



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

DICKSON DUARTE PIRES



**SOBRE (RE)GADORES E ÁGUA; ENTRE FONTES E CIDADES: REFLEXÕES
SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO ANJOS D'ÁGUA
TERRACOTTA DANÇA CONTEMPORÂNEA**

**UBERLÂNDIA
- 2014 -**

DICKSON DUARTE PIRES

**SOBRE (RE)GADORES E ÁGUAS; ENTRE FONTES E CIDADES: REFLEXÕES
SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO ANJOS D'ÁGUA –
TERRACOTTA DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teatro – Processos de Criação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Bittencourt Meira

UBERLÂNDIA

- 2014 -



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**Sobre (Re)gadores e Águas; entre Fontes e Cidades: Reflexões Sobre o
Processo Criativo do Espetáculo *Anjos D'água* - Terracotta Dança
Contemporânea.**

Dissertação defendida em 31 de março de 2014.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira
Presidente da banca

Prof.^a Dr.^a Sigrnd Augusta Busellato Nora
Membro externo

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Membro interno (PPG Artes - UFU)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: CPART/071

Discente: Dickson Duarte Pires - Nº **Matrícula:** 11212ART005

Título do Trabalho: Sobre (Re)gadores e Águas; entre Fontes e Cidades: Reflexões Sobre o Processo Criativo do Espetáculo *Anjos D'água* - Terracotta Dança Contemporânea.

Área de concentração: Artes

Modalidade cursada: Teatro

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Projeto de Pesquisa: Estudos do Corpo: interface entre Teatro e Dança.

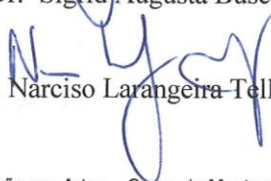
Às dez horas do dia trinta e um de março do ano de dois mil e quatorze, no auditório do MUnA – Museu Universitário de Arte, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professores doutores: Sigrid Augusta Busellato Nora – UCS, Narciso Larangeira Telles da Silva – UFU e Renata Bittencourt Meira, orientadora do aluno. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dr^a. Renata Bittencourt Meira concedeu, preliminarmente, a palavra ao discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do aluno e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir o candidato, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final. PARECER:

A banca destaca a relevância dos estudos sobre a produção em Dança da cidade de Uberlândia e a importância da abordagem que envolveu as relações entre políticas públicas e o panorama artístico. Enfatiza a qualidade do texto e da análise e indica que o trabalho seja divulgado e socializado nos meios artísticos e acadêmicos.

Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou o candidato **aprovado com distinção**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa, legislação e a regulamentação interna da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.


Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira – Orientadora


Prof.^a Dr.^a Sigrid Augusta Busellato Nora – UCS


Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva – UFU

DEDICATÓRIA

**Dedico a conclusão desse trabalho às pessoas que
Por um instante de arte se permitiram criar comigo
uma Cidade Imaginária: Família TerraCotta**



AGRADECIMENTOS

Izabel Cristina Duarte Pies – Mãe querida e dedicada.

João Geraldo Pires - Meu herói e orgulho.

Jeferson e Maurício – Irmãos queridos e cuidadosos.

Renata Meira – Por esse segundo momento de orientação acadêmica e de vida.

Ginja Eupídia de Oliveira – Pelos vários momentos em que foi preciso lavar minha
cabeça com as *Águas do Tempo*.

Gilda Borges Pires – Pela amizade, amor e carinho incondicional – eterna gratidão
por nossas vidas.

Rogério Vidal – Pela amizade e respeito construído em outras vidas.

Marival Baldoino Santana – Meu irmão filósofo a quem tanto admiro.

Mônica Debs Diniz – Pela oportunidade de me fazer um gestor cultural.

Cida Perfeito – Pela amizade e trabalho compartilhado durante sete anos na Diretoria
de Cultura.

Flavia Fonseca – Pelos momentos de companheirismo na realização do Festival de
Dança do Triângulo em cinco edições.

Déborah Bracalhão – Pelo trabalho compartilhado no Setor de Danças.

Maria José Torres – Pelas orientações profissionais e exemplo de probidade.

Sigrid Nora e Narciso Telles pela confiança no potencial da pesquisa.

Família TerraCotta em especial **Erickson Damasceno, Gustavo Henrique, Clarita
Claupero e Érica Conzaga** pelos bons e (melhores) momentos.

Kawó-Kabiesilé Sàngó - Saluba Asè Nanã

Chegada:

Cidade sem pele
Concreto ocupa os sentidos
Dor... uma espera e um respiro.
Vou entrando e sentido um cheiro de cinza, envidraçado.

Apresentação:

O corpo foge do lugar
A água espirra, voa e cai e o corpo apanha, apanha, apanha
Onde fica mesmo o labirinto? Um anjo vai te contar
A memória da Tia Vitinha não mente, aranha, aranha, aranha

Ação:

Sai da madeira, apaga a luz e trepa no muro
Corre, cai, levanta, salva o outro e discute com o prefeito
Um corpo eleito que se espreme no fluxo que atrapalha o xadrez e
invade o banco
Trepa de novo! no muro? É, ou em outro lugar qualquer, mas olha pro
lado, pra frente e/ou pra direção de onde o outro corpo vier.

Fechamento:

Somos trama da mesma trança:
Desse não-lugar eu já vou me embora
Somos cheiro da mesma fumaça:
Sem muito choro, e sem muita dor
Somos pedaço do mesmo aço: sem fechar a cortina, fica assim mesmo
que albina, a luz da cidade.

RESUMO

O presente trabalho traz possibilidade de reflexão acerca das relações entre corpo, arte e cidade por meio da dança, em seus aspectos contemporâneos. Refere-se principalmente ao conceito de cidade moderna, tangenciada pelas reflexões da Pós-Modernidade. A pesquisa dialoga com teorias e conceitos das artes visuais, arquitetura, filosofia e sociologia, analisando o percurso do rompimento com a arte institucional e verificando propostas de ocupação de dança em espaços urbanos, com destaque para o espetáculo “*Anjos d’Água*”, objeto central desta pesquisa. O foco conceitual das reflexões apresenta a operação em *Sit Specific Art* nas artes cênicas, com ênfase na dança, e sublinha metodologias, estéticas e linguagens para a fruição das artes no ambiente da cidade com foco no espaço público. Pela análise das identidades: obra de arte e gestão pública, a pesquisa apresenta um recorte da recente produção da dança cênica contemporânea, realizada em Uberlândia/MG. Por aspectos de desdobramento, é apontada a possibilidade de perceber o processo de criação do espetáculo “*Anjos d’Água*” como uma experiência de registro das atividades do Grupo TerraCotta Dança Contemporânea, organizadas e publicizadas de forma a destacar suas contribuições para a história da dança brasileira. A pesquisa apresenta em linhas gerais um viés político, que reconhece a relevância de acolher no âmbito da Universidade pesquisas com foco na dança contemporânea, as quais contribuem para a ampliação dessa linguagem, seus processos interdisciplinares e diálogos com a sociedade.

Palavras-chave: Dança; Cidade; *Sit Specific Art*.

Conceitos norteadores: Dança Contemporânea; Processos Criativos em Arte urbana; Experiência em Gestão Cultural.

Linha de pesquisa: Processos Criativos em Artes.

ABSTRACT

This paper brings the possibility of thinking about the connections among body, art and the city throughout dancing in its contemporary aspects. It refers mainly to the concept of modern city, guided from the point of view from Post Modernity. The research interacts with theories and concepts from visual arts, architecture, philosophy and sociology, analyzing the break point path with institutionalized art and checking for proposals of occupying though dance urban spaces, which has the performance “*Anjos d’Água*” as main object of research. The conceptual focus of reflection introduces the operation of *Sit Specific Art* inscenic arts, emphasizing dancing and bringing out methodologies, esthetics and languages for the flow of art in the environment of the city, with focus in the public space. Analyzing the identities: piece of art and public management, the research introduces a cutting of the recent production in contemporary dance performed in Uberlândia/MG. Giving aspects of development, it shows the possibility of apprehend the creative process in the spectacle “*Anjos d’Água*” as an experience of recording the activities from the group TerraCotta Dança Contemporânea, organized and publicized aiming to highlight its contribution to the history of brazilian dancing. The research presents, in general lines, a political bias for recognizes the relevance of welcoming in the scope of the University researches focused in contemporary dancing, which contributes to amplifying that language, its interdisciplinary processes and dialogues with society

Key Words: Contemporary Dancing; City; *Sit Specific Art*.

Main Concepts: Contemporary Dance; Creative Processes in Urban Art, Experience in Cultural Management.

Research Line: Creative processes in Art.

APRESENTAÇÃO

O Esboço das linhas – o espetáculo, o texto e seu processo.....	
Corpo de Armação – O Grupo TerraCotta Dança AfroContemporânea.....	
A Planta baixa - A metodologia da pesquisa.....	
Os Habitantes da Cidade – Referências Conceituais e Autores (re)Visitados.....	
O alicerce – Estrutura do texto de dissertação.....	

**CAPÍTULO I - RELEVOS E SOTERRAMENTOS NO DISCURSO DO
ENCENADOR: O CONTEXTO-LUGAR DE ONDE FALO/FAÇO
ARTE.....**

1.1. Territórios internos: Agora eu sei que meu pai mora em mim.....	
1.1.1 Por um sentido de materialidade: Palavras de um corpo que mascara/revela cidade.....	
1.1.2 Quem são os habitantes da minha cidade-desejo? Elementos paralelos presentes na pesquisa.....	
1.1.3 A Máscara como instrumento potencializador de reflexões entre corpo-texto-pesquisa.....	
1.1.4 Regadores e Lugares: Processos poéticos/criativos de um encenador em construção.....	
1.2 Espaço urbano articulado: Experiência na gestão pública e encadeamento do pensamento sobre a produção em dança no contexto da cidade.....	
1.2.1 Corpo: Espaços e Inter(re)ferências: Contribuições à produção da dança no espaço público em Uberlândia.....	
1.2.2 Festival de Dança do Triângulo (2008-2012): A cidade como possibilidade de fruição da dança em seus espaços públicos.....	
1.2.3 Mecanismos de Acesso: O Festival de Dança do Triângulo e os territórios de poder.....	
1.3 Encruzilhadas de um pensamento caminhante.....	

CAPÍTULO II: ARQUITETURA DO TRAJETO: A ARTE NO ESPAÇO DE (IM)PERMANÊNCIA.....

2.1 Dança e cidade – Reencontro possível pelos desdobramentos da modernidade.....

2.1.1 O *Flanêur*: um corpo em movimento (lento) na cidade.....

2.1.2 A desmaterialização do espaço institucionalizado.....

2.1.3 Corpos dilatados e cidades que dançam.....

2.1.4 Percepções invertidas – Modos de experienciar a cidade.....

2.2 Cheios e Vazios - notas sobre um espaço em movimento.....

2.2.1 Identidade cultural e a Praça como um sentido.....

2.2.2 O Sujeito e a Praça: o Jogo do Abandono.....

2.2.3 A Dança como elemento para a sensibilização do espaço.....

2.3 A *Site Specific Art* como território de arte no contexto da cidade.....

2.3.1 *Site Specific Art* e o panorama nas artes cênicas.....

2.4 Minas não tem Mar, mas tem Chafarizes e Fontes d'Águas.....

CAPÍTULO III - DOS ANDAIMES AOS INFLÁVEIS: CONTEXTO, APROPRIAÇÕES, REFERÊNCIAS ARTICULADAS NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO *ANJOS D'ÁGUA*.....

3.1 O Auto de Natal: O contexto político e cultural.....

3.2 Anjos em Partes: Aspectos metodológicos para análise do espetáculo.....

3.3 A Des(montagem): *Shooting Scripts* como processo de análise descritiva do Espetáculo.....

3.3.1 Secção 1: Balões Minimalistas - O espetáculo como ação de intervenção no espaço da praça.....

3.3.2 Secção 2: Projeções Verticais - Aspectos do *Le Parkour* como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte.....

3.3.3 Secção 3: Ah! Não me molhe, por favor! (risos) - A interatividade do espectador como regra do jogo coreográfico.....

3.3.4 Secção 4: Praia de concreto – A resignificação do espaço pelo conceito de performatividade.....	
3.4 Anjos como imagem remanescente: A bricolagem e a concepção estrutural do espetáculo.....	
3.5 Arquitetura do movimento: Cruzamentos e verticalizações dos corpos na criação do espetáculo.....	
3.6 Entre sinos e sirenes: Interferências na paisagem sonora.....	
3.7 Imagens Transitórias e Memórias descoladas: Referências para o encenador.....	
CONSIDERAÇÕES FINAIS - SOBRE PONTES E ÁGUAS, UMA CIDADE EM PROCESSO.....	
Quando as fontes voltam a jorrar: Desafios políticos.....	
A cidade revisitada - Rastros da pesquisa.....	
O terceiro habitante.....	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
GLOSSÁRIO	
ANEXOS.....	

O Esboço das linhas – o espetáculo, o texto e seu processo

A presente pesquisa em artes refere-se à investigação de possibilidades poético/criativas no campo das artes cênicas com ênfase na dança, e apresenta os espaços da cidade como territórios não-convencionais para tal fim. O tema desse estudo se localiza na discussão instaurada no campo da arte contemporânea a cerca dos processos de ocupação/ressignificação dos espaços das cidades. Com foco nos espaços públicos, pretende-se analisar o processo criativo do trabalho “*Anjos d’Água*” e suas ambiências, bem como averiguar questões levantadas durante as apresentações do espetáculo no período de 2010 a 2013, pontuando o processo de reformulação e os diálogos com os espaços encontrados nas diferentes cidades pelas quais passou nesse período.

Estabelecendo o estudo do espaço urbano como tema central, a pesquisa busca o conceito de *Site Specific Art* como perspectiva de compreensão do espaço público enquanto território de criação e fruição de arte. Um olhar sobre esses espaços, do ponto de vista geopolítico-social, surge como o ponto norteador para encaminhamentos reflexivos e cruzamentos que a pesquisa aponta, buscando compreender o sujeito social contemporâneo e os diálogos/negociações que estabelece com a cidade, tangenciando as relações socioculturais, (des)afetivas e situacionais imbricadas nesse contexto. Não apenas quando apresenta o conceito de *Site Specific Art*, mas a todo momento, a pesquisa lança mão de teorias, conceitos e bibliografias do universo das artes visuais para fundamentar e localizar o percurso do pensamento. O alinhavo das reflexões é flutuante e leva o leitor a perceber as variadas possibilidades de observação do tema central, bem como incita a uma compreensão panorâmica, na qual esta investigação está inserida.

A potencia da pesquisa se estabelece como procedimento hipertextual, no qual são pinçados possibilidades de diálogos, cruzamentos e pontes com referências que circundam as artes cênicas, e busca entendimentos no campo da filosofia, antropologia, geografia, sociologia, arquitetura e urbanismo. Em um recorte mais específico, o texto é resultado do trabalho empreendido na criação do espetáculo “*Anjos d’Água*” e busca fundamentos de observação sob a ótica do artista-encenador. Na pesquisa ressaltam-se as funções e as competências desse profissional, bem como as possibilidades de operação com vistas às

especificidades e características dos espaços públicos e aspectos da cidade. A observação do espetáculo sob o olhar do encenador estabeleceu agenciamentos com os conceitos de hipertexto teatral ou mesmo a noção de hiper-realismo, discutidos na produção das artes visuais contemporâneas, principalmente na pintura, na escultura e nas produções digitais a partir do início deste século. [XXI]

Corpo de Armação – O Grupo TerraCotta Dança AfroContemporânea

Iniciado em novembro de 2008 e oficialmente constituído em 2009, o projeto do Grupo TerraCotta Dança AfroContemporânea é resultado de uma ação educacional que prevê o resgate e a revalorização de alunos da rede pública de ensino em situação de risco social. De uma iniciativa da Escola Estadual Ignácio Paes Leme, atividades do grupo surgiu como proposta pedagógica pedagógica em cumprimento da *Lei Federal 10.639/2003*, as atividades do grupo têm como foco de pesquisa artística um olhar sobre a cultura popular e o corpo negro, buscando em sua elaboração técnica, movimentos e imagens de referências afrodescendentes e suas cartografias simbólicas. O trabalho artístico do grupo busca apresentar novas estéticas para a dança contemporânea, contribuindo para a formação e a presença masculina no cenário da dança brasileira. Formado inicialmente por sete jovens bailarinos/estudantes, o projeto rompeu o muro da escola e ganhou visibilidade em outros contextos como festivais e eventos de dança no país. Para além de uma ação afirmativa em o cumprimento à Lei, as ações do grupo vêm servindo como modelo para outros projetos culturais em diferentes cidades por onde o grupo se apresenta. Os bailarinos são nativos da cultura de tradição como o congado, a capoeira e as religiões de matriz africana, e buscam também nas manifestações urbanas, como o carnaval e o hip hop, suas vias de expressão, conferindo uma identidade singular na pesquisa de linguagens e estéticas para a dança contemporânea.



TerraCotta Dança AfroConemporânea – 1ª formação dezembro/2010 – Prêmio Cena Minas – BH – M/G Foto: Clarita Claupero
A partir da esquerda: Claudio Victor; Wanderson Santos, Marco Túlio Ribeiro; Erickson Damasceno; Dickson Du-Arte; Cleber Jerônimo; Jefferson Lúcio e Gustavo Henrique.

A partir de 2010, com a estreia do espetáculo “*Anjos d'Água*”, o grupo passou a se dedicar à pesquisa da dança contemporânea e suas relações com a cidade e seus espaços de co-habitações. Desde sua criação, as ações do TerraCotta vêm contribuindo de forma particular para a transformação do contexto da dança da cidade, pois se configura como um espaço de pesquisa para jovens

oriundos de regiões periféricas, interessados em buscar outras referências de dança e uma possibilidade de contar suas próprias histórias de outras maneiras. Configurando-se também como espaço de promoção social, as atividades do grupo são apoiadas por profissionais da dança de Uberlândia que ministram aulas e palestras voluntariamente. Colaboradores como Vanilton Lakka, Rui Moreira, Critiane Cabral, Claudio Henrique, Eduardo Lopes, Idelma Pereira, Rafael Guarato, Edy Wilaosn, Claudia Nunes, Rogério Vidal, Itair de Oliveira e Claudia Bittencourt foram extremamente importantes para a consolidação do projeto, pois entendem a dança não somente como uma ação artística, mas também como instrumento de resgate de valores e respeito a diferenças, que comunga com a ideia de que arte também se propõe às transformações de sentidos e realidades.

Em seus cinco anos de existência, o TerraCotta apresenta significativo currículo¹, com destaque para as premiações que disponibilizaram recursos financeiros para a manutenção das pesquisas do grupo no ambiente da cidade. O primeiro foi o Prêmio Cena Minas de Artes Cênicas| 4ª edição/2011 – Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais com o espetáculo “*Anjos d'Água*” para circulação em quatro cidades do interior do estado. O segundo refere-se Prêmio Cena Minas de Artes Cênicas| 5ª edição/2013 Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais com o espetáculo de “*Soul da Terra*” que possibilitou circulação do espetáculo pelas praças das cidades mineiras: Uberlândia, Ibiá, Rio Paranaíba e Prata. Em 2014 esse

¹ Consultar em nos ANEXOS 01 – Currículo TerraCotta Dança Contemporânea.

mesmo espetáculo “*Soul da Terra*”, que é um desdobramento da pesquisa do grupo nos espaços públicos, foi contemplado com o Prêmio Funarte Artes na Rua 2013 (circo, dança e teatro) para circulação nacional do espetáculo em 2014. Por uma questão de recorte, o espetáculo “*Soul da Terra*” não fará parte como objeto de análise dessa pesquisa, mesmo apresentando a cidade como espaço de fruição da dança e tendo desenvolvido questões do campo estético, conceitual, estrutural e poético, desdobramento das questões propostas no espetáculo “*Anjos d’Água*”.

Essa pesquisa figura ainda como possibilidade de registro das atividades do TerraCotta, apresentando-o como um grupo promissor que vem alcançando destaque no universo da cultura e da educação nacional, haja vista suas articulações em festivais, editais públicos e premiações. Registra-se também por meio desse trabalho, o recorte da vida de jovens artistas/cidadãos que nesse momento de suas existências se expressam ao mundo pelo veículo da dança e, juntamente com outros agrupamentos com mesmo perfil, contam a história de modelos de transformação de vidas por meio da arte.

A Planta baixa - A metodologia da pesquisa

O escopo da metodologia dessa pesquisa se dá principalmente pela análise dos registros videográficos colecionados durante o processo de criação, apresentações e (re)motangens do trabalho. As imagens fotográficas e o conteúdo videográfico se revelam como uma fonte de apoio fundamental que define o contorno e a proporção da pesquisa. Recursos complementares são entrevistas, depoimentos, anotações (diário de bordo de direção), documentos públicos e material jornalístico. Considerando o volume de material produzido entre de 2010 a 2013, houve a necessidade de selecionar para essa pesquisa, apenas os registros referentes às apresentações em Uberlândia, cidade sede do grupo e também local de criação do espetáculo. O material produzido pelas turnês do espetáculo ficou à parte dessa pesquisa, podendo ser retomado como referência em momento oportuno.

Esta análise apontou a necessidade de reflexão sobre a trajetória do pesquisador enquanto artista-encenador e enquanto pensador da arte. Desse ponto de vista é que apresento a proposta de uma escrita-memorial, como primeira parte do texto, na perspectiva de revelar o meu percurso acadêmico e artístico, além das referências, memórias, inspirações poéticas e os

diálogos interartísticos que venho estabelecendo nos últimos anos. Nesse ínterim é apresentada a imagem do Regador como um elemento simbólico, presente em algumas das minhas práticas de encenação. Ao descrevê-lo nesse trabalho cumpre também a função de deixar um largo rastro de água pelo qual a pesquisa navega.

Os regadores são ressignificados em diversos momentos no decorrer do texto: Os regadores vermelhos no espetáculo “*Vermelho Cotidiano*” (2007), o regador visto no palco ena cena contemporânea no espetáculo “*Águas*” (2008) de Pina Bausch, o regador como Arma do Orixá no espetáculo “*Aguadores de Iphá*” (2009), o regador que pensou corporalmente a pesquisa na disciplina *Corpo-Máscara e cultura popular* (2012) e os regadores do espetáculo “*Anjos d’Água*” (2010), objeto de estudo dessa pesquisa.

O amadurecimento do texto, reconhecido no momento do Exame de Qualificação, ratificou a pertinência por deixá-lo dicotomicamente à luz das reflexões e à sombra das intuições, na reelaboração do primeiro capítulo. Na segunda parte desse primeiro capítulo, apresento a possibilidade de esquadrihar a minha experiência de artista deslocado para o trabalho de gestor cultural, atuando como coordenador de Danças na Secretaria de Cultura de Uberlândia. Esta análise se torna fundamental pela intensa relação com o artista pesquisador e por buscar revelar como esse olhar, a partir da gestão pública, contribuiu para o desenvolvimento do meu pensamento sobre a relação arte e cidade, da formação do encenador e na própria natureza da criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”.

O processo de trabalho percorrido na disciplina: *Tópicos especiais em criação e produção em artes: Corpo-Máscara e cultura popular*, ministrada pelas Professoras Doutoras Renata Bittencourt Meira e Joice Aglae Brondani, no 2º sem/2012, ampliou a corporalidade do trabalho, oportunizando que a pesquisa passasse pelo viés da prática corporal. Essa proposta de colocar no corpo o enredo da pesquisa apontou caminhos menos racionais, desestabilizando certezas e imprimindo intuições, indicando a possibilidade de poetizar também a escrita da pesquisa.

Destaco também o processo de (re)leituras e revisões bibliográficas de conceitos sobre o tema arte/cidade trazidos do período 2008 a 2009 quando inicia-se o desejo pelo universo da pesquisa. As disciplinas oferecidas no Programa de Pós-graduação da Unicamp: *Tópicos Especiais: Corpo, Arte e Cidade*, ministrada pela Prof.^a. Dr.^a. Maria José de Azevedo Marcondes e *Teorias das Artes - Conceituações sobre o corpo-em-arte*, ministrada pelo Prof. Dr. Renato Ferracini, ofereceram abordagens pontuais para elaboração do projeto de pesquisa.

Acredito que essas abordagens se mostraram fundamentais no desenvolvimento do processo para referenciar a reflexão e localizar o mote da pesquisa dentre o conhecimento artístico, filosófico e socialmente já construído.

Por fim, ressalto que a disciplina: *Arte, Cultura e Sociedade*, ministrada pelas Professoras Doutoras Ana Carneiro Pacheco, Vilma Campos e Ana Carolina Paiva, no Programa de Pós-Graduação em Artes – UFU foi essencial para a localização desse trabalho no panorama da produção artística contemporânea. As reflexões suscitadas apresentaram caminhos importantes no sentido de referendar a temática, alertar sobre a problemática dos enfrentamentos conceituais e, sobretudo, ampliar o entendimento de Cultura e suas identidades.

Na ceara apresentada, percebemos que o percurso da pesquisa buscou agregar elementos relevantes para o campo de conhecimento das artes e ao mesmo tempo pertinentes para a formação do artista-pesquisador-mestre. Nesta direção, lançamos mão de desenvolver ideias aparentemente fragmentadas, mas que se relacionam em bricolagem, ganhando novos sentidos ao aproximar, ampliar, recortar e (re)colar estes fragmentos.

Os Habitantes da Cidade – Referências Conceituais e Autores (re)Visitados

No empenho de procurar fundamentos sólidos e referências conceituais que corroborassem com o panorama no qual a pesquisa está situada, foram revisitados autores e referências. Por meio do contato com parte de seus trabalhos foi possível alinhar o pensamento e conferir substância ao discurso aqui proposto.

Esta pesquisa apresenta duas linhas vetoriais que formam o corpo do trabalho: uma visão panorâmica da recente produção da dança realizada em fricção com a cidade e as especificidades do processo de criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”. Ao mesmo tempo distintos e complementares esses dois caminhos podem ser percebidos por suas diferentes naturezas e aspectos metodológicos, quase como que elementos autônomos, mesmo que partes do mesmo trabalho. Sem hierarquias definidas ou mesmo sem a fixação de pontos retilíneos que levam de um ao outro, o diálogo e a análise desses dois eixos principais se tecem analogamente à teoria de rizoma, amplamente presente no debate contemporâneo sobre

arte e cultura. Nesse conceito cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari(1995), o rizoma se configura como um dispositivo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica, no qual a organização do pensamento/conhecimento não segue linhas de subordinação hierárquica - com uma base ou raiz dando origem a múltiplos ramos, mas, pelo contrário, qualquer elemento pode afetar ou incidir em qualquer outro. O rizoma não carece, portanto, de centro, característica que o torna particularmente interessante na filosofia da ciência, da política, como também, para a semiótica e as teorias da comunicação contemporâneas. Nessa pesquisa, a cidade se configura como dispositivo rizomático, espaço de fruição da arte e investigação de suas possibilidades tanto no campo estético quanto no campo político.

Em um de seus eixos, a pesquisa busca apresentar uma visão panorâmica da recente produção da dança contemporânea, que requer dos espaços públicos o lugar para sua legitimação. Buscando um diálogo entre a análise de trabalhos e produções da cidade de Uberlândia, por meio do estudo de obras e eventos nacionais e internacionais, a pesquisa desenha para o leitor um cenário diversificado da dança realizada em fricção com a cidade, além de pontuar aspectos políticos e culturais que favoreceram esse panorama. No outro eixo, o trabalho revela as especificidades do processo de criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”, expondo o contexto artístico, cultural e político que possibilitou sua criação, ao mesmo tempo em que entrelaça os procedimentos poéticos, as referências criativas e os argumentos conceituais que embasam a obra.

Para dialogar com a análise da pesquisa, considerando este dois (a)braços do texto, foram convidados outros habitantes para que a partir de suas visões, críticas, análises, digressões e refutações, o texto ganhasse ao mesmo tempo uma dimensão ampla capaz de oferecer ao leitor a situação do tema e também um recorte que pudesse localizar as especificidades da pesquisa.

Assim, o texto articula-se em primeiro plano com questões que abarcam o desenvolvimento da cidade na Modernidade pelas referências de Charles Baudelaire, autor emblemático para aprofundamento das discussões do modernismo. A estruturação que Baudelaire infere na construção da figura do *Flanêur*, apresenta um modo pelo qual é possível estabelecer um olhar investigativo sobre a cidade tendo como instrumento a contemplação crítica e a atenção às minúcias. Seus textos, poemas e releituras embasaram um dos trabalhos mais importantes de Walter Benjamin “*Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*”(1989), que busca compreender o novo homem social produzido pelas sensações e imagens da

multidão das metrópoles em desenvolvimento a partir da Modernidade. Apesar de Walter Benjamin comumente ser referido como um dos principais membros da *Escola de Frankfurt*, é importante ressaltar que Benjamin, em uma análise mais relevante, não teve suas teorias filosóficas amplamente aceitas por tal instituição. No que se refere às teorias sobre os processos de desenvolvimento do capitalismo, filósofos frankfurtianos como Horkheimer, Marcuse e principalmente de Adorno, enxergavam novas formas de dominação e hegemonização cultural, enquanto Benjamin destacava nesses processos a necessidade de reconhecer a importância da reprodutibilidade técnica para garantir a difusão e o acesso a inúmeras e diferentes formas de arte emergentes, dando atenção central ao conceito de ‘experiência’ para fundamentar suas pesquisas e suas reflexões sobre arte, produtos e recepção. As derivações que Benjamin faz a partir dessas leituras é que situará, mais adiante nesse trabalho, a ideia da feitura contemporânea da dança para lugares de passagem. Ao refletir sobre a figura do *Flanêur* de Baudelaire, Benjamin coloca que enquanto estava na rua, o indivíduo deixava de ser ele mesmo, para se transformar em apenas uma peça da paisagem urbana. Ao abrir para dentro a porta de sua casa, ele voltava a ser ele mesmo e a ter que decidir o que fazer com sua vida íntima. Essa ideia surge como contraponto para os “*Anjos d’Água*”, uma vez que o trabalho não se coloca neste lugar de anonimato. O espetáculo intenta ver e ser visto e mais, transformar por alguns minutos as relações nas praças e ao mesmo tempo revelar o desacordo entre as pessoas e a paisagem. O trabalho investiga poeticamente uma (re)aproximação ao se apoiar na escuta do espaço para a criação. Ao propor a subversão de utilização do espaço, o espetáculo sugere estabelecer diálogos, jogos cênicos e contato corporal entre bailarinos e o público.

Em outro ponto do rizoma, buscou-se no sociólogo, teórico da cultura e semiólogo Teixeira Coelho(1997) e no sociólogo Jair Ferreira dos Santos, embasamentos para a compreensão do contexto cultura e da passagem histórica entre os períodos de modernidade e pós-modernidade, tratados no bojo dessa pesquisa. A obra *O que é Pós-moderno*(1987), elenca as condições para o deslocamento do pensamento moderno, que vai desaguar na percepção da nova estrutura organizacional da sociedade contemporânea. A partir dessa noção, surgem na pesquisa dois importantes autores que vão somar nesse debate tensionado a questão sob o ponto de vista das artes visuais. Para colaborar com a percepção dos argumentos da dança contemporânea inserida (ou devolvida) nos ambientes das cidades, convidamos Alberto Tassinari, filósofo, professor e crítico de arte e uma das suas principais obras: *O Espaço Moderno*(2001). Esse trabalho surgiu como uma fonte abundante de

reflexões sobre a dinâmica obra-espço, procurando desvelar especificidades do processo de passagem da arte moderna para a arte contemporânea, esboçando o panorama interpretativo da produção artística recente e investigando questões relativas à natureza da arte moderna, principalmente ao se referir ao caminho que a arte percorreu desde os anos sessenta, rumo ao espaço público. Em linhas gerais, Tassinari (2001) nos possibilita refletir sobre os elementos que permeiam significantes entendimentos sobre a historiografia da arte moderna e contemporânea, tendo como fundamento os discursos sobre a obra e seus espaços, sejam eles internos, externos, subjetivos ou concretos.

Ainda lançando mão de reflexões presentes nas artes visuais para construir aproximações da dança com o espaço público, outra obra importante trazida para o debate foi *No interior do cubo branco: A ideologia do Espaço da Arte*(2002). Esta obra do crítico, escritor e diretor de cinema Brian O' Doherty é considerada como leitura base no campo das artes visuais contemporâneas, pois critica o espaço asséptico das galerias de arte e a proteção, limpeza e recorte de contexto que esse espaço infere na leitura das obras. A partir da crítica ao tratamento da obra no espaço institucionalizado das galerias, foi possível estabelecer uma analogia com as obras e procedimentos que operam nos ambientes convencionas da dança, propondo com isso uma reflexão sobre os processos de materialização da dança nos espaços públicos.

No sentido de localizar a natureza da pesquisa na ambiência da cidade, e na investigação por mecanismos de entrada e compreensão desse organismo vivo e autônomo aproprio-me das pesquisas de Nelson Brissac Peixoto. Doutor em filosofia pela Universidade de Paris I, Professor do Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Peixoto se dedicou à pesquisa da cidade como alvo de movimentos artísticos ao longo da história, o que resultou em um dos seus mais importantes trabalhos, o projeto *Arte/Cidade*, realizado no Estado de São Paulo desde 1994. Para essa pesquisa buscou-se na sua obra "*Paisagens Urbanas*"(1996), fundamentos para compreender como a cidade e a metrópole são focos de inúmeras criações, principalmente da arte contemporânea, criações essas que investigam a cidade pela análise de suas paisagens. Imprescindível para a análise do tema central dessa pesquisa, o espetáculo "*Anjos d'Água*", essa obra trata profundamente do estudo sobre as cidades e sobre como nelas se situam as pessoas que as fazem e as habitam. "*Paisagens urbanas*" é uma reflexão sobre a arte em relação definitiva com o lugar, e por assim ser é uma referência cara a essa pesquisa mesmo que dela tenhamos extraído apenas parte das reflexões.

Nesse complexo sistema da cidade, o trabalho estabeleceu um recorte na função do espaço onde se deram as ações do espetáculo: a praça como espaço físico e conceitual das cidades contemporâneas. Com esse intuito, o texto invocou para contraponto às reflexões acerca da contemporaneidade o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, que na obra “*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*”(2008) retoma a análise dos elementos das praças medievais do início da era moderna. Bakhtin recorre a uma observação sobre a cidade recuperando o sentido das praças como os lugares das relações interpessoais e das manifestações culturais. A partir dessa obra, fica clara a noção de que é cada vez mais difícil perceber a cidade como um todo cultural, e quase impossível, no recorte das praças das cidades da contemporaneidade, reconhecer esses espaços como “lugares” de encontros entre as pessoas, ou que determinam relações sociais. É cada vez mais improvável perceber nos espaços das praças as tramas culturais que são capazes de estabelecer uma análise de um “estado social” ou de uma identidade cultural coletiva. O foco na Praça como partícula de estudo do macro-organismo cidade se dá em função da pesquisa, sobre o processo de criação, apresentação e circulação do espetáculo “*Anjos d’Água*” que acontece em praças públicas com chafarizes ou fontes d’água.

Ao situar o olhar sobre a praça, na procura pelo efetivo diálogo com os elementos das praças, emerge na pesquisa o conceito de *Site Specific Art* retornando ao universo das artes visuais e da arquitetura. A pesquisadora e historiadora da arte Gabriela Vaz Pinheiro, licenciada em Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e uma das principais artistas portuguesas a pensar a cidade, nos apresenta definições preliminares, que serviram como as primeiras senhas [chave de acesso] para o entendimento desse modo de operação em artes, que aplicado na cidade, surge na contemporaneidade como um profícuo território do interesse artístico. O que nos chama a atenção para essa pesquisa é a forma que Pinheiro estabelece as relações e os pressupostos de *Site Specific Art*, principalmente na relação entre o espectador/público e o local que se transforma em obra de arte, não sendo nem um, nem o outro, sujeitos pacíficos na produção de significados e significantes das obras em espaço público. A ideia que interessa a essa pesquisa se refere aos recortes das cidades ou de lugares específicos, com possibilidades para criação artística. O objetivo é reconhecer o espaço a partir de um conjunto de informações dadas aprioristicamente, e sobre as quais será operada a ação artística, levando em consideração o histórico, a memória, as características físicas e arquitetônicas e, sobretudo, o conceito desses espaços. Aqui o conceito *Site Specific Art* é aplicado aos espaços das praças públicas que contém chafarizes ou fontes de água,

percebendo que esses espaços inseridos em meio à cidade apresentam características peculiares, que podem ser analisadas pela teoria de Brissac como um órgão que vem perdendo sua função em meio ao todo, do corpo da cidade. Essa mesma perspectiva é exposta por Eduardo Rocha, Arquiteto e Urbanista, Especialista em Patrimônio Cultural, Mestre em Educação e Doutor em Arquitetura criador do conceito *Arquitetura do Abandono*(1997), que nessa pesquisa é utilizado para refletir sobre os estados de abandono aos quais foram relegadas as fontes de água nas cidades onde foram apresentados os espetáculo “*Anjos d’Água*”.

Nesse arremedo de autores e conceitos, que momentaneamente habitam essa pesquisa, apresentamos também como outro vértice de tensionamento o conceito de *Coreografias* e parte de seus desdobramentos, buscando situar o corpo e a corporalidade do elenco do grupo TerraCotta no debates estabelecidos na pesquisa. A abordagem pela qual é trazido este conceito foi desenvolvida pela socióloga urbana Paola Berenstein Jacques, professora da Faculdade de Arquitetura, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, e também pela professora pós-doutora em Arte Pública pela Bauhaus Universität Weimar, Fabiana Dultra Britto, que atua como coordenadora geral da Plataforma Corpocidade, projeto desenvolvido pela UFBA. Importantes para essa pesquisa são suas obras *Elogio aos Errantes*(2012) na qual reafirmam o conceito de Multidão de Benjamin como um elemento decorrente do caos urbano advindo dos fatores que compõe a nova forma de organização social a partir da modernidade e *Corpocidade: debates, ações e articulações*(2010) que reúne uma série de pesquisas que tangenciam ou emplacam a cidade como temática central. Mesmo a pesquisa apresentando o contorno no aspecto da encenação e da criação do espetáculo, sem tratar em primeiro plano dos processos de formação em dança e das informações presentes nos corpos dos bailarinos, a visita às variações do conceito de *Corpografias Urbanas* foi muito relevante, ao passo que desvelou aspectos que podem figurar como possíveis encaminhamentos dessa pesquisa.

No eixo específico das circunferências artísticas do espetáculo “*Anjos d’Água*”, apresento dois habitantes que gentilmente residiram nessa cidade-pesquisa e que afinaram o olhar de pesquisador para debulhar a análise do espetáculo. Desenvolvido pela pesquisadora franco-canadense Josette Féral na parte final do texto surge a ideia de *Teatro Performativo*, que é localizado no aporte da filosofia pós-estruturalista e aplicada às artes do corpo e nas

práticas artísticas contemporâneas que atuam no espaço público. Integrando o escopo da Performatividade apresentado pela contemporaneidade, o Teatro Performativo pode ser visto ainda como um conceito recente na literatura cênica. Chamou-me a atenção para a análise do espetáculo, as bases que orientam o olhar de Féral sobre este teatro unificador do conceito de performance, concebido como forma artística - performance art - e a performance tida com conceito operacional-formal: instrumento teórico para a conceituação do fenômeno teatral. Nesse modo de fazer/pensar o teatro, Féral buscou identificar as referências que operam ao lado da performance e os principais sentidos simbólicos, estéticos e organizacionais que projetam estabelecer algumas características da Performatividade.

Na perspectiva de correlacionar referências teóricas e conceituais para análise do espetáculo “*Anjos d’Água*”, convidamos também ao debate o compositor, instrumentista e professor de composição musical no Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Livio Tragtenberg. Em sua obra “*Música de cena: dramaturgia sonora*”(1999), o autor estabelece a relação entre a música e a cena acentuada na modernidade, analisando a crescente ênfase na produção musical como um dos componentes da linguagem cênica no próprio teatro de texto, além de composições específicas nas montagens cênicas de dança. No texto, Tragtenberg apresenta uma síntese que organiza ideias, conceitos, soluções e situações com que a música de cena se depara no seu processo de criação e produção. Para a análise da criação e utilização da trilha sonora em “*Anjos d’Água*”, as reflexões da obra forneceram elementos de avaliação comparativa, abordando as formas de narração pelo meio sonoro, além de propor questionamentos sobre possibilidades de uso da música na cena contemporânea em conflito/diálogo/negação/superação das paisagens sonoras próprias do espaço urbano.

Para finalizar a apresentação dos autores, teóricos e artistas que visitaram a cidade onde mora o desejo da pesquisa, apresentamos o mais presente e ilustre dos habitantes, que desde os primeiros passos do trabalho sempre foi um fiel companheiro. Refiro-me ao escritor, romancista e poeta Italo Calvino, um dos mais expressivos artistas cubanos do século XX. Um dos seus trabalhos de maior relevância “*Le Città Invisibili*”(1972) vem me surpreendendo a cada (re)leitura quando vejo que, nele, a cidade deixa de ser um conceito geográfico para se tornar o símbolo complexo e inesgotável da existência humana. Esta obra não é explicitamente citada no decorrer do texto, sendo transcritas apenas pequenas frases como epígrafes de capítulos ou subcapítulos. No entanto, Calvino, pelo domínio das ferramentas

estilísticas, colabora no texto dessa pesquisa induzindo o leitor a uma deriva por suas cidades imaginárias, se perdendo aqui ou ali nas teias das palavras desenhadas e das imagens sugeridas. Dessa forma, pude sentir a cidade por outros poros e me revigorar quando saturado da pesquisa acadêmica sobre o tema. Calvino em todo o percurso dessa pesquisa alimentou a cidade construída em mim na qual habitam afetos, memórias, incertezas e impulsos criativos. De qualquer ponto que se observa essa cidade, também rizomatizada por suas imaterialidades, (im)permanências e passionaisidades, é possível visualizar o centro no qual contém uma fonte onde jorram muitas águas. Assim, coloco sobre a estrutura do texto a possibilidade de alternar entre uma linguagem técnico-analítica-descritiva e breves devaneios-poético-narrativos.

O alicerce – Estrutura do texto de dissertação

O texto dessa dissertação se formata em três partes distintas e principais, que se entrecruzam no sentido de construir uma (des)-(re) organização do pensamento sobre a temática central e suas adjacências.

Inicia do lugar de onde se fala e por quem se fala. O Capítulo I, escrito sob a forma de um texto-memorial com a função de apresentar o sujeito, revelando o caminho de construção de referências acadêmicas, profissionais e pessoais, indica o universo criativo e afetivo de onde partem as escolhas artísticas, apresentadas principalmente na análise que se pretendeu fazer do espetáculo “*Anjos d’Água*”. Dividido em duas partes, esse capítulo revela em primeiro plano o trajeto percorrido enquanto artística-diretor-encenador, analisando montagens cênicas em dança além de revelar a apropriação estético-poética recorrente nessas montagens. Também na primeira parte desse capítulo, o texto deixa escapar informações relevantes sobre questões de foro íntimo, mas que uma vez reveladas, contribuem para entendimento dos trilhos da pesquisa. Já na segunda parte do Capítulo I é apresentada a trajetória percorrida enquanto gestor público, frente à Diretoria do Setor de Danças da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia na gestão de projetos ligados a formação, produção, circulação e fomento de grupos e artistas da dança.

O segundo momento do texto, o Capítulo II, apresenta o universo da pesquisa por meio da análise contextual da arte na cidade, numa perspectiva integrativa das linguagens. Elementos artísticos e ferramentas poéticas presentes nas Artes Visuais, Arquitetura, Filosofia

e Sociologia oferecem diretrizes para a reflexão exportada para o campo das Artes Cênicas com ênfase na linguagem da Dança. O desenvolvimento desse capítulo localiza o tempo-espaço do pensamento sobre a cidade como objeto artístico, ressaltando questões que concorrem no período entre a Modernidade e a Pós-Modernidade. Preparando o terreno para a compreensão da cidade contemporânea, que abriga diversos tipos de manifestações artísticas, com destaque para as linguagens celebrativas das danças ligadas à tradição e à dança cênica contemporânea. Na segunda parte desse capítulo, o texto caminha na direção de estabelecer um recorte mais específico para o complexo conceito de cidade, considerando suas múltiplas entradas e possibilidades de reflexões. Ao desembocar no recorte da praça pública, o texto vai além das questões físicas, abordando os aspectos imateriais e subjetivos desses espaços, trazendo um reflexo desde a imagem das praças medievais até a praça Tubal Vilela em Uberlândia, espaço no qual foi desenvolvido o processo de criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”.

No próximo momento, a descrição e análise do espetáculo “*Anjos d’Água*” são os eixos centrais do texto. O Capítulo III propõe articular o contexto conceitual, histórico e social abordado anteriormente, agora sob a perspectiva do coreógrafo-diretor-encenador. Mostra as escolhas artísticas advindas do primeiro capítulo, ~~agora~~, contextualizadas sob as reflexões da prática. Ao elaborar os textos de análise e descrição do espetáculo, surgiram considerações sobre os processos que apontaram mergulhos que nos pareceram interessantes, mas receberam um tratamento pontual para evitar direções por vezes distantes do norte da pesquisa.

Na primeira parte desse terceiro capítulo, apresenta-se a descrição do espetáculo dividido em quatro momentos/seções, a saber, Seção 1: Balões Minimalistas - O espetáculo como ação de intervenção no espaço da praça; Seção 2: Projeções Verticais - Aspectos do *Le Parkour* como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte; Seção 3: Ah! Não me molhe, por favor! (risos) - A interatividade do espectador como regra do jogo coreográfico; e Seção 4: Praia de concreto – A resignificação do espaço pelo conceito de performatividade.

Estas divisões revelam a utilização das quatro estéticas de maior relevância no trabalho, e que a meu ver, também apresentam os elementos dramaturgicos das obras de dança e performances analisadas nos capítulos primeiro e segundo. O espetáculo “*Anjos d’água*”, no bojo de suas técnicas, estéticas e metodologias procurou investigar e operar pelo

conjunto de elementos dramaturgicos que se aproximam da linguagem teatral e se definem nesse campo de referências. Esses elementos dramaturgicos referem-se ao uso do espaço proposto pela obra, referência de movimentação e estética coreográfica, a relação de elementos estéticos como figurino e trilha sonora, a percepção e proposta de interatividade com o público. Por meio da divisão nas quatro secções citadas pretendeu-se deixar exposta a construção do trabalho com base nas características situacionais de uma ação de intervenção urbana. Em seguida, formatou-se pelas características conceituais da dança. Mais à frente se utiliza das ações e dos jogos coreográficos como pretexto para uma interatividade com o público e termina convocando o conceito do teatro performativo como referencia conceitual para dialogar e ressignificar o espaço da praça. Assim, no início de cada uma das secções retomaremos sinteticamente cada um desses conceitos, procurando aproximar as teorias apresentadas anteriormente como base para a descrição e análise do espetáculo.

Nas considerações finais, o texto apresenta a vida do grupo TerraCotta e do espetáculo “*Anjos d’Água*” com um possível desdobramento da pesquisa. Os processos de formação em arte pontuam como relevantes os aspetos afetivos, informais e casuais encontrados. A meu ver, a circulação do espetáculo e a convivência em grupo oferecem um campo fértil para perceber os aspectos formativos e dinâmicos da criação, e observando esse momento como instrumento catalisador de possibilidades no campo do sensível, das trocas e dos saberes. Também nesse fechamento, o texto destaca a relevância de todo o processo que envolveu a construção dessa dissertação como metodologia de formação deste pesquisador em artes.

Como anexos desta pesquisa, estão organizados o conjunto de documentos utilizados como base de dados e referências para a análise dos objetos e a construção do texto. Recortes de entrevistas realizadas com artistas, professores e elenco, listas de projetos e ações desenvolvidas no campo da gestão, planilhas estruturantes de dados técnicos, material jornalístico e links para consulta dos vídeos estão disponíveis para consulta do leitor. Também como elementos pós-textuais, destacamos a construção de um glossário que apresenta os principais conceitos e referências citadas no texto em itálico, a fim de contribuir para a localização do leitor no campo de domínio da pesquisa. Na mesma intenção, se apresentam no glossário, a identificação dos principais grupos, artistas e teóricos que citados no texto contribuem para a compreensão do panorama da pesquisa.

Além de subsidiar as reflexões propostas por essa pesquisa, consideramos que o levantamento de dados, organização de informações e estruturação do material anexado, é um registro de parte dança articulada em Uberlândia no período de 2007 a 2012. Esse registro, além de fundamentar o trajeto apresentado nessa pesquisa, que visa ressaltar a dança em ocupação da cidade, também pode ser considerado como uma possibilidade esboçada para que outros pesquisadores interessados na dança possam se debruçar sobre ele em outros momentos.

(...) cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares.

Italo Calvino

CAPÍTULO I

RELEVOS E SOTERRAMENTOS NO DISCURSO DO ENCENADOR: O CONTEXTO-LUGAR DE ONDE FALO/FAÇO ARTE

Quem quer que argumente que o conhecimento é socialmente situado, certamente vê-se obrigado a situar a si mesmo(a). Peter Burke

1.1. Territórios internos: Agora eu sei que meu pai mora em mim

De entrada é relevante considerar que a pesquisa acadêmica na grande área das humanidades nos últimos tempos vem se tornando um campo de importantes rompimentos e ampliações. Rompimentos de formatos, parâmetros e metodologias que consideram o entendimento do sujeito de que e de quem se fala. Ampliações que se revelam dinâmicas abarcando cruzamentos conceituais, adensamentos e verticalizações da investigação na natureza das pesquisas e que, de algum modo, expõe o sujeito-crítico-pensante/praticante protagonista de suas escolhas.

No campo das artes essa observação ganha maiores dimensões, quando o sujeito-artista no ato da escrita se reconhece em processo criativo. Estas pesquisas acolhem um modo de escrita que revela além do potencial científico, os trilhos pelos quais conduziram as emoções, as afetividades e as expectativas do pesquisador que são expostas na formatação, organização e opções estilísticas usadas na apresentação final do texto. Processos de pesquisas que se revelam autobiográficos expõe as entranhas do artista-pesquisador-escritor e possibilitam, principalmente no campo das artes, criar uma relação aproximada como o leitor.

Nesse contexto, apresento os relevos e apagamentos que deixam expostas as fragilidades e potências do (eu) enquanto sujeito. Sujeito que nesse momento se exercita na escrita acadêmica e busca correlações entre a memória e o desejo; e entre o almejavél e o possível. Tento aqui construir um trajeto que diga quais foram as noções artísticas, filosóficas, conceituais e afetivas presentes nas minhas práticas e reflexões nesses últimos tempos. Para tanto segui dois caminhos aparentemente distintos, mas que se cruzam a todo o momento e desenham uma linha de compreensão sobre esse sujeito. O primeiro revela a natureza do

artista-criador apresentando uma breve trajetória nas artes cênicas, na qual me embalo entre o teatro e a dança e trago uma poética recorrente nos trabalhos. O segundo busca mapear a experiência como gestor público na Diretoria de Culturas da Secretaria de Cultura de Uberlândia, na função de coordenador do Setor de Danças e na coordenação artística e pedagógica do Festival de Dança do Triângulo entre 2007 a 2012.

A análise desses caminhos a partir dessas duas identidades do sujeito, visam auxiliar o leitor a compreender o processo de criação do espetáculo “*Anjos d’Água*” e todas as questões que vão submergir dessa investigação, apresentadas nos capítulos seguintes. A partir do ponto de vista tanto do ‘criador’ como do ‘gestor’ pretende-se apontar paralelos que denotem e contornem o lugar (interno) de onde parte o desejo dessa pesquisa e os territórios (externos) que possibilitam o diálogo com outros processos, sejam eles da esfera da criação ou da gestão de políticas públicas em dança.

1.1.1 Por um sentido de materialidade: Palavras de um corpo que mascara/revela cidade

Multidão de concreto sem pele. Um conjunto de vazios despercebidos. Palavras recheadas de nada como se o nada não fosse também uma entidade. Texturas esqueléticas sugerem lugares encontrados, povoados de incertezas e de algumas possibilidades. Capitânias parecem dizer de onde vazam os vidros e completam os sentidos ensoreados de plenitudes vazias. Um trem que corre num trilho de águas e planta (in-planta) no aço um cheiro vermelho de qualquer coisa. Uma cidade interna não descrita por Calvino pesar de sua extrema invisibilidade por se tratar de um território mental habitado por muitos, muitos ninguéns. Uma sutura é exposta. Uma ponta de ligação entre a cor e o cinza, remete a distâncias diminutas entre corpos que pertencem a cidade e ideias que já não se justificam pelo verbo. A cabeça dói.

Mergulhei na tarefa de perceber o processo de escrita deste trabalho acadêmico tendo a prática do corpo como motor propulsor, o que me pareceu a princípio um lugar vazio e desconectado. A racionalidade parecia imperar com todo seu séquito. Impiedosa. Enjoo, sensação de desmaio e um profundo desconforto. Conflitos. Momentos que me percebo descosturado do processo. A alquimia se construiu lentamente e veio entrando por trás, de

maneira imperceptível, vulnerável. Ainda agora é difícil buscar des-racionalidades. Descontinuidades.

A prática corporal “atualizava” a virtualidade (Deleuze e Guattari:1995, v.1) da pesquisa e orientava os rumos do pensamento. Encadeamento rizomático do conhecimento com novas possibilidades de ligações do pensamento. O vai e vem entre latência e manifestação inferiu a ideia de que o mundo potencial se faz pelo trânsito contínuo entre o conceito de realidade e virtualidade. Encontros que se tornaram também momentos de orientação acadêmica. A discussão do meu trabalho e da linha de pesquisa era feita a partir do corpo em ação. Ações e discussões que reverberaram no momento da escrita do texto.

Desculpem-me a ausência.

Especialmente Márcia, que está com sua máscara refém das chaves que perdi.

Especialmente Valéria, que se organizou para não faltar.

Especialmente Roberta, que, grávida, se esforça para vir de Uberaba contando vinténs.

Especialmente Dickson, que tem nas aulas o tempo de orientação.

Especialmente Rosana, que está estruturando seu projeto nas práticas compartilhadas.

Especialmente nesta sexta, depois de um trabalho tão bacana na quarta.

Desculpem-me a ausência.

(e-mail: *aula do dia 25 de janeiro*, Renata Meira - 26 de janeiro de 2013 09:32) (grifo meu)

Um e-mail formatado em texto poético transformou a dureza e impessoalidade de um texto de mensagem rápido em uma ferramenta de afetividades. As oportunidades mais cotidianas revelavam a construção das relações por meio da subjetividade. O treino da subjetividade tinha a função de interferir na criação de um texto sobre ou da pesquisa em formato “livre escrita” no qual pudesse vir à tona outros relevos. E é assim que segue esse primeiro texto.

1.1.2 Quem são os habitantes da minha cidade-desejo? Elementos paralelos presentes na pesquisa

Preciso dizer sobre uma cidade que pairava na leveza pueril de um projeto intelectual, uma cidade que parece meio esvaziada de mim mesmo, como se eu não morasse mais em mim e que as lembranças do lugar estivessem cada vez mais esmaecidas. Seria isso o caminho para encontrar o “distanciamento do objeto” tão preconizado nos meios acadêmicos? Mas ainda existe afeto. Afeto pelos lugares, pelas ruas sinceras, pelas esquinas quase sexuais, pelas praças onde não pude mais fazer parte do jogo. Afeto pelas pessoas, principalmente pelas crianças que cresceram e hoje deixam escapar suas moralidades. A cidade me atravessa com um sentido de solidão, iluminada por um azul asséptico e pela oportunidade furtada de um diálogo mental. Percebo agora que adentrar nos domínios da temática da pesquisa, revela muito mais do que aquilo que precisa para uma reflexão de um processo criativo. A angústia e ansiedade do encenador, a insegurança artística, o medo do óbvio, o apelo do clichê, o amadurecimento do elenco e a recepção do público foram sensações muito experimentadas durante o período de concepção, montagem e apresentação do espetáculo.

