícones culturais) – entre eles Andy Warhol, Yoko Ono, Lanford Wilson, Sam Shepard, Brian de Palma, Harvey Keitel, Kate Millett, Nam June Paik, Yvonne Rainer, Claes Oldenburg, Ed Sanders, Bernadette Peters, Tom O'Horgan e Marshal Mason. (BANES, 1999, p. 14).

A arte teve um papel fundamental na retomada cultural estadunidense pós-guerra e o *Greenwich Village*, pelo seu contexto artístico, político e social alternativo, já era considerado um local de vanguarda. Como afirma Banes (1999), este foi o lugar em que os artistas de vanguarda em ascensão residiam, habitavam e desenvolviam suas produções.

Concentrando-se em algumas das produções artísticas da época, como as artes do espetáculo e as artes ao vivo, a autora confirma que “o corpo como espetáculo está no centro de todas as artes interligadas deste período.” (BANES, 1999, p. 15). Além disso, também aborda a forma com que o grande estímulo do Estado permitiu que as produções artísticas se projetassem e se fortalecessem.

O cenário das artes em *Greenwich Village*, mais propriamente o das artes feitas ao vivo, era constituído por muitos artistas, que tinham formas diferentes de viver o cotidiano e de pensar a arte estabelecida até o momento. Banes (1999) afirma que eles estavam no lugar certo, no momento certo, com as pessoas certas, criando ou reinventando algo artisticamente.

O movimento ansiava pela recriação da tradição, da comunidade e da mitologia. Tinha a seu favor artistas de renome, como Marcel Duchamp, Jonh Cage¹⁰,

¹⁰ Jonh Cage foi um compositor estadunidense, nascido em 15 de setembro de 1912, em Los Angeles, Califórnia. Um dos influentes compositores do século XX, é considerado o pai do indeterminismo, corrente inspirada na filosofia budista Zen, que rejeita os princípios convencionais da criação musical em favor de uma abordagem radical baseada na improvisação e na construção aleatória de sons.

Yvonne Rainer¹¹, Trisha Brown¹² e Steve Paxton¹³, que colaboraram efetivamente com o movimento e com a disseminação de suas experimentações em outros espaços e em outros suportes para a dança, como a repetição de movimentos, a improvisação e a utilização de espaços não convencionais, características também adotadas na estética de dança contemporânea.

Com uma atmosfera experimental e uma diversidade muito grande de propostas artísticas, os artistas da década de 60 tinham produções de trabalhos em cooperação, “[...] não alienados – que eram raros na década de 1950.” (BANES, 1999, p. 23). Esses artistas inseriram na arte os conceitos de “[...] paisagem urbana, comunidade, vida comum, liberdade de normas e cânones, jocosidade e fisicalidade [...]” (ibid., p. 19). O movimento de 1960 tentava alcançar o sonho americano de liberdade, igualdade e abundância.

Os veículos de comunicação de massa os ajudaram a disseminar a efervescência dos seus eventos, desde o teatro *off-off-Broadway*¹⁴ e *off-Broadway*¹⁵ até os *happenings*¹⁶ e as performances¹⁷.

Algumas dessas produções artísticas eram feitas em locais não tradicionais para obras de arte: ruas, parques, bosques e até mesmo a *Judson Memorial Church*¹⁸,

¹¹ Yvonne Rainer é uma dançarina, coreógrafa e cineasta estadunidense, cujo trabalho nessas disciplinas é considerado desafiador e experimental. Seu trabalho, às vezes, é classificado como arte minimalista. Rainer atualmente vive e trabalha em Nova Iorque.

¹² Trisha Brown, nascida em 25 de novembro de 1936, foi uma dançarina e coreógrafa estadunidense, cujo trabalho de vanguarda e pós-modernista explora e experimenta movimentos puros, com e sem o acompanhamento de música e espaço teatral tradicional. Uma das fundadoras do *Judson Dance Theatre*.

¹³ Steve Paxton é um dançarino experimental e coreógrafo. Sua formação inicial foi em ginástica, enquanto sua formação posterior incluiu três anos com Merce Cunningham e um ano com José Limón. Como membro fundador do *Judson Dance Theatre*, realizou trabalhos com Yvonne Rainer e Trisha Brown.

¹⁴ *Off-off-Broadway* refere-se a produções teatrais, incluindo peças, musicais ou performances apresentadas nos teatros de Nova Iorque menores do que aqueles onde são realizadas as produções *off-Broadway*. Teatros *off-off-Broadway* são geralmente definidos como salas com menos de 100 assentos.

¹⁵ Peças e musicais *off-Broadway* são representados em Nova Iorque, em teatros menores do que os teatros da *Broadway*, porém maiores do que os das produções *off-off-Broadway*.

¹⁶ O termo *happening* é criado no fim dos anos de 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. O *happening* é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida.

¹⁷ Forma de arte que combina elementos do teatro, dança, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a performance liga-se ao *happening* (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na performance, de modo geral, não há participação do público. A performance deve ser compreendida a partir dos desenvolvimentos da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970.

¹⁸ Em 1890, o pregador e líder da igreja, Edward Judson, iniciou a construção da Igreja Judson como um memorial a seu pai, Adoniram Judson, o primeiro missionário protestante estrangeiro nos Estados

uma igreja, patrocinava as artes e apoiava artistas cedendo seu espaço para aulas, ensaios, exposições, criações e apresentações.

Foi nessa época que surgiu o *Judson Dance Theatre*, movimento que radicalizou o que era considerado normas e limites para a dança nos quesitos estéticos, técnicos e políticos e deixou colaboração de como olhar a dança por novas perspectivas, inclusive através de intervenções urbanas.

A *Judson Memorial Church*, como incentivo à cultura local, cedia o espaço para o coletivo de artistas que formavam a *Judson Dance Theatre*. Experimentais, esses artistas da dança rejeitaram as doutrinas teóricas e práticas da dança moderna, inventando as perspectivas e os preceitos da dança pós-moderna.

As produções dessa época eram realizadas em diversos formatos e tiveram ascensão pelo mundo em diferentes níveis de disseminação. Os *happenings* e as *performances* se destacaram como inovação de formatação artística e podem ser a gênese de muitas ações performáticas existentes hoje.

Entendo que as intervenções urbanas possuem tanto características de performances como de *happenings* e utilizam como ferramenta a restauração do comportamento, propondo normativas que possibilitam tanto a performance social quanto a performance artística.

As intervenções urbanas são obras artísticas que possibilitam novos comportamentos sociais nos espaços onde acontecem, uma vez que, as ações artísticas, quando executadas, modificam o cotidiano nos espaços urbanos onde são realizadas.

As intervenções urbanas foram muito discutidas pelos pesquisadores de artes visuais e de arquitetura e urbanismo, tanto que foram os primeiros estudos sobre o tema aos quais tive acesso. Durante esta pesquisa, boa parte das publicações encontradas estão relacionadas a essas áreas. Algumas discussões feitas pelos artistas visuais Ricardo Rosas e Marcus Salgado¹⁹ (2002), organizadores e editores

Unidos. A igreja era afiliada à denominação das igrejas batistas do norte (atualmente americanas). Na década de 1950, tornou-se duplamente alinhada com o ABC e a denominação é agora conhecida como Igreja Unida de Cristo.

¹⁹ Ricardo Rosas foi crítico de arte e curador interessado pelas manifestações artísticas ligadas aos novos meios eletrônicos, que vão do vídeo à utilização dos recursos da web. Rosas foi um dos principais mentores e defensores das atividades dos coletivos artísticos no Brasil. Entre as principais iniciativas de Rosas está, juntamente com Marcus Salgado, a fundação do site editorial rizoma.net, na cidade de São Paulo, em 2002. O rizoma.net teve funcionamento ininterrupto desde de 2002 até o dia 17 de abril de 2007, em ocasião do falecimento de Rosas. Apesar dos esforços de André Mesquita, de Marcus Salgado e do apoio concedido pela família de Rosas, houve descontinuidade na manutenção do site e, atualmente, ele não está mais em funcionamento.

da revista virtual *Rizoma*²⁰, são exemplos das primeiras fontes brasileiras de pesquisa sobre intervenção urbana as quais tive acesso.

Esses artistas, juntamente com alguns convidados, intervíram artisticamente em alguns espaços urbanos e coletaram textos, fotos, descrições e informações sobre trabalhos de intervenção urbana.

Algumas dessas intervenções tinham como proposta colagens de material, como os cartazes lambe-lambe e os *stickers*²¹, instalação de faixas contra a especulação publicitária, instalação de flores de plástico em lugares onde não havia grama plantada, distribuição de *folders* com instruções e frases contra a espetacularização da cidade ou sobre a digitalização da vida. Várias dessas ações foram catalogadas pela revista e estão disponíveis no site eletrônico informado.

Em um dos significados encontrados, o termo intervenção urbana foi definido como:

[...] o termo utilizado para designar os movimentos artísticos relacionados às intervenções visuais realizadas em espaços públicos. No início, um movimento underground que foi ganhando forma com o decorrer dos tempos e se estruturando. Mais do que marcos espaciais, a intervenção urbana estabelece marcas de corte. Particulariza lugares e, por decupagem, recria paisagens. Existem intervenções urbanas de vários portes, indo desde pequenas inserções através de adesivos (*stickers*) até grandes instalações artísticas. (ENCICLOPÉIA, 2020).

As intervenções urbanas como ações artísticas são realizadas nos próprios espaços urbanos e suas composições podem utilizar uma ou várias linguagens ou técnicas artísticas, sendo muito distintas em suas propostas de criação, mas usando a rua, a cidade e as paisagens urbanas como principal suporte para suas ações.

Consideradas também como performances, *happenings*, arte urbana, ambiental ou pública, as intervenções urbanas têm suas primeiras formatações na década de 1960 e é amplamente difundida nas grandes metrópoles até os dias de hoje.

Elas propõem interferências e promovem reações e/ou transformações na fisicalidade do espaço e na percepção mental e sensitiva dos que dela participam,

²⁰ Hoje o site do Rizoma não existe como um site próprio, porém, as publicações da revista foram hospedadas no site Intervenção Urbana: <http://www.intervencaoourbana.org/>

²¹ Um *sticker* é um tipo de adesivo, um tipo de etiqueta, um pedaço de papel impresso, plástico, vinil ou outro material com adesivo sensível à pressão em um lado. Eles podem ser usados para decoração ou para fins funcionais, dependendo da situação. Os adesivos podem ter diversos formatos e tamanhos e também variam em cores e design.

interagem e/ou apreciam. Deste modo, a expressão “intervenção urbana” possui um aspecto genérico e pouco esclarecedor, permitindo o agrupamento de distintos fazeres que se auto intitulam como tal.

Questionando a falta de relação pessoal, afetiva, de lazer, de interação cotidiana para além do trabalho com os espaços da cidade, os artistas do final da década de 60 empreenderam uma ruptura com os espaços expositivos tradicionais (salas de teatro, galerias, museus, etc.) e começaram, então, a ocupar os espaços urbanos como lugar para execução de suas obras, o que chamaram de intervenções urbanas.

Algumas dessas intervenções eram permanentes, outras momentâneas, mas todas tinham o interesse de se aproximar da vida cotidiana ou de evidenciá-la. Observei que, nesses e em outros materiais pesquisados, um dos temas centrais discutidos pelas propostas artísticas e pelos estudos acadêmicos é a ressignificação da cidade e a experiência urbana.

1.4 Resignificar a cidade

A intervenção urbana como ação artística pode ser construída e realizada por diversas linguagens, como as artes visuais, a música, o teatro e a dança, sendo que há a possibilidade dessas linguagens se entrecruzarem.

Esse tipo de ação artística propõe uma tentativa de ressignificação dos lugares, dando outros sentidos aos espaços urbanos que são ocupados – ou que deixaram de ser ocupados – pelos habitantes da cidade devido a um estilo de vida hegemônico que, na maioria das vezes, relaciona-se ao capitalismo. Especificamente, um dos culpados pela não utilização do espaço urbano como lugar de lazer é o processo de transformação destes centros urbanos em centros comerciais que, de forma compulsória, expulsam os grupos sociais que ali vivem, o que é chamado de gentrificação.

A comunidade pobre é a mais afetada, visto que esses indivíduos são expulsos para que os grandes empreendimentos imobiliários e os moradores das camadas sociais mais ricas ocupem os espaços.

Esse é um processo característico dos centros urbanos das metrópoles, que têm se tornado grandes espaços mercadológicos, espaços nos quais parte dos

usuários passam o dia trabalhando e depois retornam às suas casas em bairros periféricos, se afastando de outras experiências que estes espaços podem propor.

As intervenções urbanas utilizam a cidade artisticamente demonstrando preocupações de uma classe média com as políticas de vida, de como estamos vivendo na cidade e como podemos dar mais atenção a algumas questões e problemáticas sociais que nos circundam.

Ruas, avenidas, parques, bosques e os objetos pertencentes a esses espaços são utilizados na tentativa de produzir outras relações afetivas com esses lugares que não sejam aquelas comerciais, impostas pelo sistema hegemônico. Assim, essas ações tentam afetar a subjetividade das pessoas: usuários da cidade, passantes ou apreciadores que ali estiverem, promovendo discussões, reflexões, manifestações e apreciações.

Geralmente, essas ações estão relacionadas à cultura contemporânea da metrópole: os processos de expulsão das pessoas dos centros para instalação dos mercados, o consumo exacerbado, a espetacularização publicitária, a especulação imobiliária, a cidade como um local de trabalho e não de lazer, o crescimento populacional desenfreado, a marginalização, a individualização, a falta de sustentabilidade, entre outros temas. As reflexões das formas atuais de organização na e da cidade, nos âmbitos político, econômico e estético, estão, na maioria das vezes, relacionadas a essas composições artísticas.

O artista plástico e pesquisador das intervenções urbanas Wagner Barja (2008), por exemplo, afirma que as intervenções urbanas são uma das formas de ampliar o pensamento sobre a contemporaneidade em um determinado contexto local. Barja (2008) ainda indica que a intervenção urbana se instala como ferramenta crítica e investigativa das sociedades, mais especificamente de determinados setores e locais das grandes cidades.

Nesse sentido, as intervenções urbanas podem despertar na subjetividade de seus públicos questionamentos sobre a realidade em que vivem e que estão inseridos, revelando a importância e relevância dessas ações artísticas na comunidade.

Na tentativa de ressignificar a cidade, a intervenção urbana também faz parte do exercício do campo artístico de deslocar-se dos espaços tradicionais de exibição centralizados nos museus, teatros, galerias, etc. A ação promove instantaneamente o corpo a corpo do artista e da obra com o público, em um esforço que também tenta democratizar o acesso e ampliar os espaços de apreciação, no intuito de aproximar

novos públicos, que muitas vezes não acessam os espaços tradicionais por falta de informação, contato e/ou oportunidade.

Acompanhando os debates iniciados na década de 1960 com os *happenings* e as performances, a intervenção urbana artística faz parte do projeto que propõe repensar como fazer arte utilizando outros espaços. Em função da drástica alteração dos recursos do espaço e do público espectador, as intervenções urbanas exigem dos artistas o repensar de suas técnicas, métodos e procedimentos de criação.

Pesquisando sobre as motivações artísticas que envolvem o desenvolvimento das composições das intervenções urbanas feitas com dança, ressalto que esse tipo de obra busca fazer uma relação entre as diversas ambiências que a cidade propõe e suas problemáticas; identifica fronteiras, atua e revela descobertas singulares no uso da cidade; e, ainda, permite a conexão com novos espaços, organizações, instituições, coletivos e outros artistas que, até então, poderiam ser desconhecidos pelos próprios artistas que a promove.

Geralmente, com um apelo político ou de contracultura, os artistas que se envolvem na composição dessas obras lutam por um novo olhar para a cidade, pela sua valorização, dando visibilidade e sustentabilidade às suas produções artísticas através das problemáticas mencionadas, com o objetivo de conscientizar sobre os usos que fazemos destes espaços.

A proposta da intervenção urbana de dar visibilidade também aos centros urbanos, suas periferias e seus problemas cotidianos é uma das preocupações dos artistas que são engajados com essas temáticas.

No caso de Goiânia, com sua longa horizontalidade territorial, as ações artísticas ajudam na disseminação da arte para além do centro da cidade, onde se encontra a maior parte dos aparelhos culturais. Quando ocorrem em espaços descentralizados, elas permitem um contato maior com outros públicos, para além daqueles que têm acesso a aparelhos culturais, normalmente localizados na região central das cidades, possibilitando também uma certa efetividade das políticas públicas e na democratização da cultura.

Existe, nesse formato artístico, diversas formas de composição, como a intervenção urbana realizada na linguagem do teatro por meio do conceito “Teatro da invasão”, difundido pelo professor, dramaturgo e diretor de teatro André Carreira (2009).

O grupo goiano Teatro que Roda²², por exemplo, utiliza a proposta do diretor como referência para compor e executar suas obras. Inclusive, um dos seus espetáculos, *Dom Quixote*, já foi dirigido pelo pesquisador. A encenação foi realizada nas ruas do centro de Goiânia, na qual o clássico personagem Dom Quixote, montado em seu cavalo, representado por um carrinho de coletar lixo recicláveis, encontra sua amada Dulcineia descendo de rapel de um dos prédios da cidade. Esse é um exemplo de intervenção urbana realizado por meio da linguagem do teatro.

Para Carreira (2009, p. 3), “lançar o teatro na rua, e mais particularmente, propor um teatro que invade a cidade é buscar um instante de reorganização do que reconhecemos como cotidiano”. A invasão cênica representa uma “ocupação objetiva de um espaço definido por um repertório de usos cotidianos, no qual o teatro não pertence naturalmente” (ibid., 2009).

Na dança, há também grupos e artistas que se dedicam às intervenções urbanas feitas especificamente com essa linguagem. Podemos tomar como exemplos os grupos paulistas Cia. Domínio Público²³, com a obra “*Posso dançar pra você?*”²⁴, que, fazendo essa pergunta ao público, propõe interações dançantes no desenrolar coreográfico da obra; e o grupo GRUA – Gentleman de Rua²⁵, com a obra “*Corpos de*

²² Formado em fevereiro de 2003, com a montagem do espetáculo “A Formiga da Roça”, o Teatro que Roda traz como referência o estilo de rua em formato de roda, com a proposta de estudar e praticar um teatro versátil, baseado nas tradições e nas narrativas populares goianas. Em 13 anos de existência, o Grupo Teatro que Roda desfruta de uma série de atividades realizadas em âmbito nacional e internacional, tendo se apresentado em praticamente todas as capitais brasileiras e em mais de 50 municípios, com os espetáculos Dom Quixote e Macunaíma. No exterior, teve a oportunidade de se apresentar no Timor Leste e na Colômbia. <http://teatroqueroda.blogspot.com/>

²³ A Cia. Domínio Público foi criada em 1995, por Holly Cavrell, conceituada bailarina, coreógrafa e atualmente professora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É um grupo de pesquisa e de criação em dança contemporânea, que busca desenvolver e aprofundar novas expressões de linguagem corporal, visando a criação, a produção e a circulação de espetáculos artísticos. <http://www.ciadominiopublico.com.br>

²⁴ Na paisagem dos centros urbanos, repleta de informação, andamos como passageiros de nosso próprio corpo. O que deixamos de nós e o que levamos conosco pelo caminho? Qual o espaço do toque, do afeto e da delicadeza nos dias de hoje? Na fronteira entre a dança contemporânea, o teatro e a performance, a intervenção urbana da Cia. Domínio Público busca compreender as tensões entre o cotidiano e o poético, pedindo permissão àquele que passa para interagir com o seu espaço e interferir em sua rotina. Posso dançar pra você? é um convite a encontros mais sensíveis, ao afeto e à quebra dos automatismos presentes nos espaços públicos urbanos. https://www.youtube.com/watch?time_continue=64&v=s97WXXFK7qc4

²⁵ GRUA – Gentleman de Rua é um grupo de artistas que, desde 2002, desbrava o encontro entre Dança e Espaços Urbanos em um afinado jogo de improviso entre os intérpretes e os fluxos dos locais onde atuam. Dirigido por Jorge Garcia, Willy Helm e Osmar Zampieri, o grupo traz em seu nome e proposta um pensamento sobre relação com a cidade: são homens gentis que se colocam no espaço urbano, como observadores acompanhando todos os acontecimentos em seu entorno através de suas ações, criando uma dança torrencial, feita de nexos de conexão com o lugar. Tal qual o equipamento cinematográfico, também chamado grua, permitindo às câmeras de filmagem se deslocarem com agilidade, varrendo a extensão de cenários em sobrevoo, os grueiros se situam nos espaços de modo sensível e, ao mesmo tempo, implicados. O refinado jogo de percepção e escuta do grupo alcançam

*Passagem*²⁶, na qual homens vestidos de terno e gravata transitam entre o público dos espaços urbanos criando diferentes relações corporais entre os intérpretes, os transeuntes e os espaços onde se apresentam.

Os exemplos acima citados assumem um lugar específico de diálogo com o espaço e de interação com seus públicos, propondo um tipo de experiência urbana. Assim, as intervenções urbanas feitas com o corpo possibilitam aos artistas que executam a obra e aos públicos que a apreciam uma experiência urbana diferente da experiência cotidiana dos espaços.

1.5 Experiência urbana

Para a arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jacques (2008), a experiência urbana surge da experiência humana em interação com o espaço urbano. Para a pesquisadora, a forma como a experiência urbana tem se dado é como uma desencarnação dos espaços, ou seja, espaços sem corpos, ou corpos apenas de passagem, que não habitam o espaço por onde passam.

Essa desencarnação do espaço urbano, afirma Jacques (2008), se dá devido à nossa maior ligação com o mundo digital virtual, com a contemporaneidade do mundo consumista e pela falta de nossa participação e engajamento social.

Sobre a desencarnação dos espaços urbanos, a autora retrata os centros das metrópoles e das cidades, que constituem grandes agrupamentos de culturas em estado de interatividade complexa, como espaços sem corpos. Por que estes espaços estão sendo habitados somente quando há uma rotina de trabalho, ou seja, não são espaços habitados para o lazer ou outros fins?

tamanho sinergismo que estruturam um modo de improvisar com características próprias de cooperação, de ocupação e uso dos lugares e de ressignificação dos paradigmas do humano urbano.

<http://grua.gr/grua/>

²⁶ Homens vestidos de preto exploram lugares públicos dos centros urbanos e são confundidos com as pessoas que transitam por esses espaços, criando assim a possibilidade de relação do grupo com os transeuntes. Liberdade, improviso e mobilidade artística compõem esse trabalho. Incitar o público e levantar, por meio da dança, a questão de que o homem capitalista perdeu sua sensibilidade é o que propõe o coletivo GRUA – Gentlemen de Rua no espetáculo *Corpos de passagem*. A apresentação conta com a captura de imagens através de uma câmera acoplada a um dançarino, que se move de forma espontânea e capta as sensações tanto dos bailarinos como do público. O GRUA é um grupo de improviso, portanto, lida com a instabilidade, a urgência, o risco, o estado de atenção o tempo todo. É nesse sentido que entra a proposta, buscando estar alerta às possibilidades que se anunciam em cada performance, criando um fio de tensão entre a ação presencial e a ação em vídeo. A performance já passou por várias capitais brasileiras, além da cidade de Londres. <https://www.youtube.com/watch?v=HDR8uoHnTTw>

Para Jacques (2008), os “lugares de passagem”, como a autora chama esses espaços desencarnados, se dá pelo movimento dos trabalhadores que vão e vem, de casa para o trabalho e do trabalho para casa, promovendo uma falta de corporeidade e de presença quando essa rotina (ir e vir do trabalho) não acontece. Por que esses espaços urbanos centrais não são habitados de outras formas? Por que isso acontece?

Chegamos então à questão tratada pela teórica da dança Fabiana Dultra Britto juntamente com Jacques (2008) sobre a espetacularização das cidades contemporâneas. As cidades são como marcas e comércios para uma cultura turística globalizada, pela qual a própria identidade urbana é afetada na tentativa de atender um mercado, muitas vezes um mercado global.

Os processos de espetacularização e de gentrificação (expulsão dos moradores para implementação de centros comerciais), para Britto e Jacques (2008), são alguns dos responsáveis para que o espaço urbano dos centros das cidades tenha se tornado locais extremamente pragmáticos, espaços sem corpos, pouco habitáveis para outros fins para além dos envolvidos ao trabalho ou relacionado ao modo econômico hegemônico operante.

Para as autoras, o processo de espetacularização das cidades está relacionado a um “empobrecimento da experiência urbana corporal, perceptiva, na contemporaneidade.” (BRITTO e JACQUES, 2008, p. 84). Há outro agravante: uma homogeneização global que rumo ao espetáculo no intuito de continuar alimentando um sistema hegemônico pautado na venda de um produto. A cidade se tornou um produto mercadológico, uma marca, uma plataforma de vendas.

Para observarmos essas situações, basta nos atentarmos às formatações complexas que a cidade contemporânea vem nos mostrando. Os centros das cidades passam cada vez mais por mudanças que delimitam a utilização de seus espaços, com o objetivo de atender às demandas econômicas da iniciativa pública e privada.

Exemplos das consequências da espetacularização da cidade, são alguns locais em que não há acesso para pedestres, como vias não calçadas, falta de rampas para pessoas com deficiência ou trilho tátil para deficientes visuais; a poluição sonora, visual e material; a rotina do comércio em determinados horários e o vazio que ele cria quando não está operando; locais feitos para serem acessados somente por pessoas que possuem carros; entre outros.

Em outras palavras, a espetacularização da cidade inviabiliza o acesso a pé, inviabiliza as pessoas de chegarem até determinados pontos da cidade, tornando o processo de locomoção oneroso. Esses métodos também expulsam os moradores em situação de rua; há, inclusive, um projeto “antimorador” de rua, proposto por mobiliários urbanos, para que as pessoas não utilizem esses mobiliários ou locais como abrigo, para higiene ou alimentação.

A cidade contemporânea nos mostra que, além da falta de experiência na cidade, há também a falta de humanidade e, por consequência, a institucionalização da experiência pela iniciativa privada. O poder hegemônico retira a experiência do urbano (rua) e a coloca em “caixas próprias” (espaços especializados). Dessa forma, aquilo que poderia ser experienciado pelo usuário na rua, e como uma possibilidade de socialização gratuita, passa a ser vendido como um produto por casas especializadas.

O mesmo processo ocorreu com as danças urbanas que, anteriormente, eram realizadas na rua e, atualmente, são realizadas em academias de dança ou mesmo no meio digital, como foi o desenvolvimento de estilos de dança que são “aprendidas” virtualmente e que antes eram aprendidas somente nos espaços urbanos.

A experiência urbana “real”, que seria a interação social e o compartilhamento de ideias durante a ocupação dos espaços públicos, foi afastada das pessoas. O medo da possibilidade daquilo que se pode encontrar em espaços vazios de gente e de ação também impedem a experiência humana. Esses espaços ficam relegados a algum tipo de “marginalidade”, que não é necessariamente uma característica deles, mas que impede seu uso para outros fins, como, por exemplo, para o lazer.

Algumas praças, por exemplo, possuem lugares de convivência pouco utilizados, que gradualmente vão se tornando espaços vazios e, muitas vezes, inabitáveis, causando sensações de medo social, o que impede sua utilização. Infelizmente, a situação tende a se agravar ainda mais, uma vez que os governos (município, estado, país) negligenciam a manutenção desses aparelhos culturais e, até mesmo, abrem mão destes espaços para a instalação de empreendimentos imobiliários.

Os espaços de convivência urbanos e os aparelhos culturais, que são mais comuns nos centros das cidades, por exemplo, poderiam ser utilizados para práticas sociais relacionadas ao lazer e ao ócio dos usuários, caso essas experiências também não estivessem à venda. Hoje, nossas experiências sociais foram capturadas e

capitalizadas, e precisamos pagar para vivenciá-las. Paga-se para jogar bola, paga-se por um espaço para dançar, paga-se para usar os espaços, paga-se para ter experiências, etc.

