



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

TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO

**DANÇA E INTERVENÇÃO URBANA: A CONTRIBUIÇÃO DO REGIME
DOS EDITAIS PARA A ESPETACULARIZAÇÃO DA ARTE E DA
CIDADE CONTEMPORÂNEA**

Salvador
2013

TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO

**DANÇA E INTERVENÇÃO URBANA: A CONTRIBUIÇÃO DO REGIME DOS
EDITAIS PARA A ESPETACULARIZAÇÃO DA ARTE E DA CIDADE
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto

Salvador
2013

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Ribeiro, Tiago Nogueira.

Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea / Tiago Nogueira Ribeiro. - 2016.
95 f.: il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Fabiana Dultra Britto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

1. Dança. 2. Política urbana. 3. Cidades e vilas. 4. Política cultural. I. Britto, Fabiana Dultra.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

TIAGO NOGUEIRA RIBEIRO

**DANÇA E INTERVENÇÃO URBANA: A CONTRIBUIÇÃO DO
REGIME DOS EDITAIS PARA A ESPETACULARIZAÇÃO DA
ARTE E DA CIDADE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 17 de Janeiro de 2014.

Fbiana Dultra Britto – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontífica
Universidade Católica de São Paulo,
Universidade Federal da Bahi.

Jussara Sobreira Setenta _____
Doutora em Comuni e Semiótica pela Pontífica
Universidade Católica de São Paulo,
Universidade Federal da Bahi.

Paola Jacques Berenstein _____
Doutora em História da Arte e da Arquitetura pela
Universite de Paris I (Pantheon-Sorbone),
Universidade Federal da Bahia

à minha família e
aos meus amigos,
gratidão e amor

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo amor e pelos esforços em prol dos meus estudos. À Deise Vilas Boas que, prestes a parir Valentina, esteve empenhada em ajudar na finalização deste trabalho. À Candice Didonet, pela incrível parceria no mestrado e na vida. Aos queridos Clara Pignaton, Edu Rocha e Romar Blanco. Ao Fábio Steque, pelo cuidado e pela finalização gráfica. Aqueles que passaram pelo grupo GO. Aqueles tantos de Fortaleza, Ceará, com os quais dancei. À Jussara Setenta, pela parceria que já pode ser chamada de longa. Aos membros do grupo de pesquisa LabZat e aos membros da pesquisa PRONEM, do Laboratório Urbano; ambos na Universidade Federal da Bahia. À FAPESB, pelo auxílio-bolsa de dois anos. À Fabiana Dultra Britto, que tanto colaborou com os processos de complexificação desta pesquisa, apontando gentilmente para a força de alguns detalhes e para a potência que um pensamento crítico e responsável pode ter.

“O que conta não é mais a arte,
é a atitude do artista”.

Julio Le Parc, 1968

RIBEIRO, Tiago Nogueira. *Dança e Intervenção Urbana: a contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea*. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

A pesquisa visa analisar o encontro da dança com a Intervenção Urbana dentro do regime dos editais de financiamento público para arte, apontando para duas implicações resultantes: o anestesiamiento crítico na esfera da arte e o anestesiamiento da experiência no espaço urbano. Ambos fatores colaboram com o atual processo de espetacularização das cidades e com os jogos de visibilidade e de invisibilidade que existem nos sistemas de dominação. No âmbito das relações políticas dos modos de fazer-se ver, a dança é abordada sob a perspectiva de um dispositivo; este, por sua vez, não tem forma, mas é formador. Um dispositivo opera na esfera do poder - que é inseparável da produção de saber - e é composto de enunciados, espaços e práticas. Uma intervenção é propositiva e radicaliza a relação do corpo com o ambiente, do corpo com o próprio corpo e do corpo com demais corpos, simultaneamente - seja a intervenção judicial, clínica, urbana ou artística. Nestas condições, quais as implicações políticas da relação entre dança, intervenção, cidade e o sistema dos editais como **condição para criar**? Esta é uma questão que se desenvolve durante toda a dissertação com o intuito de problematizar a institucionalização das relações entre corpo, dança e cidade e perceber como isto implica na produção de subjetividades e na formação de “corpografias”. Estando anestesiadas tanto a potência crítica da arte dentro do sistema dos editais quanto a experiência dos espaços urbanos nos processos de espetacularização da cidade, resta-nos criar novas condições para a emergência de novos pensamentos e de novas situações que provoquem possíveis experiências críticas na relação da dança com a cidade.

Palavras-chave: 1. Dança. 2. Intervenção Urbana; 3. Cidade; 4. Política. 5. Edital

RIBEIRO, Tiago Nogueira. Dande and Urban Intervention: the contribution of the open calls scheme to the spectacularization of the art and the contemporary city. Master (Msc) – Graduate Program in Dance, *Universidade Federal da Bahia*, Salvador, 2013.

ABSTRACT

The research aims to analyze the encounter between dance and Urban Intervention within the open calls scheme pointing to two implications that this system causes: the critical anaestheticization of the sphere of art and anaestheticization experience in urban space. Both factors contribute to the current process of spectacularization of the cities with the play of visibility and invisibility that exist in systems of domination. Within the political relations of the ways of to be seen, dancing is addressed from the perspective of a device and this, in turn, has no form, but is former of. A device operates in the sphere of power - which is inseparable from the production of knowledge - and consists of statements, spaces and practices. An intervention is purposeful and radicalized the body's relationship with the environment, from the body with his own body and from the body with other bodies, simultaneously - whether legal, medical, or artistic urban intervention. Accordingly, what the political implications of the relationship between dance, intervention, and the city system and the open calls as a condition to create? This is an issue that develops throughout this work in order to discuss the institutionalization of the relations between body, dance and city and understand how this implies in the production of subjectivities and the formation of "*corpografias*". Being anesthetized both the critical power of art within the system of open calls and the experience of urban spaces in processes of spectacularization of the city, it remains to us create new conditions for the emergence of new thoughts and new situations that could cause possible critical experiences in the relation of dancing with the city.

Keywords: 1. Dance. 2. Urban Intervention 3. City 4. Policy. 5. Open calls

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
CAPÍTULO 1: Pós-Vanguarda, Cidade, Sociedade e Comunidade	13
<i>Escena de Avanzada</i> (Chile, 1977)	14
Arte Pública, Arte Urbana e Intervenção Urbana	19
Cidade e Comunidade: <i>Greenwich Village</i> : por uma Des-europeização e Americanização da Arte	23
Dança e Alguns Cruzamentos ou Algumas Fusões	27
Corpografia Urbana e Performatividade	35
CAPÍTULO 2: Dança Como Dispositivo	40
PARTE I - Noivado	41
Primeiro	41
Segundo	43
Terceiro	46
PARTE II – Vestido de noiva	50
CAPÍTULO 3: Reparagem e Dissentimento: Reativação da Bússola Primordial	66
Reparagem – Exercício de Conduta da Escuta	69
Reparagem Poética	70
Dissentimento: Exercício da Corresponsabilidade	76
O Célebre	76
O Pichador	78
Reivenção de Corpografias e Performatividades – A Reativação da Bússola Primordial	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	91

APRESENTAÇÃO

O interesse desta pesquisa no âmbito do cruzamento entre dança e Intervenção Urbana (IU) gira em torno de como esse encontro se dá nos domínios institucionais, mais especificamente, sob o regime dos editais de financiamento à produção artística adotados pelas administrações públicas do setor de Cultura. A prática da IU é atualmente uma das categorias de prestígio e disputa dentro do sistema dos editais no Brasil. Problematizamos esta aliança como uma prática que compromete a experiência da criação, embora seja aderida pelos artistas como praticamente a única maneira de viabilizar seu processo de criação artística na lógica de produção contemporânea da arte. Porém, concordando com o pensamento de Giorgio Agamben, “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com ele” (AGAMBEN: 2009, p.58). Outra posição é também defendida por este autor: a de que o contemporâneo é uma busca incessante pela obscuridade do tempo, uma procura pelo escuro e não pela sua luz, que se desenvolve em diálogo/consonância com a crítica à “sociedade do espetáculo”, desenvolvida por Guy Debord.

É considerado aqui um problema desarticulador essa relação entre dança e IU, quando ocorre sob encargos institucionais pelo risco decorrente de transformar uma prática potencialmente política e crítica, composta pelos escuros e pelas sobras da cidade, em meras luzes que compõem o cenário urbano – espetacularizado em decorrência do processo crescente de desenvolvimento progressista de gentrificação.

Toda a abordagem aqui presente foi possível por conta de trocas – consensuais e discensuais, intelectuais, artísticas, farrísticas, afetivas e de outras ordens. É importante destacar que as críticas e reflexões aqui abordadas, que tanto colaboraram para tornar pertinentes as argumentações desenvolvidas, são fruto de experiências artísticas vividas em cidades brasileiras e fora do país, assim como dos debates realizados no grupo de pesquisa LABZAT, do Programa de Pós-graduação em Dança, e da pesquisa PRONEM do grupo de pesquisa Laboratório Urbano do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - ambos na Universidade Federal da Bahia.

A abordagem do presente trabalho não é historiográfica, pois o intuito deste estudo não é tentar compreender historicamente como se deu o processo de profissionalização/institucionalização da dança no âmbito do poder estatal, mas como isso se atualiza, ou seja, como certo dispositivo constituído há séculos reaparece em outra roupagem operando na dança contemporânea.

Em um texto de Jacques Rancière intitulado “Será que a arte resiste a alguma coisa?”¹, o autor sugere pensar a resistência da seguinte maneira: “a homonímia léxica da “resistência” é também uma ambivalência prática: resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem” (RANCIÈRE: 2007, p. 126). É, portanto, nesta dimensão ambivalente que a perspectiva da resistência corre o risco instigador de ser trazida para este trabalho. É a partir de uma pesquisa analítica do que precede as IUs, situando-as na atualidade dos contextos institucionais, que esta maneira paradoxal de compreender a resistência faz sentido.

No primeiro capítulo, intitulado **Pós-vanguarda, Cidade e Comunidade**, abordamos um movimento chileno contra a ditadura militar de Augusto Pinochet chamado *Escena de Avanzada*, que realizou IUs com a finalidade de chamar a população para uma luta poético-política contra a repressão, cujas bases de articulação e produção de enunciados foram o corpo e a cidade. Em seguida, referenciamos outro movimento ocorrido no bairro do *Greenwich* em Nova York, na década de sessenta, que teve uma importante participação de artistas da dança, e cujo propósito foi ocupar a cidade com a intenção de encontrar na própria vida cotidiana urbana formas de trabalhar a produção poético-política na perspectiva da sociabilidade onde, também, a cidade era um foco de intensa exploração construtiva. Finalizamos este capítulo sugerindo que a prática da IU faz parte do que podemos chamar de “corpografia urbana”, pensamento desenvolvido pelas pesquisadoras Fabiana Britto e Paola Jacques, e de “performatividade”, conceito atualizado para a área da dança pela pesquisadora Jussara Setenta.

No segundo capítulo, intitulado **Dança Como Dispositivo**, procuramos mostrar historicamente de que maneira a dança se relaciona com o poder vigente.

¹ Texto encontrado em Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004 / organizador Daniel Lins. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

Esclarecemos que a profissionalização/institucionalização da dança foi decorrente de um interesse de manutenção de um poder em crise na França do século XVI – o que ocorreu de forma bem-sucedida -, e que isso se atualiza ao longo da evolução da dança apresentando outras roupagens. Problematicamos o regime dos editais, especialmente quando destinados ao financiamento de IUs percebendo neles uma hereditariedade desta relação da arte com o poder vigente, o que acarreta e ao mesmo tempo colabora com a crise contemporânea do “anestesiamento da experiência” (JACQUES: 2012), seja ela artística ou não.

No capítulo três, nomeado **Reparagem e Dissentimento: Reativação da Bússola Primordial**, propomos maneiras de subverter esta lógica dominante de produção da dança. Para tanto, nos amparamos em duas falas ocorridas em diferentes Bienais de São Paulo; uma proferida por Suely Rolnik que põe em questão o fato de não sermos efetivamente pós-coloniais; e outra, proferida por Peter Pal Pelbart, que evoca a solidão em uma exposição cuja mostra levou o nome de “Como Viver Junto”, título de um livro resultante da compilação de aulas de Roland Barthes.

Durante todo o trabalho mostrou-se pertinente abordar contextos artísticos que não se limitem à arte de dançar ao propor um percurso reflexivo sobre a IU utilizada como categoria “artística”, haja vista que este termo é utilizado para corresponder a pelo menos duas práticas distintas, senão antagônicas: as IUs enquanto ações de reformas urbanísticas, e enquanto prática de “resistência” à docilidade social que tais reformas, pautadas na mercantilização e no controle mais eficaz das cidades, impõem.

CAPÍTULO I: PÓS-VANGUARDA, CIDADE, SOCIEDADE E COMUNIDADE

O despontamento das Intervenções Urbanas² (IUs), assim como o aparecimento de qualquer coisa nova, decorreu de fatores históricos que provocaram alguns desvios de pensamento então vigente a respeito da arte e da cidade. Esta prática não surgiria do nada, não está suspensa no tempo e, em determinado contexto – de uma nova institucionalização/mercantilização da arte e intensa espetacularização e privatização das cidades - os artistas visuais investiram nesta forma específica de expressão que acontece no limbo da arte com a não-arte, aproximando-se e até confundindo-se com a vida, e cujo lugar de realização é o espaço público.

As IUs são algo próprio do espaço urbano. Não se faz IU em um museu ou em um teatro; muito menos se pretende provocar algum tipo de relação museológica ou teatral. Esta aproximação arte/vida, ou mesmo a refuta da arte pelos próprios artistas, ganha força ou maior evidência a partir dos movimentos de vanguarda da década de sessenta e seus desdobramentos. Consideremos, então, estes movimentos, pós-vanguardistas, não como um marco inicial, mas como uma referência significativamente propositiva e inquietante no processo de desinstitucionalização da arte, da sua aproximação com a vida e da invenção de novas maneiras construtivas e criativas na arte e na maneira como se pensa o direito à cidade; especialmente sua assimilação pela dança.

Destaca-se que no presente trabalho não será feita uma análise profunda ou específica dos movimentos de IU aqui referenciados, o que já foi feito por alguns pesquisadores; e não é este o foco da corrente pesquisa. Destacaremos, então, o corpo e a prática da dança em determinados contextos e a partir de seus cruzamentos com outras linguagens/ações/práticas que perceberam o corpo como campo de exploração crítica e artística. Deste modo, situar-nos-emos nas fronteiras da dança com outros fazeres estéticos, nas quais corpo, cidade e alteridade são pontos de interseção, sem necessariamente fazer uma relação direta às produções

² Há intervenção urbana realizada como ação artística, assim como há intervenção urbana projetada como ação estritamente urbanística, o que não quer dizer que elas não podem se cruzar. A I.U. realizada em um contexto urbanístico não tem nenhum compromisso com a arte, mas a I.U. realizada em um âmbito artístico é impossível de ser desconectada das questões do urbanismo.

em dança.

Em seguida, no intuito de contribuir para a argumentação acerca das relações políticas envolvidas no cruzamento entre corpo e cidade no âmbito artístico, serão apresentados alguns movimentos que colaboraram com a produção da dança co-implicada na cidade. Seguem-se referências de movimentos e ações cujas poéticas possuem forte teor político, exatamente por construírem suas intervenções co-implicadas em suas respectivas cidades, em determinados contextos históricos.

Escena de Avanzada (Chile, 1977)

A *escena de avanzada*, cujos integrantes foram: Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, o grupo CADA (Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo e Fernando Balcells), Juan Dávila entre outros, foi um movimento de intervenções poético-urbanas surgido no Chile que, durante a ditadura militar de Augusto Pinochet elaborou suas práticas completamente atreladas não aos desejos particulares de cada membro do grupo, mas envoltas em uma perspectiva social. Suas ações, estrategicamente realizadas, diziam respeito a uma condição repressiva que impunha ao povo chileno uma subserviência aos militares que aplicaram o golpe naquela nação. E isto não foi específico deste país; haja vista que outros países latinos viveram, quase que concomitantemente, tipos similares de ditaduras. Neste contexto, houve uma convergência interdisciplinar e indisciplinada chamada *Escena de Avanzada*, que experimentou a

[...] ampliação e translação dos suportes da arte para o corpo vivo (performance) e para a cidade (intervenções urbanas). O corpo – como um eixo transemiótico de energias pulsantes que faz extravasar a identidade em direção às margens da subjetividade rebelde – e a cidade – cujas rotinas perceptivas e comunicativas se vêem fugazmente alteradas por uma temporalidade-acontecimento – foram dois suportes que a arte *avanzada* privilegiou em seu desacato ao enquadramento militarista. (RICHARD: 2002, p. 13).



Figura1. *Inversión de escenas*:

Registros do documentário. Visualizado em <http://hidvl.nyu.edu/video/003210223.html>, acessado em 11/11/2012.

Embora algumas de suas ações se configurassem em grandes escalas e com forte apelo visual – como é o caso das ações *inversión de escena*³ e *ay sudamerica* -

³ “No dia 17 de outubro de 1979, oito caminhões de entrega de leite saíram da fábrica de laticínios Soprole para atravessarem a cidade de Santiago de acordo com a rota previamente planejada, a qual terminou no Museu

eles agiam em uma esfera indeterminada entre micro e macropolítica. Experimentavam não apenas outros tipos de construções poéticas, mas uma perspectiva estética que se configurou como indistinta da vida.

Naquele momento de ditadura militar chilena, havia duas frentes de resistência: uma partidária, preocupada com a macropolítica, nostálgica com relação a um tempo pré-ditadura, assumida na forma de percepção do ideal de um folclore original e ativista; e uma outra, indefinida entre micro e macropolítica, investindo na produção das subjetividades de uma atualidade que não queria voltar a um suposto ideal pré-ditadura, mas transformar-se com e no próprio presente em direção a algo até então não vivido, buscando novas formas de socialização e de produção estética onde “o presente anti-acumulativo dessa temporalidade móvel, entendida como perda de continuidade, é o vetor que deu vida – através do corpo e da cidade – ao efêmero de sua poética do acontecimento” (RICHARD: 2002, p. 24).