Arte e vida se misturam, pois de fato, operam pelo mesmo sentido: o desejo. Este processo de considerar as sensações e perceber as subjetividades levou-me para a leitura de mim mesmo e para a busca pelas minhas próprias referências, pelos cruzamentos já estabelecidos dentro de mim. A pesquisa ganhou incertezas, questões, dúvidas. As certezas se mostraram parte de um conhecimento acumulado na academia, o que parecia minha certeza, surge como cruzamentos “estabelecidos dentro de mim”.

Vejo ainda que a vida se encarregou de atrasar e aproximar dois importantes processos de passagens, que só agora me percebo preparado para participar. São dois rituais, dois processos de mudança que foram adiados. O primeiro foi a interrupção do curso de Mestrado iniciado na UNICAMP em 2009 por problemas de saúde e o segundo foi o processo de “*Feitura de Santo*” no *Culto Omoloko* em 2010. Mesmo parecendo desconexos, percebo o quanto esses dois processos então interligados e o quanto a retomada das duas ações nesse momento conferem maior possibilidade de ressonâncias poética para a pesquisa.

A cidade de volta ou de volta a cidade. A retomada do processo de olhar a cidade como tema e conteúdo poético estava pulsante. Vasculho novamente Nelson Brissac, Milton

Santos, Paola Jaques Britto e Charles Baudelaire. Alguns dos infratores que me fizeram enxergar a cidade e suas paisagens; e que em um momento infortúnio foram abandonados lá na Unicamp.

Enquanto escrevo, novamente meu corpo está em ação, organizando sensações, produzindo lembranças e sugerindo o choro. O coração se eleva em ritmo e calafrios se repetem. Passou. Me proponho ao exercício de não citar aqui nenhum autor, entretanto são pelos seus escritos que vou conhecendo meu discurso, ou melhor, meu desejo.

Surge mais um! Perceber a máscara de outra forma diferente daquela aplicada na convencionalidade é um muro muito alto. Naquele momento entendia a proposta em confronto ao que nos reafirma Bakhtin.

A máscara é o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da consciência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações, das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo da máscara é inesgotável. Basta lembrar que as manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, Mikhail: 2008, p. 35).

Compreender a ideia da pesquisa como uma máscara aplicada ao corpo foi um ambiente profícuo e sedutor. Aos poucos percebi que não havia conflitos com Bakhtin, era uma impressão, não passara de um equívoco. Eu percebi o ácido revelador da máscara capaz de nos denunciar a nós mesmos. Em busca da máscara eu encontrei o objeto. Não ainda o objeto de pesquisa, mas um objeto cênico. Uma tentativa de sintetizar fisicamente o referencial da pesquisa: o regador que é um equipamento de jardinagem atualmente adotado como objeto de decoração nostálgica pelo fato de ser feito artesanalmente e utilizado na maioria das comunidades agrícolas nos séculos XIX e XX.

O regador que surge como máscara, entendida como extensão de meu corpo e como poética própria, é velho conhecido de criações anteriores. Percebo que meu trabalho enquanto criador-encenador apresenta recorrências e o regador é uma imagem recorrente e significativa, pois apresenta a característica de nostalgia que é presente nas minhas encenações. De

qualquer modo ele, o regador, como opção estética recorrente nos processos criativos está aqui como um recorte poético do meu trabalho ou ainda como um ponto de vista sobre a trajetória da minha produção artística.

1.1.3 A Máscara como instrumento potencializador de reflexões entre corpo-texto-pesquisa

O trabalho com o regador durante o mestrado, no contexto acadêmico, tornou-se um portal, um ritual de passagem para o acesso a informações simbólicas. *Orixás das Águas* surgem como imagens arquetípicas se colaram à máscara e ao o entendimento físico da pesquisa. *Nanã* (a mais velha de todas, ligada aos mangues); *Iemanjá* (águas salgadas) e *Oxum* (águas doces) trouxeram o feminino e a fertilidade. Uma materialidade. Células significantes começaram a brotar e o alinhamento de ideias e sentido se faz necessário e presente.

Poemas Haikai surgem como possibilidades de refúgio. Livrementemente pousam como um tigre faminto na roda de conversas entre amigos. Impiedosos, devastadores... brancos. Depois disso como não cair de boca em Paulo Leminski? Como não buscar na concretude sintética dos Haikais uma possibilidade de reconto da pesquisa? Um caminho.

Chove

Em que ontem,

Em que pátios de Cartago,

Cai também esta chuva?

“Chove - O Ouro dos Tigres” Jorge Luiz Borges (1972) – Barcelona
apud LEMINSKI (1983)

Como não entender a vida
como uma serpente negra não-
venenosa que procura buracos para
dormir? Cuidado se você deixar
essa cobra entrar (para dentro)
nunca mais sai (para fora).
Conexões entre o sentido-conceito-
estado da máscara e a situação-

metodologia-organização da cultura popular. Já não seriam entendimentos estabelecidos por um pensamento co-delineado a priori?

Iansãs e *Xangôs* bebem junto no meu corpo, trazem mandamentos, retiram o breu, passam o pano [úmido]. O corpo pelo processo desenvolvido na disciplina já começa a

denunciar memórias e recobrar visitas íntimas às florestas secas. Entidades reveladas, *personas* saem pela boca e contornam arquétipos [no mínimo tipos. Precisa mais profundidade.] Retomo o trabalho das raízes, do oito do quadril, do rabo, *kundalini*. Portas de entrada descobertas em tempos anteriores. Portas reveladas pelas cartas do Tarô! A Roda da Fortuna: Repetição das experiências e ciclo de vida. Sentido em espiral. O corpo guarda, o corpo memoriza: *Agora eu sei que meu pai mora em mim.*²

A cena dá sinal de vida, palavras consomem a pesquisa, o título da pesquisa. O que tem a ver com a pesquisa? Estar dentro parecendo que esta fora. Criar sentidos que podem não ter reverberações, movimentos internos, estados psicológicos? O que são saias sem cor? O que são tambores sem som? O que são crianças caladas? Existem pessoas que brilham em um céu RESTRITO!

Pensar o trabalho (construção da cena ou *performance*) a partir dos elementos da cultura popular. Pensar no trabalho corporal e a sugestão de sonoridade em função ou em disfunção do movimento. Ideias brotam como um nômade. Entro em contato quase instantaneamente com a máscara da pesquisa por um exercício de sensibilização da pele. Tudo está à flor-da-pele. A pele de concreto.

A prática da cena nesse momento revela outras possibilidades para o artista em estado cênico. A experiência com a aproximação dos *Orixás* pelo ritual de *Feitura de Santo*, para além de um sentido religioso/espiritual apresenta relevantes mecanismos de elaboração da cena e do desenvolvimento da auto percepção das texturas, dos espaços internos, das cidades suspensas no desejo e da potência bélica de um regador.

Existe mesmo uma necessidade ritualística para a ambientação/situação de um trabalho em *performance*? O ator/bailarino em cena se faz sempre delineado por uma espécie de “aura” para além do seu estado cotidiano? Questões que me sobrevivem e apontam possibilidades, para a criação dessa cena. Desconfio que seja possível valorizar a ação consciente e que a ação consciente pode também ser uma espécie de máscara.

O texto vai para cena em forma de verbo. Preciso encontrar a sonoridade da cena, a sonoridade do personagem/persona. Preciso encontrar a sonoridade e ressonância da e sobre a

² Nome da *performance* resultado de uma disciplina do curso de graduação ministrada pela Prof. Renata Meira que tinha como proposta o estudo da cultura popular por meio das cartas do Tarô. (2004). Nesse trabalho redescubro as influências do meu pai sobre o meu fazer artístico, trazendo elementos do Congado, Folias de Reis e do Candomblé.

pesquisa. Talvez partes desse texto entrem como epígrafe dos capítulos da dissertação, pois denotam um fio condutor, uma estrutura de pensamento.

Última leitura da disciplina. A busca por uma metodologia de investigação e sistematização do texto. Enfim uma saída: A louca da casa. A obra parece me localizar no estado-tempo da escrita e revelar que existem caminhos próprios, apesar dos mecanismos conhecidos:

Sempre pensei que a narrativa é a arte primordial dos seres humanos. Para ser, temos que nos narrar, e nessa conversa sobre nós mesmos há muitíssima conversa fiada: nós nos mentimos, nos imaginamos, nos enganamos. O que contamos hoje sobre a nossa infância não tem nada a ver com o que contaremos dentro de 20 anos. (...) De maneira que nós inventamos nossas lembranças, o que é o mesmo que dizer que nós inventamos a nós mesmos, porque nossa identidade reside na memória, no relato da nossa biografia. Portanto, poderíamos deduzir que os seres humanos são, acima de tudo, romancistas, autores de um romance único cuja escrita dura toda a existência e no qual assumimos o papel de protagonistas. (MONTEIRO, 2004, p.08).

A louca da casa! Hoje parece que sou eu vestido de rosa na foto da família. Sinto que meu projeto de pesquisa está vestido de rosa na foto. Fora de contexto! Irrelevante? Sensação também já conhecida na época que conversava com Renato Cohen.

Duas tábuas e uma paixão não seriam suficientes para o diretor, professor e teórico Renato Cohen, morto há uma semana. Sua última criação, definida como a busca de *'novas arenas de teatralização' projetava-se em direção ao espaço combinando representações presenciais feitas no Brasil com outras emitidas de outros pontos do planeta*. [grifo meu³]. Sintonizando com a vanguarda do século 20 revia, a cada trabalho, as matrizes teóricas e os suportes materiais da representação. O tempo pretérito do verbo, aliás, parece especialmente inadequado para esse artista focado no devir da arte cênica. (LIMA, 2003, p.46).

Construção de fragmentos sugere partes, sugerem *personas*, ideias tipificadas. Colocar a mulher e a ideia da voz feminina na ação da cena. Materialidade do som, linhas, vazios, interrupções, rupturas.

³ Nessa última teoria em processo, Cohen estabelecia a investigação do espaço cênico e a recorrência de característica e elementos de aproximação entre produções de vários lugares. Op. Cit. Também muitas proximidades com minha atual pesquisa que articula espaço público da praça como território para criação em dança.

Persona já era uma situação conhecida da prática em trabalhos de performance. Estado de máscara preenchido pela cultura popular, aproximações inevitáveis. A máscara parece atualizar o conhecimento tateado pelo trabalho intelectual, teórico. Entrar em estado de máscara funciona para a pesquisa como um longo e confortável período de sono para o corpo. Momento de amalgamar, digerir e sintetizar processos. O corpo é um espaço livre de móveis, uma corrente livre de intervalos.

1.1.4 Regadores e Lugares: Processos poéticos/criativos de um encenador em construção

Reafirmo que meu trabalho enquanto encenador carrega certa nostalgia pelas opções estéticas eleitas em cada momento dos processos criativos. Essa constatação se torna importante, pois pode se delinear a partir dela um recorte poético do meu trabalho ou estabelecer um ponto de vista sobre a trajetória da minha produção artística.

Anos atrás, eu pensava que o regador seria para sempre o conceito poético do meu trabalho artístico. Surgiu em 2007, na montagem do espetáculo “*Vermelho Cotidiano*” para a Cia Bailar de Dança, em Uberlândia. Esse trabalho propunha a questão: “Quanto de vermelho tem a sua vida?”. A ideia se configurava em uma investigação sobre o vermelho no cotidiano das cidades contemporâneas. Durante a montagem associamos o vermelho a outras simbologias da água, buscando escapar das associações com a cor azul.



“*Vermelho Cotidiano*” – Bailar Cia de Dança (2007) – dança de salão/contemporânea – Festival Baila Floripa – Florianópolis/SC – foto: Arthur Neto

Entendemos que a água poderia ser elaborada no espetáculo pelo seu sentido de violência, risco e energia, como também pela analogia ao afeto, à fluidez, e à inconstância a que se refere também ao vermelho. A partir dessa definição, a manipulação de doze regadores vermelhos conduziu à trama estrutural e poética do trabalho, além de definir a linha de pesquisa do treinamento e movimentação dos bailarinos. Esta companhia tinha a dança de salão como estética principal, mas também o desejo de arriscar em outras linguagens, agregando técnicas do jazz dance e da dança contemporânea por meio de aulas regulares com professores destas técnicas/estéticas. Além disso, fazíamos estudos teóricos por meio da leitura de textos e vídeos sobre aspectos históricos da arte, com objetivo de também instrumentalizar intelectualmente o grupo acerca do trabalho a que se propunha realizar. Vejo hoje que esta proposta metodológica permanece de forma aperfeiçoada em meu trabalho artístico. Releituras conceituais, pesquisa de linguagem, estudo técnico com elementos cênicos e estudos teóricos são partes fundamentais da criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”, desenvolvido no capítulo 3.

Nesse sentido “*Vermelho Cotidiano*”, o segundo espetáculo montado para a Cia Bailar de Dança, transitava entre linguagens e apresentava como resultado final uma cena hibridizada por diferentes técnica/estéticas de dança. Expunha a busca do grupo por investigar possibilidades na dança diferente do contexto da dança de salão, no qual a utilização convencional dos elementos dramaturgicos fossem eles, expressões na relação entre o ‘casal’, passando pelo uso narrativo da música e a padronização dos figurinos, eram alvo de refuto.

“*Vermelho Cotidiano*” apresentava cinquenta minutos de duração, treze coreografias formatadas entre solos, duos, trios e cenas coletivas que eram executadas por um elenco de dez bailarinos na faixa etária dos vinte e cinco anos. O estudo da cor, o uso repetido e seriado dos regadores como elementos cênicos, a própria pesquisa da movimentação e a pesquisa sonora dialogavam com os conceitos do movimento minimalista da década de sessenta. Esse movimento que se iniciou nos Estados Unidos e se alastrou pelo mundo, muito influenciou o pensamento estético da arte contemporânea, inclusive fundamenta a linha estética de grupos remanescentes da dança moderna, como o mineiro Grupo Corpo.

A imagem poética do regador me fascina desde sempre. Não como memória de infância, nem tão pouco saudosismo geográfico-temporal, pois esse objeto não fez parte da minha construção imagética consciente. Na minha casa não havia regadores e não tenho

lembranças desse objeto e nenhum outro momento. Enfim, não sei de onde veio essa fixação. Carma? Possibilidades! Devaneios.

Também acho necessário pontuar que foi nesse momento que se desenvolveu o meu desejo de aprofundar o namoro com as artes visuais. Essa relação acompanha minha pesquisa até hoje, uma vez que busco encorpar o debate sobre a cidade por meio de referências e bibliografias em sua maioria pertencentes ao universo das artes visuais correlacionadas à dança.

O contato com o trabalho do artista Cildo Meireles “*Desvio para o Vermelho*” (1967-1984) no Centro de Arte Contemporânea Inhotim em 2006, me fez desenvolver o interesse pela leitura e pesquisa no universo das artes visuais, buscando trazer questões conceituais



“Impregnação” - *Desvio para o Vermelho* – Cildo Meireles (1967-1984) – Instalação monocromática – Inhotim – foto: Pedro Mota

debatidas nesse âmbito para a dança e o teatro. Esta obra de Meireles além de ser impregnada de sensações físicas me levou a pensar sobre o tema em um “desvio” para o corpo e depois para uma apropriação cênica do tema para dança. Um ano

depois de ter conhecido a obra de Cildo Meireles, em uma conferência em Campinas/SP, articulada pelo Programa de Pós-Graduação da UNICAMP Cildo ofereceu referências poéticas e estéticas fundamentais para montagem de “*Vermelho Cotidiano*”, inclusive traçando uma reflexão de como o tema da cor surgiu na pintura, migrou para a escultura e instalação e que agora poderia ganhar movimento no corpo da dança.

No mesmo período – final de 2008 - veio novamente ao Brasil no Teatro Alpha em São Paulo, Pina Bausch e sua companhia. Naquele momento, estava eu também me dedicando ao estudo da dança-teatro e suas arruelas, como tema da monografia de conclusão do curso de graduação que tratava do estudo da *Performance Art* e do trabalho do artista Renato Cohen. Bausch e Maguy Marin, a primeira alemã e a outra francesa, eram as minhas principais referências de criação e pensamento coreográfico, pautado na ideia da teatralidade na dança, uso de objetos cênicos, despadronização dos corpos e dança autobiográfica. Estes assuntos e elementos estéticos comuns nas obras dessas criadoras me instigavam e são presentes tanto

nas metodologias técnicas quanto no arremedo poético da criação de “*Anjos d’Água*”, objeto de análise dessa pesquisa. A pesquisa que estava em desenvolvimento naquele momento de encerramento do curso de graduação apresentava afinidades com essas referências, pois se enquadravam no conceito de *work in progress*, cunhado por Cohen em voga no mundo das artes cênicas a partir daquele período. Esse conceito também é trazido para o objeto dessa pesquisa quando se considera que em “*Anjos d’Água*” o trabalho continua vivo e em constante transformação, mesmo depois da estreia. Não necessariamente no conceito estrito de *work in progress*, pois a adaptação às diferentes fontes exige as mudanças no espetáculo, que podem porém, ser previsíveis. Todavia, o estudo de *work in progress* e práticas artísticas realizadas nessa ideia de certa forma ofereceu também possibilidades para a criação dos “*Anjos*”, principalmente no que tange ao encadeamento das cenas e a estrutura dos jogos coreográficos.

“*Água*” era o título do espetáculo que a *Tanztheater Wuppertal* trouxe na ocasião. A água era a temática principal e a coreógrafa escolheu falar do Brasil pela capacidade hídrica do país. Para a criação deste trabalho Pina fez desde 2001 sistemáticos estudos sobre São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. Eu, entretanto, fui para assistir ao espetáculo sem saber de nada disso. Tudo muito interessante, um preciosismo estético aliado a um profundo bom gosto artístico que, a meu ver, apresentou soluções de direção e dramaturgia pautadas por referências muito precisas, além de um acabamento cênico impecável.

No encaminhamento para o final do espetáculo, de repente rompe a cena um bailarino para falar sobre a chuva. Vestido de nuvem e com um regador na mão! Ironia do destino? Coincidência? Inconsciente Coletivo do Jung? Não só por essa cena, mas por todo o espetáculo, saí do teatro me sentindo um nada! Definitivamente ultrajado com tamanha poesia. Fiquei alguns dias calado, sem poder falar de nada, nem de ninguém, nem de arte. Assistir esse trabalho fez transformações no meu pensamento de criador e gerou redemoinhos e vazios na forma de pensar sobre a dança e suas ressignificações, ao mesmo tempo. Fui arrebatado, uma imagem encalacrada na minha memória. Um regador!

O vermelho veio de Cildo e a água veio da Pina. Influências e ressonâncias, fixadas na construção poética de um artista em processo.



“Aguadores de Iphá” TerraCotta (2010) Gustavo Henrique – dança contemporânea Festival Internacional Dança Ribeirão Preto/SP - foto: J. Carlos

Anos depois, em 2009, o regador ressurge na montagem do espetáculo “*Aguadores de Iphá*” que criei para o TerraCotta Dança AfroContemporânea. Outra companhia de dança da cidade de Uberlândia, que tem como foco a investigação da cultura negra e suas interfaces com a dança contemporânea. Assumidamente o trabalho apresenta a água como imagem poética por meio da apresentação do mito da criação da chuva. Um “Orixá” imaginário que se constrói pelos movimentos do *break-dance* e da capoeira, abria o espetáculo, trazendo como todo bom Orixá sua “arma” em destaque. Nesse caso, um regador!

Nessa fase, já era nítido que o que me perseguia, ou melhor, era recorrente na minha poética, não era o objeto [regador] e sim o conteúdo [água]. A duração do trabalho é de aproximadamente uma hora, dividido em três partes principais que apresentam coreografias executadas pelos bailarinos com regadores, ora nas mãos, ora nos pés, ora como elemento cenográfico! Overdose! Nesse trabalho, é de fato o regador o condutor de toda a dramaturgia sendo eixo para a definição de todos os outros elementos dramáticos como a música, o figurino, a luz, inclusive a composição coreográfica e a relação entre os bailarinos. “*Aguadores de Iphá*” foi criado como uma obra para espaços convencionais – teatro caixa preta – e para sua criação, foi pautada na relação comum deste espaço, apresentando uma cena basicamente frontalizada e escondendo do público a relação dos bastidores por meio do jogo das coxias e dos recursos cenotécnicos do espaço teatral. Mesmo na busca por um resultado outro que pudesse fundamentar a ‘dança contemporânea’ anunciada no sobrenome do grupo, este trabalho, ao meu olhar, permaneceu delineado nos padrões convencionais, sobretudo na relação como o espaço.

Depois desse espetáculo o trabalho com o TerraCotta começa a ampliar suas dimensões, apresenta o desejo de continuar a investigação sobre as percepções estéticas e sensoriais da dança contemporânea. Surge assim a nova pesquisa do grupo e o regador permanece.

Por conta de um edital público surge o espetáculo “*Anjos d’Água*” em 2010. Esse edital requereu projetos que de alguma forma fossem pensados articulando o tema natal e espaços públicos, visando um movimento artístico na cidade em ocasião da data. A temática natalina foi ressignificada, promovida pelo desvio dos temas e enredos tradicionais do natal, enquanto questões sobre o uso da Praça Tubal Vilela e seus equipamentos arquitetônicos foram ganhando mais relevância. Interessou-nos naquele momento, e ainda nos interessa, a investigação sobre elementos materiais e imateriais que compõe o imaginário das pessoas que conviveram com a fonte d’água em pleno funcionamento e que até 2010 presenciavam o abandono desse equipamento relegado ao esquecimento. Numa sociedade pragmática e emergente como a da cidade de Uberlândia, qual seria a função de uma fonte de água ou de um chafariz? Ornamento arquitetônico? Isso justifica os gastos públicos para sua manutenção? Justifica a mobilização social para sua preservação? Agora, por escolha deliberada de manter a recorrência, novamente os regadores tomam a cena e estabelecem o diálogo entre a arquitetura e os observadores.



“*Anjos d’Água*” TerraCotta (2010) – dança contemporânea/
intervenção urbana – Praça Tubal Vilela – Uberlândia/MG
foto: Jorge Henrique Pall.

Depois desta trajetória o significado dos regadores ganha mais propriedade. A proposta de utilização dos regadores, ao mesmo tempo em que alargou o referencial simbólico-perceptivo do objeto também retomou sua função prática que é carregar água.

A análise da simbologia deste objeto, recorrente e ressignificado na observação de algumas das minhas criações, transbordou para a reflexão sobre o momento atual de minha trajetória enquanto pesquisador, que investiga a si mesmo. Esse recorte da função do objeto, enquanto recipiente de transporte e espalho de água, me faz pensar de forma análoga e metafórica nas minhas referências artísticas e desejos de criação. A busca pelo abandono de vaidades, a fluência de algo que estava represado e agora precisa ser espalhado. O reconhecimento da generosidade do conhecimento e do trabalho partilhado e compartilhado.

A percepção do processo criativo entre dois caminhos. O primeiro que se refere aos instrumentos poéticos, afetivos, simbólicos no campo da construção de dramaturgias de obras cênicas, e o segundo que trata do domínio das habilidades no campo dos procedimentos técnicos para reflexão operacional no trabalho do encenador. Caminhos que parecem correr na mesma direção, mas que apresentam distanciamentos que geram paradoxos e contrapontos no fazer artístico e que reconheço como uma maneira pela qual se organizam os meus modos de criar e refletir a arte. Faço uma relação: do mesmo jeito que no trabalho prático-corporal foi possível reconhecer as influências do meu pai dentro de mim, na dissertação foi possível reconhecer e reencontrar autores que consideram e valorizam o território interno do encenador que é permeado mais por perguntas e incertezas do que por respostas e clarezas. Situação que me mantém vivo nesse movimento entre os espaços internos e externos, e busca uma articulação do território (íntimo) subjetivo com o território (público) coletivo.

1.2 Espaço urbano articulado: Experiência na gestão pública e encadeamento do pensamento sobre a produção em dança no contexto da cidade

Nesta segunda parte do capítulo um, apresento uma breve análise da experiência enquanto gestor público, diretor de setor de danças. Analiso panoramicamente os projetos desenvolvidos nesse setor que propunham o diálogo com o espaço público. Esta reflexão tem como objetivo delinear o pensamento sobre arte/cidade que orientou as ações em dança da administração municipal no período de 2007 a 2012. Em consonância com o pensamento de gestão pública a partir de modelos ideológicos e partidários de direita, a Secretaria de Cultura de Uberlândia naquele momento encontrava-se coerente. O cargo de Secretária de Cultura era ocupado por uma artista/professora de música Mônica Debs Diniz, com experiência na administração do Conservatório Estadual de Musica Cora Pavan Caparelli, que é uma das escolas de referência em formação em arte da cidade. Assim, nomeou para ocupar os cargos de diretoria, pessoas ligadas ao fazer artístico e que apresentavam alguma experiência da gestão da máquina pública. Minha experiência como estagiário, na fase de graduação, e depois como gerente da Diretoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Assuntos Estudantis (PROEX/UFU) me ofereceu subsídios técnicos e políticos para a indicação ao cargo, ao passo que a minha produção em dança e teatro ganhava certa notoriedade na cidade.

Nesse período foram elaborados e executados paralelamente oito projetos, além do Festival de Dança do Triângulo, que visavam contemplar o fazer da dança e as demandas dos grupos e artistas ligados a essa linguagem. Nesse lugar de gestor público da dança, procurou-se estabelecer a escuta dos artistas por meio do Fórum Municipais de Dança além de buscar alinhar as propostas como os entendimentos do Fórum Estadual e Fórum Nacional de Dança. Nessa perspectiva, em articulação direta e permanente com a comunidade, foi possível estabelecer programas que pudessem atender à realidade da produção local, objetivando contribuir para o desenvolvimento da dança, principalmente na perspectiva de formação e profissionalização de artistas e na difusão das obras de dança e que ainda, contemplasse a pluralidade das técnicas e estéticas observadas na cidade.

Estes programas e projetos articulados pelo Setor de Danças observaram os aspectos da formação técnica/conceitual dos artistas, a difusão de produção em dança da cidade em suas diversas linguagens, além do fomento a artistas grupos e coletivos que se articulavam dentro da esfera profissional da produção em dança. Objetivando atender parte da cadeia produtiva da dança, esses projetos acabaram por criar uma cultura de relações entre os agentes culturais da cidade, o que com o tempo, resultou numa articulação paralela entre grupos e artistas no sentido de propor outras ações que, apoiadas pela administração pública, contribuíram para a formação de um panorama fértil da dança naquele momento.

Nesse contexto, o Setor de Danças investiu e incentivou o desenvolvimento da dança

contemporânea relacionada aos aspectos das cidades, do espaço público e dos diálogos transversais com outras linguagens. Proporcionou a ocupação da cidade por diversos grupos e artistas da dança, o que contribuiu para a ampliação do debate sobre o tema que, naquele



Flyer Net – divulgação digital – Projeto Passo-a-Passo – Grupo Strondum – SMC/Danças – 04/2010 - Criação: Disney Torbitny - Artista Gráfico

momento, também ganhava força em diversos eventos, pesquisas e editais em todo o país, conforme analisado no capítulo dois.

Desses nove⁴ projetos, selecionamos dois que apresentaram reflexos importantes sobre o debate arte-cidade, sendo relevantes na medida em que auxiliam nas reflexões sobre os próximos capítulos. O primeiro deles é o Projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências e o segundo será o Festival de Dança do Triângulo de 2008 a 2012. De gêneses bastante distintas, estes projetos agregaram diferentes setores da dança, tanto por convocar distintos modos de produção, quanto por apresentar diferentes funções para a classe artística da dança, alcance de público e naturezas das obras artísticas. O Festival é um projeto histórico da cidade, que atravessou mais de duas décadas com diferentes formatos e ideologias das quais participaram dezenas de profissionais, críticos e pensadores da dança que contribuíram para a construção do projeto. Já o segundo foi um projeto criado na gestão 2004-2012 e apresenta uma curta trajetória histórica e busca perceber a dança exclusivamente no aporte da cidade, privilegiando os espaços públicos.

1.2.1 Corpo: Espaços e Inter(re)ferências: Contribuições à produção da dança no espaço público em Uberlândia

A ocupação de territórios transitórios foi o argumento criativo/conceitual que desenhou a concepção desse projeto realizado em Uberlândia em cinco edições de 2008 a 2012. Por ocasião das viagens à Campinas como aluno especial do mestrado na UNICAMP, a rodoviária e os terminais de ônibus eram percebidos por mim analogamente como um território articulado entre os estados físicos e psíquicos de passagem, mas que paradoxalmente se faziam como territórios de permanência. Chamava-me a atenção a ocupação desse lugar pelo movimento entre-lugares.

Contrastes da percepção do tempo manifestos por instrumentos de informação que induzem a uma agilidade juntamente com poltronas de repouso e salas de massagem que consideram o fator de alargamento do tempo. Painéis eletrônicos de horários, monitores de

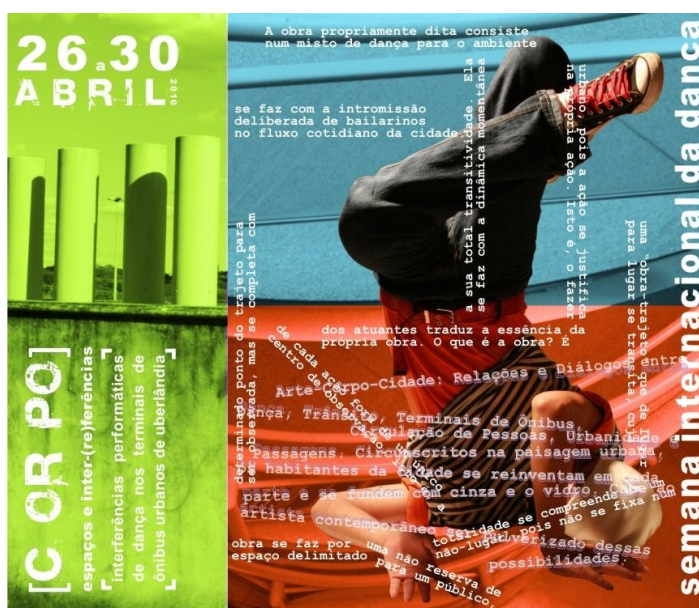
⁴ Em ANEXOS 02 apresentam-se para consulta informações sintéticas a cerca dos projeto desenvolvidos no Setor de Danças SMC/Uberlândia no período de 2007 a 2012.

TV, dispositivos de indicação de rotas se contrapunham às longas horas que permanecia à espera da baldeação do ônibus que passava por Campinas com destino a Uberlândia. O comportamento habitual das pessoas e a estrutura física do espaço denunciavam uma possibilidade de reflexão artística que me sugeriu a pesquisa sobre a relação de ocupação pela arte de espaços dessa natureza.

Nessa investida percebi que já não era incomum a presença de arte nesses espaços a fim de proporcionar um ambiente mais humanizado, ou mesmo, uma apreciação estética sob uma ideia de fruição crítica e contemplativa. Refiro-me, por exemplo, às ações artísticas que ocupavam os saguões dos aeroportos brasileiros na década de oitenta, numa iniciativa da INFRAERO (Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária) com referência aos movimentos internacionais que vinham acontecendo pelo mundo. Entretanto, a busca que me movia era uma produção em arte que refletisse criticamente sobre esses territórios e estabelecesse uma observação sobre as relações humanas de poder, de pertencimento e de afetividade presentes nesses lugares. Talvez uma ação na contra mão dos eventos de ocupação desses espaços pela arte que eu conhecia.

Sob esse justificativa foi criado em 2008 o projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências. Uma ação viabilizada pelo Setor de Danças para execução nos terminais de ônibus de Uberlândia, que naquela época, eram considerados principalmente pelos órgãos de imprensa ligados ao governo como um dos sistemas de transporte público mais eficientes do país, pela agilidade e conexão entre cinco terminais. Percebo que a implementação desse sistema integrado do transporte público, representou um avanço para a organização do trânsito e do deslocamento de pessoas na cidade.

O primeiro desafio foi convencer outros setores da secretaria de cultura, da relevância de um projeto daquela natureza e conseguir aprovação orçamentária para sua execução. A tática utilizada pela equipe do Setor de



Arte do catálogo do Projeto Corpo: Espaço e Inter(re)ferências – edição 2010 - Criação: Disney Torbitny - Artista Gráfico SMC

Danças que estavam à frente do projeto foi aos poucos introduzir o pensamento sobre a importância de ocupar com dança esses terminais, apresentando esses espaços primeiramente como possibilidades de alcance e formação de platéia, inserindo arte no cotidiano das pessoas. No primeiro momento, o pensamento crítico de poder, pertencimento e afetividade estavam distantes deste instrumento tático e foi sendo desenvolvido à medida que tanto os outros setores da gestão como os artistas que participavam dos Fóruns de Dança, compreendiam a intenção do projeto. Uma vez que a maioria das ações era apresentada, desenvolvidas e aprovadas nessa instância, foi necessário mobilizar os artistas para que de fato o projeto ganhasse peso e fosse acatado pela Secretaria de Cultura para viabilizar sua execução.

Observamos o que está disposto no folder-programa do evento no ano de 2010, vinculado político e estrategicamente às atividades em comemoração ao dia 29 de abril – Dia Internacional da Dança:

(...) Entre os objetivos das ações realizadas no Dia Internacional da Dança por várias instituições, grupos e artistas, estão o chamamento da atenção para importância da dança entre o público geral, assim como incentivar a produção e a permanência desta atividade humana como tradutora de culturas sempre em movimento. A Secretaria de Cultura de Uberlândia, através da Diretoria de Cultura e Setor de Danças, engajada no movimento de valorização e expansão da dança, propõe o Projeto Corpo: Espaços e Inter(rê)ferências no intuito de mover também ações em prol desta causa. A realização deste evento e sua permanência definitiva no calendário cultural oficial da cidade é uma grande conquista não apenas para os grupos e artistas desta arte, mas também para o público, pois busca conectar a dança ao cotidiano das pessoas, sendo essa ação incentivadora da formação de público para a dança e a arte em geral. A proposta do evento em 2010 é promover interferências de dança nos terminais de ônibus da cidade, elegendo estes espaços como “territórios poéticos” possibilitando maior contato da linguagem da dança com público em geral, que não frequenta teatros nem salas de espetáculos. Para isso o projeto utiliza da dança como instrumento propositivo de sensibilidades e reflexões. Os trabalhos selecionados são construídos performaticamente, ligados à pesquisa de linguagem e de possibilidades na dança, propondo um diálogo com os aspectos não convencionais das suas práticas, pensamentos e reflexões, incentivando o deslocamento da dança rumo à ocupação dos espaços públicos. Nesta 3ª edição o projeto se amplia para 5 dias de atividades nos quais espetáculos e intervenções além de promover a circulação de grupos neste espaços, pretende contribuir à reflexão sobre a dança, suas múltiplas linguagens e sua relação com a contemporaneidade. (PIRES. D. Dickson -Texto Folder do Projeto edição 2010).

Na primeira edição em 2008 o projeto enfrentou efetiva resistência por parte da administração dos terminais de ônibus, sob a alegação de que as apresentações de dança poderiam prejudicar o fluxo do espaço e gerar constrangimentos aos usuários. Há nesses espaços um rígido controle de segurança, pautado nos modelos de prevenção à violência e a manutenção da ordem. Esses modelos nem de longe concebem as especificidades da arte, principalmente as linguagens dos trabalhos que acenam para uma abordagem performativa, distante da ideia comum de dança. Driblada a austeridade das relações burocráticas no trâmite entre a Prefeitura Municipal e a empresa gestora dos terminais de ônibus, além de

acertados os detalhes que em suma privam pela não coerção, constrangimento ou qualquer tipo de abordagem invasiva aos usuários, foi finalmente autorizada a execução do projeto.

O segundo obstáculo foi convocar os artistas e grupos que pudessem apresentar, na natureza de suas criações, trabalhos que estabelecessem um diálogo crítico com o espaço dos terminais de ônibus. Tarefa nada fácil e que demandou uma ação de cunho pedagógico com alguns grupos da cidade no sentido de sensibilizá-los sobre a idéia de arte-cidade que vinha tomando volume naquele momento como um pensamento recorrente da dança contemporânea. Como essa primeira edição foi um projeto-piloto, não houve seleção por edital e os grupos foram convidados, a partir da manifestação de interesse pela proposta. Foram realizados com esses grupos encontros de formação com palestras, visitas prévias para o estudo do espaço dos terminais, apresentação de vídeos e leitura de textos a fim de discutir com os grupos maneiras de se dançar sem o apoio de uma música ou trilha sonora, ou como seria possível considerar a própria sonoridade do espaço como trilha da criação, ou, além disso, de que forma os trabalhos poderiam produzir sonoridades sem o uso de equipamentos elétricos, considerando a ausência de tomadas e a inviabilidade da montagem de um equipamento de som no espaço de circulação dos usuários. O uso do espaço e das possibilidades arquitetônicas em detrimento do palco com linóleo, a frontalidade da disposição dos bailarinos, considerando que o trabalho estará sendo visto de todos os lados, o uso de figurinos, de maquiagem e maneiras de utilizar o texto falado foram subsídios para o trabalho com os grupos. Nas primeiras edições do projeto foram apresentadas propostas criadas para o palco italiano e propunham uma “transposição” a ser apresentada em um espaço alternativo em consequência do projeto. De fato essas questões não foram superadas nessas primeiras edições e foram apresentadas obras que variavam desde execução de coreografias de danças clássicas até propostas mais contemporâneas e pertinentes às finalidades do projeto. Há detalhado em planilhas nos anexos dessa pesquisa, um estudo analítico dos perfis dos grupos e trabalhos que participaram em uma ou mais edições do projeto. A partir dessa análise pode-se verificar uma crescente tendência de apropriação desses espaços por trabalhos que se formataram pela busca criativa no trato como elementos cênicos, musicalidade, temas e natureza das propostas, utilização do corpo e, sobretudo, o abandono de uma construção coreográfica nos modelos convencionais.

Nessa perspectiva, em observação aos processos dos grupos, me senti instigado pelo viés do artista. Para além da função de gestor e coordenador do projeto, arrisquei-me na intenção de criar um trabalho para o espaço público e em especial para os terminais de ônibus.

A espera vivida nos dias de viagem à Campinas agora me nutria como artista, além das reflexões durante a realização dos editais. Juntamente com Rogério Vidal, Patrícia Borges e Marcial Azevedo, por meio do Coletivo Intimo-Fortuíto – Dança e Performance compondo a programação da primeira edição criamos o trabalho “*Dilatações - Ensaaios Sensoriais Sobre o Tempo*”(2008). Para esta pesquisa “o tempo” as relações construídas a partir e em função dele foram foco de reflexão. A idéia da performance era sensibilizar o espectador sobre sua própria relação com o tempo e questionar de que forma os indivíduos lidam com sua falta e/ou o excesso.

Estruturalmente o trabalho dispensou o uso de som, sendo sugerido aos bailarinos a percepção da sonoridade dos espaços, sem uma definição prévia de figurino e buscou ressignificações de ações cotidianas como ler e dormir nesses espaços. O trabalho pretendeu experimentar os limites entre a dança e a *performance art* e como essas duas linguagens podem se fundir em um processo aberto e poético dentro das proposições da arte na contemporaneidade e apontando para os caminhados da dança-instalação. Dessa maneira, pretendia alcançar o espectador de forma silenciosa, passiva-e lenta, no intuito de promover neste, questionamentos pessoais e uma autorreflexão quase existencialista. Nota-se esse caráter filosófico no próprio texto apresentado sobre o trabalho:

Através de impulsos poeticamente sugeridos pela imagem de camas brancas, o trabalho de natureza performática procura dialogar sobre o tempo, utilizando-se da linguagem da *performance art* e da dança contemporânea. Observa-se que as relações humanas são estabelecidas em função do tempo que no cotidiano das cidades rapta dos indivíduos a possibilidade do sono, do respiro e dos sonhos. O que fazer agora para restabelecer o tempo de nós mesmos? Solidão, loucura, devaneios e tremulações. Algumas dilatações possíveis. (Texto do Programa do Projeto edição 2008 sobre o trabalho *Dilatações*).



“*Dilatações - Ensaaios Sensoriais Sobre o Tempo*” – Performance - Coletivo Íntimo-Fortuíto – 2008/2009. Bailarinos Rogério Vidal e Marsial Azevedo – Terminal de ônibus de Uberlândia – Centro Administrativo Virgílio Galassi – Fotos: Dickson Duarte.

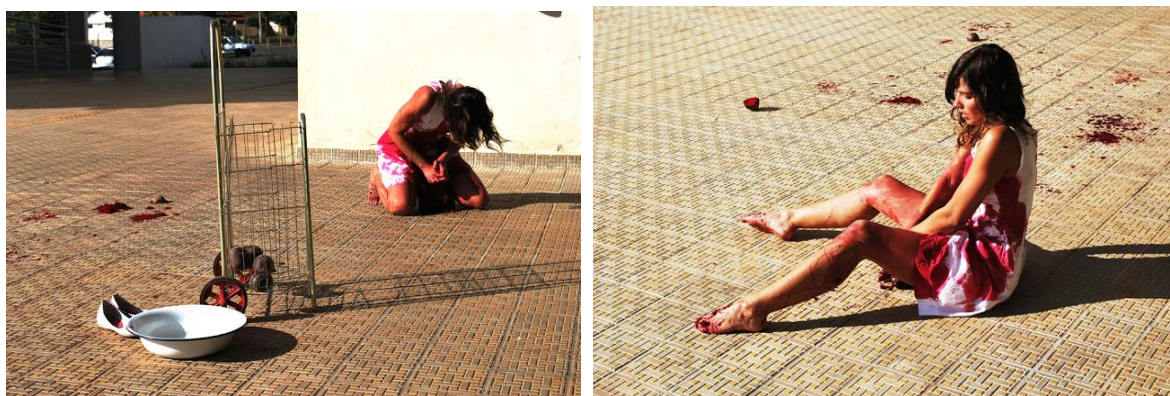
Após apresentação no Corpo: Espaços e Inter(re)ferências em 2008, o trabalho continuou sendo executado em outros espaços da cidade como feiras, estacionamentos, prédios públicos; sempre gerando estranhamentos e curiosidades, pois não havia qualquer anúncio que revelasse a natureza da ação. Por vezes, o trabalho foi interrompido por abordagens da polícia ou agentes de segurança, mesmo que fosse previamente autorizado pelos órgãos de gestão desses espaços. Tendo se apresentado em festivais ligados a pesquisa acadêmica como Festival de Inverno de Outro Preto em 2009, o trabalho ganhou fôlego e subsidiou, por algum tempo, a pesquisa prática e teórica do Coletivo Intimo - Fortuito, por provocar questões sobre a relação de arte no espaço público, tendo em vista seus desafios estruturais, os processos de negociação com as instâncias de poder e inquietações dos próprios artistas. A partir desse trabalho, foi possível (re)pensar sobre os modos de promover uma intervenção no espaço público, articulando os elementos da urbanidade como fluxo de pessoas, deslocamentos acelerados, aglomerações de pessoas e relações de impessoalidade. Aspectos do cotidiano urbano que foram ressignificados no espetáculo “*Anjos d’Água*”, como perceberemos no capítulo três.

Nas edições seguintes, 2010 e 2011 o projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências alcança grande visibilidade e interesse, tanto por parte da classe artística quanto por parte da Secretaria de Cultura que decide desenvolvê-lo, não mais em um dia, e sim em uma semana de atividades, o que contemplou um número maior de artistas e mais recursos para a realização. A partir de 2009, segunda edição do projeto, os grupos passam a ser selecionados por editais públicos que explicitavam regras que denotam preferência por trabalhos que apresentam articulações mais substanciais com o espaço dos terminais, seja pelos aspectos poéticos/conceituais, seja pelas possibilidades de reflexão e desdobramentos artísticos. Selecionados por comissões constituídas exclusivamente para tal finalidade, os trabalhos selecionados apresentavam um perfil de articulação interdisciplinar, a presença de um elemento de crítica reflexiva sobre o espaço, além de serem formatados por ações mais ligadas à estrutura performática, em detrimento de obras de dança nos moldes tradicionais. Formada por artistas e professores de dança de notável inserção cultural na cidade, passaram por essas comissões de seleção os seguintes artistas, professores e pesquisadores: Rosana Artiaga, Rafael Guarato, Renata Meira, Fabiana França, Cesar Fernandes, Eduardo Lopes e Dickson Duarte, que além da seleção prática, contribuíram com indicações para os grupos, sugerindo inclusive alterações estruturais no projeto e no escopo dos editais.

Em decorrência disso, a cada edição houve avanços na consistência das propostas enviadas, abarcando não somente artistas da dança. Também foram contemplados artistas das artes visuais, que como suporte em seus trabalhos, lançaram mão de seus corpos e de ideias de ações de intervenção, provocação e ressignificação do espaço dos terminais.

Nesse contexto, destacamos a participação da bailarina e artista visual Ana Reis Nascimento na 2ª edição do projeto (2009) que ampliou ao máximo o conceito de intervenção no espaço e realizou uma ação que é um marco na história do projeto e dança contemporânea da cidade. Instigada pelo nome de um dos terminais de ônibus – Terminal Santa Luzia – a artista propõe a performance *“Trajeto com beterrabas”*. Vestida de branco, caminha pelo espaço portando um carrinho de feira com beterrabas e um ralo. A ação se desenvolve na medida em que a artista rala exaustivamente as beterrabas e cria um rastro com o suco e os bagaços.

(...) A proposta é iniciar a performance no Terminal Santa Luzia (devido ao nome, que traz a ideia de espiritualidade acrescentada a ao trabalho) dialogando com o ambiente, dentro da ideia de rastro, de registro efêmero do trajeto percorrido e sobre a qual se desenrola uma ação – ralar beterrabas. Estranhamento e Familiaridade são os opostos desse trabalho que dentro de um espaço de fluxo, passagem, espera e trânsito, vêm como uma interferência provocadora, que pode suscitar o espectador ao questionamento de suas próprias relações com o tempo. (Texto apresentado para o Catálogo do Projeto - edição 2ª edição/2009 – Ana Reis Nascimento.)



“Trajeto com beterrabas” Ana Reis Nascimento (2008) - Terminal Centra Uberlândia/MG – performance– foto: Paulo R. Luciano.

Pela grande capacidade de pigmentação da beterraba, progressivamente tanto a artista como o ambiente vão sendo tomados pelo vermelho. Suscitando no público relações como a simbologia da cor. As ações físicas da artista remetem a um parto, a um aborto, a um grande fluxo de sangue. Mesmo as pessoas que acompanham a ação desde o princípio e percebem

que as manchas vermelhas nas roupas e no chão são resultado das beterrabas, se deixam tomar por uma tensão generalizada. Já no primeiro terminal de ônibus a notícia de que “uma mulher estaria abortando e se esvaindo em sangue” correu rapidamente na imprensa e em aproximadamente trinta minutos o espaço foi adentrado por uma equipe de televisão e logo em seguida por uma unidade de resgate e viaturas da polícia militar. O efeito dessa ação revela, dentre outras questões, como os signos sociais são acionadas por aspectos ligados a memória, a emoção e a afetividade. Mesmo no caos do cotidiano uma vida em risco, sugerida por um ato artístico que manipula um conceito pictórico, pode ser um gatilho de comunicação na relação entre artista e público. Arte e realidade se fundem momentaneamente e o espaço público é transformado e ressignificado.

Em uma analogia a teoria geral da “TAZ” (Temporary Autonomous Zone) ou Zona Autônoma Temporária, cunhada por Hakim Bey na qual discute os mecanismos de controle do Estado sobre as relações sociais, no sentido de monitorar a ação de um indivíduo e seu meio social, é interessante perceber a partir da descrição da performance de Ana Reis Nascimento como uma ação artística bem elaborada e consciente de seus efeitos pode abalar mesmo que em um grau elevado de efemeridade os sistemas de controle social do Estado.

Por outro lado os sujeitos que fundamentam zonas temporárias não apresentam coerência de lugar e identidade aquele espaço, que passa a ser um espaço hospedeiro e temporário e com suas ações as zonas temporárias de manifestam sem persistência no tempo e no espaço. A zona é mais ligada ao tempo, enquanto o território é mais ligado ao espaço. Com esse entendimento podemos estudar fenômenos urbanos atuais, que em sua grande maioria são obscuros para os olhos do cidadão comum, pois se alguma coisa se revelar no espaço pode-se aparentar um certo envolvimento criminal, porém a ciência trabalha em prol do entendimento da realidade e o uso de cada conhecimento cabe ao cientista decidir o que fará ou não com ele. O importante é entendermos como funcionam essas organizações não-oficiais e supra-oficiais, como elas agem e sobrevivem. (GABRIEL, Kelton, 2010)

Por meio dessa ação performática foi possível perceber a desarticulação temporária de um sistema de controle sobre os mecanismos do cotidiano, nesse caso mobilizando a ação da polícia=força repressora da violência, a imprensa=força articulada de informação e controle de massa e o serviço de resgate=força operante para a garantia da sobrevivência, direito subjetivo garantido pelo Estado.

Retomando a reflexão sobre Corpo: Espaços e Inter(re)ferências pela análise dos grupos que se articulavam prioritariamente pelos elementos da dança, uma observação apurada revela que ao todo foram vinte e quatro trabalhos⁵ que atuaram no projeto nos cinco

⁵ Em ANEXOS 03 está registrado os grupos e trabalhos que participaram das cinco edições do projeto. Há nesse registro um breve release que oferece uma noção técnica/estética de cada obra.

anos de existência. De todos os grupos que participaram dois deles merecem destaque especial, pois apresentaram importantes soluções e entendimentos artísticos sobre a relação arte-cidade e que são caros a essa pesquisa. Importante ressaltar nesse momento que os grupos em questão participaram de no mínimo três edições do projeto, e assim, foi possível acompanhar de perto o desenvolvimento do processo de criação rumo à ocupação de dança em espaços alternativos.

Com uma posposta calcada num contorno pedagógico, verificaremos nos trabalhos propostos pela Uai Q Dança Companhia, dirigida por Fernanda Bevilaqua a recorrência de temáticas ligadas a uma reflexão sobre o espaço sob um ponto de vista poético, buscando significações suprimidas no cotidiano urbano e o retorno a aspectos sensíveis das relações. Formada essencialmente por mulheres e que pela estrutura física sugerem certa aura juvenil, os trabalhos primam por uma movimentação sutil, embasada por poemas ou outros gêneros literários e que ocasionalmente operam por meio de elementos das artes visuais.

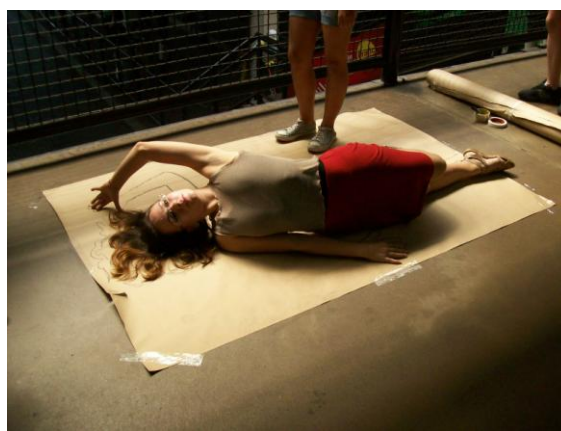
Na 2ª edição/2009 a Uai Q Dança Cia apresenta o projeto “*CORPO: Lugar Comum*” que conforme relata o release do trabalho, propõe uma reflexão quase antropológica e subjetiva do corpo em movimento no cotidiano.

(...) A Uai Q Dança Cia, a partir de estudos sobre a arte pública e o corpo, propõe a performance “*CORPO: lugar comum*” para lançar a pergunta corporal: De quantos corpos é feito o seu corpo? Pretende-se instalar nos espaços públicos urbanos um estado de presença corpórea, criar a possibilidade de diálogo com os corpos que estão em trânsito. A idéia é corporificar estados de presença, trazer o corpo como unidade ou globalidade que não se separa do tempo-espaço-fluxo. (Texto apresentado para o Catálogo do Projeto – edição 2ª edição/2009 – Fernanda Bevilaqua).

No ano seguinte, reafirmando a assinatura existencialista/humanista de seus trabalhos Fernanda Bevilaqua amplia sua investigação sobre o tempo e as relações cotidianas, apresentando o projeto “*TemPoema*”:

(...) Esse projeto é um fomento muito valioso para artistas e grupos de dança que investigam e propõem dança e performance pensados exclusivamente para o espaço do transeunte, do passante, da cidade que se movimenta em seu dia a dia caótico/poético. Além disso, este projeto vem ao encontro com as necessidades e buscas da Uai Q Dança Cia, quando propõe ultrapassar as fronteiras do espetáculo, do palco italiano, do público que sai de sua casa para assistir ou ver algo. Uma poética do tempo que será exposta para todos que ali estiverem, mas principalmente para quem quiser parar para escolher a carta do tempo. A pergunta e a proposta para o transeunte serão: “- Você quer que eu dance para você, um poema sobre o tempo? Então escolha seu tempo. (Texto apresentado para o Catálogo do Projeto – edição 3ª edição/2010 – Fernanda Bevilaqua).

Da natureza implícita no discurso desses trabalhos, o que nos interessa perceber é como as operações por instrumentos sutis, sejam no corpo, na movimentação ou na manipulação dos elementos e objetos, propõem para o indivíduo (espectador que também faz parte da obra) uma reflexão incursiva sobre questões subjetivas e da ordem do sensível. Por meio de uma articulação poética do espaço, as obras apresentadas pela Uai Q Dança parecem estabelecer com o ambiente uma espécie de mobilização causada pela imprevisibilidade, generosidade e delicadeza. Suas ações parecem inacreditáveis de ocorrer no caos da vida ordinária. Instigam o pensamento quando declaram que, mesmo na condição de artista, ainda existem pessoas dispostas a dançar poemas que contam histórias de vidas, de memórias, de afetos e amores. Esse coletivo formado exclusivamente por mulheres se move por essa singularidade de metodologias técnicas e poéticas, e faz emergir questões sobre a pertinência da arte enquanto fator contemplativo, micro-operacional e até mesmo terapêutico em contraponto ao movimento frenético urbano.



“*TemPoema*”(2010) e “*CORPO: Lugar Comum*” (2008) – Terminal central – Uberlândia/MG - Uai Q Dança Cia – dança/performance. Foto: Peruzzo

O segundo grupo importante para esse momento da análise é o Grupo Strondum, coordenado por Claudio Henrique de Oliveira e Eduardo Lopes. Também participaram e contribuíram em quase todas as edições do Projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências, trazendo sempre no seu mote artístico questões de fundo filosófico, aportado numa referência pós-estruturalista e uma crítica direta aos mecanismos de poder operantes na sociedade contemporânea. Esse contorno estabelecido como assinatura do Grupo Strondum se dá fundamentalmente pela formação acadêmica dos diretores do grupo que empreendem na relação com o movimento e a organização das ações corporais um discurso eminentemente pautado nas reflexões sócio-filosóficas. Para a edição de 2009, o grupo propôs a performance:

“Corpo Concreto- imanência, corpo em construção.” No recorte do texto abaixo enviado para a curadoria, percebe-se com nitidez o viés crítico/teórico que norteia o processo criativo do grupo:

(...) para a construção desse trabalho apropriaremos do conceito “dispositivo” de Michael Foucault, juntamente com suas linhas variantes. Dispositivo, segundo Deleuze, é uma espécie de novelo ou meada composto por linhas de naturezas diferentes sem abarcar ou delimitar sistemas homogêneos que seguem para direções diferentes formando processos sempre em desequilíbrios, ou seja, um conjunto de vetores multilineares. O indivíduo é visto como um agente ativo que constrói e interage com seu mundo. (Texto apresentado para o processo de seleção – edição 2ª edição/2009 – Cláudio Henrique de Oliveira).