Esse tipo de capitalização proporciona um tipo de experiência e a vivência em espaços urbanos proporciona outros. Além do descaso com os aparelhos públicos culturais, as práticas comercializadas e especializadas diminuem a possibilidade de relacionamento entre as pessoas nos espaços públicos e também colaboram para o aumento da desigualdade, que já é acentuada em nosso país, pois aqueles que conseguem pagar, tem acesso; os outros, não.

Apesar disso, as experiências comercializadas não deveriam deixar de existir, uma vez que elas também mantêm um mercado e nos ajudam a legitimar diversas práticas sociais, dando lugar, continuidade e existência a essas ações. Porém, é necessário que haja um equilíbrio: concomitantemente às ações culturais realizadas nos espaços privados, também devem haver ações culturais realizadas nos próprios aparelhos culturais públicos, como parques, bosques, praças e ruas, de forma descentralizada e/ou itinerante, que garantam o exercício do acesso às culturas existentes.

Ressalto que esse é um problema também das políticas públicas para a cultura no Brasil, que sofrem com falta de planejamento, descaso e descontinuidade, principalmente com as trocas de governos. Além disso, em muitos municípios, principalmente no interior dos estados, as políticas públicas para a cultura nem mesmo existem, deixando o cidadão numa situação de precariedade cultural.

Algumas ações artísticas ou de convívio que utilizam o espaço urbano para a sociabilização das pessoas, como feiras, cinema de rua, circo, teatro de rua, entre outras, criam ferramentas de convivência e possibilidades de troca por meio de suas experiências. Entretanto, o poder hegemônico do capitalismo captura essas ideias e as utilizam como produtos, muitas vezes retirando de outros públicos a oportunidade de acesso a esse tipo de experiências.

Observa-se também que alguns governos atuam da mesma forma que a iniciativa privada, defendendo investimentos com a publicidade de longo alcance e associando as marcas governamentais a culturas que atendem superficialmente uma maior camada populacional, deixando a cultura local desprovida de incentivos públicos.

Toda essa discussão sobre os problemas em experienciar a cidade nos levou a um importante evento que reuniu um coletivo de intelectuais para discutir as intervenções urbanas das mais diversas linguagens: o CORPOCIDADE²⁷.

Evento presencial e veiculado pelas plataformas digitais, o CORPOCIDADE contou com o apoio de uma instituição de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e reuniu pesquisadores de diversas áreas. A proposta do encontro foi entrecruzar e articular diferentes formas de pensar as artes, o corpo e a cidade por meio de ações poéticas, publicações em livros e revistas e a criação da plataforma digital com todo o conteúdo do encontro.

As produções do evento estão disponíveis *online* e se tornaram uma das referências brasileiras de pesquisa para as intervenções urbanas feitas com dança. O evento discutiu ainda os eventuais problemas encontrados pelas intervenções urbanas, assim como suas temáticas e seus formatos de criação. Os estudos do CORPOCIDADE me ajudaram a aprofundar as pesquisas das intervenções urbanas feitas com dança, discutindo as questões que dizem respeito, propriamente, à sua composição artística e aos pensamentos estético e político de suas ações.

Na plataforma encontramos as pesquisas realizadas pela teórica e pesquisadora de dança Fabiana Dultra Britto que, em parceria com Paola Jacques Bereinstein, desenvolveu um estudo sobre o corpo na cidade e sobre as formas de experienciá-la.

As pesquisadoras afirmam que as relações entre o corpo humano e o espaço urbano nos estudos urbanos e culturais ainda têm um vasto campo de pesquisa a ser analisado, o que inclui a composição artística, a estética e a política.

As propostas das intervenções urbanas também tiveram forte influência dos discursos situacionistas de Guy Debord²⁸, da *Internacional Situacionista (IS)*. O grupo tinha como proposta a organização de novas territorialidades que “resgatassem as múltiplas formas de nomadismo que as cidades modernas foram progressivamente

²⁷ CORPOCIDADE realiza-se bianualmente, desde 2008, por iniciativa dos grupos de pesquisa Laboratório Urbano (PPGAU UFBA) e Laboratório Coadaptativo LabZat (PPGDAN UFBA), como um encontro acadêmico em defesa da democratização do espaço público. Suas edições precedentes consolidaram um espaço de interlocução qualificada entre pesquisadores, artistas, estudantes e outros atores urbanos cujas práticas contribuem para a resistência ao avanço da atrofia da dimensão pública na vida cotidiana, na vida acadêmica, nas artes e na política. <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/>

²⁸ Guy Debord foi um escritor marxista francês e um dos pensadores da Internacional Situacionista (IS) e da Internacional Letrista. Seus textos foram a base das manifestações de Maio de 68. A sociedade do espetáculo é o trabalho mais conhecido de Debord.

esquadrinhando, restringindo, fixando e confinando, com o fim de aniquilá-las por completo.” (JACQUES, 2003, p. 11).

Para Jacques (2003), que descreveu os textos com os discursos situacionistas, a cidade se tornou uma plataforma para a criação artística. Devido à falta de participação dos indivíduos na cidade, o resgate do pensamento situacionista, por Jacques (2003), dialoga com as propostas de criação de intervenção urbana pela necessidade de (re)habitação dos lugares urbanos e incentivo a participação efetiva das pessoas nas problemáticas que envolvem viver na cidade:

A Internacional Situacionista (IS) – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutavam contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna. A crítica urbana situacionista permanece assim, em sua essência, pertinente. (JACQUES, 2003, p. 13).

Quando pensamos nas composições das intervenções urbanas feitas com dança, observamos um apelo aos modos de composição que discutam os problemas das metrópoles ou as utilize como base para a criação artística, ressignificando a cidade por meio de outras experiências urbanas. Trazendo à tona discussões do cotidiano urbano, as intervenções urbanas poeticamente destacam e reivindicam a cidade como um espaço para a arte, dando visibilidade àquilo que se tornou invisível ou naturalizado, evidenciando os problemas sociais desse contexto.

A cidade é o espaço de discussão para esse formato de proposta artística. Britto e Jacques (2008) partem da premissa de que, por meio da experiência urbana, se instaura uma relação entre corpo e cidade, chamada de “corpografia urbana”, uma escrita da cidade no corpo e do corpo na cidade:

A corpografia urbana seria um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência na cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta. Tanto no campo disciplinar do urbanismo quanto no da teoria da dança, essas relações entre corpo e cidade são pouco exploradas ou até mesmo desprezadas. (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 79).

A corpografia é um tipo de cartografia corporal que parte da experiência urbana inscrita em diversos formatos no corpo de quem experimenta a cidade. Britto e Jacques (2008) explicam que a cartografia é uma técnica utilizada para o mapeamento e a coreografia é um plano de movimentos projetados para o corpo, ou para os corpos, e o que une as duas técnicas é a sua disposição: o planejamento, o roteiro, o *script*.

Quais seriam então algumas alternativas possíveis ao espetáculo urbano? Como transformar as cenografias urbanas? Através da apropriação, da experiência efetiva ou prática dos espaços urbanos, pela própria experiência corporal, sensorial da cidade. A redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo, leva a uma restrição das possibilidades perceptivas do corpo que, então, se configura sob um padrão de corporeidade mais restrito, e os espaços urbanos se tornam simples cenários, espaços desencarnados. Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados pelos habitantes, nos levam a repensar então as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 80).

As intervenções apoiam-se na experiência urbana da cidade como uma forma de prática contra a espetacularização. Jacques (2005) afirma que as metrópoles contemporâneas se encontram em processos de grandes espetáculos. Esses processos estão diretamente relacionados a “[...] uma diminuição da participação popular, mas também da própria experiência física urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística [...]” (ibid, 2008, p. 16). A cidade só deixa de ser cenário do consumo capitalista quando é colocada em prática, em vertente de uma outra compreensão urbana, “De reflexão e de intervenção na cidade contemporânea.” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 80).

Ainda segundo Britto e Jacques (2008), as relações entre corpo e cidade e entre corpo e ambiente seriam pontos significativos que nos levariam a entender as nuances das corporalidades nos diversos espaços urbanos em que há vivência humana.

As danças, que são executadas por esses corpos, auferem outra significação de corporalidade se a pensarmos como o resultado das relações do corpo do usuário consigo e “com outros corpos, ambientes e situações, ao mesmo tempo em que, reciprocamente, é [a corporalidade] que circunscreve as condições disponíveis no corpo para formulação de uma dança.” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 81).

Os efeitos desses processos não param e não são voluntários, mas são uma continuidade de reconfigurações, tanto corporais quanto do espaço de existência, que se alteram respectivamente em tempos próprios e independentes. Britto e Jacques

(2008) afirmam que é impossível ter um caráter meramente adequado entre o corpo e o espaço que este corpo habita, pois essa relação é “coadaptativa” e atinge diferentes estágios.

As diversas corporalidades que podem surgir entre o corpo, seu ambiente de existência e a interação que se organiza entre eles, são múltiplas, principalmente se forem usadas de forma criativa. As pesquisadoras definem o ambiente como “um conjunto de condições para as relações acontecerem.” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 81), e a corporalidade como “a síntese transitória desse processo contínuo e involuntário de relacionamento do corpo com seu espaço-tempo de existência” (ibid., 2008).

A dança registra, no e pelo corpo, as técnicas e instruções corporais, assim como os métodos de composição que expressam uma forma de cognição corporal, “um modo particular do corpo conduzir a tessitura de sua rede de referências informativas, a partir das quais o seu relacionamento com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido – ou, coerências.” (ibid., p. 82). A dança é uma das maneiras de instalar conexões entre a corporalidade e o ambiente de existência, produzindo interações e/ou composições, ou aquilo que Britto e Jacques (2008) denominam de “novas corpografias”.

A cidade, pensada como a continuação das corpografias, é uma versão estendida do corpo, uma relação entre corpo e ambiente, assim como a relação entre natureza e cultura. Cada dança de um determinado enquadramento urbano corresponde à utilização de uma certa quantidade de referências e temas que foram acessados pelas diversas corpografias, o que provém das relações interativas e singulares do corpo, da cidade e do corpo na cidade.

As corpografias nos permitem observar as experiências singulares que cada usuário possui de si e da cidade e podem ser um dos disparadores de experiências artística, como as intervenções urbanas.

A situação desse cruzamento entre cidade e corpo, que é a experiência urbana encarnada, difere-se da experiência urbana que temos cotidianamente com os espaços desencarnados. A percepção dessa situação e das diferentes relações de experiência com a cidade constroem “um contraponto à visualidade rasa da imagem da cidade-logotipo, da cidade-outdoor, de cenários espetacularizados, desencarnados.” (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 84). A experimentação da cidade de

forma não espetacularizada propõe uma revolução contra os dispositivos midiáticos e a política econômica dominante e hegemônica:

Os praticantes ordinários das cidades realmente experimentam o espaço quando os percorrem e, assim dão-lhe “corpo” pela simples ação de percorrê-los. Estes partem do princípio de que uma experiência corporal, sensório-motora, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, uma simples imagem ou logotipo. Ou seja, para eles a cidade deixa de ser comumente uma cenografia no momento em que ela é vivida. E mais do que isso, no momento em que a cidade – o corpo urbano – é experimentada, esta também se inscreve como ação perceptiva e, dessa forma, sobrevive e resiste no corpo de quem a pratica. Os espaços menos espetaculares da cidade resistem nas corporografias urbanas, resultantes de sua experimentação, uma vez que esses corpos denunciam, por sua simples presença e existência, a domesticação dos espaços mais espetacularizados, sua transformação cenográfica. (BRITTO; JACQUES, 2008, p. 83).

Entendemos como espetacularização da cidade um aglomerado de processos urbanos distintos, entre eles a culturalização, a patrimonialização, a museificação, a estetização, a turistificação e a gentrificação. Isso se relaciona às fortes estratégias de marketing ou, como Jacques (2007) denomina, de “*branding* urbano” (criação de marcas).

Esses elementos são encontrados nos processos de “revitalização urbana”, que “constroem” novas formas e imagens das cidades, no intuito de afirmar um posicionamento perante a geopolítica globalizada na corrida por buscas de investimentos dos capitais nacionais e internacionais.

De tal maneira, o processo assume, em nossa contemporaneidade e com a variedade dos dispositivos de comunicação, a cultura como uma marca, um objeto, um produto, algo a ser consumido de forma rápida e com o objetivo de entretenimento. As cidades são transformadas e padronizadas como marcas e, para que sejam vistas como potências mercadológicas, a vida dos habitantes locais é desconsiderada.

A crítica realizada pelas autoras e pelas publicações da plataforma CORPOCIDADE é sobre a luta contra o poder dominante, que higieniza e padroniza nossas formas de ser, de estar e de habitar a cidade. O objetivo é reivindicar o espaço público para o público, com a qualidade e as manutenções mínimas e necessárias para o seu uso, exigindo políticas públicas de democratização e de acesso à cultura, as artes, à educação e à informação:

O espaço público, se reconhecido, por excelência, como locus do conflito, inclui agentes e mobiliza agenciamentos muito mais diversos e contraditórios

do que se desejaria ou se costuma identificar. Enquanto a arte, se reconhecida como locus da experiência, promove percepções espaço-temporais muito mais complexas do que sugerem os efeitos moralizadores e individualistas normalmente atribuídos à contemplação cenográfica. O exercício de articulação entre arte e urbanismo, passa, pois, necessariamente, pela “desterritorialização” de alguns dos conceitos mais caros às suas respectivas especificidades, como o são tempo e espaço, corpo e ambiente. Desse modo, poderão se esboçar novos modos relacionais sugestivos de novos nexos de sentido, tanto aos conceitos quanto às próprias áreas de conhecimento em questão. (BRITTO; JACQUES, 2009, p. 339).

Na discussão sobre a arte e o espaço público, a arte como agente tem o papel fundamental de levantar reflexões sobre a cidade e sobre seu momento no tempo e no espaço, que são pautadas nos problemas que emergem dos seus conflitos e das suas formas de se relacionar com o poder na contemporaneidade da metrópole. Busca-se experiências entre diferentes áreas que dialoguem para além dos seus regimes organizacionais e dos seus “[...] estados de equilíbrio, de modo que favoreçam a produção de novos sentidos ou a instauração de ‘coerências’.” (BRITTO; JACQUES, 2009, p. 340).

Pensando em todo o contexto no qual a arte acontece, no qual a vida pode ser performada, no qual há uma tentativa de ressignificação das cidades por meio da experiência urbana, por meio de nossas próprias corpografias, quais são essas relações de poder? Quais as opções de desvios, de táticas contra o espetáculo urbano? “todas as pistas nos levam à questão da experiência ou prática dos espaços urbanos. Essas alternativas passariam necessariamente pela própria experiência corporal da cidade” (BRITTO; JACQUES, 2009, p. 340). As autoras nos levam a acreditar que só podemos ressignificar as relações por meio da participação ativa na cidade. E haveria participação maior do que usufruir da cidade como uma proposta artística em realidade orgânica e presencial?

Instigar os usuários da própria cidade, levantando a possibilidade de participação efetiva e autônoma do cidadão na cultura, é um posicionamento que não deveria ser só da arte, mas de uma sociedade que possui um processo autorreflexivo sobre os excessos que produz.

Aproximando a dança e o urbanismo, propondo reflexões com propostas que podem agregar soluções para o problema de conviver com o movimento global de espetacularização das cidades contemporâneas, as autoras afirmam:

Acreditamos que seja dessa relação entre o corpo do cidadão e esse “outro corpo urbano” que poderá surgir uma outra forma de apreensão urbana e,

consequentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea. Partimos da premissa de que o estudo das relações entre corpo – corpo ordinário, vivido, cotidiano, ou seja, o corpo enquanto possibilidade de microrresistência à espetacularização, o oposto do corpo mercadoria, imagem ou simulacro, produto da própria espetacularização contemporânea e cidade, pode nos mostrar alguns caminhos alternativos, desvios, a este processo sofrido pelas cidades contemporâneas. (BRITTO; JACQUES, 2009, p. 340).

As intervenções urbanas incluem as mais diversas temáticas: discussões sobre gênero, militância de minorias, arte negra, reciclagem, sustentabilidade, os novos tipos de trabalho escravo na contemporaneidade, a política da corrupção, as narrativas fotográficas, as performances e os jogos, a tecnologia, as poéticas da imigração, os processos criativos e os mais diversos mapeamentos urbanos e formas de habitar a cidade. Através do cotidiano, propõem uma afirmação da memória e discutem inúmeras possibilidades de composições e de sobrevivência no meio urbano.

Esses estudos nos levam a perceber a articulação e a tentativa de acionar mecanismos entre obras artísticas e públicos, para que a interação efetiva não ocorra somente na obra; para que a interação entre obra e público possibilite e desperte uma alteração na subjetividade dos indivíduos e que os leve a compreender a necessidade de habitar os espaços urbanos para que eles existam e continuem existindo como parte de um cotidiano, com seus usos e valores simbólicos.

As relações da contemporaneidade se desenvolvem em uma malha de sobreposições de poder, o que inclui o poder hegemônico e o contra-hegemônico, ou seja, o poder dominante que tenta homogeneizar as relações e o poder não dominante, heterógeno em suas diversas relações. De tal modo, o poder está presente em todas as relações: nas esferas do poder estatal, na iniciativa privada, nos mercados formais e informais, nas permutas, nos artistas e nas obras de artes.

As relações de poder influenciam toda a cultura, desde a aprovação de obras urbanas da construção civil até as obras de arte, e suas próprias montagens e execução. Às vezes, nos processos de aprovação, algumas produções são aprovadas pelo poder hegemônico, mas acabam por se revelar como produções de caráter contra-hegemônico.

Muitas intervenções urbanas têm caráter contra-hegemônico em relação ao poder vigente. Porém, encontramos também produções artísticas que não só apoiam o poder hegemônico como também reafirmam esse lugar, ignorando os problemas

que emergem do contexto social onde estão inseridas. Exemplos disso são os nossos patrimônios culturais, materiais e imateriais, repletos de tombamentos e registros que nos revelam o quanto a sociedade brasileira foi hegemonicamente dominada por uma ínfima parcela da população.

Diante do exposto, podemos pensar quais relações de poder envolvem a arte? Como essas relações podem contribuir para entendermos as práticas artísticas das intervenções urbanas?

2 TEORIAS SOBRE O PODER E POSSÍVEIS DIÁLOGOS SOBRE O FAZER ARTÍSTICO: OS CONCEITOS DE PODER, PROFANAÇÃO E ASTÚCIAS COMO FERRAMENTAS CONCEITUAIS PARA OPERACIONALIZAR A EXPERIÊNCIA COM AS INTERVENÇÕES URBANAS

As relações de poder são criadas na interação social, são produtos das culturas e, ao mesmo tempo, as constituem. Não somente estão por toda a sociedade como também são constituidoras dos sujeitos, de suas relações culturais e também das produções artísticas. São elas que possibilitam à curadoria de uma exposição, por exemplo, exercer escolha e definir quais obras farão parte ou não de um conjunto de obras a ser apresentado.

São essas mesmas relações que decidem quais partes da escrita ficam ou são descartadas pelo autor no seu fazer literário ou do pesquisador em sua pesquisa. Esta é a questão que também envolve os diferentes níveis de poder no processo de patrimonialização, o que funciona como uma curadoria do patrimônio nacional, em um jogo de poder político e econômico arquitetado nacional e internacionalmente.

Na dança, por exemplo, a direção artística tem um poder paralelo ao do intérprete na composição e, durante o processo de criação, ambos trabalham em “colaboração”. Entretanto, aquilo que a direção artística imagina e aquilo que pode ser materializado e realizado pelo bailarino são situações muito diferentes. A primeira é a perspectiva e a expectativa de realização de algo pela imaginação da direção, pautadas em uma idealização ou em uma determinada concepção; e a segunda é a materialização corporal dessa idealização por outra pessoa, o intérprete.

A situação acima citada é um exemplo de situação em que há relações de poder na produção artística. Elas estabelecem aquilo que cada uma das partes deve desenvolver no fazer artístico para uma determinada composição; elas ainda se envolvem em uma complexidade maior: são desenvolvidas e elaboradas durante todo o processo de criação e culminam no resultado da obra artística em si, ou seja, no produto final.

Outros exemplos de relações de poder no contexto artístico são: produtor e artista; captador de recursos e empresas; legislação de fomento público e iniciativa privada; projeto e produção; mercado e produto; obra e público; obra e espaço; o que é escrito no projeto e o que é executado.

Na sociedade, as relações de poder são mais evidentes e são manifestadas por diversos elementos, como a polícia, o Estado, a prisão, o judiciário, a escola, as relações interpessoais, os meios de comunicação, as instituições, a educação, os hospitais, manicômios, asilos, entre outros.

Na contemporaneidade, as possibilidades de se fugir das relações de poder são quase nulas, uma vez que fomos adestrados a seguir ordens durante todo o nosso processo civilizatório. Existe uma grande variedade de poderes sendo exercidos no nosso cotidiano, dos quais não estamos isentos.

Para esclarecer essas relações de poder, utilizo alguns teóricos que discutem as questões, como Foucault (1992), as tentativas de profanações analisadas por Agamben (2015), assim como os usos astuciosos percorridos por Certeau (1996).

Usei os conceitos dos teóricos mencionados como ferramentas conceituais para dialogar com as práticas artísticas de criação das intervenções urbanas feitas com dança. Primeiro, vamos discorrer sobre esses conceitos e depois analisá-los nas cenas das intervenções urbanas.

2.1 Poder: a microfísica da resistência

O que é poder? O historiador, teórico e crítico social francês, Michel Foucault, se debruçou sobre essa questão. Na tentativa de explicar o poder e o seu funcionamento, o autor o definiu como o controle da criação, da manipulação e do estabelecimento de verdades, que, para se operacionalizarem, precisam ter seu funcionamento vinculado ao saber. Para Foucault (1992, p. 10), “a verdade é deste mundo, ela é produzida nele graças às múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder.”. O autor prossegue com a afirmação de que não conseguimos definir as perspectivas da verdade, mas que todas elas, as verdades e suas expectativas, possuem, em suas instâncias de existência, relações de poder.

Os estudos de Foucault (1992) na obra *Microfísica do poder* afirmam que o poder e as relações de poder estão em todos os interesses da vida em sociedade, desde as relações pessoais até as institucionais; elas definem nossa forma de operar/ser na vida, estando a sua manutenção garantida pelas relações e pelas formatações de narrativas e de discursos.

O autor compreende que o poder está associado diretamente às relações que estabelecem verdades e ao exercício do saber, ou seja, a construção de um

conhecimento. Ele deduz que as relações de poder foram instituídas e se complexificaram de acordo com a necessidade humana de controle e de disciplina das diversas áreas de conhecimento, assim como das classes sociais existentes. O tema é amplamente discutido pelo autor no campo do conhecimento cultural ao longo do que o mesmo chama de “história crítica da modernidade”.

Historicamente, o exercício do poder instaurou as lógicas políticas, econômicas e sociais e provocou guerras que foram travadas entre o poder dominante e o não dominante, a resistência. O poder, para Foucault (1992), é o mantenedor direto, se não o principal, da imensa rede relacional que se institui como cultura.

Por meio do seu exercício, o poder definiu convenções sociais e faz delas as formas de viver cotidianamente, do campo à cidade, do país ao mundo. Nos espaços públicos urbanos, a criação de “verdades” define o que é certo e o que é errado e conduz os sujeitos em suas diversas formas de viver no mundo, uma vez localizados e contextualizados em suas singularidades culturais.

O poder se relaciona e se estende desde as instituições até toda a estrutura social, se constituindo como uma prática formada pelos fatos e circunstâncias históricas e prossegue em constante modificação para a sua manutenção (FOUCAULT, 1992). As sobreposições das ações de poder em uma malha cultural, para Foucault (1992), não foca o poder centralizado somente nas pessoas, mas dissolvido e situado em todas as relações culturais existentes, como, por exemplo, as grandes cidades e seus cidadãos.

O poder-corpo, pensado por Foucault (1992), é exemplificado como um sistema de controle cujo centro do funcionamento é a presença e a falta de presença de corpos que exercem o poder, de forma dominante ou não dominante. Inicialmente, tinha-se o exemplo do corpo do rei que, por meio da presença, mantinha sua monarquia em funcionamento. Já na república, no século XIX, há a “substituição” do corpo do rei pelo corpo social e este é então o princípio mantenedor do funcionamento do poder da nova era (FOUCAULT, 1992). Substitui-se a relação dos rituais que cuidavam da integridade do corpo-rei pelas receitas terapêuticas que “cuidam” do corpo-social:

[...] a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos "degenerados [...]" (FOUCAULT, 1992, p. 82).

As formas complexas pelas quais o poder se desenvolve formam camadas sobrepostas do tecido social: o que nos constitui e constitui aquilo que chamamos de cultura. Nesse sentido, Foucault (1992) esboça um panorama da constituição do sujeito, sendo este diagnosticado como o fruto das relações de poder exercidas sobre ele e exercitadas por ele.

Saudável e não saudável, por exemplo, são enquadramentos da saúde para os corpos humanos que delimitam o seu poder mental e físico, além da sua capacidade de sociabilidade. Os enquadramentos como a saúde, a religião e o trabalho preestabelecem normas de condutas sociais ditas corretas e “normais”: corpos saudáveis são aqueles que agem dentro dos regimentos do poder hegemônico e os corpos que não se comportam como tal são desconsiderados, descartados, rejeitados, excluídos e/ou banidos.

Eis alguns exemplos do disciplinamento do corpo: banir os loucos para espaços com restrição de liberdade e tratamentos de saúde que ferem os direitos humanos; a classificação de classes sociais, nas quais os pobres, negros, mulheres e homossexuais são absolutamente inferiores àqueles que estão no poder. Além disso, outros assuntos como o próprio corpo, a sexualidade, o direito das mulheres ao aborto, o feminismo, as relações livres ou poliamorosas, o machismo, que, por hegemonia, ainda toma conta de várias relações sociais, inclusive políticas, ainda são tabus em muitos contextos de nossa sociedade contemporânea.

A compreensão de poder proposta por Foucault problematiza a forma com que o controle do corpo foi utilizado para que as relações de poder vigentes em cada época não fossem abaladas pela diversidade de modos de existir e pelos pensamentos contra-hegemônicos.

A hegemonia, por meio do uso do poder, tenta apagar ou esquecer diversas outras formas de cultura pela imposição de suas convenções sociais, isto é, imposição de suas verdades como únicas. Isso é evidenciado, por exemplo, pela propagação de *fake news* e por uma cultura de ódio que ofende diretamente grande parte dos direitos humanos.

As culturas contra-hegemônicas, aquelas que resistiram e ainda existem, sobrevivem por meio de lutas pelos seus direitos, o que provém de uma existência negada, de uma constituição e uma prática não visibilizada pelo poder que não as permitiu serem representadas, mesmo que façam parte e constituam experiências de vida na humanidade.

A manutenção do poder, normalmente definida por quem o exerce em maior proporção – ou hegemonicamente –, para não atender à demanda de confronto com uma outra verdade/saber – a contra-hegemônica –, optou por tentar extinguir modos de existir que não eram aceitos por convenções estruturadas de cada tempo e cultura, mas que ainda nos são contemporâneas.

O que a contemporaneidade nos mostra com a resistência de minorias contra-hegemônicas, que, na verdade, constituem grande parte da população brasileira (mulheres, negros, a comunidade LGBTQIA+, trabalhadores e outros), é que o poder dominante, apesar de ser exercido por uma minoria, não conseguiu apagá-los ou exterminá-los. Os vestígios de resistência histórica dessas minorias conseguiram, por meio de suas microrrelações de poder, ultrapassar o tempo. Hoje, elas exibem uma pequena (embora significativa) representatividade: a contra-hegemonia vem ganhando espaço.