Não mais é o tempo que está entre dois instantes, é o acontecimento que é um entre-tempo: o entre-tempo não é eterno, mas também não é tempo, é devir. O entre-tempo, o acontecimento, é sempre um tempo morto, lá onde nada se passa, uma espera infinita que já passou infinitamente, espera e reserva. Este tempo morto não sucede ao que acontece, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidade do tempo vazio, em que o vemos ainda por vir e já chegando, na estranha indiferença da intuição intelectual. Todos os entre-tempos se superpõem, enquanto que os tempos se sucedem. (DELEUZE; GUATTARI: 1992, p. 189).

As divergências críticas no interior das práticas reunidas no campo opositor ao regime expõem, segundo Richard, pelo menos, duas concepções políticas distintas cujas poéticas definiram os graus de visibilidade e de memória específicas com relação a ambos os movimentos: um que era reativo, partidário, ideológico e cuja historicidade é linear; e outro subversivo, cuja história é descontínua. A primeira

Nacional de Belas Artes, onde os caminhões ficaram estacionados por horas, formando uma longa fila. A rota conecta simbolicamente uma fábrica de laticínios com uma "fábrica de arte" conservadora, o museu. Esta ação civil realizada pelo CADA procurou expor a violência política, a censura cultural e a miséria humana num país ameaçado pela e sob vigilância da ditadura de Augusto Pinochet. O Museu estava sob o controle da ditadura; desta forma, os caminhões de entrega de leite funcionaram como uma referência crítica à tecnologia militar e ao regime Pinochet. Ao cobrir a fachada do Museu com um pano branco, o CADA indicava que a arte não estava dentro do museu, mas fora dele, espalhada pela cidade, clandestina”. Disponível em <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/500-cada-inversion-escena> acessado em 28 de Outubro de 2013.

concepção se relacionava com a esquerda reativa, que tinha como alvo a política cerceadora em forma de regime, ou seja, a oposição, e era adepta de manifestações folclóricas cujo apelo foi o popular tradicional sob a perspectiva da “subordinação instrumental” da cultura (RICHARD, 2002). A segunda concepção, que correspondia à de *escena*, cujo foco político era a própria sociedade na sua atualidade (não naquilo que era, mas naquilo em que ia se tornando), era menos focada na burocracia do regime e mais nos processos dos seus efeitos. Embora os dois movimentos fossem opositores, existia uma diferença central que os distinguia: seus modos de expressão estética e produção de discursos. Enquanto um bateu de frente com o regime, o outro o serpenteou à procura de fissuras para nelas imprimir novas formas de pensar. Ademais, uma resistia para manter um sistema mais ou menos dado no passado; outra, resistia para a criação de algo socialmente novo, sem mesmo saber o que seria, mas não mais o que havia sido até então.

A respeito da produção da *escena de avanzada*, interessa menos aqui a qualidade estética daquilo que faziam e mais a coerência não reativa e apartidária de suas ações, que consistiam em armar espécies de jogos estratégicos com os poderes vigentes da época. Isto incluía perceber o tempo de ação dos militares - o tempo que tinham para configurar alguma situação -, a eficácia da visibilidade e da invisibilidade de determinados locais, bem como a força poética e crítica que as ações teriam. Ações estas que eram uma espécie de refinamento estratégico-estético, resultando numa composição sociopolítica coletiva e heterogênea que transbordou uma possível identidade artística.

Deste modo, dificulta-se a identificação de onde começa a política ou onde começa a arte; e mais ainda a identificação de quando a ação compositiva deixa de ser política ou deixa de ser artística. Esse cruzamento tão misturado com a vida, propondo inclusive uma indistinção da figura do artista, fica explícito em uma espécie de manifesto que foi “jogado do céu” da cidade de Santiago em julho de 1981.

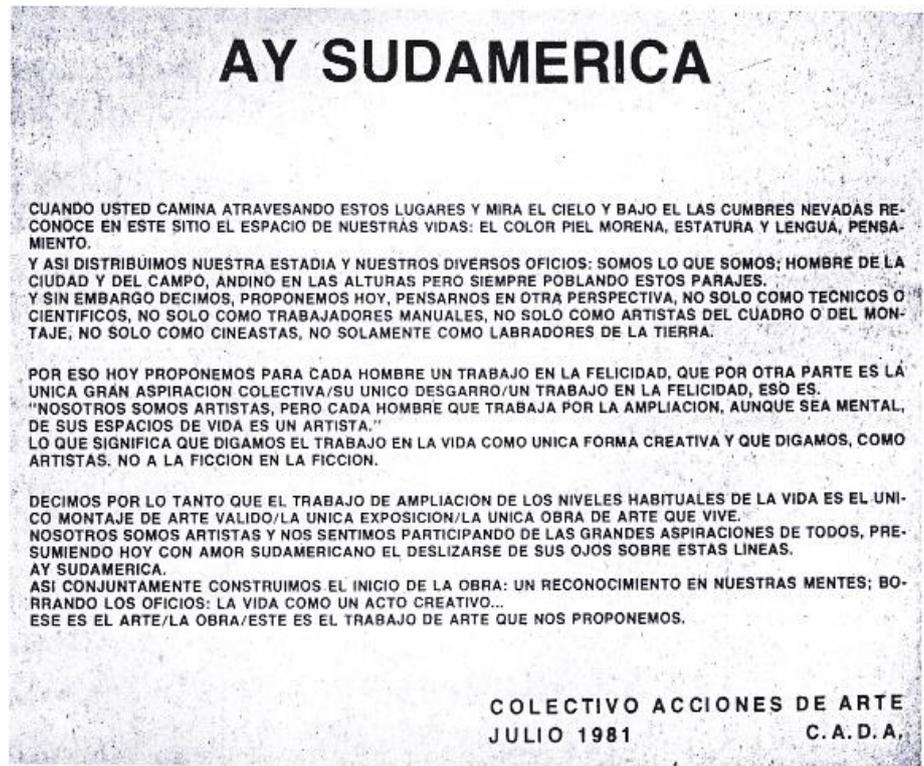


Figura2. Ay Sudamerica:

Panfleto manifesto jogado do céu de Santiago em Julho de 1981.

Contextualizar estes escritos em um tempo/situação é, antes de uma análise crítica, fundamental para qualquer tipo de leitura; uma vez que não caberia, hoje, entender a arte e o artista a partir do ponto de vista que foi dado neste manifesto, pois:

[...] o importante é que a história não considera um elemento sem definir a série da qual ele faz parte, sem especificar o modo de análise da qual depende, sem procurar reconhecer a regularidade dos fenômenos e os limites de probabilidade de sua emergência, sem interrogar-se sobre as variações, as inflexões e a configuração da curva, sem querer determinar as condições das quais depende [...] o 'lugar' do acontecimento, as margens de sua contingência, as condições de sua aparição. (FOUCAULT: 2008, p.55-56).

Uma das características mais relevantes do grupo CADA (*Colectivo de Acciones de Arte*) – que era parte da *escena* - foi o seu caráter não disciplinar, tanto no sentido de não ter disciplina de acordo com as exigências politicamente vigentes, quanto em relação à profissão/função de cada um na sociedade. O grupo era composto pelos artistas visuais Juan Castillo e Lotty Rosenfeld, pelo sociólogo Fernando Barcells, pela escritora Diamela Eltit e pelo poeta Raúl Zurita. Mais que interdisciplinar, eles formaram uma configuração indisciplinar frente às barbáries que uma ditadura é capaz de promover, cuja perversidade implica diretamente no corpo as suas condições mais radicais: corpo vivo, corpo torturado e corpo morto.

Mas, tomando como referência a fala de Suely Rolnik na Trigésima Bial de São Paulo⁴, presenciemos um “equivoco tóxico da História (oficial) da Arte”, cujas personagens que compõem esta história dominante são apenas uma parcela mínima daqueles que fizeram parte da produção da história. Os de *Escena de Avanzada*, pelo menos a maioria, não fazem parte desta História (oficial), tal como ocorreu no Brasil pós-ditadura militar.

A reconquista das plataformas de expressão cultural das lutas políticas contribui, de fato, para colocar a *avanzada* dentro de um parêntese e fechar esse parêntese, em nome de uma História que encarrega o artista do exílio de atuar como guardião nacional da lembrança. (RICHARD: 2002, p.23).

Segundo Richard, os artistas de *avanzada* bateram de frente com os artistas do exílio porque estes se relacionavam com o tempo histórico em uma perspectiva linear, transcendental e macropolítica, enquanto aqueles pensavam em uma “concepção multilinear de uma temporalidade desintegrada e cotidiana” (RICHARD: 2012, p.23). Provavelmente, pelo fato de terem o corpo e a cidade como campos de exploração de pensamento explicitamente prático e compartilhado - considerando a repressão vivida -, propor uma possível identidade nacional em busca daqueles que com esta suposta identidade se identificassem dificultaria a possibilidade de ter mantido um caráter mais ou menos anônimo e não hierárquico necessário às suas intervenções urbanas. Havia a ideia de implicar as pessoas, de desanestesiar os corpos castigados por um regime ditatorial e, desta maneira, “o corpo e a cidade, submetidos à violência cotidiana, foram assim reconquistados pela arte que os contagiou com a sua inobediência” (RICHARD: 2002, p.17).

Arte Pública, Arte Urbana e Intervenção Urbana (IU)

“Uma *experiência interior*, por mais ‘subjativa’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão”. (DIDI-HUBERMAN: 2001, p.135).

Começamos desenvolvendo a noção de configuração aqui adotada. O que se

⁴ ROLNIK, Suely: palestra (nov. 2012). Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosseminarios/archives/005206.html>, acessado em 08 de Novembro de 2012.

tem contato de algo estético é a **configuração** com que se apresenta, como uma espécie de síntese/seleção de todo o processo de construção até o momento e na duração do compartilhamento público. Por sua vez, a **configuração**, que pode ser a resultante entre os modos de organização e de emissão, indica do que se trata, comunica. É pela **configuração** que é possível identificar determinados padrões compositivos e técnicas de dança, diferenciar cinema de vídeo, perceber o estilo de um poeta, diferenciar arte urbana, arte pública e intervenção urbana. **Configuração** é o modo de expressão. Quanto mais “justa” for a **configuração**, maior será sua potência de expressão, expansão e ressonância, ainda que em forma de um pequeno “lampejo”.

Uma das grandes contribuições dos movimentos de vanguarda foi a possibilidade de questionar as categorias artísticas, misturando-as umas as outras ao ponto de confundi-las. Em um determinado momento isto foi fundamental para a construção de novas linguagens e de um novo posicionamento político na arte. Porém, entendemos a necessidade de diferenciar certos tipos de ações. Não para retroceder este “avanço” que os movimentos de vanguarda proporcionaram, mas para dar ênfase ao fato de que, embora os tipos de manifestações se misturem ou se confundam, elas têm suas especificidades de ação, de tipo de discurso e de intenção.

É bastante comum na atualidade a existência de uma confusão entre IU, arte urbana e arte pública. Portanto, sem a pretensão de inventar categorias, mas com o propósito de destacar algumas diferenças, seguem breves reflexões acerca destas três noções, as quais podem se misturar ou estar presentes em uma mesma referência, mas apresentam características específicas: a arte urbana, a arte pública e a IU.

A arte urbana seria aquela manifestação artística que tem como local de exibição o espaço urbano, o que não quer dizer que ela precisa estar materializada neste espaço ou vinculada a ele. Tomemos como exemplo o caso do grafite, cuja área de ação geralmente são os muros das cidades, mesmo quando pode ser contemplado em importantes exposições em museus, como o *MOMA* de Nova York e o *MASP* de São Paulo, ou ainda em seções de leilão. Outra referência é a dança de rua que, mesmo ao carregar em sua nomeação aquilo que mais claramente

pertence ao urbano - a rua – sua caracterização não depende disso e pode ser inserida no contexto do espetáculo de palco ou em programas de televisão sem interferir em seu caráter “estilístico” de dança de rua, o que não significa que o seu caráter político, portanto, estético, não seja comprometido. Porém, é importante esclarecer que isso não impede que tais práticas provoquem uma intervenção urbana. Muito pelo contrário, há nestes dois casos e em torno deles uma produção de discurso com grande ênfase nas questões da cidade e do espaço urbano.

Interessa-nos aqui como são desenvolvidas espécies de metodologias de ação e que implicações elas têm na esfera do espaço urbano. Um documentário intitulado *Graffiti Wars*⁵, centrado na figura de King Robbo, mostra que o grafite teve a marginalidade como fundamento. Robbo é um dos precursores do grafite europeu que se inspirou em um movimento norte americano. Iniciou suas grafias nos trens de Londres na década de oitenta, quando era incondicionalmente crime e prática de marginais. Para tanto, tinha estratégias muito precisas para realizar suas ações. Uma delas era a de pegar o último trem, descer na última estação e grafitar. Mas, com o tempo, mais especificamente com o trabalho do artista inglês Banksy, o grafite passa de prática marginal a circuito de visitação turística como ocorre em Berlim, cujos muros transformaram-se em *menu* do turismo massificado, dividindo espaço de visitação com o famoso museu judaico (Jüdisches Museum Berlin), colaborando, assim, com o problema da especulação imobiliária e institucionalização dos espaços públicos; tendo o turismo e a cultura como um dos principais pilares para a realização das políticas de espetacularização das cidades.

A arte pública seria toda escultura em parques e praças, assim como todo programa institucional de “promoção” de museus e teatros em dias de “planos de acesso” ou de “formação de plateia” cuja entrada é gratuita. Ou seja, arte de “acesso a todos”, como se estivesse implicada nestas situações algum tipo de insinuação mais democrática, ratificando a não democracia do circuito das artes e promovendo uma exceção para seu acesso. Portanto, isso pode ser visto “como uma tentativa de escamotear contradições sociais”, como expôs José Resende em um escrito intitulado “ausência da escultura” (RESENDE: 2006). Este texto trata do muralismo mexicano e da “arte como decoração da cidade, ou então como atividade didática

⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Sd2IU1aIe5c>, acessado em 30 de Agosto de 2013.

que parte do pressuposto de que a arte é ilustração de uma consciência política a ser 'comunicada'" (RESENDE: 2006, p.361), tornando sublime e bela a representação da pobreza e das guerras, no caso específico do muralismo, ignorando os problemas que envolvem as relações de alteridade em ambos os casos – guerra e pobreza.

Foi exatamente o que ocorreu com a Casa Cor⁶ em Fortaleza, situada em uma zona em risco de despejo por conta da intensa especulação imobiliária gerada naquele local, onde os responsáveis pelo evento “convidaram” alguns moradores da região para grafitarem o muro da exposição mercadológica. Nessa conjuntura, aquilo que mais marcou a separação entre “bem-vindos” e “mal vindos” foi a superfície de ludibriamento apaziguador transformada em símbolo consensual, em aperto de mão, quando na verdade implica um forte dissenso: o muro grafitado embelezando o lado de fora (única zona compartilhável com o contexto local), incoerente com o que ocupava seu interior e servindo como uma espécie de escudo crítico. A inclusão pela exclusão. “Os modos que temos de ignorar alguma coisa são tão ou mais importantes talvez do que os modos que temos de a conhecer [...] Há, portanto, modos bem-sucedidos de ignorarmos e a beleza é um deles” (AGAMBEN, 2010, p.131).

Tanto a arte urbana como a arte pública têm a cidade ou a cidadania como “ponto precursor”, como linha de tangência de suas realizações, embora não necessariamente embutida em sua poética; o que, por sua vez, é o foco de interesse do presente trabalho (a cidade embutida na ação poética) e é pressuposto básico das IUs, aqui compreendidas em seu sentido etimológico: quando se intervém, pretende-se modificar ou perturbar algo que, neste caso, são os espaços urbanos e todo o conjunto de medidas técnicas, sociais, políticas, culturais, econômicas, entre outros, utilizados para o desenvolvimento das cidades; diga-se de passagem, medidas historicamente injustas e segregadoras.

⁶ "Uma casa reúne pessoas, seus estilos e gostos, seus desejos e sonhos. A criação da mostra surgiu quando a brasileira Yolanda Figueiredo e a argentina Angélica Rueda, durante uma viagem a Buenos Aires, se encontraram com seus amigos Javier Campos Malbrán e Ernesto Del Castillo, que fizeram a proposta de organizar um evento de decoração no Brasil. CASA COR teve início no Brasil em 1987, com a realização da primeira edição em uma residência, no bairro do Jardim Europa, em São Paulo. Na ocasião, 22 ambientes foram decorados por 25 profissionais e visitados por 7 mil pessoas. A partir daí, CASA COR não parou mais de crescer e se tornou referência nacional e internacional de bom gosto, influenciando formadores de opinião e agregando valor às marcas as quais se associa". Disponível em <http://www.casacor.com.br/institucional/>, acessado em 06 de Novembro de 2013.

Esta compreensão muito específica, se deslocada do seu contexto de realização e de produção poética, contradiz sua acepção. Na IU, o espaço urbano é, por lógica de sentido, o lugar de atravessamentos, de instigações, de práticas, de convergências e divergências, de dissensos, de afetações, de criações e de realizações. Não cabe aqui traçar um histórico das IUs, tampouco tentar defini-las (o que parece, antes de mais nada, desinteressante), mas cabe ressaltar seu caráter político e o fato dela ocorrer na rua. Ainda que não seja seu propósito, a IU problematiza museus, galerias de arte e teatros como únicos legitimadores artísticos e ratificadores de valor estético. Além disso, torna visíveis contradições do espaço urbano, como a privatização dos espaços públicos⁷ e todo controle e restrições que isso provoca. De qualquer forma, faz parte da poética da IU questionar as espacialidades ditas públicas, mas que são, de fato, institucionalizadas; que pertencem à burocratização da instituição pública e/ou privada; especialmente no que diz respeito ao ordenamento e à espetacularização da vida nas cidades.

É próprio da IU desenvolver-se dentro do que Paola Jacques Berenstein se refere como “esterilização da experiência” (JACQUES: 2012, p. 14) em suas críticas ao processo de espetacularização das cidades. Não à toa, são recorrentes as IUs que propõem ocupações de zonas públicas, dando relevância à experimentação do espaço público, modificando assim várias camadas de percepção no que diz respeito às relações entre corpo e cidade. Há também, recorrentemente, IUs sem nenhum caráter artístico, mas que muito servem à arte e à política como referência, como é o caso dos caminhos abertos no meio dos canteiros centrais das avenidas expondo outro tipo de uso da cidade projetada através da insistência da subversão. Nesse caso, os atalhos cumprem uma função tanto de destreza e de desobediência na cidade como de coletividade colaborativa sem acordo prévio.