Composto majoritariamente por homens, a movimentação coreográfica do grupo é pautada pela força, dinamismo, agilidade e uma dose de truculência. Elementos como saltos, quedas, rolamentos são recorrentes na composição coreográfica do grupo, estabelecendo-se como princípios técnicos que imprimem a identidade das criações. Sejam coreografados ou como repertório para improvisação, esses elementos constituem a base técnica do grupo que, a cada diferente proposta apresentada ao Projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências, ganhava novas perspectivas e apuração de desempenho. Essa característica inerente ao grupo Strondum se justifica pelo histórico de formação dos integrantes que protagonizaram a efervescência da dança de rua no Brasil nos anos noventa. A dança de rua, como também outras modalidades das denominadas “danças urbanas”, requisitava de seus executantes uma capacidade aeróbica, funcional, motora e até mesmo acrobática como condição para que se articulassem nessa estética da dança. Ao contrário do Uai Q Dança no que se refere a relação com o espaço físico e também com outras questões que envolvem o ambiente urbano, nas propostas do Grupo Strondum é importante ressaltar que o objetivo era promover uma ampliação do elemento caótico urbano. Por meios de corridas em alta velocidade, abruptas paradas e quedas inesperadas promoviam a elevação da tensão, da apreensão e da sensação de eminência presentes nesses espaços.



“Intro-missão” - Grupo Strondum (2010) – Caxias do Sul/RS
Fotos: Juan Barbosa

A idéia de tumulto, desordem, decadência e decrepitude humana estavam sempre contidas nesses trabalhos, que por vezes, também mobilizavam as equipes de segurança responsáveis pela manutenção da “ordem” dos espaços.

Na edição de 2010, o Strondum apresenta outro trabalho “*Intro-Missão*” que potencializou o repertório técnico e criativo do grupo ao propor uma ação de intervenção urbana pautada em ágeis e desconexas corridas, quedas e rolamentos. No espaço dos terminais no qual há um rígido controle de comportamentos que se justificam na segurança do usuário, o trabalho foi interrompido várias vezes por se aproximar de uma ação de assalto, perseguição e tumulto, o que mais uma vez desestabilizou temporariamente a zona de controle do espaço.

Apresentamos aqui uma ligeira análise dos trabalhos do Coletivo Íntimo-Fortuíto e da artista Ana Reis Nascimento, ligados à performance e dos grupos Uai Q Dança e Strondum, ligados à dança, como referência para as reflexões dessa pesquisa. Em todos os trabalhos buscamos e sublinhamos as singularidades de cada um, pinçando as possibilidades de diálogo com o meio urbano. Para além da participação e contribuição para a legitimidade do projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências, esses grupos têm em suas trajetórias diferentes concepções estéticas a cerca dos processos da dança, o que leva a encaminhamentos de naturezas distintas em suas pesquisas.

A cerca dos grupos de dança Uai Q Dança e Strondum, vale a pena ressaltar que se no primeiro a poética e a sutileza conduzem a uma reflexão intimista, existencialista, considerando a particularidade de cada indivíduo, o segundo propõe a força física e agressividade como um dispositivo de reflexão sobre os estados de violência do espaço público. Assim, o que fica claro é que o enfretamento do espaço público, seja pela poesia ou pela força, pela voz ou pelo silêncio se dá em uma perspectiva que supera uma discussão de apropriação espacial do ambiente e se estabelece no diálogo com fatores mais amplos que tangem tanto a esfera das individualidades quanto a esfera das pluralidades, ao buscar antes de tudo perceber quem são as pessoas que ocupam os terminais de ônibus, quais as relações estabelecidas nesses espaços e de que forma é possível mensurar, perceber e se articular nesses territórios ao ter como referência as relações de poder e de afeto expressadas, negligenciadas ou determinadas pela condição de cada espaço. A intenção desta análise é criar condições de reflexão sobre os processos de criação no meio urbano e como, de algum modo, estabelecerei o diálogo do resultado desse breve mapeamento conceitual com a criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”.

1.2.2 Festival de Dança do Triângulo (2008-2012): A cidade como possibilidade de fruição da dança em seus espaços públicos

A segunda percepção que se agrega como costura quando busco as referências em minha história de vida é o processo experimentado na coordenação das atividades de curadoria do Festival de Dança do Triângulo durante cinco anos. A partir desse lugar de coordenador artístico e pedagógico tive contato com artistas, pensadores, professores e teóricos da dança que, a cada edição do festival, tinham a incumbência de selecionar os trabalhos para as mostras infantil, amadora e profissional do evento. Ligados a universidades e/ou a eventos importantes de dança, esses profissionais teciam em forma de texto avaliativo-sugestivo comentários críticos de cada uma das obras enviadas para a seleção, o que era uma das principais funções desses profissionais, em razão da natureza pedagógica do festival.

Em todas as edições do festival em que atuei na coordenação artística e pedagógica, foi requerido desses profissionais artigos para posteriores publicações. Somados a outros textos produzidos em edições anteriores e escritos por pesquisadores e críticos da dança como Helena Katz, Dulce Aquino e Christine Greiner, foram compilados por Maria José Torres⁶ a fim de compor uma publicação antológica do Festival. Desde as suas primeiras edições, esses pensadores inferiram o desenvolvimento reflexivo em dança e buscaram uma desorganização dos processos estéticos do corpo e da cena. Nessa pesquisa busco ampliar uma reflexão sobre uma desorganização dos processos estéticos, estruturais e afetivos do espaço. Em consonância com um dos eixos centrais das teorias apresentadas nessa pesquisa, vejamos o que Helena Katz discorre sobre os conceitos de “modernidade” e “pós-modernidade” na dança em conferência no V Festival de Dança do Triângulo em 1989.

A dança moderna se situa em dois locais de origem: Estados Unidos e Alemanha. São movimentos diferentes onde cada um dos lugares, a dança moderna vai ter uma cara. O que há de comum entre essas duas raízes e que ambas se preocupam em estruturar princípios de organização para o corpo diferentes dos princípios do balé, centrados na verticalidade e que não serão transplantadas para a dança moderna. Na Alemanha, as propostas vai ser de estudo do movimento ligado à sociedade. Nos estados Unidos, será o movimento ligado ao homem. O que se busca são novas maneiras de visualidade para o corpo dentro de uma ampliação da linguagem. A partir dos anos 60 alguns coreógrafos se juntam a artistas plásticos e músicos e começam a produzir um trabalho cuja tônica é uma não hierarquia entre a dança e as outras linguagens. A pós modernidade não é um movimento que começa quando a modernidade morre. A modernidade não morreu. A pós-modernidade é um dos frutos desse final do século

⁶ Funcionária da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, desde a criação em 1984, Maria José Torres respondeu pela coordenação geral do Festival durante 12 anos e é sob sua guarda que estão todos os documentos, processos, registros e imagens relativos a esse projeto.

confuso, onde essa confusão é trazida em hierarquia para dentro da arte. Na verdade não há um limite preciso se o que estamos vendo é mais teatro, mas show ou performance. Essa é uma das tônicas da pós-modernidade que o Brasil insiste em chamar de contemporâneo. (KATZ, Helena, Arquivos FDT/1989 – 5ª edição)

Ressaltando ainda a perspectiva pedagógica do Festival, as quatro últimas edições contaram com o acompanhamento especializado de um crítico/jornalista de dança. Além de produzir texto relativos às apresentações, espetáculos e atividades, esse profissional colaborava como a equipe da Secretaria de Comunicação da Prefeitura no sentido de desenvolver um olhar mais sensível às especificidades da dança enquanto linguagem artística. Em 2010, 2011 e 2012 essa tarefa foi atribuída ao jornalista e crítico de dança Carlinhos Santos, que além de produzir a memória textual do festival, construiu uma breve, porém importante cultura de mediação entre as obras de dança e o público nesse período. Seu trabalho se destaca ao considerar que nesses três anos de atuação produziu um relevante histórico da dança difundida no festival, e principalmente, acompanhou a abertura do evento para receber trabalhos alternativos que propunham a dança em espaços públicos e em diálogo com aspectos da cidade. Além disso, pelo reconhecimento e articulação do seu trabalho, Carlinhos contribuiu significativamente na divulgação nacional das ações realizadas pelo festival, principalmente no que tange à metodologia de trabalho desenvolvida com a comunidade de dança.

Neste cenário, (da dança nacional) Uberlândia reforça a sua experiência na construção de um festival feito com e para a sua comunidade cultural. Falando em estratégias, é fundamental aplaudir a orientação artístico-pedagógica do festival. Apostar no conceito de mostra, com amplos espaços para conversas e troca de experiências, com trabalhos profissionais e amadores, mostra infantil, seminários e comunicações, trama-se um rico e potente painel em torno das diferentes formas de fazer e pensar dança. Não pensando mais somente na competição, mas na articulação de jeitos diferentes de fazer crescer artisticamente uma comunidade e a cena nacional da dança. Neste contexto, é preciso ressaltar que isto só acontece com vontade e políticas públicas, o que é realidade em Uberlândia. (SANTOS, Carlinho, 2011)

Nesse período, ao lidar com diferentes formas de pensar dança pelo viés da produção, da fruição e da avaliação dos processos criativos, estava claro o caminho que a dança preconizava; ocupar os espaços alternativos. A cada ano duas comissões de avaliação eram compostas, uma na seleção dos trabalhos e outra no momento da realização do festival. Nessas comissões atuaram pesquisadores da dança como Helena Bastos, Sigrid Nora, Rui Moreira, Mr. Longa Fo, Pape Ibrahima Ndiaye, Roberto Pereira, Denise Parra, Erneto Gadelha, Luli Ramos, Rosa Primo, Alex Silva, Tindaro Silvano, Cristina Helena, Solange Borelli, Arnaldo Alvarenga, Tufic Nabak, Marcelo Avelar, Ivaldo Bertazzo Gisele Rodrigues, Lenora Lobo e Andreia Bardawil.

Com acesso aos textos e comentários sobre cada trabalho a fim de elaborar a ideia geral do resultado das seleções, e até mesmo, adaptar a linguagem acadêmica para textos mais acessíveis para os grupos, pude aperfeiçoar o meu olhar crítico/analítico da dança. Compreender os múltiplos pensamentos e pontos de vista sobre a linguagem dentro de diversificadas perspectivas como a técnica, o conceito, o resultado cênico/estético e o tema desenvolvido em cada obra foi de fato um relevante instrumento de conhecimento, principalmente no tocante aos aspectos da dança contemporânea e das atuais pesquisas que grupos brasileiros estavam empreendendo rumo à investigação do espaço público. Somado ao meu interesse de diálogo com as artes visuais e com a o meu processo de encenador em desenvolvimento, o contato com a escrita desses textos, aliada com os debates presentes nas ações teórico/formativas do festival, pude perceber na criação do “*Anjos d’Água*” as influências estéticas, éticas e poéticas que contribuíram para forjar o meu pensamento de artista no desejo de articular com a cidade.

Também desse lugar de coordenador artístico do Festival de Dança do Triângulo, era incumbido da responsabilidade de sugerir à comissão o tema norteador do Seminário Pedagógico e os trabalhos convidados de cada edição do festival. Isso requeria pesquisas sempre atualizadas sobre o movimento da dança no país, verificando as tendências da criação, referencial dos criadores e estratégias de circulação dos grupos. Para tanto, me atentava à análise da programação de festivais tradicionais como o Festival de Dança de Joinville e o Festival Panorama no Rio; observava a articulação de instituições como o SESC – (Serviço Social do Comércio), na programação da dança e eventos como a Virada Cultural em São Paulo. Além de acompanhar estreias de importantes companhias nacionais, a saber: Balé da Cidade de São Paulo, Grupo Cena 11 de Dança, São Paulo Companhia de Dança e Grupo Quasar, os convites para abertura das temporadas internacionais de dança do Teatro Alpha em São Paulo foram de igual relevância, principalmente quando se pensa que o lugar da produção e circulação da dança no Brasil ainda se faz nos grandes centros e que o interior tem pouco acesso a produções de ponta. É salutar pensar que o meu contato (como espectador) com companhias internacionais como Cloud Gate Dance Theatre de Taiwan (2010), Trisha Brown Dance Company dos EUA (2011) e a Cie DCA – Philippe Decouflé da França (2012) ofereceu um panorama da produção internacional da dança que chegara no país naquele momento e que influenciou o meu pensamento tanto como gestor quanto criador.

Esses eventos, além de apresentarem o produto/processo artístico dos grupos também operaram como o momentos de articulações estratégicas por meio do contato com outros

gestores e produtores, a fim de pensar as programações do Festival de Dança do Triângulo. Essa apreciação qualificada da dança nesse período (2007-2012) também foi importante tanto para minha instrumentalização como gestor na elaboração de uma política atualizada para a dança na cidade de Uberlândia, quanto para o aperfeiçoamento do meu olhar de artista na dança, considerando a minha formação em teatro. Essas apreensões certamente se perceberão desdobradas, ampliadas no momento de encaminhar o debate dos processos artísticos, políticos, situacionais e filosóficos que fundamentaram a criação do espetáculo “*Anjos d’Água*” e seus lugares.

Também em consequência desses eventos, oportunizados por minha condição de gestor, percebia que a aproximação entre dança e espaço público estava cada vez mais incorporada nas pautas dos eventos de dança, e ainda, que uma gama crescente de artistas, pesquisadores e teóricos lançavam seus esforços a fim buscar na cidade um ponto de articulação por meio da dança. Será possível verificar no capítulo dois esse movimento de ocupação artística da cidade, apesar de ser fundamental para pensarmos a dança contemporânea, que o fenômeno tem suas bases fincadas no XIX, preconizado pelos movimentos pós-modernistas das vanguardas europeias. Esse movimento apresentava no Brasil, a partir da segunda metade dos anos noventa muita força, e recebia muitos adeptos. Ao nos referir a essa crescente ocupação da dança nos espaços públicos, estamos considerando também a importância de todos os movimentos e linguagens que historicamente se expressavam nas ruas, praças e feiras. As danças populares ligadas às matrizes de tradição negra, a saber, o Congado e os movimentos de Dança de Rua, são caros exemplos de como os espaços públicos sempre foram espaços de atração da arte. Nascido em Uberlândia, o Grupo Baiadô, ligado à pesquisa das danças brasileiras e à educação por meio da cultura popular é o exemplo proeminente. Em dez anos de atuação, além de contribuir para formação artística, crítica e reflexiva de alunos e professores ligados a Universidade Federal de Uberlândia, o grupo coordenado pela Prof. Dra. Renata Meira realizou apresentações artísticas e ações de formação em diversas praças, ruas, feiras, escolas e comunidades da cidade, privilegiando o contato articulado com mestres e portadores de cultura e o universo acadêmico. Cantos, rodas, giras e tambores se entrelaçavam com saias de chita e pipas coloridas numa releitura do universo da cultura popular, em reconhecimento dos saberes de tradição e na valorização das culturas populares regionais como o Congado, em interface com manifestações brasileiras como Tambor de Crioula do Maranhão. Além de uma larga experiência na formação de articuladores de arte e educadores em dança, o

grupo é uma referência em metodologias de ocupação dos espaços públicos, trazendo a esses espaços o vigor e a energia das danças populares brasileiras.



Grupo Baiadô – Danças Brasileiras – Coordenação Prof. Dr^a Renata Bittencort Meira – apresentações em praças e feiras da cidade – Fotos: Arquivos pessoais de Juliana Lima Trindade e Natalya Pinheiro.

1.2.3 Mecanismos de Acesso: O Festival de Dança do Triângulo e os territórios de poder

Apoiado ainda na experiência como coordenador artístico e pedagógico do Festival de Dança do Triângulo⁷, recorro a importância da 21^a edição do Festival na qual se convergiram de fato os desejos de se apropriar da cidade como território da dança. Nessa análise, leva-se em conta as ações, projetos e movimentos artísticos predecessores que estabeleceram a relação da dança nos espaços públicos. É salutar lembrar ao leitor que estamos debatendo uma temática complexa, histórica, ética e política, e que apenas um recorte do olhar – tempo/espacial - não abarca a amplitude da discussão. Todavia, a observação em especial dessa edição do Festival traz possibilidades para o encaminhamento das reflexões que deságuam na face da pesquisa quando trata dos processos criativos e circunstâncias do espetáculo “*Anjos d’Água*”. Nesse ínterim, compreender a prática da cidade como um conceito ou mesmo como uma tendência para criação artística, requer cuidados na feitura dos cortes e recortes para que o objeto de estudo possa ser observado sob os ângulos que revelam os reais interesses e entendimentos da pesquisa.

⁷ Em ANEXO 05 está detalhado todos os trabalho apresentados no Festival de Dança do Triângulo – 2008 a 2012 - que buscaram estabelecer diálogos com aspectos e espaços da cidade.



“Festival de Dança do Triângulo” – 21ª edição – 2009 – Imagem: Formula P Comunicação – outdoor
Bailarino: Vanilton Lakka – Fachada do prédio Mercado Municipal (Finalizada restauração em 2008)

Tendo como tema central “Mecanismos de Acesso” o evento propôs reflexões sobre a ocupação de dança em espaços públicos e o acesso do público aos trabalhos de dança em espaços alternativos. A chave para essa temática foram os processos de recepção e difusão da dança e os múltiplos acessos disponíveis a essa linguagem. Formatado por um pensamento de três pontas: 1- a corrente estética apreciada pelos especialistas em dança, 2- o desejos dos gestores do Festival em disponibilizar os espaços e, 3 – o processo de formação de público e o alcance descentralizado das ações, o debate central desse Festival buscou ampliar a perspectiva social e política da dança ao se expor diretamente no espaço público sem a segurança do espaço institucionalizado, tanto física quanto ideologicamente.

Dessa forma, a mostra profissional foi idealizada para receber trabalhos que pudessem ocupar os prédios públicos e o conjunto arquitetônico histórico da cidade, além de receber trabalhos para ruas, parques, praças e outros espaços sugeridos pelos artistas. A conferência de abertura do evento proferida pelo Prof. Dr. José Cabral Filho da Universidade de Federal de Minas Gerais – Belo horizonte, intitulada “*Dança e Patrimônio: Deslocamentos rumo a Cidade*” foi de grande relevância, ao passo que situou a produção brasileira da dança no espaço público e ofereceu aos artistas locais parâmetros de reflexão sobre suas próprias produções. Filho também discorreu sobre sua experiência como arquiteto, trazendo analogias ao processo ocupação da cidade por meio de movimentos artísticos como uma possibilidade de articulação compartilhada entre o afeto e o desejo. Aponta para uma necessidade da arquitetura contemporânea em dialogar diretamente com questões subjetivas, e a arte como

uma ponte de comunicação entre o habitar a cidade e os processos de sensoriamento dos espaços internos e externos. Esse pensamento é retratado nas minhas práticas como encenador e que busco ampliar no processo de criação de “*Anjos d’Água*” em que se ambiciona perceber a cidade para além de suas arquiteturas materiais.

A partir daquela edição, o Festival passou a priorizar trabalhos que se propusessem a interagir com os espaços públicos e alternativos, tanto na mostra profissional quanto na escolha de espetáculos para a abertura⁸.

Esquivando da análise do Festival de Dança do Triângulo sob a ótica do gestor, e convocando uma investigação estética e contextualizada na cidade de Uberlândia, enfatiza-se a passagem pela cidade de importantes grupos que desenvolvem pesquisas sistemáticas no campo da arte urbana. Entretanto para efeito de análise dessa pesquisa, observa-se elementos de dois espetáculos convidados para o encerramento da 21ª edição do Festival (02/09/2009), que propuseram a ocupação do espaço público verificando a relevância dessas obras para o desenvolvimento do referencial criativo dos grupos de Uberlândia, e mais especificamente, para o Grupo TerraCotta na criação de “*Anjos d’Água*”.

Por meio da citação de dessas duas obras, pretende-se perceber a relação da dança no espaço público tangenciado pelo campo da recepção. Os trabalhos em questão foram apresentados no programa de encerramento da referida edição do festival. Assim, ao pensarmos nessa programação buscamos privilegiar diferentes estéticas, ou melhor, diferentes possibilidades de manifestação no espaço público, nesse caso, as obras do Teatro Municipal de Uberlândia que estavam paralisadas por ausência de recursos e pelos complicadores de interesse político. Na área da cultura as questões que envolveram o Teatro Municipal foram tensionadas pelas relações de poder.

Desde a criação do projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, e as duas décadas de sua construção, o processo de inauguração e definição das normas de utilização do teatro, que não contemplam a comunidade artística local, configuram esse espaço como um campo de tensão. A relação de poder intrínseca em todo esse processo confere a esse lugar um status de monumental hostilidade.

O primeiro trabalho apresentado no programa de encerramento da edição 2009 do Festival de Dança do Triângulo foi o da companhia francesa *Beau Geste*, denominado

⁸ Em ANEXO 05 segue pranchas que apresenta todos os trabalhos apresentados nas quatro edições do Festival analisadas nessa pesquisa que articulavam como espaços alternativos e espaços públicos.

“*Transports Exceptionnels*” com direção de Dominique Boivin. O espetáculo é um duo de um bailarino (Philippe Priasso) com uma retroescavadeira, e foi apresentado no pátio do Teatro Municipal. A proposta foi dialogar com a cidade e provocar uma reflexão no público, discutindo a possibilidade de uma máquina ser sensibilizada pelo homem.

Uberlândia vivia um momento cultural e político cercado de tensão. Com várias salas de apresentação fechadas e apenas um teatro em funcionamento, o Governo municipal era alvo de constantes críticas. A classe artística ávida pela conclusão do Teatro Municipal transcendeu a poética do trabalho e considerou a ação como um ato político, chamando a atenção para a situação cultural da cidade. Também um ato político do próprio Setor de Danças da Secretaria Municipal de Cultura, que almejava a finalização das obras do teatro a fim de alocar as atividades do Festival, que sofria a cada edição para construir palcos improvisados em ginásios, a fim de realizar parte de suas atividades.

A manipulação da máquina pelo homem ou o contrário, a manipulação do homem pela máquina – nesse caso considerando a Máquina Pública, se consubstanciou quase que catarticamente, tendo em vista que a construção do teatro se arrastava por décadas. Com apelo dramático enfatizado pela voz de Maria Callas em uma ária operística, o público se prendeu ao trabalho, a meu ver, pelo deslocamento poético da relação homem-máquina e pela conexão com a infância, por meio do estímulo visual da memória. Dentre os elementos que compõe subjetivamente o espetáculo, a ludicidade com a qual é construída as relações no trabalho fica evidente e é, na minha leitura, o elemento simbólico/artístico a ser destacado. Vejamos o que o trata o texto da Cia *Beau Geste* enviado para o Festival:

O espetáculo conta com Philippe Priasso que interpreta um dueto entre bailarino e escavadora que relembra uma fantasia de tenra idade. Será que se trata de uma fantasia de criança? Será a ideia de voltar depois de muitos anos, à grua brinquedo de infância? Esta máquina está relacionada com o gigantismo e cria uma tensão com o corpo do bailarino: duelo entre o aço e a carne. O braço da grua absorve o movimento da dança, mas também como um braço humano que pega, empurra, mima! A rotação da máquina é um movimento amplo, mas também um carrossel. A pá cuja função é de escavar, furar, transportar e de despejar talvez seja por extensão poética, semelhante a uma mão que leva, que eleva ou que protege. Uma máquina, bela e elegante, pode representar os trabalhos de Hércules ou então o trabalho nos estaleiros como em algumas obras de Fernand Léger. A grua e o bailarino? Como o início de uma ópera, um canto lírico e onírico quase universal que nos faz lembrar a ode amorosa de um Romeu e a sua Julieta. (Texto enviado para o catálogo da 21ª edição do FDT - Dominique Boivin.)

O espetáculo é grandioso. Do ponto de vista da produção, requisitou a mobilização de agentes de segurança, delimitação precisa do espaço cênico feita por estruturas metálicas, equipamento de sonorização e iluminação de grande porte, além do próprio transporte da retroescavadeira que veio de São Paulo especialmente para o evento. Sua chegada à cidade se



“*Transports Exceptionnels*” Cia Beau Geste – (1991) – dança performática
Philippe Priasso – foto: Eric Lamy.

paralisou por trinta minutos aquele numero de pessoas. Sentimentos como tensão, emoção, amor, paixão, sensibilidade, força e fragilidade eram suscitados. A retroescavadeira deixa por instantes sua condição de máquina ligada à destruição e assume um caráter poético ao oferecer às pessoas seus movimentos delicadamente reconstruídos como poesia. A cerca dos elementos dramaturgicos, além da utilização da trilha sonora, o figurino do bailarino em branco e preto confere certa imponência ao trabalho e reforça o tom sofisticado da obra, não obstante a simplicidade da proposta.

O outro espetáculo que compôs o programa de encerramento do Festival nesse ano foi “*Asas*” da Companhia dos Pés de Ribeirão Pires/SP. A linguagem do grupo resumida neste seu trabalho é estruturada sobre uma estética em que dança e teatro se misturam a esportes de aventura, a saber, rapel e escalada. A busca do grupo é por modelos de inter-relação em ângulos não convencionais para a movimentação do corpo. Dirigida por Angélica Zignani “*Asas*” é classificado pelo próprio grupo como um espetáculo de dança aérea que se faz por uma dramaturgia teatral. Em Uberlândia, o trabalho foi executado nas paredes externas do



“*Asas*” Cia dos Pés (2007) – Dança aérea - Angélica Zignani e Kesler Jamal Contiero – foto: Rakel Sócrate Borba

configurou quase em uma performance a parte. Do ponto de vista do público, de cerca de sete mil pessoas, que tomou o pátio da área externa, segundo dados do Corpo de Bombeiros, o espetáculo se revelou como a maior atração do Festival. Superando a previsão da organização e aumentando ainda o efeito comunicativo do trabalho que

Teatro Municipal, que, como dito anteriormente, estava em construção. Para uma melhor visibilidade do trabalho, o público é convidado a deitar-se no chão. Esta postura remete ainda ao descanso e ao sono que enfatizam o questionamento sobre os limites entre o real e o sonho, elemento poético do trabalho.

A Cia dos Pés desenvolve uma proposta estética diversa e se expressa através da dança e do teatro contemporâneo. Em 2006 iniciavam-se os laboratórios que buscavam desenvolver um espetáculo que utilizasse apenas as paredes como palco. O chão para a Cia assume outro horizonte. O trabalho da Cia dos Pés é feito dentro da proposta da permissão da gravidade de experimentar ângulos na encenação, fugindo do convencional e experimentando espaços inusitados. O sonho de voar...O Homem pode ocupar o ar, ser anjo, ser fada pode voar com o vento. A inversão do horizonte, no espetáculo, possibilita o questionamento da realidade e aproxima o real do sonho. Asas é um espetáculo aéreo que explora um dos mais antigos sonhos do ser humano: a capacidade de voar. (Texto enviado para o catálogo da 21ª edição do FDT - Kesler Jamal Contiero.)

O espetáculo em primeiro plano causou uma espécie de encantamento no público, por se tratar de um trabalho de dança próximo da estética circense, permeada pelo virtuosismo. Entretanto do ponto de vista da qualidade artística no arremedo das questões de cunho reflexivo/crítico, o trabalho pareceu ser superficial. O espetáculo não rompe com o entretenimento e se encerra na reprodução de imagens- clichês e de uma estética massificada que tenta se alimentar dos rastros dos circos contemporâneos.

Além de apresentar uma dramaturgia linear, a comunicação da mensagem fica a cargo do texto que é dito pelos bailarinos na execução da peça. Trechos da obra “*Romeu e Julieta*” (SHAKESPEARE, 1595) são utilizados para reforçar a construção do enredo e estabelecer a narrativa do trabalho. A trilha sonora apresenta composição que reforça a ideia de suspense da obra que, a meu ver, não permite que o espectador supere a proposta de risco e se envolva na construção dramática proposta na encenação.

Entretanto vale a pena ressaltar o tratamento cenotécnico, o domínio das técnicas corporais dos artistas e o acabamento do trabalho, que agregado ao conjunto da programação de encerramento do Festival, conferiu um valor para além do circunscrito na própria obra. “*Asas*” no mínimo apresentou para a cidade de Uberlândia outra possibilidade de dança em diálogo com o espaço público pelo viés do entretenimento, o que agradou a maioria do público presente.

Apesar de ter esboçado um contorno crítico à obra, percebo que de certa forma retomo elementos próximos desse trabalho na elaboração do espetáculo “*Anjos d’Água*”, principalmente nas soluções do figurino, como veremos com detalhe no capítulo três.

Finalizando essa breve análise sobre as obras, ratifica-se que o programa de espetáculos eleitos para o encerramento desdobrou-se em uma ação de relevante cunho político. Explicitamente funcionou como uma crítica ao processo de construção do teatro que se arrastava por mais de duas décadas. A ação teve um peso político importante e veio se somar a outras ações que utilizaram o estacionamento e o canteiro de obras como espaço

cênico. A partir desse ano, a construção do teatro ficou sob a mira dos artistas e produtores locais, sendo concluído de fato em 2013, não mais no mesmo governo.

Um aspecto que talvez faça diferença para o leitor para a compreensão da complexidade desse momento: o Festival de Dança é uma ação que, apesar de ser articulada com o seguimento de dança da cidade, é executada pela administração pública municipal que também assume parte os custos da realização do evento. Ou seja, o próprio poder público financiando a sua crítica e chamando a atenção da sociedade para os entraves e ineficácia que assolam a administração dos princípios básicos da sociedade, inclusive a cultura.

Claro que para nós gestores públicos, essas ações de crítica ao próprio governo não eram passadas em brancas nuvens. Por vários momentos em que ocupei o cargo na gestão do Setor de Danças houve confronto de ideologias com superiores diretos e indiretos e as nossas cabeças estavam sempre na guilhotina. Contudo, apoiados pela classe artística e respaldados pelas decisões e encaminhamentos do Fórum Municipal de Dança, levamos a diante os enfretamentos políticos necessários para o aperfeiçoamento do processo artístico e cultural da cidade, que como vimos, têm raízes plantadas há mais de três décadas e uma história de militância contínua. Prova disso foi a realização ininterrupta de vinte e quatro edições do Festival de Dança do Triângulo, modelo de resistência e de ações continuadas no campo da arte que contribuíram para o desenvolvimento do pensamento da dança brasileira.

1.3 Encruzilhadas de um pensamento caminhante

Perceber a mim mesmo e recorrer às artimanhas de um pensamento discursivo como aporte para desenvolver a escrita revelou algumas das minhas encruzilhadas internas, e trouxe clareza para meus desejos de artista. Como metodologia de pesquisa, ou mesmo como processo para revisitar memórias, imagens, sensações e percepções, soterradas nas experiências de um percurso artístico, a escrita desse primeiro capítulo foi um desafio. Expor a si mesmo como objeto para construir um texto dissertativo acadêmico apresentou algumas impossibilidades.

Minha tendência na escrita eleva ou soterra fatos e informações na tentativa que esboçar um texto rizomático com várias possibilidades de entradas para a leitura, um emaranhado de questionamentos, um conjunto de dúvidas divididas em ilhas e algumas

frágeis certezas que podem ser sucumbidas na próxima linha. Se reconhecer no processo do trabalho, para além de explicitar a natureza, a justificativa e a delimitação do problema da pesquisa é um instrumento que nos permite uma auto negociação, no sentido de eleger o grau de exposição de nós mesmos e como falar de si próprio como objeto da sua própria pesquisa na intenção de que essa ação se torne relevante para o leitor.

Este capítulo teve a intenção de buscar um rastro das minhas produções artísticas, reconhecer influências técnicas e estéticas advinhas de fontes que variaram desde textos de arte até a audiência qualificada de obras de referência atemporal no campo da dança. Essa busca tem a pretensão de sublinhar ao leitor nos próximos capítulos a razão de ser dessa pesquisa fazendo dele corresponsável pelas reflexões apresentadas. A possibilidade de me reconstruir pela experiência na gestão pública, percebendo os caminhos que me serviram de suporte para uma observação também do ponto de vista de um agente cultural, probo e comprometido com o desenvolvimento de uma categoria artística, em especial aos processos ligados à dança em um dado período.

Sinto-me à vontade em afirmar que, a partir das reflexões pinceladas nesse capítulo considero-me mais habilitado para o desafio de compartilhar nos próximos textos uma reflexão pautada na construção de um processo artístico que também é permeado por um processo político, e que pode contribuir para o desenvolvimento científico das artes cênicas, em especial a dança. É importante que o interlocutor reconheça aqui a fragilidade de argumentação que hora salta das entrelinhas do texto, ratificando o desejo de realizar uma pesquisa localizada na experiência de um artista em formação.

Busco-se, enfim, oferecer ao leitor um panorama da construção do sujeito que neste momento da pesquisa reflete sobre sua prática artística, trazendo informações que contribuem para situar social, cultural e artisticamente a pesquisa e o seu autor. Encerro me reposicionando na vida e na arte em busca dos sentidos subjetivos de Caetano Veloso quando diz:

Cada um sabe a dor

E a delícia

De ser o que é...

Abandonada antes ou depois de ser habitada, não se pode dizer que Armilia seja deserta. A qualquer hora do dia, levantando os olhos através dos encantamentos, não é raro entrever uma ou mais jovens mulheres, esbeltas de estrutura não elevada, entendidas ao sol dentro das banheiras, arqueadas debaixo dos chuveiros suspenso no vazio, fazendo abluções, ou que se enxugam, ou que se perfumam, ou que penteiam os longos cabelos diante do espelho. Ao sol, brilham os filetes de água despejados pelo chuveiro, os jatos das torneiras, os jorros, os borrifos, a espuma nas esponjas.

Italo Calvino

ARQUITETURA DO TRAJETO: A ARTE NO ESPAÇO DE (IM)PERMANÊNCIA

A princípio, consideremos que a discussão sobre o espaço de re/apresentação/atuação nas artes é um ponto sempre nevrálgico, pois, apesar de incontáveis pesquisas e estudos sobre o tema, as reflexões oriundas dessa relação são inesgotáveis e por vezes apontam linhas distintas e contraditórias de pensamento. Uma vez que o espaço é transformado, se transformam também todos os elementos técnicos, artísticos e de recepção pelos quais se tateia uma obra.

Este capítulo apresenta reflexões que pretendem brevemente situar o sentido de “obra-espaço”, traçando possibilidades de encaminhamentos, que localizem a discussão desta pesquisa tendo como objetivo, a investigação sobre práticas em dança no contexto da cidade e as múltiplas relações inerentes a esse encontro.

Esses dois objetos em análise: ‘dança’ e ‘cidade’ são conceitos construídos a partir de tradições, traduções, releituras e podem ser friccionados por campos amplos do conhecimento, que vão desde a filosofia e suas circunferências, até o entretenimento, o lazer e apropriações terapêuticas. Entretanto, buscaremos considerá-los no eixo das artes, no intuito de privilegiar o diálogo ampliado e ao mesmo tempo, exercitar o foco para que não nos percamos nos deslocamentos que surgem nesse caminho. Como possível direção, estabeleceremos a discussão acerca do momento histórico da arte considerando as referências, marcas, características da modernidade e a complexidade, multiplicidade, indeterminação da chamada contemporaneidade.

Tendo como referência linhas traçadas pelo pensamento de Baudelaire, pretende-se buscar entendimentos da complexa relação do corpo, do movimento e a cidade, tangenciando principalmente elementos como a arquitetura, o fluxo urbano, certos processos de ocupação e algumas noções históricas, filosóficas e sociais das artes aplicadas nos espaços públicos. Assim, revisitaremos ao longo de todo o capítulo parte de *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (BENJAMIN, 1989).

Também nos servirão de fundamentos reflexivos neste segundo capítulo, duas importantes obras do contexto das artes visuais, pelas quais se pretende dialogar com as

produções de dança. A primeira delas É *O Espaço Moderno* (TASSINARI, 2001), revela-se como uma fonte abundante de reflexões sobre a dinâmica obra-espço, procurando desvelar minúcias do processo de passagem da arte moderna para a arte contemporânea, apresentando a ideia de que a leitura das obras pode ser mais eficiente se for também lido e compreendido o espaço em que estão circunscritas. Ao invés de criar oposições entre o moderno e contemporâneo, o autor defende a divisão da arte moderna em duas fases, uma de formação e outra de desdobramento. Contemporâneo, para o autor, seria o período paralelo à fase de desdobramento da fase moderna, ou seja, dos anos sessenta até hoje. "*O espaço moderno*" esboça um novo panorama interpretativo da recente produção das artes visuais, no qual procura oferecer respostas às significantes questões relativas à natureza da arte posta na contemporaneidade. A partir do percurso que Tassinari apresenta por meio dessa digressão na história da arte, com foco na arte ocidental, fica evidente que a análise do espaço é o lugar que concentra os importantes enfrentamentos sobre os conceitos, suportes, tendências, objetos e elementos da arte contemporânea. Nesse sentido, proponho que possamos pensar relação dança e seus territórios, inclusive o espaço urbano, também por esse prisma.

A análise do espaço a partir da Arte Moderna apresenta dois caminhos específicos e é fundamentalmente didática e reveladora. O primeiro diz respeito à fase de formação e o segundo a fase de desdobramento, ou seja, paralelo à arte contemporânea (TASSINARI, 2001). Do mesmo modo, pode-se buscar perceber a dança moderna também pelas suas fases de formação e desdobramento, entendendo na primeira, elementos de composição como estrutura do movimento, relação com a música, apropriação do espaço, temas das obras e, na segunda, possibilidades de articulação com outras linguagens como as artes visuais, o cinema, o teatro e a arquitetura.

Tassinari afirma que na arte contemporânea, ou seja, na arte presente na fase de desdobramento da arte moderna, tudo aquilo que não era moderno foi rejeitado. Inclusive, os traços da arte naturalista que em 1911 ainda eram presentes nas obras de Picasso e Braque, no Cubismo foram criticados. Por outro lado, a crise do espaço da obra já era presente na pintura com o surgimento da colagem e na escultura com Rodin, dando sinais de sua desmaterialização nos espaços tradicionais com o objetivo de se descolar do espaço comum e sugerir o movimento.

Analogamente, o que se percebe é que também a dança moderna vai rejeitar todo o discurso narrativo e de enredo apresentado pelas danças clássicas européias. Desde os balés

palacianos medievais, os posteriores *Balés de Ação* e principalmente os personagens criados nas danças clássicas do Romantismo foram abandonados. Nesse campo, o tema e o enredo da dança moderna também foram negados, bem como os discursos das danças populares telúricas, como as africanas e orientais. Ou seja, tudo aquilo que contém rastros de uma dança e de um corpo naturalista, pantomímico, representativo e imitativo foi sucumbido. No lugar surge, portanto, um corpo contorcido, desencaixado e de pés no chão, pronto para levar à cena os temas conflitantes e sofríveis da modernidade. Os elementos técnicos, estéticos e dramático que surgiram desse deslocamento da dança moderna rumo a uma apropriação da dança contemporânea apresentam também um forte rebatimento na relação com o espaço.

Com foco na relação espacial, mas acolhendo outros elementos componentes da dança moderna, busco refletir a relação desses elementos na dança contemporânea, especificamente, na dança efetivada no espaço público. A relação com o espectador, a (des)construção do personagem, a apropriação de temas e enredos, a relação com a musicalidade e as estéticas dos corpos que dançam, formatados pela dança moderna ainda permeia da dança contemporânea? Houve de fato um rompimento com essas estruturas? Ou o que se percebe é uma reapropriação desses elementos sob um novo contexto? Questões que buscam ser respondidas no próximo capítulo ao analisar esses elementos na obra “*Anjos d’Água*” momento em que será mais encorpada essa discussão.

Partindo para análise da obra de arte no contexto que está inserida, a obra *No interior do cubro branco: A ideologia do Espaço da Arte*, (O’DOHERTY, 2002) é um suporte instigante. Essa obra é muito referendada no campo das artes visuais, pois critica o espaço asséptico das galerias de arte e a proteção, limpeza e recorte de contexto que esse espaço infere na leitura das obras. A partir do tema galeria-espaço O’Doherty analisa o olhar, o espectador, a moldura e o mercado, além de comparar produções e artistas fundamentais para a historiografia das artes e o pensamento do debate acerca do moderno e contemporâneo. Ao analisar os artistas Duchamp, Mondrian, Lissitzky, Warhol e Picasso, o autor pontua sobretudo, o aspecto de rompimento com a arte institucionalizada e o desejo de fuga desses artistas do espaço convencional. Um caso tratado no livro e que representa significativamente esse movimento é o conceito de *ready made* que Duchamp inaugura com a obra “*A Fonte*” (1917).

Segundo O'Doherty para além das análises psicológicas da obra o fato é que há uma crítica ao conceito de 'escultura', uma vez que qualquer objeto se torna obra de arte ao ser exposto numa galeria, ou seja, o espaço legitima a qualidade, a natureza e a pertinência da obra.



“A Fonte”(1917) – M. Duchamp – Ready Made
foto: acervo MAM-SP (2008).

No intuito de investigar o processo de desmaterialização do espaço da arte, faremos aqui um caminho paralelo que se refere à produção, recepção e debates da dança no espaço externo dos teatros e salas de espetáculo, rumo à ocupação e aos diálogos com os espaços urbanos. Enquanto a expressão “cubo branco” se tornou um conceito que até hoje define o espaço convencional das galerias e museus no campo das artes visuais, aplicarei analogamente o conceito de “caixa preta” para de igual maneira definir/referir no texto aos espaços convencionais dos teatros e salas de espetáculo.

Quando pensamos na dança contemporânea, fugidia dos espaços convencionais, principalmente dos palcos italianos ‘caixa preta’, e no processo de negação do espaço das galerias, as reflexões propostas na obra *No interior do cubo branco: A ideologia do Espaço da Arte* (O'DOHERTY, 2002) é uma outra reflexão que nos cabe confortavelmente. O processo de neutralização da obra, seja ela na dança ou artes visuais, é o ponto fundamental da permanência de um espaço diferenciado que legitime a arte. O espaço institucional – tanto a galeria quanto o teatro – eleva a um status de arte tudo aquilo que seu interior comporta e recobra do espectador um olhar focado, específico e neutralizado sobre o objeto em exposição/apresentação.

Outro ponto latente das reflexões contidas nessa obra é o acesso do espectador e a fruição da arte. O autor critica a relação entre os espaços institucionais e os mecanismos de elitização, formalização e exercício de ostentação da classe média alta que tinha condições financeiras de frequentar esses espaços.

A estética é transformada numa espécie de elitismo social, o espaço da galeria (do teatro) é exclusivo. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, jóia ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é caro. O que ele

contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível - arte é difícil. Público exclusivo, objetos raros difíceis de ser entendidos – temos aí um esnobismo social, financeiro e intelectual que modela nosso sistema de produção limitada, nosso modo de determinar o valor, nossos costumes sociais como um todo (O’ DEHERTY, 2002, p.68).

Várias foram as maneiras testadas por artistas para redescobrir os espaços potenciais e “secretos” das galerias. Desde linguagens como a instalação que exige uma mobilidade do corpo do observador, até as obras protagonizadas por seres vivos como peixes e cavalos⁹, as paredes da galeria ainda resistem como lugar metafísico onde tudo em seu interior se transforma alquimicamente em arte.

2.1 Dança e cidade – Reencontro possível pelos desdobramentos da modernidade

Numa visita aos primórdios da dança acadêmica, vamos considerar princípios e fundamentos da relação dança e arquitetura na França de Luiz XIV e Luiz XV. Esse aprofundamento visa clarear ao leitor quanto aos caminhos que o binômio em questão desenvolveu a partir do advento da modernidade, para um pouco adiante incorporar o conceito de cidade nessa relação.

No contexto do século XVI, onde Projeto Moderno já iniciado no feudalismo ganhava cada vez mais vulto, tem-se o apogeu dos Balés da Corte Real que mais adiante, se imortalizaria pela sistematização da grande Escola de Balé de Tradição Ocidental. Nesse contexto, já era possível perceber pontos de contato entre elementos da dança e da arquitetura. Não estamos nos referindo aqui ao óbvio que seria uma arquitetura cênica, preparada para ambientar as grandes narrativas destes balés, principalmente os de repertório. Estamos tratando de uma análise conceitual sobre elementos recorrentes tanto na dança como na arquitetura.

Citando o psicólogo e bailarino inglês Havelock Ellis (1923 *apud* FILHO(2007) (1859-1939) no seu livro “*The Dance of Life*” (1923) *apud* “*Arquitetura irreversível – o*

⁹ Segundo O’ Doherty (2002 – pág. 116) Muitas foram às reações em busca de possibilidades do espaço das galerias. Uma delas era a idéia de se tornar literal a vida ou a natureza dentro desses espaços. “Por exemplo – relata O’ Doherty – os cavalos de Jannis Kounellis, que ocupavam intermitentemente recintos de arte de 1969 em diante; e os peixes condenados de Newton Harrison, na Hayward Gallery, em 1971”.

corpo, o espaço e a flecha do tempo” podemos perceber esses elementos de forma mais concreta.

É na Academia Real de Dança que são estabelecidos os primeiros passos, posições e figuras do balé clássico, utilizados até hoje. (...) Essas formas foram desenvolvidas exatamente de acordo com os princípios de graça e beleza da época, da leveza que se buscava nos movimentos. De fato, o balé clássico é uma dança aérea, fortemente influenciada pelos estudos de Lógica, Anatomia e Arquitetura que estavam em grande efervescência na época.(FILHO, 2007, p. 41).

De um ponto de vista espraído, podemos nos apoiar no fato de que ambos, arquitetura e dança, lidam com o corpo, mais precisamente com o corpo em movimento no espaço. De acordo com o que nos é apontado no mesmo trabalho do autor, podemos dizer que o corpo, o espaço e o tempo sempre foram tópicos centrais no desenvolvimento da dança e da arquitetura. Nesse aspecto lidam também com a imagem e os sentidos do corpo em movimento pelo espaço. Principalmente a partir desse período, final do séc. XVIII e início do XIX, a dança e a arquitetura trabalham com a questão da força da gravidade como um problema a ser equacionado: a gravidade como algo essencial que tem que ser levado em conta, quer seja para aceitá-la ou para superá-la. O trecho abaixo da obra (FILHO, 2007) apresenta uma idéia romantizada da discussão, mas que vale a pena citar uma vez que nos sugere uma imagem poética:

O desafio do salto na dança se assemelha ao desafio da construção que vence um grande vão. A proposição do equilíbrio do corpo reconhece semelhanças nos aquedutos. A verticalidade do movimento do balé aéreo tem rebatimentos no desejo das torres pelo céu, ao passo que a extensão dilatada dos corpos se projeta no ideário dos vastos pátios e jardins, desde os feudos até os bulevares. (FILHO, 2007, p. 44).

É relevante situar que, o diálogo entre dança e arquitetura é uma situação amplamente presente no debate da dança contemporânea. É o ponto central da criação de grupos de dança articulados com as pesquisas acadêmicas em arte como o paulista Grupo Vão – Dança Contemporânea. Esse grupo tem como interesse pesquisar a criação na fronteira entre dança, performance, intervenção urbana e artes visuais, e realiza sua pesquisa baseada na investigação da relação entre o corpo e o espaço urbano, a aproximação da dança com o público e o diálogo entre as linguagens. A característica desse coletivo que nos interessa é como o grupo que se articula entre a pesquisa acadêmica e a prática artística no contexto da

cidade, e estabelece um discurso de ocupação de espaços não convencionais, além da pesquisa em jogos cênicos de interatividade como o espectador.

Eventos internacionais como o circuito “*Ciudades que Danzan*” - Rede Internacional de Festivais de Dança em Paisagens Urbanas” que mantém a linha dança e arquitetura como eixo de curadoria e programação, são outro exemplo de como essa relação ainda é um espaço de profusão da dança contemporânea.

No campo da pesquisa acadêmica é preciso citar o encontro CORPOCIDADE – Arte & Cultura que vem se firmando no cenário artístico e acadêmico como uma das mais importantes ações sobre o tema. Os encontros CORPOCIDADE – Arte & Cultura são ações com o eixo na pesquisa acadêmica entre as disciplinas dança, arquitetura e urbanismo, coordenadas pela Prof. Dra. Fabiana Dultra Britto, Prof. Dr. Luiz Antonio de Souza e Prof. Dra. Paola Berenstein Jacques, na Universidade Federal da Bahia. Em linhas gerais¹⁰, este projeto propõe a reflexão sobre as inter-relações das artes discutindo as noções de corpo, cidade e cultura a partir da ideia da experiência urbana. Advindas desse novo discurso sobre a cidade, que busca alinhar no corpo o debate sobre o conceito de urbanidade e suas possibilidades de percepção, destacamos duas obras que vem contribuindo sobremaneira para o desenvolvimento do pensamento. Essas obras são resultados mais recentes de argumentações sobre a relação arte e cidade, e propõem importantes atualizações de autores clássicos¹¹ do fenômeno da cidade moderna.

A primeira dessas obras *Elogio aos Errantes*(2012) da socióloga urbana Paola Berenstein Jacques reapresenta o conceito de Multidão como um elemento decorrente do caos urbano advindo dos fatores que compõe a nova forma de organização social a partir da modernidade. Faz-se necessário buscar entender nessa pesquisa possibilidades de enredamento desse conceito, pois é partir dele que direta ou indiretamente se estabelecerá uma análise sobre o as relações sociais que deságuam ou refletem no fazer artístico no campo da cidade. Nessa obra, especificamente no capítulo *Flanâncias - Multidão e Anonimato*, a autora apresenta a visão de intelectuais como Edgar Allan Poe e Friedrich Engels sobre a multidão como resultado de novo *Modus Vivendi* da vida moderna na qual se percebe suas

¹⁰ Mais informações disponíveis em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/>

¹¹ Autores considerados clássicos do debate sobre Arte-Cidade: Milton Santos, Nelson Brissac, Walter Benjamin, Deleuze, Guatarri, Foucault, Certeau, Richard Sennett, Guy Debord, Andre Breton, Sturt Hall, Baudelaire e Hakim Bey.

contradições. Esses teóricos, que anunciaram o modernismo caótico em suas obras emblemáticas, empreenderam importantes reflexões acerca da cidade de Londres que padecia com o crescimento desordenado a partir da Revolução Industrial na primeira metade do sec. XVII. Nesse contexto, no qual a velocidade ganha um lugar de destaque no modo de operacionalização das relações, refutavam o caminhar acelerado sugerido por uma dinâmica na qual manter-se sempre à direita e desviar o olhar no cruzamento com as pessoas é uma ação formatada. Assim como as máquinas, o importante é o alcançar eficazmente o destino do trajeto. Essa percepção que nos chega enquanto (re)leitores desses autores é de uma relação complementar de como eles tentam definir/sentir a multidão como um grande conglomerado de pessoas circunscritas nos ambientes urbanos, e apresenta um comportamento de disputa pelo espaço geográfico e subjetivo da cidade ditada pelo capital industrial. De qualquer forma, para efeito de contextualização do conceito nessa pesquisa já nos é suficiente entendê-lo razoavelmente como uma ideia de caos urbano e de uma ordem imposta a uma sociedade emergente sobre as bases do capitalismo hegemônico.

A segunda obra, situada no campo da pesquisa acadêmica relacionada às artes cênicas e que tem importante interseção com essa pesquisa é *Corpocidade: debates, ações e articulações*(2010) organizado por Paola Berenstein Jacques em parceria com a professora e pesquisadora Fabiana Dultra Britto. Essa obra reúne textos de diferentes pesquisadores que convergem para a questão arte e cidade e fundamentam as teorias que envolvem o conceito de “Corpografias” cunhado pelas autoras a partir de uma análise do corpo subscrito por suas experiências na cidade. Esse conceito servirá de eixo teórico para a análise do Capítulo III no trato da obra-objeto dessa pesquisa, buscando tatear a análise do espetáculo “*Anjos d’Água*” referendado na observação da cidade que os bailarinos trazem em seus corpos. Entretanto, considera-se importante citar aqui algumas linhas que deixam pistas da natureza do conceito.

As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa, relacionando-se com tudo o que faz parte do seu ambiente de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer. O ambiente (urbano inclusive) não é para o corpo meramente um espaço físico disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes, produz configurações de corporalidade e ambiência. (BRITTO,2010. P.14).

Amplamente difundido nas atuais pesquisas sobre dança e cidade, considerando a diversidade de seus espaços, o conceito de Corpografias também sofre com apropriações de diferentes naturezas, a fim de instrumentalizar pesquisas que buscam compreender o processo de diálogo

entre o corpo a cidade. Buscamos nesta obra vetores que possam contribuir na compreensão do fazer e pensar a dança e a cidade. Assim temos:

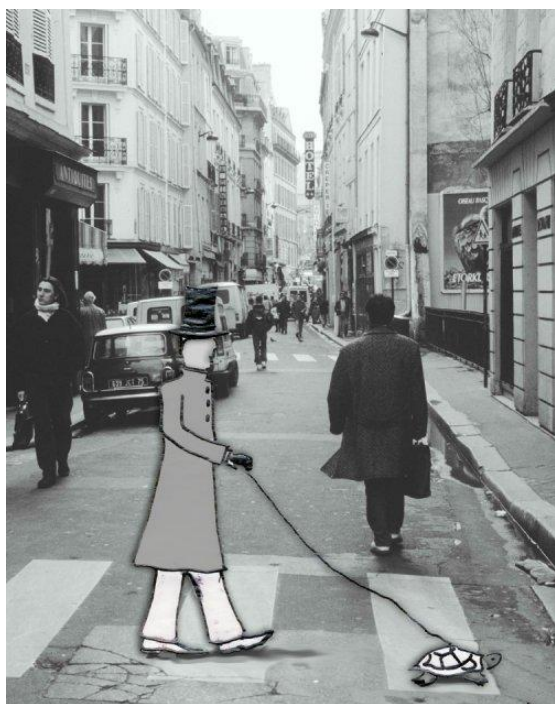
As corpografias permitem tanto compreender as configurações de corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, quanto compreender as configurações urbanas como memórias espacializadas dos corpos que as experimentaram. Elas expressam o modo particular de cada corpo conduzir 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” (BRITTO, 2010. P.14).

Tanto no sentido de pensar a cidade no campo da criação artística e/ou no território do pensamento acadêmico é necessária a clareza de que a arte e a academia não estão em lados opostos e corroboram-se mutuamente, apesar de apresentarem discursos autônomos e pontos de conflito. Destacamos que o recorte das teorias das Corpografias citadas, sublinhado nessa pesquisa, refere-se aos modos de compreensão, apropriação e reelaboração das informações contidas nos corpos dos bailarinos do elenco de “*Anjos d’Água*”, as quais denotam os mapas afetivos, sociais, psicológicos e estruturais que formatam cada um deles em suas individualidades. Estas informações revelam além dos estados geográficos ou das cidades contidas nos seus corpos. Representam a teia de códigos e padrões que caracterizam um coletivo, uma parte da cidade-subjetiva de cada um ou um comportamento social, que inclusive, busca na linguagem da dança a forma mais eficaz de expressão.

Entretanto, para essa pesquisa é interessante abrir o debate da relação dança/cidade que inclua questões que passam além das arquiteturas – fixas ou móveis, físicas ou mentais, frias ou afetivas. O debate sobre os processos de criação artística no seio da cidade podem, ao meu ver, criar outras trilhas e buscar novas tramas. Assim, tomaremos agora para esse trabalho, esboçado pelo conceito de multidão, a figura do *Flâneur*; que nos foi possibilitado pelo discurso de Baudelaire a partir da modernidade.