Apesar disso, na tentativa de serem aceitos, respeitados e legitimados, esses grupos ainda precisam lutar para a criação de leis que criminalizem diversos preconceitos e situações que ameaçam suas existências, mesmo que qualquer tipo de violência contra qualquer ser humano seja um ato inconstitucional e um crime.

Visto isso, se a verdade, o saber e o conhecimento são convenções determinadas pelas relações de poder exercidas por uma minoria dominante, o que resta àqueles desprovidos de poder?

A obra *A microfísica do poder*, de Foucault, não está preocupada com as resistências das minorias, e sim com os detalhes de funcionamento do poder que permitem que ele seja replicado. No entanto, para Foucault (1992), o poder é tão dinâmico e capilar que não se exerce apenas de modo repressor, mas principalmente em microagências. Há poderes sendo exercidos sem que a sociedade se dê conta disso em seu cotidiano, pois o poder também trabalha, para além do saber, em função do desejo, e esta é uma grande ferramenta de replicação:

Pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. E a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico. O enraizamento do poder, as dificuldades que se enfrenta para se desprender dele vêm de todos estes vínculos. E por isso que a noção de

repressão, à qual geralmente se reduzem os mecanismos do poder, me parece muito insuficiente, e talvez até perigosa. (FOUCAULT, 1992, p. 84).

É necessário pensar o poder nas suas mais diversas funções, para assim compreender sua real ação e complexidade, do micro ao macro. No macro, por exemplo, é possível percebê-lo quando observamos as organizações políticas e econômicas do país. A previsão de Foucault (1992) sobre a loucura e a prisão no século XIX foi que, cada vez mais, nossas sociedades e, consecutivamente, nossas culturas necessitariam de disciplina; disciplina esta que sempre foi exercida pelas forças que se fazem vigentes no exercício do poder sobre o corpo, tais como aquelas exercidas pelo Estado, pelas instituições e pelos pensamentos científicos de cada época.

Em uma contracorrente, em uma tentativa de resistência de contra-hegemonia, alguns tipos de arte, aqui representadas especificamente pelas intervenções urbanas, estabelecem e, geralmente, reconfiguram momentaneamente as relações de poder: do corpo no tempo, do corpo com os outros corpos, do corpo no espaço urbano.

Essas reconfigurações propostas pelas práticas artísticas são dadas por meio de diversas relações de poder: a forma com que o corpo utiliza o tempo e o espaço; a formatação cênica e estética e a problemática discutida pela dramaturgia; a sonoplastia, quando há; o figurino e a caracterização; o formato de apresentação e o tipo de interação com o público. Essas configurações nos revelam as relações de poder das obras artísticas, dos artistas e da cidade, assim como a da obra que se compõe e se desenvolve na tentativa de acessar a subjetividade do seu público.

Os micropoderes, como os das minorias descritos acima, para Foucault (1992), resistem diante de convenções de vida preestabelecidas pelos poderes dominantes. São micropoderes não no sentido de serem menos importantes ou de menor valia, mas no sentido de que se desenvolvem dentro da malha do grande poder dominante, do micro ao macro: partindo da tentativa micro de mudar o pequeno, o próximo, o particular e o público, para atingir a intervenção no plural e no coletivo, o macro. Nesse sentido, a resistência não seria uma vítima, e sim um poder micro no macro.

Esse pensamento se evidencia quando o autor discorre sobre a genealogia do poder, que é “[...] o acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização deste saber nas táticas atuais.” (FOUCAULT, 1992, p. 97). A reflexão sobre a genealogia engloba os

mais diversos saberes culturais, desde os saberes científicos até os “não científicos”, estes últimos tidos como desqualificados pelos detentores da “verdade”.

A genealogia é uma ação que livra os saberes históricos da sujeição de um único discurso de coerção para que estes saberes possam ser utilizados como luta e oposição contra um discurso singular, formalizado, científico e detentor de uma única verdade. Hoje, sabemos que a verdade é uma construção. A genealogia seria, portanto, a reativação dos saberes locais para a construção de uma verdade:

[...] contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder, eis o projeto destas genealogias desordenadas e fragmentárias. Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade. (FOUCAULT, 1992, p. 98).

No âmbito da utilização dos saberes contra a coerção, o autor assume a genealogia como uma tática que ativa liberdades, pois onde há poder, há também outro poder, a resistência. Para isso, basta que se estabeleça uma relação (patrão e empregado, mãe e filho, diretor e artista, ou uma sigla como a LGBTQIA+) para que as disputas pelo poder se iniciem. O poder é, então, algo a ser conquistado e exercido cotidianamente e provocará resistência por parte daqueles que conseguem exercê-lo com menos eficácia. No entanto, a própria resistência é um exercício de poder, que se executa em todas as partes, em todas as relações sociais, em uma variedade de relações de forças e em diferentes intensidades:

As resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos; mas não é por isso que sejam ilusão, ou promessa necessariamente desrespeitada. Elas são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível. (FOUCAULT, 1992, p. 91).

Na malha da vivência cotidiana da cultura, a genealogia é, portanto, a voz dos saberes que são registrados e formados pelos conjuntos científicos e não científicos que se estabelecem em profunda transformação, reafirmação, apagamento e esquecimento, como as resistências às relações de poder.

O autor nos traz um olhar importante sobre as relações que estabelecemos nos diversos níveis de nossa existência, dentro das várias configurações de cultura que podemos experienciar (o que também nos é imposto desde o nascimento), criando e construindo diversas forças que, muitas vezes, podem ser antagônicas às nossas

vontades e até mesmo às nossas perspectivas de mundo, mas que pelas quais acabamos nos rendendo, pois são forças consideradas “normais” e verdadeiras.

Em síntese, o conceito de poder, as relações de poder e o seu funcionamento, segundo Foucault (1992), nos permitem identificar não só a operação da cultura em si, mas tudo o que nela está inserido. O poder é a criação de verdades que estiveram relacionadas ao saber e à construção de conhecimento; é intrínseco a toda a cultura, do micro ao macro, das relações pessoais às relações institucionais e globais. No terceiro e quarto capítulos que seguem, utilizei o conceito de poder para identificar nas intervenções urbanas analisadas algumas relações de poder presentes no uso do corpo, do tempo, do espaço e das relações com o público nas práticas artísticas das intervenções urbanas.

2.2 Profanações: um elogio aos profanadores

Quem são os deuses contemporâneos? O dinheiro? A comunicação? A política? A economia? Além das divindades religiosas, falamos agora de uma generalização de coisas instituídas sagradas pelas convenções sociais. O sagrado é retirado do uso dos homens e confinado a regras que, basicamente, instalam sua não utilização ou sua restrição a somente alguns tipos de uso.

Por outro lado, considerando o profano, para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2015), em *Um elogio à profanação*, o profano subverte aquilo que é sagrado, devolvendo ao uso comum dos homens aquilo que foi retirado pelo sagrado. Profanar é subverter o uso, retirá-lo do sagrado, sacrificar, através do reuso, a utilização tradicional para outra finalidade. Agamben (2015) nos convida a profanar a política, o cotidiano, a experiência, mas, para isso, é necessário refletir sobre a ação e sobre o reuso na ação de profanar.

O dispositivo que regula a separação entre o sagrado e o profano é o sacrifício envolvido numa série ritualística. Uma das formas mais simples de profanação é o toque: ele regula a passagem tanto para o sagrado quanto para o profano. Outra forma de passagem do sagrado para o profano é o jogo que acontece pelo uso ou reuso de algo sagrado.

O sagrado e o jogo estão intimamente ligados, derivados de antigas cerimônias sagradas: os jogos são reproduções de rituais sacros. A dança circular representava rituais matrimoniais “jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os

jogos de azar derivam das práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação.” (AGAMBEN, 2015, p. 67). O jogo, para o autor, representa a inversão do sagrado, alterando a humanidade, mas não o destitui completamente.

Utilizando a obra foucaultiana para abrir novos caminhos e analisar a profanação dos dispositivos de poder, Agamben (2015) indica que profanar é aprender a usar as separações de modo novo, jogando com elas. Há, então, uma proximidade às relações de poder, analisadas por Michel Foucault, que servem de base para as profanações de Agamben (2015):

Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação. Entre “usar” e “profanar” parece haver uma relação especial, que é importante esclarecer. (AGAMBEN, 2015, p. 65).

A relação entre “usar” e “profanar” significa “[...] abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz uso particular.” (AGAMBEN, 2015, p. 66) e caracteriza uma das possibilidades de profanação no jogo. Pelo jogo, consegue-se fazer a passagem do sagrado para o profano por meio da restituição do uso daquilo que foi retirado da utilização comum: “o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem o abolir simplesmente” (ibid., p. 67).

Porém, o autor informa que o jogo se encontra em declínio em todo lugar, principalmente na contemporaneidade. O homem contemporâneo herdou culturalmente a incapacidade de jogar, como se estivesse ligado no piloto automático; o contemporâneo reproduz ciclicamente modos de existir padronizados. Contudo, mesmo assim, ainda há a possibilidade de profanar:

No jogo, nas danças e festas, ele procura de maneira desesperada e obstinada, precisamente o contrário do que ali poderia encontrar: a possibilidade de voltar à festa perdida, um retorno ao sagrado e aos ritos, mesmo que fosse na forma das insossas cerimônias da nova religião espetacular ou de uma aula de tango em salão interior. Nesse sentido, os jogos televisivos de massa fazem parte de uma nova liturgia e secularizam uma intenção inconsciente religiosa. Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política. (AGAMBEN, 2015, p. 68).

Portanto, profanar é uma tarefa política a ser exercida tanto por quem usa o jogo quanto pela forma com que se joga, e não somente em relações instituídas

propriamente como jogo. Jogar, para o autor, é assumir uma autonomia e um posicionamento de saber, instalando uma relação de poder que destitui outro poder.

A profanação seria, então, uma relação de poder concorrente que destoa das relações de poder convencionadas, até mesmo dentro dos poderes secularizados, como os religiosos. Segundo Abamben (2015), há uma diferença entre os conceitos de secularização e de profanação, de modo que a secularização exerce o poder, removendo e mantendo intactas as forças que circunscrevem o seu fluxo de um espaço a outro, ou seja, a secularização mantém um poder hegemônico e tenta não permitir a profanação.

Para exemplificar o processo de secularização, o autor utiliza as políticas e os conceitos teológicos: “[...] a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena deixando, porém, intacto o poder.” (AGAMBEN, 2015, p. 68).

Nesse sentido, a secularização do poder teológico cristão, por exemplo, é uma transferência daquilo que é celestial para uma história que se aproxima do humano (como a história de Jesus), para exercer poder sobre os indivíduos e impedir que eles profanem (deixem de seguir a doutrina religiosa).

Dessa forma, a própria secularização religiosa cria uma brecha para a profanação, que seria o pecado, incluindo-o na doutrina e considerando-o como uma forma de se manter estável a relação entre o divino e o humano: profanem nossos ensinamentos cristãos que serão perdoados pelo divino sagrado; sendo assim, a secularização mantém o exercício do poder e do sagrado.

Por outro lado, a profanação “[...] desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que havia confiscado.” (AGAMBEN, 2015, p. 69). A profanação “neutraliza” aquilo que é profanado e destitui o sagrado. O que é profanado pelo toque, pelo jogo, pela ação de um reuso comum é disponibilizado e restituído ao uso dos homens, perdendo seu “lugar” sagrado.

O autor exemplifica a passagem entre sagrado e profano como uma forma de reuso do que é considerado sagrado. Nos informa que, na operação do sagrado para o profano, sempre há resíduos, tanto do sagrado no profano como do profano no sagrado.

Podemos observar, na religião cristã, a narrativa secularizada da ressurreição de Jesus: retratado na figura humana, ou seja, “profana”, que, por meio da ressurreição, se torna sagrada, mas que mantém a imagem profana e figurativa do

humano, isto é, o resíduo profano da passagem. O que nos interessa com o sagrado e o profano, e também com o religioso, é que as convenções contemporâneas (o capitalismo, o consumismo, o poder hegemônico) se apropriaram dessa operação.

O fenômeno do capitalismo religioso, uma perspectiva benjaminiana²⁹, é retomado por Agamben (2015). Desenvolvendo-se concomitantemente ao poder do cristianismo, o capitalismo religioso utiliza de alguns mecanismos para se manter no poder. O autor pontua que o capitalismo:

1. É uma religião cultural, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente com referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente; é “a celebração de um culto “sans trêve et sans merci” [sem trégua e sem piedade]. Neste caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, e que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (AGAMBEN, 2015, p. 69).

Dessa forma, na religião do capitalismo, já que não há redenção, utiliza-se da culpabilização, da desesperança, do desespero, das ferramentas de operação que colocam seu culto em movimento e em direção à autodestruição do humano em função do poder. O culto capitalista se resumiria no ciclo de conseguir dinheiro para o consumo e, quando isso não acontece, há a culpabilização da própria pessoa pelo seu fracasso.

Para Agamben (2015, p. 71), o capitalismo religioso “[...] generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião”. A dicotomia sagrado/profano é usada pelo capitalismo religioso, que, por meio da espetacularização e do consumo, desperta o desejo no humano e banaliza a separação sagrado/profano, transformando-a em fetiche para um tipo de consumo capitalista sagrado.

O consumo é devidamente preestabelecido pelo poder dominante e hegemônico e, além de consumirmos, existe um manual de instruções para aquilo que é ou deve ser consumido. Assim dizendo, nos pagam para consumir, nos incentivam

²⁹ Walter Benedix Schönflies Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, foi fortemente inspirado tanto por autores marxistas, como Bertolt Brecht, como pelo místico judaico de Gershom Scholem. É o autor do termo “capitalismo religioso”.

a consumir, nos permitem usar e nos instruem sobre as formas de usar. Há, então, uma espécie de doutrina para se viver em um mundo capitalista:

Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna impossível. Esta esfera é o consumo. (AGAMBEN, 2015, p. 71).

Na compreensão de Agamben (2015), a profanação absoluta gera uma forma esvaziada de consumo: o consumo pelo próprio consumo, a plenitude de consumir. Hoje, estar próximo do sagrado é consumir e até mesmo o que poderia ser profano foi transformado em consumo.

A religião capitalista produziu inúmeros excessos e formas de concretização de seu culto. Trata-se de “[...] duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular.” (AGAMBEN, 2015, p. 71). Vende-se o produto e também a forma com que ele deve ser usado. O autor prevê que, na fase extrema da religião capitalista, chegaremos à impossibilidade de profanar, pois o espetáculo e o consumo impossibilitam o uso que não seja o ensinado, dificultando de tal modo a ação profanatória que, para esta acontecer, se deverá descobrir o que Agamben (2015) chama de procedimentos especiais:

O uso é sempre uma relação com o inapropriável, referindo-se às coisas enquanto não se podem tornar objetos de posse. Desse modo, porém, o uso evidencia também a verdadeira natureza da propriedade, que não é mais que o dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada, na qual é convertido em direito. Se hoje os consumidores na sociedade de massas são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporam em si a própria não-usabilidade, mas também e sobretudo, porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos porque se tornaram incapazes de profanar. (AGAMBEN, 2015, p. 72).

O consumo é um uso que se difere das formas de usar que a profanação propõe. Ele apenas seculariza o capitalismo como religião e tenta impedir o reuso profanatório. Agamben (2015) afirma que, na religião capitalista em que estamos inseridos hoje, necessita-se de um sistema complexo de jogo e de ressignificação

para atingir uma possibilidade de reuso, ou seja, para que a profanação possa acontecer.

A libertação do comportamento consumista é uma possibilidade de novo uso, o que pode acontecer quando retiramos do objeto a pré-delimitação de seu uso (aquilo para o qual o objeto foi feito), inoperando ou desativando o uso velho; com isso, o objeto “[...] reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso.” (AGAMBEN, 2015, p.74).

Um exemplo de separação é o corpo, unidade na qual se aplica a separação cotidiana por meio das repressões de determinadas funções fisiológicas, da normalização da estética, da conduta social, do prazer e das relações afetivas, que hoje se tornaram códigos que o corpo deve seguir, resultando na exclusão do corpo que não segue o padrão.

A dança é uma proposta de experiência que, de algumas formas, profana o corpo, principalmente nos processos criativos nos quais a experimentação vem antes das codificações técnicas para a criação da obra. Nos processos de pesquisa para a criação, os artistas entram em questionamento direto com suas limitações corporais (teóricas e práticas), propondo novas configurações e usos do próprio corpo.

As intervenções urbanas feitas com dança, quando utilizam os espaços e os objetos da rua, tentam profaná-los, dando-lhes novos usos para além daqueles convencionados:

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. (AGAMBEN, 2015, p. 75).

Os artistas de intervenções urbanas tentam profanar e dar novos usos ao corpo, ao espaço e ao tempo, e tentam suscitar essa experiência em seus públicos. Para melhor esclarecer a questão, Agamben (2015, p. 76) recorre às noções de política e afirma que ela é o meio puro, é a “gestualidade absoluta e integral dos homens.”. O autor frisa que a arte é um evento fundamentalmente político e, por isso, resgata a dimensão do gesto.

A política deve ser vista aqui como a autonomia do gesto de agir e de sustentar uma decisão ou um posicionamento; e a arte como uma relação política que se faz entre obra, artistas e público. A linguagem é um exemplo de meio puro que foi separado em uma esfera especial, visto que o poder hegemônico consegue fazer dela um dispositivo de controle. Por meio da comunicação, pelos dispositivos midiáticos, difunde-se pensamentos que tentam atingir sujeições voluntárias, o que, muitas vezes, acontece com sucesso.

Agamben (2015), por meio da profanação, tenta ressignificar as relações de poder preestabelecidas no sagrado através do jogo, do reuso. O autor também adverte sobre a complexidade de profanar e deixa uma missão: “a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.” (AGAMBEN, 2015, p. 79).

Em síntese, o conceito de profanação proposto pelo autor é uma relação de poder que subverte aquilo que é considerado “sagrado”, não apenas o tradicionalmente religioso, mas também o consumo na religião capitalista. A profanação propõe um reuso, um outro uso; destitui a característica primeira do objeto sagrado e o disponibiliza para outro uso. O conceito de profanação será utilizado na análise das intervenções urbanas nos próximos capítulos, quando verifiquei em quais pontos as obras tentam profanar o corpo, o espaço, o tempo e a relação com o público.

2.3 Astúcias: artes de fazer no cotidiano

Michel de Certeau, intelectual jesuíta e historiador cultural, se dedicou a estudar, pelas teorias de Foucault, as operações dos usuários hipoteticamente entregues à passividade e à disciplina. Diferentemente de Foucault, o autor compreende o sujeito não somente como um refém das relações de poder, mas considera que “o cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada.” (CERTEAU, 1996, p. 38).

Na paisagem do cotidiano urbano, conseguimos visualizar uma espécie de quebra-cabeças com peças infinitas, humanas e não humanas, composto pelos elementos da concretude do urbano e da efemeridade de seus usuários humanos. Esse quebra-cabeças infinito está em contínua transformação no espaço-tempo, tanto material quanto imaterial, com o qual convivem operações de usos que interferem nas compreensões tradicionais de produção e de consumo.

Na obra *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, Certeau (1996) define os usos como procedimentos astuciosos. As astúcias, como pensa o autor, são os usos realizados pelos usuários; a relação dos indígenas com a colonização, por exemplo, que, mesmo sendo obrigados a se sujeitarem à cultura imposta, reusavam seus signos para prosseguir com seus cultos originários, em resistência aos do colonizador:

Há bastante tempo que se tem estudado que o equívoco rachava, por dentro, o “sucesso” dos colonizadores espanhóis entre as etnias indígenas: submetidos e mesmo consentindo na dominação, muitas vezes esses indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa que não aquela que o conquistador julgava obter por elas. Os indígenas as subvertiam, não rejeitando-as diretamente ou modificando-as, mas pela sua maneira de usá-las para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir. Elas eram outros, mesmo no seio da colonização que os “assimilava” exteriormente; seu modo de usar a ordem dominante exercia o seu poder, que não tinha meios para recusar; a esse poder escapavam sem deixá-lo. A força de sua diferença se mantinha nos procedimentos de “consumo”. Em grau menor, um equívoco semelhante se insinua em nossas sociedades com o uso que os meios “populares” fazem das culturas difundidas e impostas pelas “elites” produtoras de linguagem. (CERTEAU, 1996, p. 40).

O mesmo processo ainda ocorre na contemporaneidade, resguardadas as devidas proporções de tempo e lugar. Há, nos meios de comunicação, os dispositivos midiáticos e a relação mercadológica estabelecidas com seus usuários, para os quais a inscrição nessa relação só é permitida por meio do consumo e do uso daquilo que é consumido, e no caso, astuciosamente o usuário realiza sua função de dar golpes ao que é solicitado por estes dispositivos, contravencionando o que lhe é solicitado.

Agamben e Certeau entendem o termo “consumo” de modo distinto. Para Agamben (2015), o consumo é uma categoria desprovida da capacidade produtora de ressignificação, o que chamamos de consumo esvaziado; é justamente a reificação do sagrado capitalista.

Em contraponto, para Certeau (1996), existem diversos tipos de consumo, que são singulares, e são justamente aquilo que Foucault e Agamben desprezam, mas que Certeau atribui às habilidades da astúcia, as “caças não autorizadas”. Logo, a possibilidade de uso se estabelece neste momento: no consumo - um procedimento; uma operação no micro; ações e dinâmicas cotidianas que convivem e se reorganizam dentro do funcionamento do poder dominante:

No entanto, mais uma vez, esta “microfísica do poder” privilegia o aparelho produtor (da disciplina), ainda que, na “educação”, ela ponha em evidência o

sistema de uma “repressão” e mostre como, por trás dos bastidores, tecnologias mudas determinam ou curto-circuitam as encenações institucionais. Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da “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 ordenação sócio-política. (CERTEAU, 1996, p. 41).

Sendo assim, os espaços são constituídos pelos processos da produção sociocultural e essas “maneiras de fazer” são as formas com que os usuários desviam e se reapropriam do espaço. Então, assim como há a “vigilância” foucaultiana praticada pelo poder dominante, há um contraponto, o poder contra-hegemônico, apresentado por Certeau (1996), que são os desvios táticos que resistem à disciplina imposta pelo poder hegemônico.

Questionando as relações foucaultianas de poder, o historiador aponta as microintervenções que se multiplicam e alteram o funcionamento do mesmo por meio das táticas nas minuciosidades do cotidiano. É o que Certeau (1996) chama de “antidisciplina”. Dessa forma, os modos de usar dos usuários se estabelecem também como microsubversões às regras no âmbito do consumo, supondo que as:

[...] operações multiformes e fragmentárias, relativas a ocasiões e a detalhes, insinuadas e escondidas nos aparelhos das quais elas são modos de usar, e, portanto, desprovidas de ideologias ou instituições próprias, obedecem a regras. (CERTEAU, 1996, p. 42).

Os consumidores, como produtores desconhecidos, inventam caminhos no complexo da racionalidade funcionalista, criando a poética de seus negócios, traçando “[...] ‘trajetórias indeterminadas’, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam.” (CERTEAU, 1996, p. 97). Essas “trajetórias indeterminadas” recorrem a um movimento, uma ação, um ato. Aqui se faz necessário distinguir estratégia e tática, uma vez que a trajetória é uma ação que se projeta em um espaço, que é de ordem estratégica e por um determinado tempo, que é de ordem tática, conforme a elucidação do autor:

As estratégias são portanto ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos

onde as forças se distribuem. Elas combinam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros. Privilegiam portanto as relações espaciais. Ao menos procuram elas reduzir a esse tipo as relações temporais pela atribuição analítica de um lugar próprio a cada elemento particular e pela organização combinatória dos movimentos específicos a unidades ou conjuntos de unidades. O modelo para isso foi antes o militar que o “científico”. (CERTEAU, 1996, p. 102).

Assim, percebemos que as estratégias são cálculos dos dados dispostos pelo meio, pelo eu ou “o próprio”, em relação à gestão do espaço e do outro. As estratégias, tanto para Foucault quanto para Certeau, são capazes de produzir, mapear e impor e, assim, se diferem das táticas que só podem utilizar, manipular e alterar. O autor expõe:

As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. (CERTEAU, 1996, p. 102).

As táticas se valem por não poderem contar com um eu, nem com uma totalidade visível do outro. Elas somente têm por lugar o desconhecido do outro, se mostram por meio de fragmentos do todo e sem poder retê-lo; estão atadas ao tempo e às condições específicas que lhes são ofertadas:

“[...] vigiando para “captar no voo” possibilidades de ganho. O que ele ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. (CERTEAU, 1996, p. 46).

Vários usos cotidianos são táticos e “[...] em suma a tática é a arte do fraco.” (CERTEAU, 1996, p. 101). Exemplos são as infrações não prejudiciais ao todo: atravessar fora da faixa; desrespeitar o sinal vermelho de madrugada com o receio de um possível assalto; fingir que não se sabe de algo mesmo sabendo; assumir taticamente diferentes posturas de acordo com as configurações do espaço e das relações; provocar; seduzir; “destilar veneno”; negociar (propor outro preço ou verificar a possibilidade de desconto ou de permuta), etc.

As táticas privilegiam a utilização do espaço e do tempo, golpe a golpe, lance a lance: as táticas são as artes de fazer. Elas são astúcias encontradas pelos usuários nas estratégias dadas pelo espaço e nos sistemas que totalizam e regem o poder

dominante. O fraco joga com os usos para vencer, resistir e sobreviver na guerra cotidiana. Para Certeau (1996, p. 103), a “[...] tática é a polemologia [estudo da guerra como fenômeno social autônomo; análise de suas formas, causas, efeitos] do fraco”, uma vez que atribui força aos saberes históricos sujeitos aos discursos da verdade hegemônica, ou seja, propõe modificações no poder dominante.

A metáfora do apartamento alugado, usada por Certeau (1996), nos exemplifica que as táticas e as astúcias transformam “a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante.” (CERTEAU, 1996, p. 103). Do mesmo modo, transpõe, como lugar de empréstimo, a operação dos usos da leitura, da língua, da história e da própria forma que “[...] os usuários dos códigos sociais transformam em metáforas e elipses de suas calçadas.” (ibid.). As regras, baseadas em uma forma de criação e improvisação, transformam-se em “[...] um conjunto de imposições estimuladoras da invenção, uma regulamentação para facilitar as improvisações.” (ibid., p. 50). Tomar emprestado é o que caracteriza o consumo.

O exposto acima nos ajuda a pensar nas infinitas formas de interação que uma obra artística pode estabelecer com seus usuários e seus públicos, tomando de empréstimo o espaço onde habitam. Talvez sejam astúcias da obra de arte tentar ativar a autonomia e tentar alterar a subjetividade dos seus públicos, retirando a pretensão de uma leitura exata daquilo que é proposto pela poética da obra artística, não isentando o artista de sua responsabilidade dramática, mas entregando e propondo uma provocação ao usuário e, embora a construção da obra possa conduzir o público a um entendimento, permitir-lhe que faça os usos possíveis do objeto.

Os diferentes funcionamentos estipulam espaços de jogos que permitem instalar as diversas “maneiras de utilizar a ordem imposta.” (CERTEAU, 1996, p. 93). Instalam-se, no mesmo espaço, uma pluralidade e uma criatividade utilizadas pelos artistas como tática em um processo de reinvenção.

A sucata é um exemplo de reinvenção: o autor a descreve como uma poética dos “restos”, metaforizando-a como a astúcia de reinvenção numa lógica parecida ao do *potchlat*, um ritual indígena que utilizava a destruição material como forma de glória simbólica, como se o desapego material fosse uma honra aos seus usuários. Nesse sentido, produzir com sucata é a astúcia em contraponto à lógica capitalista do consumo.