Cidade e Comunidade: *Greenwich Village*: uma Des-europeização e Americanização da Arte.

⁷ Um exemplo disso é o Movimento Desocupa de Salvador que, entre outras questões, reclama do problema da privatização da praça do bairro de Ondina, em Salvador, que deu lugar ao camarote Salvador, um mega empreendimento carnavalesco privado que desconsiderou o simples fato de construir em cima de um espaço público algo privado e economicamente de difícil acesso. Vale ressaltar que esta praça era tradicionalmente um lugar de “pipoqueiros” das redondezas, especialmente os da Vila Matos e da comunidade da Pedra da Sereia. A praça Castro Alves pode até ainda ser do povo, mas a de Ondina já não é mais.

Em *Greenwich Village*, bairro de Nova York, na década de sessenta, diversos artistas, entre eles alguns de dança que iniciaram um movimento denominado *Judson Church*, exercitaram uma arte americana que desestabilizou a hegemonia europeia como referência no campo da arte. Com a ideia de comunidade que se projetava naquele contexto, uma dança europeia completamente baseada em sistemas hierárquicos de visibilidade e de oportunidade foi perdendo sentido e os artistas de dança passaram a experimentar a heterogeneidade e a horizontalidade como princípios organizativos dos seus sistemas de produção na dança, onde “o uso de um conjunto não discriminado e de uma liderança incerta era crucial para muitas danças do *Judson*” (BANES: 1999, p. 152).

Esta tentativa de des-hierarquização e de descentralização dos sistemas de produção é determinante para a contextualização atual da dança e compreensão do processo histórico de configuração do que se conhece hoje como dança contemporânea. A *Judson Church* era uma igreja utilizada pelos artistas como local para seus encontros experimentais. A ideia de coletividade então praticada por eles retira a figura do protagonista, da primeira bailarina, das figuras de destaque e inclui não dançarinos nas experimentações apresentadas, inclusive nas públicas.

Embora o aspecto dos executantes, numa apresentação do *Judson Dance Theatre*, pudesse deliberadamente ir do altamente preparado até o não preparado, não havia nenhuma hierarquia baseada em habilidade técnica. Em outras palavras, pelo menos teoricamente, não havia estrelas. Pode ter havido diferenças, mas houve igual oportunidade para todos. (BANES: 1999, p.152).

Este pode ser considerado um momento decisivo na história da dança, em que os padrões europeus, desde séculos, até então hegemônicos como valor estético no ocidente, foram radicalmente questionados. Os dançarinos transitavam e interagiam efetivamente com os demais artistas e não artistas; artistas plásticos coreografaram danças; dançarinos propunham realizações de vídeo, entre outros. Havia um pensamento comum que perpassava todos: a ideia de liberdade na diferença, o comum na diferença, a experimentação do diferente, o oposto do ideal balético expressado em um corpo de baile, com seus padrões de movimentos, de lógica coreográfica e de tipo de corpo. Sendo assim, as categorias estéticas vigentes na década de cinquenta foram perdendo o seu valor, ao ponto de por em questão se determinada experiência era ou não era dança, se era ou não pertencente às artes

plásticas.

O que é interessante na reflexão a propósito da vanguarda do início da década de 1960 não é se a arte *pop*, os *happenings*, o *fluxus*, o cinema *underground*, o teatro de café ou a nova dança seriam mais bem classificados, estritamente falando, como arte *folk*, como arte popular, como arte de massa, como *kitsch* – ou como alta arte. O que importa é que essas categorias, que os intelectuais da década de 1950 tiveram tanto trabalho de elaborar, foram deliberadamente aniquiladas pela vanguarda da década de 1960. (BANNES: 1999, p.146).

Foi neste contexto do *Greenwich Village* que a rua passou a ser foco de experimentações coletivas e de investigações. Mesmo sem necessariamente ir de encontro às instituições, uma vez que este não era o foco, no *Greenwich Village* este embate acabava por acontecer. Depois de tanto tempo trancafiada dentro de teatros e salas de ensaios, a dança profissional adotava como “território coreográfico” o espaço público. E para isso a dança precisou mudar radicalmente. Tais técnicas exigem um tipo de solo específico, de ambiência específica.

A procura dos artistas da década de 1963 definiu uma era. Tornou-se parte das maciças convulsões políticas e culturais do final do decênio, quando o cenário da ação mudou não só das galerias e teatros, como dos guetos, universidades, locais de trabalho e cozinhas, para as ruas. Quando as transgressões desses artistas irromperam além das fronteiras da arte, começou a década de 1960, tal como a conhecemos. (BANNES: 1999, p.23).

Sendo o *Greenwich Village* um movimento mais abrangente, não apenas da dança, reconhece-se que o que ocorreu naquele momento iniciou uma discussão estética política cujo significado e potência serão atualizados pela prática das IUs décadas mais tarde. Fala-se disso como uma antecipação da terminologia intervenção urbana pelo caráter de incorporação do espaço público como campo de experiência artística, talvez pelo caráter político lá percebido. Pretendia-se uma modificação na ideia de fazer e receber arte. Diferentemente da vanguarda, não se pretendia aproximar a arte da vida, mas encontrar na própria vida configurações possivelmente artísticas. Marcando uma diferença com relação às vanguardas da década de vinte e da década de cinquenta, ao invés de vanguarda, eles chegaram a se apresentar como “retaguarda” (BANNES: 1999, p.154). O foco parecia ser mais social e político do que propriamente estético-artístico - ainda que estas coisas não estejam efetivamente separadas (RANCIÈRE, 2010). O grupo *Fluxus*, por exemplo, criticava a vanguarda que, embora paradoxalmente oposta ao discurso que era

produzido, foi cooptada pela lógica de consumo do mercado da arte⁸, o que não quer dizer que artistas deste contexto nova iorquino não tenham se inserido também no mercado, como é o caso de Andy Warhol. Além de utilizar objetos do consumo para compor suas obras, Andy Warhol entrou no mercado da arte cuja força é, em termos de utilização de imagem, própria ao capitalismo contemporâneo - e o fez justamente como ação crítica à reificação da arte para dissolver a aura da arte e trata-la como objeto mundano, como “mercadoria”. Pretendia-se uma transformação que ultrapassava questões puramente estéticas: o que estava em jogo era a arte dentro de uma sociedade, a aproximação ou mesmo a fusão da arte com a vida. Em *Greenwich Village*, o que parecia ser uma utopia concretizou-se numa prática. Mais do que apenas manifestos discursivos, eram ações efetivadas, realizadas.

Poderíamos afirmar que é neste contexto onde se encontra a ruptura mais efetiva com os padrões da dança moderna, onde começaram a surgir as condições que compõem o que conhecemos hoje como dança contemporânea, como esclarece bem a pesquisadora Fabiana Britto a respeito desta outra dança que rapidamente deixou de ser pós-moderna:

Não estando, como esteve o balé, comprometida com um conjunto fixo de passos conjugados segundo um padrão estável de dominação associativa; nem sendo, como foi a dança moderna, um campo de referência metafórica, a dança contemporânea expressa uma lógica relacional não hierárquica entre corpo e mundo. Diferentemente dos outros modos de configuração coreográfica, cuja variação de gênero estilístico, por mais “pessoal” que seja, ocorre sempre sob o constrangimento de parâmetros programáticos; a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação. (BRITTO: 2008, p.15).

Estas novas condições permitiram à dança resistir à ideia espacial tradicional e tomar a rua como lugar de mútua intervenção; a dança intervindo no espaço público e o espaço público intervindo na dança concomitantemente - motivo de interesse da presente pesquisa e modo pelo qual entende-se a prática da dança como IU. Mas, diferente do que se poderia prever, a dança voltou a se trancafiar nos teatros, grandes festivais, passou a integrar mostras em museus e, apenas a partir do ano 2000, com a já estabelecida prática da IU por meio dos artistas visuais, é que a dança retorna para os espaços públicos com a ideia de intervir e deixar-se intervir

⁸ Como de resto ocorre muitas vezes ao longo da história da arte.

por ele, diferente de simplesmente dançar na rua, ao menos teoricamente. No entanto, este ponto mostra-se ambíguo pelo fato de que esta ideia de intervir é realizada tanto na perspectiva da resistência como da adesão. E isto é também uma forma de resistência nos termos colocados por Racière (RANCIÈRE: 2007): resistir às mudanças, o que, contudo, mostra-se incompatível com a função prática artística da IU, por definição. Volta-se a um problema de ordem etimológica.

Dança e Alguns Cruzamentos ou Algumas Fusões

O significado da censura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte consiste, na verdade, não na destruição da instituição arte, mas, sim, na destruição da possibilidade de atribuir validade a normas estéticas. (BURGER: 2008, p. 155).

Vale salientar que muitos foram os artistas com relevante participação nos processos de transgressão da dança, como podemos nos referir a vários nomes da dança moderna⁹ que são incansável e devidamente recobrados por aqueles que pretendem construir e consumir uma suposta história da dança. Mas aqui chamaremos a atenção para aquelas ocorrências que, de certo modo, “suspenderam”, ainda que por um instante, a dança da categoria de dança, por misturá-la com outras linguagens artísticas ao ponto de anular o sentido da pergunta “se o que é visto é ou não dança”. O que importa perguntar é outra coisa: quais as possibilidades de se fazer algo com a dança? Importa reconhecer a dança enquanto *devir*, enquanto processo insistente de criação.

Vale ressaltar que outros nomes de efetiva importância e que devem ter sido fundamentais para tais rupturas passaram despercebidos pela história transformada em discurso, como ocorre em qualquer momento histórico. Quiséramos nós saber deles não fosse a hegemonia dos discursos até então formalizados. Quiséramos nós saber de outras histórias. Nestas condições, nos resta, pelo menos por enquanto - até que outras histórias sejam desveladas por outros pesquisadores interessados nos limbos históricos, com o desejo e a persistência por procurá-los aliados à sorte de encontrar seus vestígios – desconfiar da história hegemônica, aquela que, até então, nos é acessível: a história construída por um discurso instituído em forma de

⁹ Merce Cunningham, Mary Wigman, Isadora Duncan, Martha Graham, entre outros.

verdade.

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído [...] enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. (FOUCAULT: 2008, p. 17-18).

Pode-se dizer que na primeira metade do século vinte, a dança, aliada aos movimentos vanguardistas da época, começa a desestabilizar-se em uma perspectiva diferente do que ocorreu na transição do balé clássico para a dança moderna, quando houve uma mudança mais radical nos conteúdos técnicos e coreográficos, mas muito mais na maneira como foi re-contextualizada, especialmente por artistas de outras áreas ao aproximarem-se da dança¹⁰.

“É verdade que os movimentos históricos de vanguarda não conseguiram destruir a instituição arte, mas com certeza destruíram a possibilidade do surgimento de uma determinada tendência artística com pretensão de validade geral” (BURGER: 2012, 155), como ocorria até então desde a institucionalização da arte. É o que se observa no universo da dança, onde ainda hoje, em determinados contextos, o balé perdura de maneira mais ou menos sutil como uma técnica de dança de “validade geral”, ou pelo menos de onde outras técnicas partem. É importante problematizar esta questão, visto que em forma de discurso,

¹⁰ Cita-se aqui dois balés paradigmáticos para abordar esta questão, são eles: o Balé triádico de Oscar Schlemmer de 1922 e o balé *relaché*, uma parceria entre Francis Picabia e Erick Satie, em 1924, que teve seu intervalo preenchido pelo filme *Entreato* que, por sua vez, causou mais inquietação do que a própria dança. Inclusive, a dança que aparece no filme é bem mais subversiva, para a época, do que a dança dançada no balé, tanto pelo fato de filmar uma bailarina vista de baixo, sem sapatilhas e com peças íntimas no foco central da câmera, como revelar uma bailarina barbuda, ou um homem bailarina, entre outras subversões de caráter videográfico. A escolha destes dois balés deve-se ao fato de que a “obra total” não poderia ser considerada restritamente de dança; já que, além dos passos reconhecidamente de dança, outras informações eram igualmente relevantes, como é o caso dos cenários e figurinos que eram a própria obra não no sentido de servir de pano de fundo para a dança, como ocorria na maioria das composições até então. São danças, são obras de artes plásticas, são obras sonoras. Tudo ao mesmo tempo e nada isoladamente. Não é mais dança nem mais artes visuais. O mais relevante nestes casos é o fato de que a dança estava sendo vista e experimentada de outras maneiras – como o reposicionamento dos corpos no espaço, a relação da coreografia com a música, dos elementos que compõem o cenário - ainda que não fosse propriamente por meio de bailarinos.

principalmente acadêmico, isto aparenta estar “bem resolvido”¹¹ através de discursos supostamente democráticos e não hierárquicos, como se os problemas – da representação, do sexismo, do protagonismo, da hierarquia, etc. - do balé estivessem resolvidos.

Este encontro entre Dança e IU decorre de um processo histórico de modificações ocorridas nos modos de composição artística da dança, seus modos de produção e inserção no mercado. “Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (AGAMBEN: 2010, p. 75). As vias de experimentações abertas pelo movimento *Judson* levaram a mudanças radicais das noções de corpo, de coreografia, de espetáculo, de espectador, de ambiente o que, não por acaso, ocorreu ao mesmo tempo em que a dança foi reconhecida como modo de produção de conhecimento inserindo-se no meio acadêmico e expandindo-se no mercado cultural como mercadoria de crescente valor simbólico e material.

Para tanto, será abordada, ainda que de forma superficial, esta atual cena da dança; tarefa indócil, sabendo-se que possivelmente existam tantas “danças contemporâneas” quanto artistas de dança. Tamanha a diversidade estética que permeia este universo, não parece pertinente tomar esse fato nem como bom nem como ruim, mas como uma configuração circunstancial do processo histórico, com todos os percalços e proveitos que as transformações acarretam.

Ao longo do processo evolutivo da dança até a constituição do que hoje se denomina dança contemporânea, a noção de corpo que dança foi radicalmente alterada. Ainda que a dança moderna tenha rompido com alguns padrões consolidados na dança clássica, ainda se mantiveram as restrições arbitradas como norma de um tipo ideal de corpo. Um tipo de corpo disponível para certas exigências como: ter um bom alongamento, ser preciso, ter boa memória para decorar coreografias, ter boa resistência, entre outros. A dança contemporânea desfaz

¹¹ Isto pode ser visto tanto em grupos de dança pretensamente contemporânea que, mesmo quando se dedicam ao desenvolvimento de outras práticas ou de experimentações de outras técnicas, mantém o balé como uma espécie de técnica/preparação base; bem como a presença do balé como condição em cursos de formação profissional, ainda que recentemente fundados em universidades brasileiras, apesar de os paradigmas do pensamento contemporâneo sobre dança já aparentarem-se relativamente consolidados, especialmente no que diz respeito a não necessidade de uma técnica específica a ser experimentada pelo corpo que dança, o que seria diferente de ter o balé apenas como uma opção da grade curricular. Aqui, não se sugere eliminar o balé de lugar algum; critica-se, no entanto, a sua hegemonia elitista, excludente e supostamente “melhor formativa”, “mais eficiente” frente à outras danças.

completamente qualquer tipo de referencial geral de corpo, embora estabeleça seus referenciais locais, o que fica claro quando observamos o efeito do *lobby* dos grandes festivais de dança do Brasil (neste caso, o que é herdado do balé é algo ético mais que estético; trata-se de uma questão de conduta que atravessa a história e permanece no tempo). Há dançarinos, grupos e companhias que investem em um corpo absolutamente atlético, exacerbando um corpo apolíneo, ao mesmo tempo em que é possível ter-se em cena um corpo obeso, um corpo muito alongado como o de um ginasta ou de um praticante de ioga, um corpo com restrições de movimento; de uma simples dificuldade de alongamento ou deficiência óssea até um corpo sem algum membro. Não há mais padrões corporais gerais para o corpo que dança na atualidade e a ideia clássica de corpo belo, não de agora, também se modificou, como observa Banes a respeito de determinados acontecimentos no *Greenwich Village*: “As peças de dança de coreógrafos, compositores e artistas plásticos sustentaram a concretude, intimidade e desalinhamento do corpo humano não só como aceitáveis, mas como belos” (BANES: 1999, 251)¹².

Atualmente, uma montagem cênica de dança não corresponde necessariamente à definição clássica de “coreografia”, onde os corpos movem-se em sintonia com a narrativa e com a música. Foram subvertidos os padrões de frontalidade, centralidade ainda que seja somente no plano referencial do espectador; de distribuição espacial baseada no princípio de “ocupar os espaços vazios” em busca de certa harmonia espacial; ainda que sem narrativa, uma ideia de começo, meio e fim¹³. Algo que chama atenção nas lógicas “coreográficas” da atualidade é menos o efeito que elas causam e mais as maneiras como ela são construídas. O próprio corpo, suas funções, tornam-se abordagens que encadeiam diversos processos coreográficos na dança contemporânea na perspectiva da “coisa” feita em ato - o que acarretou em uma certa recorrência na experimentação das improvisações.

¹² Neste ponto, faz-se uma menção à ruptura com a ideia de que só coreógrafos ou especialistas de dança eram capazes de montar uma peça de dança.

¹³ O que pode ser visto nas danças de Ivone Rainer, que em *trio A* afasta-se deste tipo de dinâmica ao apresentar uma coreografia quase sem oscilações, onde não há um clímax nem claramente um começo e um fim. Não há mais um único padrão coreográfico, mas vários. Vemos as “coisas” montarem-se e desmancharem-se em cena com uma precisão quase que robótica mas com corpos que aparentemente portam-se como se estivessem agindo no cotidiano, como em *moebius strip* (2001), do coreógrafo suíço Gilles Jobin; ou fragmentos coreográficos, independentes, para serem vendidas como título de propriedade como faz a espanhola La Ribot (*Destinguidas*, 1993, 1997 e 2000).

Se a improvisação levava em conta a liberdade de escolha e de ação, não obstante era qualquer coisa, menos anárquica. [Trisha] Brown considerava a improvisação não como uma intuitiva rendição aos impulsos do corpo, mas como um plano racional para gerar a ação numa conformidade coesa. (BANES: 1999, 279).