2.1.1 O *Flâneur*: um corpo em movimento (lento) na cidade

Vamos voltar à França, não mais de Luiz XIV e Luiz XV, do século XVI, mas a cena parisiense do século XVIII, que já mantinha uma fluida relação com o urbano e com os processos da modernidade. O modo de vida e organização social decorrente da modernidade inseriu nas sociedades urbanas – com mais propriedade Paris e Londres, uma percepção maior sobre a questão do espaço com base em sucessivas transformações sociais cada vez mais freqüentes. Segundo Beijamim(1989) estas transformações, muitas vezes, eram percebidas a partir das modificações dos espaços e movimentações urbanas que surgiam por consequência dos grandes redirecionamentos econômicos como a revolução industrial europeia, iniciada no



“O flâneur e sua tartaruga nas ruas de Paris” (2011) – colagem digital - David Blumin – São Francisco/EUA
Fonte: <http://sketchbloom.wordpress.com/category/le-flaneur/>

século XVIII. A Paris de Baudelaire era uma cidade de conflitos. “Enquanto escrevia seus mais importantes ensaios, simultaneamente, construções medievais estavam sendo destruídas para abrir grandes avenidas, que funcionariam como artérias de um novo sistema circulatório urbano” (BEIJAMIM,1989).

Nesses bulevares, largas calçadas foram construídas, e sobre elas, os cafés que hoje caracterizam Paris. Mas essa não foi a única mudança, as avenidas encontravam-se dentro de um amplo programa de urbanização, que contemplava a construção de parques e passeios públicos, mercados, teatros e palácios destinados à cultura. Dessa forma, a convivência se transferiu das casas às próprias vias públicas, onde se encontravam a aristocracia e a classe social mais baixa, sem que ninguém pudesse fechar as portas. Os parisienses assim eram obrigados a observar o profundo contraste social que até então não habitava os seus salões.

Nesse panorama, a estreita relação que Baudelaire tem com o urbano se personifica na figura do *Flâneur*, com um corpo que se movimentava lentamente perdido e anônimo nas

multidões vislumbrado, ao mesmo tempo em que ultrajado, com os efeitos da nova cidade. As imagens e principalmente as sensações desse corpo em movimento é ao que nos ateremos por hora, metaforizando o sentido que nos possibilita uma linha de pensamento para o desejo de investigar as relações entre dança e cidade, através de um corpo em ação.

Buscar compreender a relação do *Flâneur* com a cidade, tendo o veio das sensações como direcionamento, nos auxilia a entender o momento do rompimento com as danças clássicas burguesas. Contribui também para percebermos o salto para dentro de si que o bailarino moderno se propõe como projeto técnico e estético do movimento, das ações coreográficas e dos vetores que orientaram a encenação da dança moderna.

Assim, para nos dar pistas do novelo de sensações do *Flanêur* frente à nova ordem social, lançaremos o olhar para a crítica obra de Walter Benjamin, *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Nessa reunião de ensaios teóricos deste contundente pensador alemão, o que nos chama a atenção é como as sensações produzidas pela imagem da multidão das metrópoles determinam o pensamento baudeleriano sobre o fenômeno da modernidade e de suas relações ambíguas com os habitantes. Na afirmação transcrita abaixo pode-se perceber o conflito dessas sensações:

Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão. Sucumbia-se à violência com que ela (a metrópole) o atraía para si, convertendo-o, enquanto Flanêur em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo. (BENJAMIN, 1989, p. 47).

A modernidade trouxe com ela o advento da tecnologia e uma projeção das sociedades rumo ao futuro, encurtando distâncias entre as cidades e agilizando os processos de relacionamento. A reboque trouxe também, esse panorama de conflitos que o homem moderno está envolvido irreversivelmente. Situação que nutriu por tempos a literatura, a pintura, a música e que ainda hoje pode ser visto na dança contemporânea e que de certa forma aparece expressa no espetáculo “*Anjos d’Água*”, na medida em que discute-se o conflito da relações contidas nos processos de (des)ocupação dos espaços públicos.

Nessa nova Paris, extensas avenidas e jardins, largas calçadas com seus elegantes cafés e uma das mais novas formas de comércio: as galerias, onde as mercadorias estavam em permanente exibição. Esses novos espaços da modernidade não deixavam expostos apenas o

conflito entre as pessoas de diferentes classes revelava, sobretudo, o contraste entre o indivíduo e a multidão.

De um lado, o homem privado, senta-se na sacada como num balcão nobre; se quer correr os olhos pela feira, tem à disposição um binóculo de teatro. Do outro, o consumidor, o anônimo, que entra num café e que logo, atraído pelo magneto da massa que o unge incessantemente, tornará a sair. De um lado, toda a espécie de pequenas estampas do gênero, eu, reunidas, formam um álbum de gravuras coloridas; do outro, um esboço que seria capaz de inspirar um grande gravador: uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco. (BENJAMIN, 1989, p. 46).

Enquanto estava na rua, o indivíduo deixava de ser ele mesmo, para se transformar em apenas uma peça da paisagem urbana. Ao abrir a porta de sua casa, ele voltava a ser ele mesmo e a ter que decidir o que fazer com sua vida. Essa nova divisão trazia consigo também uma sensação de eterno conflito, já que por um lado provocava angústia pela perda de controle dos seus espaços na cidade e por outro, alívio pela alienação promovida pelo seu território particular e reconhecível do interior de suas casas.

Temos dessa forma a concepção do *Flâneur* como um corpo passivo, esmaecido e perdido nas multidões, dilacerado pelas transformações cotidianas e refugiado na possibilidade do anonimato fugidio. A retomada dessas imagens nos sugere entender pelo corpo, instrumento primordial da dança, as heranças e angústias que essas relações vão imprimir nos processos e resultados da dança moderna que vinham sendo anunciados desde a metade do século XIX. A presença de um corpo construído esteticamente por contorções, desencaixes, pulsações, quedas e desequilíbrios contornaram os conceitos técnicos e estéticos da dança moderna, ao passo que o escuro, o pálido e o introspectivo eram os seus adjetivos presentes em temas sofríveis, psicológicos e conflitantes.

Nossa intenção é ir além da figura do *Flâneur* como um “corpo” sobreposto na “cidade”. O que nos ocorre aqui é uma analogia poética para possíveis entendimentos da relação dança e cidade, seja em seus aspectos factuais, concretos ou subjetivos. A ideia do *Flâneur* e do movimento artístico da *flânerie* foi incorporado pelo movimento dadaísta como um método de compreensão e penetração na cidade, em busca de elementos poéticos e estruturais do fazer artístico. Mais tarde nos anos sessenta, percebe-se nos movimentos da Deriva dos Situcionistas outra forma mais sistematizada de experimentar a cidade, que tem como princípio a ação do caminhar descompromissado pela cidade, preconizada por

Baudelère. A teoria da Deriva é um dos trabalhos de autoria do pensador situacionista Guy Debord. A deriva é um procedimento de estudo psicogeográfico que visa estudar as ações do ambiente urbano nas condições psíquicas e emocionais das pessoas. Partindo de um lugar qualquer e comum à pessoa ou grupo que se lança à deriva, deve rumar deixando que o meio urbano crie seus próprios caminhos. É sempre interessante construir um mapa do percurso traçado, esse mapa deve acompanhar anotações que irão indicar quais as motivações que construíram determinado traçado. Considero pontuar aqui a deriva como método criativo presente em muitos trabalhos de arte contemporânea que focalizam a cidade. Também foi utilizado como metodologia no processo criativo de “*Anjos d’Água*”, espetáculo que é ponto central dessa pesquisa.

2.1.2 A desmaterialização do espaço institucionalizado

Em importantes momentos da historiografia das artes, vê-se fluidamente as influências e interferências de pensamentos e reflexões do campo das artes visuais expandindo-se e sendo apropriados por outras linguagens de arte. Esse movimento presente principalmente nas relações de arte na contemporaneidade tem suas bases lançadas há longa data.

Em outro salto pelo tempo, retomaremos ligeiramente a relação das artes visuais e da dança a partir do Renascimento. As observações traçadas em diante têm como pretensão não uma análise paralela entre as duas linguagens, mas elencar pontos de recorrência e contato a fim de possibilitar uma análise do ponto de vista dos movimentos culturais e suas relações historiográficas.

Após a grande difusão que o balé teve a partir da sua sistematização pelas Escolas Reais de Dança, formando bailarinos profissionais, professores e mestres (*maîtres*) de balé com seus manuais didáticos, o espaço dos palácios já não abrigava essa arte, que buscava alcançar outros públicos. Espalhados por cidades como Moscou, São Petersburgo, Copenhague e Londres, o balé agora com ares de espetáculo reclamava espaços para grandes audiências. Assim como nos relata Alberto Tassinari (2001) em *O espaço Moderno*, na Renascença, período fértil para todas as artes e ciências, surgia a técnica da perspectiva na pintura, preconizada pelo artista italiano Giotto de Bondone para valorizar a profundidade dimensional da imagem. Essa técnica, apoiada na utilização do ponto de fuga foi o que

inspirou a construção dos palcos e plateias dos teatros de estilo italiano “caixa preta”, como os Municipais de São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo. O que Tassinari considerou como “anti-espacial” na pintura renascentista, talvez possa ter sido reelaborado pelas cenas dos balés que eram executados no espaço real perspectivo dos teatros.

Em relação ao espaço, a dança moderna, ou a dança da fase de formação - primeiras décadas do século XX - rompe pouco com o território cênico, estando ainda muito presente nos teatros e nas salas de espetáculos. Precursores da dança moderna como Isadora Duncan, Martha Graham, Ruth St Denis, Emile Jacque Dalcrose e Rudolf von Laban, experimentaram em algum momento de suas carreiras outros espaços para a dança, inclusive no contexto da cidade, por meio de uma relação de transposição, sem o objetivo de estabelecer discussões com a natureza do espaço urbano. Essa relação surgirá com toda intensidade na dança contemporânea, ou no que desejamos chamar de fase de desdobramento da dança moderna.

Assim, fundamentamos a ideia de que a disposição em estabelecer o diálogo com a cidade é uma característica da dança contemporânea. Esse intercâmbio pode passar tanto por questões físicas como pelo projeto urbanístico, a arquitetura, o fluxo de trânsito e de comunicação, quanto por questões de ordem sensível, subjetiva e relacional.

É a partir dos experimentos de Jacks Pollock e Allan Kaprow, o surgimento dos *Happnings* e posteriormente da *Performance Art*, na década de sessenta, que se coloca definitivamente em cheque a galeria e consequentemente o conceito de arte. Reforçamos que toda a representatividade dada a esses experimentos como marcos de ruptura e divisão da história das artes não é um consenso entre os pesquisadores, e que há controvérsias entre diferentes pontos de vista. Natural, até porque, tratamos da arte como um processo que se desenrola no tempo e na história e que mesmo as ações factuais então no meio de outras ações vindas anteriormente, e outras que ainda serão desdobradas.

É a partir desse momento em que o artista migra para o espaço público e o processo de criação da obra é a “própria obra”, que se percebe um fazer cênico nas artes visuais. Um fazer artístico próximo do teatro e da dança que revela a ação de um corpo ativo no ambiente da cidade. Dessa forma, temos uma prática artística hibridizada por meio de corpos em plena ação/movimentação no espaço, e de espectadores/observadores/participantes como testemunhas do acontecimento. Esse fazer se abre generosamente para várias possibilidades de recepção, que pode tanto ser visto por um olhar específico das artes visuais, da dança e até

mesmo do teatro, considerando o teatro como linguagem que historicamente abarca outras práticas artísticas.

No campo da produção específica da dança, um exemplo nacional do pioneirismo da desmaterialização do espaço institucional são as ações do Ballet Stagium, que por meio de suas pesquisas inovadoras quanto à apropriação de espaços não convencionais para dançar, se torna um ícone da dança brasileira. Com forte engajamento político, desde a



Ballét Stagium em apresentação nas comunidades ribeirinhas do Rio São Francisco – 1974 - fonte: <http://www.stagium.com.br/>

década de setenta, o Ballet Stagium, dirigido por Marika Gidali e Décio Otero, fez frente às mordidas da ditadura militar e começa a traçar um caminho próprio em recusa aos ditames de uma cultura eurocêntrica baseada na alienação crítica da sociedade. Em busca de uma dança que pudesse falar sobre o Brasil, aderiu ao movimento nacionalista preconizado pelo Teatro Oficina e pelo Teatro Arena que vislumbravam o rompimento do espaço tradicional como instrumentos estético e metodológico de suas criações. Pouco antes, a música popular e o cinema novo já anunciavam a busca por uma identidade nacional e a valorização de temas locais.

Além de primar por uma produção artística de qualidade técnica e estética, Marika Gidali fez do Ballé Stagium um referencia internacional de acessibilidade e formação de público. Adaptável a espaços diversos que vão desde hospitais, estações de metrô, praias, aldeias indígenas e outros, percebe-se na sua produção do grupo um desejo efetivo de dialogar com a cidade em uma força avessa aos espaços institucionalizados. Entretanto vale destacar o empreendedorismo de uma dessas ações em 1974. Em uma verdadeira expedição artística, coordenada pelo teatrólogo nacionalista Pascoal Carlos Magno, o Ballét Sagium percorre todo o Rio São Francisco dançando sobre um tablado montado no convés da barcaça Juarêz Távora, ação que alcançou a população das aldeias ribeirinhas ao longo do trajeto e por conseguinte define o caráter social e comprometimento político empreendido pela dança do grupo. Dessa ação M. Gidali reflete:

Conhecer aqueles lugares depauperados, pobres, nos fez questionar o que seria o Ballet Stagium: com que direito você dança em uma terra onde as pessoas morrem de fome? Descobrir valores é a vida do Ballet Stagium. É retratar a riqueza, buscar as origens, as inspirações, assim a gente vai levando um intercâmbio entre o que a gente conhece como civilizado e que não é civilizado. (DANELON, 2008)

O movimento de ruptura do espaço institucional aconteceu tanto nas artes visuais como na dança, mas suas trajetórias e inquietações são distintas. No contexto específico da dança, a busca por um contato mais aproximado com o observador como é o caso do Ballet Stagium na década de setenta, deu passagem a diálogos com o contexto das cidades em suas questões de ordem mais subjetiva.

2.1.3 Corpos dilatados e cidades que dançam

A Rede Internacional de Festivais de Dança em Paisagens Urbanas - *Ciudades que Danzan* – fomenta a cada edição o pensamento de criação e circulação da dança em paisagens urbanas. O diálogo com aspectos da cidade como arquitetura e fluxo é um dos pilares de sustentação do evento, tendo o conceito da união de arquitetura e dança como a mais imortal e efêmera forma de arte. Essa rede de festivais foi fundada em Barcelona, na Espanha, em 1992. *Cidades Que Dançam* (CQD) agrupa trinta cidades do mundo inteiro, que partilham a filosofia de que é mais fácil agrupar cidades do que países, utilizando a dança, expressão cultural universal por não ter a barreira do idioma como veículo de comunicação e interatividade. Se colocando como um circuito informal de eventos, a rede relaciona festivais de diferentes cidades que compartilham uma programação de dança em suas paisagens urbanas e em lugares públicos de passagens.

Esses eventos visam abrir a visão do espectador em relação à herança artística e cultural inerente a cada cidade. Através da linguagem da dança, o público pode apreender uma rua, uma esquina, uma praça ou um edifício em ruínas de uma forma diferente, verdadeiramente redescobrimo o lugar, o território, o espaço.

A rede de festivais tem contribuído sobremaneira como mecanismo de arte pública, chamando a atenção para o intercâmbio com os aspectos das cidades, refletindo sobre os fatos da vida urbana e o cotidiano relacional das metrópoles. Encorajando a cooperação entre

diferentes países e criando um acordo de difusão artística em diferentes línguas e culturas, propõe-se que cada cidade coloque em discussão seus aspectos e conflitos. O respeito pela pluralidade cultural e o trabalho contra o racismo, exclusão social, homofobia, violência e a xenofobia são aspectos importantes da proposta e das ações desses festivais.

No Brasil, em 2006, duas cidades integravam o circuito, propondo cada uma abordagens distintas para as criações e seleção de trabalhos, tendo um aspecto tangente à cidade como critério de curadoria. Já em 2008 a programação brasileira contou com os festivais: Dança em Trânsito/RJ; Visões Urbanas/SP; Marco Zero/Brasília e Dança Alegre/Alegrete/RS. A última cidade a integrar a rede foi Belo Horizonte com o festival Horizontes Urbanos que desde 2009 vem apresentando uma programação de trabalhos variados e que transitam entre a dança, o teatro e a performance. Entretanto em relação à programação desses festivais, estabeleceremos em seguida observações sobre a função e o objetivos desses eventos, sobretudo nas primeiras edições.

Walter Benjamin (1996), ao falar sobre Baudelaire, nas suas flanâncias sobre a cidade, expõe uma relação intimamente artística e afetiva, buscando investigar os elementos constituintes do espaço para além de sua estrutura física. Essa relação chama a atenção pelo engajamento político, dando origem às derivas artísticas, que mais tarde, tornaram-se uma metodologia de trabalhos presente em importantes criações com foco na cidade. Parte da programação desses festivais aponta para um desejo de ocupar a cidade, mas que não apresenta a princípio uma reflexão sobre a natureza das obras e o diálogo efetivo com o espaço para além da arquitetura. Há talvez no cerne dessas obras uma apropriação da cidade apenas como um cenário no qual as obras deixam de apresentar questões de relevância estética que estabeleça níveis críticos de debate sobre o espaço público. Dessa forma, percebemos similar apropriação do conceito de dança e arquitetura (FILHO,2007) que apresenta a visão romantizada do balé em desafios gravitacionais em uma arquitetura cenográfica representativa do espaço e, por assim ser, uma rasa mediação como os elementos históricos, afetivos, subjetivos e simbólico desses lugares.

Assim como nas primeiras edições do Projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências nos terminais de ônibus de Uberlândia, nas programações desses festivais houve obras coreográficas criadas sobre os pressupostos dos espaços tradicionais e transpostas para o espaço público, que não buscaram estabelecer reflexões pontuais sobre o espaço. Isso se torna natural, se consideramos que tanto no primeiro quanto no segundo caso esses festivais lidaram

a princípio com grupos que apresentavam pouca ou quase nenhuma experiência de criação em dança para espaços públicos. Vale ressaltar que essa estética ou linguagem contemporânea da dança em espaços públicos urbanos é relativamente recente no Brasil ao considerar os séculos nos quais a dança cênica foi desenvolvida sobre a égide dos palcos teatrais italianos caixa-preta. No meu ponto de vista, essas obras, mesmo que respeitadas as qualidades técnicas e artísticas da dança, privam tanto o artista quanto o espectador da possibilidade de perceber o ambiente urbano relido/criticado/interferido pela obra de arte. Todavia, consideram-se válidas as programações desses eventos no sentido de promover a difusão da dança ou mesmo de aproximação com o espectador.

Finalmente, assim como posto na relação da obra e seus espaços internos e externos, contexto sócio-político e relevância nos paradigmas da arte contemporânea apresentados por Tassinari(2006), considero a dança como legítima ferramenta provocadora de questionamentos sobre o mundo e as complexas relações do cotidiano. Percebo que as obras que são apenas transpostas para o espaço público como um desserviço ao desenvolvimento dos fundamentos da relação arte-cidade. A meu ver, intervir no espaço público tem como pré-requisito a promoção de uma crítica sobre o estar no mundo, tendo o fim de promover nos habitantes da cidade uma reflexão sobre a sociedade em que vivem e sobre si mesmos.

2.1.4 Percepções invertidas – Modos de experienciar a cidade

Para esse debate sobre a experiência do homem e cidade, e nesse caso considerando a fruição da arte no espaço público como uma proeminente forma de experienciar a cidade, convoco o sociólogo e historiador americano Richard Sennett. Dedicado à análise do homem por meio da observação das relações sociais, Sennett dedica parte de sua obra à investigação do espaço público. A obra do filósofo francês Michel Foucault, filiado à escola filosófica pós-estruturalista e um grande analista do discurso, foi o gatilho para suas teorias sobre o espaço. Sennett buscou se apropriar da escrita de uma história da cidade por meio da perspectiva da experiência corporal dos habitantes, e buscou contrapor as diversas representações do corpo e experiências corporais como fator condicionante aos diferentes traçados urbanos ao longo da história das cidades. Uma de suas mais importantes obras “*Carne e Pedra - o corpo e a cidade na civilização ocidental*” (1997), Sennett trabalha com a relação entre o corpo humano

e o espaço urbano explorando os limites entre as disciplinas acadêmicas, instigando o leitor a repensar as questões sociais e estéticas da antiguidade à contemporaneidade.

Sendo referencia para os estudos de arte-cidade, a obra nos propõe um olhar não mais a partir do homem, mas sim do espaço no qual corpo e cidade se atravessam mutuamente e que, além dos corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram os nossos corpos enquanto habitantes e também enquanto artistas que se movem nesse território.

Já na introdução Sennett nos faz refletir sobre a anulação e desprestígio do corpo instaurado na lógica cristã e capitalista da sociedade Ocidental que reduz o corpo e o movimento a uma passividade inativa inerente aos meios de produção do capital e ideologias moralistas.

De empréstimo para essa pesquisa buscamos estabelecer uma simbiose do conceito de cidade a partir de Sennett e da discussão das obras de arte que se projetam no espaço público. Relações também permeadas pela passividade e inatividade que denotam processo o corpo sofreu na transferência de significados, nas relações de poder e nas transformações estruturais presentes nas cidades contemporâneas:

(...)Dessa forma, o corpo político exerce o poder e cria formas urbanas que se expressam na linguagem genérica do corpo, que reprime pelo afastamento. Poderia existir algo de paranóico em se cogitar de que essa linguagem e esse conceito nada mais fossem que mecanismos de poder. Pessoalmente, acredito que uma sociedade pode perfeitamente tentar descobrir o que a mantém coesa. Além disso, não se pode esquecer que a linguagem a que nos referimos sofreu uma destruição peculiar quando traduzida para o espaço urbano. Ao longo da história do Ocidente imagens dominantes do corpo estilhaçaram-se no processo de sua transferência para a cidade. A Imagem idealizada encerra um convite à multiplicação de valores, dadas as idiossincrasias físicas de cada um, que, além disso, possuiu desejos opostos. (SENNETT, 1997, p.23)

Tendo ciência das críticas lançadas às idéias de Sennett, as quais julgam o autor como um teórico romântico que apresenta uma visão saudosista e idealizada. Não obstante, sua contribuição fundamental neste trabalho se dá a partir do estudo da cidade moderna e as relações humanas pautadas pelo capitalismo e pela lógica do trabalho. Aspectos que determinam a organização espacial das cidades e caracterizam o efeito de efemeridade atribuída aos valores e desejos dos indivíduos. Por essa perspectiva de Sennett é possível nessa pesquisa estabelecer entendimentos do campo da sociologia da cultura que são fundamentais para observar o conceito de cidade, arquitetura e ocupação humana, contornos inalienáveis das obras do autor, inerentes aos processos de criação artísticas que buscam estabelecer diálogos com o espaço público.

Retomando a observação sobre os festivais brasileiros que buscam a cidade como território, pode-se constatar que houve nos últimos anos importantes avanços no sentido de uma real apropriação da cidade. Uma busca dos curadores em estabelecer identidades estéticas que primam por um diálogo mais profundo com o espaço público. Desse panorama destaca-se a edição de 2011 do Festival Horizontes Urbanos em BH que agregou além de trabalhos de cunho performativo, ações de caráter formativo e pedagógico. Refiro-me ao workshop “*Árvores*” da artista paulistana Clarice Lima que resultou em duas intervenções realizadas nos dias 14 e 15 de julho na Praça Floriano Peixoto e no Parque Ecológico da Pampulha. A proposta do trabalho foi criar paisagens temporárias na cidade, que se tornam mais afetivas a partir do contato com os seus habitantes. Trazer seus habitantes para dentro da ação é estimular um ambiente de troca entre a performance



“*Árvores*” – Clarice Lima – intervenção urbana – Festival Horizontes Urbanos/ 2011. Foto: Netun Lima

e a cidade, bem como criar e absorver novos significados dentro do contexto local. São estabelecidos sentidos tanto para o espaço quanto para o público, e claro também, para os participantes da performance. A artista busca selecionar em cada cidade os participantes que farão parte da intervenção. Essa metodologia faz com que cada resultado seja único, e que em cada cidade o trabalho possa refletir sobre questões próprias. Do ponto de vista da artista, a busca por uma itinerância não só na proposta, mas também nas possibilidades de resignificação de cada espaço, possibilita uma espécie de mapeamento psico-afetivo de cada cidade, característica que particularmente prezo como metodologia e estética nos trabalhos de arte que se propõe como intervenção no espaço público.

Percebe-se que o panorama da produção e circulação da dança brasileira no contexto das cidades apesar de recente, já apresenta resultados significativos, seja na disponibilização e acesso ao público, incentivo e criação de grupos artísticos e, sobretudo, contribuindo para o desenvolvimento do pensamento Arte e Cidade, movimento de arte contemporânea que objetiva refletir o homem e seu meio através da relação de seus corpos na ambiência da cidade. Neste sentido destacamos a afetividade, a crítica, o engajamento político, a resignificação do espaço, a observância dos elementos simbólicos como pressupostos caros

nesse debate, e que buscam alcançar a cidade além das suas fisicalidades, visualidades e texturas.

2.2 Cheios e Vazios - notas sobre um espaço em movimento

Essa pesquisa de mestrado acadêmico, objetiva a investigação de práticas em dança no contexto da cidade ao analisar processos criativos específicos que debatem as relações inerentes desse encontro. Nos processos metodológicos pelos quais caminham a pesquisa, mais do que perceber a cidade como território de legitimação da arte contemporânea difundida nos últimos anos e estabelecendo diálogos para além das matrizes artísticas, é fundamental buscar compreender a cidade em suas dimensões físicas, estruturais e urbanísticas. No escopo do trabalho “*Corpo & Cidade - Complicações em processo*” (2012) Brito e Jacques chamam a atenção sobre possíveis metodologias de investigação do espaço urbano que de fato considerem seus habitantes:

O estudo das relações entre corpo e cidade pode, efetivamente, ajudar-nos a compreender os processos urbanos contemporâneos e, por meio do estudo dos usos urbanos do corpo ordinário, vivido, cotidiano², mostrar-nos alguns caminhos alternativos ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas³. Na lógica espetacular atual, os projetos urbanos hegemônicos buscam transformar espaços públicos em cenários desencarnados, em fachadas sem corpo: pura imagem publicitária. As cidades cenográficas são espaços pacificados, que esterilizam a própria esfera pública política. (BRITO; JACQUES, 2012).

É importante perceber a cidade como um macro organismo, rizomático, vivo e que está em constante transformação. Apoiado por outras áreas de articulação do conhecimento, o conceito de cidade é friccionado pelas disciplinas do espaço como a geografia e a arquitetura, ganhando dimensões subjetivas no tratamento das ciências sociais e filosóficas e ganha aportes na interdisciplinaridade com a psicologia e com as ciências comportamentais. No campo das artes, o conceito de cidade emerge com certa robustez por seus intercâmbios semióticos com as citadas áreas do conhecimento humano.

Esta pesquisa entende a cidade como um sistema de espaços, lugares e territórios, autônomos ou interdependentes, cheios ou vazios, poéticos ou matemáticos, esparsos ou condensados, ficcionais ao mesmo tempo em que físicos e estruturalmente (des)organizados. Em meio a essas complexas encruzilhadas é preciso estabelecer um olhar para um recorte de

uma situação afim, visando buscar compreender a cidade não pelo todo, mas por uma de suas partes. Seleccionamos aqui a praça pública, por força do processo de criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”, pois é neste espaço que se realizam as ações desse espetáculo.

2.2.1 Identidade cultural e a Praça como um sentido

A Praça, mais do que um elemento arquitetônico ou um território, será tratada nessa análise como uma ‘situação’ e como um ‘sentido’. Considerada e vivenciada por muito tempo como síntese do espaço público, a praça pode ser entendida como lugar das relações sociais e, portanto, como um espaço de cultura nas cidades onde os encontros, sejam eles de qualquer ordem e natureza, revelavam os aspectos socioculturais de determinadas sociedades.

Em primeiro plano é necessário estabelecer aqui de qual perspectiva tratamos o complexo conceito de ‘Cultura’ e algumas interfaces históricas no sentido de estabelecer um denominador comum com o leitor para o trilhar do pensamento.

Buscamos no sociólogo, teórico da cultura e semiólogo Teixeira Coelho (1997) referências do termo cultura que dê conta das análises que se seguirão ao longo do texto, ampliando sua aspensão no campo do sensível, do imaginário e do afeto. Assim temos:

Nos estudos antropológicos do imaginário, que hoje dão novas dimensões à análise da cultura e à formulação das políticas culturais, cultura vem descrita como circuito metabólico, simultaneamente repetitivo e diferencial, que se estabelece entre o pólo das formas estruturantes, ou seja, das organizações e instituições (o instituído) - no qual manifestam-se códigos, formações discursivas e sistemas de ação -, e o pólo do plasma existencial, isto é, dos grupos sociais, das vivências, dos espaços, da afetividade e do afetual, enfim do instituinte. Esse circuito é ainda dito metaléptico - i.e., guiado pela intencionalidade do desejo nas trocas e substituições dos elementos, suas causas e consequências - e caracteriza-se por essa polarização e não por uma dicotomia, localizando-se a cultura nesse anel recursivo que estabelece e alimenta a circulação constante entre ambos os pólos. (COELHO, 1997, p. 104).

É nesse sentido de ampliação de significações a partir da polarização entre a instituição e as pessoas (instituintes) e as trocas contínuas e periódicas – circulação, apontadas pelo autor que o trabalho pretende se desenvolver. Em contínuo movimento cíclico entre as formas estruturantes, sejam normas, leis ou senso comum, e das pessoas organizadas em

grupos ou não, com a afetividade das vivências e significações que ao estabelecer a praça pública no contexto da cidade possibilitam entender o conceito ‘Cultura’ como um arcabouço de práticas e comportamentos humanos.

Na primeira parte desse capítulo, buscamos tratar o conceito de Modernidade na arte sob o ponto de Tassinari (2007) e Beijamim (1989). Entretanto, é importante ressaltar que o texto caminhará historicamente sobre a ideia de cultura em relação à Pós-modernidade, pois nos situa no espaço-tempo próximo da pesquisa, ou seja, a prática artística na contemporaneidade, o que possibilita reflexões mais precisas. Não é o tratamento da cultura como um conceito singular que apresenta direções restritas que nos é pertinente, mas sim de ‘Culturas’, que se formam de acordo com padrões estruturais e significantes específicos. Nossa observação é diferente da qual genericamente apresenta o debate acerca da arte nos seus aspectos populares ou eruditos. Ficam também fora da discussão a relação de classes, e ainda, as complexas relações do campo da epistemologia. Buscamos tratar o conceito de ‘Cultura’ pelo viés das identidades culturais, dissipado a partir da Pós-modernidade e do início do processo de globalização mundial, potencializado pelo desenvolvimento das redes de comunicação a partir da última década do sec. XX. Propomos entender o fenômeno cultural imbricado no espaço-tempo em que ocorre.

Entendemos como ‘Pós-modernidade’ o conceito aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ela nasce com a arquitetura e a computação nos anos 1950 e toma corpo com a Arte Pop nos anos 1960. Cresce ao entrar pela filosofia durante os anos de 1970, como crítica da cultura ocidental. Na atualidade, como vimos anteriormente, o conceito de pós-modernidade é muitas vezes sintetizado por outro conceito: a contemporaneidade, que apresenta sistematizações que alcançam a moda, o cinema, a música e a dança; atravessa o cotidiano pela “tecnociência” (ciência + tecnologia presente na vida ordinária, desde os alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba tratar-se de decadência ou renascimento cultural.

De forma pragmática podemos compreender o sentido de pós-modernidade de acordo como o que nos aponta o sociólogo Jair Ferreira dos Santos em sua obra-base *O que é Pós-moderno*(1987) quando elenca condições para o deslocamento de pensamento moderno que vai desaguar numa percepção pessimista e deteriorada das relações contemporâneas:

A Pós-Modernidade surgiu com a desconstrução de princípios, conceitos e sistemas construídos na modernidade, desfazendo todas as amarras da rigidez que foi imposta ao homem moderno. Com isso, os três valores supremos, o Fim, representado por Deus, a Unidade, simbolizada pelo conhecimento científico e a Verdade, como os conceitos universais e eternos, já estudados por Nietzsche no fim do século XIX, entraram em decadência acelerada na Pós-Modernidade. Por conta disso, para a maioria dos autores, a Pós-Modernidade é traçada como a época das incertezas, das fragmentações, da troca de valores, do vazio, do niilismo, da deserção, do imediatismo, da efemeridade, do hedonismo, da substituição da ética pela estética, do narcisismo, da apatia, do consumo de sensações e do fim dos grandes discursos. Como consequência dessa derrocada, surgiram outros fenômenos sociais e culturais. O declínio da esfera pública e da política, a crise ecológica, o impasse histórico do socialismo, os tribalismos, a expansão dos fundamentalismos, as novas formas de identidade social e as consequências da informatização sobre a produção e sobre o cotidiano trouxeram à tona a discussão sobre a pluralidade e a fragmentação presentes na época atual. (SANTOS, 1987, p. 18).

Por outro lado, o sociólogo e cientista humano Stuart Hall em sua obra *A identidade cultural na Pós-modernidade*(1992), contextualiza o problema da identidade em relação à cultura estabelecendo reflexões sobre o sujeito e suas partições, em identidades também plurais e móveis, experimentando deslocamentos de identidade cultural de acordo com as referências como classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, por exemplo. Afirma que antes do advento da Pós-modernidade ou Modernidade Tardia, essas identidades eram sólidas localizações, nas quais os indivíduos se encaixavam e se reconheciam facilmente na teia social.

Vale ressaltar que o sentido de reformulação das identidades culturais também se aporta na ação do “sujeito” em movimentos históricos anteriores, que estão presentes desde as transformações associadas à Modernidade. Stuart Hall apresenta no mínimo três fatores que contribuíram para o surgimento da nova concepção de sujeito na Modernidade Ocidental: a Reforma Religiosa e o Protestantismo, que liberaram a consciência individual das instituições religiosas e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista que colocou o Homem no centro do universo e o Iluminismo centrado na imagem do Homem Racional, científico, liberado dos dogmas e fetiches religiosos e diante do qual se descortinava a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada. Uma vez liberado de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas sociais pré-modernas, esse indivíduo passa a ser protagonista, ou ganha mais autonomia em relação ao seu meio, podendo ser compreendido, segundo Hall (1992), de maneira singular, distintiva e única.

Ao considerar que a história da filosofia ocidental se projetou nas reflexões e no desenvolvimento da concepção de “sujeito”, seus poderes, capacidades, ações e projeções sociais, podemos inferir que na pós-modernidade não se pode pensar em uma única identidade cultural, específica, estática e atemporal. É necessário considerar as especificidades culturais de cada sociedade e reduzi-las a suas partículas mínimas, retomando a ideia de sujeito como indivíduo, para que se elevem os coeficientes de análise.

Também com a ideia de ‘sujeito-indivíduo’ fica mais claro perceber esse período como um jogo personalizado, de consumo de bens e serviços, do disco a laser ao horóscopo por telefone (Hall,1992). O hedonismo – moral do prazer (não de valores) buscado na satisfação do ‘aqui e agora’ – é a filosofia portátil. “E a paixão por si mesmo, a glamorização da sua autoimagem pelo cuidado com a aparência e a informação pessoal o entregam a um narcisismo militante. É o neo-individualismo decorado pelo narcisismo.” (Hall,1992). Essa observação torna-se mais eficiente quando entendemos que por receber informações de forma constante e fragmentada, o sujeito pós-moderno se atém as partes e não ao todo, não possui mais a consciência de classe típica da modernidade.

Para encorpar o debate, convocamos novamente Richard Sennett, agora em busca de subsídios conceituais na sua obra *O Declínio do Homem Público - As Tirantias da Intimidade*(1998). Nessa obra, que é um apêndice do comportamento humano, psicologia coletiva, interação e mudança social, o autor apresenta uma discussão sobre as formas de sociabilidade, comunicação, representação, atuação e relação entre as pessoas das grandes cidades, desde o século XVIII até os dias atuais. No momento que a obra discute a relação do espaço “público” e “privado” ficam mais claras as estruturas que compõe o indivíduo pós-moderno com todas as suas complexidades. Sennett afirma que a era pós-industrial tende a transformar em objeto de consumo qualquer movimento revolucionário ou alternativo, ou seja, a erotização-personalização é também uma forma de controle social, apoiada pelo Estado. O sujeito atual é sincrético, isto é, sua natureza é confusa, efêmera, indefinida, plural, feita com retalhos que não se fundem num todo, cada vez mais absorvido por suas próprias questões individuais em detrimento de um pensamento, coletivo. Sennet coloca:

Multidões de pessoas estão agora preocupadas, mais do que nunca, apenas com as histórias de suas próprias vidas e com suas emoções particulares: esta preocupação tem demonstrado ser mais uma armadilha do que uma libertação (SENNETT, 1988, p.17).

Essa condição dada ao indivíduo pelo código pós-moderno tem complicações fundamentais quando se pensa nos tipos de relação que esse indivíduo estabelece com suas comunidades, desestabilizando a balança dos valores do domínio público e do espaço privado. Fator que, Segundo Sennett, é a base de todo o conflito da sociedade contemporânea, haja visto o descompromisso do indivíduo com assuntos ligados ao bem social. A res pública cai progressivamente em desuso e um ‘sujeito-indivíduo’ cada vez mais ligado um falso sentimento de auto-conhecimento ganha respaldo fundamentalmente numa sociedade pautada pela impessoalidade e pela indiferença, herança-produto de uma sociedade de consumo. Sennett pontua finalmente que exercício da alteridade desaparece e que os indivíduos perdem a capacidade de se articular desvinculados de seus valores particulares inerentes a seus processos formativos. Os processos íntimos, individualizados e subjetivos acabam por tyrannizar a sociedade e conseqüentemente remetem a uma situação de alienação.

O mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser todos entendidos como males da impessoalidade, da alienação e da frieza. A soma desses três constitui uma ideologia da intimidade: relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais, críveis e autênticos, quanto mais próximos estiverem das preocupações interiores psicológicas de cada pessoa. Esta ideologia transmuta categorias políticas em categorias psicológicas. (SENNETT, 1988, pág. 317).

Falar de processos criativos que envolvem o espaço público, pontuar comportamentos históricos, sociais, fica aqui como um exercício de desvendamento das cidades e suas relações. Entender os processos históricos que estabeleceram uma noção de sujeito ou indivíduo na contemporaneidade é fundamental para a reflexão sobre os textos seguintes.

2.2.2 O Sujeito e a Praça: o Jogo do Abandono

Mikhail Bakhtin, filósofo e pensador russo, na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008) evoca a praça medieval, do início da era moderna. O texto apresenta outros olhares sobre a cidade recuperando o sentido da praça como o lugar das relações sociais. Ao descrever e analisar o contexto dos rituais e festejos carnavalescos medievais, Bakhtin (2008) descreve a paisagem da praça pública como um lugar de concentração festiva e política da cidade, na qual era possível detectar, para além de uma territorialização espacial, aspectos que formatavam a vida social e cultural da cidade. O autor referia-se principalmente às festividades carnavalescas, que podiam ser em vários

momentos do ano e nas quais havia uma inversão de valores e uma descontração – mesmo que provisória – dos papéis sociais e o riso funcionava como um denominador comum a todas as pessoas.

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e afetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais de vocábulos e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância dos indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, da qual encontraremos numerosas amostras em Rabelais (BAKHTIN, 2008, p.9)

Além disso, a noção de apropriação e pertencimento daquelas pessoas em relação ao espaço da praça se revelava de maneira muito peculiar, pois era comum, além de comer e beber na rua, fazer suas necessidades fisiológicas ou mesmo realizar atos sexuais, ações que atualmente são relegadas ao íntimo das casas ou aos ambientes privativos – o que evidencia tratar-se de um outro tempo e percepção do espaço público. Os que o fazem em público hoje são – via de regra – moradores de rua em suas vidas cotidianas. Pontuo que essa observação sobre o uso do espaço público por moradores de rua é uma reflexão que vem ganhando vulto nos estudos de arquitetura e urbanismo, e que mesmo se configurando como uma potência de análise, não será incorporado nessa pesquisa, apesar de ser uma das referências poéticas e políticas presentes no espetáculo “*Anjos d’Água*”. No espetáculo, esta questão foi trazida mais pela observação e co-existência do que pela análise política e social.

Diferente da situação dada na Idade Média, na contemporaneidade a praça já não é o lugar dos encontros e muito pouco das manifestações sociais que possam identificar um padrão sócio-cultural. A praça deixou de ser um ambiente público e se tornou um espaço controlado pelo Estado, no qual o uso público também é restrito e controlado por normas que impedem o uso extraordinário do espaço.

A cidade já não se diz pelas relações públicas e nem pelos processos de sensorialidade física dos espaços. Vivemos sob a égide das relações virtualizadas e pelos encontros nos territórios *online* das sedes sociais, salas de bate-papo e dos processos digitais. Nem mesmo o capitalismo que estabeleceu os lugares de compras e de consumo, como as novas “praças”, por proporcionar o “encontro social”, ficaram imunes à era digital. Falamos dos *shoppings centers*, das lojas de departamentos e dos supermercados que também se

tornaram ambientes virtuais, e assim, restringiram a experiência física dos compradores. A imagem da praça abandonada, deteriorada, não-habitada, cada vez mais presente na paisagem das cidades contemporâneas é uma prova dessa nova era das relações sociais onde o individualismo virtualizado é o novo modelo de vida, e no qual a maior parte dos encontros se dão em lugares privados. Um exemplo contemporâneo dessas relações virtualizadas é a recente polêmica dos “rolezinhos” que usam os meios digitais para organizar encontros nos shoppings das grandes cidades, que apresenta nuances de um mecanismo de afirmação social e resistência das imposições coercitivas desses espaços marcados por características que oscilam entre os conceitos de espaço público e espaço privado. O momento das ações dos jovens em “rolê” pelo espaço dos *shoppings* ao mesmo tempo em que denuncia o fenômeno da relações virtualizadas também desestabiliza os níveis de segurança e controle do ambiente. Pode-se perceber aqui analogia ao conceito de teoria geral da “TAZ” (Temporary Autonomous Zone) ou Zona Autônoma Temporária, (GABRIEL, 2010) utilizada no primeiro capítulo para analisar a obra da artista Ana Reis na performance nos terminais de ônibus. Também nessas ações, temporariamente a ação do *shopping* (Estado) para o controle do ambiente é perdida, o que gera os conflitos e as reações de violência e abuso de poder.

O ideário modernista que abarcou a corrente socialista surgida no final do século XVIII, alimentando o embate contra o capitalismo, propôs também uma nova configuração para o uso da praça pública. Arquitetos e paisagistas como Burle Marx, conceberam praças, parques e jardins privilegiando a ocupação igualitária dos espaços, o uso social dos recursos em que ficassem dissolvidas ou despercebidas as classes sociais. Exemplo desse modelo arquitetônico e paisagístico é a Praça Tubal Vilela em Uberlândia/MG com seus bancos de concreto contínuos de quase cinquenta metros, no quais as pessoas podem sentar juntas e coletivamente, compartilhando o mesmo espaço. Símbolo do ideário modernista das cidades emergentes, a Tubal Vilela foi inaugurada em 31 de agosto de 1962, concebida pelo arquiteto João Jorge Cury, que pensou a praça como um espaço de convivência e manifestação pública, onde o centro livre sobressai na sua organização, que é enfatizado através da paginação de piso e dos acessos em “X” diagonais, que convergem das esquinas para este centro.

Segundo dados descritivos dos equipamentos públicos municipais, a Praça Tubal Vilela, com seu projeto modernista, foi projetada como as seguintes características:

Possui um programa diversificado, com equipamentos comunitários tais como: concha acústica, fonte sonoro-luminosa, espelhos d’água, instalações sanitárias, grandes bancos contínuos e estacionamentos. A organização

determina setorizações que podem ser definidas pelos elementos construídos ou pelo paisagismo, buscando tirar partido dos aspectos visuais ou explorando a visibilidade, permitida com o uso de espécies vegetais em três níveis de abordagem: forrações, arbustos e árvores, que sugerem as possibilidades cênicas e volumétricas.

O projeto dispõe os equipamentos comunitários em ambientes, sem obstruir as linhas de comunicação espontâneas ou o centro livre. A concha acústica frontal ao centro livre está colocada no eixo central da Avenida Afonso Pena. Sua volumetria destaca-se por sua proporção e por sua elevação em relação ao solo. A consequente leveza é reforçada pelo espelho d'água, que separa a plateia do palco; o acesso ao palco é feito pelo lado posterior da concha e por duas rampas externas, laterais ao palco, que se apresentam totalmente integradas ao conjunto. “A fonte sonoro-luminosa é o elemento plástico mais audacioso: um volume em forma de um prato de concreto iluminado, assentado sobre um outro de forma triangular envolvido por um espelho d'água. (Disponível em <http://www.uberlandia.mg.gov.br>, acesso em 01/02/2013).

Atualmente a realidade desse espaço é outra e sua utilização atende a fins diferentes do que pensou João Jorge Cury. Raramente comporta manifestações públicas de relevância, não é tomada por movimentos sociais e há grandes concentrações de pessoas apenas por ocasião das festas juninas promovidas pela igreja católica e a eventos institucionais organizados, que atendam os interesses do município. As manifestações artísticas e culturais são quase sempre cerceadas sob a justificativa da impossibilidade de uso de equipamentos sonoros de grande potência, segundo as normas que regem o Código Municipal de Posturas de Uberlândia. Essa situação também foi, e ainda é, um dos maiores entraves para ocupação da praça por grupos artísticos. No ano de 2010 essa política quase impediu a criação do espetáculo “*Anjos d'Água*” na praça e no entorno da fonte luminosa. Mesmo tombada pelo Patrimônio Histórico Municipal, a praça sofre pela deterioração dos equipamentos, pela falta de manutenção da estrutura e pela ocupação desfuncionalizada do espaço. Por exemplo, atualmente no espaço da concha acústica, fechado por portas de aço, funciona um posto da Polícia Militar.

2.2.3 A Dança como elemento para a sensibilização do espaço

O olhar contemporâneo não tem mais tempo

Nelson Brissac

Notadamente nas últimas duas décadas a arte contemporânea estabeleceu a cidade como território de legitimação, apropriação e tema para criação, fruição e recepção. Tornaram-se comuns na cena contemporânea, especificamente na dança, a proliferação de festivais, programas e eventos realizados nos espaços das cidades. Alguns com o objetivo de aproximação de público, outros que estabelecem efetivos diálogos com questões da cidade, e ainda, terceiros que apresentam produções pensadas para espaços convencionais – caixa preta- e são deslocados para o ambiente público.

Todavia, há que se considerar que esse movimento produziu reverberações que atingiram parte da esfera da criação em dança, obrigando desde bailarinos aos técnicos do espetáculo a repensar os mecanismos que regem a arte no meio público e as problemáticas que envolvem esse processo. Essa articulação gerou demandas e cobrou o olhar específico do poder público, a ponto de se entender a dança no contexto da cidade como uma saída para resolver outras questões como a falta de espaços oficiais, formação de platéia, alcance de público e escassez de recursos. Uma espécie de “pulo do gato” do Estado no crescente movimento cultural que ocupa a cidade.

Nesse contexto é que surge o espetáculo “*Anjos d’Água*” em 2010. Como vimos no Capítulo I, esse espetáculo foi produzido a partir de recursos de edital que requereu projetos que articulassem o tema natal e espaços públicos. Do projeto inicial até o primeiro resultado apresentado no dia 23 de dezembro de 2010, houve mudanças significantes, principalmente no que se refere ao conceito do espetáculo. A temática natalina foi suplantada enquanto questões sobre a ocupação da cidade, o uso da Praça Tubal Vilela e seus equipamentos arquitetônicos ganharam mais relevância. Nesse momento me reconheço operando simultaneamente sobre dois lugares distintos. O primeiro refere-se ao gestor público que colaborou com a criação do edital reforçando proposições de obras específicas para o espaço público. O segundo lugar apresenta a identidade do artista-encenador, que instigado por suas memórias, experiências de viagens, leituras e teorias sobre arte contemporânea, encorpa o

desejo de dialogar artisticamente com os desígnios da cidade. Identidades simultâneas e ao mesmo tempo distintas, que pela criação de “*Anjos d’Água*” me possibilitaram perceber a relação arte-cidade pelo lado de dentro e pelo lado de fora. Perspectivas paralelas entre face estruturante-prática-política e a face ideológica-afetiva-poética da criação artística.

Como encenador, me interessou a investigação do espaço sob dois pontos de vista. O primeiro, diz respeito à praça enquanto espaço físico e suas referências materiais, como a arquitetura, a ocupação humana, o fluxo, outros. No segundo, a possibilidade de revelar por meio de elementos imateriais, as relações afetivas e o imaginário das pessoas.

Numa sociedade pragmática, emergente e dada ao espírito desenvolvimentista como a cidade de Uberlândia, qual seria a função de uma fonte luminosa ou de um chafariz? Ornamento arquitetônico? Aos olhos da administração municipal esse fator isoladamente não justificou os gastos públicos para sua manutenção e nem tão pouco gerou mobilização social para sua preservação, pois não se trata, assim com a arte, de um ‘produto’ ou ‘serviço’ de primeira necessidade.

A função de uma fonte luminosa seria oferecer estética e contemplação. Ações já superadas no cotidiano urbano das cidades e nos projetos arquitetônicos contemporâneos. O fluxo urbano exige que cada vez menos prestemos atenção na cidade e em seus acontecimentos espontâneos diários. O movimento de saída de A e chegada em B é quase sempre despercebido e a funcionalização do percurso é o objetivo. Richard Sennett se mostra atento à morte do espaço público ao analisar os fundamentos da arquitetura contemporânea. Nessa nova forma de pensar a ocupação humana do concreto aparente e dos edifícios de vidro, Sennett (1988) sublinha que o “estar em movimento” é a grande premissa. Os espaços atuais são pensados para proporcionar cada vez mais a fluidez do fluxo das pessoas, em detrimento da permanência contemplativa, da observação da cidade e dos encontros casuais. Os ambientes são programados para o trânsito rápido. Assim como a tecnologia se propõe aos encurtamentos das distâncias e do tempo, a arquitetura e o urbanismo deixam expostos os vazios psico-afetivos presentes nos espaços contemporâneos.

Em uma análise sobre as funções da nova arquitetura instituída pela *Bauhaus* Sennett (1988) discorre que a supressão do espaço público vivo contém uma ideia ainda mais perversa: “a de fazer o espaço contingente às custas do movimento. Em outras palavras, o espaço público destina-se à passagem, não à permanência.”

Na contra-mão desse argumento, inferimos a ideia de que a arte pode dialogar com a cidade por outros caminhos que não seja a tentativa de reprodução do caos urbanos, da violência das relações de poder e da exposição das mazelas sociais. No primeiro plano, a proposta do espetáculo “*Anjos d’Água*” foi a busca da sensibilização do espaço da praça por meio da memória, da intuição e da nostalgia. O objetivo era proporcionar aos habitantes da cidade a retomada da praça enquanto lugar de permanência, propondo o exercício dos encontros afetivos e a possibilidade do ócio contemplativo, parafraseando o termo *ócio criativo* cunhado por Domenico De Masi.

Estruturado por jogos coreográficos e cenas performáticas, o trabalho convoca os espectadores para praticar outro olhar sobre a paisagem e sobre o significado do lugar. No Capítulo III trataremos com mais propriedade os processos artísticos que envolveram a criação do espetáculo, entretanto considero pertinente antecipar uma imagem do trabalho que dialoga com essa relação acerca do tempo-espaço na cidade contemporânea.

Citaremos uma das cenas nominada de “a praia de minas” na qual os bailarinos tomam banho de sol às margens do espelho d’água da fonte e convidam o público para aproveitar o momento. A cena apresenta uma resignificação crítica do espaço em uma metáfora: as fontes de água e chafarizes como sendo as praias mineiras. Toalhas de banho com estampas infantis, coletes salva-vidas, loções bronzeadoras e a adesão do público à cena, devolvem à praça, de forma satirizada, a ocupação irreverente, divertida, afetiva e política. Ao som da música “Garota de Ipanema” de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, em várias versões e idiomas, a praça vai se transformando novamente num espaço de trocas. Como diria Bakhtin (2008) o riso baixa a guarda do público que vai sendo conduzido pelo clima risível e incomum da situação. Houve casos em que pessoas do público entraram nos espelhos d’água e literalmente desfrutaram a praia como os bailarinos num jogo imprevisível de ações, (re)ações e sensações.



“A praia de Minas” – *Anjos d’Água* (2010) – TerraCotta Dança AfroContemporânea - PraçaTubal Vilela - Uberlândia/MG – foto: Rogério Vidal

O interessante é perceber que para além de instaurar uma brincadeira, a cena em questão produziu reflexões importantes para o grupo sobre os processos de recepção cênica no contexto da cidade. A princípio podemos pontuar três dessas reflexões que serão melhor abordadas no próximo capítulo: 1 - o lidar com a imprevisibilidade das situações; 2- o acaso que pode se tornar o elemento principal, redirecionando a ação dos bailarinos; 3 - as respostas do público que põem em xeque o pensamento da cena. Contudo, não perder na performance do espetáculo o foco no espaço, nas suas possibilidades de interação com o público e a condução dos jogos coreográficos foi um desafio.

A melhor opção para o grupo foi experimentar as possibilidades da praça e da fonte, vagando como um *flâneur* à deriva e estabelecendo um diálogo franco, despretencioso, afetuoso com seus elementos e ético com as pessoas, livres para permanecer ou passar pelo espaço, conforme seu desejo.

As práticas artísticas na cidade, considerando os diálogos com as questões que a atravessam: o urbanismo, o fluxo, o caos urbano, as arquiteturas em processo e as relações entre os indivíduos, se projetam como campo do conhecimento bastante recente na história mundial do espetáculo, e está em franco processo de desenvolvimento. É natural que as criações e ações artísticas se apoiem nas referências convencionais da arte, pois estas compõem a tradição do pensamento e da prática artística que atravessou séculos e ainda chega com força nos nossos dias. O processo não é revolutivo, ao contrário, é dinâmico com avanços e retrocessos, vai e volta e se transforma lentamente. Assim, percebemos que muito ainda precisa ser feito, pensado, investigado e refletido para que a cada experiência sobre os processos criativos na cidade se some e interaja uma com a outra, com o fim da produção do conhecimento adensado nos domínios da arte, seja ele alocada no campo da prática ou da teoria.

2.3 A *Site Specific Art* como território de arte no contexto da cidade

Na perspectiva de aprofundar a percepção da cidade como território para a criação em dança é importante percebê-la como organismo constantemente retroalimentado pela arte. Alvo de movimentos artísticos ao longo da história e tema de inúmeras criações,

principalmente da arte contemporânea, a cidade se abre pelas suas paisagens. *Paisagens Urbanas*(1996) de Nelson Brissac Peixoto se tornou leitura obrigatória para quem se arrisca no campo de investigação sobre a arte urbana, pois apresenta a profícua relação arte/cidade tangenciada por referências artísticas desde a pintura, passando pelo cinema até chegar à arquitetura contemporânea.