Os usos da sucata são glórias astuciosas dos mais fracos. O autor as chama de “jeito de artistas”, “formas de fazer” ou “fazer com”. A reutilização é a forma com

que os usuários podem lidar com as relações de poder dominantes no cotidiano. Para Certeau (1996), o trabalho e o lazer se uniformizaram, se repetem e reforçam um ao outro.

Como camuflagens da reprodução econômica, as técnicas culturais vão se difundindo nos lugares de trabalho:

Reciprocamente, a produção cultural oferece um campo de expansão para as operações racionais que permitem gerir o trabalho mediante a divisão (uma análise), mapeando (uma síntese) e massificando-o (generalizando). [...] a arte da “sucata” se inscreve no sistema da cadeia industrial (é seu contraponto, no mesmo lugar), como variante da atividade que, fora da fábrica (noutro lugar), tem a forma de bricolagem. (CERTEAU, 1996, p. 92).

O termo “bricolagem” significa montagem ou instalação de qualquer coisa feita por alguém não especializado. É utilizado pelo autor para definir a arte da “sucata” como contraponto à produção de fábrica, um tipo de manobra que ele chama de “táticas desviacionistas” (CERTEAU, 1996, p. 92). Os sofistas, por exemplo, eram táticos: chegavam a um local com seus conhecimentos e os disseminavam, criando debates filosóficos sobre a cultura e as condições de vida. Certeau (1996, p. 93) expõe o jogo das maneiras de usar as regras dizendo que os usuários promovem desvios: como “[...] uma arte de intermediação, ele tira daí efeitos imprevistos”.

Os usos são múltiplos, de acordo com os acontecimentos de socialização e identificação com o espaço. A produção cultural fornece o básico e os usuários, mesmo não sendo “proprietários”, tomam como empréstimo o direito de usar como bem entenderem. Nesse sentido, os usos nos tornam os principais coautores das ações minuciosas que ocorrem nas relações de poder:

Gosto de dar-lhes o nome de usos, embora a palavra designe geralmente procedimentos estereotipados recebidos e reproduzidos por um grupo, seus “usos e costumes”. O problema está na ambiguidade da palavra pois, nesses “usos”, trata-se precisamente de reconhecer “ações” (no sentido militar da palavra) que são a sua formalidade e sua inventividade próprias e que organizam em surdina o trabalho de formigas do consumo. (CERTEAU, 1996, p. 93).

Para o autor, as astúcias correspondem a uma arte imemorial que cruzou as instituições e as ideologias políticas das organizações sociais, a qual “[...] remonta bem mais acima que nossas histórias e liga com estranhas solidariedades o que fica aquém das fronteiras da humanidade.” (CERTEAU, 1996, p. 104). Conforme

mentionado acima, o autor vislumbra o rumo das astúcias quando afirma ser possível o esgotamento das táticas em um determinado espaço, o que, devido às relações de poder dominante instaladas pelo poder hegemônico, acarretaria em uma impossibilidade de se usar. O que Certeau (1996) anuncia é que as astúcias sempre existiram e sempre existirão, assim, independentemente de quão opressor ou dominante seja o poder, as pessoas sempre arranjam outras formas de lidar com ele:

Seria possível que, aos poucos, esgotassem as suas capacidades transformadoras para constituir somente o espaço (tão totalitário como o cosmo de tempos idos) onde se atirava uma sociedade de tipo cibernético, entregue aos movimentos brownianos de táticas invisíveis e sem-número. Haveria uma proliferação de manipulações aleatórias e incontrolláveis, dentro de uma imensa rede de coerções e seguranças socioeconômicas: miríades de movimentos quase invisíveis, operando na textura sempre mais fina de um lugar homogêneo, contínuo, e próprio a todos. Seria já o presente ou ainda o futuro da grande cidade? (CERTEAU, 1996, p. 105).

Em síntese, as astúcias são uma forma de uso, são táticas no campo estratégico do poder e, por serem táticas, dão forma aos discursos dos mais fracos, que permanecem e surgem de acordo com a capacidade do seu exercício de desvio. As astúcias são identificáveis nas composições artísticas das intervenções urbanas feitas com dança. Sobre as intervenções urbanas analisadas nesta pesquisa, lancei as relações de usos astuciosos, tentando pontuar os momentos nos quais podem ter sido utilizadas.

2.4 Como os conceitos operacionalizam a experiência com as intervenções urbanas?

Os conceitos acima apresentados são identificados nas intervenções urbanas feitas com dança, uma vez que estas desenvolvem relações de poder. Identificaremos, então, pontuando as relações, as tentativas profanatórias e ou os usos astuciosos.

As intervenções urbanas são ações pensadas e voltadas para os espaços urbanos. Nesse sentido, demonstra-se certa tensão na relação de poder com os espaços tradicionalmente usados para o fazer artístico da dança, visto que ela é retirada desses locais e direcionada aos usos diversos da população.

As relações de poder, as profanações e as astúcias estão ligadas ao fazer do usuário quando este utiliza o objeto ou quando está em interação com outro usuário,

o que, muitas vezes, é determinado por um limite material (físico) ou imaterial (perceptivo). Agem juntas em um complexo sistema de reafirmação, de uso e reuso, na medida em que a composição artística no espaço urbano se cria e também se executa em cada apresentação.

As intervenções urbanas feitas com dança se envolvem na emaranhada relação entre artistas, público, espaços, objetos, tempo, memória, imaginário, cultura... Se configuram a partir das relações de poder, ora reusadas por procedimentos que se configuram como profanações, ora por fazeres que se aproximam das táticas astuciosas.

As intervenções urbanas são percebidas por meio do repertório de subjetividades de cada público. Quando a conexão entre obra e público é estabelecida, as relações se reorganizam em diversos aspectos. Inicialmente, se organizam pelo poder entre ambos, pelo lugar utilizado para a apresentação, pela dominação desse território por ambos, pelo artista e pelo público, em outras palavras, pela relação de poder que estabelecem no espaço. Essas relações podem ser de profanação, por meio de novos usos daquilo que é colocado como sagrado, ou podem ser de astúcias dos artistas ou do público durante as improvisações.

As relações de poder se articulam no tempo, no espaço, nos objetos que nele estão, nos corpos dos artistas e nas suas representações, podendo ora profaná-las, reusando-as, ora utilizá-las astuciosamente, permitindo momentos de conexão subjetiva, com novas regras instituídas pelas intervenções paralelamente às da realidade cotidiana, destituindo o território dominado pelo mais forte ou pela convenção que se instala no momento da intervenção.

Por meio de improvisações e interações inesperadas, os artistas de intervenções urbanas utilizam essas relações como manobras para desconstruir aquilo que o público espera encontrar previamente na cidade com o seu planejamento cotidiano.

As maneiras de se conquistar a vitória do fraco sobre o mais forte são utilizadas pelos usuários no cotidiano, sendo as artes de “dar o golpe” e astúcias de caçadores. Parafraseando Certeau (1996), a mutação é um apartamento alugado, assim como a intervenção urbana: habitável por uma frequência determinável de tempo e de ocupação de um espaço, propriedade temporária de si e fragmentária do outro, tomada como um empréstimo por um passante, pelo artista ou pelo público.

A astúcia é uma tática que o usuário e o artista estabelecem para dar golpes no poder; é uma das formas de se relacionar com as estratégias delimitadas do poder no espaço. Artisticamente, as ações são planejadas, mas também podem depender da relação e da interação com o público. As cenas são sempre pensadas e motivadas a atingir a subjetividade do público, por isso, acontecem em data, horário e local pré-definidos.

As relações de poder, a tentativa de profanação e a identificação de uma prática astuciosa se tornam uma metodologia de investigação e um recurso cênico para o planejamento da composição artística. O diretor, o coreógrafo e até mesmo o intérprete/ator/bailarino podem identificar esses comportamentos e colocá-los em cena para a reflexão do público. Os artistas, nesse sentido, se diferem de usuários comuns do espaço público, pois, além de exercer poder, articulam, provocam e tentam acionar outros sentidos dos quais os usuários comuns podem não estar atentos.

Os artistas trabalham com a intenção de “(co)mover” os usuários que habitam os espaços usando estratégias e táticas. Por exemplo, é comum vermos uma faixa de pedestres ser usada como espaço para uma ação poética, no curto tempo em que o semáforo está fechado para os carros; ou quando encontramos uma performance de estátua viva, que estabelece contato com o público por meio da quebra repentina de sua imobilidade, causando diferentes reações nos seus interlocutores.

As intervenções urbanas feitas com dança, juntamente com o tempo e o espaço, formatam relações com o corpo no espaço, em uma determinada temporalidade. Utilizando as relações de poder e exercendo o poder nos diversos aspectos das configurações artísticas que as obras propõem, as intervenções tentam profanar o espaço e os objetos por meio do reuso, devolvendo-os aos usuários de forma lúdica. É por meio desses usos que são encontradas também as astúcias do fraco para vencer o forte, tanto do artista quanto do público. Às vezes, o artista faz uma piada que pode ser contrariada pela ação do próprio público, o que causaria uma contraposição ao poder exercido pelo artista.

Na perspectiva de delimitar o foco de análise das obras apresentadas neste estudo, apliquei sobre elas os conceitos aqui delimitados diante da minha experiência e percepção como artista participante das intervenções. Elas serão identificadas nas configurações em que as intervenções urbanas foram criadas e apresentadas ao público.

As relações de poder de Foucault (1992) delimitarão o campo estratégico artístico, os planejamentos para a execução da obra no espaço urbano e alguns sentidos hegemônicos da utilização desses espaços.

As profanações de Agamben (2015) serão utilizadas nas relações corporais utilizadas durante as obras, que podem retirar os corpos, os espaços e os objetos de um lugar dito “sagrado” e os colocar em um reuso comum dos usuários. Nesse caso, os artistas e suas intenções profanatórias realizam uma ressignificação simbólica, dando outra função aos usos tradicionais dos objetos.

As astúcias definidas por Certeau (1996) estão relacionadas às improvisações e às interações com o público, mas isso não significa que elas não apareçam de outras formas, além destas aqui pré-delimitadas, ou concomitantemente.

3 APARECIDAS – ¿POR QUÁ? GRUPO QUE DANÇA

3.1 A experiência com o ¿por qué? grupo que dança

Historicamente, o ¿por qué? grupo que dança nasceu em 2000, na Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia do Estado de Goiás - ESEFEGO, hoje Universidade Estadual de Goiás - UEG. A instituição goiana contribuiu para a profissionalização de professores e artistas da dança local, tendo em seu histórico diversos profissionais atuantes na área artística na cidade de Goiânia-GO, que também colaboraram para construção cultural da dança na cidade.

O grupo iniciou suas produções artísticas dentro da academia, isto é, já chancelado pelos seus pares, na perspectiva de Dickie, na esfera da educação, com a aprovação do grupo (na época criado como projeto de extensão) pela professora Luciana Ribeiro³⁰, no espaço institucional da ESEFEGO. O grupo ainda foi reverenciado pelas pessoas que fizeram parte do processo de sua constituição; pelas teorias que estas utilizavam e pela forma como pensavam dança; pelas leis de incentivo e editais - aos quais enviavam seus projetos; além das parcerias de contatos com artistas de outros lugares do país e do mundo. O grupo foi se chancelando e trilhando seu caminho histórico, pelo qual percorreu durante seus 20 anos de existência.

A professora e diretora artística do grupo, Luciana Ribeiro, teve papel fundamental na criação e no desenvolvimento das relações políticas e das teorias que deram embasamento ao pensamento criativo do grupo. Por meio destas relações, foi

³⁰ Professora, pesquisadora, artista e militante da dança. Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (2010), com investigação nas interfaces entre a História e a Dança a partir da constituição da prática artística de dança na cidade de Goiânia. Mestre em Pedagogia do Movimento/Educação Física pela UNICAMP (2003), com pesquisa em Dança, processos de criação. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás/IFG, Campus Aparecida de Goiânia - Artes, Licenciatura em Dança onde ministra as disciplinas História da Dança e do Corpo I e II, Estudos de Caso I: dança e sociedade, Estudos de Caso III: dança e mundo do trabalho e Estágio III e IV, que abarcam a 2ª fase do Ensino Fundamental e o Ensino Médio. Membro do Núcleo Docente Estruturante do Curso de Licenciatura em Dança. Coordenadora de área do PIBID-subprojeto Dança, do Campus Aparecida de Goiânia/IFG, 2014-2018, Edital CAPES 2013. Fundadora da casAcorpO, um espaço autônomo que atua como um dispositivo de convergência de profissionais das artes do corpo e do movimento, desde 2013. Criadora do ¿por qué? grupo que dança, que atua na cena artística-cultural desde o ano 2000. Autora do livro Breves danças à margem: explosões estéticas de dança na década de 1980 na cidade de Goiânia, publicado como uma das ações do Projeto Transporquar, projeto de manutenção do ¿por qué? grupo que dança, por meio de edital do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás. Membro do Grupo de Pesquisa InComum IFG/CNPq. Membro da Federação de Arte Educadores do Brasil. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Integrante do Fórum de Dança de Goiânia. <http://lattes.cnpq.br/7440441225670402>

possibilitada ao grupo e seus integrantes a experimentação de ideias, bem como a possibilidade de levá-las adiante como políticas e estética de uma dança possível.

O processo de criação do grupo não privilegia uma técnica de dança em específico. Se o grupo identifica que precisa utilizar uma técnica com maior propriedade, o grupo realiza preparações corporais nesta determinada técnica e, segundo Ribeiro (2003), o grupo trata as técnicas de dança com igualdade em sua importância.

No processo de “Aparecidas”, realizávamos alongamentos e aquecimentos individuais e, em alguns momentos, conduzidos entre nós mesmos, além de também trabalhar algumas técnicas de dança utilizadas na própria concepção da obra, o que facilitou minha entrada no universo da obra.

Pensando nas relações de poder no desenvolvimento da obra artística, elas eram muito claras e explícitas para mim, administrativamente falando ou hierarquicamente falando, sobre as funções que cada um exercia, porém, elas não me eram autoritárias, mas desenvolviam autoridade. Luciana Ribeiro dirigiu artisticamente a obra desde sua concepção e nos orientava quando não conseguíamos visualizar o todo da obra, segundo os princípios que ela pensava. Luciana Celestino³¹ e Hilton Júnior³² geriam e produziam o projeto e participavam como intérpretes em “Aparecidas”.

Luciana Celestino e Hilton Júnior colaboraram efetivamente para o desenvolvimento do trabalho artístico, pois eles sabiam qual caminho trilhar para que chegássemos a harmonia necessária para a composição da obra.

Dentro do processo de adaptação da obra, as relações das experiências que os artistas já possuíam com a performance “Aparecidas” contribuíram para que eu me

³¹ Artista, pesquisadora, professora, produtora e gestora cultural. Atua como artista-pesquisadora desde 2004 no ¿por quá? grupo que dança; desde 2010, desenvolve e realiza projetos artísticos culturais na Mais Um Baú de Ideias; e, desde 2013, atua como artista-gestora na casAcorpO, espaço autônomo de convergência de artistas na cidade de Goiânia. <http://lattes.cnpq.br/6180894445108868>

³² Graduado em Ed. Física pela UEG em 2006, Professor de dança da Secretaria da Educação do Estado de Goiás, desde 2007, Pós-Graduado em Pedagogias da Dança pelo Ceafi/UCG, em 2009. Integrante do ¿por quá? grupo que dança desde 2002, no qual participa ativamente da cena de dança no estado de Goiás e fora dele com espetáculos, performances, palestras e oficinas de dança. Com o ¿por quá? grupo que dança realizou trabalhos importantes na história do grupo e na cena artística. Hoje, além da pesquisa em dança efetivada no ¿por quá? grupo que dança, integra a equipe de editores da WEBZINE, revista digital e o elenco do Grupo Experimental de Teatro (GET), ambos desenvolvidos no Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte, elaborando sequências didáticas de dança e buscando novas experiências e diálogos com a arte. Integra também o elenco da Cia de Teatro Sala 3 assegurando a troca de experiências cênicas em suas diversas áreas de atuação. <http://lattes.cnpq.br/5997983551840313>

adaptasse à composição, uma vez que eles já entendiam as dramaturgias que criavam, a forma de manusear os acessórios e objetos, já possuíam liberdade cênica e gestual. Como executavam há bastante tempo a performance, já sabiam quais as possibilidades de erro, improviso, reorganização e me mostravam com facilidade essas configurações da intervenção.

Dessa maneira, estes artistas me inseriram no universo dramatúrgico da obra para realizarmos a apresentação. Estas relações de poder (de quem sabia para quem não sabia, de quem decidia ou não) eram bem definidas durante o processo de adaptação da obra: discutíamos sobre as possibilidades e chegávamos em um consenso de qual era melhor solução coreográfica e/ou cênica para minha inclusão no roteiro da intervenção, quando não conseguíamos decidir, solicitávamos auxílio à diretora artística Luciana Ribeiro. Luciana Celestino, na maior parte das vezes, ficava responsável por abrir o espaço (Casa Corpo) onde ensaiávamos, chegávamos discutíamos o trabalho, organizávamos nossos próprios figurinos, verificávamos o material cênico que utilizávamos em nossas cenas e as possibilidades de encenações e melhorias na performance.

Refletindo sobre as relações de poder, todas as vezes que nos apresentamos, desenvolvemos relações de poder diferentes, mesmo que praticamente repetindo um mesmo repertório corporal. A diferença existe, pois, todas as vezes que nos apresentamos, performamos nossos papéis de acordo com as normativas que vão surgindo e como vamos entendendo como elas estão dispostas nos ambientes que realizamos a intervenção urbana.

A minha experiência de trabalho com o ¿por qué? grupo que dança se iniciou um pouco antes da intervenção “Aparecidas”. Participei de ações culturais promovidas pelo grupo, na cidade de Goiânia, que envolviam rodas de conversa, apresentações, encontros artísticos, residências artísticas, oficinas, performances, *jam's* e intervenções urbanas, que possibilitaram o meu contato com o grupo, seus pensamentos e suas propostas artísticas.

Os integrantes do grupo são artistas, professores, pesquisadores e produtores culturais que desenvolvem seus trabalhos em diversas esferas sociais, desde a cultura - como artistas e produtores culturais desenvolvendo ações artísticas, como também na educação - alguns são professores na rede pública de ensino.

O ¿por qué? grupo que dança possui um núcleo artístico principal que é, atualmente, composto por Luciana Ribeiro, Luciana Celestino e Hilton Júnior, no

entanto, o elenco se desdobra e possui outros artistas que participam de ações culturais do grupo, de acordo com o momento e o desenvolvimento das propostas artísticas do núcleo principal.

O grupo com seu jeito questionador de fazer arte, que é notado desde a escolha de seu nome “¿por qué?”, possui uma proposta inclusiva, compartilhando a experiência artística da dança e aproximando os mais diversos públicos da arte. Segundo Ribeiro (2003), desde sua criação, o grupo rompe com alguns tabus estéticos da dança existentes na cidade de Goiânia, como usar espaços não tradicionais para dança; acreditar que a dança é para todos os corpos; e que a cultura é um direito humano e deve ser acessado nas suas mais diversas vertentes.

Diante das demandas profissionais da diretora do grupo, Luciana Ribeiro, que era professora convidada/substituta e estava em finalização de seu contrato na ESEFEGO e, consecutivamente, a necessidade de assumir a profissionalização do grupo, houve a mudança física do grupo para outros espaços. Quando saem da ESEFEGO, os integrantes habitam um espaço cultural chamado Fábrica de Ideias e, posteriormente, Luciana Ribeiro juntamente aos outros membros do grupo, Luciana Celestino e Hilton Júnior, efetivamente, empreenderam a idealização de um espaço cultural para abrigar as ações do grupo, culminando na fundação da CasaCorpo.

A CasaCorpo foi um espaço cultural e coletivo de Goiânia que abrigava as ações do ¿por qué? grupo que dança e realizava parcerias com outros profissionais, coletivos e grupos artísticos da cidade, sendo gerenciado, principalmente, por Luciana Celestino. O espaço também era reconhecido pela classe artística como um local de referência na discussão dos pensamentos políticos e estéticos da arte e, especificamente, da linguagem da dança, e que hoje, já não existe mais.

O contato com o público acadêmico, graças a efetiva relação de Luciana Ribeiro com as universidades, pois concomitante ao grupo, a diretora artística continuou com sua carreira acadêmica, que também permitiu o desenvolvimento de um próprio modo crítico de fazer pesquisa em dança, possibilitou o formato questionador que permeia as produções artísticas do grupo.

Foram várias produções e com diversas temáticas. Desde sua gênese, o grupo habita, com suas apresentações, os espaços não tradicionais para dança. Algumas obras produzidas e realizadas pelo grupo são: *Versões* (2000), *Ideias ao Léu* (2002), *Eu danço, me pergunte como?* (2002), *peça santa e 3prq* (2003), *Comum* (2004/2005), *Rua 57, Nº 60, Centro* (2007), *Dançadeira* (2008), *Chá do Fígado, Baço e Memória*

(2010-2015), a *jam* “*Por acaso – Tardes de Improviso* (2012) e a obra estudada por esta pesquisa *Aparecidas* (2011).

Em 2018, através de Luciana Celestino e Hilton Junior, recebi o convite do grupo para integrar o elenco de “Aparecidas” durante a execução do projeto cultural TRANSporquar – um projeto que previa a manutenção das atividades do grupo, com recursos aprovados em edital, do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, em 2016, e executado em 2018.

O projeto previa diversas ações a serem realizadas pelo grupo durante um período de oito meses, entre elas, as apresentações de “Aparecidas”, que é uma intervenção urbana que se desenrola em espaços não habituais para dança, mais especificamente, nas tradicionais feiras livres na cidade de Goiânia-GO. A obra estreou em 2011, o elenco passou por algumas adaptações, experimentações de formatos e a produção foi se mantendo no repertório do grupo e, desde então, se manteve no portfólio do grupo como produto artístico.

Nossos ensaios eram realizados semanalmente na sala de dança do espaço CasaCorpo e também em espaços públicos, como a própria rua do espaço cultural, a Praça Universitária e o CEPAL do Setor Sul.

Desse modo, quando eu passei a integrar o elenco, a intervenção já estava estruturada e roteirizada, bem como coreografada, com uma dramaturgia corporal própria. A minha experiência com o ¿por qué? grupo que dança se deu neste lugar de intérprete convidado para “pegar” (como se fala coloquialmente quando se quer dizer “entender”) e se adaptar ao roteiro já criado e à dramaturgia já proposta, ou seja, entrar em uma obra já construída. Não participei do processo criativo de “Aparecidas” e essa foi a primeira vez, como artista, que me foi solicitado tal tipo de trabalho, para uma obra de rua.

Os artistas participantes da obra eram Luciana Celestino, Hilton Júnior e a diretora artística Luciana Ribeiro, que me conduziram à personificação e aos entendimentos necessários para garantir a minha percepção e entrada na dramaturgia da obra, com a qualidade desejada ao universo que foi pesquisado para a obra.

A convivência com grupo era muito amistosa, as relações de poder eram bem definidas e abertas para discussão. Luciana Ribeiro, uma das fundadoras do grupo e também diretora artística da intervenção em questão, observava nossos ensaios e também propunha reflexões sobre a performance e dramaturgia que estávamos organizando juntos, entre os intérpretes.

Nos ensaios, dialogávamos sobre os pontos que devíamos melhorar, como modificar as construções coreográficas, velocidades de movimento, tempo, direções e configurações corporais. Ao compartilharmos essas construções corporais, eu, Luciana Celestino (artista, gestora e produtora local) e Hilton Junior (artista e arte-educador) tínhamos uma relação clara de tomadas de decisão sobre a qualidade do trabalho que estávamos desenvolvendo para a organização deste elenco de “Aparecidas”.

O aprendizado e adaptação da obra veio recheado de verificações já realizadas pelos dois outros artistas (Luciana Celestino e Hilton Júnior), que estão no elenco desde o começo das experimentações da obra. Isso quer dizer que já haviam os “macetes”, as formas de fazer construídas, para que a dramaturgia e as relações que a obra se propõe a realizar acontecessem quando fosse executada.

Nesse sentido, o entendimento do universo dramático de “Aparecidas” somente foi possível através do compartilhamento de saberes dos sujeitos envolvidos, determinados pelas relações de poder que os outros dois intérpretes já possuíam e desenvolviam dentro do universo da obra. Eles compartilharam essas relações e saberes com muita fluidez, flexibilidade e paciência também.

Ao final das apresentações, realizávamos comentários e discussões sobre pontos da performance a fim de verificar qual o desempenho e como poderíamos melhorá-la: poderia ficar mais rápida? Mais lenta? Mais divertida? Com mais contraste e nuance em alguns momentos? Por meio das próprias apresentações, conseguíamos ter discernimento sobre a qualidade do trabalho desenvolvido, de acordo com o espaço onde foi realizado.

A performance dos papéis sociais dentro do grupo eram: Luciana Ribeiro como diretora artística; Luciana Celestino como intérprete, gestora e produtora do projeto; e Hilton Júnior como intérprete e produtor, e eu como intérprete convidado. Essas relações eram bem claras e objetivas e também foram sendo organizadas de acordo como nosso relacionamento foi se desenvolvendo, sendo um espaço de muito diálogo.

A experiência envolveu uma troca de técnicas de dança e de composição, utilizadas na dramaturgia de “Aparecidas”, que permeiam o processo criativo do grupo. Abaixo incluo informações do espetáculo, fornecidas pelo grupo, e descrevo algumas estruturações e percepções que se fixaram enquanto eu aprendia o roteiro da peça, para adentrar ao universo criacional da obra.

Apliquei conceitos dos teóricos do poder trazidos anteriormente para identificar, na composição das obras, as relações de poder que as obras desenvolvem com os espaços, o tempo e o público.

3.2 Aparecidas

Release fornecido pelo grupo:

O Espetáculo de rua do ¿por quá? grupo que dança leva o inesperado a espaços públicos e plurais. Aparecidas é um espetáculo de dança executado no espaço urbano movimentado. Idealizado pelo ¿por quá? grupo que dança teve sua estreia em 2011, ainda com formato de intervenção artística. Após quatro anos, em 2015, surgiu como espetáculo dançante a partir de um desejo que partiu dos integrantes do grupo e atualmente vem ganhando espaços na programação cultural da cidade.

O espetáculo é uma contemplação e implicação do inusitado surgindo em ambiente não necessariamente concebido para ele. A proposta é envolver as pessoas nos lugares que são delas e assim o público se depara com uma mistura de universos que beiram o *nonsense*, o surreal. Divas e divos com referências estéticas glamourosas do cinema e pop *art* dos anos 1950 se encontram com personagens que nos remetem ao interior de Goiás no séc. XX e convidam o público para um grande baile a céu aberto; uma procissão leva ao universo das propagandas de sabonetes que ficaram famosas na década de 1990 e se juntam às *selfies* e fotografias instantâneas dos dias atuais.

Um espetáculo que não necessita do palco para acontecer, muito pelo contrário, Aparecidas já foi apresentado em diversos locais, como hospitais, museus, shoppings e festivais de dança. Em 2016 o grupo realizou um projeto que circulou por feiras da cidade de Goiânia. Neste ano (2018) convida o dançarino Jayme Marques para, junto aos integrantes do ¿por quá? grupo que dança, Luciana Celestino e Hilton Júnior, dançar na programação do TRANSporquar, projeto de manutenção do grupo. Divanear-se, esta é a provocação e a experimentação. (POR QUÁ, 2018 – anexo 1).