Isso faz parte de uma discussão que tem a ver com a relação entre dança e espetáculo, o que pode ser atribuído a outra “febre”: “ensaios e apresentações acabam se tornando sinônimos e o ato da criação da dança é trazido, intacto, para a cena”¹⁴ (GALIZIA: 1986, 71). O espetáculo na dança é questionado por conta do distanciamento que este tipo de conduta causa com o espectador e com a própria sociedade; especialmente esta última, insistentemente laborada nas propostas realizadas pela *Judson Church* no período de sua atividade. As novas experimentações coreográficas inevitavelmente produziram um questionamento a respeito da função do espectador; este, segundo um pensamento clássico é considerado como um corpo passivo que não precisa se esforçar para a recepção das obras.

A própria função tradicional do **espectador** é subvertida, pois não havendo magia para encantar, resta-lhe a função trabalhosa de estabelecer os nexos de sentido entre as referências colocadas em cada obra, e situá-las em seu contexto (BRITTO: 2008, 99).

Para Guy Debord, “o espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD: 2012, p.9) - o que a dança contemporânea subverteu deixando de dedicar-se à construção de narrativas fantásticas e representadas. Nesse sentido, a dança contemporânea superou uma construção narrativa espetacular distanciada da vida e pautada em ideais, onde “o espetáculo é a realização técnica do exílio dos poderes humanos num além; a cisão consumada no interior do homem” (DEBORD: 2012, 14). Assim, o artista da dança foi durante muito tempo “separado” dos homens comuns, pois possuía um corpo “perfeito”, cuja técnica o levava a um lugar próximo ao voo, corpo sublime e corpo onírico; especialmente o corpo das bailarinas, que tanto contribuíram e contribuem ainda hoje para alimentar os sonhos, irrealizáveis, de princesa das meninas. Em seu livro “O Espectador Emancipado”, Rancière faz a seguinte pergunta que ele mesmo responde seguidamente: “Qual é, de fato, a essência do espetáculo segundo Guy

¹⁴ Reflexão produzida acerca dos experimentos desenvolvidos por Robert Wilson e a importância da dança em seu percurso artístico.

Debord? É a exterioridade. O espetáculo é o reino da visão e a visão é a exterioridade, ou seja, é a privação da posse de si” (RANCIÈRE: 2010, p.14).

Uma terceira expressão do desejo de apagar as diferenças hierárquicas foi o desafio ao hiato entre o artista e plateia. A própria antitécnica era vista como um meio de preencher esse hiato. O bailarino Steve Paxton, por exemplo, usou movimentos não técnicos e de não-dança¹⁵ – como o de caminhar – para encontrar um terreno comum entre o executante e o espectador. (BANES: 1999, 156).

Nas artes tradicionais, o corpo é um instrumento de encantamento. Na dança, foi utilizado como mecanismo de separação entre aquele que representa e aquele que assiste, onde o espectador fica surpreso diante de um corpo “impossível”; mesma sensação que os trapezistas causam em suas plateias. A respeito disto, situando-nos na atualidade, “é preciso um teatro¹⁶ sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante ativo, em vez de ser um *voyeur* passivo” (RANCIÈRE: 2010, P. 10). Estes últimos termos, participantes ativos em oposição com espectadores passivos, têm sido recorrentes em uma fatia enorme da dança contemporânea que busca teorizar suas práticas – muitas vezes em função da atual lógica dos editais - ou as práticas alheias, neste último caso, bastante comum entre os críticos de dança.

Outro fator que está impresso na dança contemporânea é sua entrada no contexto acadêmico e a tentativa de aproximar a dança de uma teorização pré-existente nas áreas da biologia, neurociência, filosofia, entre outras, o que as vezes demonstra certo deslocamento entre teoria e dança. Desta maneira, o fato de ser comum o emprego de termos filosóficos no contexto da dança e das artes em geral, não quer dizer que haja uma compreensão necessária de determinado pensamento que a filosofia produz; o que pode acarretar sérios equívocos no que diz respeito ao emprego das palavras, reduzindo-as a meras tendências. Portanto, faz-se necessária a compreensão de um termo e sua aplicabilidade real para um fim determinado sem que as diferenças sejam diluídas.

O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem

¹⁵ Vale salientar que a expressão “não-dança” foi muito oportuna naquele contexto, mas na atualidade podemos dizer que simplesmente caminhar pode ser um movimento de dança, assim como se coçar, espirrar, rir, chorar, bocejar, etc.

¹⁶ “Neste texto, uso esta última expressão [teatro] para incluir todas as formas de espetáculo – ação dramática, dança, *performance*, mímica ou outras – que colocam corpos em ação perante um público reunido” (RANCIÈRE: 2010, P. 8).

deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. Em cada caso, com efeito, o plano e o que o ocupa são como duas partes relativamente distintas, relativamente heterogêneas. (DELEUZE; GUATTARI: 1992, p.81).

Pode-se dizer que a aceitação da dança na esfera da produção de conhecimento, da produção do dizível, em termos compositivos se traduz como transbordamento da repetição de passos ritmados e invasão do ambiente de investigação, bifurcação, passando a produzir pensamento reflexivo e crítico. No contato com outras estruturações ou disciplinas de produção de conhecimento e criação, não é só a dança que se transforma, mas também a filosofia, o teatro, o cinema e a ciência. Nesse sentido, é de responsabilidade da dança cuidar não só da forma como os assuntos irão re-significá-la; a maior responsabilidade talvez seja a de dar conta de como determinado conhecimento se insere diferentemente no mundo, tendo sido assimilado por ela. Cabe-lhe cuidar da reconfiguração que um pensamento específico sofre ao ser deslocado do seu contexto.

Com a consolidação da dança contemporânea – e da arte contemporânea em geral - os espaços tradicionais, tanto de ensaios como de apresentações, já não dão mais conta das possibilidades de experimentação. Ainda que dentro de um teatro, sua lógica arquitetônica e política já não têm mais poder absoluto para condicionar uma relação de distância dicotômica, por vezes maniqueísta, entre artista e espectador.

A separação entre o palco e a sala é um estado de coisas que tem de ser ultrapassado. Suprimir essa exterioridade é o próprio objetivo da *performance*, o que supostamente acontece de várias maneiras: colocando os espectadores em cima do palco e os *performers* na sala, suprimindo a diferença entre palco e sala, deslocando a *performance* para outros lugares, identificando a *performance* com uma apropriação da rua, da cidade ou da vida. E é certo que este esforço no sentido de alterar a distribuição dos lugares produziu enriquecimentos vários da *performance* teatral¹⁷. Mas uma coisa é a redistribuição dos lugares, outra coisa é a exigência de que o teatro assuma como finalidade a reunião de uma comunidade¹⁸ de modo a pôr termo à separação do espetáculo. Destas duas coisas, a primeira gera um comprometimento na invenção de novas aventuras intelectuais, ao passo que a segunda traz consigo uma nova forma de atribuição dos corpos ao seu bom lugar, que neste caso é o respectivo lugar da comunhão. (RANCIÈRE: 2010, P. 25-26).

¹⁷ “Performance teatral” ou “espetáculo teatral” inclui “todas as formas de espetáculo – ação dramática, dança, *performance*, mímica e outras – que colocam corpos em ação perante um público reunido”.

¹⁸ “Comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparelho das leis, como um conjunto de percepções, de gestos e de atitudes que precede e pré-configura as leis e as instituições política” (RANCIÈRE: 2012, P. 13).

A partir de então, a dança parece estar disposta a pensar no ato de dançar como forma de intervir no espaço urbano, o que é diferente de dançar no espaço público e exige dela muitas transformações e novas formas de olhar para o próprio corpo e para o espaço. Isto decorre porque em IU realizadas por dançarinos há um deslocamento muito radical no que diz respeito ao assunto a ser abordado: há o corpo no espaço urbano, desprovido das garantias de uma técnica, de uma sala de ensaio e/ou de um teatro. Isto implica necessariamente em a dança abrir-se a outros tipos de percepções e experimentações.

Contudo, é complicado, para não reduzir a impossível, a transposição de uma experiência construída entre quatro paredes para o espaço público e chamar isto de IU, o que não significa que experiências produzidas entre quatro paredes não possam aparecer em uma IU. Mas se a ideia é a de realizar uma IU, há algo do urbano que só pode ser detectado na própria vivência da rua, cuja condição própria é a de um espaço compartilhado por diferenças e inundado de sobressaltos.

Da mesma maneira que um pesquisador é responsável pelo assunto que ele aborda e por tudo aquilo que ele utiliza para desenvolver suas ideias, é de responsabilidade do artista da dança conhecer cuidadosamente os terrenos que decide ocupar, como é o caso de coreografias desenvolvidas para serem apresentadas em palco italiano. Neste caso, a coreografia é organizada para ocorrer em tais circunstâncias, considerando as condições específicas e as limitações que este formato implica. Uma dança apresentada desta maneira não é composta para ser vista lateralmente; e não é por acaso que o público se encontra na plateia e não na coxia. Quando o público é levado para cima do palco, distribuído em corredores ou em arenas é porque, para esta dança, a lógica de frontalidade daquele formato já não contempla mais as necessidades estéticas em questão. E se a dança decide ir para os espaços urbanos usando como anúncio de si mesma a expressão IU, supõe-se que o teatro, as salas de ensaios e os estúdios não dão conta daquilo de que se quer tratar. Mas não é só isso, supõe-se que há algo do urbano no qual ela deseja intervir, com o qual ela deseja dialogar, problematizar e se modificar. Se não há nada de questionável no espaço urbano, por que fazer uma IU? Se as ordens vigentes de ocupação e distribuição urbana ficam visíveis na pele da ação, como chamar de IU?

Em uma primeira abordagem acerca das IUs, estas estavam inseridas em um contexto de cidade onde a maioria dos questionamentos estavam relacionados com a ordenação e a “docilização” dos corpos na cidade. Para falar na atualidade a respeito das intervenções, cabe considerar as cidades no atual contexto da crescente privatização dos espaços públicos, da intensa especulação imobiliária e da mercantilização da vida. Contextos distintos exigem, pois, análises distintas.

Corpografia Urbana e Performatividade

Uma mudança de contexto está acompanhada de uma mudança de configuração. No caso da IU, o que deve ocorrer não é uma adaptação da dança com relação aos espaços urbanos, mas uma transformação radical de todos os seus parâmetros: são necessários novos agenciamentos¹⁹. Propor um uso diferente daquele que foi dado pelo urbanismo disciplinar, por exemplo. No caso aqui em questão, o espaço urbano é o lugar de problematizações. Portanto, é ele o lugar de investigação, é dele que a criação depende e de onde emerge. Não basta ser usuário do espaço urbano, os interventores urbanos são como etnógrafos e cartógrafos de subjetividades urbanas.

Vale ressaltar o contexto atual das IUs que, por um lado questionam os ambientes institucionais como “únicos” espaços de arte e, por outro critica a própria organização urbana das cidades, especialmente no que diz respeito aos processos de espetacularização tanto da materialidade da cidade quanto das subjetividades que se constroem nelas - o que o turismo, aliado à publicidade, pratica muito bem através da comercialização de “experiências” que muitas vezes utiliza a dança como parte de um tipo de *menu*²⁰ para o consumo.

A ideia de IU defendida nesta pesquisa cruza com duas proposições que

¹⁹ “*Noción más amplia que la de estructura, sistema, forma, proceso, etc. Un agenciamiento comporta componentes heterogéneos sea del orden biológico, social, maquínico, gnoseológico, imaginario, etc.*” (GUATTARI; ROLNIK, 1995, 201). Tradução do autor: Noção mais ampla que a de estrutura, sistema, forma, processo, etc. Um agenciamiento comporta componentes heterogêneos seja de ordem biológica, social, maquínica, gnoseológica, imaginária, etc.

²⁰ Salvador e Rio de Janeiro são duas capitais brasileiras onde a questão da dança aliada ao turismo é mais evidente. Ambas cidades enquanto destino turístico têm como símbolo de mercado turístico a “experiência” da dança nos destinos daqueles que a visitam; em uma, o samba do morro, em outra as danças chamadas afro-brasileiras.

pensam o corpo como lugar onde se processam informações, ao mesmo tempo em que as expressa. São elas: “corpografia urbana”, desenvolvida pela urbanista Paola J. Berenstein e pela pesquisadora de dança Fabiana Dultra Britto; e “performatividade”, desenvolvida pela pesquisadora de dança Jussara Sobreira Setenta, que ressignificou este termo tendo como base o termo cunhado pelo linguista J. Austin e também ressignificado, ou melhor, corporificado, pela pesquisadora Judith Butler. O termo “performatividade”, embora não tenha sido forjado por J. Setenta, será abordado aqui a partir das suas considerações.

Entendemos que uma IU é necessariamente elaborada por meio de uma “corpografia urbana” e que ela comunica em forma de “performatividade”.

A cidade é percebida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação configurando uma corpografia urbana: uma espécie de cartografia corporal, em que não se distinguem o objeto cartografado e sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui. Uma ideia baseada na hipótese de que a experiência urbana inscreve-se, sob diversos graus de estabilidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e simultaneamente também configura sua corporalidade, mesmo que involuntariamente. (BRITTO: 2010, p.14).

Como foi dito anteriormente, a temática da IU é a cidade, as problematizações que os espaços urbanos provocam. Mas não apenas isso: há também uma questão fundamental que é a inexistência de um tipo específico de corpo que deve ser levado em conta para, além de experimentar a cidade, saber construir algum tipo de formalização compartilhável a respeito de tais questões. O que conta são as diferentes corpografias construídas e as diversas maneiras que estas mesmas corpografias podem ser compartilhadas em uma perspectiva de corresponsabilidade. A corpografia pode ser uma forte ameaça aos projetos urbanos que pretendem controlar os corpos da cidade através de projetos cerceadores e mercantilistas; pois,

As corpografias urbanas – essas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante – revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micro-práticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano, que não são consideradas pela maioria dos estudos urbanos mais tradicionais – preocupados demais com os projetos, projeções *a priori*, e pouco com os desvios *a posteriori* -, mas que não deveriam estar fora do seu campo de atuação. (JACQUES: 2012, p. 302).

Desta maneira, destacamos a IU etimologicamente como prática desviante, já que o que impera nas cidades são os estudos urbanos tradicionais, como Jacques pontua. É através do reconhecimento dessa cidade desviada que o interventor urbano elabora o seu assunto e constrói sua intervenção; somente assim ela faz sentido, na realização de outros campos possíveis. Caso o artista interventor urbano configure algum tipo de situação que colabore com a cidade projetada para o não desvio, depara-se com um problema de ordem ética.

Para que isso não ocorra, é preciso ser sensível, atento e perceber o ambiente de maneira diferente do transeunte habituado de forma consensualizada com os ordenamentos urbanos. Os assuntos das cidades estão nos bueiros, nas rachaduras dos prédios, nos buracos do asfalto, nos benjamins²¹ que crescem nas construções barrocas, nas narrativas das travestis, naquele senhor que todas as manhãs perambula pelo mesmo centro, na lata de refrigerante amassada que denuncia os restos de uso de *crack*, na forma como a polícia trata os civis e na maneira como, supostamente, ela nos traz segurança; na largura ou na (in)existência das calçadas, nas roupas que secam nos chafarizes ou nas grades que hoje cercam as praças públicas. Estas últimas, especialmente, servem para dar fim à experiência de ocupá-las como lugar de moradia ou pernoite, de apreciação do luar e de encontros noturnos.

Uma IU é elaborada para ser compartilhada e este compartilhamento, em forma de enunciado é aqui defendido como “performativo”. A performatividade é algo que se diz ao mesmo tempo em que se faz. Identificamos uma prostituta na rua porque ela organiza seu corpo para que fique claro que ele é o seu negócio sem que nada seja dito. Quando o cliente para e, então, ocorrem as negociações verbais, ele teve certeza do que se tratava devido à organização corporal da prostituta; assunto que escapa à Austin e é elaborado por Judith Butler para falar das questões de gênero. Porém, como nem as questões da linguística nem as de gênero são o interesse desta pesquisa, centremo-nos na performatividade desenvolvida por Jussara Setenta para falar de corpos que dançam em uma perspectiva política, perspectiva esta, também implicada nas IUs.

Em consonância com o que foi explicitado por Jacques em uma citação

²¹ Árvore da família do *Ficus*.

anterior: “A performatividade então, não opera em contextos prontos *a priori*. Ela os apronta e, é nesse sentido, no da instauração do dizer que precisa inventar o modo de ser dito que sua ação pode ser pensada como sendo política” (SETENTA: 2008, p.30). Uma IU, nesta perspectiva política, emite sua mensagem como tal se, e somente se, ela for elaborada junto com os assuntos que se pretende intervir. “Instala-se uma comunicação que é também uma forma de conduta” (SETENTA: 2008, p.31).

Um artista ou um não artista que se interessa por realizar IUs mostra um tipo de conduta para com a cidade e/ou contexto. Esta decisão já implica em algo performativo, cujo enunciado já é o de discordar com algo que está imposto. Ainda que na época não fosse utilizada a terminologia IU, quando Flávio de Carvalho realizou a sua “experiência n. 2” ele provocou algum tensionamento que alterou a percepção das pessoas naquela situação:

Realizada em 1931 [...], constitui na prática de uma deambulação voluntária e provocativa, no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* pelas ruas de São Paulo, cidade ainda provinciana e religiosa [...]. O interesse de Flávio de Carvalho era exatamente provocar a multidão [...] ele a desafia ao andar no sentido contrário da turba de fiéis, com seu desrespeitoso boné na cabeça, e, a partir daí, busca analisar, com base em investigação psicológica, os diferentes comportamentos, tanto daqueles que estavam dentro da procissão quanto dos que estavam somente assistindo à sua passagem. (JACQUES: 2012, p.103).

Ele não utilizou um cartaz escrito nele seu “protesto”. Realizou aquilo que queria dizer de forma performativa: “um fazer-dizer que não 'comunica' apenas uma ideia, mas 'realiza' a própria mensagem que comunica” (SETENTA: 2008, p.31). Desta maneira, “a performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo” (SETENTA: 2008, p.32). Assim, com sua cartografia urbana por meio de sua performatividade, a referência acima enuncia um tipo de mundo desviado daquele dado em determinado contextos. Neste caso, fica claro o tipo de conduta que o artista teve para com as problemáticas da cidade.