Peixoto apresenta a ideia da paisagem como mecanismo de compreensão da cidade e inaugura um novo conceito quando se propõe a analisar a cidade pelas suas “paisagens móveis”, ou seja, por uma imagem construída em forma de caleidoscópio, multifacetada. Segundo ele, a paisagem urbana é percebida através de uma visão múltipla e em movimento, adquirida pelo deslocamento constante e acelerado do espectador, “Já que é impossível ter uma visão conjunta da totalidade, não é possível haver uma visibilidade imediata.” (PEIXOTO,1996,p.127). O autor também coloca uma forma de analisar o fenômeno da criação das grandes metrópoles por meio das “lacunas” e “distanciamentos” criados tanto nos seus espaços físicos quanto nos seus efeitos sociais, o que gera abismos nas relações interpessoais. Fundador do reconhecido internacionalmente projeto *Arte/Cidade*, Nelson Brissac vem reelaborando a cidade confrontando-a a todo momento e vislumbrando a arte como uma possibilidade de resignificação:

A metrópole, armada por uma nova trama de circuitos de transporte e comunicação, rasga-se em todas as direções. Um estilhaçamento que a converte num amálgama de áreas desconectadas. Espaçamento e desmaterialização são mecanismos da expansão urbana. Ao avançar, a metrópole deixa um vácuo atrás de si. Hiatos na narrativa urbana, interrupções no seu contínuo histórico, estes espaços intermediários não são simplesmente passivos, zonas mortas. Eles provocam rearticulações no desenho da cidade, pela conexão de elementos afastados. A metrópole se constrói entre suas áreas de assentamento, entre suas zonas de ocupação, no meio. Hoje toda experiência urbana implica ruptura, distância. Tentativa de articulação de um espaço fragmentado, através das intransponíveis discontinuidades entre suas partes. Intervalos que se produzem no interior da própria cidade. (PEIXOTO 2004, p. 184).

A partir dessa forma de pensar a cidade, pelas suas “lacunas”, suas “distancias” e, sobretudo suas “desconectividades” cogitamos a ideia de que o fazer artístico possa chamar para si a responsabilidade de contribuir para a reflexão sobre o espaço urbano pelo viés de suas zonas de força, da memória, da identidade, dos conflitos e dos apagamentos. Vulnerável como qualquer outro organismo vivo, a cidade sofre com processos de agonia, adoecimento, perda de órgãos funcionais, derivados de uma vida urbana patológica, oriunda de uma falta de planejamento e crescimento geográfico desordenado, que resultam em problemas de ordem política e social.

Enquanto pesquisador/criador em arte que nesse momento busca na cidade, ou ainda em partes dela, o objeto de investigação, prefiro considerar a problemática apresentada muito mais como um sentido ou uma situação, do que como um fato concretizado na percepção visível ou mensurável da cidade. Assim como aponta Sennett (1988) sobre a degradação da cidade por meio da perda da noção da vida pública, de mesmo modo me interessa perceber a arte como um possível caminho para re-ocupar a cidade e considerar as suas ruínas. Para além de um conceito denotativo, a imagem de ruína, nesse caso me sugere a percepção da cidade que se conta por meio de seus esquecimentos, pelos ambientes não mais ocupados ou ainda pelos rastros de vida que sugerem a memórias dos lugares. É esse território que interessa à pesquisa investir esforços, buscando assimilar as tessituras simbólicas e afetivas que ainda permeiam os lugares que não mais interessam ao fluxo das cidades contemporâneas, ou que a função que lhe cabia outrora já não se conjuga na vida atualizada pelo pragmatismo.

Índices técnicos e códigos sociais, zoneamentos estamentais e funcionais, a legitimação da mais valia urbana determinada pelo capitalismo, a otimização de circulação de mercadorias e pessoas, a virtualização das relações interpessoais e a subtração da noção de tempo com finalidade no trabalho prático, são parâmetros que avaliam o nível de desenvolvimento das cidades contemporâneas. Entretanto, esses mesmos parâmetros são responsáveis por legitimar a prática do esquecimento e a desvalorização da memória, do afeto e da experiência urbana. Nesse ínterim, considero que o aprofundamento do estudo da cidade como metodologia norteadora ou como construção do panorama para o debate da criação em dança contemporânea seja relevante, ao passo que nos possibilite compreender a cidade também pelos seus graus de abstração. A meu ver é essencial que se tenha à mão mecanismos artísticos/poéticos que possam militar na contramão desses processos de alienação humana, dado que os mesmos estão presentes como guia do planejamento urbano desde o sec. XVIII, no advento da cidade moderna.

2.3.1 *Site Specific Art* e o panorama nas artes cênicas

Conceitualmente *site specific art* é um suporte ligado às práticas das artes visuais, da performance e da instalação. Surgida por volta dos anos de 1970, a noção de *site specific art*

emerge por meio da criação de obras em diálogo com o ambiente e seu contexto, considerando a relação da obra e seu espaço circundante. Orientadas por esse conceito, obras de arte pública passam a ser desenvolvidas a partir de características topográficas e traços culturais locais, envolvendo conhecimentos anteriores sobre o espaço que recebe a intervenção artística – temporária ou permanentemente – e considerando os diferentes interesses que atuam sobre o referido espaço. A obra de arte passa de fato a considerar o local, o ambiente, o território e as pessoas que ocupam os espaços naturais ou construídos, dialogando com a arquitetura e a natureza, em seus respectivos contextos. A obra constrói-se a partir desse diálogo, integra-se ao entorno, levando em conta além dos espaços físicos/arquitetônico, a trama de relações sociais que está contida ou provocada por esse “lugar”.

Gabriela Vaz Pinheiro apresenta uma definição preliminar, que serve como possível primeira senha [chave de acesso] para o entendimento:

A Arte *Site-specific* começou por ser, em meados dos anos 60, uma reação dos artistas às condições de exposição, circulação e acesso das obras de arte inseridas no espaço museológico e galerístico. Está ligada a movimentos como a *Land Art* a *Environmental Art*, mas investiga primordialmente as relações entre a paisagem construída (a arquitetura e as suas dinâmicas sociais), bem como entre as instituições artísticas ou de outra natureza, e a prática artística. Deu início ao que viria a chamar-se de *Installation Art*, e a partir dos anos 80, também deu origem a movimentos que vieram a evoluir no sentido da sua plena intervenção no espaço, entretanto genericamente designado por *Public Art*. Embora formas contemporâneas de arte que respondem ao lugar para onde é realizada tendam a optar pela efemeridade, a arte *site-specific* foi inicialmente produzida segundo uma natureza (mais ou menos) permanente. De forma lata diz-se da arte *site-specific* que é realizada em função de um determinado sítio e que têm em conta as características físicas e as dinâmicas sociais do mesmo. (PINHEIRO, 2012).

Também como um modo de operação nas artes visuais, um segundo conceito sobre *Site Specific* nos é pertinente, propondo uma reflexão mais vertical, agenciada pelo Minimalismo e que, por assim ser, pode nos facilitar o entendimento e uma análise do processo de operacionalização do espetáculo “*Anjos d’Água*”: uma obra em dança que dialoga como essa noção. Esse segundo ponto de vista nos é apresentado por Douglas Crimp (1995). De imediato, pode parecer apenas um complemento do primeiro, mas que pinça outras possibilidades de percepção que levam ao sentido oposto, pois retomam a discussão sobre a

influência dos espaços na leitura do espectador e sobre a própria natureza das obras de arte nos espaços institucionalizados:

A prática *site-specific*, na sua gênese, esteve portanto ligada ao Minimalismo e às interrelações perceptivas que reorientavam o sentido de presença do observador estabelecendo uma radical interdependência dos termos daquela trilogia: espectador, obra e lugar. Mas se referindo ao idealismo da escultura moderna no seu desenraizamento e aspiração de autonomia, pareceu estar na origem de uma nova relação da obra com os outros dois termos e assim equacionar o advento da prática *site-specific*, esta, na verdade, apenas acaba por estender o idealismo da arte ao sítio que a envolve. A esteticização do sítio torna-se assim, e por uma espécie de motivação antitética, o motor daquilo que viria a estabelecer-se como o território da crítica institucional. A abstratização idealista da obra minimalista coloca em evidência o caráter não-neutro do espaço museológico, isto é, demonstra a sua condição material de subordinação ao sistema comercial de circulação de [objetos de arte portáteis]. Revendo a condição nômade da arte modernista e ao radicar-se num dado lugar (museu ou paisagem), a arte *site-specific* pretende programar um modelo de recusa da [commodification] da obra de arte”. (CRIMP,1995)

Observamos assim que diante da expansão da obra no espaço, o espectador deixa de ser observador distanciado e torna-se parte integrante do trabalho. Nesse sentido é possível afirmar ainda que as obras ou instalações *Site Specific Art* remetem à noção de Arte Pública, que designa a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, no caso das artes visuais, os museus e galerias – “cubo branco”, e no caso das artes cênicas, os teatros e salas de espetáculo – “caixa preta”. Assim, o conceito Arte Pública engloba a ideia do livre acesso do público aos produtos artísticos, desde obras expostas/apresentadas nos espaços institucionais de forma gratuita, até obras inseridas de fato no espaço público.

Para essa pesquisa nos interessa a segunda designação, pois amplia o debate para a análise da obra em relação ao tempo de duração e/ou exposição, uma característica importante ao se pensar numa compreensão de *site specific art* nos distintos universos das artes visuais e das artes cênicas. O aspecto do ‘tempo’ e da ‘duração das obras’, nesse panorama, nos leva a concluir que, ao passo que é recorrente o caráter permanente das obras *site specific* no contexto das artes visuais, principalmente considerando as obras gigantescas da “*Land Art*”, no campo das artes cênicas é caracterizado pela temporalidade e efemeridade da obra que requalifica o espaço. O sentido porém de uma intervenção cênica em um *site specific* seria a capacidade da obra em habitar não apenas a memória sensorial e afetiva, como também o

imaginário do observador, promovendo, ao final da intervenção desdobramentos ressignificativos.

Ainda nesse debate, podemos observar o conceito que o artista Richard Serra (1939) propõe sobre seu fazer artístico. O artista estabelece obras de grandes proporções inseridas permanentemente no contexto das cidades, elaboradas para lugares específicos, em relação com um contexto específico. Prevendo o caráter permanente de suas obras, o artista convoca para sua elaboração criativa o



"Intesection II" (1992-1993) – Richard Serra
Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – foto: Lorenz Kienzle

exame detalhado do lugar em todas as dimensões: desenho da praça, arquitetura, fluxo diário de transeuntes, luminosidade e outros. Parte do caráter permanente de suas obras, a consciência sobre a incorporação na paisagem do lugar havendo a necessidade de um estudo prévio do espaço como um fator fundamental para o impacto e a fruição da obra. O caráter de engajamento político da arte pública é latente e visa alterar a paisagem cotidiana das cidades, interferindo na fisionomia urbana. Elaborada por artistas também como mecanismo de recuperação de espaços degradados/abandonados, promovendo o debate cívico e político sobre a cidade. Um exemplo disso são as performances/esculturas *"Nimbo Oxalá"* do artista Ronald Duarte (1962) que propõe a criação de esculturas instantâneas a partir da fumaça produzidas pelo acionamento coletivo de vários extintores de incêndio.

Além do efeito visual e efêmero do trabalho, que dura poucos minutos, pode se perceber nessa obra uma leitura crítica embasada em questões ligadas a segurança dos espaços, manobras políticas camufladas por "cortinas de fumaça" além da sensação de caos, acidente e conflito que é impregnada no



"Nimbo Oxalá" (2008) - Ronaldo Duarte – ação urbana –
Aeroporto Tom Jobim/RJ – 2009 – foto: Domingos Guimarães

cotidiano ordinário dos espaços. O trabalho é realizado em espaços como saguões de aeroportos, prédios comerciais e monumentos públicos, maximizando o efeito crítico embutido na suas obras.

No campo das artes cênicas a ideia de *site specific* nos parece pouco abordada apesar de ser possível notar relevantes pesquisas que apontam para essa tendência. Do lugar “entre”, professor e artista criador Renato Cohen, realizou desde 1998 pesquisas acadêmicas que envolviam a criação para espaços específicos da cidade de São Paulo e Campinas. Dentre suas principais criações, destacamos três obras que denotam a proximidade de sua pesquisa como os conceitos da *Sit Specific Art*. A primeira refere-se a “*Magritte, o Espelho Vivo* (1986) concebido para o espaço no Museu de Arte Contemporânea (MAC) no Parque do Ibirapuera/SP, utilizando parte das salas reservadas às Bienais. Nessa obra a não-delimitação entre as linguagens empregadas e o uso ilógico do espaço da galeria criou uma ambígua posição da obra entre teatro, dança e performance.

Onze anos depois estreia a obra que definitivamente traria ao criador Renato Cohen o reconhecimento pelas suas experimentações de espaço e linguagem nas artes cênicas. O espetáculo “*Ka-Poética*”, (1997) foi inspirado em Vêlimir Khlébnikov, autor radical ligado às vanguardas russas do começo do século XX, concebido como “hipertexto épico” em parceria com o Laboratório de Mídia da Unicamp. Entretanto, o que nos interessa ressaltar é que todo o processo criativo do espetáculo, da leitura do texto às apresentações, aconteceu no espaço escolhido. Neste caso, Cohen e o seu grupo definiram trabalhar durante um ano e meio no espaço de um antigo prédio em Campinas, no qual funcionavam um matadouro e um curtume. Na ocasião da montagem do trabalho, os artistas se relacionavam fisicamente com os a ruínas dos equipamentos, ganchos, esteiras, câmaras frias e outros elementos que compunham o espaço. Em suas apropriações dos espaços, Cohen prima pelo diálogo com o espaço para além de suas estruturas físicas ou pelo resíduo dessas estruturas, no caso do referido espaço, o matadouro. A meu ver, havia na obra de Cohen um desejo pelo diálogo com a memória imaterial do espaço e o respeito ao histórico de ocupação do lugar em uma relação quase metafísica com as energias, que segundo ele, habitaram eternamente o espaço. Há da minha parte uma forte ligação com a abordagem que Cohen trata a natureza do espaço em suas criações, buscando perceber aspectos da afetividade e da natureza simbólica de cada lugar. Atualmente, no antigo matadouro onde aconteceu o espetáculo “*Ka-Poética*” em Campinas/SP, funciona o Centro Cultural Tendal da Lapa, que foi “revitalizado”. Em entrevista cedida a Merle Ivone Barriga, pesquisadora no Grupo de Investigação do

Desempenho Espetacular, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - ECA/USP, Cohen afirma que ao invés de revitalizado o espaço foi “estragado”, referindo aos processos de apagamento da memória comuns aos processos que buscam revitalizar a cidade.

É um espaço que era um matadouro, então era uma fábrica, ainda tem argolas, as coisas. Agora pasteurizaram esse espaço. Estragaram, fizeram um teatro. Tanto no porão do Centro Cultural, um espaço muito bom, quanto no Tendal (da Lapa) eles foram lá, cercaram e fizeram um mini palco italiano dentro daquele ambiente, quer dizer, eles estragaram um pouco o espaço. (BARRIGA, 1999)

Em 2001, Cohen apresenta o espaço externo da Casa Modernista, situada na Vila Mariana, SP como uma proposta de criação para o ambiente natural. Por meio do diálogo com elementos da natureza, neste caso, árvores, terra e a própria ocupação corporal do desenho do jardim, o trabalho a meu ver ressignifica a natureza como uma possibilidade de *Sit specific Art*, não mais pelos aspectos físicos e afetivos e sim pela possibilidade de percepção sensorial, energética e mítica do espaço. Esse espetáculo “*Sturm und Drang*”(2001) ratifica o caráter multidisciplinar da pesquisa de Cohen, que dialoga com referências desde o *Xamanismo* até o conceito de Arte e Tecnologia, lançando mão de performances telepresenças e projeções em alta definição.

2.4 Minas não tem Mar, mas tem Chafarizes e Fontes d’Águas

No processo de criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”, as fontes de água das praças são pensadas como um território *Sit Specific*, que destaca a presença da água como elemento no cotidiano das cidades.

Quando se pensa nas paisagens e iconografias de Minas Gêrias, a ideia dos chafarizes é sempre recorrente. Desde o Barroco esses aparelhos cumpriam a função de fazer jorrar nas ruas e praças a água pura vinda das nascentes e minas, saciando a sede de escravos, viajantes, trabalhadores livres e até mesmo dos senhores daquela época. Remanescentes do período escravocrata, ainda hoje é possível encontrar em cidades históricas como Ouro Preto, Tiradentes e Mariana ruínas desses charmosos e enigmáticos chafarizes.

É o caso do Chafariz de São José na cidade de Tiradentes/MG, situado na ladeira que leva à Igreja Matriz de Santo Antônio. Erguido em 1749 e tinha três funções: abastecer a



“Chafariz de São José” – Tiradentes MG – Barroco Mineiro – (1749) foto: BernardoGouvêa (2007).

população com água potável, como espaço de trabalho às lavadeiras e de bebedouro aos animais. O enigmático chafariz tem traços de simbologia maçônica e é um dos principais cartões-postais da cidade. Este chafariz é considerado um dos mais significativos do barroco mineiro e é o único que possui oratório com a imagem de São José de Botas.

A presença da água no contexto da cidade para além de sua função orgânica, serviu também como espaço de convivência social. Pontos de parada sejam de tropeiros ou dos habitantes das cidades, as praças e chafarizes tinham a função de aglomerar pessoas, sendo um marco, um referencial de espaço, símbolo arquitetônico e organizacional das cidades. Presentes nas memórias e nos contos, da literatura ao cinema, esses lugares são fundamentais para a preservação da história do povo mineiro.

Com o advento da cidade moderna, o conceito desses chafarizes foi ampliado. Surgiram fontes de água, depois as fontes sonoro/luminosas que, se configuram como verdadeiros espetáculos urbanos, uma vez que reúnem elementos como a música, a luz, cor e o movimento em função do encantamento. Porém essas fontes se destinavam à apreciação distanciada do espectador. Nos dias atuais vimos surgir o conceito das fontes interativas, onde é possível participar fisicamente do movimento da água, por meio de jatos que brotam do solo. Presentes principalmente em parques e cidades turísticas, essas fontes para além da sua função de entretenimento, podem ser consideradas como um meio de inserir novamente a água no contexto da cidade.



“Fontes interativas” – Salto/SP – Petro Fontes - Foto disponível em <http://www.petrofontes.com.br/>. Acesso em 14/05/2013

Os chafarizes e as fontes sonoro/luminosas sofrem com a perda

de sentido no contexto urbano contemporâneo, com a degradação e falta adequada de manutenção e com a incompreensão de como se relacionar com o bem público pela própria população, ficando desativadas ou com funcionamento parcial. Essa situação coloca em cheque a relação cultural estabelecida com um equipamento urbano que gerou fascínio, sedução e entretenimento; simbolizado e poetizado em diferentes culturas e ao longo da história das civilizações. O debate empreendido nessa pesquisa, na articulação de teorias artísticas e contextos históricos, nos permite compreender que essa perda de sentido não é resultado apenas do descompromisso da administração pública é sobretudo um processo que pode ter suas raízes na compreensão da cidade no contexto da pós-modernidade, em que a identidade individual e coletiva, o fluxo social e a própria alienação do lugar público pelo cidadão corroboraram para tal situação.

Nessa análise, incluímos a percepção compartilhada pelo arquiteto Eduardo Rocha (1997) na qual se dedica a mapear a cidade pelos seus rastros de abandono, visando compreender o processo de apagamento e desfuncionalização de construções no contexto da cidade contemporânea, fundamentada no que ele denomina de *Arquiteturas do Abandono*.

As arquiteturas do abandono compreendem desde edificações desabitadas, ruínas, restos de construção como também favelas, resíduos, sujeitos excluídos e tudo que até o desprendimento da matéria poderá nos levar a sentir e a pensar. Num primeiro momento, apenas uma casa abandonada, em qualquer lugar, vizinha a tantas outras, nossa vizinha. Por ela, passamos todos os dias, caminhamos pela rua, a qual também acumula a sujeira, os restos, o capim. Tudo ao redor dessa casa, saindo pelas frestas, ruindo o reboco. A casa lar que antes abrigava uma família, agora se abre aos desabrigados, aos vagabundos, aos bandidos. Abandona-se ao bando.[...] (ROCHA, 2011, p. 48)

Presos apenas às lembranças dos moradores mais antigos, esses espaços tendem ao desaparecimento se medidas não forem tomadas no sentido de ressignificar as fontes nas cidades contemporâneas, sensibilizar a comunidade, poder público e até mesmo a iniciativa privada sobre a importância de se ter nas cidades praças com suas fontes d'água em pleno funcionamento.

Outra ideia que o autor apresenta é a consideração dos valores imateriais, “in-arquitetônicos” e “ante-estruturais” desses espaços. Refiro-me nos valores em escala afetiva, psicológica, imagética e criativa, elementos acionados no processo criativo de “*Anjos da Água*”.

O campo de ação das arquiteturas do abandono é amplo e, muitas vezes, caótico, abarca a matéria e a imatéria. Abandonamos materialidades, prédios, ruínas, restos, objetos, coisas, tudo o que possamos tocar, roubar, quebrar ou assassinar. No entanto, abandonos são também imateriais, do campo do sensível, do que não podemos mensurar. O abandono imaterial é do campo dos sentidos, dos desejos ou das sensações. Só há abandono material, porque há abandono imaterial, um se alimenta do outro. É corpo, é alma. As arquiteturas materiais do abandono podem ser as forças que nos sacodem para os abandonos imateriais. Como nas artes visuais ou na música, que atravessam nossos corpos. Abandonos também são capazes de desencarnar dos corpos arquitetônicos e habitar a fronteira, o escape, a fuligem. (ROCHA, 2011, p. 53).

Assim como em outras cidades mineiras, a fonte da Praça Tubal Vilela em Uberlândia estava desativada desde 2004. Verificou-se por conta do processo de pesquisa do trabalho o forte sentimento saudosista e melancólico presente na memória e nos relatos dos moradores dos arredores, os quais presenciaram o pleno funcionamento da fonte nas décadas de 1960, 1970 e 1980.

Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos.

Italo Calvino

CAPÍTULO III

DOS ANDAIMES AOS INFLÁVEIS: CONTEXTO, APROPRIAÇÕES, REFERÊNCIAS ARTICULADAS NO PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO *ANJOS D'ÁGUA*

3.1 O Auto de Natal: O contexto político e cultural

Tratado brevemente no Capítulo I volta-se ao contexto político e cultural, que possibilitou a criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”. Para isso é necessário um pouco mais de aprofundamento na análise das circunstâncias que favoreceram a criação do espetáculo. Nesse momento é preciso deixar mais expostos os aspectos políticos e ideológicos que contribuíram para o processo.

Como vimos anteriormente, no período de 2005 a 2009 foi realizado pelo Núcleo de Eventos da Secretaria Municipal de Cultura o projeto “Auto de Natal”, que tinha como objetivo criar um espetáculo cênico alusivo à data natalina. Eram selecionados, a critério da própria Secretaria Municipal de Cultura (SMC), os grupos que comporiam o espetáculo, que era concebido por funcionários da referida secretaria. Saliento a título de compreensão do leitor que naquele momento eu ainda não atuava na função pública como diretor de danças da SMC. A atriz e diretora teatral Natércia (Teta) Campos, também a convite da SMC realizou a direção artística do espetáculo nesses quatro anos. A meu ver, os resultados das montagens revelavam um modelo estético convencional e uma metodologia tradicionalista no processo de criação, utilizando elementos recorrentes à simbologia natalina cerceados pela esfera do entretenimento. Assim, elementos como anjos, demônios, reis magos, Maria e José, o nascimento do Salvador eram recorrentes e não se distanciavam de uma abordagem religiosa cristã que operava como aporte narrativo, poético e também político dos trabalhos.

Em 2010 o projeto ganha outro formato, pressionado pelos grupos artísticos da cidade que não foram convidados nas edições anteriores e que desejavam participar do evento, tendo em vista o recebimento dos cachês bem como a oportunidade de participar de espetáculo no formato técnico de um “auto”. Havia nessas produções um considerável investimento na parte estrutural, com tratamento profissional de iluminação, palcos e sonorização que de certa

forma inflamava o desejo dos grupos em estar nesse lugar, considerando que em Uberlândia o Auto de Natal passou a ser sinônimo de um espetáculo de qualidade, com destinação de um montante de recursos relevante.

Também pelo desgaste do modelo do espetáculo, que embora buscasse a cada ano novos olhares sobre o tema, acabava se repetindo enquanto estrutura, em função da visão da direção e da equipe de trabalho reincidentes durante todo o período. Nesses moldes, participei como coreógrafo da Cia Bailar de Dança na primeira e na segunda edição do projeto, juntamente com outras companhias em ascensão no cenário da dança brasileira como a Cia Balé de Rua, de Fernando Narduchi e o Vórtice Cia de Dança de Guiomar Bom-ventura. Nesse lugar de artista-coreógrafo, participar do Auto de Natal foi importante na medida em que me possibilitou perceber de dentro os modelos e metodologias que vinham apresentando desgastes, tanto no pensamento artístico quanto na definição do formato, apropriação do enredo e tratamento na convocação dos artistas para o espetáculo.

A partir de minha entrada 2007 no quadro de funcionário da SMC, respondendo pela Coordenação do Setor de Danças, passei a colaborar internamente com o projeto nos aspectos da produção e execução do espetáculo. Na Diretoria de Cultura, instância maior que abrigava as outras coordenações como teatro, música, literatura, artes visuais e cinema, uma nova forma de gerir os projetos se instaurava, a perspectiva de sugerir o espaço da cidade como uma possibilidade de repensar o alcance e a legitimidade das ações públicas.

Em consonância com essa tendência, a equipe envolvida na realização começou a perceber a necessidade de reformulação do modelo do projeto que já apresentava sinais de decadência com a ausência de público, a repetição dos mesmos grupos convidados e, como apontado acima, questões também que envolviam a concepção do projeto artístico do espetáculo, que não apresentava de um ano para outras mudanças significativas.

Em 2010 então é lançado um edital público para a realização do projeto¹². O formato não seria mais de um “auto”. Ao invés de um único espetáculo a idéia foi selecionar sete grupos artísticos que apresentassem propostas com temáticas referentes ao natal para serem apresentadas separadamente em espaços alternativos da cidade, inclusive no espaço público. Os critérios de seleção dos grupos, bem como o direcionamento para o conteúdo do

¹² Nos anexos consta o edital do projeto que expõe o desejo de ocupar os espaços públicos da cidade e a maneira de democratizar a participação dos grupos artísticos no projeto. EDITAL Nº 019/2010 - PROJETO AUTO DE NATAL - EDIÇÃO 2010.

espetáculo, demonstraram o desejo da SMC naquele momento de criar uma ação na cidade que pudesse preservar de certo modo os aspectos tradicionais do natal, retomando seus elementos religiosos e signos recorrentes. Ao mesmo tempo em que não abriu mão do enredo natalino, esse edital buscava incentivar a produção de trabalhos que pudessem renovar processos de criação, sugerindo a originalidade de propostas e olhares sobre o tema. Respeitados em seus processos de criação e livres para dedicar a uma pesquisa técnica e artística em torno do tema, o que se observou naquele ano foram trabalhos de naturezas variadas que apresentavam um panorama amplo de resultados, abarcando desde trabalhos ligados à tradição natalina de escolas confessionais, como foi o caso do Coral da Universidade Católica, que propunha o regaste das músicas natalinas das regiões brasileiras, até trabalhos de natureza cênico-performática, caso do espetáculo “*Anjos d’Água*”.

Outros trabalhos de grupos selecionados para essa 5ª edição do projeto também fizeram releituras mais ambiciosas e criativas sobre o tema. Entretanto, o previsto no edital quanto à abordagem natalina na prática foi resignificado, e até mesmo sucumbido no resultado final dos trabalhos. Houve de fato um tratamento dos temas natalinos bastante atípico e subjetivo. Além do “*Anjos d’Água*” outra exceção foi o espetáculo “*Natal na Cidade Perdida*” do Grupo Opus 6 com



“*Natal na Cidade Perdida*” - Grupo Opus 6 – Performance
10/12/2010 – Uberlândia/MG – Foto: Leo Crosara

direção de Johnny Charles Alves. Esse trabalho apresentou ao público de Uberlândia salutares inovações técnicas por meio de uma dança realizada entre estruturas de metálicas e equipamentos de alpinismo, tecido acrobático aéreo, aliados a técnicas de circo teatro. Sem compromisso com elementos clássicos como narrativa, construção cênica, figurinos e outros, que pudessem indicar ligação imediata com o tema do natal, pelo menos nas suas referências tradicionais, esse trabalho buscou romper com o formato de abordagem clássica do tema.

É nesse contexto cultural e político que surgem os primeiros argumentos para a criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”: A ideia de pensar um trabalho que a princípio pudesse ocupar a arquitetura da fonte luminosa desativada da Praça Tubal Vilela e tivesse como proposta a resignificação do tema natalino. No elemento água talvez estivesse contido o sentido de renovação, do renascimento, e das boas-novas inerentes ao verdadeiro espírito do natal. O desejo de concretizar o funcionamento da fonte talvez inconscientemente pudesse ser entendido como um presente de natal, não apenas aos habitantes, mas também à cidade. Talvez na minha concepção saudosista, nostálgica e, de certa forma até melancólica, trazida das outras experiências das montagens com os regadores, no espetáculo “*Anjos dá Água*”, esse desejo pela água ganhasse mais relevância. É nesse momento, a partir da montagem do espetáculo que percebo fundidas as identidade de um gestor público imbuído com a democratização e fruição da dança nos espaços públicos e do encenador que utiliza de um aspecto político (a fonte seca) como questão problematizadora para a criação de um espetáculo.

3.2 Anjos em Partes: Aspectos metodológicos para análise do espetáculo

No Capítulo I – segunda parte - buscou-se apresentar ao leitor as referências que compõe a minha trajetória como artista criador no campo das artes cênicas imbricadas com ações enquanto gestor público refletindo diálogos que se formaram desse encontro. No segundo capítulo, procurei contextualizar o tempo-espço em que se insere a pesquisa, buscando delinear um panorama da relação arte/cidade, tangenciada por determinadas abordagens históricas e pela dança.

A seguir temos como desafio tratar de um objeto de arte tendo a destreza acadêmica como instrumento. Transformar em texto processos artísticos permeados de afetos, subjetividades, declínios, projeções e intuições é um trabalho quase hercúleo, inquietante e instigante. Lanço-me nesse desafio tendo a certeza de que a escrita deixará expostas as derrapadas do percurso, o que acredito ser condizente com o atual degrau que ocupo enquanto artista/educador, mas de onde é possível perceber a temática entre as portas que se abrem para o mundo e principalmente pelas janelas que me fazem olhar o mundo sob novas perspectivas, desfrutando de outras brisas, de outros entardeceres.

Neste terceiro capítulo, busco como ferramenta o exercício contínuo de aproximação e afastamento do objeto da pesquisa para minimizar as circunstâncias passionais que podem se construir como territórios movediços, instáveis. Proponho reflexões sobre o processo de montagem, (des)montagem¹³ e (re)montagem do espetáculo “*Anjos d’Água*.” Essas reflexões figuram como epicentro da pesquisa que pretende apontar elementos circunstanciais, técnicos e criativos que servirão de guia para as encruzilhadas e adensamentos que o estudo apresenta, convoca e projeta. Como metodologia para descrição do processo, recorri inicialmente às minhas memórias do espetáculo, avivadas pelo fato de o trabalho ser ensaiado periodicamente pelo grupo desde sua criação em 2010. Para dar objetividade a esta descrição, que se inicia na dinâmica do mostra-esconde da memória, lanço mão de consultas e análises do acervo de registros e arquivos produzidos no período de 2010 a 2013. Para dar suporte à análise foram utilizados: a) fotografias: Como a finalidade de registro documental, o espetáculo reúne 280 fotografias produzidas por Rogério Vidal, Cida Perfeito e Jorge Henrique Paul, nas cidades mineiras de Uberlândia, Araguari, Patos de Minas e Tupaciguara; b) vídeos: São observadas três versões de vídeos, realizadas em momentos diferentes do processo de apresentação do espetáculo, sendo o primeiro da temporada de estreia em 2010, com 1h07 de duração produzido pela Reta Produções Videograficas, o segundo da segunda temporada em Uberlândia em 2011, com 28h12, produzido pela Making Off Br Produções e o último registro da apresentação de 2013, com 1h12, produzido Pela Digiteca Filmes, sendo todas as filmagens realizadas em Uberlândia; c) Textos de jornais: quatro matérias e duas críticas veiculadas nos jornais Correio de Uberlândia, Gazeta do Triângulo e Correio Patense. d) Entrevista: Analisadas nessa pesquisa a entrevista da Profª Ana Carneiro Pacheco¹⁴ – UFU e sete depoimentos dos bailarinos que fizeram uma retrospectiva do processo de criação. Os pontos relevantes desses materiais e que são referendados nessa pesquisa estão presentes nos anexos da pesquisa, sendo apropriados e valorados como fonte legítima de pesquisa e como respiro poético.

¹³ O termo desmontagem é trazido para essa pesquisa como uma analogia aos processos científicos e industriais que para melhor análise de um objeto, separam suas partes, identificando similaridades, paralelismos e oposições. Desmontagem é um termo que apensar de ser original dos processos industriais é amplamente utilizado para definir análises de processos cênicos, principalmente na dança contemporânea na qual as múltiplas possibilidades de diálogos e intercessões tornam as obras cada vez mais complexas, críticas e reflexivas. Não é da competência dessa pesquisa chamar esse debate, porem considero importante situar o leitor que nossa intenção é utilizar o termo (des)montagem como uma possibilidade de partir o todo para compreender suas partes,

¹⁴ Em ANEXO 04 A e B está transcrito na íntegra as entrevistas citadas.

Além desses recursos de registro documental, o trabalho continuado com o grupo TerraCotta por meio de cinco encontros semanais, me possibilitou ter sempre à mão os próprios bailarinos como colaboradores da pesquisa, considerando o envolvimento deles no processo criativo desde a concepção do trabalho. Envolver este que se confunde com o processo de desenvolvimento artístico e pessoal de cada um deles e demonstra a possibilidade de tornar o trabalho artístico um campo de territórios compartilhados. Essa condição, que considero ser privilegiada, apresenta duas formas para o encaminhamento da pesquisa que precisam ser ponderadas. O fato da proximidade com o espetáculo, por meio do trabalho diário com os bailarinos, pode comprometer a análise distanciada do objeto, ressaltando elementos em detrimento de outros e enfatizando processos pessoais em relação ao todo da obra. Esse fator pode de alguma forma, tendenciar o olhar sobre a pesquisa. Entretanto, essa mesma situação apresenta aspectos positivos, pois evidencia o dinamismo do processo de pesquisa, que assim como nas ações de reelaboração do espetáculo para os diferentes espaços das praças das cidades pode ser empreendido na reelaboração da escrita do espetáculo. Resultantes distintas, mas que partem do mesmo objeto: o espetáculo “*Anjos d’Água*”.

Por meio dessa proximidade com a obra e com seus agentes – bailarinos, produção e técnicos – é possível confrontar as minhas memórias e escolhas sobre os aspectos criativos do espetáculo bem como estabelecer uma análise compartilhada do processo criativo, enriquecendo o trabalho com impressões variadas dos envolvidos no processo. Outro recurso metodológico utilizado na fundamentação da escrita dos textos desse capítulo, e que considero importante destacar, é a consulta *online* que fiz aos bailarinos por meio das redes sociais. Não é possível precisar a quantidade dessas entrevistas, pois foram feitas em situações informais e os assuntos relativos ao espetáculo eram pinçados em meio a outros assuntos pessoais ou mesmo da administração do grupo. Principalmente no que se refere às regras de composição dos jogos cênicos e as estruturas das cenas, essas conversas digitais foram fontes fartas para a organização da pesquisa.

Considero importante evidenciar que esses territórios virtuais são ambientes confortáveis para as novas gerações e possibilita que eles se expressem confortavelmente e sem formalidades.

Esse mecanismo mediado pela internet revelou impressões pessoais, sensações sentidas em diferentes momentos e partes do espetáculo além de experiências vividas e distintos momentos do trabalho e do processo de criação. Até mesmo aspectos relativos à pessoalidade e intimidade dos bailarinos eram expostos nesses diálogos, pois havia ali uma

relação de confiança e afetividade. Para eles, jovens bailarinos, as ações do grupo e o processo de criação do espetáculo apresentavam rebatimentos diretos nos seus valores éticos, compreensão de mundo, reflexão sobre suas identidades de gênero, relação familiar e formação intelectual. Nesses momentos deixavam escapar propositalmente ou não informações, dados e sentimentos que acredito sendo em outras situações mais formais como uma entrevista videográfica, por exemplo, não seriam relatadas. Veja abaixo o início da utilização desse recurso e como foi sendo elaborando na medida em que aproveitava a informalidade do diálogo nesses ambientes:

Erickson TerraCotta Swat

mucuiú

Dickson Du-Arte

com zambi,

meu querido...posso te fazer algumas perguntas sobre o trabalho do anjos?

Erickson TerraCotta Swat

pode sim

Dickson Du-Arte

como chama a cena da tomada dos postos??

Erickson TerraCotta Swat

nos tínhamos nomeado de Tomada dos Postos mesmo

Dickson Du-Arte

e qual era mesmo a estrutura do jogo??

Erickson TerraCotta Swat

ocupar um devido lugar e defende-lo em 3 ações: dançar, correr e ficar parado em determinados lugares ao redor da fonte o jogo consistia dessa maneira, sempre tem que ter gente dançando sempre, gente parada e sempre gente correndo...

(PIRES, DicksonDarte; OLIVEIRA, Erickson Damasceno – Diálogo informal, rede social, acesso em 24/05/2011)

Evidencio ainda que para essa pesquisa não foram analisados todos os materiais de registro do trabalho que, por conta da vida do espetáculo gerou um considerável volume. Optamos por selecionar o material relativo às apresentações em Uberlândia, considerando o espaço da praça Tubal Vilela e da fonte de água. O critério da escolha desse recorte do material se deu considerado o espaço e as características do processo de montagem do espetáculo em 2010. Outros registros principalmente os videográficos e fotográficos referem-se as (re)montagens do espetáculos em outras cidades que apesar das similaridades – praças com fontes de água – apresentavam caracterizas físicas, afetivas e simbólicas distintas. A seleção do material a priori, contribuiu para o entendimento do recorte para a análise e do caminho das reflexões que deveriam ser alinhadas às competências de uma pesquisa de mestrado, não ampliando demasiadamente o debate. Destarte percebo o quanto uma obra artística pode ser destrinchada sobre diferentes interesses e como cada uma das suas partes revelam singularidades cênicas advinhas da transversalidade entre os campos do

conhecimento nas interconexões políticas, filosóficas, históricas e psico-afetivas imbricadas no espaço público.

3.3 A Des(montagem): *Shooting Scripts* como processo de análise descritiva do Espetáculo

O Processo de vida do espetáculo “*Anjos d’Água*”, considerados a montagem em dezembro de 2010, as temporadas de 2011 e 2012 e última apresentação em março de 2013 compõe o período recortado para análise dessa pesquisa. As apresentações posteriores, assim como o trabalho de manutenção do espetáculo no repertório do grupo não fazem parte da análise e descrição da obra, por apresentarem contornos metodológicos fora do alcance desta pesquisa. Nesse período, o trabalho sofreu montagens, (re)montagens e adaptações para que fossem consideradas as questões estruturais, arquitetônicas, simbólicas e afetivas encontradas nas praças e fontes nas quais o trabalho aportou.

Nessa primeira parte do capítulo três, pretende-se expor minuciosamente cada elemento que compõe o trabalho, procurando enfatizar os processos técnicos e metodológicos que embasam a criação do espetáculo. Como recurso pedagógico lançou-se mão de um instrumento do universo do cinema, utilizado para nortear os processos de criação, produção e continuidade de uma obra cinematográfica o *Shooting Script* (*Roteiro de Filmagem*). Também presente nas produções televisivas, esse recurso é usado durante o processo de produção de seu filme para ajudar a comunicar o processo de filmagem para todos os membros da equipe técnica – cenógrafos, figurinistas, maquiadores, maquinistas, captadores de áudio, assistente de direção, continuístas, programador de set e os atores envolvidos (BURCH, 1969). Os elementos que compõem um roteiro de produção de um projeto de filme ou na televisão é complexo, aqui apresentamos apenas uma adaptação dessa fermenta a fim de propor cortes para a análise do espetáculo. Este recurso busca apresentar ao leitor a linha conceitual, dramática e operacional que atuou na criação do espetáculo, bem como facilita a compreensão do desenvolvimento técnico e poético do trabalho. A descrição do espetáculo no formato de *Shooting Script*, ao contrário da sua função no cinema, aqui é utilizada para (des)montar o espetáculo a fim de uma melhor exposição de suas partes, para que ao final, sejam apresentadas as referências, o contexto e as opções estético/criativas que compõem o todo da obra. Na construção do *Shooting Script* para a análise de “*Anjos d’Água*”, buscamos

organizar em forma de tabelas os critérios de análise bem como as referências conceituais e artísticas que compõem cada cena. Em cada tabela são pontuados treze critérios/conceitos e suas respectivas abordagens:

Critérios e/ou conceitos utilizados como eixos descritivos do espetáculo:

CENA. nº: 00 – Título	Enumeração das cenas e suas respectivas nomeações apontando para isso algum elemento especial da cena ou característica marcante.
TEMPO APROX.:	Tempo em minutos buscando apresentar o início e final de cada cena.
Nº BAILARINOS:	Mesmo formado pelos sete bailarinos, há cenas que há supressões de integrantes a fim de se preparar para o início do próximo momento.
DESCRIÇÃO DA CENA:	Um das principais funções das tabelas. Nessa parte que se apresenta ao leitor as ideias da cena bem como o diálogo com outros critérios/conceitos de análise. É na descrição das cenas que se expõem as deixas e as marcas de cada jogo/cena e a relação com o todo da encenação da obra.
REFERENCIAL CRIATIVO:	Apresenta o diálogo com outras obras e artistas bem como o impulso criativo do espetáculo além das inspirações, apropriações e releituras.
AÇÃO FÍSICA:	Apresenta os verbos de ação do espetáculo, os quais determinam a ação dos bailarinos, as regras dos jogos e cenas coreográficas, além de orientar o grupo nas ações conjuntas e individuais.
ARGUMENTO POÉTICO:	Refere-se à localização da cena no enredo do espetáculo, apresentando especificidades com a relação Arte/Cidade. Esse critério também revela em segundo plano a narrativa do espetáculo e as opções do encenador e do coreógrafo no engendramento dos elementos dramáticos.
ESPAÇO UTILIZADO:	Apresenta os espaços onde se desenrolam as ações, as cenas e os jogos coreográficos. Nas tabelas, esse critério contribui para que o leitor se localize no espaço da praça e nas imediações arquitetônicas da fonte.
FIGURINO:	Apresenta o processo de construção e desconstrução dos figurinos em casa cena e a processo de ressignificação proposto pelo espetáculo.
ELEMENTOS DE CENA:	Apresentam os elementos, acessórios e itens que funcionam quase como uma hiper-cenografia do

	espetáculo. Como o espetáculo possui grande variação desses elementos, principalmente dos regadores, essa descrição contribui para a ampliação perceptiva do espetáculo.
TRILHA SONORA:	Além de apresentar o roteiro de operação da trilha, essa descrição aponta os princípios conceituais de composição da música de cada cena, e também apresenta os créditos das canções utilizadas no espetáculo além das paisagens sonoras e efeitos que foram construídos para o trabalho.
COREÓGRAFO, DIRETOR ENSAIADOR:	E Mesmo não sendo preciso, esse item apresenta o responsável pela concepção, construção e direção das cenas. Funções compartilhadas entre eu e o Lakka. Após a criação da cena, era destacado um dos bailarinos responsável pelo ensaio da cena.
IMAGENS:	Encerrando as tabelas, há sempre duas imagens do espetáculo que buscam representar o início, o final ou qualquer outro momento importante para o arremedo do enredo da obra. Cumprindo a função documental do espetáculo, por vezes a escolha dessas imagens primou pela capacidade ilustrativa e crítica da tabela em detrimento dos aspectos qualitativos e estéticos das imagens.

Destarte, a análise do trabalho apresenta dezesseis cenas, agrupadas em quatro seções e quatro momentos/seções, que refletem a utilização das quatro estéticas de maior relevância no trabalho: 1)-O espetáculo como ação de intervenção no espaço da praça; 2)-Aspectos do *Le Parkour* como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte; 3)-A interatividade do espectador como regra do jogo coreográfico; e 4)- A ressignificação do espaço pelo conceito de performatividade.

Destacamos também que essa divisão analítica do espetáculo em quatro momentos distintos é reforçada por pequenos textos inseridos após cada título e antes das tabelas correspondentes. Também os títulos das seções são destacados por quatro cores distintas ao passo que em cada uma das cenas há também um destaque de cor no título. Esse destaque não cumpre qualquer função normativa, apenas figura como uma possibilidade de dinâmica visual das tabelas.

3.3.1 Secção 1: Balões Minimalistas - O espetáculo como ação de intervenção no espaço da praça

O primeiro campo teórico/conceitual acionado pelo trabalho é sua aproximação como referencial de ações de intervenção urbana, considerado seu caráter de incitabilidade e imprevisibilidade de ação no espaço da praça. Vale lembrar que o conceito de intervenção urbana é amplo e estar abrigado no guarda-chuva do campo da arte contemporânea, torna buscar definições específicas uma tarefa impossível. No espetáculo “*Anjos d’Água*”, intervenção urbana refere-se à ação/desejo de interagir com um objeto arquitetônico representativo do momento histórico da cidade de Uberlândia, pautado pelo florescimento do ideário modernista e a projeção vanguardista da cidade no cenário nacional. Por meio de uma ação de intervenção no espaço, buscou-se colocar em questão as percepções acerca do objeto arquitetônico.

O espetáculo como possibilidade de intervir na urbanidade objetivou oferecer experiências estéticas, procurando produzir novas maneiras de percepção do cenário urbano e retomar relações afetivas com a cidade, desviando-se da objetividade funcional da arquitetura que havia se perdido. Sendo um evento ao ar livre, permitiu o acréscimo e o diálogo como elementos visuais, sonoros e, sobretudo, humanos, de forma a modificar o significado, a leituras, as memórias e as expectativas do senso comum quanto ao espaço da praça. Nesse contexto, considerar “*Anjos d’Água*” como uma ação de intervenção urbana, reafirma a arte como forma de dialogar e transformar a vida urbana cotidiana. Os artistas que participaram da construção da obra foram sujeitos ativos criadores de uma dramaturgia espacial na qual a realidade da praça passou a não ser mais (re)produzida e sim produzida, por ter um caráter crítico, seja do ponto de vista ideológico, político ou social, referindo-se a aspectos da vida daquele espaço, retomado pelo trabalho e pela memória saudosista do funcionamento da fonte luminosa da praça. Uma definição do conceito de intervenção urbana, do ponto de vista poético caro a essa pesquisa, é empenhado pela artista visual e professora Maria Angélica Melendi, que desenvolve estudos sobre arte urbana correlacionando práticas situadas no Brasil e na Argentina.

O que hoje chamamos de intervenção urbana envolve um pouco da intensa energia comunitária que floresceu nos anos de chumbo. Os trabalhos dos artistas contemporâneos, porém, buscam uma religação afetiva com os espaços degradados ou abandonados da cidade, com o que foi expulso ou esquecido na afirmação dos novos centros. (MELENDI, 1998).

Já sobre a ótica de perceber as ações de intervenção urbana pelo seu caráter político e representativo no panorama histórico das artes, vale transcrever o que diz o artista Wagner Barja:

Cabe observar que, atualmente nas artes visuais, a linguagem da intervenção urbana precipita-se num espaço ampliado de reflexão para o pensamento contemporâneo. Importante para o livre crescimento das artes, a linguagem das intervenções instala-se como instrumento crítico e investigativo para elaboração de valores e identidades das sociedades. Aparece como uma alternativa aos circuitos oficiais, capaz de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo-a-corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores ou de complexas e burocratizantes instituições culturais (BARJA, 1995).

Assim as indicações acima nos possibilitam empreender as visualizações individuais de cada cena do trabalho, entendendo, contudo, que o conceito de intervenção urbana se configura muito mais como uma tipologia ou suporte da obra como um todo, e não apenas uma linguagem estética presente no trabalho. Informamos ainda que estas secções não surgem de forma totalmente divididas e que estão sempre imbricadas com as outras opções estéticas e metodologias eleitas para o espetáculo. A divisão feita por essa pesquisa é para fins de análise e para que sejam expostos mais detalhes sobre a obra.

Secção 1	Balões Minimalistas - O espetáculo como ação de intervenção no espaço da praça.
---------------------	--

CENA. nº: 01 – Invasão dos Anjos	TEMPO APROX.: 08’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: O espetáculo se inicia na praça sem qualquer anúncio. Ouve-se primeiro som de águas que se torna mais alto e dinâmico, sugerindo a ideia de um espaço castigado pela água. Um barulho de muitas águas. Aos poucos os bailarinos vão surgindo de vários pontos de praça, e vão se colocando ao lado das pessoas nos bancos, perto das árvores, ao lado da banca de revista. Carregam regadores de metal. Começam a acompanhar as pessoas nos seus caminhos que cruzam a praça, estabelecendo um jogo de andar lado a lado, observando seus modos de caminhar, posição de objetos que carregam e gestualidade. Essa ação se transforma em dinâmicas corridas e pausas; e começa a chamar a atenção para algo incomum que acontece na praça. Esse jogo se estabelece até o momento que chegam ao centro da praça, perto da fonte d’água. A cena finaliza quando os bailarinos estão vendo e sendo vistos pelos outros e um deles (Gustavo) sobe sobre a placa onde está escrito informações técnicas sobre a praça. Permanece em postura solene com olhar no horizonte.		
CONCEITO/LINGUAGEM: Intervenção	AÇÃO/PÚBLICO: Contemplativa/observação da ação dos bailarinos.	
REFERENCIAL CRIATIVO: Derivas no espaço e ocupação da praça dos seres/personagens		
AÇÃO FÍSICA: caminhar junto, ao lado, atrás ou a frente dos pedestres. Sentar ao lado das pessoas nos bancos e deslocamentos em corridas cruzando o espaço.		
ARGUMENTO POÉTICO: Seres invadem a praça. Uma analogia a seres interplanetários em uma ação/intenção de descobrir o espaço da praça, as habitantes e os elementos arquitetônicos.		
ESPAÇO UTILIZADO: Ocupação da praça partindo das bordas e dos quatro extremos para espaço próximo a fonte.		
FIGURINO: Macacão azul e preto com a bandeira do estado de Minas Gerais aplicada lembram os uniformes dos bombeiros-mergulhadores-marítimos. Imagem incomum, pois não existe esse profissional no estado, uma vez que Minas não tem mar.		
ELEMENTOS DE CENA: Regadores de metal carregado nas mãos ou nas costas dos bailarinos.		
TRILHA SONORA: Som de água, chuva, tempestade, trovões e gotejamentos que vão se tornando cada vez mais fortes no desenvolvimento da cena. A praça é “inundada” utilizando para isso o recurso sonoro.		
COREOGRAFO: Lakka	DIRETOR: Lakka	Ensaaiador: Erickson

Imagem 01



Imagem 02



Secção 1	Balões Minimalistas - O espetáculo como ação de intervenção no espaço da praça.
---------------------	--

CENA. nº: 02 – Sementes de Água		TEMPO APROX.: 06'	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Gustavo desce da placa e começa a cena na qual os bailarinos retiram dos regadores bolas de água coloridas e vão colocando no espaço de circulação da praça, de forma muito sutil sugerindo aos pedestres que desviem seu caminho e que observe a ação. Cada bailarino coloca em média quinze balões no chão, nos bancos e também entregam alguns para os passantes que às vezes param e começam a acompanhar a ação. Ao final desse momento, o espaço de circulação ao redor da fonte fica momentaneamente transformado pelos cem balões (aproximadamente) espalhados pelo chão e nas mãos de algumas pessoas que os seguram ou que também os colocam no chão. Nenhuma instrução é dada, o observador decide o que fazer com a bola d'água. Após todos os balões colocados e os regadores vazios o bailarinos se comunicam pelo olhar dando início à próxima cena.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Intervenção		AÇÃO/PÚBLICO: em uma ação sutil e espontânea o público decidia o que fazer com o balão.	
REFERENCIAL CRIATIVO: Composição do espaço com elementos, se apropriando da ideia minimalista de repetição e transformação do espaço pela pigmentação de cores.			
AÇÃO FÍSICA: Retirar dos regadores os balões d'água e colocá-los um a um no espaço. Ação realizada delicadamente para que os balões não re rompam. Ação <i>slow motion</i> . Ao cruzar com outro bailarinos fixar por instantes um olhar paralisado.			
ARGUMENTO POÉTICO: Os Seres na intenção de devolver água para o ambiente plantam sementes de água no espaço e convidam para que os habitantes para a ação			
ESPAÇO UTILIZADO: Ocupação da praça perto do espalho d'água e dos bancos próximos à fonte, privilegiando a ação nos lugares de passagem dos pedestres.			
FIGURINO: Macacão azul e preto com a bandeira do estado de Minas Gerais aplicada. O mesmo da cena anterior.			
ELEMENTOS DE CENA: Regadores de metal carregado pelas alças superiores. Balões geralmente utilizados em festa infantil cheios até a metade de água.			
TRILHA SONORA: Continua a trilha da cena anterior que sai em <i>fade out</i> no meio da cena quando os balões começam a mudar a paisagem. Depois a cena segue trilha. Ouve-se o próprio som do espaço.			
COREOGRAFO: Lakka		DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Erickson
Imagem 01		Imagem 02	
			

Secção 1	Balões Minimalistas - O espetáculo como ação de intervenção no espaço da praça.
---------------------	--

CENA. nº: 03 – Tomada de Postos		TEMPO APROX.: 05’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Após o final da cena dos balões, esta cena começa com uma corrida para pontos específicos do espaço. Ainda com os regadores na mão, agora vazios, os bailarinos desenvolvem um jogo coreográfico no qual a regra é sempre ocupar o posto do outro bailarino, alternando ações de dançar, correr, e ficar parado. Esse jogo foi nominado de “tomada de postos” e tem a função de ocupar o entorno do espelho d’água da fonte. Tecnicamente as seqüências coreográficas são executadas exigindo vigor físico dos bailarinos, alternadas em saltos, corridas, e quedas em um jogo de improvisos aliada também a pequenas células coreográficas nas linguagens da dança de rua, hip-hop e capoeira. Princípios técnicos presentes na formação corporal dos bailarinos e que foram ressignificados esteticamente para essa cena.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Intervenção		AÇÃO/PÚBLICO: deslocamento do público p/ observação da ação.	
REFERENCIAL CRIATIVO: Imagens das batalhas de B.boys, disputa e demarcação de territórios. Luta pelo espaço cotidiano restrito nos centros urbanos.			
AÇÃO FÍSICA: Cada bailarino tem a missão de defender seus espaços utilizado de pequenas células coreográficas, construídas com elementos de saltos, rolamentos, quedas e corridas. Elementos das linguagens da dança de rua, hip-hop, capoeira e acrobacia.			
ARGUMENTO POÉTICO: Chamar atenção para pontos estratégicos da arquitetura em torno das fontes como os jardins, os muros, as árvores que compõem o paisagismo e as passagens que foram pensadas pelo arquiteto para que as pessoas pudessem caminhar em volta da fonte, observando-a sob um ângulo de trezentos e sessenta graus.			
ESPAÇO UTILIZADO: Pontos específicos ao redor do espelho d’água da fonte ocupando toda a extensão da borda. Espaço utilizado de trezentos e sessenta graus tendo a fonte como eixo central.			
FIGURINO: Macacão azul e preto com a bandeira do estado de Minas Gerais aplicada. O mesmo da cenas anteriores.			
ELEMENTOS DE CENA: Regadores de metal carregado nas mãos ou nas costas dos bailarinos que são utilizados também nas seqüências coreográficas.			
TRILHA SONORA: Composição de <i>Drum Bass</i> mixada como elementos de ruídos de cidade. Trechos de música eletrônica construindo uma paisagem sonora tecnológica, ritmada e dinâmica em consonância como o tipo de movimentação proposta para a cena.			
COREOGRAFO: Lakka		DIRETOR: Lakka	Ensaaiador: Gustavo
Imagem 01		Imagem 02	
			

Secção 1	Balões Minimalistas - O espetáculo como ação de intervenção no espaço da praça.
---------------------	--

CENA nº: 04 – Regadores à parte		TEMPO APROX.: 03’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Na seqüência as ações do espetáculo, ainda na mesma trilha sonora. Nessa cena, os bailarinos dirigem-se gradativamente para o lado do espelho d água que fica na parte interna da praça, onde geralmente se concentra a maior parte do público durante as apresentações. Deixam os regadores próximos, no chão, em forma de círculo. Permanecem por um tempo executando a ação de respirar. Caminham lentamente para trás cada um em uma direção, contraponto o momento anterior. As corridas e movimentos rápidos dão passagem a um caminhar <i>slow motion</i> , abandonando os regadores que nas próximas cenas ficam fora de foco da ação do grupo. Cena final da primeira seção do espetáculo que teve com intenção propor ações intervencionistas no espaço, mobilizando o público, apresentação dos “personagens”, elemento principal de cena, o regador e a o contexto geral do espetáculo.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Intervenção/dança		AÇÃO/PÚBLICO: retorna para acompanhar a ação que se desenvolve no centro da praça.	
REFERENCIAL CRIATIVO: Referências às congregações circulares, as posturas dos Templários e as formações das danças circulares sagradas.			
AÇÃO FÍSICA: Cada bailarino abandona seu posto e caminha muito lentamente para uma parte mais central. A intenção da ação é evidenciar o abandono do regador presente desde a primeira cena. Os bailarinos permanecem estáticos por alguns minutos compondo um círculo fechado com os regadores no meio. Respiração intensa. Ação interna.			
ARGUMENTO POÉTICO: Criar um momento de tensão no espetáculo pela anti-ação da cena anterior. Estabelecer um contraponto entre o caráter da movimentação e a musicalidade. Estabelecer para o espectador a área escolha para que os regadores repousem nas próximas cenas. Um momento de respiro, pausa nas ações externas.			
ESPAÇO UTILIZADO: Ocupam o lado do espelho d água que fica na parte interna da praça, onde geralmente se concentra a maior parte do público durante as apresentações.			
FIGURINO: Macacão azul e preto com a bandeira do estado de Minas Gerais aplicada. O mesmo das cenas anteriores.			
ELEMENTOS DE CENA: Os regadores são abandonados e permanecem compondo um círculo disforme na região central da praça. Adquirem contorno de arte <i>Ready-made</i> .			
TRILHA SONORA: Continua a trilha da cena anterior, agora cumprindo uma função paradoxal a cena, ampliando o efeito assimétrico entre música, movimento e o espaço.			
COREOGRAFO: Dickson		DIRETOR: Dickson	Ensaiador: Cléber
Imagem 01		Imagem 02	
			

3.3.2 Secção 2: Projeções Verticais - Aspectos do *Le Parkour* como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte

As cenas descritas nessa secção são as que mais convocam os elementos dramáticos da dança, pois buscam estabelecer as relações com a movimentação embasada em determinadas estéticas e códigos corporais e o apoio da musicalidade como referência normativa do trabalho coletivo do grupo. Ressaltamos que essas impressões talvez fiquem mais perceptíveis aos olhos do público e não tenha relevância no desempenho e entendimento da cena por parte dos bailarinos. Do ponto de vista da encenação e organização geral da obra, nessas cenas o trabalho do artista Vanilton Lakka pode ter revelado sua maior contribuição. Será abordado no final desse capítulo a investigação que Lakka realizou no universo do *Le Parkour*, pois suas pesquisas serviram como base de treinamento e de resultado estético ao elenco do “*Anjos d’Água*”.