Sinopse fornecida pelo grupo:

O espetáculo de dança Aparecidas é uma ação direta de dança executada no espaço urbano movimentado. Contemplação e implicação do inusitado surgindo no ambiente não necessariamente concebido para ele. Uma referência à estética glamorosa do cinema e da Pop *Art*, através de uma reinvenção criativa da vida idealizada para a idealização da vida cotidiana. Divanear-se. Esta é a provocação e a experimentação. (POR QUÁ, 2018 – anexo 1).

Personagens/Caracterização:

Diva – Luciana Celestino: Peruca loira, vestido de cor salmão com plumas nas mangas, luvas brancas, joias (anéis e colar) e sapato de salto cor nude.

Divo 1 – Hilton Júnior: Terno, gravata borboleta preta, sapato preto e cantil.

Divo 2 – Jayme Marques: Terno, gravata borboleta vermelha, sapato preto, cartola e mala antiga.

Durante o espetáculo há trocas de roupas, os personagens se desmontam retirando suas vestimentas e ficando com um macacão de roupa de banho retrô e, após o banho, todos colocam adereços para a cena das vedetes e uma interação com o público, antes de se despedirem do mesmo.

Objetos cênicos:

Nesta obra, não há cenário fixo, construído, somente objetos cênicos que são transportados em um carrinho de feira, que também faz parte da caracterização. No carrinho, encontram-se os baldes e brinquedos que fazem bolhas de sabão, esguichos d'água, para a cena do banho, e uma caixa de som com a trilha sonora da obra. Normalmente, a Diva conduz o carrinho de feira para cada cena, e, por meio dele, conseguimos nos orientar para onde cada cena irá acontecer. Essa condução nos auxilia ainda caso haja algum imprevisto com o local pré-escolhido, por isso, normalmente, realizamos a cena próximo ao local que o carrinho de feira é deixado pela personagem.

O Divo 2 leva uma mala antiga, onde são colocados os figurinos que serão despidos durante a execução. Nela também existem outros figurinos e acessórios que vão compondo as cenas, de acordo como vão acontecendo (as sapatilhas e as toucas de banho, para cena do banho; as plumas rosas, as penas de cabeça e acessórios para a cena das vedetes).

Locais onde ocorrerão apresentações:

Feiras livres e praças, mas a obra já foi dançada em hospitais, shoppings e foyer's de teatros. Como intérprete, realizei as seguintes apresentações:

- Aparecidas na 15ª Galhofada – Pequena mostra de Teatro de Rua em parceria com Casa Corpo.

Data: 26/05/18; Horário: 17h30.

Local: Ilha da Galhofa. Alameda Henrique Silva, Setor Pedro Ludovico, Goiânia.

- Aparecidas em parceria com Centro Cultural Eldorado dos Carajás

Data: 06/07/18; Horário: 20h

Local: Praça da Paz. Av. Sol Nascente, Jardim Nova Esperança, Goiânia.

- Aparecidas em parceria com Casa Corpo

Data: 07/07/18; Horário: 10h

Local: Feira do Cepal do Setor Sul. Rua 115 c/ Av. Fued José Sebba, Setor Sul, Goiânia.

- Aparecidas em parceria com Ponto de Cultura Cidade Livre

Data: 08/07/18; Horário: 09h30

Local: Feira da Cidade Livre. Av. Dom Fernando, qd. 11, Aparecida de Goiânia.

- Aparecidas em parceria com Centro Cultural Eldorado dos Carajás

Data: 09/09/18; Horário: 09h30

Local: Feira da Praça da Paz. Av. Sol Nascente, Jardim Nova Esperança, Goiânia.

- Aparecidas em parceria com Ponto de Cultura Cidade Livre

Data: 30/09/18; Horário: 10h

Local: Feira Cidade Livre. Rua Dom Fernando, Aparecida de Goiânia

Preparação cênica e pré-apresentação:

Os ensaios para a preparação cênica do espetáculo aconteciam de 2 a 3 vezes na semana, com 3 horas de duração, com base no roteiro coreográfico da obra. Os ensaios duraram cerca de 4 a 6 meses, antes da estreia deste elenco.

Quando íamos nos apresentar, saímos maquiados para a feira, porém sem o figurino completo, pois só assim conseguíamos realizar o mapeamento da feira. Retornávamos para o carro e, dentro do carro, finalizávamos a vestimenta dos figurinos e nos tornávamos os “divos”, personagens que compõem a peça. Em

seguida, saíamos do carro e iniciávamos a performance em direção ao local de apresentação previamente mapeado.

Mapeamento:

O mapeamento do espaço de apresentação é uma das táticas utilizadas pelo grupo para termos uma prévia de como a apresentação pode acontecer. Nesse momento, verifica-se onde cada cena poderá ocorrer e pré-estipula-se um roteiro por onde as cenas serão realizadas. O diálogo para estabelecer onde as cenas acontecem tem como referência a dramaturgia da obra e como ela pode ser observada pelos públicos, assim, discutimos o roteiro juntos e realizamos um levantamento das possibilidades de execução, cena por cena.

Esse roteiro prévio pode ser alterado conforme a disposição dos usuários e feirantes no espaço da feira no momento da intervenção, pois não temos como controlar os espaços e a forma como eles são utilizados na feira pelos seus usuários, mas temos uma noção momentânea de como estão sendo organizados para, a partir desse mapeamento, realizar a intervenção.

Nenhum mapeamento é igual ao outro. Por exemplo, tivemos uma feira que não conseguimos realizar a intervenção porque as barracas dos feirantes impossibilitavam o deslocamento da intervenção, afetando diretamente a nossa mobilidade. De tal modo, se caracteriza como uma relação de poder mapear o espaço e uma astúcia usar outro espaço quando o que foi planejado não está disponível.

3.3 Roteiro e Análise

Cena 1: Aparecimento e Cantando num Toró – Mauricio Pereira, uma versão brasileira de cantando na chuva.

O aparecimento no espaço de apresentação inicia-se sem trilha musical e há uma interação com as pessoas que estão habitando o espaço. Vestidos como personagens da década de 1950 (figuras 1, 2 e 3) e em deslocamento pela feira, os personagens realizam contato visual, acenando as cabeças, estendemos as mãos, ofertando cumprimentos cotidianos. Realizamos ainda pequenas pausas em poses, interagindo com os produtos do comércio da feira livre (ovos, galinhas, leite, garapa,

pastel, carretinhas paradas, barracas, calcinhas, cuecas, roupas masculinas e femininas em geral, cabos para celular, dvd's, frutas e verduras, grãos, flores...) e também com as pessoas que ali estão.

Figura 1 – Diva - Luciana Celestino



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

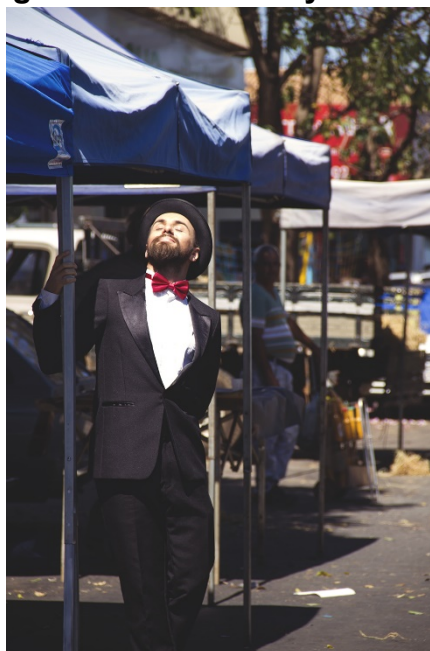
Em um determinado momento, a música se inicia, o que nos permite chegar em uma configuração triangular nos espaços e realizar uma parte coreografada e sincronizada da cena.

Figura 2 – Divo 1 - Hilton Júnior



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Figura 3 – Divo 2 - Jayme Marques



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

A trilha sonora está cronometrada e planejada; quando é colocada para reprodução, acontece de maneira que, após o seu início, temos o tempo hábil para começar a parte coreográfica sincronizadamente com a música. Ela se desenrola quando os três personagens se encontram em determinada parte da trilha e realizam movimentos sincronizados, sendo que há dança em momentos com música e momentos sem música.

A composição coreográfica se desenrola entre uma pose congelada e um giro de 360° em volta do próprio eixo do intérprete, que consegue visualizar todo o ambiente onde a coreografia acontece. Este equilíbrio, causado entre uma pose estática que gira no seu próprio eixo, como uma daquelas figuras de caixinhas de música, é quebrado por um desequilíbrio corporal proposital.

No último momento da cena, a música finaliza e os personagens continuam se movimentando como se a música tivesse parado por um erro técnico. Os personagens continuam realizando os movimentos até que a próxima música se inicie.

Quatro saltos formam um quadrado no chão, com desequilíbrio no final (figura 4).

Figura 4 – Cantando num toró



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Uma movimentação sincronizada de pés e mãos, que persistem após a finalização da música, faz com que o público fique com a sensação de que houve um problema com a música, assim, ele fica aguardando algo acontecer para além daquela movimentação, como se fosse um erro dos artistas (figura 5). No entanto, foi um planejamento prévio para enganá-los até que a próxima música se inicie; há um espaço de silêncio na trilha musical concomitante a movimentação dos artistas.

Figura 5 - Uma das formações de Cantando no Toró antes da coreografia de Grajaú



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Relação de poder: Uma das relações de poder que pode ser identificada nesta cena é o movimento e o não movimento utilizados pelos artistas durante o aparecimento dos personagens. Instala-se uma relação de poder com o espaço e com a movimentação cotidiana das pessoas na feira, pois, quando nos movimentamos e ficamos parados em alguma pose, além de estar caracterizado deslocadamente do tempo atual e no espaço da feira, o movimento e o não movimento possibilitam uma relação de poder com o distanciamento e a aproximação com o público, realizada propositalmente (figura 6).

Figura 6 – Diva Luciana Celestino em interação com uma criança do público



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Profanação: Na cena é possível estabelecer uma profanação do tempo, pois, deslocam-se os personagens da década de 1950 para o tempo atual, ficcionalmente. Nesse sentido, os devolvemos ao uso comum, como uma viagem no tempo, ao público atual e contemporâneo para apreciação desses personagens, fazendo um novo uso dos signos.

Astúcia: A construção coreográfica da cena de aparecimento na feira se dá entre deslocamentos e pausas em poses de personagens do cinema da década de 50. Produzir deslocamentos em um fluxo diferenciado, em um movimento lento ou em pausa, o que chama a atenção para os artistas e para os objetos ou pessoas com quem estão interagindo gestualmente.

Na cena de aparecimento, realizamos uma espécie de convite para a apreciação, ou seja, dizemos que irá acontecer algo no espaço que não costuma acontecer cotidianamente, isso funciona como uma introdução, um aviso, uma

recepção. Nesse sentido, quando um dos integrantes do público dialoga com um dos personagens, ele acaba participando efetivamente da cena e da obra, uma vez que no espaço urbano, os artistas “carregam” o espaço cênico para onde estão atuando. Esta é uma astúcia de uso do espaço e das pessoas para construção de cena, que também pode depender do público, que pode ou não interagir com o personagem.

Cena 2: Grajaú

Nesta cena, reúnem-se várias poses cômicas de ações *nonsense* definidas previamente e que podem ser utilizadas de formas aleatórias na hora da ação (figura 7). O roteiro coreográfico dessa cena possui uma parte definida, na qual a coreografia é organizada e construída de uma forma que um intérprete se encaixe no outro com poses pré-definidas, e outra parte em que o artista pode usar outras poses para além daquelas planejadas. Com a repetição, algumas poses vão se definindo e criando lugares mais marcados e delimitados que acabam se repetindo corporalmente no decorrer da apresentação.

Figura 7 – Poses de Grajaú



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Os três personagens, previamente, escolhem de três a cinco poses *nonsense* do cotidiano que serão realizadas em ordem, a sequência acontece de acordo com a mudança do personagem do meio, a Diva. Algumas poses são: sentir o cheiro da axila, dar de ombros, pegar nos seios, olhar fixamente para algo desacreditando ou

entediado (figura 7 acima). Os artistas modificam essas poses, tornando-as cômicas, nesta primeira parte da cena.

O segundo bloco da cena é de encaixe de poses, que formam outra parte da cena. Os personagens deslocam-se pelo espaço e realizam novamente uma sequência, na qual três poses formam uma cena. Executa-se esse formato por 9 vezes até que, num determinado momento da cena, os personagens saem correndo, fugindo do ambiente onde a cena estava instalada e retornam realizando outro bloco de encaixes de poses, repetindo, dessa maneira, a ação.

Após uma pose final e em formação triangular, os personagens simulam que estão “derretendo”, partem corporalmente do máximo de uma ampliação corporal até chegarem ao chão. Ao chegarem ao chão, deitados, “nadam” no asfalto, como se estivessem em uma piscina olímpica (figura 8).

Figura 8 – Grajaú – Público ao redor, após “derreterem-se”, os artistas “nadam” na piscina de asfalto



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Partindo do chão e recuperando a posição de pé, os artistas formam uma tríade abraçados e começam a dançar, levantando as pernas sincronizadamente, lembrando um cancan urbano (figura 9).

Quando chega em determinada parte da música, os personagens se separam e começam a dançar, improvisando poses de estrelas do rock, o que permite interagir com o público. Em seguida, retornam do ponto onde iniciaram a cena e continuam

dançando. Logo, a música acaba, mas eles continuam, repetidamente, se movimentando.

Figura 9 – Cancan Urbano



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – **Fotografia:** Andresa Moreno.

Quando notam que estão sendo observados pelo público, param e, caminhando em direção aos membros do público, começam a questioná-los. Neste momento, os intérpretes apresentam algumas desconfigurações/desorganizações do figurino e da maquiagem, ocasionadas pelas movimentações. Ainda nesse andamento, aproveitam para questionar o público se eles estão gostando da apresentação, se podem continuar, se ainda estão elegantes como quando chegaram ao espaço. Essa é uma das formas de criar interação utilizada na obra.

Relação de Poder: Utilizar poses e gestos cotidianos em uma configuração corporal de encaixe no espaço, coreograficamente, é uma relação de poder com o corpo que se desloca e com o espaço do cotidiano. Esta cena permite os personagens se aproximarem do cotidiano do público e tornar os gestos e poses cômicos.

A relação de poder é delimitada no espaço, quando se realiza o deslocamento de um espaço para o outro para criar uma cena, se dispara uma relação de reorganização necessária ao espaço e alerta as pessoas do público.

Geralmente, o comportamento do público é rodear a apresentação, ficar em volta observando a cena, pois não delimitamos uma única frente para onde vamos dançar, o que também permite aos passantes a apreciação e maior interação com o público.

Profanação: Há uma tentativa de profanação do cotidiano da feira, que se dá na aproximação da obra ao cotidiano contemporâneo e na transformação do espaço em um espaço ficcional concomitante à vida real. Nessa parte, profanamos os movimentos cotidianos, através da encenação desses movimentos pelos personagens com dança coreografada e com modificação dos movimentos e gestos, exagerando alguns, usando outros para outros diferentes fins. Caracterizamos os gestos cotidianos com diferentes qualidades que geram narrativas.

Astúcia: Temos que estar preparados para imprevistos com o espaço durante todo o espetáculo, porque, por exemplo, um espaço onde haveria uma cena pode estar ocupado por feirantes ou pelo o público ou outras coisas.

Como não conseguimos controlar a movimentação das pessoas e dos objetos que frequentam a feira, mesmo realizando um mapeamento prévio, que nos ajuda a perceber a organização estrutural do espaço e o fluxo de pessoas, avaliamos, ainda que minimamente, antes da apresentação, a organização das situações para poder executar a obra.

Para conseguirmos trabalhar com um espaço limitado e com a interação, durante a construção de poses, e para manter o espaço em 360°, principalmente nesta coreografia, mas também durante todo o espetáculo, não estabelecemos uma única frente de atuação para qual iremos dançar fixamente, como num palco, estamos sempre mudando a disposição coreográfica, de acordo com o que o espaço e a disposição que o público propõem.

Cena 3: Bailão e Árvore

Nesta coreografia, realizamos um bailão. Iniciamos com uma valsa clássica e convidamos as pessoas para dançarem conosco, da forma como quiserem (figura 10). Geralmente, elas optam por dançar “dois para lá dois para cá”, que é o que a música remete. A composição coreográfica do Bailão, no início, da música é uma valsa compartilhada entre os três personagens, que dançam individualmente. Logo após, eles dançam com as pessoas, convidando-as para dançar, dançando, assim, com diversos membros do público, de acordo com a sua disponibilidade.

No final do bailão, giramos em deslocamento para nos encontrarmos para a cena da árvore, que é baseada na construção corporal de uma árvore do cerrado, utilizando os braços para lembrar os troncos retorcidos característicos deste bioma.

Figura 10 – Diva Luciana Celestino na cena Bailão



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Relação de Poder: Nesta cena, utilizamos uma típica música sertaneja para convidar as pessoas para dançar. A cena do bailão nos permite circular e aumentar o perímetro por onde a obra passa. A cena da árvore nos possibilita a transição e a conexão com um cortejo da próxima cena. A relação de poder está em estender a mão e fazer o convite para dançar ou não. Estabelecer pontos na dramaturgia da obra, onde o intérprete possa realizar improvisações, pode permitir mais momentos de interação com o público.

Profanação: Na cena, há uma tentativa de trazer as pessoas para dentro da obra, numa relação que evidencia a relação vida e arte, trazendo a arte para dentro da vida da pessoa na feira e, da mesma maneira, trazendo a vida da pessoa para dentro da obra artística. Geralmente, o público consegue acessar a obra na cena do bailão, também devido há algum contato com as danças de salão ou com as danças sociais. Apesar de enfrentarem uma dúvida se devem ou não interagir com os personagens, no momento em que convidamos membros do público para dançar, o público também percebe que se interagir conosco, isto é, aceitar nosso convite, automaticamente se torna participante da cena (figura 11).

Figura 11 – A personagem Diva, de Luciana Celestino, em interação com uma criança do público



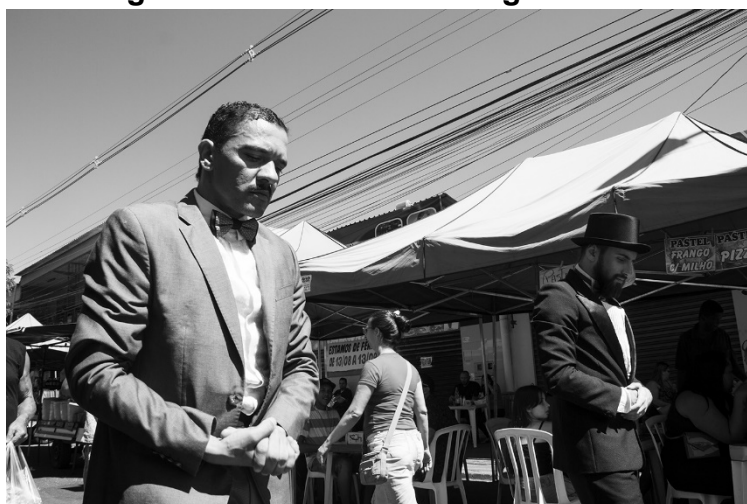
Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Astúcia: A improvisação de cada personagem com o público é uma astúcia, que demanda um cuidado em saber identificar, no público, alguém que queira participar e entender o quanto a pessoa que topou está disponível e o quanto ela quer participar.

Cena 4: Alecrim Dourado + Troca de roupa

Nesta cena fazemos do chão um tabuleiro e só podemos andar em formato geométrico, para frente e para os lados (figura 12). Utilizamos a música Alecrim Dourado, de Luiz Cláudio, para realizar um deslocamento de um lugar para o outro.

Figura 12 – Início da coreografia Alecrim



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Essa cena é importante durante a obra, pois ajuda na conexão com a próxima cena. Geralmente as pessoas nos acompanham para saber o que irá acontecer e a cena acaba se tornando um cortejo, lembrando os cortejos da cultura popular brasileira.

A composição coreográfica se desenvolve em deslocamentos, sempre em frente e em noventa graus ao eixo, ou seja, para frente e para os lados, um passo de cada vez, de cabeça baixa. Em um determinado momento, os três personagens se reúnem e traçam uma trajetória juntos, até o local que conduzirá a próxima cena (figura 13).

Figura 13 – Deslocamento do cortejo para próxima cena



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Relação de Poder: Na cena, posso identificar que a utilização de referências da cultura popular colabora para o deslocamento no espaço, estabelecendo uma relação de poder com a corporeidade empregada pelos personagens durante sua execução.

Astúcia: Ao criar vínculos com estereótipos sociais da cultura popular brasileira, possibilitamos que as pessoas se sintam mais próximas à obra e, até mesmo, pertencentes a ela. Usar da relação de deslocamento que o cortejo possibilita como solução para o deslocamento necessário à obra, também um momento de reorganização espacial da obra.

Cena 5: Banho e Surto

Nesta cena, há uma troca de roupa (figura 14). Após o cortejo, nos deslocamos até um local disponível onde realizaremos a próxima cena. Abrimos a mala, carregada pelo Divo 2, e nos escondemos atrás dela e do carrinho de feira, que leva os objetos que iremos utilizar. Retiramos de nossos corpos os figurinos, visto que já estamos com o próximo figurino por baixo - uma roupa de banho da mesma época dos personagens. Colocamos os acessórios que faltam, sapatilha e toca de banho, e organizamos os objetos cênicos: as arminhas de bolhas de sabão e os recipientes com água que serão utilizados.

Figura 14 – Momento em que os personagens trocam de figurino para a cena do banho



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

A composição coreográfica dessa cena se baseou em comerciais de marcas de shampoo e sabonete. Nela, cada personagem tem um roteiro específico. A Diva usa as “arminhas” de bolhas de sabão para criar um ambiente onde tomam banho. O Divo 1 utiliza um balde com água e uma bomba de água para reinterpretar cenas de filmes, como a famosa cena do banho do filme *Flashdance*, na qual uma bailarina toma banho em uma cadeira. O Divo 2 leva consigo um regador em formato de pato e uma garrafa que lembra uma garrafa de bebida, ele faz um coquetel e o despeja dentro do regador e depois, em uma pose parecida com poses de anjos de fonte, ele se molha e gira em torno do seu próprio eixo.

Na composição da cena não há uma “coreografia”, como geralmente se imagina, uma sequência de passos pré-determinados e organizados previamente. No caso desta cena, o roteiro que se realiza é uma improvisação que se adequa ao

espaço onde ela será realizada, seguindo um roteiro de tempo de improvisação e não, especificamente, de passos.

O roteiro se desenvolve em blocos. O primeiro inicia-se com o corpo e o objeto cênico em deslocamento, em um fluxo lento, “*slow motion*”. Deslocam-se até revelar por completo todos os objetos cênicos que serão utilizados, sendo que cada personagem tem um (figura 15).

Figura 15 – Início da cena do Banho



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Quando os personagens chegam em um determinado local, realizam a utilização do objeto cênico. A Diva usa brinquedos de bolhas para simular o ambiente do banho, o Divo 1 simula um banho de cinema (figura 16) e o Divo 2 utiliza um regador em formato de pato e uma garrafa plástica com água para simular a preparação de um drink, despejá-lo no regador e, em seguida, virar uma fonte (figura 17).

Figura 16 - Divo 1 reinterpretando a cena do filme *Flashdance*



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

O banho é desenvolvido por cada personagem de formas diferentes: a Diva fica por conta de harmonizar o ambiente, soltando bolhas de sabão; os divos, cada um possui uma cena utilizando água para se banhar em público. Os surtos – movimentos giratórios com caretas e os personagens “derretendo” – e a música criam uma paisagem sonora que dialoga com a corporeidade do espetáculo, não somente nesta cena.

Figura 17 – Divo 2 imitando uma fonte na cena do banho



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

No final do surto, há uma nova caracterização, com troca de figurino. Os artistas vão de encontro à mala e pegam novos objetos que irão compor um novo personagem para a próxima cena, a cena das vedetes.

Relação de poder: A água e as bolhas desempenham papel fundamental na cena porque a água traz a sensação de que a qualquer momento ela será utilizada e poderá molhar quem estiver por perto, tanto os personagens como os integrantes do público. As bolhas ainda realizam a integração das cenas que acontecem concomitantemente, mas de formas distintas (Figura 18).

Então, a relação de poder aqui é enfática quando selecionamos um local para realização da cena, onde o público pensa que poderá ou não se molhar com a ação.

Quando selecionamos este espaço, determinamos que podemos molhar o público ou não e criamos uma relação de poder com o espaço bem delimitada.

Figura 18 – Diva Luciana Celestino durante a cena do banho



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – **Fotografia:** Andresa Moreno.

Geralmente as crianças gostam de fazer parte dessa cena, correm atrás das bolhas e ficam esperando para verificar como a utilização da água será realizada. Outras pessoas ficam com medo e preferem observar a cena mais afastadas.

Profanação: Nesse momento, os corpos dos três personagens estão com roupa de banho e utilizam o chão da rua, no meio de uma feira, para tomar banho, ou seja, usam um espaço que não é caracterizado para esta ação para realiza-la, dessa forma, tentamos profanar o corpo e o espaço.

Os objetos cênicos também são utilizados de outra forma, não da maneira para que foram criados, isto é, com um determinado tipo de manipulação, os personagens dão novo uso ao objeto. Ao invés do regador, do balde e do brinquedo de bolhas serem utilizados para o que foram estipulados, são usados de outras formas: o regador de pato para compor uma fonte, o balde como chapéu e os brinquedos de bolhas para simular as bolhas do banho de cada personagem.

Astúcia: A organização prévia de como realizar a cena sem “estorvar” a organização do espaço ou das pessoas ou até mesmo estorvando é uma questão de decisão no momento da realização da cena, pelos intérpretes. A interação com as crianças ou outros membros do público enquanto a diva faz as bolhas, por exemplo, o cuidado de improvisar nos espaços disponíveis ou não disponíveis, tentando manter a qualidade da ação artística, também são astúcias desenvolvidas pelos artistas. Além das improvisações que acontecem no desenrolar do roteiro da cena, que são

características de estratégias e táticas que podem ser treinadas (estratégicas) ou podem surgir no momento da execução (táticas).

Cena 6: Vedetes

Após surtarem, os personagens retornam até a mala e irão vestir outra caracterização. Abrindo a mala após o banho e o surto, os divos encontram roupas que relembram as antigas dançarinas vedetes. São plumas de cabeça com adornos de pedras e uma saia de plumas. Os artistas vestem os acessórios e iniciam uma coreografia que remete as danças de shows compostas por essas bailarinas (figura 19).

Figura 19 – Início da coreografia Vedetes



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

O princípio coreográfico desta cena foram as posições de divas, vedetes da mesma época, e também o estilo coreográfico utilizado, o jazz. A composição foi pensada também coreograficamente para lembrar o nado sincronizado de ginastas, então, algumas partes da coreografia remetem a este tema.

A coreografia se desenrola em diversas formações, partindo de onde deixamos a mala e o carrinho de feira para onde o público se encontra. A formação mais utilizada é um semicírculo ou um círculo onde os personagens conseguem interagir, entre eles, para dentro do círculo e para fora do círculo, com o público. Na cena, a coreografia é totalmente planejada, passo a passo. Ela se desenrola com a apresentação das vedetes, com algumas piadas planejadas sobre estilos de dança e comportamentos

estilizados, utilizados frequentemente em estereótipos populares de técnicas de dança, como a bailarina fazendo a pose caricaturada de “quinta posição” (figura 20).

Figura 20 – Parte de uma cena de vedetes, na qual referenciamos comicamente bailarinos e ginastas



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Relação de Poder: A organização coreográfica previamente definida; o roteiro de passos e posições corporais sincronizadas, que dominam o espaço enquanto são executadas; e formações que possibilitem uma visão 360° são relações de poder evidente nesta cena, pois, coreograficamente, permitem uma relação direta com espaço e, em alguns momentos, o diálogo com o público.