Uma cartografia urbana já é um tipo de atualização do projeto urbano, na medida em que descreve um mapa da cidade construída e, assim, muitas vezes já apropriada e modificada por seus usuários. Uma coreografia pode ser entendida como um projeto de movimentação corporal, ou seja, um projeto para o corpo (ou conjunto de corpos) realizar, o que implica, como no projeto urbano, desenho (ou notação), composição (ou roteiro) etc. no momento da execução de uma coreografia, da mesma forma como ocorre

com a apropriação do espaço urbano, que difere do que foi projetado, os corpos dos bailarinos também atualizam o projeto, ou seja, realizam o que poderíamos chamar de uma cartografia da coreografia, ao executarem a dança. Diferentemente desses dois modos configurativos das relações corpo-espaço corpo-cidade – em que estão claramente distintos os momentos de projeto e o resultado –, a corpografia expressa uma dinâmica de co-implicação contínua e não se confunde, então, nem com cartografia nem com coreografia – ou cartocoreografia que expressa a dança realizada –, nem mesmo uma coreografia da cartografia, ou coreocartografia, ou seja, a ideia de um projeto de dança criado a partir de uma preexistência espacial. Diferentes experiências urbanas podem ser inscritas em um mesmo corpo e diferentes corpos podem experimentar uma mesma situação urbana, mas as corpografias serão sempre únicas, como o são as experiências, e suas configurações sempre transitórias. (JACQUES: 2012, p.301-302).

CAPITULO II - DANÇA COMO DISPOSITIVO

Trata-se de fazer com que as pessoas se conscientizem de que o trabalho que se faz em nome da cultura e da arte é destinado somente a uma elite. De que o esquema por meio do qual essa produção entra em contato com as pessoas é o mesmo sobre o qual se apoia o sistema de dominação. (LE PARC: 2009, p. 200).

PARTE I - NOIVADO

Primeiro

A proposição deste capítulo requer certa contextualização de dois termos aqui utilizados: *dança* e *dispositivo*. A dança aqui tratada é aquela que acontece, quase exclusivamente, em uma esfera institucional. É considerada profissional porque é composta por uma elite que a formaliza como enunciado, a ordena em espaços institucionais ou institucionalizados e gerencia suas práticas relativas a determinados momentos históricos. Com isso, não por juízo de valor, mas por recorte de interesse específico, não serão consideradas aqui as manifestações de eventos socioculturais.

É nesta perspectiva que sugerimos pensar uma família de dança²² como dispositivo; este, também contextualizado em um terreno específico - o da filosofia foucaultiana revisitada por Deleuze e por Agamben. Um dispositivo não é formado “por”, mas formador “de”. Ademais, “o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder” (AGAMBEN: 2009, 29) que é exercido na forma da tríplice aliança: enunciados, espaços e práticas; o que poderia ser relativo às “curvas de enunciação”, “curvas de visibilidade” e “linhas de força” (DELEUZE, 1996). Portanto, pensar a dança como dispositivo não é olhar para algo dançado apenas como a formalização de ensaios coreográficos ou de outra ordem, mas situá-la na complexidade das relações que fazem com que ela se torne partilhável, visível, dançada. Para Agamben, um dispositivo é:

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão,

²² O balé clássico, a dança moderna e a dança contemporânea fazem parte de uma mesma linha de regime de visibilidade, uma vez que tornam-se visíveis para a sociedade a partir de uma relação estabelecida com as estruturas de poder vigentes em seus contextos e, também, estabelecem uma relação direta e estável com o sistema de mercado da arte. Além do que, a dança moderna enquanto vanguarda tinha o balé como referência principal, ainda que para contrariá-lo; de modo diferente, a dança contemporânea transborda padrões modernos, com isso, a dança moderna. Uma é rastro de formação da outra. São equivalentes nas suas relações com o mundo e mantêm uma estabilidade com as instituições.

as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem (AGAMBEM: 2009, 40).

E por que não, a própria dança. Ainda que não deliberadamente política, quais as relações políticas que (in) viabilizam esta dança definida como profissional?

Sendo assim, um dispositivo não é algo fixo. No entanto, há um traço fundamental que permanece: inscrever-se sempre em uma relação de poder. No caso da dança, considerá-la dispositivo sucede de uma análise feita a partir da sua institucionalização que é, ao mesmo tempo, sua profissionalização, cujo precursor deste processo foi o balé clássico (PEREIRA, 2003).

A dança chamada “contemporânea” não é qualquer dança. Ela é situada em uma esfera de práticas, enunciados e distribuições específicas. Portanto a palavra aqui tem sentido/uso como referência caracterizadora de um tipo de dança. É constituída de fatores que não se limitam à contemporaneidade, possuindo preceitos, pressupostos e práticas que não dizem respeito necessariamente à criação artística, ao fato de dançar. Desenvolve-se em esferas estéticas que estão indissociáveis da política e da economia. Sua contemporaneidade é, também, a atualização de um processo secular que envolve um jogo entre arte e Estado. Dois dos indícios mais problemáticos desta junção na atualidade, pelo menos no Brasil, são: 1. a relação entre artistas e o sistema dos editais está diretamente implicada na experiência da criação; 2. estes fatores, de alguma maneira, formalizam-se em composição ou coreografia de maneira homogênea na cena da dança.

A dança contemporânea é compreendida como um dispositivo cujas práticas, espaços e enunciados não são rigorosamente delineados quanto no balé. Os propósitos dos artistas da dança contemporânea não são, necessariamente, representar uma história, treinar uma técnica e ter domínio sobre ela ou compor o ritmo da sua dança em detrimento de um ritmo musical. Mas isso não quer dizer que o artista de dança contemporânea seja mais “livre” que o de outra época. Ele é apenas contemporâneo, pertencente ao poder contemporâneo, ajustado a ele, submetido a ele ou rebelado contra ele. Faz parte da sociedade do controle, não mais da sociedade da disciplina.

[...] os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro. (DELEUZE: 1992, p.220).

É isto o que escamoteia a realidade da cooptação da dança por um poder que não está situado claramente em algum lugar por conta da sua capacidade “auto-deformante”. Assim, são impostas relações de poder que fazem com que os artistas criem sob algum tipo de controle, por vezes, sem darem-se conta disto. Exemplos disso são: a supressão do tempo que se tem para criar, determinado única e exclusivamente por um aparelho burocrático; certa “censura”, já que o Estado tem um margem limite para “financiar” supostas críticas a ele; a impossibilidade de não deixar a evidente participação do Estado nos projetos que ele “financia”, entre outros.

Segundo

Um dos componentes enunciativos da dança tratada como dispositivo faz parte de uma descrição hegemônica (História oficial) que tem como ponto de partida a sua profissionalização, o que ocorreu durante o reinado do Rei Luis XIV na segunda metade do século XVII com a fundação da *Académie Royale*, da qual se originaram a companhia e a escola da Ópera de Paris. E isto ocorreu na transição das sociedades de soberania para as sociedades disciplinares, da decisão sobre a morte para o poder de gerir a vida (DELEUZE, 1992). É, então, no contexto das sociedades disciplinares que o balé consolida-se técnica e educacionalmente, tornando-se um modelo universal. Neste momento, inicia-se um tipo de sistematização da dança enquanto técnica a ser ensinada, aprendida e aplicada “no” e “pelo” corpo. É no bailarino onde é investida uma disciplina que forma um corpo idealizado. Um corpo branco, longilíneo, leve, magro, frontal, paisagístico: um corpo que está lá, que se vê de longe, ideal como uma composição de imagens que se transforma em paisagem; uma representação, um corpo atípico, notoriamente “trabalhado” em termos técnicos, preciso; um corpo poético-militar, por cumprir também uma função diplomático-militar.

Em seu livro *Juntos*, Richard Sennett dedica uma pequena parte da sua reflexão ao balé como uso político. Nesta parte, intitulada *Ecos Seculares*, a dança é

analisada como uma estratégia de consolidação de um poder monárquico centralizador que estava ameaçado por conta dos conflitos religiosos que geraram uma enorme crise na França, especificamente quando o movimento protestante havia se rebelado contra o regime monárquico católico absolutista da época.

Sennett analisa o *Ballet de La Nuit* como uma espécie de “programa eleitoral”, cuja estratégia não era vencer, mas permanecer no poder. Para o autor, “existe uma ligação entre Luis no palco e o político sempre tão sincero diante das câmeras” (SENNETT: 2012, p.133). Esta peça, que possui treze horas de duração, foi montada em 1653 pelo então cardeal e primeiro ministro da França Jules Mazarin que, como ressalta o autor, “não estava querendo se divertir”.

Durante a maior parte da noite, as danças dramatizavam o caos, pesadelos, desordens; e então, sobrevivendo a aurora, Luís aparecia de repente, coberto de rubis, pérolas e diamantes, um brilhante jovem rei expulsando a escuridão e o desgoverno [...] o que Mazarin queria provar dependia, para ser convincente, do desempenho de Luís como dançarino [...] o símbolo do poder dependia do autocontrole corporal. (SENNETT: 2012, 131-135).

Desta maneira, não há separação entre o corpo de Luís e o tipo de poder que se estabelecia naquele contexto. Um corpo performativo (SETENTA, 2012), cuja presença se articulava com um tipo específico de eficiência corporal organizada por lógicas análogas às que consistiam discursivamente o poder da época; discurso não necessariamente proferido em forma de fala, mas manifestado em forma de efeito sobre uma sociedade, como a hierarquia. O poder centrado na figura de alguém designado por hereditariedade sanguínea e o fato de os subjugados terem que aceitar isso, ou seja, consentir. Desta maneira, tornou-se fundamental uma sistematização mais rigorosa que garantisse um maior controle dos corpos que praticavam a dança de côrte. A institucionalização educacional foi, então, a maneira mais eficaz de fazer esse poder durar e se espalhar. Assim, foi pulverizado um pensamento homogêneo e hegemônico de dança por toda Europa até a América.

No entanto, outras danças eram dançadas e faziam parte das diversas relações sociais existentes fora dos domínios reais. Sendo assim, a partir do momento em que o balé investe em determinados princípios através de um tipo específico de sistematização de ensino, treinamento e apresentação estabelecidos como percurso para a profissionalização de um dançarino, estas “outras” danças passam a ser englobadas em uma esfera “não profissional”. De um lado, o balé; do

outro, as tantas outras danças. O dualismo erudito / popular. “Na estréia de Luís, os palhaços foram eliminados, a dança social (ou seja, “ordinária”) tornou-se província de demônios mitológicos, que por sua vez foram varridos ao entrar o rei” (SENNETT: 2012, p.132), a elevação do *status* de uma dança foi propósito e consequência do rebaixamento de outras.

A célebre frase pronunciada pelo Rei Sol, “*l’etat c’est moi*” (“o Estado sou eu”), sintetiza, portanto, essa lógica, pois as gestualidades encontradas na dança que ele dançou, que lhe conferiu certo *status* perante aquela sociedade e pela qual ele se apaixonou, servia como uma das maneiras de representação do seu poder, provavelmente o mais longo da história ocidental. Poderíamos dizer que esta dança era o próprio poder organizado, coreografado e apresentado esteticamente. Um dispositivo “corpografado” na forma de dança e compartilhado performativamente.

A profissionalização da dança no Brasil ocorre com a fundação da primeira escola de bailado em 1927, sediada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No entanto, a sua oficialização se dá em 1936, com a determinação da escola de bailados e do corpo de baile como dois órgãos diferentes, surgindo a primeira companhia estável de balé no país, cujos bailarinos eram contratados como funcionários públicos municipais assalariados.

Interrompendo um processo de abasileiramento do balé com interesses em temas como o negro e o índio, toma-se como referência o balé de Ana Pavlova e de Diagliev, que realizaram várias temporadas no Brasil, formando um “consenso de modelos de construção de uma companhia, de encenação e, sobretudo, de modelo de uma técnica de balé” (PEREIRA: 2003 p.131); além de uma relação profissional com representação estatal. Esta é uma herança maldita que ainda obstrui a criação de novas possibilidades de produção da dança no Brasil. No que se refere ao balé e sua relação com a sociedade, não só a arte da dança, mas o balé fora das pretensões de se formar bailarinas, algumas das escolas da época não pretendiam formar um corpo para arte, “mas antes promover aulas de postura e etiqueta para as moças de elite da cidade” (PEREIRA: 2003, p.96), cumprindo direta e declaradamente a função de um dispositivo.

A ideologia nacionalista do Estado Novo, durante o longo governo de Getúlio

Vargas, propunha a formação, a identificação de um novo corpo brasileiro. Desta forma, através do vínculo indissociável da cultura e da educação, a brasilidade como identidade nacional é representada sob a identificação da nação com o Estado. Isso implica na eliminação de formações autônomas, além da uniformização cultural por meio de estratégias educacionais de conteúdo nacional padronizado.

O então ministro da educação e da saúde, Gustavo Capanema - cuja atividade durante a Era Vargas foi significativa, especialmente nos assuntos relacionados à cultura – solicitou o projeto do Teatro Nacional de Bailado ao Colonel de Basil, um empresário de balé russo, com a intenção de padronizar o ensino da dança através de uma homogeneização de saberes e através do ensino regular da técnica do balé.

Esta técnica, em conformidade com a estética a qual pertencia historicamente, também serviria de parâmetro para a classificação dos alunos que deveriam, ou melhor, que poderiam frequentar a escola. (PEREIRA: 2003, p.280).

Portanto, em forma de continuidade histórica colonialista, o valor da brasilidade desse corpo nacionalista era determinado não pelo referencial de um suposto corpo brasileiro, mas de um corpo com aproximações europeias.

Terceiro

Esta dança, o balé, foi pulverizada pelo mundo, sistematizada em forma de técnica e ratificada como o caminho que o bailarino profissional deveria seguir. Quando surgem os primeiros indícios do que se conhece hoje como “dança moderna” (1900), as noções de corpo, coreografia e distribuição espacial passam por experimentações fundamentais para as desestabilizações que podemos ver/viver atualmente na cena da dança contemporânea. No entanto, mostram-se ainda insuficientes para promover uma ruptura mais radical no que diz respeito à uma relação de dependência característica desta família de dança: entre artista e poder político. É, portanto, um conjunto de práticas não só artísticas que difere estas danças das demais através de mecanismos de visibilidade.

Esta dança contemporânea não é qualquer dança, pois faz parte de um contexto específico – o do mercado da arte e de uma relação direta com o Estado – e o profissional da dança contemporânea é diferente de outros profissionais da

dança, nem tanto pela sua abordagem, mas pelo lugar que ocupa socialmente e pelas relações que estabelece para usufruir determinados privilégios. Dentre eles, o mais evidente é o de “ocupar” os aparelhos culturais do Estado que controlam as formas de distribuição, visibilidade e legitimação da arte – mesmo quando essa distribuição vaza dos teatros e museus para espaços supostamente não institucionais, como as ruas e outros espaços públicos.

A “saída” do teatro ou do museu, isoladamente, não representa uma des-institucionalização, des-mercadorização ou des-espetacularização das artes, como ocorreu a partir dos anos 60 (COTRIM e FERREIRA, 2009), com a “recusa” das artes plásticas aos museus e galerias. O interesse da dança pelos espaços públicos da vida mundana também não necessariamente quer dizer que signifique estar complicado com a des-institucionalização, des-mercadorização ou des-espetacularização das artes, pois o poder se especializa, se expande, possui tentáculos elásticos e eficazes. O Estado assimila e se apropria, inclusive, aquilo que poderia enfraquecer o seu poder, como é o caso das ações urbanas que vemos se espalhar pelas cidades.

Com as vanguardas, houve um forte movimento no sentido de problematizar museus e galerias como ratificadores estéticos (AGRA, 2004). Por sua vez, isto tinha claramente uma implicação política de resistência com o intuito de pôr em questão a estreita relação que arte, elite e instituição tinham e têm até hoje na disputa em torno do regime de visibilidade da arte. No entanto, pensar em uma manifestação artística em espaços públicos nas décadas de sessenta e setenta tem implicações bastante distintas em relação a pensar estas práticas na atualidade; pois, no contexto ocidental, nessas referidas décadas, ou vivia-se um pós-guerra ou uma ditadura. Na atualidade, é importante pensar a partir do pressuposto de que o Estado, e não só ele, não controla apenas seu aparelho, controla a vida pública e os espaços públicos, interferindo diretamente na vida criativa. O Estado opera na cidade como opera em um teatro ou em um museu – a diferença é a especificidade dos próprios lugares que demandam práticas específicas de poder, de segregação e de seleção como: gradear uma praça, impossibilitar um descanso em seu gramado, proibir dormir em seus bancos, exigir permissão para qualquer manifestação artística no espaço público, vigiar os espaços com câmeras, etc. Este é o ponto que merece mais atenção neste estudo, o poder não pode mais ser visto como centralizado na

figura de um rei ou governante legitimamente eleito, mas pulverizado em todas as instâncias da vida criativa, como bem esclarece o urbanista Pasqualino Magnavita:

As relações de poder não emanam de um ponto central, de um ponto único de soberania, mas no interior de um campo de forças, de uma rede de poderes enquanto inflexões, retrocessos, retornos, giros, mudanças de direção, resistências, por isso que essas relações não são localizadas em uma instância ou em outra. (MAGNAVITA, Pasqualino: 2011, 68).

Lançamos aqui a hipótese de que o profissional de dança contemporânea é uma elite da dança, na medida em que busca ter participação efetiva no sistema de produção desse pensamento e, portanto, ter o domínio sobre seus mecanismos próprios. Por meio de uma determinada produção de saber, exerce um poder que se distribui em uma restrita e específica cena que poderíamos chamar de “zona espacial da dança como dispositivo”: um conjunto de espaços de apresentação pública que inclui, além dos aparelhos culturais do Estado, os espaços públicos escolhidos como alvo dos chamados processos de “revitalização” urbanística, como é o caso dos centros históricos das grandes cidades e outras zonas de investimento turístico.

Assim como arte, ciência, filosofia e outras formas de conhecimento humano, a dança modifica-se com o passar do tempo. Mas há, contudo, algo que “parece ser uma constante” nos diversos contextos históricos das sociedades ocidentais em que sua história expressa a história de seu processo de especialização (Britto, 2008). Dentre os fatores que permanecem constituindo as condições de existência da dança, apresenta-se a ideia de profissionalização e sua relação com o poder estatal de determinado contexto – que é inseparável de um tipo de saber, como bem é esclarecido na obra de Foucault. O autor afirma em uma entrevista gravada em dezembro de 1977: “procuro fazer aparecer essa espécie de camada, ia dizer essa interface, como dizem os técnicos modernos, a interface do saber e do poder, da verdade e do poder, da verdade e do poder. É isso. Eis aí meu problema” (FOUCAULT: 2012, p.224).