Em linhas gerais *Le Parkour* é conhecido como a arte/técnica do deslocamento superando o aparato arquitetônico. No espetáculo, essa função foi requerida no intuito de proporcionar aos bailarinos possibilidades técnicas e poéticas para dialogar com os muros das fontes. O conceito base dessa prática que é deslocar-se pelo ambiente de forma mais eficiente possível, com velocidade e estética, usando apenas o próprio corpo foi ampliado na montagem do trabalho ao associar esse princípio também ao trabalho de composição coreográfica das cenas. Nem no período de montagem ou mesmo nos processos de ensaio do espetáculo foram desenvolvidos com profundidade os conceitos do *Le Parkour*, principalmente no que tange à superação de desafios extremos como o trabalho aéreo realizado entre prédios. O que dessa técnica nos foi mais importante abstrair enquanto trabalho de dança para o grupo foi que o *Le Parkour* requer absoluta concentração e consciência de seus obstáculos como: avaliação de distância, capacidade e risco. O conjunto mental é combinado ao controle e poder do corpo e do espírito, ainda que no caso do espaço da praça esses obstáculos arquitetônicos parecessem relativamente fáceis de serem superados.

Do ponto de vista da ação dramática, ao requisitar o *Le Parkour* no trabalho, propõe-se a reflexão sobre os corpos dos habitantes das cidades que não atingem seus potenciais físicos, ficando presos a uma movimentação que raramente muda de planos. Como veremos a seguir essas premissas contornaram o pensamento em dança que o trabalho busca ressignificar.

Secção 2	Projeções Verticais - Aspectos do <i>Le Parkour</i> como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte.
-----------------	---

CENA. nº: 05 – Entre os muros	TEMPO APROX.: 05’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Após caminharem lentamente, abandonando os regadores, um dos bailarinos quebra a ação e corre imediatamente para o muro. A princípio os outros observam a ação, conduzindo o olhar o espectador também para o muro. Logo após, a ação é seguida pelo restante do grupo. Já na mureta de acesso à nave da fonte o grupo executa seqüências coreográficas pré-definidas em solos, duos e trios ocupando também os bancos da praça e os coqueiros próximos à mureta. Nessa cena foram trabalhados por Vanilton Lakka, princípios técnicos do <i>Parkour</i> para que os bailarinos adquirissem destreza para saltar, cair e correr no muro além de desenvolver o contato físico com os elementos da arquitetura, compondo coreograficamente com esses elementos. Na divisão proposta para análise da obra, essa cena dá início à secção dois na qual identificamos maior aproximação com a linguagem da dança. Enquanto poética dramática é nessa cena que é chamada atenção do público para a fonte desligada.		
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança – Parkour.		AÇÃO/PÚBLICO: permanece observando a ação que se desenrola nos muros.
REFERENCIAL CRIATIVO: Articulação com as possibilidades arquitetônicas do espaço e buscar interatividade física, se apropriando das imagens circenses e super-heróis.		
AÇÃO FÍSICA: Executar jogos coreográficos pré-estabelecidos com base na superação física dos objetos arquitetônicos. Os movimentos dos corpos visam sobrepor, intercalar, saltar, ocupar, saltar, cair e completar os elementos da arquitetura.		
ARGUMENTO POÉTICO: Seres detectam o problema que é a fonte seca. Em uma analogia aos super-heróis infantis eles trabalham agora para devolver a água à cidade por meio de seus “poderes” expressados pela dança que é capaz de superar os obstáculos.		
ESPAÇO UTILIZADO: Mureta de acesso à nave da fonte e bancos próximos		
FIGURINO: Macacão azul e preto o mesmo das cenas anteriores.		
ELEMENTOS DE CENA: Sem elementos.		
TRILHA SONORA: Segue a mesma trilha da cena anterior. Com essa cena dá-se início a segunda secção do espetáculo, a trilha tem a função de ligação entre as cenas, propondo uma continuidade à dramaturgia do espetáculo.		
COREOGRAFO: Lakka/Dickson	DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Erickson
Imagem 01 		Imagem 02 

Secção 2	Projeções Verticais - Aspectos do <i>Le Parkour</i> como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte.
---------------------	---

CENA. nº: 06 – O moinho d’água	TEMPO APROX.: 04’	Nº BAILARINOS: 6
DESCRIÇÃO DA CENA: Após a passagem da cena anterior na qual todos os bailarinos terminam sobre o muro, um dos integrantes se destaca do grupo e dança sobre um alçapão com tampa de ferro. Nesse alçapão está o registro hidráulico que abastece de água o espelho d’água da fonte. O bailarino abre a tampa e grita chamando o grupo para observar o conteúdo da caixa. A música ritmada é bruscamente interrompida e por instantes o grupo mantém a ação de observar o alçapão utilizando como jogo coreográfico a alternância de planos, avanços e recuos, privilegiando a assimetria na composição da cena. Essa ação sempre causou curiosidade do publico que em certas apresentações também se mobilizou para observar o conteúdo da caixa. A tampa é colocada novamente, e os bailarinos retornam ao muro para executar uma coreografia mais intensa e ocupando a borda circular da nave da fonte. Há nessa a utilização da utilização da triangulação teatral como mecanismo de contato visual com o público.		
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança – Teatro.		AÇÃO/PÚBLICO: Se aproxima para observar dentro do alçapão.
REFERENCIAL CRIATIVO: Na busca por solucionar o problema da fonte seca, buscam pelo compartimento (alçapão) onde está o registro principal do encanamento para fazer os motores da fonte voltar a funcionar. A cena sugere que os bailarinos estão “consertando” o equipamento.		
AÇÃO FÍSICA: Enquanto Cláudio abre e segura a tampa o restante do grupo olha com precisão para dentro do alçapão. A ação é “investigar corporalmente” para detectar o problema do motor (moinho d’água).		
ARGUMENTO POÉTICO: Encontrado o problema, é necessário “uma força-tarefa” para solucionar o caso. Não é claro para o público a “narrativa” que serve apenas para conduzir as ações dramáticas dos bailarinos.		
ESPAÇO UTILIZADO: Alçapão localizado nas proximidades da fonte onde se localiza o registro hidráulico principal e/ou a caixa de força dos motores.		
FIGURINO: Macacão azul e preto o mesmo das cenas anteriores.		
ELEMENTOS DE CENA: Sem elementos.		
TRILHA SONORA: Segue a mesma trilha da cena anterior que é bruscamente interrompida com o “chamamento” do bailarino que “descobre” a localização do motor. Esse é o único momento da peça no qual a sonoridade da voz do bailarino cumpre uma função textual/dramática.		
COREOGRAFO: Dickson	DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Claudio.
Imagem 01 		Imagem 02 

Secção 2	Projeções Verticais - Aspectos do <i>Le Parkour</i> como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte.
-----------------	---

CENA. nº: 07 – Sobre o Muro II	TEMPO APROX.: 04'	Nº BAILARINOS: 7
---------------------------------------	--------------------------	-------------------------

DESCRIÇÃO DA CENA: Cena rápida que retoma o muro para que os bailarinos cheguem à nave da fonte. Nessa passagem são executadas partituras corporais que lidam com a precisão dos movimentos do grupo que são sucessivamente acionados por um roteiro pautado pelo jogo. A ação é executada em grande parte em silêncio até que a queda do Anderson sobre a cúpula marca a entrada da trilha sonora o propondo um contraponto com a cena executada de forma dinâmica e anunciando o momento no qual a fonte será ligada. No acionamento dessa trilha ficou claro a opção da encenação de não sincronizar as trilhas com as cenas. Por mais que a trilha tenha uma função narrativa e/ou dramática não surgem definindo o início de uma ação coreográfica. Nesse caso a trilha é um elemento que surge quando a ação coreográfica já está estabelecida.

CONCEITO/LINGUAGEM: Dança – Parkour.	AÇÃO/PÚBLICO: volta a observar a ação que se desenrola nos muros.
---	--

REFERENCIAL CRIATIVO: Estabelecer como espaço do muro a ideia de suporte, aproveitando as possibilidades arquitetônicas como base para os corpos em movimento e o desenvolvimento do jogo coreográfico coletivo com intuito de introduzir o clima da cena seguinte.

AÇÃO FÍSICA: Executar jogos coreográficos pré-estabelecidos com base interação do grupo como as possibilidades de apoio da superfície do muro. Os movimentos dos corpos são precisos e é necessária atenção para as regras da coreografia. Diferente da cena. 05 a composição coreográfica dessa cena privilegia a assimetria dos movimentos e relação com o espaço.

ARGUMENTO POÉTICO: Essa cena pode ser considerada como um “entreato”, pois tem a função de preparar o espaço da praça para próxima cena. A função aqui é buscar aumentar a expectativa do público ao mesmo tempo em que apresenta certa melancolia dos personagens pela situação da fonte (desligada).

ESPAÇO UTILIZADO: Mureta de acesso à nave da fonte e cúpula central.

FIGURINO: Macacão azul e preto o mesmo das cenas anteriores.

ELEMENTOS DE CENA: Sem elementos.

TRILHA SONORA: Ausência de trilha até o meio da cena. Para essa cena foi pensado o uso de uma canção para reforçar o efeito “introdutório” da próxima cena. Um jazz adagio americano “*Hope There's Someone*”, com Antony and The Johnsons infere o clima poético.

COREOGRAFO: Lakka	DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Gustavo
--------------------------	-------------------------	----------------------------

Imagem 01



Imagem 02



Secção 2	Projeções Verticais - Aspectos do <i>Le Parkour</i> como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte.
---------------------	---

CENA. nº: 08 – Acionamento da Fonte	TEMPO APROX.: 4’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: No ambiente poético sugerido pela música iniciada na cena anterior os bailarinos ocupam a borda da cúpula até todos estarem de pé equidistantes. A fonte é acionada, programada anteriormente para funcionar com os jatos mais altos com cerca de vinte metros de altura. Esta cena marca o meio do espetáculo que tem duração média de uma hora. A água então surge vetorizando verticalmente a cena. É uma cena clímax e que inquiri o elemento afetividade do espaço, trazendo da memória do público imagens nostálgicas. Nas apresentações noturnas a iluminação luz reforça o efeito “espetacular” da cena quando as cores pigmentam a água e os vapores. A busca por uma plasticidade escapista/romântica foi uma opção para a composição da cena.		
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança –instalação.		AÇÃO/PÚBLICO: Se aproxima da fonte. Na maioria das vezes aplaude a cena.
REFERENCIAL CRIATIVO: Todas as ações anteriores conduzem para esse momento do espetáculo no qual a fonte é acionada. Há uma analogia com cenas futuristas e imagens espaciais. A água e o elemento protagonista da cena e conduz o efeito catártico.		
AÇÃO FÍSICA: Sobre a cúpula da fonte os bailarinos executam lentamente a ação de ocupar a borda da cúpula, alternando diferentes formas de sentar, levantar e caminhar até que todo o grupo esteja simetricamente espalho sobre o contorno circular da cúpula.		
ARGUMENTO POÉTICO: O acionamento da fonte é o clímax da primeira parte do espetáculo, pois é quando a água de fato surge no trabalho o que supre em parte as expectativas do público. Há um clima solene e a imagem dos bailarinos sobre a cúpula da fonte gerou uma analogia religiosa. Água ressalta o clima etéreo da cena “batiza” os anjos em ascensão.		
ESPAÇO UTILIZADO: Nave e cúpula central da fonte.		
FIGURINO: Macacão azul e preto o mesmo das cenas anteriores.		
ELEMENTOS DE CENA: Sem elementos.		
TRILHA SONORA: Permanece a mesma trilha da cena anterior, o jazz adágio americano “ <i>Hope There's Someone</i> ”, com Antony and The Johnsons inferindo o clima poético.		
COREOGRAFO: Lakka	DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Gustavo

Imagem 01



Imagem 02



Secção 2	Projeções Verticais - Aspectos do <i>Le Parkour</i> como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte.
---------------------	---

CENA . nº: 9 – Corpos	TEMPO APROX.: 5’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: O foco passa para o outro extremo do muro que sustenta a cúpula da fonte, onde o jogo de sustentação e equilíbrio dá início à cena que o grupo nominou de “corpos”. Os bailarinos organizados em duplas constroem um único eixo sobre o muro que desloca o centro de cada um dos dois corpos e depois deitam uns sobre os outros fazendo uma sobreposição de corpos amontoados. Esse momento é um dos quais mais nos apoiamos das imagens de referências dos meninos de rua banhando-se nas fontes. As imagens usam a fontes como abrigo e revela a fragilidade e vulnerabilidade dos moradores de rua. É o clímax da relação de afeto ente o corpo e a cidade.		
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança – instalação.		AÇÃO/PÚBLICO: permanece aproximado a fonte. Apresenta vestígios de comoção.
REFERENCIAL CRIATIVO: Essa cena é um desdobramento poético da cena anterior que apresenta a água como um elemento de restauração. As imagens dos meninos de rua e da obra “<i>O Rapto da Sabinas</i>” foram lembradas pela sugestão helicoidal do movimento, que pode ser visto de qualquer ângulo e sempre com grande proveito para o público.		
AÇÃO FÍSICA: Executar jogo coreográfico em dupla no qual a regra é um dos bailarinos sustentar o outro que está em situação de risco, desapoiado. Cria-se um efeito de tensão entre os pesos dos corpos. Em seguida executar a ação de recolhimento, aproximando os corpos e criando uma sobreposição, corpos em camadas. Nesse momento não há tensão e os corpos estão relaxados e apoiados uns sobre os outros.		
ARGUMENTO POÉTICO: Essa cena apresenta os “personagens” em uma atitude de impotência, enfraquecidos ao mesmo tempo em que buscam um estado de compartilhamento, de ternura e de inter dependência entre os corpos. A cena é um contra-clímax da cena anterior propondo mesmo no espaço público uma leitura intimista da cena. O quadro induz o espectador a uma apropriação afetiva da cena.		
ESPAÇO UTILIZADO: lateral oposta da mureta da fonte onde termina em ponto o desenho arquitetônico do muro que sustenta a nave e a cúpula da fonte. Espaço restrito cerca de 1m².		
FIGURINO: Macacão azul e preto o mesmo das cenas anteriores, agora molhados.		
ELEMENTOS DE CENA: Sem elementos.		
TRILHA SONORA: Permanece a mesma trilha da cena anterior. Parte instrumental piano e baixo em destaque cresce até o meio da cena. Sai trilha e ouve-se o som da água jorrando.		
COREOGRAFO: Lakka	DIRETOR: Dickson	Ensaiador: Gustavo

Imagem 01



Imagem 02



Secção 2	Projeções Verticais - Aspectos do <i>Le Parkour</i> como estrutura de composição para a dança nos muros e nave da fonte.
---------------------	---

CENA . nº: 10 – Caldos		TEMPO APROX.: 4’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Após a cena ‘corpos’ os bailarinos tornam a ocupar a cúpula da fonte e interagem com os jatos d’água. Dessa imagem a ação dos bailarinos é saltar da cúpula da fonte no espelho d’ água em ordem aleatória. Iniciam o jogo coreográfico que busca movimentar a água e produzir sons. Assim como na cena anterior, a referência, são os meninos de rua que brincam descontraidamente, se molhando, respingando água no público. No roteiro dramático duas ultimas cenas sugerem um clima de nostalgia e contemplação, no qual a celebração da água fica evidente e há uma identificação/comunicação do público. Essa cena finaliza a segunda seção que buscou apresentar o percurso de retorno da água na fonte.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança.		AÇÃO/PÚBLICO: Começa a se afastar da fonte, pois a ação dos bailarinos invade a praça.	
REFERENCIAL CRIATIVO: Essa cena é uma passagem que marca a mudança do sentido do trabalho e apresenta um desvio da dramaturgia que até essa cena apresentava uma narrativa que conduzia as ações. Mesmo não sendo explícita, essa narrativa marcou desde a entrada na praça até o momento em que a fonte volta a jorrar, fechando um ciclo dramático da obra			
AÇÃO FÍSICA: Saltar da cúpula de fonte e ocupar o espelho. A ação agora é brincar com a água com jogos de improvisos coreográficos mesclados com brincadeiras aquáticas como os ‘caldinhos’. Propositamente começam a respingar água no público que se afasta do espelho.			
ARGUMENTO POÉTICO: Essa cena apresenta o início das ‘transformações’ dos personagens que abandonam os mergulhadores e trazem os meninos de rua de forma intensa. Há um clima de brincadeira e descontração no qual a poesia se estabelece pela ‘molecagem’. Texto de referência: “Perto de muita água tudo é feliz” – Guimarães Rosa.			
ESPAÇO UTILIZADO: Espelho d’água que contorna a fonte. 50 cm de profundidade.			
FIGURINO: Macacão azul e preto o mesmo das cenas anteriores, agora molhados.			
ELEMENTOS DE CENA: Sem elementos.			
TRILHA SONORA: Sem trilha. O som da cena é produzido pelo descolamento e a movimentação coreográfica dos bailarinos na água. Ouve-se também gargalhadas e expressões de alegria;			
COREOGRAFO: Lakka		DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Gustavo
Imagem 01		Imagem 02	
			

3.3.3 Secção 3: Ah! Não me molhe, por favor! (risos) - A interatividade do espectador como regra do jogo coreográfico

Outro conceito bastante recorrente na arte contemporânea é a ideia de interatividade, na qual existe na obras de dança a co-autoria do público na construção da dramaturgia. Ao longo da história, observa-se que a dança e o corpo caminham transversalmente, mas agora tanto o corpo do bailarino quanto do espectador são requisitados na mesma proporção no contexto da ação. No passado, a dança representava o corpo, idealizava suas formas, distorcia seus ângulos, explorava suas dimensões. No presente o artista passa a agir em meio ao público e, suas ações e intenções se transformam em obra e poética tátil. Liberta-se o público do seu papel passivo e o coloca frente a diferentes percepções e ações da obra.

No espetáculo “*Anjos d’Água*” a busca pela interatividade se esboça desde a primeira cena, por meio de ações sutis de segurar a bola com água e decidir o que fazer com esse objeto. Essa participação espontânea vai ganhando espaço à medida que o trabalho se desenvolve. Nessa terceira secção a interatividade passa a definir a condução, a solução e o restado estético da composição da dança. É a partir da parceria com público dentro da estrutura da cena que se estabelece do jogo coreográfico, a partir de uma metodologia que busca envolver e co-responsabilizar o público pela condução da cena, o que confere o caráter de transmutação da obra e a possibilidade de resultados sempre novos e reveladores. Os jogos coreográficos do espetáculo “*Anjos d’Água*” buscaram estruturas de construir danças criativas em um processo de criação que não se esgota com o produto, a obra que é o próprio processo, valorizando a experiência viva e a manifestação das singularidades.

Considerando quem em cada apresentação houve um tipo de público deferente e os aspectos dados pelo espaço foram alterados, buscava-se a fusão dos agentes do jogo na qual é indissociável a relação sujeito-objeto, emissor-receptor, arte-vida. Cada jogo proposto na cena solicita o interesse das partes em jogar, que implica no uso claro de estratégias para a realização do jogo, que resulta em procedimentos compositivos inusitados, ainda que sejam sempre as mesmas regras e as mesmas ações solicitadas para a interatividade com o público.

Como será descrito a seguir, verificaremos como o uso do recurso do jogo coreográfico contribuiu tanto para o desenvolvimento metodológico quanto para a criação de uma dramaturgia pautada pela ação do outro, do espectador-protagonista.

Secção 3	Ah! Não me molhe, por favor! (risos) - A ação do espectador como regra do jogo coreográfico.
-----------------	---

CENA . nº: 11 – Pontes de águas	TEMPO APROX.: 8’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: A partir dessa cena, os bailarinos retomam os regadores e o espaço da praça. Saem do espelho d’água e executam jogos coreográficos improvisados a partir de quatro células coreográficas curtas. O Jogo dessa cena é pegar água com os regadores e desenhar com água no chão da praça, delimitando espaços para que dançam dentro. A proposta é que cada bailarino estabeleça seu “lugar” para dançar, mas também estabeleça esse espaço para o outro executar a ação e o desdobramento do jogo é contornar o corpo de outro bailarino exposto no chão. A cena segue até que a regra do jogo mude e todos comecem a molhar um dos bailarinos.		
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança, improvisação e jogo interativo		AÇÃO/PÚBLICO: Observa com receio a ação dos bailarinos no meio do público
REFERENCIAL CRIATIVO: Essa cena marca o início da terceira secção do espetáculo que objetiva a interação e participação do público na obra. O uso do improviso determina a qualidade das ações e o encaminhamento do espetáculo. Fatores como o ‘acaso’ e a ‘imprevisibilidade’ da reação do público formaram as maiores referências para a criação dos jogos.		
AÇÃO FÍSICA: Jogo de improviso que estabelecido pela execução de quatro células coreográficas acionadas pelo jogo com o espaço e com o grupo. Ação 1 – buscar água no espelho e desenhar um “espaço” para dançar dentro e executar 1 das 4 seqüências. Ação 2 – desenhar um espaço para que o outro bailarino ocupe e dance dentro. Ação 3 – Ao ver outro bailarino deitado no chão, pára a sua coreografia e circula com a água do parceiro.		
ARGUMENTO POÉTICO: Essa cena tem o compromisso de alterar a energia e a dinâmica do trabalho. Por meio dos jogos, trilha sonora e aproximação com o público o trabalho migra para uma estética de ações próximas da dança contemporânea na qual o jogo é o fator determinante da dramaturgia. Pensar na idéia de que antes secas agora a fontes em atividade estão ‘transbordando’ para o espaço da praça.		
ESPAÇO UTILIZADO: Área ao redor do espelho d’água, parte central da praça.		
FIGURINO: Os bailarinos ao sair do espelho d’água, começam a desconstruir o figurino de mergulhadores, transformando-os em algo parecido com roupas de surfistas. Peito e braços descobertos.		
ELEMENTOS DE CENA: Os regadores são retomados assumindo literalmente a função de transporte e espalho das águas.		
TRILHA SONORA: Essa cena tem uma paisagem sonora dinâmica com base no <i>House Music</i> o que contribui para manter o ritmo da cena e manter a métrica do jogo. É nessa trilha que mais se percebe o trabalho do DJ, no qual Fernando Prado usa com abundância a mistura de efeitos, timbres e natureza das fontes sonoras, privilegiando elementos das músicas urbanas.		
COREOGRAFO: Lakka	DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Gustavo
		

Secção 3	Ah! Não me molhe, por favor! (risos) - A interatividade do espectador como regra do jogo coreográfico.
---------------------	---

CENA . nº: 12 – Pontes de águas II		TEMPO APROX.: 7’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: A regra geral dessa cena é solicitar que pessoas do público vertam água sobre eles enquanto executam seqüências improvisadas. A coreografia dura o tempo em que a água está sendo vertida. O bailarino dança sentindo a intensidade com que a água cai sobre ele, ou seja, se a pessoas jogarem com suavidade a água, o bailarino deveria executar movimentos leves, lentos e delicados. Se a água cai com pressão, a dança deveria ser forte, com movimentação ágil e intensa. O publico dirige as coreográficas por meio da ação de verter a água. Na maioria das apresentações a participação do público é intensa, o que pode modificar também a duração da cena. Com público infanto-juvenil é natural que a cena seja mais extensa pela espontaneidade da participação dessa faixa etária. A cena sempre sugere um clima de muita descontração.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança, improvisação e jogo interativo		AÇÃO/PÚBLICO: O público é convocado e participa ativamente das ações.	
REFERENCIAL CRIATIVO: Estabelecer com o público uma relação de parceria no desenvolvimento das ações que contam com a variável da improvisação para articulação dos jogos coreográficos. O espetáculo nesse momento insinua os conceitos de <i>Happenis</i> e <i>Events</i> . O objetivo é respingar água no público de forma sutil e sem constrangimentos, o que torna a cena leve e descontraída, estimulando a participação do público.			
AÇÃO FÍSICA: Jogo de improviso que estabelecido na cena anterior agora conta com a participação do público. Os bailarinos executam partituras de movimentos improvisadas enquanto o público de porte dos regadores executam a ação de (re)molhá-los.			
ARGUMENTO POÉTICO: Convocar a participação direta e física do público no jogo coreográfico foi pensando com o objetivo de responsabilizá-lo pela condução da cena. As pessoas que participam do jogo são nesse momento co-autoras das coreografias pois são elas que definem a direção do deslocamento, o nível e a qualidade da movimentação dos bailarinos			
ESPAÇO UTILIZADO: Área ao redor do espelho d’água, parte central da praça. O mesmo da cena anterior.			
FIGURINO: Algo parecido com roupas de surfistas. Peito e braços descobertos. O mesmo da cena anterior.			
ELEMENTOS DE CENA: Os regadores são retomados com a função de transporte de água.			
TRILHA SONORA: paisagem sonora dinâmica com base no <i>House Music</i> o que contribui para manter o ritmo da cena e manter a métrica do jogo. O mesma da cena anterior.			
COREOGRAFO: Lakka		DIRETOR: Dickson	Ensaiador: Gustavo
Imagem 01		Imagem 02	
			

Secção 3	Ah! Não me molhe, por favor! (risos) - A interatividade do espectador como regra do jogo coreográfico.
---------------------	---

CENA . nº: 13 – A guerra		TEMPO APROX.: 4’	Nº BAILARINOS: 6
DESCRIÇÃO DA CENA: A cena anterior termina quando os bailarinos elegem um deles para ser excessivamente molhado. A música pára, ouve-se um grito de um dos bailarinos que esta novamente na cúpula da fonte e começa a arremessar as bolas de água. Começa então o jogo de arremessos das bolas de água que até então estavam espalhadas no chão da praça desde a segunda cena. Os bailarinos vão recolhendo essas bolas e as arremessam uns nos outros. O público também é convidado a participar dessa espécie de “guerrinha de água”. Há correria e o público tenta não ser molhado, ao mesmo tempo em que também molham os bailarinos. A cena prossegue até que o bailarino que atirou as primeiras bolhas de água é visto pelo grupo. Daí então continua jogo entre eles, mas agora com as bolhas contendo um líquido vermelho. Ao final da cena todos estão caídos uns por cima dos outros sugerindo a morte.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança, improvisação e jogo interativo		AÇÃO/PÚBLICO: O público é convocado e a participa ativamente das ações	
REFERENCIAL CRIATIVO: Romper com o clima de descontração a introduzir a ideia da violência urbana, dos conflitos sociais, da chacinas de moradores de rua.			
AÇÃO FÍSICA: Apanhar os balões de água espalhados na praça e atirar uns contra os outros, provendo uma “guerrinha d’água”. A ação que começa lembrando uma brincadeira infantil dá espaço ao arremesso cada vez mais forte dos balões.			
ARGUMENTO POÉTICO: Apresentar o momento mais dramático do espetáculo que fala da violência urbana, do clima de morte, da realidade dos moradores de rua e do caos social.			
ESPAÇO UTILIZADO: Área ao redor do espelho d’água, parte central da praça. O mesmo da cena anterior.			
FIGURINO: Para essa cena vestem camisetas brancas para evidenciar o tingimento do líquido vermelho que faz referência ao sangue e a violência urbana.			
ELEMENTOS DE CENA: Os regadores são arremessados no espelho d’água, são retomados os balões (sementes) espalhados na praça, balões com tinta vermelhas camuflados na praça.			
TRILHA SONORA: Stop na musica da cena anterior. À medida que a ação de desenvolve ao chegar à guerra de sangue entra a trilha com vozes de telejornais que narram a violência urbana, as chacinas e catástrofes naturais. A trilha foi feita por recortes de muitas notícias mixadas com sons de sirene, equipamentos hospitalares, tiros e rajadas de metralhadoras. Além de reforçar a dramaturgia da cena faz um critica a imprensa sensacionalista.			
COREOGRAFO: Dickson		DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Erickson
Imagem 01 		Imagem 02 	

Secção 3	Ah! Não me molhe, por favor! (risos) - A interatividade do espectador como regra do jogo coreográfico.
---------------------	---

CENA . nº: 13 – O presídio		TEMPO APROX.: 4’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Ao final da cena anterior os bailarinos correm novamente para o espelho d’água, retiram as camisetas sujas de “sangue” e as lavam na água. Houve apresentações que pessoas do público vieram espontaneamente ajudar na lavagem das roupas. Depois estendem essas camisetas na mureta da fonte, fazendo alusão as roupas penduradas para secar nas janelas dos presídios e também ao símbolo de paz quando é colocado um ‘pano branco’ ao final de um seqüestro. A fonte volta a jorrar pela segunda vez no espetáculo, aludindo a presença da água como elemento de transformação e de mutação energética.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança com contornos teatrais.		AÇÃO/PÚBLICO: O público é disperso pela cena anterior e retorna a observar a ação no espelho d’água	
REFERENCIAL CRIATIVO: A cena é um desdobramento da ideia de violência da cena anterior e apresenta imagens de referências aos moradores de rua que lavam as roupas nos chafarizes e aos presídios (comunidade carcerária) que estendem bandeiras brancas nas janelas do cárcere em sinal de rendição. Há no final da cena um retorno à ideia de meninos de rua que “brincam” nas águas dos chafarizes.			
AÇÃO FÍSICA: Lavar as camisetas brancas manchadas de ‘sangue’, estendê-las na mureta da fonte de forma organizada lado-a-lado. Retomar ação na água agora sem executar nenhuma coreografia. A cena se contorna por uma ação mais teatralizada, representativa.			
ARGUMENTO POÉTICO: Essa cena é o final da secção três que apresentou um desenvolvimento dramático do espetáculo, recorrendo às imagens dos meninos de rua e a referências de violência urbana. Nessa cena há um clima de “rendição”, de final de conflito e de um retorno a visão mais lúdica da água e dos chafarizes.			
ESPAÇO UTILIZADO: O espelho d’água e a mureta da fonte.			
FIGURINO: Retiram as camisetas brancas do corpo e as lavam no espelho.			
ELEMENTOS DE CENA: Os regadores são arremessados no espelho d’água, são retomados os balões (sementes) espalhados na praça, balões com tinta vermelhas camuflados na praça.			
TRILHA SONORA: Fade out na trilha iniciada na cena anterior assim que os bailarinos se aproximam do espelho. A cena segue sem trilha. Ouve-se apenas o som da água da fonte e do movimento dos bailarinos na água.			
COREOGRAFO: Dickson		DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Erickson
Imagem 01		Imagem 02	
			

3.3.4 Secção 4: Praia de concreto – A resignificação do espaço pelo conceito de performatividade

O conjunto das últimas cenas do espetáculo “*Anjos dá Água*” busca aproximações de outro conceito cunhado pela contemporaneidade e que atravessa campos do conhecimento que vão desde a filosofia às discussões sociais de gênero. Refiro-me a conceito de “performatividade”, que pela recente apropriação no universo das artes e derivado dos estudos da performance, carece de mais luz para que se alcance a potencialidade do termo. Do prisma das artes cênicas se pode-se entender, pela designação de performativas, as obras de arte que exigem a presença do artista, cuja criação tem como suporte essencial o seu próprio corpo. Consistem, portanto, num acontecimento no tempo presente, pelo que se lhes atribui igualmente um caráter efêmero e imaterial. Proclamam ações em tempo real, nas quais sugerem para além de uma apreciação, a participação efetiva do espectador, não sendo, em muitos casos, possível distinguir o proponente da ação. A performatividade está no cerne do desenvolvimento de uma arte que alteraria a relação entre sujeito e objeto ao deslocar o papel do espectador no campo artístico e estabelecer a sua passagem da contemplação à participação eficaz.

As propostas artísticas que se movem pela designação de *happenings* ou *events*, apresentam claramente a ideia de performatividade como elemento de operação, estabelecendo um campo de atuação sem contornos definidos que deságuam em resultados imprevistos. Revelam a natureza de uma prática que dispensa os modelos de representação e da narrativa, e apresentam uma dramaturgia aportada no sentido real da vida, em uma simbiose entre a apropriação de um estado artístico e uma ação com efeito no real.

No entanto o conceito de performatividade mais próximo das discussões empenhadas nas cenas finais do espetáculo “*Anjos d’Água*” pode ser amparado pela definição de Teatro Performativo apresentado por Josette Féral (FÉRAL, 2008):

Uma das principais características deste teatro [performativo] é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido. (FÉRAL, 2008. p.209)

Neste sentido, nos pautamos no entendimento de que, no processo performativo, mais vale questionar sobre o que a obra provoca no receptor e no espaço, o que acontece com eles, do que um eventual sentido prévio elaborado pela obra, pelos bailarinos ou pelo encenador, considerando que a obra pode tomar encaminhamentos não previstos e fora dos padrões reconhecíveis de um sistema artístico convencional.

O contato direto com o espectador proposto nessa secção do trabalho encontra-se respaldado na capacidade de ser percebido com ações performativas, ao gerar seus efeitos face à presença ativa dos corpos, sujeitos em sua plenitude de existir no espaço e no tempo, que ouve, vê, respira e sente odores e texturas. Assim, a qualidade poética da expressão performativa está na sua capacidade de provocar sentimentos, produzir efeitos, proporcionar experiências sensoriais tanto para o espectador quanto para o bailarino, que por hora se coloca invertido no jogo da cena, passível à ação/reação do espectador para que tome a decisão da sua próxima ação. A performatividade assim, toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador e dos espaços buscando reconfigurá-los sob uma perspectiva crítica, política, simbólica e afetiva.

Assim, o conceito de intervenção urbana utilizado para embasar o conjunto das primeiras cenas na primeira secção está diluído em todo espetáculo e para além de configurar como uma linguagem, opera sobre uma perspectiva generalizada do trabalho, o mesmo valendo para o conceito de performatividade. Por mais que esse conceito tenha sido esboçado na quarta secção, a ideia de corpos performativos pode ser percebida em todo o trabalho, inclusive, desestabilizados nos modos de dançar, na estética visual do trabalho, na utilização e nos códigos da trilha sonora, e sobretudo, na ação de ‘estar’, ‘fazer’ e ‘refletir’ dos artistas envolvidos na obra.

Secção 4	Praia de concreto – A ressignificação do espaço pelo conceito de performatividade.
---------------------	---

CENA . nº: 14 – O banho de sol	TEMPO APROX.: 9’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: No primeiro momento os bailarinos trocam de figurino, retirando definitivamente os macacões de mergulhadores. Usam sungas brancas com bolinhas, estilo “<i>vintage stile</i>”, fazendo uma alusão a década de inauguração da fonte na praça Tubal Vilela em Uberlândia. De dentro de uma sacola retiram toalhas coloridas com estampas infantis de personagens femininos como Cinderela, Garotas Super Poderosas, Betty Boop; Ocupam a margem do espelho d’água como se estivessem a “beira mar”. Munidos de óculos escuros, bóias infláveis, bolas e outros elementos que remetem ao universo de uma praia, cada um dos bailarinos se coloca em um ponto dessa “orla marítima” com a ação de ficar apenas deitado sobre as toalhas e tomando sol. Em seguida se reúnem no meio da praça, deitam novamente enfileirados e olham ironicamente para o público como se o público fosse o próprio mar.		
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança e ações performativas.		AÇÃO/PÚBLICO: O público observa mais próximo a ação dos bailarinos.
REFERENCIAL CRIATIVO: A cena teve como referência as imagens dos movimentos artísticos de ocupação das fontes ocorridos como ações performáticas em Minas Gerais, a partir dos anos setenta e que buscavam ressignificar as fontes como espaços de lazer e cultura.		
AÇÃO FÍSICA: Retirar das sacolas de praia as toalhas e estendê-las no chão. Passar bronzeador e tomar sol. ‘curtir’ a praia e observar o movimento do ‘mar’.		
ARGUMENTO POÉTICO: Essa cena marca o início do fim do espetáculo que apresenta agora ações performativas com referência a uma reflexão sobre modos de ocupar a fonte, inclusive para fins de lazer. A cena é permeada por certa comicidade e irreverência.		
ESPAÇO UTILIZADO: Espaço em volta do espelho d’água. Ocupação da ‘orla’ da praia.		
FIGURINO: Vestem agora sungas brancas com bolinhas, um modelo retrô inspirado nos trajes de banho usados no Brasil nos anos sessenta. Óculos de sol		
ELEMENTOS DE CENA: Toalhas com estampas infantis, brinquedos infláveis, guarda-sol, bronzeadores, bóias com motivos infantis.		
TRILHA SONORA: a trilha é composta por versões e variações do tema da canção “<i>Garota de Ipanema</i>” – Tom Jobim e Vinícius de Moraes, propositalmente para criar o ambiente de descontração e de uma situação urbana inusitada além de promover uma crítica cômica à cena.		
COREOGRAFO: Dickson		DIRETOR: Dickson Ensaaiador: Erickson
Imagem 01 		Imagem 02 

Secção 4	Praia de concreto – A ressignificação do espaço pelo conceito de performatividade.
---------------------	---

CENA . nº: 14 – Chaveco		TEMPO APROX.: 5’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Os bailarinos espalham-se novamente pela praça e convidam as pessoas a sentarem nas toalhas e conversar sobre a praia, sobre o dia de sol. Fazem perguntas individuais ao público do tipo: “Você vem sempre a essa praia? Você já entrou na água hoje? Hoje o sol está mais quente, não é mesmo? Nossa hoje essa praia está lotada não é? Aceita uma água-de-coco?” Por meio dessas perguntas, buscam estabelecer uma aproximação com o público instaurando por meio de diálogos particulares à ideia de uma praia, sugerindo intimidade. Na seqüência os bailarinos convidam as pessoas a usar o bronzeador. Existe nessa cena uma dose de humor e comicidade, ou algo que tangencia o teatro do absurdo. Os bailarinos também ouvem as histórias das pessoas que contam, por exemplo, que nunca foram a nenhuma praia ou que nunca haviam pensado que a fonte fosse também uma piscina. A cena finaliza com os bailarinos convidando o público para se refrescar entrando no espelho d’água.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança e ações performativas.		AÇÃO/PÚBLICO: O público novamente convocado para participar fisicamente das ações	
REFERENCIAL CRIATIVO: A fala funcionou como um mecanismo de provocação do público que é inferido a executar uma ação aparentemente descontextualizada. A ideia é colocar o público em movimento e compartilhar com ele o enredo e o argumento da cena.			
AÇÃO FÍSICA: Convidar pessoas do público para dividir o espaço na toalha de praia e solicitar que passem a locação bronzeadora nos corpos dos bailarinos. Conversar como o público.			
ARGUMENTO POÉTICO: Essa cena é o segundo clímax da peça no qual requer o ponto máximo da interatividade com o público e estabelece de fato o argumento crítico, oferecendo a fonte e o espaço da praça como a praia uberlandense. É também uma cena que exige domínio das intensões por parte dos bailarinos evitando situações constrangedoras.			
ESPAÇO UTILIZADO: Espaço em volta do espelho d’água, o mesmo da cena anterior.			
FIGURINO: Sungas brancas com bolinhas e óculos de sol.			
ELEMENTOS DE CENA: Toalhas, infláveis, guarda-sol, os mesmo da cena anterior.			
TRILHA SONORA: Versões e variações do tema da canção “Garota de Ipanema” – Tom Jobim e Vinícius de Moraes, a mesma da cena anterior.			
COREOGRAFO: Dickson		DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Erickson
Imagem 01		Imagem 02	
			

Secção 4	Praia de concreto – A ressignificação do espaço pelo conceito de performatividade.
---------------------	---

CENA . nº: 15 – Anjos Remanescentes	TEMPO APROX.: 5’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Após levar o público para o espelho d’água os bailarinos recolhem os objetos cênicos da cena da praia e caminham para colocar o último figurino que é um capa de chuva. Retomando os regadores e ocupando novamente a cúpula da fonte, executam a ação de recolher a água com os regadores e verter uns sobre os outros. Na criação da cena o objetivo foi trabalhar com o conceito/ideia de dança-instalação que foi o primeiro recurso técnico/estético pensando para esse trabalho. Nessa cena os bailarinos se movem de forma lenta e se colocam na fonte como se fossem uma extensão da arquitetura, outros pontos por onde jorra água desse equipamento.		
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança e ações performativas.		AÇÃO/PÚBLICO: O público observa as ações próximo ao espelho d’água.
REFERENCIAL CRIATIVO: Cena final do espetáculo teve com referência a ideia de instalação, buscando ocupar novamente a cúpula da nave como parte da arquitetura. Inspirado nas imagens dos chafarizes barrocos mineiros e também nas esculturas que compõe a Fontana de Trevis. Há também nessa cena final uma ideia de referência a <i>Arte Monumental</i> que foi uma das principais ocupações de arte pública.		
AÇÃO FÍSICA: Colocar o figurino, retomar os regadores no fundo do espelho d’água, subir sobre a cúpula da nave. Executar jogo de imagens vertendo a água do regador sobre outro bailarino ou sobre o espelho d’água. Movimentação lenta, porém efetiva.		
ARGUMENTO POÉTICO: Cena em que é apresentada a ultima imagem do espetáculo, buscando uma circularidade da obra e retomando a ideia contida no projeto inicial. No desenvolvimento da dramaturgia essa cena parece deslocada se for considerado o percurso narrativo. Entretanto cria uma sensação de materialidade e remete o público a imagens poéticas. Essa cena esteticamente é a que mais se aproxima do nome do espetáculo e do primeiro projeto.		
ESPAÇO UTILIZADO: Cúpula da nave da fonte.		
FIGURINO: Capas de chuva transparentes.		
ELEMENTOS DE CENA: Regadores		
TRILHA SONORA: Sem trilha sonora. Ouve-se apenas o barulho da água.		
COREOGRAFO: Dickson		DIRETOR: Dickson
		Ensaaiador: Erickson
Imagem 01 		Imagem 02 

Secção 4	Praia de concreto – A ressignificação do espaço pelo conceito de performatividade.
---------------------	---

CENA . nº: 16 – Dispersão dos anjos		TEMPO APROX.: 4’	Nº BAILARINOS: 7
DESCRIÇÃO DA CENA: Um a um descem pela última vez da cúpula com os regadores cheios de água e caminham pela praça em direções variadas opostas a fonte, criando ‘rastros’ de água e por fim somem do campo de visão dos espectadores. O espaço da praça aos poucos volta ao normal na medida em que a água espalhada vai secando e os rastros desaparecendo. O público que acompanhou até o final se dispersa, revelando a efemeridade da ação e reafirmando a proposta do trabalho que é intervir artisticamente no espaço público. Ficam as lembranças e a fonte é desligada. A vida cotidiana da praça segue.			
CONCEITO/LINGUAGEM: Dança e ações performativas.		AÇÃO/PÚBLICO: O observam as ações próximas do espelho d’água.	
REFERENCIAL CRIATIVO: Cena final do espetáculo teve como referência a ideia de instalação, buscando ocupar novamente a cúpula da nave como parte da arquitetura. Inspirada nas imagens dos chafarizes barrocos mineiros e também nas esculturas que compõe a Fontana de Trevis. Há também nessa cena final uma ideia de referência a <i>Arte Monumental</i> que foi uma das principais ocupações de arte pública.			
AÇÃO FÍSICA: Recolher as camisetas brancas e colocá-las dentro regador. Os bailarinos descem um a um da fonte se sentam juntos na borda interna no espelho d’água. Permanecem por alguns instantes depois cada um segue um direção aposta da fonte, atravessando a praça. Com os regadores cheios, deixam um rastro de água. Somem da vista.			
ARGUMENTO POÉTICO: Cena em que é apresentada á ultima imagem do espetáculo, buscando uma circularidade da obra e retomando a ideia contida no projeto inicial. No desenvolvimento da dramaturgia essa cena parece deslocada se for considerado o percurso narrativo, entretanto cria uma sensação de materialidade e remete o público a imagens poéticas. Essa cena foi esteticamente a que mais se aproxima do nome do espetáculo e do primeiro projeto.			
ESPAÇO UTILIZADO: Deslocam pelo espaço da praça em direção oposta a fonte.			
FIGURINO: Capas de chuva transparentes.			
ELEMENTOS DE CENA: Regadores			
TRILHA SONORA: Sem trilha sonora.			
COREOGRAFO: Dickson		DIRETOR: Dickson	Ensaaiador: Erickson
Imagem 01		Imagem 02	
			

A fim de contribuir para a percepção do leitor sobre a análise da obra “*Anjos d’Água*” e o engendramento de elementos dramaturgicos, contexto político, apontamentos simbólicos e afetivos presentes no trabalho, esclarecemos que foi necessário estabelecer recortes, buscando estabelecer critérios de análise que pudessem apoiar uma reflexão descritiva e ao mesmo tempo crítica do processo de criação do espetáculo. Ressaltamos a nossa ciência de que, por mais eficaz e instrumentalizada que seja qualquer metodologia de análise de uma obra artística e sua transcrição para o texto escrito, sempre haverá falhas, omissão de detalhes, valorização de estéticas e ampliação ou redução da reflexão, em função do ponto de vista do escritor, engajado no processo de expor a si mesmo quando expõe a sua obra. No trabalho realizado a pouco não foi diferente. Trechos consideráveis não puderam compor os momentos selecionados para a análise do trabalho. A escolha das imagens aplicadas ao final de cada prancha propõe-se a além de ilustrar as questões pinçadas em cada parte, a conduzir o olhar do leitor para as paisagens que consideramos mais significativas do espetáculo.

Dos conceitos sinalizados principalmente na nessa primeira parte do capítulo, assumimos a carência de aprofundamentos históricos que pudessem ampliar a dimensão dos termos e conferisse um panorama mais substancial de referências. Entretanto ao passo que se considera o uso desses conceitos apenas como princípios de aproximação para a análise das partes do espetáculo, ponderamos que para o leitor os esboços foram capazes de situar, mesmo que brevemente, a natureza que envolve os argumentos da pesquisa.

Do ponto de vista de um encenador que agora se coloca como escritor, re(criando) o espetáculo em forma de texto, vale apontar a percepção de que o papel não dá conta de receber e as palavras não são suficientes para tratar das texturas, nuances e particularidades das cenas, principalmente dos momentos de passagem entre elas, nos quais residem os maiores desafios de uma criação cênico-coreográfica. Por entender a complexidade encarnada nesses momentos de passagens, opta-se por não debruçar sobre eles nesse momento, pois isso colocaria a pesquisa em outro nível que presumo ainda não pode ser alcançado. Talvez seja a inabilidade da escrita crítica-descritiva a responsável pelas lacunas que ficam pelas linhas do texto, que escondem esses rápidos, mas importantes momentos de passagens. O oculto nas entre-cenas pode revelar mais sobre aspectos estéticos, ideológicos, situacionais e políticos da obra, e apresenta-se como um possível desdobramento para outro momento de investigação.

Com base no exposto nas pranchas, passaremos a seguir à análise do espetáculo, buscando identificar em cada parte do texto as referências descritas, apontadas ou criticadas. Mais do que o levantamento e a organização de dados e informações, a construção das

pranchas contribui para que o leitor, no momento que julgar necessário, recorra às descrições mais pontuais das cenas e identifique com mais precisão os elementos dramáticos e conceituais de cada cena. Compondo a segunda parte desse terceiro capítulo, os textos a seguir apresentam os principais processos criativos e revelam as influências, metodologias e inspirações artísticas, políticas e afetivas presentes em cada cena e/ou momento do espetáculo.

3.4 Anjos como imagem remanescente: A bricolagem e a concepção estrutural do espetáculo

Dentre várias vertentes da produção contemporânea, me interessou a possibilidade de investigar o conceito de “dança-instalação” desenvolvido no Brasil referencialmente pela artista Vera Sala em parceria com o arquiteto Hideki Matsuka. No espetáculo “*Anjos d’Água*” essa ideia foi desenvolvida principalmente nas CENA. nº: 08 – Acionamento da Fonte, CENA. nº: 9 – Corpos e CENA. nº: 15 – Anjos Remanescentes.

Em linhas gerais esse conceito cunhado por Sala, refere-se a um conjunto de sucessivas operações e alterações da paisagem corporal, produzidas pelo diálogo e permeabilidade entre corpo e ambiente. A prioridade não é um produto pronto e finalizado, mas sim, o privilégio de aspecto artístico processual desprendido de narrativas lineares e desfechos absolutos. Nessa perspectiva Sala se detém na investigação um corpo “instalado”, que dá forma e é formado pelo ambiente onde se instala, num processo contínuo de atualizações e reconfigurações. Sinteticamente, os trabalhos de Sala introduzem a questão do “corpo” no conceito de “instalação”, recorrente às artes visuais desde a década de oitenta e dialoga sobre essa perspectiva aproximando elementos do corpo, do movimento e, consequentemente, da dança.



“*Descontinuidades*” (2012 /2013) Núcleo Vera Sala – Dança-Instalação - imagem: <<http://arvcultural.blogspot.com.br>> acessado em 25/01/2014.

Imerso no ambiente da produção das artes visuais contemporâneas, e seduzido pela idéia de dança-instalação, que como vimos a pouco, recolocava a questão do corpo como objeto escultórico e o movimento como mecanismo de transformação da imagem, porém em ambientes institucionais, me interessou perceber e experimentar essa possibilidade no espaço público. Dessa forma, a primeira ideia do projeto do espetáculo foi no entorno da fonte buscando criar plataformas suspensas em diferentes níveis com andaimes usados na construção civil, interferindo na arquitetura do espaço como se este estivesse passando por uma “reforma”. Sobre essas estruturas os bailarinos ficariam “instalados” performativamente por certo período diariamente, durante cinco dias com a fonte em funcionamento. Daí surge o nome do trabalho, “*Anjos d’Água*” que de alguma forma procurava manter uma relação com o tema natalino, mesmo que já ressignificado do seu contexto convencional, ligado a seres etéreos presentes na mitologia cristã.

Por questões estruturais esse primeiro projeto foi abandonado. Sendo a Praça Tubal Vilela tombada pelo patrimônio histórico da cidade, não foi permitido pelas normas do Conselho Municipal de Patrimônio Histórico e Cultural (COMPHAC) construir as plataformas de andaimes sobre a fonte. A argumentação era de que essas peças de metal poderiam danificar permanentemente a estrutura arquitetônica do espaço. Um estudo foi realizado por engenheiros da Prefeitura e de fato, o projeto ofereceria riscos para o patrimônio. Outro fator de ordem estrutural relevante é o fato de que a fonte não estava funcionando. Todos os sistemas hidráulico, sonoro e elétrico estavam danificados por falta de adequada manutenção.

Dada essa situação, tivemos que repensar todo o trabalho a dez dias da estréia prevista no edital. As únicas coisas que ficaram preservadas do projeto original foram o nome do trabalho e os regadores de metal que serviram como norte, tanto poético quanto prático, para repensar o trabalho e estabelecer caminhos para a criação.

3.5 Arquitetura do movimento: Cruzamentos e verticalizações dos corpos na criação do espetáculo

Assim, abandonado o projeto inicial, o trabalho de encenação começou com o que tínhamos de mais próximo: o corpo e a arquitetura. O espaço da praça, sete bailarinos e eu

como encenador do grupo, uma coleção de imagens e memórias que vinham sendo guardadas e que tinham a água como referência poética. Além destas imagens e o espaço da fonte na praça, os sete bailarinos traziam suas referências de dança: a dança de rua, a capoeira e técnicas de saltos e giros presentes nas danças urbanas como o *Popping* e o *Free Style*. Dada a importância dessas imagens compiladas para a concepção criativa do trabalho, dedica-se a seguir uma seção para tratar com detalhes desse processo.

Repesando o conjunto de elementos que poderiam ser convocados na cena, no sentido de otimizar o processo de criação do trabalho, convidei o coreógrafo Vanilton Lakka para atuar como preparador corporal do elenco, considerando a proximidade da dança dos bailarinos com suas pesquisas de mestrado que estavam em andamento e nas quais investigava a relação do *Break dance* e do *Parkour* como possibilidades técnico-corporais para criação em dança no contexto urbano. Como o elenco já tinha uma proximidade com técnicas corporais semelhantes como a dança de rua, a capoeira, e as danças urbanas, o trabalho se fez com certa fluidez.

Nos primeiros três dias de processo já estavam relativamente prontas as cenas, que no resultado final seriam as do meio do espetáculo, nas quais os bailarinos interagem fisicamente com a arquitetura e estabelecem seqüências coreográficas a partir dos dados oferecidos pelo espaço. CENA . nº: 03 – Tomada de Postos, CENA . nº: 05 – Entre os muros, CENA . nº: 07 – Sobre o Muro II. Esses dados referem-se aos diferentes tipos de piso encontrados na praça, percebendo as suas partes com grama, concreto e pedras-sabão e criando movimentações a partir das possibilidades sugeridas por essas texturas.