As coreografias que são desenvolvidas milimetricamente calculadas, passo a passo, desenvolvem uma relação de poder maior dos artistas com o espaço e uma menor interação direta com o público, para além da apreciação visual do arranjo coreográfico e de algumas brechas de improvisação. A comicidade é usada propositalmente para causar um efeito no público e mantê-lo conectado com a narrativa.

Profanação: Aqui, possivelmente pode gerar uma confusão com o gênero dos personagens, pois os três estão caracterizados da mesma forma, são vedetes (mulheres). Isso gera um tom cômico no desenrolar da coreografia e também gera algumas situações de preconceito, principalmente com os divos vestidos de vedetes. Alguns integrantes do público revelam verbalmente suas insatisfações de verem “homens” vestidos de “mulheres”. Há aqui uma tentativa de profanação do corpo, utilizando ele de outra maneira, quebrando um padrão cultural dito comum (figura 21).

Astúcia: Utilização de uma música que geralmente é conhecida pelo público “/ *Will Survivor*”, comumente utilizamos um espaço amplo que caiba toda sequência coreográfica, com os deslocamentos e formações. Quando o espaço está ocupado por algum feirante ou por algum outro motivo que possa surgir no momento da realização da cena, nos adequamos a outro espaço disponível que identificamos no momento, sendo esta estratégia de momento do tipo astúcia.

Figura 21 – As vedetes



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Cena 7: Selfie + Interação

A composição coreográfica desta cena se baseou na utilização da fala por um dos personagens para direcionar uma proposta corporal de pose. O espetáculo é baseado em poses e, se recapitularmos as cenas já descritas, vemos que selecionamos diversas poses referências para cada temática de cena.

Após a finalização das vedetes, a Diva inicia um diálogo com o público, chamando-os para tirar uma foto, uma *selfie*. Inicialmente, os próprios personagens tiram a foto de forma imaginária, primeiramente sozinhos e, após, com o público. Em seguida, logo após câmeras surgirem do público, que querem fotografar a cena, o repertório vai mudando conforme vamos verbalizando situações prováveis de acontecer.

Nesta cena, utilizamos alguns textos pré-definidos para tirar *selfies* com determinadas temáticas, fazendo com que os participantes da foto se comportem corporalmente de acordo com a temática que selecionamos.

Por exemplo, fazemos um chamado direcionando a fala para uma parte do público: - Vamos fazer uma foto???...; realiza-se primeiro a foto entre os intérpretes, cena que se repete algumas vezes, e, depois, um dos personagens indica no público com quem podemos realizar uma foto: - Já sei, bem aqui (apontando), com essa senhora! Vamos fazer uma foto de família... (figura 22), direcionando o lugar e com quais pessoas irá fazer a foto. Dessa maneira, continua acontecendo por um tempo, como, por exemplo, uma foto como um super-herói – um dos direcionamentos verbalizados quando existem mais crianças no público –; uma foto como um artista de rock (figura 23) sempre consegue atrair membros do público; uma foto do comportamento satirizado dos artistas de arte contemporânea sempre causa risadas; etc.

Figura 22 - Vedetes em uma foto com uma família



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Figura 23 – Uma foto em estilo *rock and roll*



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – **Fotografia:** Andresa Moreno.

Relação de Poder: o uso da voz para direcionar a ação corporal dos participantes da foto é uma relação de poder que permite que o público possa prever o que irá acontecer através de um comando, tendo como possibilidade sua participação ou não. Realizar primeiramente a ação para deixar o público previamente preparado e, em seguida, com uma mesma temática, tirar uma foto em uma pose, permite que o roteiro vá variando e interagindo cada vez mais com o público.

Profanação: Trazer os artistas para contemporaneidade, permitindo o diálogo com novas ferramentas utilizadas em nossa cultura atual. De tal modo, os personagens “saíram” ficcionalmente da década de 50 e chegaram na feira, em 2018, realizando ações cotidianas de hoje, como tirar uma *selfie*. Além de tentar profanar o tempo, tentamos profanar também as *selfies*, tirando-as do *glamour* da singularidade e trazendo-as para o cotidiano da feira livre, onde estamos vestidos de vedetes.

Astúcia: O roteiro de improvisações se dá de acordo como verificamos no público qual será a melhor organização para uma maior participação ou melhor interação do mesmo. Esta percepção do público é muito característica do momento que está acontecendo a cena. Geralmente, o público que vem acompanhando o desenrolar da proposta artística tem mais interesse na participação e conseguimos perceber, minimamente, quem está acompanhando a execução da obra enquanto deslocamos. Quando chega a hora da execução da cena, conseguimos identificar no público as possibilidades de interação. Também são astúcias o momento em que vamos selecionar o melhor lugar para a realização da cena.

Cena 8: Baba baby e finalização

A cena se inicia com os três personagens indo embora vestidos de vedetes, fazendo poses de despedidas, olhando para o que estão deixando para trás e interagindo com as pessoas e objetos neste trajeto de finalização da obra. Da mesma forma que aparecem no espaço da feira, os artistas desaparecem, deixando vestígios das plumas rosas utilizadas no último figurino.

A composição coreográfica desta cena se baseia em cada frase musical da música *Baba baby*, na voz de Maria Gadu. Os artistas correm e param em uma pose, indo embora e retornando de onde vieram e cruzando toda a feira livre, ou o espaço

por onde performaram. Eles se despedem da feira e do público com poses, tanto aquelas que passaram pela construção dramatúrgica do espetáculo quanto as outras que inventam na hora da encenação, utilizando para improvisar a mala, o carrinho com os objetos cênicos (figura 24), os objetos da feira e/ou as pessoas.

Figura 24 – Vedete indo embora da feira



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

Relação de poder: Nesta cena a relação de poder com o espaço é bem definida, pois os artistas retornam correndo de onde vieram, realizando poses e desaparecem, sem dar tempo de que o público os sigam.

Astúcia: Correr e sair da feira de forma rápida para não serem perseguidos pelas crianças que, geralmente, tentam correr atrás dos personagens do espetáculo. Carregar os objetos e improvisar com eles durante a volta, correndo para os espaços livres até desaparecer (figura 25).

Figura 25 – Vedetes se despedindo da feira



Fonte: Acervo ¿por qué? grupo que dança – Fotografia: Andresa Moreno.

As pausas realizadas nas poses neste momento também indicam que nós estamos nos despedindo do público; elas são pensadas propositalmente para que o público perceba.

Chegamos, assim, ao final da intervenção urbana “Aparecidas”. Na análise, percebemos que as relações de poder que os intérpretes realizam com o espaço podem tanto organizar como desorganizar as relações normativas que são executadas no local, bem como, criar dramaturgias diferentes diante das relações que são rearranjadas no momento da intervenção. Há uma percepção simultânea do acontecimento (vida) cotidiano com o acontecimento (arte) ficcional.

Possibilitar a participação na obra, por livre e espontânea vontade do público, efetiva as teorias sobre participação social ativa numa sociedade. A sociedade que acontece ali e naquele momento. Creio que a dramaturgia possibilitou que ressignificássemos os espaços e as relações que ali estavam momentaneamente não somente no espaço físico, mas, inclusive, nos espaços que as relações criam nos territórios onde habitamos.

4 ESCAPE – NÔMADES GRUPO DE DANÇA

4.1 A experiência com o Nômades Grupo de Dança

O Nômades Grupo de Dança nasceu, em 2002, como um grupo experimental de dança, no antigo Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET), hoje IFG-Goiânia, e realizava apresentações solicitadas pela instituição em eventos promovidos pela mesma. Assim sendo, sua origem comprova que o Nômades Grupo Experimental de Dança já era aprovado e chancelado pela instituição a qual habitava.

Posteriormente, com mudanças tanto na instituição como também na carreira profissional da professora Cristiane Santos, diretora do grupo e contratada como substituta da instituição, o grupo encerrou suas atividades como grupo experimental. Deu início, então, a atuação do Nômades Grupo de Dança, devido a força do movimento realizado pela diretora artística, Cristiane Santos, e dos seus integrantes para a continuidade das ações do grupo.

As ações culturais também eram chanceladas pelos seus pares, lembrando que Cristiane Santos, antes de ser diretora artística do Nômades Grupo de Dança, já possuía carreira artística em Goiânia, principalmente como bailarina, professora e coreógrafa, ou seja, já era reverenciada pelos seus pares antes da construção do grupo, justamente por fazer parte do “mundo das artes”.

Continuando sua trajetória, o grupo passou a pleitear projetos culturais e começar a ser chancelado pelas leis de incentivo à cultura, sendo aprovado em editais que subsidiaram a criação de suas obras e propostas artísticas.

As relações de poder no Nômades Grupo de Dança eram bem definidas, Cristiane Santos, na direção artística, tomava as decisões composicionais e de dramaturgia das obras, direcionando quais as problemáticas seriam trabalhadas. A produção executiva era realizada por William Bernardes³³, que construía, produzia e

³³ William Bernardes possui experiência em gestão de grupo de dança, elaboração de projetos, produção de eventos esportivos e culturais, captação de recursos, consultoria, marketing cultural e social. Conhecimentos em Gestão Estratégica e Inteligência de Negócios, atuação no Terceiro Setor. Sua formação inicial é Graduação em Educação Física (1993), Especialização em Ciências e Técnicas do Basquetebol (1995), Treinamentos de equipes Esportivas (1988 – 2002) e Docência Universitária (1999-2009). Mestrado em Educação (2004) - inconcluso e MBA Executivo em Inteligência de Negócios (2013) – e, certificação FGV em gerenciamento de projetos – minicurso (2011). Gestor do Nômades Grupo de Dança, elabora projetos e realiza captação de recursos.

organizava os projetos culturais, além de também exercer a função de captador de recursos das aprovações em leis de incentivo.

A relação do Nômades Grupos de Dança com instituições culturais e de ensino era bem próxima, pois estas também faziam parte do público que atingíamos com as ações culturais que desenvolvíamos, graças a relação da diretora com essas instituições.

Os intérpretes: eu, Ludmila Rocha³⁴, Julia Ormond³⁵ e Laís Guerra³⁶, como intérprete e ensaísta, ficávamos responsáveis por fazer aula das técnicas de dança utilizadas no NGD; participar dos processos de criação; ajudar na produção das montagens e desmontagens das apresentações.

Desde a entrada de um membro no grupo, que é realizada por seleção/audição ou convite, as relações de poder são expostas, tanto pela direção artística como pelo produtor do grupo. Porém, como iam surgindo as possibilidades de envio de projetos para leis de incentivo, nos reuníamos e discutíamos quais propostas podíamos enviar e realizar em cada oportunidade e falávamos ainda sobre o momento pelo qual o grupo estava passando e, assim, fomos desenvolvendo os projetos e construindo nossas relações dessa forma.

Uma política que ficou definida na relação do trabalho artístico, desde o início dos trabalhos com o grupo, era a de que dançávamos por três motivos: o primeiro, por política, para realizar trocas com os lugares onde ensaiávamos, de tal maneira, realizávamos apresentações em eventos que investiam na continuidade de nossas ações e existência – instituições que cediam espaços e nós associávamos as nossas divulgações às marcas das instituições, como também participávamos de seus

³⁴ Ludmila Oliveira Rocha: Possui formação em bacharelado em Educação Física, pela Pontifícia Universidade de Goiás – PUC, e especialização em Pedagogias da Dança pelo, CEAFFI PUC-GO, é também professora de dança da Secretaria Estadual de Educação e Cultura de Goiás, ministrando aulas no Centro de Educação Nely Deusdará. Como Bailarina, desenvolveu sua carreira artística perpassando as técnicas das danças urbanas, balé clássico e jazz, atuou como intérprete no Nômades Grupo de Dança, de 2012 a 2018.

³⁵ Júlia Ormond possui formação em *ballet* Clássico pela Escola de Artes ITEGO Basileu França, onde atuou como bailarina por nove anos, participando de festivais, mostras, competições e eventos de dança. Na mesma instituição, se formou no Curso Técnico de Dança Contemporânea, hoje cursa Licenciatura em Dança na Faculdade de Educação Física e Dança – FEFD, da Universidade Federal de Goiás – UFG e é intérprete do Nômades Grupo de Dança desde 2017.

³⁶ Laís Guerra: Possui formação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Goiás. Técnica em *Ballet* Clássico e Dança Contemporânea, pelo Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França; Professora e Coreógrafa do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França desde 2007; Bailarina do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França, desde 1998, e Bailarina da Quasar Jovem, em 2010; Bailarina do Nômades Grupo de Dança desde 2009 e Ensaísta do grupo, em 2011.

eventos; o segundo, por pagamento (cachê), seja ele do mercado privado ou por financiamento público, ou seja, venda do produto artístico que produzíamos; o terceiro, mas não menos importante, por amizade.

Dançar por amizade acontecia quando era necessário contribuir artisticamente com algum amigo que estava promovendo um evento cultural; ou em eventos dos próprios intérpretes; ou eventos científicos de colegas da profissão; selecionávamos quem poderia se disponibilizar para realizar alguma apresentação do repertório e aproveitávamos a oportunidade para divulgar o trabalho do grupo.

Quando não estávamos sendo subsidiados por leis de incentivo e, quando era possível, mantínhamos nossas rotinas de aulas com a diretora artística do grupo, que também atuava como nossa professora nas técnicas utilizadas na dramaturgia corporal do grupo. A proposta foi em forma de troca: ela nos dava aula e ofertava seus conhecimentos das teorias e técnicas com as quais trabalhava, enquanto nós mantínhamos nosso corpo trabalhando dentro da linguagem estética do NGD, mas, principalmente, mantendo a performance corporal. Todas as relações eram dialogadas e expostas para que cada intérprete pudesse decidir o que fazer.

Desde seu surgimento, em 2002, vinculado ao antigo CEFET e hoje IFG-Goiânia, as intervenções urbanas estão presentes no histórico do grupo, pois esse tipo de produção artística registra o confronto da vida, suas densidades e provocações cotidianas e é muito pesquisada pelo grupo nas experimentações cênicas em dança contemporânea.

Entre suas produções se destacam as obras: *Quadros* (2002); *Solear* (2003); *Elos Eros* (2004); e as obras financiadas por meio de incentivos públicos;...*o corpo ainda pulsa...* (2006); *Última Gota* (2009) e circulações com este espetáculo; *Palavras em Giz* (2013) e circulação com este espetáculo; *Beladona* (2016) e circulação com este espetáculo.

A maioria dessas obras foram montadas para palco, com exceção de *Beladona*, que também desenvolvemos experimentações com a dramaturgia do espetáculo adaptando-a para espaços urbanos.

Executamos também “*O espaço, a gente e outros olhares*” (2017), com o qual realizávamos intervenções urbanas em espaços de referências culturais em algumas cidades goianas, com o intuito de desenvolver vídeo-danças para cada cidade. Realizamos esta ação em Goiânia e em algumas cidades do interior como Jataí, Cidade de Goiás, Pirenópolis e Rio Quente.

Além disso, realizamos ainda duas edições de residências artísticas com a construção de intervenções urbanas: “*Nômades EmDerivação – Residência Artística*” (2016) e (2018) e a composição da intervenção urbana *Escape* (2018), objeto de análise nesta pesquisa.

As obras a partir de “... o corpo ainda pulsa...” (2006) foram construídas com financiamento subsidiado por leis de incentivo à cultura, isto é, foram aprovadas por comissões de seleção, curatoriais e por mérito cultural. O desenvolvimento desses projetos possibilitou a produção das ações artísticas que compõem o currículo do grupo e o trabalho artístico em dança de vários artistas que fizeram partes das obras.

O grupo não possui um espaço fixo para ensaios, realiza suas ações (preparações corporais e criação de suas produções artísticas) em espaços que cedem salas de dança em apoio à cultura local e em troca da divulgação de suas marcas. Durante o tempo em que atuei no grupo como intérprete, usamos espaços de algumas instituições.

Como o próprio nome do grupo, *Nômades*, o grupo não tinha uma “casa fixa”. Como já dito, realizávamos parcerias com espaços, instituições (escolas, secretarias, centros de estudo) que cediam seus espaços para a realização de nossas ações e, em troca, realizávamos ações culturais pela instituição, quando fosse necessário.

Como exemplo, enquanto estive com o grupo, utilizamos alguns espaços institucionais públicos de Goiânia-GO: a extinta Casa das Artes, demolida para construção de um empreendimento imobiliário; o auditório e uma sala de dança do IEG – Instituto Educacional de Goiânia; a sala de dança da ESEFEGO; a sala de dança do Centro Cultural da UFG – CCUFG, quando estava disponível; e, por último, a sala de dança do Centro de Estudos e Pesquisa Ciranda da Arte, para as preparações corporais de “*Escape*”.

Alguns espaços urbanos também se tornaram locais de ensaio essenciais para a construção da obra, como a esquina do Centro Cultural Cora Coralina. As relações com os espaços eram organizadas pela diretora artística, Cristiane Santos, e pelo produtor do grupo, William Bernardes.

O processo de criação é direcionado pela coreógrafa tanto para as produções artísticas de palco como também para a criação das intervenções urbanas, que, feitas com dança, são guiadas por ideias e/ou hipóteses que surgem durante a busca do que a coreógrafa deseja falar/trabalhar na dramaturgia que irá criar, geralmente, ela se baseia em problemáticas culturais da sociedade.

O desenvolvimento do processo possuía alguns eixos que a diretora havia pesquisado e que pude experienciá-los durante os processos de criação das obras e projetos que participei, de 2012 a 2018.

A produção e execução das ações artísticas são embasados pela diretora artística na pesquisa de autores, que discutem a temática ou problemática, e na proposta de ação artística que a coreógrafa quer realizar.

O papel dos intérpretes é realizar a proposta desta interpretação trazida pela coreógrafa como problemática, associando as técnicas de dança utilizadas na preparação corporal e nos laboratórios de improvisação para criar narrativas corporais que darão vida a estética da ação artística, seja ela para palco ou para rua, embora para cada espaço, há necessidades composicionais diferentes.

Após os estudos conceituais, observações e experimentações de movimentos corporais que possam abarcar os conceitos estudados, a diretora faz uma sistematização corporal, que irá oferecer à obra sua dramaturgia corporal, ou seja, sua coreografia.

Os laboratórios de improvisação que são realizados com base na linha técnica de dança utilizada pela coreógrafa possibilitam pesquisar o tipo de movimentação técnica e nos permitem uma apropriação gestual na intenção do movimento. O grupo trabalha com técnicas de dança específicas para preparação corporal: dança moderna, dança afro, dança clássica e laboratórios de improvisação.

A preparação corporal do grupo afeta totalmente o processo criativo, pois os intérpretes fazem quatro tipos de aula: técnicas de dança clássica, dança moderna em Martha Graham, dança afro, além de laboratórios de improvisação. Essas técnicas são usadas no processo criativo porque possibilitam uma configuração de corpo, uma estética que se aproxime da movimentação desejada pela diretora, melhor dizendo, corpos que tenham a corporeidade dessas técnicas de dança associadas à temática do trabalho artístico a ser desenvolvido dentro da estética da dança contemporânea.

O resultado deste processo de pesquisa corporal se produz em um tipo de discursividade de corpo e concretiza-se na encenação coreográfica, na produção da obra e, posteriormente, na subjetividade gerada no público.

As intervenções urbanas do grupo são criadas através deste processo de pesquisa em dança e utilizamos diversas formas de experiências, como: observação de campo sobre as corporeidade das pessoas na cidade, com a intenção e possibilidade de usá-las na obra; improvisações livres e guiadas; elementos urbanos

como objetos cênicos (pneu, água suja, verbalizar narrativas para o corpo dançar, utilização de objetos recicláveis) para fomentar a criatividade e movimentar a complexidade da temática, através do processo criativo mencionado.

O processo da pesquisa corporal que vem sendo estruturado desde 2002, segundo a coreógrafa Cristiane Santos (2018), passa por quatro eixos que são relacionados entre si e não possuem uma ordem: começo – meio – fim, eles podem ser iniciados independentemente. Os eixos podem ser experimentados independentemente e vão se relacionando entre si, de acordo com o grau de complexidade e maturidade que o processo criativo vai desencadeando na criação da dramaturgia.

Seguem os eixos de pensamento que a coreógrafa Cristiane Santos (2018) desenvolve com os intérpretes do NGD para atingir a dramaturgia:

O eixo da **Ação Mobilizadora** é a ação observada do contexto que irá se trabalhar, que mobiliza, movimenta, aciona, dispara o desejo reflexivo e coreográfico. Exemplos da ação podem ser: textos, poemas, músicas, situações cotidianas, memórias, histórias, invenções. Normalmente essa ação é encontrada pelo afeto da artista com determinada ocasião ou curiosidade, motivada pela sede do saber e do conhecimento que determinada situação existente ou imaginária possui. A delicadeza de olhar, de sentir e entender que encontrou o necessário para mover-se. A ação mobilizadora é aquela que (co)move: move junto.

O eixo **Ação Transformadora** engloba as pesquisas, ideias, leituras, experimentações e observações que são capazes de transformar a questão, gerar outras potências e outras questões.

É a possibilidade de complexificação e transformação da questão, que gera outros lugares e acionamentos de gatilhos para disparos e impulsionamento da pesquisa artística. Normalmente, procura-se embasamentos teóricos e conceituais que surgem na reincidência dos questionamentos ou do objeto nas diversas discussões que essa ação pode gerar.

O eixo **Ação Conceitual** é a ideia do que é comum no diferente, ou que reincide na pesquisa, o que une o universal da ação mobilizadora e como ela se encontra no grupo de trabalho (entre alunos, artistas, participantes), como ela se relaciona com diversas características de ação mobilizadora e transformadora.

Provoca uma questão, uma problematização permeável e é associada às discursividades e narrativas lineares ou não. É uma reflexão social que permeia a construção sobre o que será dito.

Segundo Santos (2018), sobre o conceito que move o processo criativo, não é concreto, não é engessado e tem autonomia de criação infinita; não se limita às regras de coerção e modelos prévios de conduta que cerceiam a imaginação criativa, mas uma engrenagem de possibilidades, que inclusive questiona sua própria coerção.

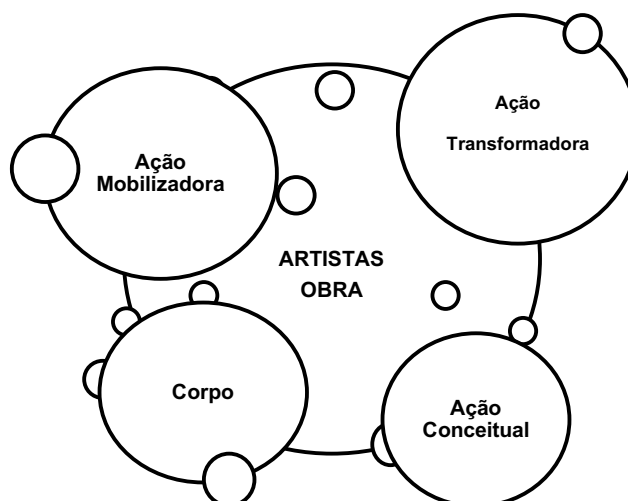
O eixo **Corpo** é o centralizador da experiência, tudo passa pelo nosso corpo, os sentidos, as ideias, as imagens, o movimento, os lugares. É pelo corpo que nós nos mostramos.

O corpo é o que nos movimenta no sentido do conhecimento e do autoconhecimento. Para Santos (2018), ele que permite nosso trabalho cotidiano, seja como alunos, professores, bailarinos, artistas ou intérpretes. O corpo ainda nos permite e nos propõe aos diálogos, nos quais as ideias e os discursos também são transmitidos.

Abaixo segue um esboço da minha percepção de como a diretoria artística e coreógrafa Cristiane Santos vem pensando o processo de criação do grupo³⁷. No centro, os temas envolvidos e relacionados aos eixos de criação do grupo (figura 26):

Figura 26 – Processo de criação do Nômades Grupo de Dança, de Cristiane Santos, por Jayme Marques

³⁷ O processo criativo do Nômades Grupo de Dança está em desenvolvimento, por Cristiane Santos, e as informações aqui presentes foram retiradas da palestra ministrada pela diretora: “Ser e Estar na Rua” – do Projeto Cultural Nômades EmDerivação – Residência Artística, patrocinado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia – 2018, o projeto propôs intervenções urbanas feitas com dança em vários pontos da cidade de Goiânia. Disponível em: <https://www.facebook.com/nomadesdanca/videos/1908017522542111>



Fonte: Criado pelo autor.

É neste processo que, entre diretora artística/coreógrafa e o próprio coletivo, vão surgindo outras ideias que podem ou não compor a obra, como: tipos de figurinos, aspectos da trilha sonora, possíveis objetos cênicos, se haverá e como serão os cenários, a interação com o público, os tipos de espaço, se as narrativas corporais estão condizentes com as situações que vamos criando durante o decorrer do processo.

Segundo Cristiane Santos (2018), em palestra ao projeto cultural “*Nômades EmDerivação – Residência Artística*” (2018), são quatro eixos interdependentes que se articulam para uma produção criativa, sempre em processo de se fazer e refazer.

O processo criativo em dança contemporânea do Nômades Grupo de Dança funciona como uma rede interdependente e conectada, um complexo relacional e sua complexidade envolve a pesquisa, a reflexão, a mobilização e o aprendizado pelo corpo.

Podemos perceber que o processo criativo do NGD é uma sistematização complexa. Perpassa a preparação corporal em técnicas de dança dos intérpretes, relacionando conceitos (teóricos e práticos) das problematizações sociais trazidas pela coreógrafa para criação de narrativas (lineares ou não) de uma estética em dança contemporânea e para o desenvolvimento de um produto artístico. Neste caso, a intervenção urbana “Escape” (2018) seguiu os procedimentos citados durante sua criação.

Quando o Nômades Grupo de Dança realiza uma ação na rua, tem seu norteamento guiado pelos eixos propostos pela diretoria artística e pode encontrar diversas situações que o leve a compor. Situações estas que podem ser inesperadas ao processo, mas que dialogam com a proposta e acabam se tornando parte da obra. Então, as situações que são criadas podem ser pré-planejadas ou descobertas no momento da interação dos artistas com o público, com o espaço e, até mesmo, com o acaso.

4.2 Escape

Release fornecido pelo Nômades Grupo de Dança:

ESCAPE surgiu de uma necessidade de dançar de habitar outros espaços para levar e fazer arte. A criação de situações de escape é uma construção coreográfica de mão dupla levando a dança contemporânea para a rua e trazendo a intervenção da rua para a dança na cidade e algumas de suas problemáticas perpassam a criação do espetáculo.

Os limites, fronteiras, bordas, entre, dentro, fora, a realidade de habitar a cidade com outros princípios, impulsionando-os criativamente através da dança. A tomada do espaço público como campo de conexão direta entre sujeito e sociedade, dinamizando a convivência entre artistas e cidadãos.

A rua enquanto lugar de compor de justapor, de invadir sem ser convidado, lembrando que na rua somos espectadores de nós mesmos, pois a rua como um espaço urbano faz parte de um lugar, uma cultura, um cenário, uma cidade. Neste sentido a rua nos desestabiliza, provoca uma suspensão, um medo e também um desejo. Quem passa? O que passa? O que é móvel? Lidar com o incontrolável, com a insegurança, com o instável são desejos que nos mobilizaram para a construção de ESCAPE. (NÔMADES, 2018 – anexo 2).

Sinopse fornecida pelo grupo:

INSTRUÇÕES PARA **ESCAPE**

Grite
Saia da caixa
Vá para a rua
Escute, enxergue, sinta
Torne visível
Diga não,
Lute
Tenha coragem e acima de tudo,
Não se acostume
ESCAPE

Não naturalizar:
O excesso,
O desperdício,

O lixo,
O descuido,
A poluição,
A miséria,
A violência,
A banalização do outro,
O ser humano,

ESCAPE

Criar desvios,
Achar brechas, andar rápido,
Andar devagar, não andar,
Contar e ouvir histórias outras
Pés descalços,
Abandono
Não se acostume

ESCAPE... (NÔMADES, 2018 – anexo 2).