O que por muito tempo fazia de um dançarino um profissional era o seu refinamento técnico vinculado a alguma instituição que o educasse e promovesse a sua visibilidade sob a forma de espetáculo (inicialmente restrito aos salões de côrte), a partir de uma técnica secular específica (o balé ou *ballet*) que foi dominante, pelo

menos, no mundo ocidental. Posteriormente, estes espetáculos só podiam ser apresentados em aparelhos culturais do Estado: os teatros – o que parecia socializar a arte da dança. No entanto, os teatros são uma espécie de continuidade, um traço de permanência dos salões de cômico. Isto fica evidente ao observarmos as arquiteturas dos teatros municipais, mas é menos evidente nas suas relações sociopolíticas de gerenciamento, tais como: o tipo de artista que se apresenta, o tipo de público, as atribuições de cargos, entre outros. Durante muito tempo, estas foram as condições possíveis para a visibilidade de um artista da dança.

Ao longo da história, com as modificações naturais nos processos culturais, essa convenção se modifica e passa a caracterizar o que chamamos dança contemporânea. Modificou-se a ideia de espetáculo e tudo aquilo que o envolve, principalmente a separação entre dançarino e espectador. Este (pretensamente) deixa de ser passivo e aquele passa a ser reconhecido e auto-denominado “criador”, não apenas executor; o que só poderia ocorrer no contexto das “sociedades de controle” (conforme se pretende demonstrar) cujo poder é “auto-deformante” (DELEUZE, 1992). Provavelmente, as duas maiores rupturas pelas quais esta “família” de dança aqui referida passou foram o “lugar do espectador” e o “lugar do criador”. Portanto, é a partir disso que o poder estatal passa a criar novas estratégias de controle para a governabilidade da criação em dança, fatia ínfima da macropolítica que o Estado tem como função prática ordenar.

No entanto, não é por conta deste corpo que dança que o Estado passa a criar novas estratégias de controle; nem a dança chegou a esse ponto instantaneamente. As sociedades mudaram. Ser criador não é algo que compete apenas à dança ou às artes, mas à lógica capitalista e produtiva da atualidade, das “sociedades de controle”. O empregado de uma empresa tem que ser criativo, diferentemente do operário da fábrica, que apenas reproduz mecanicamente uma função – como na sociedade disciplinar. O capitalismo contemporâneo gira em torno da criatividade. O Estado, mesmo que o desejasse, dificilmente conseguiria privar-se disso. No entanto, dentro de uma margem de criatividade, o Estado admite certas “ousadias” que a dança contemporânea tem provocado, especialmente com relação à sua aparição pública, geralmente intitulada de Intervenção Urbana. Ele está preparado e precisa, de certa forma, “acolher” isso para manter-se no poder.

violento, não chegaria a manter assim, continua e cautelosamente, todos os indivíduos, se ela não se enraizasse, não utilizasse, como uma espécie de grande estratégia, todas as pequenas táticas locais e individuais que encerram cada um entre nós” (FOUCAULT: 2012, 226)

Houve, de fato, grandes transformações no que diz respeito às configurações em dança, ao tipo de corpo considerado “de dança”, às formas de visibilidade da dança, entre outros. Abriu-se um mundo “ilimitado” para que as expressões se multipliquem em “diferenças”, em supostas “singularidades”; palavras recorrentes nos discursos produzidos pelo pensamento contemporâneo sobre dança.

Mas fica uma pergunta cuja resposta talvez seja a mais problemática: o que faz de um dançarino de dança contemporâneo um profissional? Esta pergunta é, na verdade, uma falsa pergunta; e a resposta está relacionada com aquilo que permanece uma constante desde o regime monárquico absolutista francês. Um dançarino profissional parece ser aquele que, de alguma maneira, está vinculado a alguma instituição, direta ou indiretamente; é aquele que melhor interage com o poder de sua época – entendendo-se “melhor interagir” por não criar conflito, ser consensual e bem-comportado segundo as regras impostas pelo regime de poder vigente; ou seja, colaborar com o funcionamento do poder dominante. Esse dançarino é o que “se dá bem”. E o “se dar bem” tem a ver com estar em constante evidência, em constante estado de visibilidade.

PARTE II – VESTIDO DE NOIVA

No sistema produtivo atual da dança, estão em maior evidência, no foco do espetáculo debordiano²³, aqueles artistas que fazem parte de alguma grande companhia, o que equivale a ter um “bom patrocínio” ou ser contratado pelo Estado (como é o caso dos membros dos balés municipais, cuja lógica de sustentação é praticamente a mesma desde o governo de Getúlio Vargas); e aqueles que produzem dentro do sistema de editais. Estes últimos correspondem à quase totalidade dos profissionais da dança contemporânea no Brasil, salvo raras exceções. Inclusive há um discurso hegemônico que afirma que o sistema dos

²³ Ver “A sociedade do espetáculo” de Guy Debord e “A sobrevivência dos vaga-lumes” de Didi-Huberman.

editais é praticamente a única maneira disponível aos dançarinos contemporâneos para produzirem suas obras.

Atualmente, há no Brasil três caminhos mais recorrentes para o reconhecimento do artista da dança como profissional. São caminhos específicos, mas que convergem o tempo todo, influenciando um ao outro, por vezes se confundindo. São eles: 1. locais de formação e ensino formais, como escolas, conservatórios e universidades; locais de formação e ensino informais, como academias e cursos livres; 2. um modo de operar/coreografar global, que corresponde aos modos de produção norte-americanos e europeus; e 3. adesão ao sistema de produção e exibição dos editais e dos grandes festivais. Estas três esferas – ensino, produção e exibição / enunciados, práticas e espaços – operando juntas sob a mesma lógica têm implementado um tipo de saber que institucionaliza a criação artística e tem causado uma homogeneização na cena da dança. E isto é, inclusive, paradoxal frente ao pensamento a respeito da diversidade que integra o discurso do pensamento contemporâneo sobre dança.

Não raro e não à toa, estes artistas da dança que apresentam certa estabilidade em suas produções, ou seja, que produzem ininterruptamente – o que se afina perfeitamente ao profissional do capitalismo contemporâneo – aproximam-se das universidades como frequentadores livres, estudantes ou professores; e utilizam argumentos acadêmicos para formularem discursos em ou sobre suas obras. O enunciado nunca foi tão bem investido pelo artista da dança como na atualidade, chegando muito perto da ciência e da filosofia e, geralmente, sobrepondo discurso à prática. Também não raro e nem por acaso, membros de cargos políticos para gestão de arte são egressos da academia. Com isso, em alguns âmbitos, a produção artística é confundida com a produção acadêmica sendo utilizada como uma estratégia essencial para a manutenção de uma classe específica no topo do poder na cena da dança, expandindo a dança em uma perspectiva burocrática e não artística. É fundamental que as coisas se misturem podendo até se confundirem circunstancialmente, mas precisam diferenciar-se umas das outras pois referem-se a questões de naturezas distintas (produção acadêmica, produção artística e produção burocrática institucional do regime dos editais). É como se a produção em dança estivesse espremida entre a produção acadêmica e as práticas burocráticas necessárias aos cumprimentos das demandas dos editais. E este é o vale que se

está criando. O que está sendo arrancado de nós são as condições para criar (sociedade do controle) em benefício de uma recente lógica de cooptação da arte.

Não é simplesmente por contaminação estética que vemos tantos trabalhos de dança contemporânea parecidos. O motivo não é simplesmente mimético, evidencia-se aí o atendimento a uma tendência de mercado – que inclui o argumento acadêmico em quase todas as produções em dança contemporânea, provocando assim outro tipo de homogeneização estética mais vinculada à produção de discursos sobre dança. Esta homogeneização se explicita desde os meios de viabilizar as produções até os materiais gráficos produzidos para divulgação. É como perceber algo que funciona e transformar este algo em uma espécie de vírus que possa ser espalhado irrestritamente.

O artista da dança contemporânea que está em constante estado de visibilidade, que confunde uma grande quantidade de produções com a experiência da criação, que trabalha de acordo com as demandas do mercado e não a partir das demandas do tempo singular de cada processo de criação (o que pode durar de dois dias até uma década), é o que melhor expressa no seu fazer a lógica do capital contemporâneo. É aquele “muito criativo”, que pensa rápido, que é “multi”, que é comunicativo, que provoca sem questionar ou problematizar, que é sintético, que é mundial. E o mais importante: é produtivo, sendo sua produção institucional e serial; contabiliza ações institucionais; e cumpre com uma política de distribuição e visibilidade, entendendo que este é o único meio para criar. Uma realidade perversa que anula ou, pelo menos, dificulta qualquer possibilidade de potência político-artística crítica.

Com isso, não se está propondo uma resistência às instituições no sentido de se contrapor a elas, especialmente as públicas, já que seu uso nos é supostamente de direito. A ideia seria pensar em ocupá-las para deformá-las e não para ser modelado por elas. Propõe-se, então, des-institucionalizar a instituição ao invés de institucionalizar a criação em dança, tomando sempre os devidos cuidados com o fato de que as instituições se refazem de acordo com as possíveis resistências que vão aparecendo. Considerando as instituições como dispositivos, elas refazem-se cada vez mais atraentes.

Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa

esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo. (AGAMBEN: 2009, p. 44).

Curiosa e assustadoramente, a dominação da arte pelo Estado por meio dos editais parece não sofrer resistência alguma, e sim uma aderência quase total. É como se vivêssemos no sistema da arte contemporânea uma situação sem controle e sem controlados, o que é um enorme equívoco expresso em forma de pacificação alienada e desapossada de qualquer reflexão crítica. Um sintoma disto é a disposição desenfreada para se encarar o sistema dos editais, ainda que os criticando, mas com o discurso de utilizá-los da melhor forma possível.

Certamente, desde que apareceu o *homo sapiens* havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo. De que modo, então, podemos fazer frente a esta situação, qual a estratégia que devemos seguir no nosso cotidiano corpo a corpo com os dispositivos? Não se trata simplesmente de destruí-los, nem, como sugerem alguns ingênuos, de usá-los de modo correto. (AGAMBEN: 2009, p.42).

Com isso, surge uma questão: deveríamos problematizar etimologicamente o sentido da palavra “contemporâneo” empregada pela dança? A dança de que se trata é mesmo contemporânea só porque interage com a ciência emergente, com novos recursos tecnológicos de ponta ou porque é “isenta” de uma técnica identificável? Este “contemporâneo” diz respeito a uma temporalidade ou é simplesmente o nome de um estilo? Para Agamben:

[...] aquele que pertence deveras a seu tempo, que é deveras contemporâneo é alguém que não coincide perfeitamente com ele nem se adapta às suas exigências e é por isso, nesse sentido, inatual; mas, precisamente por isso, precisamente através do seu distanciamento e do seu anacronismo, é capaz de perceber e captar seu tempo melhor do que outros [...] a contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o nosso próprio tempo que a ele adere e dele se distancia em simultâneo. (AGAMBEN: 2010, p.20).

Esse distanciamento é exatamente o que faz com que haja a possibilidade de “desofuscar” a percepção com relação ao espetáculo produtivo e competitivo que se está imerso no contexto dos editais que, por sua vez, modulam as criações daqueles que a eles se submetem; funcionando mais como um cabresto institucional do que como uma mediação criativa. Deve-se duvidar de que o atual meio hegemônico e espetacular dos editais seja a única maneira de dar visibilidade às obras, de realizá-las, pois:

[...] postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a luz escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*. (DIDI-HUBERMAN: 2011, p.42).

Quais as implicações políticas da aproximação entre dança e intervenção urbana que ocorre em uma esfera institucional no atual contexto de mercantilização da vida através, também, da espetacularização das grandes cidades? A hipótese aqui levantada é de que a dança realizada em espaços públicos sob a designação de “intervenção urbana” financiada por editais pode colaborar com o processo de espetacularização das cidades; provocando, assim, o esvaziamento da potência política crítica que poderia existir na relação da dança com os espaços urbanos. “Todos os dispositivos do saber e do poder desempenham um papel de contenção protetora em relação a uma potência vital voltada a expandir-se ilimitadamente” (ESPOSITO: 2010, p.76). Anestesia-se uma mútua potência: é destituída uma biopolítica em detrimento de um biopoder, “entendendo pelo primeiro uma política em nome da vida e segundo como uma vida submetida ao comando da política” (ESPOSITO: 2010, p. 32).

A partir do momento que o artista estabelece uma relação de submissão com o Estado, comprometendo suas práxis, este acontecimento ocorre pelas vias do biopoder. Já as articulações criativas entre os artistas e a cidade, sem nem um tipo de intermediação que não sejam as produções de sensibilidade, configuram-se em uma esfera biopolítica.

A questão da espetacularização das cidades é hoje um assunto imprescindível para a formulação de um pensamento crítico tanto sobre o urbanismo quanto sobre a arte, especialmente quando esta se destina diretamente ao assunto cidade, como é o caso das IUs. Este tipo de pensamento problematiza a prática urbana e artística dominante, que buscam sua própria eficiência como promotora de consensos em torno do *status quo*, a partir de práticas desagregadoras, com o intuito de aumentar a eficácia do uso do poder hegemônico para controlar e distribuir a complexidade da cidade e da arte. Entre as consequências que este tipo de poder hegemônico produz, destacamos a quase impossibilidade de experienciar a cidade como campo de relacionamento co-adaptativo com a alteridade, pois os espaços

públicos estão cada vez mais segregados, homogeneizados, rendidos ao processo de privatização pelos interesses do capital e construídos para serem consumidos e contemplados ao invés de serem experienciados e praticados. Uma espécie de uma estratégia de diferenciação pelas aparências ou condições socioeconômicas que favorecem a estigmatização e conseqüente segregação espacial-cultural nas cidades.

O consumo das cidades ocorre sob diversas formas, tendo o turismo, a cultura e a arte como três pilares fundamentais para a manutenção/criação de uma cidade consumível e desejada conforme os padrões de desejos forjados pela poderosa produção de subjetividades – produção esta exercida pela propaganda e pelo *marketing* das grandes corporações imobiliárias e artísticas, em defesa dos mega condomínios fechados, dos mega eventos, mega exposições, mega festivais, etc. Por conta da própria complexidade da cidade contemporânea, ela é pauta de diversos tipos de investimento, como pode ser visto na atual especulação imobiliária e em todo o processo de gentrificação resultante. Estes aspectos estão apontados em pesquisas acadêmicas ancoradas em um posicionamento urbanístico crítico, bem como estão presentes nas numerosas e diversificadas ações artísticas que se espalham pelos espaços públicos, muitas vezes também contribuindo para intensificar o próprio processo de especulação e gentrificação que supostamente criticam.

Os muitos editores, livrarias, teatros, clubes de *jazz* e cafés que serviam de escoradouros para os artistas que ali viviam e fizeram de Greenwich Village um centro de entretenimento para estranhos, da própria Nova York e de fora dela, e uma mina de ouro para os especuladores imobiliários, cujos projetos já haviam começado a elevar os aluguéis do Village e a deslocar os artistas para leste. (BANES, Sally: 1999, p.31).

Em um contexto artístico, as IUs aparecem neste tipo de cidade, cidade espetacular. E a IU, como o próprio nome diz, tenta subverter este funcionamento imposto e intervir na lógica dominante, o que faz dela pretensamente propositiva e problematizadora. É da natureza da IU ser uma ação política que vai de encontro ao poder político hegemônico capitalista que impera nas cidades. Sua proposta é tencionar e dar a ver aquilo que Foucault chamou de “o ponto mais intenso das vidas”.

O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é

bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas. (FOUCAULT: 2012, p.204).

Contudo, não há um modelo de IU, mas práticas e proposições que convergem na ideia de criar outras redes sensíveis na cidade, outras ativações perceptivas, propor novos usos dos espaços urbanos, experimentar desvios na cidade.

Segundo Guattari, o funcionamento do poder na esfera do urbanismo não se limita a operar na materialidade da cidade, mas nas subjetividades que a compõem. Isso fica claro quando assistimos ao espetáculo da especulação imobiliária que, antes de vender uma habitação, vende um modo de vida. Como grande investimento capital, a subjetividade “se encontra ameaçada de paralisia” (GUATTARI: 1992, p.169). Como a arte opera na construção de novas subjetividades através da produção de *perceptos* e de *afectos*²⁴ (DELEUZE; GUATTARI, 1991), nada mais estratégico do que capturá-la, ainda mais se pensarmos que “as cidades são imensas máquinas [...] produtoras de subjetividade individual e coletiva” (GUATTARI: 1992, p.170). As ações urbanas ou artes de rua são, sem muito esforço reflexivo, um grande filão para as empreitadas de afirmação de poder dos sistemas capitalistas dominantes nas cidades²⁵.

Portanto, a arte urbana é hoje um gênero de grande interesse dos investidores que utilizam a natural implicação social e política deste tipo de ação

²⁴ No livro “O que é a filosofia?”, Guattari e Deleuze traçam diferenças entre filosofia, ciência e arte, embora todas se tangenciem no que diz respeito a capacidade que ambas têm de criar. Sobre arte, eles escreveram: “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos*”; *continuando*, “Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estados daqueles que os experimentam; os afectos, não são mais sentimentos ou afecções, transbordam as forças daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. [] A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE; GUATTARI: 1991 p. 193).

²⁵ O veículo de propaganda da empresa Vivo de telefonia é, além da televisão, *outdoors* e internet a própria “intervenção urbana” quando a empresa lança um festival de arte urbana como forma de ampliar seu *marketing* com grande força pela cidade; veiculando diretamente a arte ao mercado de consumo capitalista. Em um site da empresa, <http://callparade.com.br/>, acessado em 6 de novembro de 2013, pode-se ver a descrição de um evento de arte de rua patrocinado pela Vivo. “Orelhões de Campinas se transformam em obras de arte com a mostra *Call Parade*. Exposição é um evento de rua que consiste em estetizar cúpulas de orelhões localizados em pontos turísticos da cidade. Quem disse que os orelhões não estão na moda? Com estilo *fashion* e cheios de charme, os antigos aparelhos, repaginados, ganham, em Campinas, um novo visual no projeto *Call Parade* (que também causou sensação com as esculturas de vacas do projeto *Cow Parade*”. Em seguida, segue a fala de um dos grafiteiro do projeto: “Existe muito preconceito acerca do *grafitti* e da arte de rua. Nós queremos, por meio deste projeto, valorizar justamente a essência do nosso trabalho, mostrar o que é o *grafitti* na realidade”.

como meio de travestir os “poderosos” em apadrinhadores sociais e “bons” feitores. Mas como já escreveu Nietzsche:

Os bons – que não podem *criar*, que são sempre o começo do fim – crucificam aquele que inscreve *novos* valores em novas tábuas, sacrificam *a si* o futuro, crucificam todo o futuro dos homens!