Nesse processo foi desenvolvida uma prática que se iniciava pelas atividades de preparação corporal, aquecimento, exercícios específicos para movimentação no piso, nos bancos, nas árvores da praça e na mureta da fonte, além de importantes momentos de diálogos com o grupo, nos quais apresentamos conceitos artísticos, princípios teóricos e referências para a criação em espaço urbano. A pesquisa de Lakka busca desenvolver uma técnica de dança a partir do contato e do atrito como as texturas das ruas e praças, em uma apropriação da arquitetura horizontal dos espaços. No momento em que o processo de criação do trabalho se dá pela ação de colocar o elenco, considerando o histórico corporal do grupo, friccionado com o espaço, o que era presente na ideia conceitual do espetáculo se materializa no processo de criação e fortalece o escopo da obra na linguagem da dança.

Do ponto de vista da encenação era necessário que o elenco entendesse o trabalho como um todo, considerando sua natureza de intervenção e fazendo um paralelo com as

experiências que o grupo trazia dos trabalhos de palco. Esse entendimento foi fundamental na criação do espetáculo, pois a ideia desde o início buscou por uma metodologia colaborativa, na qual de todos os envolvidos foi requerida a participação no desenho estrutural e conceitual do espetáculo. Buscou-se apresentar para o elenco além do espaço físico, formas alternativas de abstração funcional dos elementos arquitetônicos em busca de uma reorganização desse espaço por meio dos movimentos. Ao final desse trabalho, o grupo tinha construído uma média de doze células coreográficas para interação com a arquitetura como elemento urbano de primeiro plano. Tanto para mim quanto para o Lakka foi interessante garantir que todo o elenco acompanhasse e entendesse a obra, pois além do compromisso com a formação artística dos integrantes do elenco, havia a proposta de improvisação sobre o tema, em especial nas cenas CENA . nº: 03 – Tomada de Postos, CENA . nº: 05 – Entre os muros, CENA . nº: 07 – Sobre o Muro II, buscando relações individuais com a arquitetura dos muros.

Após o contato direto do corpo com o espaço – pele, apoios, impulsos, equilíbrio – veio a necessidade de desenvolver o olhar para a praça habitada, buscando a relação da convivência com os freqüentadores assíduos e os passantes ocasionais. Assim, partimos para o estudo do espaço no entorno da fonte e do espelho d'água. O território da praça e o fluxo do deslocamento das pessoas pelo espaço foram os princípios criativos para pensarmos os jogos coreográficos nos quais os bailarinos abasteciam os regadores no espelho d'água e buscavam a interatividade com o público. Nesse instante, sentimos a necessidade de obter informações sobre dados históricos da praça, aspectos conceituais do arquiteto, contexto histórico-social da época da inauguração. Informações que nos possibilitariam compreender a praça para além de seus elementos arquitetônicos, buscando entender esse espaço por meio das referências simbólicas, afetivas e de importância no contexto geográfico da cidade.

A partir desse estudo foi possível prever, para a ocasião de apresentação do espetáculo, os lugares de maior ocupação do público e nos quais os jogos de interação pudessem ser realizados com mais eficácia. No roteiro do espetáculo, a CENA. nº: 11 – Pontes de águas e CENA . nº: 12 – Pontes de águas II dependem necessariamente de uma participação efetiva do espectador no desenvolvimento dos jogos. A ideia de interatividade que não estava prevista no projeto inicial do espetáculo se tornou uma ferramenta importante do trabalho, uma vez que divide com o público as ações e encaminhamento do espetáculo. Em todas as apresentações estas cena contaram com grande adesão do público, que se mostrou inclinado a participar do jogo.

Como metodologia, exercemos a prática do olhar, da observação sobre o espaço e suas relações. Retomamos a ideia do *Flâneur*. Utilizamos o modelo de investigação sugerido pelos dadaístas e surrealistas: As Derivas Artísticas como metodologia de criação. Neste caso, podemos falar de uma “micro-deriva”, pois o nosso campo de deambulação era apenas o espaço da praça e ruas próximas de acesso. Recorremos à metodologia da observação, na busca por compreender as relações sociais que se estabeleciam na praça.

O Jogo de xadrez dos taxistas, as quatro bancas de jornal que se localizam nas extremidades da praça, os pontos de ônibus que cruzam o local pelas avenidas principais, os horários de maior movimento, a saída da escola, o dobrar pontual do sino da igreja matriz. Essas referências direcionaram o nosso foco para além da fonte, passando pela praça e nos fazendo pensar sobre a cidade e suas redes relacionais. Como resultado desse empreendimento do olhar de observação sobre o espaço, em busca de compreendê-lo sob suas cadeias relacionais, comportamentos e dinâmica de circulação, originou-se a CENA . nº: 01 – Invasão dos Anjos e CENA . nº: 02 – Sementes de Água que tiveram como proposta o diálogo com o fluxo dos habitantes e a possibilidade de alterar a paisagem da praça por meio dos balões coloridos.

Mesmo trabalhando cerca de seis horas diárias no espaço da praça, não foi possível para a estreia do espetáculo em dezembro de 2010, aprofundar essas discussões com o grupo. Nem do ponto de vista conceitual, passando pelas questões sociais, filosóficas, afetivas e nem pelo viés da formação técnica corporal dos bailarinos. Percebemos que o trabalho estava frágil tanto no teor prático quanto teórico. Nesse ponto da criação do trabalho tanto eu como encenador quanto o Lakka enquanto coreógrafo nos sentimos impotentes.

Como o trabalho também foi se construindo por meio das apresentações, a cada dia surgiam novos elementos e questionamentos que conduziam as reflexões que permeavam a cidade, sobre aquele tipo de arte que estávamos nos propondo a fazer e como se dava os processos de recepção e interação.



Lakka e elenco do TerraCotta na fase inicial das coreográficas com referência na pesquisa das possibilidades arquitetônicas. Praça Tubal Vilela – Uberlândia – dezembro/2010. Foto: Rogério Vidal.

A partir disso, foi possível estabelecer com o grupo um olhar artístico sobre a cidade e desvendar razoavelmente termos como arte pública e arte urbana e questões inerentes à produção da dança contemporânea direcionada ao espaço público.

Nosso desafio – meu e do Lakka – foi buscar maneiras de fazê-los entender esses conceitos de forma simples e sem ter que enveredar pelo caminho da história da arte, por exemplo. Percebi nesses momentos e percebo ainda hoje o quanto é preciso buscar outros mecanismos de interlocução com artistas que não são ligados ou instrumentalizados no discurso acadêmico. O quanto é necessário a nós artistas/educadores, que também trabalhamos com pessoas da comunidade, escolas e projetos sociais, crianças e adolescente, buscar mecanismos de comunicação que promovam o debate também no universo cultural deles para que a produção da arte contemporânea possa fazer sentido na compreensão de mundo proposto por eles.

Uma de nossas preocupações na montagem do espetáculo referiu-se à quantidade de pessoas no elenco. Inicialmente, o trabalho foi montado com sete bailarinos, em outros momentos apresentados com oito e até nove. Como a estrutura coreográfica, os jogos e a cenas são abertas no que se refere aos participantes do jogo, é possível variar o numero de pessoas no elenco sem com isso comprometer o trabalho. Entretanto, considerávamos naquele momento sete um coletivo pequeno e tínhamos receio do espetáculo se perder no espaço da praça, e principalmente, que os jogos de interação não se estabelecessem. Assim, buscando soluções para esse possível problema, buscamos elementos que pudessem propor a idéia imediata de interferência no espaço. Mais uma vez voltando nosso olhar para a fonte d'água, nos veio à memória que além da emissão de jatos de água, o efeito “encantador = cênico” desse equipamento se faz também pela luz e pelo som que, a princípio dialogam com o movimento das águas, ou seja, a fonte em funcionamento por si só já era um espetáculo pronto.

Percebemos então que estávamos criando um espetáculo dentro de outro espetáculo pronto, ou a partir de um espetáculo, ou ainda, dialogando com outro espetáculo, e mais, interferindo em outro espetáculo maior [o espetáculo da cidade].

3.6 Entre sinos e sirenes: Interferências na paisagem sonora

No decorrer da montagem do trabalho e principalmente depois de concluída a construção das cenas coreografadas – Secção 02 - o receio de que a ação dos sete bailarinos pudesse ser perdida no espaço da praça ficou mais latente, por mais que as ações fossem permeadas de elementos visualmente interessantes como corridas, saltos e deslocamentos agrupados do grupo, que objetivavam exatamente, a ocupação da arquitetura física da praça. A possibilidade de dispersão da obra gerou uma real preocupação.

Nesse sentido, em busca de um elemento que pudesse garantir a instauração de um “evento” e a anunciação de que “algo estranho”, diferente do cotidiano acontecia na praça, recorremos à utilização de recursos sonoros, musicais. A partir desse momento, em que a música é convocada para compor os elementos do trabalho, percebemos que o trabalho caminhava para uma idéia de espetáculo e que não seria fácil abrir mão desse elemento. Enquanto encenador, outra encruzilhada se estabeleceu. Como pensar a utilização e/ou a função da música em um trabalho que a priori foi pensando como um objeto de instalação? Percebemos que por mais que o ambiente produzisse uma densa massa sonora, rica em timbres, fontes e simbologias, essa sonoridade, que já estava incorporada ao ouvido dos habitantes da cidade, não fazia sentido no espetáculo, considerando a naturalidade desses sons no cotidiano urbano e falta de significação poética. Repensar qual seria o sentido da apropriação de recursos musicais na construção de um trabalho cênico para o espaço urbano foi possível recorrendo à experiência de duas articulações distintas.

A primeira, de natureza teórica, refere-se a uma breve análise das experiências do revolucionário bailarino e coreógrafo Merce Cunningham e do artista sonoro John Cage na formatação de composições simultâneas de dança e música como mecanismo de elaboração de obra de arte, pautadas pelo ‘acaso’. Nesses experimentos, cada uma das linguagens conservava sua autonomia, ainda que compoñham uma mesma peça artística. Criados previamente de formas independentes, esses processos eram simultâneos apenas na montagem final. Expostos ao público sob a forma de um acontecimento único, sendo que os possíveis diálogos entre as linguagens poderiam acontecer ou não dependendo de fatores aleatórios. Os momentos fortes, tanto da música, quanto da coreografia, por não serem pré-definidos, não são também necessariamente encontrados.

Esses experimentos denominados de “*Events*” se tornaram referência na obra coreográfica de Cunningham, que por meio de sua parceira com Cage propõe uma relação sem

hierarquia e simultânea entre as linguagens, preconizando uma renovação na utilização da música em cena. A primeira apresentação pública desse novo arranjo artístico foi em 1964 em Vienna, Áustria, no Museum des 20, apesar de sua semente estar germinando desde os anos 50. Abaixo uma passagem do trecho do filme “*Merce Cunningham: A Lifetime of Dance*” (2000) que demonstra o fascínio pelas operações do acaso e pela investigação de fator: sorte na cultura chinesa:

John Cage e eu ficamos interessados no uso do acaso nos anos 50. Acho que uma das coisas mais primordiais que aconteceu na época foi a publicação do livro I Ching, o livro chinês das mutações, de onde você pode tirar sua sorte: os hexagramas. Cage adotou esse procedimento para trabalhar em suas composições; ele usou a idéia do número 64 – número de hexagramas – para dizer que você tinha, por exemplo, 64 sons; então você poderia escolher, por sorteio, qual seria o primeiro som a aparecer, sortear de novo, para dizer qual seria o segundo, e de novo, até que ficasse pronto, nesse sentido, por operações do acaso. Em vez de descobrir qual você deveria seguir – um som específico – o que o I Ching sugere? Bem, eu adotei esse procedimento também para dança. (CUNNINGHAM, Merce in: ATLAS, Charles: 2001)

“*Events*” partia do princípio de colocação simultânea de processos artísticos distintos de música e dança no qual os procedimentos coreográficos acompanhados por música não se associam a dança, necessariamente. Por meio de mais de oitocentas dessas sessões de improvisações corpo-sonoras, Cunningham possibilita novas experiências ao público ampliando os campos de percepção. Os resultados são obras coreográficas visuais e sonoras que se estabelecem por meio de abstração, estimulando a reboque, as sensações, a imaginação e a participação efetiva do público.

Ratifico ao leitor a relevância de retomar aqui essa referência da história da dança, considerando que esses “*Events*” foram pensados para espaços não teatrais, como galerias, pátios e jardins e estimulavam a participação efetiva do público na execução dos jogos coreográficos e musicais. Características também presentes na trilha do espetáculo “*Anjos d’Água*”, principalmente na CENA. nº: 11 – Pontes de águas, CENA . nº: 12 – Pontes de águas II CENAS . nº: 14 – O banho de sol.

No momento de repensar o uso da musicalidade no espaço cênico na criação do espetáculo, a segunda referência foram as experiências observadas nos trabalhos analisados do Projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências e do Festival de Dança do Triângulo, referenciados no capítulo 1, segunda parte.

Das propostas de dança nos terminais de ônibus recuperamos as lembranças do silêncio mortuário e sacal da performance de Ana Reis em “*Trajeto com Beterrabas*” e as pontuais sonoridades produzidas pelos próprios bailarinos, por meio de gritos, chamamentos,

batidas violentas dos corpos no chão do Grupo Strondum. Naquele momento de pensar a música na construção do “*Anjos d’Água*”, essas formas de apropriação do som/silêncio seria uma possibilidade fracassada, pois necessitávamos de uma sonoridade mais incisiva, mesmo que enquanto encenador, a admiração do silêncio ou do próprio som do movimento me seja um recurso muito caro.

Os trabalhos eram de diferentes naturezas e também foi preciso considerar que a praça no ambiente urbano contemporâneo é um território de intensa passagem e deslocamentos, ao passo que os terminais de ônibus são territórios de breves permanências. Sendo assim, foi preciso pensar no uso da música como um instrumento mobilizador do público, funcionando quase como um elemento autônomo do trabalho e que posteriormente cumpriu a função de ligação estrutural do espetáculo, de instauração dos climas e até mesmo, como instrumento de orientação para as ações dos bailarinos. Assim, a trilha foi pensada como uma paisagem sonora que em certos momentos realçava o sentido da cena, em outros sugeria o ritmo e a dinâmica do trabalho, e ainda, estabelecia uma crítica antagônica ou comentários sobre a própria cena como no caso da CENA . nº: 12 – A guerra.

Destaco que até essa etapa, dançar sem uma referência musical ainda era estranho para o elenco, apesar do grupo já ter passado por essa experiência em trabalhos anteriores, o que ratifica o quanto a relação movimento e som, corpo e música são binômios difíceis de serem superados, mesmo em trabalhos ditos contemporâneos, dada as suas relações paralelas construídas na história da dança.

Pensou-se num primeiro momento em uma trilha percussiva executada ao vivo, idéia que foi abandonada rapidamente tendo em vista a elevação dos custos de produção do trabalho e a constatação de que uma instrumentação, mesmo que percussiva utilizada sem amplificação, poderia sucumbir no ambiente da praça. Partiu-se então para a possibilidade do uso do som mecânico e do estudo para definir em quais momentos do espetáculo seria necessária a sua utilização. Em seguida, estabelecemos o conteúdo da trilha, fazendo uma pesquisa de sons, ruídos, efeitos e até mesmo de canções que pudessem construir a sonoridade do trabalho. Para esse serviço, convidamos o ator e também DJ Fernando Prado que mantém em seu trabalho afinidades com a pesquisa do espaço público. Um dado importante para a compreensão do processo pelo leitor é o fato de que todo o trabalho foi construído e ensaiado sem a utilização dessa trilha. Por questões estruturais de montagem do equipamento de som na praça, a trilha só pôde ser conhecida pelos bailarinos na estreia do espetáculo, pois o equipamento de som da fonte estava danificado. Esse equipamento, mesmo em

funcionamento, não ofereceria a potência e pressão sonora que o trabalho solicitava, uma vez que a proposta era um som que pudesse ser audível em toda a dimensão da praça.

Na etapa de criação da musicalidade do trabalho também foi necessário recorrer aos estudos feitos sobre a praça [deriva sonora], buscando identificar seus próprios sons como: carros e ônibus, frenagens, o sino da Igreja, a sirene da escola e outros ruídos urbanos. Foi importante pensar que esses sons precisavam ser considerados no trabalho, dialogando ou interferindo na musicalidade do espetáculo. Por si, o espaço da praça oferecia uma espécie de dramaturgia sonora que precisava, ao meu olhar de encenador, ser incorporada à dramaturgia da obra. Algumas coincidências foram bem-vindas como as baladas do sino às 18h, no momento exato em que a fonte era ligada ou a sirene da escola soando no momento da cena que narrava a violência urbana e a morte dos meninos de rua. Essas sincronias sonoras ampliavam a dimensão do espetáculo e resignificava tanto para o espectador quanto para os bailarinos, a ideia e a dramaturgia embutida no espetáculo.

Até aqui é apresentado um dos pensamentos que nortearam a produção da trilha sonora do espetáculo, a apropriação, a reprodução e a ampliação dos sons naturais do ambiente da praça. A trilha contém sonoridades abstratas que dialogam com os elementos urbanos ao mesmo tempo em que criam jogos de tensões ao apresentar sonoridades que os ouvidos de pessoas distantes do universo das artes não constituem como música, como o caso da trilha da CENA . nº: 01 – Invasão dos Anjos.

Entretanto, conforme as cenas eram criadas, a trilha sonora precisou cumprir outras funções. Uma delas foi o uso típico de música teatral e cinematográfica que buscar enfatizar determinadas intenções ou introduzir climas específicos entre personagens e/ou situações. Nessa perspectiva, recorreremos novamente a duas situações como referência.

A primeira de ordem teórica é a obra *Música de cena: dramaturgia sonora*(1999) escrita pelo compositor, instrumentista e professor Livio Tragtenberg, que desenvolveu pesquisas no campo de aproximação entre cena e música. Produzido a partir de questões de sua tese de doutoramento, o autor apresenta fundamentos sobre a utilização da música em cena desde o teatro shakespeariano até o teatro pós-dramático contemporâneo. Nessa obra Tragtenberg apresenta e responde, com propriedade de quem já criou várias trilhas sonoras, a perguntas básicas de como se elaborar, ponto a ponto, uma trilha para teatro, dança, cinema ou vídeo, além de trazer à discussão aspectos da relação de composição e encenação, aborda por meio do som elementos que dialogam com princípios coreográficos, pantomima, cinema e o próprio texto teatral. Basicamente, o autor apresenta três formas de abordagem da música na

cena teatral e cinematográfica. A primeira refere-se a ‘música-contraste’ que é quando se quer com a música criar um contra ponto com o sentido geral de cena, estabelecendo um discurso de crítica social, política ou ideológica na ação dramática. A segunda apresenta a ‘música-abstração’, que é utilizada na cena para introduzir um estado de tensão em um prelúdio de algo que está para acontecer. Geralmente, essa utilização da música só tem sentido para o espectador e não cumpre função contextual específica para o ator. A última, e que nos interessa é a música-realce, que tem como objetivo ampliar o sentido dramático da cena, criando uma idéia de projeção simbólica para além da cena, articulando com os elementos afetivos/memoriais do espectador.

A segunda experiência que nos fez pensar sobre a utilização de canções como parte dos elementos de criação da trilha de anjos d’água foi a percepção da obra “*Transports Exceptionnels*” da Companhia francesa Beau Geste, apresentado no encerramento do Festival de Dança do Triângulo em 2009. Nessa obra, o uso do gênero operístico, que já é por si carregado de dramaticidade eleva a ação entre o bailarino e a máquina a um grau de lirismo próximo à catarse.

Na ópera, que é de fato a musicalização de um enredo dramático e ficcional, funcionou como ratificador da ação dramática projetada pelo encenador. Nesse caso, a música é a ária “*La Mama Morta*” (Minha mãe está morta) da ópera *Andrea Chénier* escrita por Umberto Giordano em 1896, Interpretada pela insuperável soprano Maria Callas. Mesmo que o texto da música não apresente nenhuma correspondência com o enredo da obra, o efeito de realce dramático da cena é amplamente percebido pelos elementos sonoros que esse gênero musical convoca.

O mesmo recurso de encenação também pôde ser observado na criação do espetáculo “*Anjos d’Água*”, em dois momentos específicos, nos quais se utilizam de canções do universo popular. Na CENA . nº: 08 – Acionamento da Fonte, o jazz adágio americano “*Hope There's Someone*”, com Antony and The Johnsons infere o clima poético e amplia o sentido apoteótico da cena. Além de seu aspecto sensorial, a canção "Espero que haja alguém" também apresenta proximidades com o conteúdo do espetáculo. Foi composta em 2005 por Antony após a morte de sua mãe na trágica enchente que devastou o estado da Carolina do Norte(EUA). A canção traz o tema da água e ressalta a violência das catástrofes naturais que assolaram a região com mais de 2.800 mortos só naquele ano.

JÁ na CENA . nº: 14 – O banho de sol e CENA . nº: 14 – Chaveco, o uso da canção popular “*Garota de Ipanema*” – Tom Jobim e Vinícius de Moraes em várias versões e idiomas

serviu para realçar o sentido cômico e absurdo da cena, além de ampliar a ação performativa dos bailarinos. Nesse momento, a trilha também ajudou a construir um clima confortável e familiar para a cena, dada a grande popularidade da canção. Outra situação inusitada trazida para a cena a partir da música: a canção fala de uma garota que passa com seu corpo dourado a caminho do mar e em cena estão sete homens negros com sungas brancas convidando as pessoas para se “bronzear”. A meu ver, há na cena mesmo que de leve, uma crítica cômica às relações de gênero e raça que pela própria característica de cor do elenco fica evidente.

Presumo ser importante propor ao leitor que retornemos ao debate sobre a relação da música e dança contemporânea nas idéias apontadas na segunda parte do primeiro capítulo. Pontuamos lá o panorama das criações em dança ou em performance, percebendo que uma das principais rupturas que a dança fez no espaço público foi com a música. Isso se deu, a meu ver, por dois aspectos. O primeiro diz respeito a questões estruturais de utilização desse recurso no ambiente urbano – produção de equipamento de som - e também a própria natureza estética dos trabalhos, que buscam aproveitar a própria sonoridade específica da cidade. O segundo refere-se à ideia de dissolução ou abandono no espaço urbano dos elementos convencionais da dança, na qual a música funciona como mediadora na relação corpo-movimento-coreografia do bailarino e o espaço físico-dinâmico-poético da cena. Considerou-se também que a música pode, nos processos convencionais, mediar a relação com o público na recepção da obra.

Mesmo compartilhando desse pensamento na criação em dança para o espaço público, percebo que a utilização do recurso sonoro no caso do espetáculo “*Anjos dá Água*” funcionou como um elemento de interferência no espaço da praça e colaborou positivamente com o conjunto de soluções técnicas/estéticas eleitas na construção do trabalho.

3.7 Imagens Transitórias e Memórias descoladas: Referências para o encenador

A criação do trabalho seguiu acelerada. A Utilização do espaço, as células coreográficas e os elementos direcionais para a composição da trilha já tinham sido traçados. A estréia cada vez mais próxima e ao contrário do que se imagina, a adrenalina começou a trabalhar a favor da montagem do espetáculo. Tanto para os bailarinos, quanto para o Lakka,

envolvido no apuro das coreográficas, e para mim, enquanto encenador, o trabalho diário realizado por mais de oito horas durante dez dias foi uma grata experiência, pois nos possibilitou o completo envolvimento nas fases da produção artística. O cumprimento diário de um cronograma de tarefas específicas, os desafios de arregimentar a execução do plano de ações, e além de tudo, a possibilidade do trabalho compartilhado e democrático, no qual a tomada de decisões foi feita em grupo, nos ofereceu a vivência de um processo de produção qualificado, pautado pelo profissionalismo e que nos exigia decisões pontuais e acertadas.

O próximo passo então se referiu à definição dos elementos visuais do espetáculo como figurino, elementos de cena, estruturas visuais que dialogassem com a fonte e a ressignificação de imagens. Do ponto de vista da estrutura dramatúrgica e do roteiro do trabalho, foi necessário pensar em formas de ocupação do interior do espaço da fonte e de fato, pensar quais as possibilidades de trabalhar com o elemento água. Lembrando que todas as células coreográficas trabalhadas anteriormente por Lakka foram apropriações para os espaços ao redor da fonte, visando ocupar parte da praça. Nesse momento, foi necessário buscar estabelecer uma entrada para que o trabalho dialogasse diretamente com a fonte luminosa, equipamento arquitetônico que, como vimos no segundo capítulo, apresentava significados sociais, políticos, afetivos e artísticos para a cidade de Uberlândia, os quais impulsionaram a criação do trabalho. Para essa tarefa, retomam-se as noções de *Site Specific Art*, buscando compreensões mais efetivas dos múltiplos significados. Recorreu-se a exemplos de ocupação de fontes luminosas sob a ótica de conjuntos específicos de imagens, memórias, experiências e fotografias que compunham o repertório guardado na memória, que assim como exposto no capítulo um, fazem parte da coleção poética do encenador. Nessa reflexão, apresentaremos três núcleos de imagens utilizados como referencial poético na concepção do espetáculo “*Anjos d’Água*”.



“Imagens Cotidianas” Chafariz Praça da Sé – São Paulo

fotos: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano> - acesso em 12/03/2013.

O primeiro referiu-se a imagens reais da vida cotidiana no uso dos chafarizes, fontes e espelhos d'água como as lembranças de ver os meninos de rua dentro do chafariz da Praça da Sé em São Paulo.

As ações de ocupação desses espaços podem ser apropriadas por um debate social que nos faz refletir sobre as condições das comunidades de rua no Brasil, que passam de 1,8 milhões, de acordo com um levantamento do Ministério do Desenvolvimento Social, feito com base em 76 municípios e realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹⁵ em 2008. Apenas na cidade de São Paulo, a estimativa é de que haja 10.394 pessoas nessa situação, inclusive crianças, que se tornam moradores de rua por causas variadas como: abandono familiar ou até falta da família, situação econômica, desemprego, desajuste social, drogas, álcool e problemas psicológicos. Retrato de um desequilíbrio social que apresenta rebatimentos nos modos de ocupação dos centros urbanos, principalmente das grandes cidades. Não temos aqui condições de realizar um aprofundamento sociológico do tema, entretanto é importante ressaltar as imagens de moradores de rua que se utilizam das fontes e chafarizes como estruturas de saneamento básico, fator recorrente na paisagem urbana. Também recorrente é a forma como o poder público lida de forma violenta com a situação, considerando o uso das águas para esses fins como ações de vandalismo e depredação do patrimônio público. Descompassos de uma organização social desequilibrada e de um pensamento anacrônico que não se estabelece de fato pelo conceito de “bem público”.

Não desconsiderando a relevância desse aprofundamento, e revelando também o fascínio que esse campo de estudo nos traz, retomo a leitura para as questões de ordem poética. Essa imagens, como vimos a pouco, denotam um condição de vida pautada pelo sofrimento de quem vive na rua, porém, o que fixou essas imagens na minha memória foi o fato de como o contato com a água parecia ‘lavar’ momentaneamente o estado social daquelas crianças. A alegria e disposição em estar numa situação de brincadeira e de ludicidade. A água para além de suas funções básicas servia àquelas crianças como elemento de movimento, perceptível por meio de seus corpos que dançavam como a água. Jogar a água para cima, correr dentre do espelho d'água, dar “caldinho”¹⁶ no outro, perder a roupa na água, abraçar o

¹⁵ Estudo detalhado disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/mapa_site/mapa_site.php#populacao> Acesso em 08/09/20013.

¹⁶ Dar “caldinho” é uma brincadeira muito comum entre crianças e adolescentes que consiste em mergulhar a cabeça do outro que está dentro da água (em piscina, no mar etc.), simulando por instantes um afogamento.

mais novo que estava com frio, foram situações resgatadas da memória que foram transportadas e reapropriadas no contexto do trabalho. A idéia de criar um momento no espetáculo no qual a água pudesse instaurar o espaço da brincadeira, do jogo infantil, do estado de felicidade inerente a qualquer criança, inclusive as que vivem nas ruas e praças. Essas referências são levadas ao espetáculo quase que como uma pintura naturalista sem grandes efeitos, buscando de fato revelar a origem da inspiração para a CENA. nº: 12 – A guerra e CENA. nº: 13 – O presídio. Também desse universo, outra imagem que me chamou a atenção é que geralmente os moradores de rua possuem apenas a roupa que vestem no corpo ou algumas poucas que levam consigo em sacolas ou sacos. Sendo assim, também usam os espelhos d’água para lavar essas roupas e usam as grades em volta ou árvores como varal. Essa ação foi observada mais entre os adultos, o que lembra também as roupas penduradas para secar nas grades dos presídios. Essa imagem também é apropriada no trabalho como crítica à violência urbana instaurada nas cidades e, como consequência, o crescimento da comunidade carcerária que é outro problema social que assola o país.

O Segundo núcleo de imagens de referência poética, referiu-se a imagens de referências artísticas, apropriadas em obras ficcionais, contendo assim uma re-apropriação das fontes a fim de criar um ambiente cenográfico ou contextual de realce para o efeito dramático. Assim, referências importantes para mim enquanto encenador foram encontradas em duas obras cinematográficas política, social e historicamente bastante distintas¹⁷. Uma é o filme “*La dolce vita*” (1960) de Federico Fellini na cena em que Marcello



“Imagens Ficcionalis” cenas do filme “*La dolce vita*” de Federico Fellini, (1960) Fontana di Trevi - fotos: <http://portalcinema.blogspot.com.br/2011/0> - acesso em 12/03/2013.

¹⁷ Em ANEXO 06 A e B estão descritas informações sobre as obras cinematográficas.

Mastroianni e Anita Ekberg (Rubini e Sylvia) entram na Fontana de Trevi, Roma. A fonte é escolhida aqui pelo diretor para ampliar o efeito romântico da cena traçando uma analogia de um ato transgressivo do casal ao entrar na fonte com a instauração de um amor socialmente proibido.

Dada também a sua importância histórica, a Fontana di Trevi, que é a fonte mais famosa da Itália, construída em 1732 no coração da cidade de Roma reafirma o desejo do diretor em utilizar cenários urbanos como locações de seus filmes, estabelecendo assim um diálogo entre arte e cidade. Assisti em 2007 a obra que me instigou, no momento de criação



“Imagens Ficcionalis” cenas do filme “A Fonte das Mulheres” de Radu Mihaileanu (2011) fotos: <http://www.adorocinema.com/filmeshttp.blogspotcom.br/2011/0> - acesso em 05/09/2013

dos “*Anjos d’Água*”, a pensar em uma apropriação afetiva da fonte da praça Tubal Vilela, que também é um marco arquitetônico localizado no coração de Uberlândia. Entretanto, não há no espetáculo nenhuma referência ao aspecto passional/romântico da obra, mas extraiu-se dela o elemento de afetividade e dramaticidade que immortalizou o filme e que serviu como imagem de referência para a cena CENA . nº: 9 – Corpos.

A outra obra de referência do cinema foi “*A Fonte das Mulheres*” (2011). de Radu Mihaileanu. Assistida após a estréia da primeira temporada, as observações dessa obra foram extremamente importantes para o processo de amadurecimento do espetáculo, pois nos ofereceu parâmetros de análise

sobre o tema da água na cultura oriental, que é bastante diferente das nossas percepções. O filme narra o sistema machista dominante de um vilarejo situado entre o Norte da África e o Oriente Médio, no qual as tradições islâmicas são seguidas à risca. Uma dessas regras determina que as mulheres sejam as responsáveis por buscar água em um local distante e de difícil acesso, restando para os homens a tarefa de matar o tempo bebendo e falando da vida. Assim nas idas e vindas dessas mulheres à fonte, o enredo desenvolve questões políticas e filosóficas entre elas e discute a questão social de gênero. Para um elenco formando essencialmente por homens no espetáculo “*Anjos d’Água*”, as abordagens desse filme geraram debates que contribuíram para uma ampliação da visão crítica de mundo dos bailarinos. Entretanto, as imagens desse filme foram essenciais para a criação dos jogos cênicos que buscavam

possibilidades de usar os regadores como instrumentos para buscar e espalhar água pelo espaço da praça. Considero oportuno revelar ao leitor que além do conteúdo relativo às fontes e suas ocupações/abstrações advindas das obras descritas acima, aspectos cinematográficos de um modo geral foram empregados no processo de encenação da obra, sugerindo um olhar fragmentado e atemporal do espetáculo. A eliminação da narrativa linear propôs uma ação do espectador no sentido de completar as lacunas deixadas propositalmente nas passagens das cenas e nas proposições dos jogos performativos e coreográficos.

Encerrando a apresentação do conjunto de imagens que fundamentaram o processo de criação e remontagem do espetáculo, trataremos agora de descrever “Imagens Performativas”, que se situam no intervalo entre as imagens cotidianas e as imagens ficcionais, e são inferidas no espaço público como uma ação performática, geralmente propostas por artistas. Talvez esse conjunto de imagens seja o mais relevante para o processo de criação, pois foi a partir dele que se desenvolveram as propostas de figurino, dos elementos de cena e dos jogos performativos.

A partir de julho 2008, a designer Márcia Amaral, artista engajada no movimento de arte urbana mineiro, propõe uma série de ações na Praça Raul Soares em Belo Horizonte, visando a ressignificação da praça e o uso da fonte central. A artista se tornou assídua freqüentadora da praça e costuma tomar banhos de sol e se refrescar com os vapores das águas.



“Musa da Praça” Márcia Amaral (2008) – Ação performativa na praça Raul Soares/BH e detenção na Delegacia de Polícia. Foto: Jair Amaral.

Conhecida pelos populares como “Musa da Praça”, sua atividade gerou polêmica e repercussão na imprensa nacional. Amaral nessas práticas reflete sobre as seguintes questões: Para quê servem as fontes? Teriam elas outras funções que não apenas uma contemplação distanciada? O efeito maior ainda continua sendo aquele de causar um refrigério ao espírito, uma pausa em meio ao caos do cotidiano? As fontes instaladas nas praças das cidades ainda

são desfrutadas pelos seus habitantes? Quem são os seus habitantes? Essas questões vieram se somar ao meu desejo, enquanto encenador, de investigar o espaço público e sugeriu para o espetáculo ações e jogos que pudessem reler o espaço de forma crítica assinalando a ação performática como metodologia criativa.

A artista foi detida pela polícia e respondeu criminalmente pelo fato de estar usando trajes de banho em praça pública, sob a alegação de atentado ao pudor e violação do patrimônio público, conforme traz texto jornalístico vinculado em um jornal eletrônico de Belo Horizonte:

A designer Márcia Amaral voltou a fazer polêmica com seu hábito de tomar banho de sol nas praças de Belo Horizonte. A mulher, de 37 anos, que já recebeu o apelido de “musa da praça”, foi detida nesta quarta-feira na Praça Raul Soares, no Centro da capital, por desacato à autoridade. Ela se desentendeu com guardas e acabou sendo levada à delegacia para prestar esclarecimentos. Segundo versão dos guardas municipais, Márcia queria guardar alguns pertences na casa de máquinas da praça, sendo impedida pelos agentes. A mulher teria então discutido com os guardas, que a acusam de ter dito palavras racistas e de baixo calão. Eles deram voz de prisão e chamaram a Polícia Militar, que levou a designer para a Delegacia Adida ao Juizado Especial Criminal (Deajec), no bairro Coração Eucarístico, na Região Noroeste de BH. Márcia, no entanto, afirma que tudo não passou de um mal entendido. Ela admite que tentou colocar seu colchão no local, quando foi repreendida por cinco guardas, mas nega que tenha feito ofensas. “Eu falo muito rápido e eles confundiram ‘quartel’ com ‘quadrilha’. A partir daí começou a confusão por um motivo banal. Eu fui agredida, arrastada pelo chão, algemada e humilhada. Minha calça ficou toda rasgada. Vou processar a Prefeitura”, desabafa. Em audiência realizada de imediato no Juizado Especial Criminal, Márcia foi condenada pelo juiz Cristiano de Oliveira Cesarino a prestar quatro horas semanais de serviços à comunidade durante três meses, ao invés de responder a processo criminal. O trabalho que ela poderá fazer será definido na próxima semana. “Quero escolher trabalhar como gari e ajudar a varrer as ruas. A cidade está suja e cheia de buracos”, (VENTURA, 2006)

As ações performativas de Marcia Amaral não são fatos isolados e nem pioneiros em BH. Em 1989, o Grupo Galpão já engajado com o debate criou o happening “*Queremos Praia*”. O grupo convidou atores e bailarinos de vários grupos teatrais de Belo Horizonte para essa intervenção urbana, realizada na região da Savassi, bairro nobre da capital mineira e na Praça Sete, no centro da cidade. Um dos pontos mais instigantes e transgressivos da ação consistiu no fato de que todos vestidos em trajes de banho, saem às ruas convocando a população para um protesto em que reivindicavam a criação de uma “praia” em Belo



Atriz Teuda Bara no "Movimento Queremos Praia, Uai!"
Foto: Eugênio Sávio – Grupo Galpão de Teatro. (1989)

Horizonte. Em 2010, o movimento preconizado pelo Galpão ressurgiu sob uma perspectiva ampliada, convocando por meio de ações performáticas a classe artística belorizontina para um debate intrinsecamente político.

Interessado em aglutinar pessoas e alcançar visibilidade, o movimento denominado “Praia da Estação” procurou alinhar o discurso de alguns grupos artísticos da cidade, que além de criticar a postura do governo municipal daquela época, estavam preocupados com os rumos das Leis de Incentivo e reclamavam mais condições e trabalho para os profissionais das artes. O



“Movimento Praia da Estação” Artistas Mineiros –
Praça da Liberdade – BH/MG – Foto: Ommar Mota. (2010)

movimento ganhou destaque e se espalhou por cidades do entorno de Belo Horizonte e permitiu notáveis encontros. A partir deles, importantes articulações foram organizadas, entretanto, isso não impediu que depois de alguns meses ocorresse certo apaziguamento de suas propostas, fato que acabou transparecendo na recepção do movimento “Praia da Estação” como apenas mais um evento cultural fetichizado.

Esse último conjunto de imagens serviu tanto de subsídio visual como aporte social/político para a criação da Secção 4 - Praia de concreto – A ressignificação do espaço pelo conceito de performatividade, especialmente das cenas CENA . nº: 14 – O banho de sol e CENA . nº: 14 – Chaveco.

O processo metodológico apresentando nesse capítulo buscou apresentar com mais profundidade o contexto cultural do qual emergiu a criação do espetáculo. Em seguida, buscou-se dissecar o trabalho por meio do recurso *Shoontig Script* utilizado no cinema, afim de melhor observar as partes do trabalho. Por último, analisa-se o trabalho à luz de conceitos e outras obras artísticas de referência. Acredita-se que o alinhamento do processo fez-se necessário de forma que esta pesquisa pudesse ganhar corpo e o texto se apresentasse de forma clara ao leitor, percorrendo principalmente sobre os relevos e tessituras de cada cena. Tem-se ciência de que amarrações ainda estão frouxas e de que alinhamentos precisavam estar mais firmes. Todavia, as observações e análises não contempladas nessa descrição podem ser material para um possível desdobramento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

SOBRE PONTES E ÁGUAS, UMA CIDADE EM PROCESSO

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente, num fluxo inestancável de transformações e mudanças.

KATZ e GREINER

Quando as fontes voltam a jorrar: Desafios políticos

A princípio a ideia do espetáculo “*Anjos d’Água*” procurou chamar a atenção para os (des)casos e abandono das fontes de água que, desativadas carregavam em suas quase ruínas, a memória de um tempo decorrido. Interessou-nos no primeiro momento investigar para além da estrutura arquitetônica, as possíveis relações que outrora contornavam esses equipamentos e as relações de afetividade contidas na imaterialidade do espaço e nas histórias dos habitantes. O primeiro trilha que conduziu a pesquisa buscou ressaltar tais questões, com convite ao espectador-participante a uma reflexão sobre a cidade como bem cultural, direito comum e que necessita ser (re)descoberta e (re)apropriada.

O processo de circulação do espetáculo por cidades mineiras pretendeu chamar atenção para a memória e a importância desses espaços, contribuindo para sua manutenção e preservação. O espetáculo contém nas entrelinhas a reivindicação para que as fontes voltassem a jorrar, cumprindo suas funções, sejam estéticas ou estruturais. Há estudos técnicos realizados por empresas especializadas na construção de fontes, espelhos d’água e cascatas artificiais, que comprovam que as grandes fontes de água auxiliam no controle de temperatura dos centros urbanos e cumprem a função de umidificar o ar, principalmente pela transformação em vapor dos jatos de água que pela força do vento pode ser levando a médias distâncias¹⁸. Considerados no passado como uma das mais audaciosas e atraentes invenções do engenho humano, esses aparelhos arquitetônicos são tidos como símbolo de requinte, civilização e engenhosidade em cidades de países desenvolvidos, além de denotar o

¹⁸ Mais informações disponíveis em <http://www.petrofontes.com.br/empresa.html>.

compromisso com a preservação da memória e da cultura em cidades históricas, quando são restaurados e revitalizados.

A reação que o projeto do espetáculo promoveu nos cidadãos na cidade de Uberlândia, quando da sua estreia, nos mostrou que é possível sensibilizar as pessoas por meio da arte/dança, pois antes dessa ocasião, como informado, a fonte estava desativada. Após os seis dias de apresentações do espetáculo, de 18 a 23 de dezembro de 2010, a comunidade solicitou à administração pública da cidade que a fonte continuasse em funcionamento, mesmo estando comprometidos os sistemas de iluminação e sonorização.

Também por conta das ações do espetáculo, descobriu-se que a Secretaria de Meio Ambiente e Serviços Urbanos de Uberlândia possuía planos para a revitalização da praça Tubal Vilela e seus equipamentos arquitetônicos, incluindo a fonte luminosa e a concha acústica. Entretanto, esse planejamento ficou engavetado por anos à espera de vontade política, uma vez que a recuperação da fonte não estava na pauta das prioridades da administração municipal.

Reconhecido esse papel do espetáculo em contribuir com a preservação da memória das cidades, o trabalho “*Anjos d’Água*” recebeu do Governo do Estado de Minas Gerais, por meio da Secretaria de Estado da Cultura, o Prêmio CenaMinas de Artes Cênicas para atuar em cidades mineiras onde as fontes estavam desativadas. Assim em 2011 o espetáculo percorreu as cidades vizinhas de Araguari, Patos de Minas, Tupaciguara, e retornando novamente a Uberlândia. Nessas cidades, o trabalho foi submetido a diferentes situações, sendo reestruturado a cada apresentação, incorporando a memória dos espaços e a relação dos habitantes com as praças e as fontes. Para esse empreito a equipe envolvida, bailarinos, técnicos e produção, precisou estar atenta para além das informações físicas e visíveis de cada espaço. Havia sempre a tentativa de sensoriamiento desses espaços por outros poros, buscando compreender a cidade pelas suas invisibilidades, ou seja, por aquilo que não é perceptível no primeiro contato e que requer certo tempo para ser entendido e absorvido.

Enquanto encenador, esses processos de adaptação da obra foram sempre desafiantes, pois a mim cabia a tarefa de reconfigurar os elementos fixos do trabalho, a saber, indicações das cenas, células e jogos coreográficos, figurinos, materiais de cena e a trilha sonora para os diferentes espaços e situações. Por mais que apresentasse uma estrutura semelhante – praça com fonte d’água – cada performance refletiu ‘lugares’ com particularidades que foram levadas em conta. Como encenador, foi preciso chegar a cada uma das cidades muito antes da

presença física, buscando a priori informações geográficas, políticas, sociais e dados estatísticos que pudessem oferecer algum suporte para o apropriação desses espaços nas entranhas do trabalho.

Em todas essas cidades, nos deparamos com o mesmo estado de abandono e descompromisso do poder público com as praças e as fontes, além das mesmas relações saudosistas dos moradores ao lembrarem-se das fontes em funcionamento. Um dado importante descoberto nessa temporada de 2011 foi que todas as praças visitadas foram projetadas pelo mesmo arquiteto, João Jorge Cury, que como citado anteriormente, foi um dos principais representantes da arquitetura modernista brasileira a partir dos anos cinquenta.

Seguindo a tendência da arte contemporânea, esse espetáculo se configurou como uma obra aberta em constante transformação, trazendo no bojo de suas ações a busca pela compreensão destes espaços para além de uma relação física, geográfica/arquitetural, discutindo suas relações metafóricas, subjetivas, históricas e até mesmo afetivas. Tendo como suporte de criação a dança, o trabalho invocou elementos da *Performance Art*, do teatro, das artes visuais, além de articular os conceitos de Performatividade e *Sit Specific Art* para concretizar a ideia de intervenção urbana.

Após as quinze intervenções do espetáculo “*Anjos d’Água*” nas três cidades vizinhas no Triângulo Mineiro, percebe-se por meio de relatos dos espectadores o quanto as imagens instauradas e sugeridas durante as cenas foram absorvidas pelo imaginário das cidades. Sendo uma obra de natureza pública, fica difícil mensurar com precisão a quantidade de pessoas que tiveram contato com o espetáculo, mas estima-se que cerca de quinhentas pessoas passaram pelos espaços das praças durante o período de cada intervenção. Acredito que o debate trazido pelo espetáculo apontou para além da relevância da investigação quanto à ressignificação da arquitetura do espaço, articulando com manipulação de signos comunicativos e com a proposta de rememoração do ambiente físico e afetivo das praças.

Caminhando para a conclusão dessa pesquisa no âmbito da discussão acadêmica e abrindo novas perceptivas de reflexão poética e sensorial sobre o tema, transcrevo o depoimento de Yone Araújo, artista visual, que ilustra o quanto a relação do fazer artístico na cidade é uma possibilidade latente, repleta de vetores conceituais possíveis ao artista na contemporaneidade:

O mundo da obra e o mundo cotidiano deixaram de ser entidades separadas, e passaram a trocar de posição sem cessar. E esse é o grande trunfo da arte e do artista, o de nos remover de

lugares comuns. Saímos de um lugar rotineiro, mesmo sendo num espaço/cenário do cotidiano: a praça.

Meninos Terracotta nos batizavam com a água das bolhas coloridas! Os garotos da praia, sedutores arrebataram e provocaram todo o povo, provocaram o gesto para além do desejo! Os meninos de rua lavavam suas roupas e brincavam na água, estavam felizes, eram imagens simples, as imagens de um espaço feliz. Ainda todos eles sobre a fonte nos levavam ao movimento de ascensão, mesmo estando no espaço da horizontalidade: a praça. Fomos todos arrebatados! No final do espetáculo, quis abraçar os meninos Terracotta e agradecer! Estava com uma blusa branca e ao abraçá-los, além da água que nos benzeram, fiquei com minha blusa molhada e fui duplamente abençoada. São esses espetáculos que dão significado ao mundo que vejo. E para encerrar deixo Guimarães Rosa: Perto de muita água tudo é feliz. (ARAUJO, 2010)

Flutuando sobre referências teóricas, exemplos artísticos, verificação de recorrências e devaneios intuitivos, procurou-se oferecer ao leitor um sistema de informações e reflexões que localizam no tempo e espaço o tema dessa pesquisa. Buscou-se na primeira parte da dissertação apresentar o agente/artista/pesquisador que se reflete no trabalho, estimulando uma exposição mediada entre o artista/encenador e o gestor público. A diante, o texto propôs traçar um caminho de reflexão pinçando autores de diversos campos do pensamento a fim de nortear e referendar a elaboração do discurso do trabalho. As escolhas e negações de um ou outro teórico ou artista, também revelam o território do embate estabelecido por essa pesquisa. Sabe-se que definições e conceitos ainda estão esfumados e que adensamentos seriam bem-vindos nessa ou naquela ideia esboçada. Mais águas deveriam mover esse moinho. Entretanto, considero que os certames apontados apresentam consistência e conduzirão para desafios em próximas criações.

A cidade revisitada - Rastros da pesquisa

O objeto dessa pesquisa, o espetáculo “*Anjos d’Água*” se localiza no bojo do debate da dança contemporânea e articula suas reflexões agenciando o debate para além do campo artístico. A cidade em que mora o desejo dessa pesquisa é um espaço em construção, um projeto em processo no qual se fortalece muito mais pelas dúvidas que suscita do que pelas certezas que afirma. O traço desenhado por esse trabalho conduziu as reflexões na busca por encontrar as encruzilhadas do trajeto, o que em um momento ou outro desviou o foco do que se pretendia alcançar. Ao mesmo tempo, esses desvios foram extremamente positivos e apresentaram possibilidades que levaram a outras águas, talvez mais calmas, mas que, para essa pesquisa serviram como condutoras generosas do pensamento e das reflexões.

O escopo do texto e a organização do trabalho foram gentilmente levados por diferentes caminhos, apontados pelos experimentados navegantes que contribuíram para a condução desse barco. Os momentos de deriva, de descontrole, da perda de rotas e do desaparecimento da bússola conceitual também foram importantes, pois foram nesses momentos em que o percurso da pesquisa encontrou outras pontes e travou diálogos com outros pescadores. Alguns desejos preferiram ficar em certas cidades, outros tiveram que descer obrigatoriamente do navio, e ainda alguns foram convidados a bordo para esse desafio, de materializar em um texto acadêmico a natureza do tema eleito, complexo por sua própria condição e que tenta se fazer novo uma vez que ao falar de experiências íntimas e pessoais não se aceita generalizações. O trajeto percorrido pela pesquisa em alguns momentos esconde perspectivas artísticas e reconta uma história pautada pelas experiências de um encenador em processo. Contudo, acredita-se que o trabalho tenha alcançado o objetivo maior na oportunidade de sistematizar conhecimentos, produzir novos saberes e contribuir com a pesquisa em dança. Considerando a pouca recorrência da pesquisa em dança na esfera da Pós-Graduação, considera-se importante a oportunidade e o aceite da reflexão dessa linguagem como eixo temático no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia.

Localizada no percurso entre o deslocamento da arte rumo aos espaços públicos, o tema da pesquisa buscou encadear os conceitos, experiência e práticas que se estabelecem no campo da cidade. A cidade, nesse trabalho, buscou ser considerada em aspectos para além de arquitetura física, uma cidade tecida por afetos e pelas relações trazidas na memória.

No Capítulo I, o foco da pesquisa surge primeiramente com um objeto – um regador – que conduziu a exposição da poética nostálgica de um artista que em grande parte se dedica à encenação da dança, e que desde as primeiras produções, apresenta um desconforto em lidar com códigos convencionais. Livre para uma escrita íntima e pessoal, o texto desse capítulo, principalmente na primeira parte, primou pelo exercício da poética transposta para o ato da composição do pensamento e para materialização da escrita. Na segunda parte desse primeiro capítulo, emergem a análise de dois momentos bem distintos que relataram a recente história da produção da dança em Uberlândia e referiu-se a uma observação do panorama cultural que reconheceu e incentivou produções em dança realizadas em diálogo com a cidade. Nesse empreito, considero importante salientar que as situações e as obras analisadas não representam a totalidade ou determinam o fechamento do panorama. Em detrimento do foco das análises de grupos, artistas, projetos, atitudes culturais e políticas não foram contempladas nessa pesquisa, mas podem apresentar objeto de interesse em outros momentos. Entendo que

o pensamento delineado no Capítulo I teve a função de contribuir para a reflexão sobre o processo criativo do trabalho e pontuar a linha de pensamento de um encenador que traz na bagagem ferramentas do teatro e se arrisca a aplicá-las na cena da dança contemporânea e no espaço público, considerado com cuidado as questões espaciais, situacionais, políticas e afetivas impostas pela natureza desse espaço.

No trajeto do universo pessoal do artista (micro) para uma análise historicamente ampliada e sobre a luz de conceitos sociológicos, geográficos e filosófico, surgiu o Capítulo II (macro). Nessa parte do texto foi possível perceber e reafirmar a complexidade do tema e as inúmeras possibilidades de observá-lo, debatê-lo e colocá-lo em movimento. Momentos significativos da historiografia da dança foram revisitados sob a égide da compreensão de conceitos como a Modernidade e a Pós-Modernidade, que representam entendimentos indispensáveis para a pesquisa em arte contemporânea. Também o aspecto de transversalidade do conhecimento e das reflexões travadas entre diferentes disciplinas com destaque as artes visuais, colaboraram para verificar a recorrência do tema em outra linguagem e perceber o caminho já desenvolvido e as correlações possíveis a fim de estabelecer os diálogos. Nesse capítulo, pelo elenco de pensadores, teóricos, críticos e artistas agenciados para a debate, fica latente o quanto o tema é exorável e impossível de ser abordado com eficácia em um trabalho de pesquisa acadêmico. Por mais que se tenha empreendido os recortes necessários para o foco das reflexões, assumo que o tratamento do tema ainda possui arestas e que por vezes conceitos e teorias não receberam o enorpamento necessário para que se pudesse definir o panorama contemporâneo onde se localiza a pratica da pesquisa. Os desafios presentes na ruptura com as heranças da modernidade às vezes nos paralisam frente aos objetivos dessa investigação, que se fortalece passo-a-passo no intento de questionar, criticar, rejeitar e reelaborar as práticas convencionais de encenação em dança. Práticas que mesmo na contemporaneidade, carregam os estigmas de um pensamento pautado em modelos que não condizem com a realidade cultural, política e social do nosso tempo, principalmente quando se trata dos espaços das obras de arte, com ênfase na (re)apropriação do espaço público pela dança.

Essa construção conceitual e histórica da relação homem-arte-cidade serviu para preparar com o rigor da teoria o terreno para a análise do espetáculo “*Anjos d’Água*” e seus engendramentos. No Capítulo III, a pesquisa apresenta de fato o seu objeto de análise buscando mecanismos para (des)contruí-lo a fim de melhor analisar suas partes.

Buscou-se estabelecer uma reflexão sobre as metodologias de pesquisa do trabalho, apontando procedimentos que nortearam a concepção e a criação do espetáculo “*Anjos da Água*” na perspectiva de apresentar as águas que moveram o moinho da encenação. Na primeira parte desse capítulo buscou-se considerar a Deriva como metodologia do processo de (re)descoberta do espaço da praça e o treinamento corporal nas técnicas de dança urbana de Lakka, que fundamentaram as células coreográficas. Em seguida desvelaram-se os argumentos que estabeleceram a música como um elemento cênico e estrutural do trabalho, o que apontou para um contorno dramatúrgico do espetáculo. Por fim, discorremos sobre o panorama de imagens e memórias que formaram o quebra-cabeça iconográfico do trabalho, o que influenciou para além das percepções de figurino e elementos de cena, uma breve trajetória artística e política de ocupação das praças e fontes, ampliando o sentido da apropriação da água no espaço público. Para tanto buscamos desenvolver propositalmente movimentos artísticos ocorridos em Belo Horizonte, buscando de certa forma regionalizar a discussão, haja vista que já tínhamos introduzido Minas Gerais na linha de sentido do texto quando retomamos as imagens dos chafarizes barrocos.

No vai e vem entre o artista-encenador e o gestor público, novamente foi necessário um aprofundamento do panorama cultural, que fez surgir o espetáculo para que o leitor se sentisse seguro sobre o espaço-tempo-condição em que a obra foi criada. Analisado sob a lupa de um artista, que nesse momento se propõe à escrita acadêmica, vários foram os momentos em que o foco foi ajustado para que se pudesse de fato estabelecer uma análise artística substancial e com relevância para os estudos contemporâneos em arte. Mais do que propor uma análise de um espaço que foi utilizado para a criação de uma obra, o cerce do Capítulo III buscou apresentar as relações humanas contidas nesse processo e a valorização dos artistas colaboradores, responsáveis pela co-autoria do espetáculo, sobretudo pela exposição dos meninos do TerraCotta, considerando as formações e informações trazidas em seus corpos, mentes e espíritos, que compõe suas “corpografias”.

As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa, relacionando-se com tudo o que faz parte do seu ambiente de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer.” (DULTRA; JACQUES, 2010).