Personagens/Caracterização:

Jayme Marques: Capa de chuva transparente, bermuda preta, blusa amarela e tênis preto.

Ludmila Rocha: Blusa curta azul escuro e amarelo, calça preta e tênis preto.

Julia Ormond: Macacão azul escuro e amarelo e tênis preto.

Laís Guerra: Blusa curta amarela, bermuda preta, tênis preto com uma capa que simula um saco de lixo com vários recicláveis.

Locais onde ocorreram as apresentações:

Parques, bosques, esquinas, praças e pátios de faculdade, realizando as seguintes apresentações:

- Apresentação de Escape na Vila Cultural Cora Coralina – Setor Central. Goiânia.

Data: 21/06/2018; às 17h.

- Apresentação de Escape na Praça do Jacaré, Setor Criméia Oeste. Goiânia
- Data: 10/08/18; às 10h.

- Apresentação de Escape no Parque Flamboyant, Jardim Goiás. Goiânia.
- Data: 12/08/2018; às 17h.

- Apresentação de Escape na Praça do Sol, Setor Oeste. Goiânia.
Data: 19/08/2018; às 17h.
- Apresentação de Escape – Pátio da Faculdade Anhanguera, Vila Canaã.
Data: 23/08/2018; às 18h30.
- Apresentação de Escape na Vila Cultural Cora Coralina, Setor Central.
Data: 24/08/2018; às 17h.
- Apresentação de Escape no Parque Leolídio di Ramos Caiado, Setor Goiânia II. Goiânia.
Data: 02/09/2018; às 17h.

Visita Técnica e Instalação:

Na ocasião, a direção artística juntamente com os intérpretes analisam as possibilidades de execução da obra. O grupo verifica como podem ocorrer as cenas e, de acordo com a primeira orientação, a direção artística decide onde instalar o cenário: a cápsula de Escape e a aparelhagem de som.

Esse é um ponto que delimita o espaço de atuação no qual acontecerá a intervenção, que ficará em volta do cenário. Há, então, uma característica singular na utilização do espaço: define-se um ponto de atuação central.

Apesar da utilização de outros pontos de atuação em torno do local pré-estabelecido, as cenas são direcionadas a convergir para esse ponto central, mesmo o espetáculo estruturado de forma que possa ser visualizado em 360°. O retorno para o ponto central, onde são direcionadas as cenas, acontece para o uso da cápsula de Escape.

Cenário:

Uma caixa com 1,50m², com altura de 2,00m, montada como uma banca de feira, possui *lamps* por fora com diversas mensagens encontradas em artes de rua de contextos urbanos criadas para o espetáculo. Temos também duas placas, que são utilizadas no final da performance, com a escrita “Escape Aqui!”.

Dentro da cápsula há um telefone celular que transmite as ações que são realizadas em seu interior para o Facebook do NGD. Aqui, outra forma de interação com o público é por meio de um jogo de ações realizado dentro da cápsula (figura 27).

Figura 27 – Cápsula de “Escape”



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Fotografia Silvia Patrícia.

Sonoplastia:

O grupo necessita de um ponto de energia elétrica para ligar a mesa de som, as caixas de som e o microfone. Algumas vezes, é necessário um gerador de energia portátil, caso o espaço urbano não tenha como oferecer um ponto de energia local.

Parte da trilha sonora foi criada para o espetáculo e outra parte é feita ao vivo por uma das artistas. A trilha do espetáculo é original, tanto a parte composta pelos músicos como a parte de narração, feita por uma das integrantes.

Preparação Cênica e pré-apresentação:

Os ensaios foram realizados em espaços urbanos (ruas, avenidas, principalmente onde havia possibilidade de usar mais de um espaço, como as esquinas, faixas de pedestre, semáforos e pontos de ônibus) e em salas de dança cedidas ao grupo por instituições parceiras.

Os ensaios eram realizados com duração de 3h a 4h, de três a cinco vezes por semana. O processo de construção durou de 8 a 12 meses, entre aprovação do projeto, pesquisas e organização de uma proposta final para a produção da intervenção.

A preparação cênica se deu em ensaios semanais e, nos dias de apresentação, após montagem do cenário, realizamos alongamentos e aquecimentos no próprio

espaço onde acontecerá a intervenção. A maquiagem e troca de roupa em banheiros emprestados próximos do local onde acontecerá a intervenção.

4.3 Roteiro e Análise

Cena 1: Capa de chuva + interação

Jayme Marques surge com uma capa de chuva em um local onde não está chovendo, sua corporeidade se organiza como um sujeito inclinado que busca algo pelo chão. Ele busca pelo chão algo, observa o que encontra e retoma o seu caminho (figura 28).

O intérprete caminha buscando equilíbrio como se andasse em uma linha tênue entre manter-se de pé ou cair no chão. Muda de direção de acordo com o que busca. O personagem “sente” o cheiro de alguma comida, como se alguém do público estivesse comendo, levanta a cabeça e, em direção à pessoa, abre ao máximo a boca, como se esperasse que algo fosse colocado em sua boca, alimentado, voluntariamente pela pessoa.

Figura 28 – Início da intervenção - Capa de Chuva



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Sílvia Patrícia.

Enquanto isso, concomitante a esta ação, mas em outro ponto do mesmo espaço, mancando arrastando uma das pernas, uma das artistas, Ludmila Rocha, também procura algo no chão e utiliza formas não convencionais de deslocamento pelo espaço.

A composição coreográfica parte de dois solos de deslocamento em linha (figura 29), o primeiro realiza uma trajetória no espaço com um pé na frente do outro,

como se andasse equilibrando-se em uma linha, tronco curvo e com mudanças de direção repentinas.

Figura 29 – Início de “Escape” - Deslocamento em linhas com capa de chuva



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Sílvia Patrícia.

Respiração ofegante, o intérprete gesticula como se estivesse fumando um cigarro, subindo o tronco e descendo, recuperando e balançando a cabeça de um lado para o outro, em interação com o público através do cheiro, como se fosse um animal buscando reconhecer algo.

Os artistas que compõem a cena procuram algo no chão, assim, em determinado momento, giram em torno dos próprios eixos descendo e chegando até o chão, limpando o chão para poder deitar. Logo após, os intérpretes desenrolam uma coreografia simulando um diálogo.

Jayme Marques sai de cena para aguardar, ficcionalmente, algo vir, como se estivesse em um ponto de ônibus. Enquanto Ludmila Rocha dá continuidade ao seu solo com movimentações recortadas, mas agora contracenando com Julia Ormond.

Relação de poder: Além do roteiro coreográfico e da coreografia pensada previamente, as ações de invasão do espaço, pedir, surpreender, deslocar a cena para o público propositalmente, tentando interação, desenvolvem uma relação de poder com o espaço e com o público.

Profanação: A capa de chuva utilizada de outra forma, ao mesmo tempo que é um objeto que protege da chuva, ela é utilizada como cobertor quando o intérprete deita no chão.

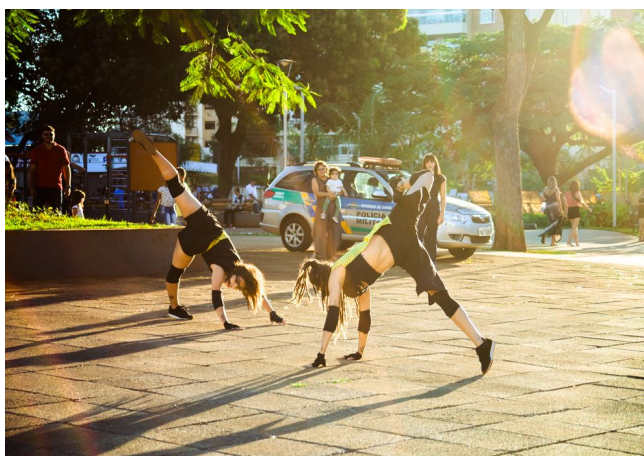
Astúcia: Os deslocamentos e interações que acontecem no momento da apresentação possibilitam organizações espaciais e corporais que só são disparadas pela forma como os intérpretes se comportam no ambiente, por exemplo, quando Jayme Marques invade o espaço onde o público se encontra e começa a interagir com o público.

Cena 2: Cultura brasileira

Ludmila Rocha realiza uma movimentação recortada dialogando com a música e, em seguida, encontra Julia Ormond que entra em “cena” como se fosse um manequim em movimento, uma modelo. Dialogando coreograficamente, elas saem caminhando como num desfile para a cena “cultura brasileira”.

Nessa cena, as artistas dançam ao som de uma música baseada em sons e falas da cultura brasileira, falas de música, falas do cotidiano da rua, versos pensados como paisagem sonora para a movimentação que executam. No trecho, as artistas desenvolvem um duo que utiliza vários gestuais da cultura brasileira, danças como o forró, o funk, o samba, movimentos de quadril circulares e recortados, com exacerbação em movimentações de perna em diversos níveis (figura 30).

Figura 30 – Julia Ormond e Ludmila Rocha em: Cultura Brasileira - Movimentações em diferentes níveis



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Silvia Patrícia.

Relações de Poder: Há uma relação com as músicas populares e com as movimentações de dança que as caracterizam em relação ao corpo desenvolvido para

a dramaturgia do espetáculo. Nesse sentido, há uma relação de poder na utilização de estereótipos para a criação coreográfica.

Astúcia: Há muitos deslocamentos e reorganização no espaço, de acordo com a possibilidade de movimentação entre o público e o desenvolvimento da obra. Utilizar movimentações gestuais da cultura brasileira mescladas com outras técnicas de dança é uma astúcia na criação coreográfica que possibilita aos intérpretes brechas de improvisação entre as técnicas de dança que possuem e outras técnicas que usam para a realização da coreografia.

Cena 3: Me dá uma ajuda?

A composição coreográfica desta cena se desenvolve em boa parte de sua movimentação no chão, em nível baixo. É baseada em pessoas que pedem ajuda na rua e que, muitas vezes, estão escoradas, encostadas, deitadas, sentadas e posicionadas das mais diversas formas, com as mais diversas corporeidades no chão das ruas. Na cena, Julia Ormond realiza um longo deslocamento pelo chão com os cotovelos e os joelhos, corporeidades estas observadas no centro urbano de Goiânia (figura 31).

Figura 31 – Julia Ormond na cena "Me dá uma ajuda?"



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto Silvia Patrícia

Relação de Poder: Neste momento a relação de poder está em estabelecer contato direto com o chão em outros formatos, para além de se deslocar. Na cena,

Julia Ormond utiliza diversas posições corporais e contorcionismos, trabalhando bastante no chão, no nível baixo.

O nível baixo é difícil de ser trabalhado no espaço urbano, porque requer uma dedicação e um cuidado exaustivo na sua utilização, principalmente para conseguir atrair a atenção do público e também não se machucar.

Utilizamos a cena anterior (Cultura Brasileira) para conexão com a “Me dá uma ajuda”, que tem conexão com a cena do pneu, pois estão todas no nível baixo (chão). Assim, criamos uma disposição que conecta as cenas, através também da narrativa que vai sendo percebida e criada juntamente com o público, direcionando aos espaços onde as cenas acontecem.

Profanação: O corpo se desloca de forma não convencional, propositalmente, no chão, possibilitando outro uso do corpo (que não é usado normalmente) e outro uso do espaço, diferenciado do cotidiano.

Astúcias: A configuração do espaço e das cenas possibilitam uma melhor execução pelos artistas. De acordo com essa configuração, é possível se organizar no espaço e controlar o tempo de execução dos roteiros coreográficos e das coreografias, uma vez que existem partes fixas e partes móveis que o própria artista controla, por exemplo, as partes coreografadas que ele não pode alterar, porém pode direcionar a movimentação para direções que quiser.

Cena 4: Pneu + As tradições

A composição coreográfica desta cena acontece enquanto a cena anterior está sendo finalizada, pois elas se conectam quando Julia Ormond leva a cena que está realizando até onde Jayme Marques se posiciona com um pneu.

Geralmente, Julia Ormond finaliza sua coreografia e do outro lado da rua, na faixa de pedestre, Jayme se posiciona com um pneu. Quando o semáforo fica vermelho para os carros e verde para os pedestres, ele coloca o pneu na faixa, entra dentro do pneu e desloca-se até o ponto onde encontrará a cápsula de Escape (figura 32) e com as outras duas artistas, que também estão em pneus.

Figura 32 – Jayme Marques em deslocamento na cena do pneu



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto Sílvia Patrícia.

Após a utilização coreográfica, com algumas sequências de pernas estipuladas para realizar enquanto o pneu roda, Ludmila Rocha e Jayme Marques saem do pneu e realizam uma coreografia juntos que fala sobre as tradições brasileiras. Eles utilizam gestual tanto das culturas populares tradicionais como das culturas contemporâneas. Utilizam velocidades diferentes e movimentos sincronizados para retratar a mudança da cultura. Julia Ormond vai embora no seu pneu e some no meio do público.

A intenção é dar evidência ao material, o pneu, tão utilizado no cotidiano urbano e propor uma forma de utilização diferente da convencional. No caso do pneu, usamos como um meio de transporte individual e não convencional e no caso do corpo, o usamos como ferramenta na utilização do pneu, desprezando a capacidade de bípedes temporariamente.

Relação de poder: Na cena, utilizamos o controle do tempo do semáforo concomitante ao uso do espaço, assim conseguimos controlar através da cena o momento exato em que o intérprete pode se deslocar com o pneu na faixa de pedestre sem ser atropelado ou correr algum risco de se machucar.

Quando os intérpretes se deslocam com o pneu, invadem propositalmente os espaços do público, fazendo com que ele se reorganize no espaço, principalmente porque é nítido que o deslocamento dentro do pneu é desenfreado e aleatório, difícil de controlar pelos artistas. Avançar até o público e parar antes de entrar em choque com os membros do público é uma relação de poder estabelecida entre os artistas e os membros do público.

Profanação: Há a possibilidade tanto de profanação do pneu como do corpo do intérprete nesta cena. O pneu porque ele não foi feito para ser utilizado em um corpo humano e o corpo humano porque, cotidianamente, não giramos dentro de um

pneu para nos deslocarmos. São dois novos usos que retiram o convencional uso e utilizam de outra forma.

Astúcia: A utilização do deslocamento rápido do pneu assusta as pessoas que, na maior parte das vezes, correm da trajetória que o pneu está realizando juntamente com o artista que o controla. Essa situação é muito delimitada e ocorre de acordo com o que o público se dispõe no espaço e como as trajetórias dos pneus podem mover as pessoas no momento da apresentação.

Cena 5: Eu tô de promoção!

A composição coreográfica desta cena se baseia na intervenção vocal que Laís Guerra realiza (Figura 33).

Figura 33 – Laís Guerra realizando uma intervenção vocal durante “Escape”

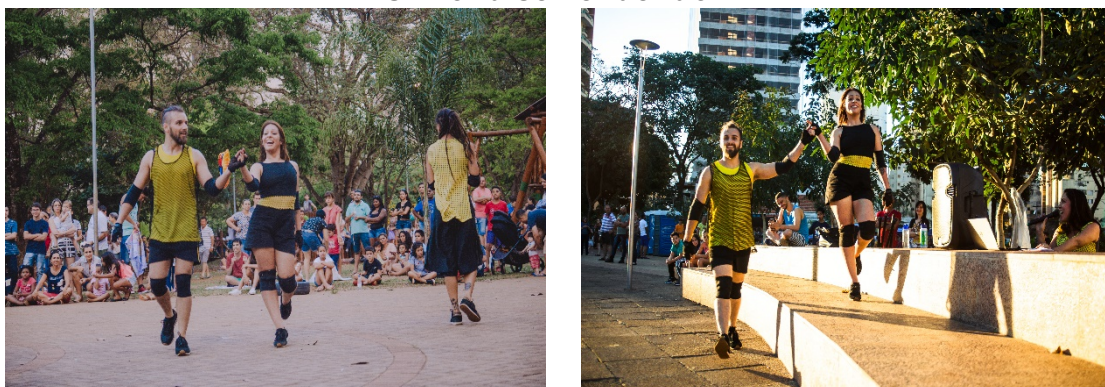


Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Silvia Patrícia.

Ela simula a narrativa que os anunciantes e vendedores ambulantes fazem para vender seus produtos. Enquanto em cena, os intérpretes desenvolvem uma narrativa corporal vendendo o outro, como se fossem objetos em um anúncio público de um mercado popular.

Corpos objetos que encontramos sendo anunciados como os produtos expostos no mercado dos centros urbanos (Figura 34).

Figura 34 – Cena de "Eu tô de promoção" – Jayme Marques e Júlia Ormond se vendendo



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Silvia Patrícia.

Relação de Poder: Aqui desenvolvemos uma narrativa oral totalmente voltada para um contexto cotidiano, muito encontrado nos centros urbanos, vendedores divulgando seus produtos, baseando-se no próprio cotidiano de venda dos vendedores ambulantes da cidade de Goiânia.

A narrativa corporal desenvolvida pelos intérpretes, um vendendo o outro de acordo com seus atributos, enfatiza a mensagem a ser passada. Tanto a narrativa oral quanto a narrativa corporal desta cena criam uma relação de poder de afirmação de uma mensagem a ser dada: de que nos autopromovemos humanos à venda.

Profanação: A profanação aqui está na venda dos corpos dos intérpretes, profana-se o corpo colocando-o à venda. Quando coloca-se a venda, disponibilizando para o uso comum, permite-se a profanação do corpo e a devolutiva dele ao uso comum de quem se habilita, do público, a comprá-lo.

Astúcia: Os intérpretes fazem a utilização do público para direcionar a venda um do outro. Nessa improvisação de direções, conseguimos identificar, nos membros do público, para onde direcionar a cena da “venda”, quem será o alvo da interação para a venda daqueles corpos em cena, como se estivessem em uma vitrine.

Cena 6: Poste + Interação

Julia Ormond interage com os outros integrantes, mas os trata como objetos, eles ficam sem reação, como se não tivessem significado (figura 35).

Figura 35 – Julia Ormond se apoiando em Jayme Marques na cena do poste



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Silvia Patrícia.

No primeiro momento, ela se aproveita, se apoia, se escora e se delicia com aquele corpo, porém, assim que perde o interesse, ela troca por outro. Em seguida, ela realiza novamente a mesma cena com Jayme Marques e depois sai a procura de alguém de seu interesse no público para fazer o mesmo, ao encontrar, finaliza sua dança agarrada na materialidade de um poste que está nos arredores de onde estamos executando a cena.

Relação de Poder: A procura que Julia Ormond realiza por um corpo, que lhe satisfaça em interação, com os outros integrantes e no meio do público, surge como se ela fosse seduzir ou usar algum membro do público e, no final, ela termina com o poste. É uma relação de poder desenvolvida pela cena entre artistas e membros do público.

Profanação: Foi desviada a função de uso do poste para se tornar um objeto cênico, que é usado pela intérprete para terminar sua cena, abraçada a ele e no chão (figura 36).

Figura 36 – Julia Ormond agarrada em seu poste



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto Sílvia Patrícia.

Astúcia: A interação com o público. Julia Ormond procura nos membros do público, muito interessada, quem possa usar. Ela aponta, olha por cima, faz que vai pegar, mas termina com o poste.

Do local onde ela está até o poste é necessário realizar uma trajetória, quem determina isso e como será realizado o trajeto é a própria intérprete, no momento da apresentação.

Cena 7: Tacataca + Que tiro foi esse? + Saia de lixo

Essa cena tem o nome de “Tacataca” porque sua musicalidade é feita através de instrumentos de percussão e utilizamos vários movimentos percutidos em sua composição coreográfica.

Os três intérpretes realizam a mesma coreografia, mas surgem de pontos diferentes do mesmo espaço e, sincronizados, desenvolvem a coreografia, dando ênfase em um determinado momento da música. Ficcionalmente, os intérpretes são alvejados por “tiros de balas perdidas” em seus corpos - são atingidos, resistem aos tiros e, vagarosamente, vão saindo de cena. Durante a execução dessa parte, Laís Guerra aparece arrastando uma saia que simula um saco de lixo e que está presa com uma capa de lixo com conteúdo reciclável, plástico, papelão e metal.

Uma super-heroína do lixo. Era muito curioso observar a Laís Guerra, que estava grávida na época, se deslocar pelo espaço com a corporeidade de uma mulher grávida, que carrega em suas costas um saco de lixo cheio (figura 37 e 38).

Figura 37 – Laís Guerra na cena da capa de lixo (1)



Fonte: Acervo Nômades Grupo de Dança – Foto Sílvia Patrícia.

Relação de Poder: Os tiros e os deslocamentos previamente coreografados trazem relação de poder com o espaço. O surgimento e a desapareição no foco da cena e o momento exato de transferir e deslocar a cena uns para os outros.

Profanação: A gravidez profanada para cena (figura 38), os corpos que não morrem com os tiros e o lixo que entra como objeto cênico.

Figura 38 – Laís Guerra na cena da capa de lixo (2)



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Silvia Patrícia.

Astúcia: Estabelecer que esta cena aconteça no foco central de onde o espetáculo está sendo realizado, pois mantém a conexão com a próxima cena e isso se configura somente em momentos de apresentação, quando é possível.

Cena 9: Banho com água suja + interação

Quando a cena da capa de lixo vai se finalizando, Laís Guerra leva o foco da cena até Jayme Marques, que irá realizar a cena do banho. Nesta cena, utilizo uma água preta engarrafada para tomar banho, no entanto, com a água suja (figura 39 e 40).

Geralmente, existem crianças como membros do público e elas verbalizam: “Eca! Que nojo...” O princípio coreográfico desta cena foi baseado na observação de como os moradores de rua e os trabalhadores do centro de Goiânia se higienizavam no espaço urbano, muitos deles usavam até mesmo o córrego da Marginal Botafogo para se banharem.

Após o banho, o intérprete se direciona até o público e, com as mãos sujas, convida um dos integrantes do público para entrar na cápsula de Escape.

Relação de Poder: Nesta cena várias coreografias acontecem ao mesmo tempo e todas se direcionam ao ponto central onde acontecerá a próxima ação. Elas estabelecem, então, uma relação de poder com o espaço aonde acontecem, concentrando a ação ao redor de onde outra ação irá acontecer. Assim, é possível que fique em evidência para o público a cena do banho.

Figura 39 - Jayme Marques na cena do banho com água suja



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto Silvia Patrícia.

Figura 40 – Cena do banho em frente à Cápsula de “Escape”



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto Silvia Patrícia.

Profanação: O banho com água suja profana o corpo e a própria ação cotidiana do banho. Uma ação de reafirmação de um cotidiano que deveria ser de limpeza, porém com a água suja. Na cena, um mesmo sentido depara o banho e um novo uso para água suja.

Astúcia: A retirada de um membro do público para participação na próxima cena da cápsula de Escape, pois somente se descobre a possibilidade de participação de uma pessoa no momento da execução da obra (figura 41).

Figura 41 – Após o banho de água suja, Jayme Marques usa o público para dar continuidade à cena



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: X Jornada de Dança da Bahia.

Cena 10: Cápsula de Escape

Nesta cena, após Jayme Marques retirar um membro do público e levá-lo para a cápsula de Escape, é revelado, através de comandos pré-estabelecidos, que a pessoa irá encontrar dentro da cápsula orientações que deve executar.

Comandos como: Grite! (Figura 42); Traga outra pessoa para cápsula!; Ande ao redor da cápsula gritando “Escape Aqui”!; Elogie alguém do lado de fora e retorne à cápsula, entre outros. Os participantes que são chamados, ou os que entram voluntariamente na cápsula de Escape, são orientados a realizar a ação enquanto ocorre uma transmissão simultânea do que acontece no interior da cápsula para as redes sociais.

Figura 42 – No interior da cápsula de “Escape”, participante realiza os comandos das "Instruções de Escape" contidos na cápsula



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Sílvia Patrícia.

Relações de Poder: Nesta cena há uma relação de poder bem definida com o espaço e com o público. O público é convidado a se retirar do seu espaço que habita fora da capsula (antes, somente como apreciador) para compor a cena dentro da capsula. A cápsula e o intérprete têm uma relação de poder efetiva com o público neste momento. O intérprete, pois, inicialmente, ele quem decide quem retirara do público fazendo o convite para entrar na capsula, e o participante do público que decide participar passa a fazer parte da cena.

Há também a relação de poder que a cápsula de Escape tem com o espaço. Em nenhum momento anterior utilizamos a cápsula, ela se configura como um espaço incógnito que somente é descoberto pelo público nesta cena.

A cápsula de Escape estabelece uma relação de poder, permitindo que o público “escape”, momentaneamente, da cotidianidade que lhe cerca, mas, na verdade, ele está sendo capturado novamente nas redes sociais, por meio da virtualização da experiência que acontece no momento que entra na cápsula, ficando registrado nas redes sociais do grupo.

Profanação: Nesta cena, há uma tentativa de profanação do espaço, do tempo e da própria ação cênica. Devolvemos ao uso comum o espaço, a cápsula de Escape e o tempo, virtualizando as captações e imortalizando através de vídeos nas redes sociais.

Astúcia: O controle do público para a ação e as improvisações são astúcias desta cena. Contudo, não sabemos quais serão as reações e as possibilidades de improvisação do público, nesse sentido, os comandos podem guiar inicialmente a ação, mas, em algumas ocasiões, o público extrapola os limites planejados, por exemplo, quando há o uso da cápsula de Escape por mais de uma pessoa ao mesmo tempo, executando instruções distintas (figura 43).

Figura 43 – Público participa da interação com a cápsula de “Escape”



Fonte: Acervo do Nômades Grupo de Dança – Foto: Silvia Patrícia.

O espetáculo finaliza quando as instruções são dadas e realizadas pelo público. A cápsula de Escape, no entanto, fica montada por um tempo após a finalização do

espetáculo, possibilitando que outras pessoas possam utilizá-la e seguir suas instruções.

Chegamos ao final da apresentação de “Escape”, nota-se que as estratégias utilizadas na prática artística desenvolvem relações de poder tanto com o espaço quanto com o público, numa espécie de condução de uma cena para outra, e também utilizando táticas de interação que são realizadas e somente são possíveis no momento da apresentação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre as teorias e as análises realizadas nos estudos das práticas artísticas apresentadas nesta pesquisa, tentei identificar dentro da singularidade dos processos de composição de cada obra, com base nas teorias levantadas, a colaboração e associação dos produtos artísticos com outros conceitos que permeiam a cultura em que estão contextualizadas.

Os teóricos das artes estudados inicialmente por este trabalho, Danto, Dickie e Dewey, possibilitaram esclarecer como podemos identificar o que é um objeto de arte, o que faz ou não algo ou alguém pertencer ao campo das artes e ao mundo das artes, como se articula o mercado da arte, o que é um artista, o que é um público e ainda o que é uma experiência estética.

Os teóricos também nos ajudaram a entender porque algumas pessoas reconhecem ou não reconhecem um objeto artístico. Notamos que parte dos indivíduos faz essa identificação porque tiveram, em seus processos civilizatórios, experiências estéticas artísticas que possibilitam tal reconhecimento, enquanto outras não. As teorias possibilitaram ainda entender como os grupos e as obras artísticas se configuram no mercado das artes, através das relações que realizaram durante suas trajetórias históricas, atuando e performando na cultura e no mundo das artes.

As performances culturais retratadas pelo antropólogo Richard Schechner permitem entender as performances aqui analisadas, visto que mostram como a performance pode ser identificada e estudada nos vários âmbitos do comportamento e da interação humana. Assim, possibilitam o entendimento de que nosso comportamento se restaura a partir da experiência que temos com outras pessoas nos espaços que habitamos e performamos nossos papéis sociais. Dessa maneira, os estudos de Schechner podem ser aplicados tanto as performances sociais como as performances artísticas.