Os bons que foram sempre eles o começo do fim...E seja qual for o dano que possam causar os caluniadores do mundo, *o dano dos bons é o mais prejudicial dos danos*. (NIETZSCHE: 2005, p. 122).

Esta bem feitoria é uma aparência. Deste modo, o Estado e as empresas privadas têm como *banner* propagandístico a própria atividade artística, que, de um lado, é acrescida de “valor agregado” – no jargão do *marketing* cultural – pela inserção de determinadas marcas em seus folders e demais materiais impressos de divulgação e, de outro, ampliam (já está claro que o sujeito dessa ampliação são as atividades artísticas) suas eficácias de lucro e de poder. Criam-se, então, condições para “viabilizar” as produções artísticas sob a égide do poder do momento. A inquietação que este regime provoca é que ele tem uma história, um passado que ainda se assegura num lugar de poder estratégico. A suposta passagem de um regime moderno ou pós-moderno para o que hoje identificamos como contemporâneo, floreado com o discurso da “democracia”, especialmente na arte, implica em um lugar de inquietação que Guattari expressou bem de uma maneira que pode ser sugestiva:

Sejam quais forem as viradas da história, parece que a criatividade social está sendo chamada a expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos, em particular os que serviam de caução à eminência do poder de Estado e os que ainda fazem do mercado capitalístico uma verdadeira religião. (GUATTARI: 1992, p.136).

O modelo de editais é hoje no Brasil a forma hegemônica de produção da arte, de maneira tal que se transformou em um axioma – o que Marilena Chauí chama de “discurso competente” (CHAUÍ, 2011) – embora suas falhas e artimanhas estejam cada vez mais evidentes diante dos recorrentes descuidos com os artistas. Contudo, seus formatos atendem a um tipo de formatação que mais serve à burocracia do Estado do que às demandas dos processos artísticos, cujas especificidades de cada criador são restringidas a um modelo padrão a partir do qual todos irão competir. Os artistas, por sua vez, têm de se submeter às exigências que quase em nada passam pelo plano estético. Além disso, se veem obrigados a

cumprir funções próprias de outros profissionais, como prestar contas, fazer plano de acesso e atender a prazos determinados para o cumprimento das ações propostas; além das restrições de possibilidades de dar visibilidade aos seus trabalhos. São também obrigados a se apresentar nos equipamentos culturais do Estado e, no caso dos trabalhos em espaços públicos, obrigatoriamente mediante a permissão prévia concedida pelo Estado.

Embora não caiba a ninguém o poder de julgar o que é ou não uma IU nem qual é mais ou menos potente, é exatamente isso o que ocorre pela “editalização da arte”, selecionando e excluindo as propostas de ações que se submetem à concorrência do mercado dos editais. Pode-se dizer que a intervenção urbana é hoje uma nova peça do mercado. Assim, há uma desagregação total entre expressão e ação, pois se utiliza um termo específico a certo tipo de propósito estético político para designar qualquer manifestação no espaço público como intervenção urbana.

A IU agrega, ao mesmo tempo, uma potência política crítica e uma categoria da moda, consumida por uma elite “descolada”. O que provoca, atualmente, nos dançarinos de dança contemporânea o interesse pela cidade? Seria simplesmente uma necessidade de experimentar novas espacialidades, uma implicação política com os acontecimentos urbanos ou uma mera questão de interesse pelo *status* desse tipo de ação artística no mercado da arte? É possível fazer combinações dessas três motivações, mas é impossível a coexistência de todas elas: 1. Experimentar novas espacialidades como forma política de problematizar a cidade; 2. Experimentar novas espacialidades como forma de fazer arte mercadológica e provedora de visibilidade a fim de alcançar certo *status*. Essas combinações são possíveis assim como a opção por cada motivação destas isoladamente; mas há uma combinação que se poderia dizer incongruente: implicar-se política e criticamente com as questões da cidade e fazê-lo movido por uma mera questão de interesse por alcançar certo *status* no mercado da arte.

É raro encontrar uma intervenção urbana praticada pelos artistas da dança, mas não só desta área, em um contexto brasileiro que não estejam ligadas a este tipo de distribuição/produção estatal.

[..] agora, ao contrário, artistas urbanos respondem a criteriosos editais (duração, custo, tema, demanda social, espaço etc.). O Estado se adianta ao aparecimento da própria obra, já convertida em dividendos, e assim oferece um *plus* em relação à homogeneização sob o signo cultura

(DRUMOND; SAMPAIO: 2011, p. 91).

Em Salvador, constata-se uma intensa manifestação da dança²⁶ nos espaços públicos a partir de 2006, quando a Fundação Cultural do Estado da Bahia inaugura na sua programação cultural de dança a Intervenção Urbana como categoria estética merecedora de linha de financiamento específico em editais próprios, a serem disputados por artistas da dança. Desde então, a cidade de Salvador impregna-se de danças em espaços públicos sob a denominação de IU.

Com relação às intervenções que vemos amparadas pelos editais, não obstante e não por acaso, tais ações ocorrem majoritariamente em zonas de grande investimento da atual especulação imobiliária e/ou em zonas de prestígio turístico. Deste modo, inadvertidamente, a dança tem colaborado para esta espetacularização, especialmente devido ao fato de raros serem os artistas da dança que tem algum tipo de implicação crítica a respeito dos problemas urbanos, estando míopes para os problemas implicados nesta esfera. A cidade é utilizada não como zona de problematizações, experimentações e proposições, como seria próprio à natureza das IUs, mas como mero cenário – a cidade espetáculo – exatamente aquilo que os pensadores críticos sobre a cidade questionam denunciam. Há, aí, um sério problema epistemológico e também ético, que envolve a lógica da IU na esfera da arte mediada pelos editais.

É importante esclarecer que há certa abertura por parte de alguns editais no sentido dos intervencionistas “serem livres” para escolher em que lugar desejam “intervir”. Mas aqui deparamo-nos com o problema que acomete os próprios artistas frente a questão do desejo de visibilidade: a maioria acaba por optar apresentar-se naqueles mesmos lugares onde impera a mercantilização da cidade, sabendo-se que existem gradações no tipo de investimento gerado e gerido para a criação de zonas privilegiadas. No entanto, não caberia dizer que há a zona capturada e a não capturada da cidade e, sim, que existem gradações de captura e tipos de investimento e abandono, haja vista que o abandono e o esquecimento também fazem parte dos mecanismos de captura do poder político. Outro problema básico da

²⁶ É válido lembrar que a dança posta em questão nesta pesquisa pertence a uma determinada família que é aqui discutida. Em uma cidade como Salvador, onde a dança é impressionantemente praticada nas ruas, nas situações mais ordinárias, por qualquer tipo de corpo, não necessariamente treinado, a qualquer horário e em qualquer lugar; fez-se necessário especificar que a dança realizada nos espaços urbanos tratados no contexto deste estudo, é aquela institucionalizada financiada por editais públicos.

agregação dança/cidade pelo Estado é que:

[...] o nosso conservadorismo da cultura não se detém em uma forte indústria cultural, senão encontra no Estado seu patrono. Ele faz as vezes da indústria, ao não apenas patrocinar, mas também promover, classificar, selecionar etc. as manifestações que merecem seu selo e as territorializa no âmbito das cidades, procurando aferir lucros políticos para si e lucros financeiros para os já favorecidos. (DRUMOND; SAMPAIO: 2011, p. 91).

Uma IU não é algo em si mesma e não pode ser vista na sua superfície ou na sua possível aparência espetacular, mas no seu processo como experiência urbana de quem a pratica e no seu efeito, na sua reverberação, nos deslocamentos (sensoriais, memoriais, éticos, estéticos, sociais e políticos) que ela propõe através das relações que são traçadas a partir da sensibilidade de cada propositor.

Este não é um problema específico da cidade de Salvador, tampouco do Brasil. Basta passear pelas áreas turísticas de Barcelona, como em *La Rambla*, ou pelos arredores do *Centre George Pompidou* em Paris para que seja presenciada a prática da “arte de rua” ou “intervenções urbanas”. Em geral, o que motiva estes “artistas” a selecionarem estas zonas é especificamente por serem áreas “prontas” para tornarem as coisas visíveis, desejadas e consumíveis. Inclusive sua “arte”. São como palcos prontos disfarçados de cidades ou cidades disfarçadas de palcos.

Ainda que a ação performativa seja pretensamente questionadora, a mercantilização destas áreas é tão esmagadora que qualquer tipo de ação subversiva já é, de antemão, comprometida. Com isso não se quer dizer que seja impossível uma prática subversiva, de resistência, dissensual dentro destes esquemas. Elas são possíveis e por vezes necessárias, mas é necessário certo esforço e dedicação por parte de quem a pratica para que uma pretensão subversiva não seja equivocadamente confundida com mais um elemento do mercado cultural.

Este é o risco que se corre ao aliar-se como uma noiva submissa ao Estado que age para manter a lógica espetacular da relação governantes e governados, cujos palcos e cenários contemporâneos mais habituais e que mais tem dado visibilidade para as empresas privadas e para o poder político público são os espaços urbanos. Este é um casamento de interesse, já que o Estado oferece um valioso “dote” às noivas que lhe desposam, embora muito perigoso e perverso; e cujo principal beneficiado é sempre o do dominador (o Estado) e não do dominado (da arte). Assim, não faz sentido uma prática que consente com a lógica da

espetacularização das cidades nomear-se de IU; neste ponto reside o equívoco epistemológico citado anteriormente. Além do que, isso resulta na impotência política de uma prática que se pretende exatamente o contrário.

O que para nós é claro é que o dinheiro público, mobilizado pelo Estado, não pode servir para enquadrar (editar) a imaginação criativa. Neste sentido, é preciso cada vez mais desconfiar de suas benesses. Sua vontade de cartografar, territorializar e promover as manifestações culturais insinua-se no campo de seu despudorado controle. Aí, nenhum efeito de mascaramento ideológico. Na verdade, a ideologia não é algo que fica atrás do discurso, mas antes na frente. Ela é o óbvio. (DRUMOND; SAMPAIO: 2011, p. 91).

Quando o Estado organiza eventos cujas chamadas são para ações artísticas no Pelourinho, na cidade de Salvador, p.ex., a primeira questão a ser respondida deveria ser: para quem se destina esta mostra? Em seguida, quem participa desta mostra? Inclusive, a ideia de “mostra” pressupõe, por definição, espectadores e não “participantes” de uma experiência, o que foge das pretensões de uma IU. Qualquer pessoa que tenha capacidade reflexiva e crítica sobre a história pregressa daquele lugar – coisa que nem todo turista e às vezes nem os habitantes da cidade têm – sabe que o Pelourinho é objeto de uma das ações mais perversas que Salvador já passou no sentido urbanístico do termo em pelo menos dois momentos mais significativos: colonização portuguesa e a revitalização urbana realizada na administração do então governador Antônio Carlos Magalhães no início da década de noventa, quando “o centro de Salvador viveu um processo de *hausmanização*, ou seja, de higienização e embelezamento com a dispersão da população moradora” (ZANIRATO: 2007, p. 42). Esta área foi transformada em mercado turístico expressado de uma forma mais incisiva pela dança, pela arquitetura e pela música, principais atrações do lugar sob a falsa e perigosa intitulação de “revitalização do centro histórico”, como ocorre desenfreadamente em várias cidades brasileiras; como se isso que se vende, especialmente aos turistas, fosse uma realidade vivida no cotidiano das pessoas.

Neste novo processo urbano do mundo globalizado a cultura vem se destacando como estratégia principal da revitalização urbana pois esses particularismos culturais geram slogans que podem marcar um lugar singular no competitivo mercado internacional onde cidades do mundo todo disputam turistas e investimentos estrangeiros. (JEUDY: 2005, p. 22).

Esta “revitalização” ou transformação em “cidade cenário” é, ao mesmo

tempo, dar vida ao mercado e matar as sociabilidades preexistentes e atuais, além de comprometer as que estão por vir. Paradoxalmente, revitalizou-se uma área que já tinha vida; ou seja, não foi dada a vida a algo morto, mas foi substituída a vida comum pelo investimento do capital restrito a uma pequena parcela de turistas que consomem Salvador em uma fatia “irreal”, cinematográfica da cidade.

Exercita-se, assim, a supressão de uma “real” experiência. Paradoxalmente, este processo de revitalização é tirar a vida para dar lugar à iminência da quase morte, pois o Pelourinho é uma zona que parece precisar estar em constante processo de “revitalização” por meio da espetacularização da cultura atrelada ao turismo misturado com um discurso patrimonialista.

A produção atual de “lugares memoráveis”, locais e monumentos, tende a provar que seu aspecto simbólico é “gerável”. Os organizadores do patrimônio podem assim acreditar que detêm os meios de tratar as representações comuns desses “lugares memoráveis” como um capital simbólico. (JEUDY: 2005, p. 22).

Deste modo, não é difícil entender, por exemplo, que toda e qualquer ação no Pelourinho promovida pelo Estado será para “aprimorar” a ideia de funcionamento mercantilista desta região: ser atrativa para que os turistas a consumam, para que eles não vejam o que de fato está ali através do inebriamento que os espetáculos provocam. “A força do capital simbólico manifesta-se na inclusão da cultura²⁷ na valorização de investimentos econômicos” (JEUDY E JACQUES, 2006, p.42). Uma “intervenção urbana” neste lugar não se diferencia em praticamente nada dos meninos do Olodum que desfilam ladeira acima e ladeira abaixo chamando os gringos para seus ensaios/apresentações fechados em uma das praças fechadas, cujo ingresso é inacessível para a maior parte da população soteropolitana, mais ainda para os sobreviventes do próprio “Pelô”. Vale lembrar que o lugar parece viver uma condenação histórica, já que estes habitantes sobreviventes do “Pelô” são os que possuem heranças mais próximas com aqueles que durante a escravidão foram, no mesmo lugar, barbaramente torturados. Esta suposta intervenção alinha-se também com o capoeirista ou com a baiana de acarajé “fetichizados” em forma de *souvenirs* animados, cuja simples pose para foto resulta em relação mercadológica

²⁷ O termo cultura geralmente é utilizado pelo poder estatal para colocar na mesma base de significados e de ações a arte e a cultura; ambas são tratadas pelo Estado praticamente sem qualquer distinção; o que gera desvantagens tanto para a arte quanto para a cultura.

(até morador de rua já cobra por ser fotografado, e há quem queira este registro não com um fim etnográfico, mas como estetização da própria pobreza e miséria alheia). A força do espetáculo é tão grande que qualquer possibilidade de resistência se torna praticamente inviável. “O que desaparece nessa feroz *luz do poder* não é senão a menor imagem ou *lampejo de contrapoder*” (Didi-Huberman: 2011, p. 91).

Os artistas podem se queixar da falta de interesse manifestada a seu respeito pelos políticos, invocando o crescimento de uma demanda social de “arte na cidade”. Os gestores das instituições que cuidam do tema têm grande dificuldade em selecionar o que é emergente, o que serve como signo na cidade. Essa tentativa de busca do que pode ser novidade confronta-se com o sentimento de saturação. As dificuldades de avaliação de tais experimentações artísticas são sintomáticas, não de uma incapacidade de estabelecer critérios, mas muito mais da impossibilidade de escapar de um certo nivelamento do sentido dado às obras. Se, em uma cidade, se adicionam as atividades culturais, as intervenções artísticas pontuais, os espetáculos, a organização estética do espaço urbano, termina-se constatando que uma certa sinergia político-cultural passa a ser sustentada por esse ritmo, que é o que dá à cidade boa parte de sua imagem. Há razão para regozijo com esse florescimento cultural permanente, mas também é o caso de se afirmar que a singularidade das experimentações propostas, perdendo qualquer possibilidade de ser percebida, pode se ver reduzida a uma simples questão de notoriedade. (JEUDY: 2005, p. 143-144).

Frente à força do espetáculo torna-se praticamente inviável qualquer tipo de prática estética crítica e reflexiva no seu interior, ela é esgotada devido ao próprio contexto. O que é esgotado é a potência performativa dos seus atos. Esgotada não esteticamente, pois ela aparece ainda que esgotada na sua potência política crítica; aparecendo, pois, apenas como “aparência”, como ditam as regras do espetáculo. Aparição aparente, simulada. Seu efeito, assim, passa a ser o inverso. Ela acaba colaborando para a manutenção daquilo que ela pretensamente quis criticar: a impossibilidade de viver e de propor experiências na cidade.

Benjamin defende o declínio da experiência, argumentando que:

[...] é como se uma capacidade de que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências. Uma das causas deste fenômeno é evidente: a experiência está em crise e assim continuará indefinidamente. (BENJAMIN: 2012, p. 28).

Agamben, por sua vez, aborda o tema com uma questão aparentemente controversa. Ele fala sobre a ação do poder no que ele chama de “impotência”.

Impotência não significa aqui somente ausência de potência, não poder

fazer, mas também e sobretudo “poder não fazer”, poder não exercitar a potência própria [] uma vez que é não só a medida do que cada um pode fazer, mas também e antes do mais a capacidade de se manter em relação com a sua possibilidade de o não fazer, o que define o estatuto da sua ação [] separado da sua impotência, privado da experiência do que pode não fazer, o homem de hoje crê-se capaz de tudo e repete o seu jovial “não há problema” e o seu irresponsável “pode fazer-se”, precisamente quando deveria antes dar-se conta de ser entregue numa medida inaudita a forças e processos sobre os quais perdeu qualquer controle. Tornou-se cego não às suas capacidades, mas às suas incapacidades, não ao que pode fazer, mas ao que não pode ou pode não fazer. (AGANBEM: 2010, p. 57-58).

Ambos falam de uma captura praticamente total de todos os aspectos da vida; como se esta vida estivesse regida completamente pelas instâncias de poderes dominantes não mais centrada na lógica da dominação e da exploração, mas em forma de “assujeitamento”, “de submissão da subjetividade” ou de um “sequestro social da vitalidade”²⁸, como diz Pelbart; a lógica da “sociedade do espetáculo” de que fala Debord.