Mesmo sendo uma importante matéria-prima do trabalho, a história de criação e a natureza do grupo, considerando os aspectos sociais da formação dos bailarinos com foco nos seus contextos culturais, foram apenas citados nessa descrição, e a meu ver, merecem em outro momento uma pesquisa mais demorada. Um possível desdobramento dessa pesquisa reside na

consideração das especificidades que trazem esse agrupamentos de jovens, que tiveram suas vidas e realidades transformadas pelas ações artísticas em dança resultantes das articulações do grupo TerraCotta.

Entretanto, a proposta avançou para a análise e descrição do espetáculo, na busca por esmiuçar os sentidos, ideologias, percepções e desejos contidos nas entre linhas do trabalho. O objetivo passou a ser a criação de uma narrativa dos resultados dos processos, percebendo os resultados ainda como processos que geraram pensamentos e sensações outra vez em movimento. Reflexões aparentemente descontinuadas e entendimentos que se renovaram a cada reescrita do texto, as quais solicitam a generosidade do leitor no sentido de degustar os caminhos percorridos pelo trabalho. Por vez ou outra, nos afogamos nas lacunas do enredo e a navegação foi interrompida pelas poucas águas dos encadeamentos reflexivos. Entretanto, rumamos para a descida do rio, atentos às pedras pontiagudas do leito, mas sem, contudo, deixar de perceber as sereias que habitam as margens.

O terceiro habitante

O homem moderno é, acima de tudo, um ser humano móvel.

Richard Sennett

Segundo nos apontou Sennet e Hall, principais cientistas sociais solicitados nessa pesquisa, a Pós-Modernidade construiu sujeitos permeáveis e fragmentados que apresentam identidades móveis. Esses sujeitos são atravessados a todo o momento pelas informações agenciadas pelo tempo, pelas relações sociais, pela dinâmica do trabalho e do capital e pela organização dos modos de produção e de vida da contemporaneidade. O indivíduo pós-moderno não se restringe a uma unidade de identidade, pois sua ação no mundo está intimamente ligada à situação e ao contexto em que se aplica ou se requisita.

A identidade é por tanto tratada no plural, considerando que é legitimado ao indivíduo contemporâneo estabelecer operações sobre diferentes pontos de vista, e mesmo, apresentar aspectos paradoxais e contraditórios em seus discursos e ações. Assim, foi sob esse prisma que na redação desse texto buscou-se a mobilidade da identidade do escritor, apresentando

pontos de vistas distintos ou complementares na análise do mesmo objeto. Procurou-se em todo texto abordar as reflexões a partir da mobilidade das identidades que se observam na minha trajetória profissional. Uma se dá do ponto de vista do artista-encenador, comprometido com as questões de natureza artística, simbólica, afetiva e conceitual da suas próprias produções e também observador dos movimentos artísticos e das referências que dialogam como o fazer artístico. A outra identidade refere-se ao trabalho realizado enquanto gestor público, atendo ao movimento contemporâneo de reocupação da cidade, às políticas públicas para dança local e à articulação com outras instâncias do poder público no fomento de condições favoráveis para o desenvolvimento da dança como linguagem autônoma e específica de arte, resguardadas as suas peculiaridades e modos de operação.

Esse processo, que ganhou força a cada página escrita também revelou a construção de uma terceira identidade, que se revelou a cada procedimento metodológico e a cada maneira de articular reflexões teóricas com resultados práticos.

Como terceiro habitante dessa pesquisa, surge a figura do pesquisador que nasce do processo de construção desse trabalho acadêmico. Ao buscar articular no texto as identidades do artista e do gestor, me percebi imerso nos procedimentos da pesquisa acadêmica que se abrem com mais campo de atuação. Percebe-se que para além da articulação do tema e do objeto de pesquisa, todo o processo empreendido nas ações do curso de mestrado foram também procedimentos que compuseram um ritual de passagem, articulado desde o cumprimento dos créditos até o momento da defesa. Considero relevante sublinhar o processo nesse momento das considerações finais da pesquisa, pois, além de me reconhecer agora como um pesquisador em artes, também percebo como cada etapa contribuiu para a ampliação da capacidade de apreensão do tema sobre um outro ponto de vista, mais consistente e permeável.

Concluo este trabalho, reafirmando o meu desejo pela cidade como território de abundantes possibilidades para a criação contemporânea. Acredito que partir da experiência da cidade foi fundamentalmente importantes considerar o espaço como um elemento vivo, de forte embate e que não é possível vencê-lo se não pelo afeto, pela memória e pelas outras estruturas invisíveis que a sustentam. E é nesses lugares, para além das arquiteturas físicas que, a meu ver, residem a potência criativa da contemporaneidade, buscando desvelar, entrelaçar e (re)conectar as várias cidades circunscritas nos nossos desejos, sejam eles no campo da criação artística, da gestão pública ou da pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACHERLARD, Gaston, **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Martins Fontes, São Paulo, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARJA, Wagner. **Artigos de Opinião; Intervenção/Intervenção: A arte de Inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano**. In: Revista Ibero-americana de Ciências da Informação (RICI) v.1 n.1, p.213, julho, 2008.

BARRIGA, Merle Ivone. **Entrevista com Renato Cohen - parte dois de três**. 1999 Disponível em: <<http://kinokaos.net/tfc/geral20042/00/mivone02.htm>> Acesso em 24/11/2012.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**, tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BIÃO, Armindo. **Estética Performática e Cotidiano. Performáticos, Performance e Sociedade**. Brasília: Universidade de Brasília, p. 12-20, 1996.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Editora Perspectiva, São Paulo, , pp. 11-12, 1969.

BURKE, Peter. **Uma História Social do Conhecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.18.2003.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de Mutação. A ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1999.

CALVINO, Italo. **As cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi, 2ª Ed. São Paulo – Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo, Iluminuras: Fapesp, 1997.

GROPIUS, WALTER. **Bauhaus: novarquitectura**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1972.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989

_____. **Projeto KA – Memórias e Línguas do Futuro. Performance, cultura e espetacularidade**. Brasília: Universidade de Brasília, p.57-59, 2000.

_____. **Work in progress na Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CRIMP, Douglas. **Redefining Site Specificity** in **On the Museum's Ruins**. MIT, Cambridge, Mass, London, 1995.

CUNNINGHAM, Merce. **Time as a life to dance**. in: ATLAS, Charles: 2001, disponível em < <http://www.pbs.org/art21/watch-now/opening-to-time-by-charles-atlas-with-merce-cunningham>> acessado em 05/12/2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**, tradução Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DANELON, Fernanda. **Os Novos Transformadores**. 2008. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/transformadores/2009/indicados.htm>. Acesso em 03/02/2014.

DULTRA Britto, Fabiana; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade - Debates, Ações e Articulações**, Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. **Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade**. Cadernos PPG-AU/UFBA, Salvador, v. 7, edição especial – Paisagens do corpo, 2008.

_____. **Corpo & Cidade: Complicações em processo**. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.142-155, jan./dez. 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistadaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf>. Acesso em: 09/10/2013.

FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo**. In: Sala Preta nº 8. São Paulo: ECA-USP, 2008.

FERNANDES, ANA E BERENSTEIN JACQUES, PAOLA. **Territórios urbanos e políticas culturais**, Cadernos do PPGAU/FAUFBA, número especial, Salvador, 2004.

FILHO, José dos Santos Cabral. **Arquitetura Irreversível – o corpo, o espaço e a flecha do tempo**. Belo horizonte: Vitruvius, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOSTER, Hal. Recodificação. **Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GABRIEL, Kelton. **Ateliê Geográfico**, Zona autônoma temporária, Goiânia, v.4, n.4, p.264-280, 2010.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUSMÃO, Rita. **O Ator Performático. Performance, cultura e espetacularidade**. Brasília: Universidade de Brasília, p.50-56, 2000.

GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas Para Estudos Indisciplinares**. São Paulo: Annablume. 2005.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOLZER, Werther. **Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem, lugar, território e meio ambiente**. Território, Rio de Janeiro: Departamento de Geografia/UFRJ, n. 3, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Espetacularização da cidade contemporânea. In: Territórios Urbanos e Políticas Culturais**, número especial Cadernos do PPG-AU/FAUFBA, 2004.

_____. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KATZ, H. **Um, Dois, Três: A Dança é pensamento do Corpo**. FID: Belo Horizonte. 1994.

LEMINSKI, Paulo. **Matsuo Bashô: a lágrima do peixe**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LIMA, Mariangela Alves de. **Um teatrólogo focado no futuro**. São Paulo, O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 25 out. 2003. Disponível em < <http://www.itaucultural.org.br> > Acesso em 12/08/2013.

MELENDI, Maria Angélica. **Desvios e aproximações**. 1998. Disponível em: <http://www.novae.inf.br/pensadores/desvios_aproximacoes.htm.> Acesso em 12/12/2013.

MONTEIRO, Rosa. **A louca da casa**. Trad. Paulina Wacht e Ari Ritman - Rio de Janeiro : Ediouro, 2004. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>.> Acesso em 12/08/2013.

O' DEHETY, Brian. **No interior do cubro branco: A ideologia do Espaço da Arte**, tradução de Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo: Martins Fontes. 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac. 2004.

PINHEIRO, Gabriela Vaz. **Territórios Bloqueados**. < <http://www.jornalarquitetas.com/HOME.aspx>.> Acesso em 15/07/2012.

ROCHA, Eduardo. **Arquitetura do Abandono**. < <http://arquiteturasdoabandono.blogspot.com.br/>. Acesso em 02/08/2012.

SANTOS, Carlinho. **As muitas geometrias do Festival de Dança do triângulo**, <http://idanca.net/as-muitas-geometrias-do-festival-do-triangulo/>. Acesso em 02/07/2012.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: As tiranias da intimidade**. Trad.: Lygia Araújo Watanabe — São Paulo; Companhia das Letras, 1988.

_____. Richard. **Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental**. 4ª ed. Trad. de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

TASSINARI, Alberto (2001). **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cozac & Naify.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de Cena – Dramaturgia Sonora**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Apresentamos nos *links* abaixo três versos do trabalho “*Anjos d’Água*” em vídeo e um *link* demonstrativo da entrevistas e depoimentos realizados durante o processo.

Esses links podem ser acessados a qualquer momento da leitura do texto, porém é importante que sejam assistidos os três momentos ou, pelo menos parte deles para que se tenha uma idéia geral do espetáculo.

1 – Video/teaser do espetáculo – apresentação do trabalho – 3’4” – Pacis Junior

Making of BR.com Produtora. Disponível desde 21/11/2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=BKGgUwxLW88>

2 – Video/dança – decupagem cinematográfica do trabalho – 28’41” – Pacis Junior

Making of BR.com Produtora. Disponível desde 22/11/2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=1SGIDX1lg14>

3 – Entrevistas – Depoimentos da Prof. Ana Carneiro e elenco – 32’37” – Marcelo Bassai

Digiteca Produções. Disponível desde 21/06/2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=3dZVns9dqTo>

4 – Video/Registro – apresentação em 19 de março de 2013 como laboratório de pesquisa do mestrado – Marcelo Banskai - Digiteca Produções. Disponível desde 21/06/2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=CptyopTmVu0>

O presente glossário parte complementar dessa pesquisa busca apresentar brevemente os principais conceitos, artistas, obras de arte, pesquisadores e referências citadas no texto do trabalho. Salientamos que as informações estão dispostas livremente com intuito de oferecer ao leitor uma rápida noção a cerca do tema e das referências.

Ana Reis Nascimento

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, com o projeto "Performance, corpo, contexto: trajetos entre arte e desejo". Possui graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela UFU (2004 - 2008). Pesquisa a performance e as poéticas do corpo transitando por diversas linguagens artísticas e explorando os limiares entre a dança contemporânea e as artes visuais. Participou de exposições coletivas e individuais, residências artísticas e festivais de dança contemporânea e performance no país. Atualmente é professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, atuando na área de processos de criação e composição coreográfica.

Arte Monumental

O termo arte monumental é frequentemente usado em história da arte e da crítica, mas nem sempre de forma consistente. Ela combina dois conceitos, uma função de, e um de tamanho, e pode incluir um elemento de um terceiro conceito mais subjectiva. Ele é frequentemente usado para todas as esculturas que são grandes. Figuras humanas que são, talvez, metade do tamanho natural ou acima normalmente seriam considerados monumental, nesse sentido, pelos historiadores da arte, embora em arte contemporânea uma escala global, em vez maior está implícita. Escultura monumental é, portanto, distingue-se a partir de pequenos portáteis figurinhas, pequenos de metal ou marfim relevantes, dípticos e afins. Ele também é usado de escultura utilizada para criar ou formar parte de um monumento de algum tipo, e, portanto, capitais e relevos em anexo aos edifícios serão incluídas, mesmo que pequeno em tamanho. Funções típicas de monumentos são marcadores como graves, monumentos tumulares ou monumentos e expressões do poder de um governante ou da comunidade, para que as igrejas e estátuas religiosas são adicionados assim por convenção, embora em alguns contextos escultura monumental pode significar especificamente apenas funerária escultura para monumentos da igreja. O terceiro conceito que pode ser envolvido quando a expressão é usada não é específica de escultura, como os outros dois são essencialmente. A entrada "Monumental" em "Um Dicionário da Arte e Artistas", de Pedro e Linda Murray descreve-o como: "A palavra mais sobrecarregado na história da arte atual e crítica. Pretende-se transmitir a ideia de que uma obra de arte em particular, ou parte de um tipo de trabalho, é grande, nobre, elevado na ideia, simples na concepção e execução, sem qualquer excesso de virtuosity, e ter algo da natureza duradoura, estável e atemporal da grande arquitetura Não é sinônimo de "grande". No entanto, isto não constitui uma descrição precisa ou adequada do uso do termo para a escultura, embora muitos usos do termo que essencialmente significa grande ou "usado em um memorial" pode envolver esse conceito também, de maneiras que são difíceis para separar. Por exemplo, quando Meyer Schapiro, depois de um capítulo analisar os capitais esculpidos em Moissac, diz: "no tímpano do portal sul [(direita).] a escultura de Moissac se torna verdadeiramente monumental Ele é colocado acima do nível do olho, e é tão grande quanto a dominar toda a entrada. É um alívio semi-circular gigantesca ...", o tamanho é certamente a parte dominante do que ele quer dizer com a palavra, e mais comentários de Schapiro sugerem que a falta de "excesso de virtuosity" não faz parte do que ele pretende transmitir. No entanto, as partes do conceito do Murray ("grande, nobre, elevado na ideia") estão incluídos no seu significado, embora "simples na concepção e execução" não parece se aplicar.

Bailar de Cia Dança - MG

Fundada em fevereiro de 2002, a Escola Bailar e Bailar Cia de Dança sempre objetivaram atingir, e hoje mantém seu alto nível de qualidade. Além de possibilitar aos seus alunos e equipe a oportunidade de conseguir, enfim, aprender a dançar bem, com prazer, leveza e estilo, sempre com muita diversão e alegria, em 2009, cumpriu mais uma etapa bienal do desenvolvimento do processo artístico dos alunos e professores realizando no Teatro Rondon Pacheco a Mostra Relações Poéticas, reafirmando seu contínuo e constante crescimento no âmbito da dança de salão e das artes do movimento.

Balé de Rua Cia de Dança - MG

A Cia Balé de Rua, sob a direção de Fernando Narduchi, nasceu em 1992, quando Narduchi, o coreógrafo Marco Antonio García e José Marciel Silva, amigos da periferia de Uberlândia, Minas Gerais, se uniram para formar um grupo, “movidos pelo amor à dança e um ideal – desenvolver uma identidade própria, se profissionalizar e conquistar um espaço no cenário da dança brasileira, Neste mesmo ano 2000, desenvolve o projeto novos talentos, uma escola de dança voltada para jovens de baixa renda. Com aulas gratuitas, o projeto contava atualmente com cerca de 240 jovens de diversos bairros da cidade, Em 2007, com recursos do Ministério da Cultura através do Programa Cultura Viva - Pontos de Cultura, a companhia inaugura o Centro Cultural Balé de Rua, “um espaço democrático aberto a toda a comunidade tendo como foco principal a Dança e as Artes Cênicas, realizando pesquisa, criação e produção em cenografia, iluminação, figurinos, adereços e sonoplastia, A estreia internacional do Balé de Rua aconteceu na Bienal da Dança de Lion, em 2002. Desde então, o currículo da companhia conta com turnês por 11 países e 42 cidades brasileiras, e um público estimado em mais de 350 mil pessoas.

Bauhaus

A escola foi fundada por Walter Gropius em 25 de abril de 1919, a partir da reunião da Escola do Grão-Duque para Artes Plásticas. A intenção primária era fazer da Bauhaus uma escola combinada de arquitetura, artesanato, e uma academia de artes, e isso acabou sendo à base de muitos conflitos internos e externos que se passaram ali. A maior parte dos trabalhos feitos pelos alunos nas aulas-oficina foi vendida durante a Segunda Guerra Mundial. A Bauhaus tinha sido grandemente subsidiada pela República de Weimar. Após uma mudança nos quadros do governo, em 1925 a escola mudou-se para Dessau, cujo governo municipal naquele momento era de esquerda. Uma nova mudança ocorre em 1932, para Berlim, devido à perseguição do recém-implantado governo nazista. Em 1933, após uma série de perseguições por parte do governo hitleriano, a Bauhaus é fechada, também por ordem do governo. Os nazistas opuseram-se à Bauhaus durante a década de 1920, bem como a qualquer outro grupo que não tivesse uma orientação política de direita. A escola foi considerada uma frente comunista, especialmente porque muitos artistas russos trabalhavam ou estudavam ali. Escritores nazistas como Wilhelm Frick e Alfred Rosenberg clamavam diretamente que a escola era "anti-Germânica," e desaprovavam o seu estilo modernista. Contudo, a Bauhaus teve impacto fundamental no desenvolvimento das artes e da arquitetura do ocidente europeu, e também dos Estados Unidos, Israel e Brasil nas décadas seguintes - para onde se encaminharam muitos artistas exilados pelo regime nazista. A Cidade Branca de TelAviv, em Israel, que contém um dos maiores espólios de arquitetura Bauhaus em todo o Mundo, foi classificada como Patrimônio Mundial em 2003. A escola Bauhaus também influenciou imensamente a América do Sul, tendo como seu principal representante o arquiteto Oscar Niemeyer. A jovem capital brasileira, Brasília, foi projetada há 52 anos sob as tendências modernas e funcionalistas inauguradas pelo bauhasianismo. Todo o plano-piloto, incluindo tanto os edifícios residenciais quanto as construções públicas, são exemplos e ícones desta arte, em sua excelência. O principal campo de estudos da Bauhaus era a arquitetura (como fica implícito até pelo seu nome), e procurou estabelecer planos para a construção de casas populares baratas por parte da República de Weimar. Mas também havia espaço para outras expressões artísticas: a escola publicava uma revista chamada Bauhaus e uma série de livros chamados Bauhausbücher. O diretor de publicações e design era Herbert Bayer.

Break dance

Break dance (também conhecido como breaking ou b - boying em alguns lugares) é um estilo de dança de rua, parte da cultura do Hip-Hop criada por afro-americanos e latinos na década de 1970 em Nova Iorque, Estados Unidos. Normalmente é dançada ao som do Hip-Hop ou de Electro. Obreak dancer, breaker, B-boy, ou B-girl é o nome dado a pessoa dedicada ao breakdance e que pratica o mesmo ou faz Beat box. Inicialmente, o breakdance era utilizado como manifestação popular e alternativa de jovens para não entrar em gangues de rua, que tomavam Nova Iorque em meados da década de 1970. Um Atualmente, o breakdance é utilizado como meio de recreação ou competição no mundo inteiro.

Carlinhos Santos

Carlinhos Santos é historiador, jornalista, crítico de dança, especialista em Corpo e Cultura: Ensino e Criação pela Universidade de Caxias do Sul e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (UCS). Colaborador do site Icanda.net e também é titular da coluna 3por4, do Jornal Pioneiro, em Caxias do Sul, RS.

Centro de Arte Contemporânea Inhotim

O Instituto Inhotim é a sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil e considerado o maior centro de arte ao ar livre da América Latina. Está localizado em Brumadinho (Minas Gerais), uma cidade com 30 mil habitantes, apenas 60 km de Belo Horizonte. Surgiu em 2004 para abrigar a coleção de Bernardo Paz, empresário da área de mineração e siderurgia, que foi casado com a artista plástica carioca Adriana Varejão, e há 20 anos começou a se desfazer de sua valiosa coleção de arte modernista, que incluía trabalhos de Portinari, Guignard e Di Cavalcanti, para formar o acervo de arte contemporânea que agora está no Inhotim. Em 2006, o local foi aberto ao público em dias regulares sem necessidade de agendamento prévio. O acervo abrigava obras da década de 1970 até a atualidade, em dezoito galerias (em 2011). São 450 obras de artistas brasileiros e estrangeiros, com destaque para trabalhos de Cildo Meireles, Tunga, Vik Muniz, Hélio Oiticica, Ernesto Neto, Matthew Barney, Doug Aitken, Chris Burden, Yayoi Kusama, Paul McCarthy, Zhang Huan, Valeska Soares, Marcellus e Rivane Neuenschwander. As exposições são sempre renovadas e galerias são anualmente inauguradas. Em 2010, o Instituto recebeu 42.000 alunos e 3.500 professores. No mesmo ano, o número de visitas atingiu a marca de 169.289.

Crítica: O jornal The New York Times, em referência ao Inhotim, citou certa vez que "poucas instituições se dão ao luxo de dedicar milhares de acres de jardins e montes e campos a nada além da arte, e instalar a arte ali para sempre".

Cia dos Pés - SP

A Cia. Dos pés desenvolve uma proposta de trabalho estética e diversa, utiliza a dança e o teatro contemporâneos como canal de expressão. Diante de características vividas na arte e no esporte, Angélica Zignani e Kesler Jamal, ambos somaram qualidades particulares e criaram a Cia dos Pés em 2006. A principal referência do trabalho é o corpo, em diferentes meios e explorando espaços não convencionais. A Cia composta por atores, bailarinos e atletas que pesquisam as artes cênicas utilizando elementos e técnicas da escalada esportiva e outros esportes de aventura. Com sete anos de estrada tem passagem por oito estados brasileiros e três apresentações internacionais. Foi contemplado com o Prêmio Funarte Artes na rua em 2009 e pelo PROAC – Sesi São Paulo em 2010. A Cia tem sede em Ribeirão Pires – SP.

Cildo Meireles

Artista brasileiro conhecido internacionalmente, Cildo cria os objetos e as instalações que acoplam diretamente o visor em uma experiência sensorial completa, questionando, entre outros temas, a ditadura militar no Brasil (1964 - 1984) e a dependência do país na economia global. Ele tem desempenhado um papel chave dentro da produção artística nacional e internacional. Situando-se na transição da arte brasileira entre a produção neoconcretista do início dos anos 60 e a de sua própria geração, já influenciada pelas propostas da arte conceitual, instalações e performances, as obras de Cildo Meireles dialogam não só com as questões poéticas e sociais específicas do Brasil, mas também com os problemas gerais da estética e do objeto artístico. Cildo examina a falibilidade da percepção humana, os processos de comunicação, as condições do espectador, a relação da obra de arte com o mercado.

Coletivo Intimo-Fortuíto – Dança e Performance

Criado em 2006 em Uberlândia/MG por um grupo de artistas interessados em investigar questões relacionadas a arte no espaço público, o Coletivo Íntimo-Fortuíto mesmo propondo algumas ações integradas entre dança, artes visuais e música, se dedicava basicamente ao estudo de teóricos como Deleuze, Guattari, Walter Benjamin, Nelson Brissac, Foucault, Baudelaire, Spinoza, entre outros, com objetivo de buscar entendimentos sobre o fenômeno da arte contemporânea à luz da filosofia.

Crew – Dança Urbana

Crew é o termo genérico originalmente utilizado para designar o coletivo de tripulantes de uma embarcação ou também a reunião informacional de um grupo de amigos para executar atividades específicas. Desse segundo sentido do termo, Crew é empregado na dança usualmente para referir-se ao grupo de dançarinos de Breakin (B.Boys) que executam composições coreográficas com referência na dinâmica da trilha sonora. Mesmo rejeitando o termo “coreografia” os B.Boys em uma Crew seguem o basicamente os mesmos princípios de uma composição coletiva como relação entre o grupo, estudos de espacialidade, arranjos e seqüências de movimentos previamente elaborados.

Balés de Ação

Os Balés de Ação criticou a passividade das execuções dos balés palacianos que não tinham características dramáticas, permanecendo relegados à condição de suportes formais de comédias e óperas, Jean-Georges Noverre lançou propostas fundamentais para o desenvolvimento do balé enquanto arte cênica erguendo as bases do "Balé de Ação". Essa nova estética do balé desenvolveu a pantomima, para obter melhor expressividade do roteiro e, conseqüentemente, provocar a emoção do público. Considerando a totalidade cênica da dança, Noverre defendia também nesse novo modelo de espetáculo mudanças contundentes na música, nos figurinos e cenários, como também nos métodos de ensino e coreográfico.

Culto Omoloko

O Omoloko é originário do Rio de Janeiro, que também serviu de berço para o surgimento da Umbanda, conforme relatam alguns estudiosos. No Rio de Janeiro, antes mesmo da origem oficial da Umbanda (1908), já eram comuns práticas afro-brasileiras similares ao que hoje conhecemos como Cabula e Omoloko. A cultura de um país é avaliada pelos reflexos conjunturais das atividades: científicas, artísticas e religiosas de um povo. Evidentemente essa cultura foi adquirida aos poucos, advindas de outras culturas através dos séculos. Segundo Tancredo da Silva Pinto, Tatá Ti Inkice, em seu livro Culto Omoloko - Os Filhos de Terreiro - Omoloko é uma palavra yoruba, que significa: Omo - filho e Oko - fazenda, zona rural onde esse culto, por causa da repressão policial que havia naquela época, os rituais eram realizados na mata ou em lugar de difícil acesso dentro das fazendas dos donos de escravos. Talvez por causa disso hoje temos as denominações de “terreiro e roça” para os

lugares onde os cultos afro-brasileiros são realizados. Nesse culto os orixás possuem nomes yoruba (Nagô), até seus Oriki (tudo aquilo que se relaciona ao Orixá) e seu Orukó (nome) são trazidos através do jogo de búzios ou Ifá. Seus assentamentos parecem-se com os do candomblé Nagô. Tancredo da Silva Pinto, Tatá Ti Inkice, nasceu no dia 10 de agosto de 1904, no Município de Cantagalo-RJ. Ainda na adolescência foi morar na cidade do Rio de Janeiro, na época Distrito Federal. Seus pais eram Belmiro da Silva Pinto e Edwiges de Miranda Pinto, e seus avós maternos eram Manoel Luiz de Miranda e Henriqueta Miranda. Seu avô fundou os primeiros blocos carnavalescos da localidade Avançar e “Treme Terra” e o “Cordão Místico”, uma mistura de caboclo com ritual africano, no qual uma tia sua chamada Olga saía fantasiada como Rainha Ginga, rainha do antigo reino de Matamba. Em 1950, fundou a Federação Umbandista de Cultos Afro-Brasileiros para resistir as grandes perseguições que a Umbanda sofria em diversos Estados brasileiros. Fundou Federações nos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Pernambuco, entre outras, objetivando organizar e dar maior respeitabilidade e personalidade aos cultos afro-brasileiros.

Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli

O Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia é um espaço privilegiado para estimular os processos de aprendizagem, criação, registro e difusão de todos os aspectos da cultura musical. A história do Conservatório vem se escrevendo na certeza de que tudo está valendo, que todo obstáculo é parte do caminho. Desde sua criação pela Profª Cora Pavan Capparelli, vemos uma história de lutas, de expectativas e de realizações. Desde sua oficialização como Escola Estadual, em 1957, tem sido um centro irradiador de artes, instituição catalizadora e terra fértil em cultura, procurando sempre manter intercâmbio com a comunidade e participar ativamente, com seus grupos e solistas, das promoções culturais da Região, tornando-se uma forte referência cultural.

Compagnie Beau Geste – França

Beau Geste foi criada em 1981 por sete dançarinos saídos do Centro Nacional de Dança Contemporânea, dirigido então pelo coreógrafo americano Alwin Nikolais. Criou espetáculos como Désir-Désir, Strada Fox, Princes de Paris. Em 1985, Beau Geste se associa à companhia Lolita, para montar o espetáculo Zoopsie Comedi, um grande sucesso na França e em outros países. Em 1991, a companhia se reestrutura sob a forma de um trio formado por Christine Erb e Philippe Priasso com a direção artística de Dominique Boivin. Beau Geste é uma empresa coreográfica registrado pelo Ministère de la Culture et de la Communication (Ministério da Cultura e da comunicação) / DRAC (Direção Regional dos Assuntos Culturais) Haute-Normandie, e subsidiado pela Região de Haute-Normandie, o Departamento de Eure, e da cidade de Val-de-Reuil.

Drum and bass

Drum and bass (também abreviado como D&B, DnB ou simplesmente d'n'b) é um estilo de música eletrônica que se originou a partir do jungle. Surgiu na metade dos anos 90 na Inglaterra. O gênero é caracterizado por batidas rápidas, próximas a 170 BPM. O início do D&B remete ao fim dos anos 80. No decorrer de sua história, incorporou elementos de culturas musicais como o dancehall, electro, funk, Hip-Hop, house, jazz, metal, pop, reggae, rock, techno e trance.

Escola de Frankfurt

Refere-se a uma escola de teoria social interdisciplinar neo-marxista, particularmente associada com o Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt. A escola inicialmente consistia de cientistas sociais marxistas dissidentes que acreditavam que alguns dos seguidores de Karl Marx tinham se tornado "papagaios" de uma limitada seleção de ideias de Marx, usualmente em defesa dos ortodoxos partidos comunistas. Entretanto, muitos desses teóricos admitiam que a tradicional teoria marxista não poderia explicar adequadamente o turbulento e inesperado desenvolvimento de sociedades capitalistas no século XX. Críticos tanto do capitalismo e do socialismo da União Soviética, as suas escritas

apontaram para a possibilidade de um caminho alternativo para o desenvolvimento social. Apesar de algumas vezes apenas espontaneamente afiliados, os teóricos da Escola de Frankfurt falaram com um paradigma comum em mente, compartilhando, portanto, os mesmos pressupostos e sendo preocupados com questões similares. A fim de preencher as percebidas omissões do marxismo tradicional, eles solicitaram extrair de outras escolas de pensamento, por isso usaram ensaios de sociologia antipositivista, psicanálise, filosofia existencialista e outras disciplinas. As principais figuras da escola foram solicitadas a aprender e sintetizar os trabalhos de variados pensadores, como Kant, Hegel, Marx, Freud, Weber e Lukács. Seguindo Marx, eles estavam preocupados com as condições que permitiam mudanças sociais e o estabelecimento de instituições racionais. A sua ênfase no componente "crítico" da teoria foi derivada significativamente da sua tentativa de superar os limites do positivismo, materialismo e determinismo retornando à filosofia crítica de Kant e aos seus sucessores no idealismo alemão, principalmente a filosofia de Hegel, com sua ênfase na dialética e contradição como propriedades inerentes da realidade. Desde a década de 1960, a teoria crítica da Escola de Frankfurt tem sido crescentemente guiada pelo trabalho de Jürgen Habermas na razão comunicativa, intersubjetividade linguística e o que Habermas chama de "discurso filosófico da modernidade". Mais recentemente, teóricos críticos como Niklas Luhmann se sonorizaram como oposição a Habermas, afirmando que ele tinha minado as aspirações à mudança social que originalmente davam propósito a vários projetos de teóricos críticos - por exemplo, o problema de que razão deve denotar, a análise e a ampliação de "condições de possibilidade" para a emancipação social e a crítica ao capitalismo moderno.

Fade out (áudio)

Em engenharia acústica, o fade é o aumento ou diminuição gradual do nível de um sinal de áudio. Uma canção gravada pode ser gradualmente reduzida ao silêncio durante sua conclusão (fade-out) ou ter seu volume gradualmente aumentado durante o início (fade-in). O termo fade é usado também em aparelhos de som de múltipla amplificação para descrever o balanço de energia entre os canais dianteiro e traseiro.

Feitura de santo

Termo usado nos terreiros de candomblé, que significa a iniciação de alguém no culto aos orixás. A iniciação é um rito de passagem, uma morte simbólica que transforma um homem comum em um instrumento do Orixá, em "elegun" um yawô, pessoa sujeita ao transe de possessão, a emprestar seu corpo para que Orixá viva entre nós mais uma vez, por um período de horas ou dias. O iniciado passa por ritos complexos, de isolamento e segregação, de silêncio absoluto, de tonsura ritual, de sacrifícios de animais, de oferendas de alimentos, de pequenos cortes (cura) para inserção de pós mágicos em seu corpo (escarificação ou cicatrizes sagradas), simbolizando uma volta ao útero da Mãe Terra, de onde renascerá, não um homem comum, mas o instrumento de um Orixá, que por sua boca e seu corpo falará e se manifestará, aumentando assim seu conhecimento e o de todos os outros crentes.

Fernando Prado

Artista multidisciplinar é comunicador multimídia. Ator, apresentador de TV, jornalista e Dj, atua profissionalmente há mais de 10 anos nas três profissões. Como ator é Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia, mesma universidade onde foi professor na área de Processos Criativos de 2006 a 2008 e onde fez sua graduação em Teatro.

Grupo Baiadô - MG

O Baiadô é um dos mais importantes grupo de dança que trabalha na área das Dança Populares do Brasil. Sediado no Laboratório de Ações Corporais do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, sendo coordenado pela professora Doutora Renata Bittencourt Meira, o grupo Baiadô trabalha com pesquisa e prática das danças da cultura popular brasileira. Formado por pessoas da comunidade local, de diversas faixas etárias e

atividades profissionais, reunidas pelo interesse nas expressões culturais tradicionais através da dança, expressões cênicas, folguedos, música e poesia. Coco, Jongo, ciranda, carço, cacuriá e bumba meu boi fazem parte do repertório do grupo que está pesquisando o congo, a catira e o Moçambique. Utilizando o processo de criação popular o Baiadô pesquisa expressões e compõe seu próprio discurso, recriando significados e formas. Os versos, os movimentos utilizados e até os adereços de cena são fruto de colheita em pesquisa de campo. São também fruto de encontros com outros artistas e portadores de tradição ou são criados pelos integrantes do grupo.

Grupo Corpo - BH

O Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea brasileira de renome internacional criada em 1975 em Belo Horizonte. A companhia foi fundada por Paulo Pederneiras (diretor-geral), Rodrigo Pederneiras (inicialmente bailarino e depois coreógrafo), Pedro Pederneiras, Carmen Purri, Miriam Pederneiras, Fernando de Castro, e Cristina Castilho. A inspiração para a montagem do grupo surgiu após Rodrigo Pederneiras ter participado de uma oficina realizada durante o Festival de Inverno da UFMG com o bailarino argentino Oscar Araiz. O primeiro espetáculo do grupo, Maria Maria, foi coreografado por Oscar Araiz, percorreu 14 países e permaneceu em atividade no Brasil de 1976 até 1982. Em 1978, juntou-se ao grupo Emilio Kalil, que assume a co-direção junto com Paulo Pederneiras. O Grupo Corpo foi companhia residente na Maison de La Danse em Lyon na França de 1995 a 1999. Em crítica publicada em 2011 pelo jornal O Estado de S. Paulo o espetáculo sem mim do Grupo Corpo foi avaliado como "impecável", pela "grandiosidade", cujo efeito "não dá conta de descrever a excelência" e que o "nível de qualidade não cessa de aumentar".

Grupo Strondum - MG

O Strondum é um grupo de criação "artístico-corporal" possui sua fase embrionária em 2003. O grupo foi fundado pelo coreógrafo, Cláudio Henrique Eurípedes de Oliveira, onde propõe a reflexão através do impacto estético. O Strondum se caracteriza com um grupo "físico-experimental", busca evocar as potencialidades do corpo, inserido nos desdobramentos filosóficos urbanos - arte, ciência e política.

Hakim Bey

É um importante historiador, escritor e poeta americano pós-esquerdista, pesquisador do Sufismo e da organização social dos Piratas do século XVII. A partir dessa pesquisa construiu uma notável ideia das redes relacionais entre os indivíduos, as sociedades e os sistemas de controle do Estado. Reconhecido como teórico libertário cujos escritos causaram grande impacto no movimento anarquista das últimas décadas do século XX e início do século XXI, Bey é um clássico das disciplinas de ligadas as sociologias e filosofias e agora descoberto pelos artistas interessados na crítica ao sistema de poder. Seu livro T.A.Z.: Zona Autônoma Temporária escrito em 1985 foi traduzido para vários idiomas. Nele, Bey preconiza a criação e propagação de espaços autônomos temporários como tática de resistência e esvaziamento do poder.

Lei Federal 10.639/2003

Lei: LEI No 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003.

A Lei 10.639/03 propõe novas diretrizes curriculares para o estudo da história e cultura afro-brasileira e africana. Por exemplo, os professores devem ressaltar em sala de aula a cultura afro-brasileira como constituinte e formadora da sociedade brasileira, na qual os negros são considerados como sujeitos históricos, valorizando-se, portanto, o pensamento e as ideias de importantes intelectuais negros brasileiros, a cultura (música, culinária, dança) e as religiões de matrizes africanas. Com a Lei 10.639/03 também foi instituído o dia Nacional da Consciência Negra (20 de novembro), em homenagem ao dia da morte do líder quilombola negro Zumbi dos Palmares. O dia da consciência negra é marcado pela luta contra o preconceito racial no Brasil. Sendo assim, como trabalhar com essa temática em sala de aula? Os livros didáticos já estão quase todos adaptados com o

conteúdo da Lei 10.639/03, mas, como as ferramentas que os professores podem utilizar em sala de aula são múltiplas, podemos recorrer às iconografias (imagens), como pinturas, fotografias e produções cinematográficas. O ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, após a aprovação da Lei 10.639/03, fez-se necessário para garantir uma ressignificação e valorização cultural das matrizes africanas que formam a diversidade cultural brasileira. Portanto, os professores exercem importante papel no processo da luta contra o preconceito e a discriminação racial no Brasil.

Lakka

Vanilton Lakka é bailarino e coreógrafo, Mestre em Artes pelo PPGArtes da Universidade Federal de Uberlândia, com a pesquisa “Para Uma Cidade Habitar Um Corpo”, e Bacharel em Ciências Sociais pela mesma instituição com o estudo "O Processo de Transmissão da Breakdance". Com considerável produção no campo da dança Lakka é um dos artistas brasileiros de maior expressão na cena contemporânea. Atualmente é docente do curso de dança na Universidade Federal de Viçosa/MG.

Land Art

A Land Art, também conhecida como Earth Art ou Earthwork é o tipo de arte em que o terreno natural, em vez de prover o ambiente para uma obra de arte, é ele próprio trabalhado de modo a integrar-se à obra. A Land Art surgiu em finais da década de 1960, em parte como consequência de uma insatisfação crescente em face da deliberada monotonia cultural pelas formas simples do minimalismo, em parte como expressão de um desencanto relativo à sofisticada tecnologia da cultura industrial, bem como ao aumento do interesse às questões ligadas à ecologia. O conceito estabeleceu-se numa exposição organizada na DwanGallery, Nova York, em 1968, e na exposição Earth Art, promovida pela Universidade de Cornell, em 1969. É um tipo de arte que, por suas características, não é possível expor em museus ou galerias (a não ser por meio de fotografias). Devido às muitas dificuldades de colocar-se em prática os esquemas de landart, suas obras muitas vezes não vão além do estágio de projeto. Assim, a afinidade com a arte conceitual é mais do que apenas aparente. Dentre as obras de landart que foram efetivamente realizadas, a mais conhecida talvez seja a Plataforma Espiral (Spiral Jetty), de Robert Smithson (1970), construída no Grande Lago Salgado, em Utah, nos Estados Unidos.

Le Parkour

Parkour (por vezes abreviado como PK) ou l'art du déplacement (em português: arte do deslocamento) é uma atividade cujo princípio é mover-se de um ponto a outro o mais rápido e eficientemente possível, usando principalmente as habilidades do corpo humano. Criado para ajudar a superar obstáculos de qualquer natureza no ambiente circundante — desde galhos e pedras até grades e paredes de concreto — e pode ser praticado em áreas rurais e urbanas. Homens que praticam parkour são reconhecidos como traceur e mulheres como traceuses. O parkour foi criado na França, em Sarcelles, Lisses and Evry por David Belle. Atualmente essa tem muita migração para dança contemporânea sendo utilizada como treinamento e estética por grupos que buscam estabelecer seus trabalhos no ambiente das cidades.

Performance Art

Performance art é um conceito essencialmente contestado: qualquer definição única de que ela implica o reconhecimento dos usos rivais. Como conceitos como "democracia" ou "arte", isso implica desacordo produtivo com ele mesmo. O significado do termo no sentido mais restrito está relacionado com as tradições pós-modernas na cultura ocidental. De cerca de meados dos anos 1960 para a década de 1970, muitas vezes derivadas de conceitos de arte visual, com relação a Antonin Artaud, Dada, os situacionistas, Fluxus, arte instalação e arte conceitual, arte da performance tende a ser definida como uma antítese ao teatro, desafiando as formas de arte ortodoxos e normas culturais. O ideal tinha sido uma experiência efêmera e autêntica para artista

e público em um evento que não poderia ser repetido, capturado ou comprado. A neste momento amplamente discutido diferença, como os conceitos de artes visuais e conceitos de artes cênicas são utilizados, pode determinar os significados de uma apresentação arte performática (compare o desempenho: uma introdução crítica por Marvin Carlson. A performance art é um termo usualmente reservado para se referir a uma arte conceitual que transmite um significado baseado em conteúdo em um sentido mais relacionados com o drama, ao invés de ser o desempenho simples para seu próprio benefício para fins de entretenimento. É em grande parte refere-se a um desempenho apresentado para uma audiência, mas que não pretende apresentar uma peça teatral convencional ou uma narrativa linear formal, ou que alternadamente não procura retratar um conjunto de personagens fictícios em interações script formais. É, portanto, pode incluir ação ou palavra falada como uma comunicação entre o artista e o público, ou mesmo ignorar as expectativas de um público, em vez de seguir um roteiro escrito de antemão. Alguns tipos de arte da performance, no entanto, pode estar perto de artes cênicas. Tal desempenho pode utilizar um script ou criar um cenário dramático fictício, mas ainda constituem arte performática em que não procuram seguir a norma dramático habitual de criar um cenário fictício com um roteiro linear que segue a dinâmica do mundo real convencionais, mas sim, intencionalmente procuram satirizar ou transcender a dinâmica do mundo real habituais que são usados em peças teatrais convencionais.

Popping

Popping é um estilo de dança hip hop e um dos estilos de dança funk original, surgiu em Fresno, Califórnia, em 1970. É baseado na técnica de rapidamente contrair e relaxar os músculos para causar um empurrão no corpo do dançarino, referido como um pop ou uma batida. Isto é feito continuamente ao ritmo de uma música em conjunto com vários movimentos e poses.

Ready Mades

Os ready mades de Marcel Duchamp são objetos manufaturados comuns que selecionados e modificados, pelo artista como um antídoto para o que chamou de "arte da retina". Por simplesmente escolher o objeto (ou objetos) e reposicionamento ou aderir, titulação e assiná-lo, tornou-se o objeto de arte. À medida que o processo envolveu o mínimo de interação entre artista e arte, representou a forma mais extrema de minimalismo até aquele momento. Duchamp não estava interessado no que ele chamou de arte da retina - arte que era apenas visual - e buscou outros meios de expressão. Como um antídoto para a "arte da retina", ele começou a criar ready mades a partir de 1915, quando o termo foi utilizado no Estados Unidos para descrever itens manufaturados para distingui-los dos produtos artesanais. Ele selecionou as peças com base na "indiferença visual", e as seleções de refletir o senso de ironia, humor e ambiguidade. "... Era sempre a idéia de que veio pela primeira vez, não o exemplo visual", ele disse: "... uma forma de negar a possibilidade de definir a arte. "A única definição de "ready made", publicado sob o nome de Marcel Duchamp (ou suas iniciais, "MD", para ser mais preciso). Para André Breton e Paul Éluard: "um objeto comum elevado à dignidade de uma obra de arte pela mera escolha de um artista ". No entanto, André Gervais afirma que Breton escreveu esta definição para o dicionário surrealista. Duchamp limitou sua produção anual de readymades, não fazendo mais do que 20 em sua vida. Ele achava que só limitando a produção, ele poderia evitar a armadilha de seu próprio gosto. Embora ele estava ciente da contradição de evitar sabor, mas também selecionar um objeto. Gosto, "bom" ou "ruim", o que sentia era o "inimigo da arte."Ao longo dos anos o seu próprio conceito de ready mades ficava mudando. "Minha intenção era ficar longe de mim, mas eu sabia perfeitamente bem que eu estava usando a mim mesmo. Chame-lhe um pequeno jogo entre" eu "e" mim ". Duchamp era incapaz de definir ou explicar a sua opinião de ready mades ". O curioso sobre o read ymade é que eu nunca fui capaz de chegar a uma definição ou explicação que me satisfaz plenamente" Mais tarde na vida Duchamp disse: "Eu não tenho certeza de que o conceito de ready made não é a idéia mais importante para sair do meu trabalho.

Richard Serra

Richard Serra é um escultor norte-americano de grane expressão mundial. Para alguns críticos é considerado como um dos artistas mais importantes do pós-guerra. Recentemente tem feito trabalhos de grande escala em aço, mas já realizou obras com diferentes tipos de materiais industriais como borracha, chumbo e lâmpadas. Serra constrói peças que pesam toneladas e possuem auto-sustentação. Não há pregos, amarras ao chão, fundações ou outros meios para manter as esculturas estáveis. Apenas a gravidade aplicada à massa do aço somados a cálculos precisos fazem tais estruturas manterem-se em pé, muitas vezes sendo curvadas e inclinadas em ângulos surpreendentes. Conhecido também por colocar em confronto a obra e o espaço público como na polêmica escultura "Tilted Arc - 1987", retirada do local após mobilização dos habitantes (de uma área nobre de Nova York) que consideraram a escultura ofensiva.

Ronald Duarte

Mestre em Linguagens Visuais EBA/UFRJ, artista de ações visuais, vem nos últimos anos realizando ações e acontecimentos em arte contemporânea. Trabalha especificamente com a urgência urbana, aquilo que precisa ser feito, dito, exposto, visualizado; Em 2001, lava as ruas de Santa Teresa com água vermelha (cor de sangue): O QUE ROLA VCV, dialogando diretamente com a violência urbana, dando origem a Série GUERRA é GUERRA; em seguida, em 2002 atea fogo em 1.500 metros de trilho do Bonde de Santa Teresa: FOGO CRUZADO, continuando com o diálogo. Em 2003, fazendo parte da mesma série, realiza A SANGUE FRIO, onde espalhou pela cidade pedras de gelo com corante vermelho embaladas em cobertores como os usados pelos meninos de rua. As pedras, ao derreterem com o corante, simulavam uma criança ferida e deitada nas calçadas do Centro do Rio de Janeiro. Em 2004 realiza: NIMBO/OXALÁ: com 20 extintores de incêndio e vinte artistas, todos de branco, acionando os extintores ao mesmo tempo, formando uma gigantesca nuvem, próximo de um cogumelo atômico, que envolve os artistas e desaparece se misturando ao céu.

Slow motion

Slow motion é um termo originário do cinema e consiste em um efeito no qual a imagem cinematográfica parece estar mais lento. Há uma difração no tempo real da imagem. Normalmente, este estilo é alcançado quando cada filme frame é capturado em um ritmo muito mais rápido do que ele será reproduzido. Quando reproduzidos em velocidade normal, o tempo parece estar se movendo mais lentamente. Um termo para a criação de filme em câmera lenta é overcranking que se refere à mão acionando uma câmera início a uma taxa mais rápida do que o normal (ou seja, mais rápido do que 24 quadros por segundo). Câmera lenta também pode ser alcançada por jogar cenas normalmente registradas em uma velocidade mais lenta. Esta técnica é mais frequentemente aplicada a vídeo submetido a repetição instantânea, do que filme. Slow motion é um efeito onipresente no cinema moderno e também refere-se no teatro a ações lentas muito difundidas pelo trabalho do encenador Bob Wilson.

Tanztheater Wuppertal - Alemanha

O Tanztheater Wuppertal é uma das mais expressivas companhias mundiais de dança contemporânea. Fundada em 1973 pela coreógrafa Pina Bausch que foi e dirigida até sua morte em 2009. Em Wuppertal as sementes foram semeadas para uma revolução que viria a emancipar e redefinir dança em todo o mundo. Dança teatro evoluiu para um único gênero, inspirando coreógrafos de todo o mundo e influenciando teatro e ballet clássico também. Seu sucesso global pode ser atribuído ao fato de que Pina Bausch fez uma necessidade universal o tema central de seu trabalho: a necessidade de amor, de intimidade e segurança emocional. Para este fim, ela desenvolveu uma forma artística que poderia incorporar mais diversas influências culturais. Em consistentemente renovadas excursões poéticas ela investigou o que nos leva mais perto de cumprir a nossa necessidade de amor, e o que nos afasta dele. Dela é um teatro do mundo que não busca ensinar, não tem a pretensão de conhecer melhor, em vez gerando experiências: emocionante ou triste, suave ou confronto - muitas vezes cômico ou absurdo também. Ele

cria conduzido, imagens em movimento, de paisagens interiores, explorando a situação precisa dos sentimentos humanos, sem nunca perder a esperança de que o anseio por amor pode um dia ser cumpridos. Juntamente com esperança, um compromisso próximo com a realidade é outra chave para o trabalho; as peças de forma consistente se relacionam com as coisas cada membro da platéia sabe, tem experimentado pessoalmente e fisicamente. Ao longo dos 36 anos em que Pina Bausch moldaram o trabalho do Tanztheater Wuppertal, ela criou uma obra que lança um olhar infalível para a realidade, ao mesmo tempo, dando-nos a coragem de ser fiéis aos nossos próprios desejos e desejos. Seu conjunto único, rico, com personalidades variadas, vai continuar a manter esses valores nos próximos anos.

Teatro Alfa - São Paulo

Inaugurado em abril de 1998, o Teatro Alfa foi construído sob a supervisão de consultores estrangeiros com o objetivo de se tornar um estabelecimento de nível internacional na cidade de São Paulo. Diante de todo esse cuidado, a casa atualmente é referência e recebe espetáculos de ópera, concertos de música erudita e popular, peças e musicais, além de congressos e seminários. Reconhecido pela sua programação anual de dança, o Alfa é a casa escolhida para estréia de grandes companhias além de abrigar espetáculos em turnê no Brasil. O local tornou-se referência com a sua temporada de dança, conhecida por apresentar a produção recente de diversos grupos de todo o mundo. O Centro de Documentação e Memória (CDM) do Teatro Alfa é um espaço dinâmico de estudos, pesquisas, preservação e difusão da informação sobre os espetáculos apresentados no Teatro Alfa desde sua criação e também sobre nossa própria história, particularmente nossos projetos e ações culturais e educativas. Contamos ainda com uma biblioteca em artes do espetáculo, com foco temático em Dança e Teatro Infanto-Juvenil.

Uai q Dança Cia - MG

O Studio Uai Q Dança desenvolve suas atividades artísticas na cidade de Uberlândia-MG há 23 anos. Oferece cursos de Dança para crianças de 3 a 6 anos; Balé Clássico; Jazz; Dança Contemporânea, Sapateado; Consciência Corporal; Abriga a Cia Uai Q Dança que funciona em vários núcleos de ideias e formações; O Grupo de Estudos do Movimento - GESC Grupo de estudos do corpo (grupo de estudos teórico-práticos de temas ligados ao corpo); O Palco de Arte (espaço cênico para apresentações de espetáculos) e o Projeto Cidadança (projeto de inclusão de pessoas que querem dançar e não podem por motivos diversos).

Vórtice Cia de dança - MG

Fundada em 1990 por Guiomar Boaventura desenvolve um trabalho em balé contemporâneo e balé clássico tradicional, ao longo desses anos, desenvolveu um trabalho em busca de novos caminhos que fossem de encontro com espírito de nossos tempos. A linguagem coreográfica tradicional aliada a uma dança de expressão fez com que o grupo Vórtice se mantivesse vivo dentro do universo das artes cênicas brasileiras, o Projeto pé-de-Moleque Projeto desenvolvido desde 1997 com a finalidade de adotar crianças e adolescentes de bairros de periferia, estudantes da rede pública municipal e estadual para desenvolvimento das suas potencialidades artístico-culturais. Em 2009 o Projeto pé-de-moleque foi selecionado como Ponto de Cultura de Minas Gerais e esse acordo com o Ministério da Cultura beneficiará diretamente todas as crianças e adolescentes do projeto que terão disponíveis tudo que há de mais moderno para o aprendizado do balé, como piso flutuante, aparelhos de pilates, internet à disposição para pesquisas.

Work in Progress

Cunhado pelo professor e pesquisador Renato Cohen o conceito de Work in Progress permeia a criação, a encenação e recepção teatral na contemporaneidade. O autor procura definir em sua obra Work in Progress na Cena Contemporânea (1998) o principal operador do moderno espaço teatral onde se incluem, não só as obras de criadores de vanguarda, como também as de Joseph Beuys, Pina Bausch, Richard Foreman, Robert Wilson e a genealogia desse tipo de arte que remonta às pesquisas das vanguardas históricas e experimentos pára-teatrais de Grotowski e Barba. Neste mundo contemporâneo onde as noções de tempo, espaço e presença estão alteradas; onde assistimos à passagem da comunicação verbal para as sinestesias visuais, onde as artes escapam do estatuto dos gêneros, recuperando o projeto wagneriano da Gesamtkunstwerk; numa era vertiginosa onde o real e o ficcional se confundem assombrosamente, em que a cidade e o environment são os cenários de uma arte total em operação, não se poderia falar de uma nova cena? Uma cena onde está em causa o espetáculo e não o teatro, a cena pós-performance: a cena virtual, a cena da mídia, a cena ritual, a cena teatral, a cena mental

Vera Sala

Criadora intérprete e pesquisadora em dança desde 1986, sendo uma das principais referências brasileiras da linguagem Dança-Instalação Recebeu: Bolsa John Simon Guggenheim (2002-2003) com a pesquisa “Os Estados do Corpo – O Corpo como Mídia” e Bolsa Vitae de Artes (1997). Premiada pela APCA em 1999 e 2005, nas categorias pesquisa em dança e criadora intérprete respectivamente. Professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da Faculdade de Comunicação e Filosofia, PUC/SP, desde 1999.

Xamanismo

O xamanismo é um termo ou prática genericamente usado em referência a práticas etnomédicas, mágicas, religiosas (animista, primitiva) e filosóficas (metafísica), envolvendo cura, transe, supostas metamorfoses e contato direto entre corpos e espíritos de outros xamãs, de seres míticos, de animais, dos mortos, etc. A palavra xamã vem do russo - tungue saman - e corresponde à práticas dos povos não budistas das regiões asiáticas e árticas especialmente a Sibéria (região centro norte da Ásia). Apesar, como assinala Mircea Eliade da especificidade dessas práticas na região (em especial as técnicas do êxtase dos tungues, iacutes, mongóis, turco-tártaros etc.), não existe, contudo origem histórica ou geográfica para o xamanismo como conhecido hoje, tampouco algum princípio unificador. Outros nomes para sua tradução seriam feiticeiros, médico-feiticeiros, magos, curandeiros e pajés. Antropólogos discutem ainda na definição xamanismo a experiência biopsicossocial do transe e êxtase religioso, bem como as implicações sociais da definição do xamanismo como fato social. É considerado uma tradição equivalente à magia enquanto prática individualizada relacionada aos problemas e técnicas e ciência da sobrevivência cotidiana (agricultura, caça, medicina, etc.) ou ao fenômeno religioso, abstrato, coletivo, normatizador.