Fazendo parte dos estudos das performances culturais, os gêneros artísticos dos *happenings* e das performances da década de 60, como descreveu Sally Banes, ajudam a entender as características dos tipos de propostas artísticas que surgiram através dos artistas de vanguarda daquela época, inclusive que influenciaram as composições de obras artísticas por toda cultura ocidental, como as intervenções urbanas.

As características das intervenções urbanas pontuadas como as “corpografias”, teorizadas pelas pesquisadoras Fabiana Dultra Britto e Paola Bereinstein, possibilitaram entender as dinâmicas do corpo na cidade e da cidade no corpo, entendendo como esse corpo se comporta na escrita corpográfica, que é experienciar a cidade ativamente e de forma artística, gerando vários tipos de relações, relações estas que exercem ou se submetem ao poder cotidianamente.

Os teóricos do poder, utilizados na análise das práticas artísticas, Michel Foucault, Giorgio Agamben e Michel De Certeau, com seus conceitos, possibilitaram entender como as obras se comportam na cultura que estão inseridas. Esses autores revelam ainda sobre as configurações composicionais que as obras operam através das relações de poder que são desenvolvidas durante suas apresentações.

A identificação das relações de poder das obras com o espaço; as estratégias e táticas de interação com os públicos; o tempo em que são executadas; e a forma e as qualidades que emergem das obras nos permitem enxergar as relações de poder que surgem tanto de um poder hegemônico quanto de um não hegemônico, que o faz ora driblando as regras existentes, ora criando outras, ainda que momentaneamente, tanto nas performances sociais quanto nas performances artísticas.

Durante o processo de análise das obras nesta pesquisa, há uma separação entre as relações de poder. Há a identificação de uma relação de poder, uma possibilidade de profanação e a indicação de uma astúcia em cada cena e nas quais foi possível realizar tal identificação. Ressalto que, para fim de análise, foi realizado dessa forma, mas isso não significa que as relações não aconteçam separadamente e/ou aconteçam simultaneamente. As relações de poder são identificáveis e, em determinado momento podem ser tentativas profanatórias e em outros podem ser astuciosas, podendo ou não acontecer concomitantemente.

O estudo de composição das obras apresentadas por meio das relações de poder, segundo Foucault, bem como a identificação de possíveis situações profanatórias, como pontua Agamben, e/ou situações astuciosas, como define Certeau, identificou a operação e a relação de poder exercida pelas obras nos espaços onde atuam e com os públicos que dialogam.

As profanações, por exemplo, são muito relativas ao uso dos espaços, dos objetos, do tempo e até mesmo do próprio corpo dos artistas, que podem atingir o público de formas diferentes. Na análise das obras, identifiquei os momentos que, possivelmente, houve uma profanação, pois para a verificação de um uso comum a

todos os homens, como afirma Agamben, extrapolaria a possibilidade de captação e de dados para esta pesquisa.

A experiência com as obras possibilita a união interdisciplinar da cultura, da arte e da educação, que teve continuidade e produto com esta pesquisa. As intervenções promovem para os artistas participantes e para os públicos uma reunião de conhecimentos que, singularmente, perpassaram a reflexão de cada indivíduo durante a execução da obra, gerando um emaranhado de subjetividades que não conseguimos descrever totalmente, uma vez que as subjetividades dos indivíduos são múltiplas.

As reflexões geradas pelas obras de arte estão ligadas ao movimento humano e a linguagem da dança e podem discutir problemáticas sociais que nos inquietam cotidianamente no viver na cidade. As obras são produtos de experiências de pesquisa em arte, que são compartilhados com o público. Experiências estas que permitem contato direto com a diversidade de possibilidades composicionais; com os diferentes espaços que podem ser utilizados para realizar-se obras de rua; e com a diversidade de temáticas ou problemáticas que podem ser trabalhadas e/ou retratadas pela dramaturgia de cada obra.

A descoberta da poética e da estética de obra de rua acontece durante as experiências de pesquisa corporal, nas quais há a interação dos artistas com os espaços urbanos, seus diversos públicos e situações que vão sendo repetidas e sistematizadas de forma que vão se tornando permanentes dentro da dramaturgia da obra. Isso vai sendo testado e planejado previamente pelos artistas, antes da apresentação da obra.

As transformações que o processo de criação e de apresentação vão sofrendo são geradas pela compatibilidade ou incompatibilidade da ação artística com a cotidianidade, com os espaços e com os públicos. Essa percepção ajuda a definir o que permanece ou que será excluído da dramaturgia final da obra, o que é decidido pela direção artística que guia o processo, dependendo da relação de poder que os artistas possuem dentro do processo artístico e como as normas vão se organizando.

Ainda dentro do processo de criação artística, em diversas ocasiões, as ações absurdas, cômicas, exageradas, frágeis, ousadas, corajosas, próximas, distantes e/ou invasivas são utilizadas como artifício para a desconstrução de uma linearidade relacional, tanto espacial como temporal, das relações de poder dispostas. Essas desconstruções permitem que os objetos, os corpos dispostos nos espaços e os

próprios espaços urbanos sejam desconventionados, ou seja, sejam tirados de uma normalidade usual que regram suas utilizações.

Uma simples faixa de pedestre, por exemplo, pode se tornar um cenário, dependendo da ação artística a ser realizada nela. O tempo rápido de um semáforo, por exemplo, pode ser contrariado por um corpo vagaroso que se desloca dançando em direção ao outro lado da rua, contrariando uma “normalidade” corporal e temporal para aquele espaço da faixa de pedestre, como demonstrado anteriormente na análise das obras.

Levando em conta o espaço, diferente da rua, no palco existe um enquadramento pré-definido onde a cena acontece, onde espera-se que a cena aconteça e, mesmo que não utilizado o tempo inteiro ou de outras formas, normalmente 90% das cenas acontecem dentro do enquadramento do palco, tanto para os artistas como para o público que aprecia uma produção neste formato.

Considerando a rua, nela, o artista, com sua corporeidade e com a dramaturgia da obra, configura-se como um “espaço de cena” em deslocamento e, quando se aproxima do público e cria interações com o mesmo, acaba colocando-o em cena. Na rua, o artista está sendo visualizado por vários ângulos, não somente o frontal, o que possibilita uma maior variedade de perspectivas, bem como de configurações de cena, além de dialogar com a realidade espacial cotidiana.

Os artistas que trabalham com intervenções urbanas geralmente tentam atingir a reflexão dos seus interlocutores também através do acaso. Comumente, desenvolvem ações artísticas que promovem um acontecimento inusitado e imprevisível, que diferem do roteiro cotidiano dos espaços urbanos nos quais acontecem.

A atuação artística nos espaços cria, momentaneamente, mundos semi-ficcionais, pois as ações artísticas modificam as funções que estão dispostas e organizadas no cotidiano, ou seja, a intervenção artística nos espaços urbanos possibilita que as pessoas tenham acesso a um novo formato de organização de regras e experiências, descobrindo, de acordo como vão experimentando, aquele mundo semi-ficcional, quando eles existem. Dizemos semi-ficcional porque ele só existe na obra de arte e naquele curto prazo de tempo em que ela é executada, concomitante à realidade cotidiana. Após a execução, os espaços retomam suas atividades, regras e acontecimentos cotidianos, sobrando apenas o rastro da subjetividade gerada nos públicos que delas participaram.

Os membros do público acabam, imprevisivelmente, entrando em contato com a ação artística enquanto realizam seus roteiros de vida pré-planejados para aqueles determinados espaços que, ocasionalmente, também são utilizados pelas intervenções urbanas. Há também os públicos que previamente são avisados e estão naqueles espaços para apreciar a obra artística.

A agitação que o artista causa no ambiente com sua ação artística também consegue ser percebida pelas verbalizações sobre as obras feitas pelos espectadores dos carros, pedestres e passantes – desde senhores e senhoras a crianças que nos observam e fazem parte do público. Esse ato verbal é resultado explícito da afetividade causada pela ação artística.

O encontro do público com ações artísticas do tipo das intervenções urbanas possibilita, efetivamente, o contato e a curiosidade sobre o que é arte, sobre como aqueles corpos se movimentam, por que se movimentam de tal forma e o que querem dizer com estes movimentos.

O contato com os mais diversos tipos de obra de arte alimenta um sistema de experiências estéticas artísticas, as quais possibilitam o acesso e o entendimento das diversidades das experiências que podem existir. Tornando, assim, as pessoas mais próximas entre si e mais próximas do conhecimento cultural e das possibilidades de perspectivas de vida existentes, além da ignorância ou hipocrisia.

As percepções sobre o significado das obras não são condensadas e simporosas, pois estão relacionadas de forma complexa com a subjetividade de cada contexto urbano onde estão dispostas, tanto para a obra como para o público. Pretende-se com a dramaturgia atingir certos pontos-chave, estrategicamente, porém, não se tem o domínio de qual subjetividade essas performances poderão gerar nos públicos.

A escrita desta pesquisa se finaliza no ano de 2020 em meio a pandemia de covid19, onde a cultura tenta resistir através de fomentos e instrumentos e mecanismos de incentivo a cultura, políticas públicas para essas área. Uma das maiores leis nacionais de incentivo a cultura foi sancionada emergencialmente para dar um apoio minimo aos artistas brasileiros, que devido a pandemia mundial e por consequência o isolamento social, sofreram grandes impactos em suas produções artísticas.

A Lei Aldir Blanc foi sancionada as pressas e passa neste momento pelos tramites necessários para ser aplicada, mas não livre de toda burocracia exigida e

dificuldade comunicacional características de nossas políticas públicas e também de nosso país com tamanha dimensão territorial. Há um esforço na aplicação da Lei e os artistas neste momento ainda tentam receber o fomento proposto pela mesma, que vai de auxílio emergencial a propostas de produções artísticas virtuais.

Por fim, ao refletir sobre a composição das obras artísticas apresentadas nesta pesquisa, percebi o tamanho da rede relacional em volta do desenvolvimento da arte, da cultura e das políticas que as fomentam. Apreendi também a importância da existência das políticas públicas para cultura, especificamente para as linguagens artísticas. Com elas, podemos garantir que as pessoas possam acessar outros tipos de experiência, de outras culturas, possibilitando o respeito à diversidade e às formas de vida existentes, além de garantir a possibilidade de gerar outras perspectivas de papéis sociais, de performance de vida, de invenção de vida e de mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARJA, W. (1). Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. **Revista Ibero-Americana De Ciência Da Informação**, 2008. 1(2), p. 213-218. 2008. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/view/1253> Acesso em: 04 de maio de 2019.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU/UFBA**. v. 7. n. 2. 2008.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. UFBA. **Fractal: Revista de Psicologia**. 2009. P. 337-349. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/2625> Acesso em: 7 nov. 2020.

CARREIRA, André. Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da Cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O percevejo online**, 2009. v. 1. n. 1.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer. Tradução Luce Giard. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. **A escrita da história**. v. 2. p. 65-109. 1982.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. **Artefilosofia**. n. 1. p. 13-25. 2006.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DICKIE, George. A teoria institucional da arte. **Arte em teoria, uma antologia de estética**. Braga: Edições Húmus, p. 111-165, 2009.

ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Happening**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 30 de Jun. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Intervenção urbana**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao> Acesso em: 26 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENCICLOPÉDIA, Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Ready-made**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 16 de Mai. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A historia da arte**. tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. **IDyM Investigaciones em Danza y Movimiento**. [S. l.]. ano 1. v. 1. n. 1. p. 03-21. Set/2019. ISSN 2683-9318. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Rafael_Guarato/publication/338921000_Del_abandono_como_practica_historiografica_para_una_historiografia_del_abandono/links/5e32e572a6fdccd965780d06/Del-abandono-como-practica-historiografica-para-una-historiografia-del-abandono.pdf. Acesso em: 7 nov. 2020.

GUIMARÃES NOGUEIRA GOMES, Giulyane. **Produção cultural e dança**: causas e efeitos. Goiânia, 2014. 53 p.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf> Acesso em: 7 nov. 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade. **Revista Arqtexto**. v. 7. p. 16-25. 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. Especularização urbana contemporânea. **Cadernos PPG-AU/UFBA**, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. Vitruvius. **Arquitextos**. v. 8. 2008.

RIBEIRO, Luciana Gomes. **Os sentidos da dança**: construção de identidades de dança a partir da experiência com o "Por Qué?" grupo experimental de dança | Luciana Gomes Ribeiro. Campinas, 2003.

RIBEIRO, Tiago. **Dança e intervenção urbana**: a contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20894?mode=full> Acesso em 26 de junho de 2020.

ROSAS, Ricardo; SALGADO, Marcus. **Hibridismo coletivo no Brasil**: transversalidade ou cooptação. Rizoma. Net, 2002.

RUIZ, Tulipa; Efêmera, YB. Music, 2010.

SANTOS, Cristiane Gomes. **Ser e Estar na Rua – Palestra do Projeto Cultural Nômades EmDerivação**. Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Goiânia, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/nomadesdanca/videos/1908017522542111/> Acesso em 26 de Junho de 2020.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Routledge, 2003.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Subvertendo a precariedade: obra, história e estética na dança contemporânea em Buenos Aires. **Dance Research Journal**. v. 51. n. 1. p. 32-46. 2019.

ANEXOS

1. FICHA TÉCNICA DE APARECIDAS – ¿POR QUÁ? GRUPO QUE DANÇA
2. FICHA TÉCNICA DE ESCAPE – NÔMADES GRUPO DE DANÇA

Aparecidas

Concepção artística: Luciana Ribeiro

Estreia: 2011

Classificação indicativa: livre I Duração: 50 min I Gênero: espetáculo de rua

Sinopse

O espetáculo de dança Aparecidas é uma ação direta de dança executada no espaço urbano movimentado. Contemplação e implicação do inusitado surgindo no ambiente não necessariamente concebido para ele. Uma referência à estética glamourosa do cinema e da Pop Art, através de uma reinvenção criativa da vida idealizada para a idealização da vida cotidiana. Divanear-se. Esta é a provocação e a experimentação.

COMUNICAÇÃO ¿por qué? GRUPO QUE DANÇA

Thamara Fagury – Assessora de comunicação (Tel: +55 62 98151-9239)

Luciana Celestino – Gestora artística (Tel +55 98235-1538)

Email – imprensaporqua@gmail.com

www.grupoporqua.com

www.instagram.com/grupo.porqua

O encontro do inusitado com o cotidiano em Aparecidas

Espectáculo de rua do ¿por qué? grupo que dança leva o inesperado a espaços públicos e plurais

Aparecidas é um espetáculo de dança executado no espaço urbano movimentado. Idealizado pelo ¿por qué? grupo que dança teve sua estreia em 2011 ainda com formato de intervenção artística. Após quatro anos, em 2015, surgiu como espetáculo dançante a partir de um desejo que partiu dos integrantes do grupo e atualmente vem ganhando espaços na programação cultural da cidade.

O espetáculo é uma contemplação e implicação do inusitado surgindo em ambiente não necessariamente concebido para ele. A proposta é envolver as pessoas nos lugares que são delas e assim o público se depara com uma mistura de universos que beiram o *non-sense*, o surreal. Divas e divos com referências estéticas glamourosas do cinema e pop art dos anos 1950 se encontram com personagens que nos remetem ao interior de Goiás no séc. XX e convidam o público para um grande baile a céu aberto; uma procissão leva ao universo das propagandas de sabonetes que ficaram famosas na década de 1990 e se juntam às selfies e fotografias instantâneas dos dias atuais.

Aparecidas não necessita do palco para acontecer, muito pelo contrário, o espetáculo já foi apresentado em diversos locais, como hospitais, museus, shoppings e festivais de dança. Em 2016 o grupo realizou um projeto que circulou por feiras da cidade de Goiânia e em 2018 convidou o dançarino Jayme Marques para aparecer junto aos integrantes do ¿por qué? grupo que dança, Lu Celestino e Hilton Júnior. Divanear-se, esta é a provocação e a experimentação.

¿por qué? grupo que dança

O ¿por qué? é um grupo que dança com um imaginário de pesquisa lúdica e mundana. Prima pela dança-acontecimento, dança curiosa e desobediente que passeia por uma estética contemporânea popular, se é que isso existe. Fundado no ano de 2000, na cidade de Goiânia/GO tem como foco a democratização e convocação à experimentação artística para o alcance e conquista de uma certa autonomia celebrativa da dança. Pesquisa atualmente ações de estética cotidiana pop e de gênero duvidoso. O grupo é o residente fundador da casacopo, onde realiza seus processos de criação, ensaios, reuniões, aulas e o que mais inventar.

Ficha Técnica

Concepção de APARECIDAS: Luciana Ribeiro

Aparece: Hilton Júnior, Lu Celestino e Jayme Marques

Gestão artística: Lu Celestino

Figurino: Naya Violeta e grupo

Prêmios e festivais

O espetáculo de rua Aparecidas já foi contemplado com editais e prêmios com os seguintes projetos:

[2016] Projeto: Atenção! Aparecidas Circulando Livremente pela Cidade

Resumo: Realização de 6 apresentações nas feiras da cidade de Goiânia

Edital: Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia 2015

[2018/2019] Projeto TRANSPorquar

Resumo: Realização de 6 apresentações de Aparecidas dentro da programação do TRANSPorquar nas cidades de Goiânia e Aparecida de Goiânia.

Edital: Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2016

E participou dos seguintes festivais:

[2011] Revirada Cultural da Cidade de Goiânia/GO

[2013] Galhofada: pequena mostra de teatro de rua – Goiânia/GO

[2014] Encontro Goiânia de Malabares e Circo – Goiânia/GO

[2014] Festival de Artes de Goiás – Cidade de Goiás/GO

[2016] Festival Internacional Goiânia em Cena – Goiânia/GO

[2016] Na Ponta do Nariz: Festival Internacional de Palhaçaria e Comicidade – Goiânia/GO

[2016] Feira EcoCultural – Goiânia/GO

[2016] Riso no HGG (Hospital Geral de Goiânia) – Goiânia/GO

[2018] Mostra Cultural de Ceres – Ceres/GO

[2018] Festival Dança em Redes – Goiânia/GO

Teaser Aparecidas - projeto ATENÇÃO! Aparecidas Circulando Livremente pela Cidade

<https://www.youtube.com/watch?v=jB9Olh52LWY>

Aparecidas na imprensa:

Divas da feria

<http://impresso.dm.com.br/edicao/20160629/pagina/30>

Jornal Diário da Manhã, 2016

‘Aparecidas’ vão circular por 7 feiras livres de Goiânia

<http://www.curtamais.com.br/goiania/aparecidas-vao-circular-por-7-feiras-livres-de-goiania>

Curta Mais, 2016

Três feiras recebem o espetáculo Aparecidas

<https://arrozdefiesta.net/vem-ai/tres-feiras-recebem-o-espetaculo-aparecidas-28-20180705>

Arroz de Fyesta, 2018



NÔMADES GRUPO DE DANÇA



IDENTIFICAÇÃO DO GRUPO

Nome do Grupo: NômaDes Grupo de Dança

Página Virtual (site, blog): www.facebook.com.br/nomadesdanca / www.ngd.art.br

Responsável: William Bernardes

E-mail do Responsável: nomadesdanca@gmail.com / geral@ngd.art.br

Telefone do Responsável: +55 (62) 8454-0843 (Oi - Whatsapp), +55 (62) 3280-5625

IDENTIFICAÇÃO DO ESPETÁCULO

Título: Escape

Direção/Coreografia: Cristiane Santos

Link de vídeo do espetáculo em plataforma virtual (youtube, vimeo, etc) – fragmentos ou íntegra (em alta resolução):

Tempo de Duração: 40 min

Classificação Etária: Livre

Tempo de Montagem: 2h

Tempo de Desmontagem: 2h

Necessidades Técnicas:

Dimensões de Palco: O espetáculo acontece em espaços urbanos é necessário somente um ponto de energia para conectar a caixa de som levada pelo grupo.

Melhor horário para apresentação: Antes do pôr do sol, 16h - 17h.

Cenário: O cenário é composto por uma caixa de madeira com arte de rua que é levada pelo grupo.

Sonorização: A sonorização pode ser feita pela produção ou o grupo pode levar a caixa de som para execução da obra.

SINOPSE DO ESPETÁCULO

INSTRUÇÕES PARA ESCAPE:

Grite
Saia da caixa
Vá para a rua
Escute, enxergue, sinta
Torne visível
Diga não,
Lute
Tenha coragem e acima de tudo,

Não se acostume
ESCAPE

Não naturalizar:

O excesso,
O desperdício,
O lixo,
O descuido,
A poluição,
A miséria,
A violência,
A banalização do outro,
O ser humano,

ESCAPE

Criar desvios,
Achar brechas, andar rápido,
Andar devagar, não andar,
Contar e ouvir histórias outras
Pés descalços,
Abandono
Não se acostume
ESCAPE...



RELEASE:

ESCAPE surgiu de uma necessidade de dançar de habitar outros espaços para levar e fazer arte. A criação de situações de escape é uma construção coreográfica de mão dupla levando a dança contemporânea para a rua e trazendo a intervenção da rua para a dança na cidade e algumas de suas problemáticas perpassam a criação do espetáculo.

Os limites, fronteiras, bordas, entre, dentro, fora, a realidade de habitar a cidade com outros princípios, impulsionando-os criativamente através da dança. A tomada do espaço público como campo de conexão direta entre sujeito e sociedade, dinamizando a convivência entre artistas e cidadãos.

A rua enquanto lugar de compor de justapor, de invadir sem ser convidado, lembrando que na rua somos espectadores de nós mesmos, pois a rua como um espaço urbano faz parte de um lugar, uma cultura, um cenário, uma cidade. Neste sentido a rua nos desestabiliza, provoca uma suspensão, um medo e também um desejo. Quem passa? O que passa? O que é móvel? Lidar com o incontrollável, com a insegurança, com o instável são desejos que nos mobilizaram para a construção de ESCAPE.

BREVE HISTÓRICO DO ESPETÁCULO:

Escape é oitavo espetáculo do Nômades Grupo de Dança, criado em 2017/2018 estreou no evento internacional Dança em Redes – Encontro de Dança em junho de 2018, a construção do espetáculo uniu a preparação corporal do grupo com o corpo encontrado na rua nas observações realizadas para a pesquisa da criação coreográfica, a trilha sonora é original e conta com a participação de artistas goianos. O grupo já realizou sete intervenções no centro e na periferia em diversos espaços urbanos em Goiânia-GO, cidade onde reside, e no segundo semestre de 2018 pretende realizar uma circulação pelo interior do estado de Goiás.

FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA COMPLETA:

Coreografia e Direção Artística:
Cristiane Santos
Assistente de Direção e
Preparação Corporal: Greyson
Machado

Coordenação Geral: William
Bernardes

Elenco:
Lais Guerra
Julia Ormond
Ludmila Rocha
Jayme Marques

Ensaístas: Laís Guerra

Cenário:
Daniel Herrero

Figurino:
Kelly Fernandes

Trilha Sonora Original:
Rodrigo Flamarion – Versos tempo-espço e Vida de Nériton Paulino Tebas com voz de Tebas e Rodrigo Flamarion – Agradecimentos: LabTIME UFG Laboratório de Tecnologia da Informação e Mídias Educacionais da UFG

Programador Visual:
Igor Avelar



CURRÍCULO DO ARTISTA, GRUPO OU COMPANHIA

Fundado em 2002 por Cristiane Santos o Nômades Grupo de Dança atua como grupo independente, completando 15 anos em 2017 e desenhando uma trajetória de liberdade, ousadia, cooperação e inovação de proposta cênica, processo criativo e de sustentabilidade e permanência social, Beladona é seu sétimo espetáculo, para palcos, contabilizando várias performances, intervenções, instalações coreográficas já realizadas ao longo dos seus quinze anos de existência, chegando a lugares distintos

nacional e internacionalmente onde realizou apresentações, ações artísticas e formativas, percorrendo diversas cidades como Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Campo Grande, Palmas, Belém, Florianópolis, Juiz de Fora difundindo arte e cultura goiana em várias partes do país além de participar de festivais internacionais como o Festival Danza en La Ciudad, em Bogotá na Colômbia, em 2017 no Festival Internacional de Dança Vortex na França e 2018 no evento internacional Dança em Redes – Encontro de Dança.



EQUIPE EM VIAGEM

NOME COMPLETO:	NOME ARTÍSTICO:	FUNÇÃO:	RG:	CPF:	NATURALIDADE:	CIDADE DE PARTIDA E RETORNO:
Cristiane Gomes dos Santos	Cristiane Santos	Diretora	1744366/2ªvia	585.670.621-87	Goiânia-GO	Rua Coronel Serafim Agapito QD7 LT4A10 Apto 1704 Vila Maria José CEP: 74415-470 Goiânia-GO.
William Sandro Bernardes da Silva	William Bernardes	Coordenador	2212265	530.170.301-30	Jatai-GO	Rua Coronel Serafim Agapito QD7 LT4A10 Apto 1704 Vila Maria José CEP: 74415-470 Goiânia-GO.
Julia Ormond Abreu Motta	Julia Ormond	Interprete	5741185	704.010.651-54	Goiânia-GO	Rua Dona Mariquinha QD22 LT21 St. Negrão de Lima CEP: 74650-130 – Goiânia-GO.
José Jayme da Silva Marques	Jayme Marques	Interprete	44.558.009-4	383.239.458-37	Igarapava-SP	Rua 210, Q 13H LT 14 CEP:74640-150 Apto 3, St. Leste Vila Nova – Goiânia-GO.
Ludmila Oliveira Rocha	Ludmila Rocha	Interprete	4582475	712.780.101-06	Goiânia-GO	R91B, 410 QD F20 Casa 4 Setor Sul – CEP: 74083-170 Goiânia-GO.





ROOM LIST (PROPOSIÇÃO PARA QUARTOS DUPLOS E TRIPLOS)

	DESCRIÇÃO (solteiro/duplo/casal/triplo)	NOMES
	Casal	Cristiane Santos e William Bernardes
	Triplo	Julia Ormond / Ludmila Rocha / Jayme Marques

MATERIAIS COMPLEMENTARES:

04 fotos do espetáculo (mínimo de 300 dpi):



NGD



www.ngd.art.br



@nomadesdanca



Nômades Grupo de Dança



nomadesdanca@gmail.com



www.facebook.com/nomadesdanca



William Bernardes +55 (62) 9 8289-5691

DEVORAÇÃO

(inspirada na dissertação de José Jayme)

Peço licença nesta devoração,

De sua boca escuto

Dedico a todos que usam as suas relações de poder para ajudar o próximo, em defesa da justiça e dos direitos humanos

Que justiça?

Respiro. Fico?

Desse jeito, vou ficar mais um pouquinho

Nessa parte do caminho

Nesses **passos**, têm contatos

Nesses passos, têm caminhadas

“¿Por qué?”

“Nômades”

“Escape”?

Espaços que expõem. Passos que respiram danças teimosas

Teimosas porque aparecem

“Aparecidas”

precisavam de mais um integrante

pois um ia dar luz em outro lugar

então, ofertaram ao **Silva** dar sua luz aqui,

como convidado

de feiras livres a céus abertos no centro de Goiânia, **DE UM PORTAL ANOS 50**,

na periferia de Goiânia e cidades do entorno,

Aparecida de Goiânia. **Nossa Senhora d’Aparecida!**

Aparecida não naturaliza o excesso, o desperdício, o lixo, a miséria, o ser humano...escape.

ESCAPE. Táticas dos fracos em dar golpes nos fortes. Desvie na via pública e

VIVA! DEVORAÇÃO JÁ.

Helena Bastos
17 de dezembro de 2020.