O que conta, com as cidades de hoje, é menos os seus aspectos de infraestrutura, de comunicação e de serviço do que o fato de engendrarem, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las. (GUATTARI: 1992, 172).

No contexto das luminescências espetaculares, qualquer traço desviante é tido como desviado em relação ao contexto do qual ele quer desviar, ele não é desviado sozinho, só se está fora do feixe de luz quando um feixe existe. Esta mesma coisa desviada, quando inserida onde intencionalmente se desviaria, confunde-se com a coisa desviável e passa, quase que necessariamente, a ser não mais um desvio. É o que ocorre com a maioria das IUs institucionalizadas que podemos contemplar hoje nas grandes cidades.

Mas, talvez, em lugar da total destruição da experiência reclamada por Agamben, estejamos vivenciando hoje um processo, uma busca hegemônica, de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento. (JACQUES: 2012, p.14).

Neste contexto de “esterilização” da experiência daqueles que experienciam as cidades, raras são as intervenções urbanas que, de fato, intervêm no espaço urbano; especialmente quando se fala de práticas urbanas amparadas

²⁸ Ver em “Biopolítica e biopotência no coração do império” (Peter Pål Pelbart, 2002) disponível em <http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no> acessado em 24 set. 2013.

institucionalmente. É como um casamento quase impossível, uma espécie de aliança com o inimigo. Isso ocorre devido às restrições que são próprias do funcionamento das instituições, da burocratização necessária para que haja a máxima eficiência do controle e da visibilidade – não somente a do interventor, é claro – que contradizem, por definição, as condições de liberdade de ação próprias à poética da intervenção urbana.

CAP III – REPARAGEM E DISSENTIMENTO: REATIVÇÃO DA “BÚSSOLA PRIMORDIAL”

O rigor formal da obra em sua performatividade é mais essencial e sutil do que nunca, pois ele é indissociável do seu rigor ético enquanto atualização das sensações que tencionam e nos obrigam a pensar. E quanto mais precisa e sintônica com tais sensações é sua linguagem, mais pulsante sua genialidade e maior seu poder de interferência efetiva nos meios onde se apresenta. (ROLNIK, Suely: palestra nov. 2012).

O anestesiamiento da potência crítica das IUs por meio da lógica dos editais é talvez o efeito mais grave sobre a IU, que corre o risco de ver suprimido exatamente o que de mais caro está embutido nela: as relações de alteridade na cidade, haja vista que a espetacularização das cidades e da arte ocorrem sob a perspectiva da competitividade, da exclusão (ou da inclusão pela exclusão) e da segregação ou gentrificação. No atual contexto de espetacularização das cidades e da especulação artística por meio de editais, a aliança entre arte, cidade e Estado **como condição para criar** compromete o “viver junto”, pressuposto básico para qualquer tipo de criação ou pensamento crítico a respeito da prática da intervenção urbana.

Dentre os fatores que promovem isto podemos citar: a privatização e o controle do espaço público e a burocratização e institucionalização da sensibilidade criativa. A IU seria uma interface crítica desses meios (privatização e controle e burocratização e institucionalização da relação do corpo com a cidade). Porém, quando cooptada, a IU se volta contra a própria cidade, provocando efeitos seríssimos, como colaborar com a manutenção da lógica capitalista de espetacularização da cidade e com o atual afastamento da experiência.

Em um fórum da Trigesima Bienal de São Paulo Suely Rolnik (2012) fez uma apresentação onde abordou as décadas de 60-70 como momento de ruptura radical na arte; cujas expressões “conceitualismo” e “crítica institucional” eram temas vigentes. Para ela, “a vitalidade da obra”, “o vírus de que ela é portadora”, é o fazer-se ela mesma problematizando o sistema da arte, portando em suas características tais indagações; segundo a autora, “questão mais do que atual”.

Rolnik fala sobre o recalque colonial como algo que ainda permanece em nossos corpos, ela pontua dois momentos como os mais traumáticos para os latino-americanos: a colonização, com toda a barbárie e quase extinção vital que ela causou; e a ditadura militar, com toda força violenta repressiva possível. Para o que ela chama de recalque colonial são tomados como referência os artistas que atuam na perspectiva macro política: ações ressentidas em forma de ativismo e militância nas décadas de 60-70 (ou como aqueles já citados no primeiro capítulo, contemporâneos dos de *escena de avanzada* na ditadura chilena) e os que agem na perspectiva socioeducativa de “inclusão” na contemporaneidade; ou, aproximando do nosso assunto, de contra partida social, recorrentemente apresentada como uma

das exigência dos editais, transferindo para os artistas uma demanda que seria obrigação do Estado. Parte da sua fala, intitulada em forma de pergunta: “Mas afinal, o que é exatamente objeto do recalque colonial?” é respondida da seguinte maneira:

[...] o objeto deste recalque é o corpo em sua condição de vivo e a possibilidade de habitá-lo, o que desempenha a função central na escuta do presente como bússola da ação cognitiva. Assim, ativar o que foi recalcado pela fundação colonial da modernidade em suas distintas re-atualizações ao longo dos séculos em diferentes contextos, constitui uma dimensão essencial de qualquer ação poético-política; sem o que, não faz senão variações em torno dos modos de produção de subjetividade e de cognição que nos funda enquanto colônias da Europa. (ROLNIK, 2012).

Tentamos mostrar no capítulo anterior alguns traços que permanecem ativos ao longo do tempo na relação da arte com o poder, mais especificamente da dança com o poder a partir da sua institucionalização/profissionalização até sua atual relação com o regime dos editais. Como faz parte do bem sucedido jogo político-governamental a tentativa de incorporação da ideia de que sempre estamos progredindo para o melhor, pois “não mais colônia” e também já “não mais ditadura”, perdemos a capacidade de ler os sinais de que isso pode não ser assim. Para Rolnik, “não somos tão pós-coloniais como gostaríamos” e vivemos a “perda da bússola primordial” por conta dos efeitos do atual capitalismo cognitivo. Esta “bússola” é apresentada como

[...] o saber do corpo de que depende o faro para rastreamos os emperramentos da pulsação vital na cartografia de sentidos vigentes e, impulsionados pelo intolerável, inventarmos vias para a produção de novos sentidos. (ROLNIK, 2012).

Esta “bússola” de que fala Rolnik, é o objeto de anestesiamento na criação contemporânea que aqui analisamos. O que pode ser dito de outras maneiras: anestesiamento, supressão ou extinção da experiência. Esta bússola em atividade podemos dizer que é a condição corporal para que se dê a experiência. Mas, como ela alerta, não devemos assumirmo-nos na figura triste da vítima e nem de profeta do apocalipse. Tratemos, isso sim, de mudarmos de perspectivas, como sugeriu Rancière (2010). Estes caminhos podem ser vários, de múltiplas singularidades situadas em muitos contextos distintos; mas, tomaremos aqui de empréstimo as ideias de “reparagem” e de “dissentimento” como exercícios de reativação desta bússola.

Reparagem: Exercício de Conduta da Escuta

Propomos pensar no silêncio, na solidão feliz e no distanciamento caloroso para a constituição da reparagem. Em uma entrevista, Foucault lembra de uma grande amizade que ele construiu a partir de um encontro que durou horas de silêncio.

Eu lembro muito bem que quando eu encontrei o cineasta Daniel Schmid, vindo me visitar, não sei mais com que propósito, ele e eu descobrimos, ao fim de alguns minutos, que nós não tínhamos verdadeiramente nada a nos dizer. Desta forma, ficamos juntos desde as três horas da tarde até meia noite. Bebemos, fumamos haxixe, jantamos. Eu não creio que tenhamos falado mais do que vinte minutos durante essas dez horas. Este foi o ponto de partida de uma amizade bastante longa. Era, para mim, a primeira vez que uma amizade nascia de uma relação estritamente silenciosa. (KAMINSKY: 2003, 85).

A falta de silêncio e de recolhimento e o medo da solidão e do desligamento são marcas do nosso tempo presente que, de uma maneira ou de outra, nos empurra cegamente para a hiperprodutividade, hipervisibilidade e hiperinteratividade; o que pode acarretar em falta de ter o que produzir, apagamento de si e solidão triste.

Em 2006, o tema da bienal de São Paulo foi “como viver junto”, inspiração direta do livro de Roland Barthes, cuja compilação de alguns de seus cursos em formato de livro leva este título. No quarto seminário, intitulado “vida coletiva”, destaca-se aqui a fala de Peter Pal Pelbart.

Meu título [como viver só] é uma molecagem com o tema dessa bienal. [...] Eu gostaria de começar com uma pequena anedota que presenciei no início dos anos oitenta, em meio a uma aula de Gilles Deleuze, em Paris, frequentada, como se sabe, por um público tão heterogêneo feito de artistas, arquitetos, drogaditos, psicóticos, filósofos, etc. Lá pelas tantas, um dos louquinhos, talvez paciente de Guattari ou ex-interno da clínica psiquiátrica de Laborde, no sul da França...um desses louquinhos interrompe o curso de Deleuze sobre cinema pra perguntar por que hoje em dia se deixava as pessoas tão sozinhas. E ele começou uma lamentação sobre a falta de comunicação da vida moderna, sobre o abandono, etc. E Deleuze sentiu que sua aula ia descarrilhar e, antes de propor um intervalo, respondeu gentilmente: o problema não é que nos deixam sós, é que não nos deixam suficientemente sós. (PELBART, 2006)²⁹.

²⁹ Visualizado em <http://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/19/como-viver-so-palestra-com-peter-pal-pelbart-video-do-4o-seminario-vida-coletiva-seminarios-internacionais-para-a-27a-bienal-de-sao-paulo-abaixo-a-transcricao-integral-da-p/> acessado em 12 de Janeiro de 2013.

Pelbart fala de propor no coletivo “novas individuações”. Citando Deleuze, diz da solidão absoluta como a solidão mais preenchida do mundo; de onde, do seu fundo, multiplicam-se os encontros. Solidão para refazer-se para o encontro que, segundo o autor, é constituído de: 1. Afetar; 2. Ser afetado; 3. Envelopar aquilo ou aquele que se encontra; referência direta, embora não explicitada coloquialmente, ao pensamento de dobra.

É como se as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo, constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria. (DELEUZE: 2005, p. 107).

Para tanto, para a realização deste silêncio “o que é desejado é uma distância que não quebre o afeto” (BARTHES: 2003, p.260). Tendo como finalidade a construção dessa solidão preenchida; para Barthes, o caminho seria o da delicadeza,

[...] (palavra um tanto provocadora no mundo atual). Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação. O princípio seria: lidar com o outro, com os outros, não manipulá-los. (BARTHES: 2003, P. 260).

Reparagem Poética

Um saco plástico foi colocado sobre o piso de madeira corrida da sala de ensaios do Alpendre, um antigo galpão situado em uma zona dita “revitalizada”, habitado por a(fe)tividades atravessadas pelo cinema, pelo vídeo e pela dança. Esta sala se encontra no piso superior, cujo pé direito é consideravelmente alto, o suficiente para armar um trapézio. Ao fundo há um pequeno jardim ao céu aberto; à esquerda uma falsa parede e a direita três ou quatro janelões que se abrem para o céu sempre muito azul de Fortaleza, com uma luminosidade muito intensa e vento constante. O saco, branco, do tamanho próprio para dois pães pequenos, o que não exigia dele ser de um material resistente, balançava em um deslocamento quase imperceptível; já que, aquele momento era um dos raros de poucos ventos naquele lugar. Outro saco foi colocado ao lado do que já estava lá e, por serem acidentalmente iguais, balançavam-se sincronicamente. Um rapaz, com um pedaço de linha mais ou menos do tamanho do seu braço, uniu os dois sacos por uma alça de cada um deles. Sem tirá-los do lugar, praticamente sem tocá-los, amarrou-os e

deixou a linha descansada no chão por conta de uma precisão poética intuída por ele que só ficou clara quando começou a ocorrer aquilo que o rapaz previa. Ainda que para as testemunhas daquele acontecimento os sacos parecessem iguais tanto na sua materialidade quanto na qualidade de movimento, a pequena diferença de distância que havia da janela para cada um deles só “apareceu” quando o fio se tencionou e os sacos, pela primeira vez, expuseram um movimento brusco. A tensão do fio conduziu a entrada de ar nos sacos que, depois de cheios, descolaram-se do chão e levantaram voo. Passearam por um tempo no espaço e saíram pelo jardim do fundo da sala. Pronto! Desapareceram.

Havia algo de fundamentalmente sutil naquela ocasião que não foi desconsiderado pelo rapaz (a presença, a qualidade e a intensidade do vento naquela ocasião) e pelos demais participantes (terem vivido suas solidões calorosas, sem manipularem a composição, e, assim, colaborarem com ela). Esta foi uma experiência vivida em uma residência ministrada pelo coreógrafo português João Fiadeiro no Ceará que expressa bem o que chamamos aqui de reparagem, pressuposto para uma composição em comum. Chamaremos de “composição do comum”³⁰ a experiência de estar junto em um âmbito criativo, estético e intencionalmente (e)laborado.

A expressão “comum” é abastecida de paradoxos e ambiguidades. Pode ser entendida como um bem comum que pertence a todos, como algo sem nada de especial ou simplesmente ordinário, como pessoa simples (um rico simples ou um pobre, uma pessoa humilde). A ambiguidade destas compreensões se dá pelo fato de que o sentido da palavra comum oscila entre uma prerrogativa, algo indigno ou algo que apaga as diferenças. Vejamos aqui o comum que se distingue de igual, semelhante, análogo ou consensual. Adotamos aqui o sentido da palavra como um tipo de derivação da ideia de comunidade proposta por Jacques Rancière, como uma espécie de compartilhamento coletivo e criativo que pode ser entendido como uma comunidade, ainda que micro e temporária. Entendamos

[...] comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparelho das leis, como um conjunto de percepções, de gestos e de atitudes que precede e prefigura as leis e as

³⁰ Este título foi atribuído pelo grupo LabZat à oficina “apreensão da cidade” baseada nos princípios da Composição em Tempo Real (CTR) do coreógrafo português João Fiadeiro, realizado no Corprocidade 3. Ver artigo desenvolvido a partir da oficina e publicado em http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/Redobra_10_15.pdf

instituições. (RANCIÈRE: 2010, P. 13).

O comum é, nesse sentido, a atividade da comunidade. A composição do comum aqui tratada se diferencia do entendimento de improvisação muitas vezes adotado, no âmbito da dança, referindo-se a espontaneidade descuidada, de uma simples resposta-pergunta acrítica e irrefletida, uma instantaneidade ou impulso, um tipo de dança quase transcendental e holística. Porém, também não quer dizer que a composição do comum seja impregnada de regras a serem seguidas e de propostas de ações absolutamente racionais. Não trata-se de um método; parafraseando Roland Barthes, é um “não-método”, suas indicações são “protocolos de exposição”.

Isso quer dizer que mudamos de psiquismo, que optamos por uma psique em vez de outra. Método = psiquismo fálico de ataque e de proteção ('vontade', 'decisão', 'premeditação', 'ir reto a', etc.) ≠ Não-método: psiquismo da viagem, da mutação extrema (borboletear, sugar o pólen). Não prosseguimos num caminho, expomos aquilo que vamos encontrando pouco a pouco. (BARTHES: 2003, P. 261).

O coreógrafo português João Fiadeiro dedica-se a um procedimento intitulado *Composição em Tempo Real* (CTR), cujos pressupostos com os quais realiza uma composição estética compartilhada foi desenvolvido em uma esfera artística. Na atualidade, seu método colabora com pesquisas na área da neurociência assim como se complexifica em parceria com a antropóloga brasileira Fernanda Eugênio, com quem tem trabalhado em perspectivas que não se limitam a um contexto predominantemente cênico, mas atinge a sociabilidade da vida. Portanto, alguns de seus pressupostos, não toda a complexidade da sua prática, colaboram para desenvolver o que chamamos de composição do comum.

Em uma analogia com o jogo, um dos pressupostos básicos é o de que joga-se um jogo que não se sabe jogar, já que os princípios/protocolos desta composição não são ferramentas a serem aplicadas, mas corporificadas. De cada situação/composição emergem condições para a criação de regras específicas; portanto, a medida em que se joga percebe-se quais as direções a serem tomadas, as necessidades que o jogo sugere e as negociações que devem ser estabelecidas entre os participantes que, por sua vez, não assumem um lugar de espectadores nem almejam uma posição de destaque.

Na sua prática João Fiadeiro estabeleceu um padrão que é a utilização de um

recorte cujo “dentro” é a zona de visibilidade da composição, o que não implica que é neste “dentro” onde acontece a CTR. Esta ocorre em uma espécie de curva, no momento da reparagem; terminologia que, neste caso, quer dizer observar, perceber, metaforicamente parar outra vez; e não no sentido de pôr em funcionamento algo que havia estragado, quebrado, que necessita de conserto.

Para dar início ao jogo, é importante identificar este suposto *start* como algo fictício, pois o que é primeiramente partilhado não é de fato um início. Fiadeiro fala de começar e de terminar sempre pelo meio; uma espécie de continuidade de mapeamentos anteriores, de cartografia que não é somente espacial no que diz respeito à concretude do espaço e das coisas dispostas nele, mas também um mapeamento sensível dos demais jogadores e da maneira como eles se colocam disponíveis; além de acolher o repertório singular de cada compositor. “O vazio colorido, ou antes colorante, já é força” (DELEUZE; GUATTARI: 1992, p. 214)

Neste momento “inicial”, quando um jogador propõe algo, ainda não há nenhum indício claro de que rumos deve-se tomar, mas somente mais tarde, nas próximas proposições - que devem ser realizadas após longa reparagem - que começa a clarificar um caminho que sugere um entendimento coletivo comum.

A reparagem pode ser vista como delicadeza, “uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e desejo de discrição em meio à saturação de informações” (LOPES: 2007, p. 18). A reparagem distingue-se de olhar, como ocorre incessantemente no mundo do espetáculo que nos atordoa e nos adormece.

Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre. Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. A espectadora fica imóvel no seu lugar, passiva. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE: 2010, p. 8).

Reparar não é um estado de espectador, é implicar-se com, não é constatar, é sair do lugar, deslocar-se, ter-se com, abrir-se ao possível para ser afetado, gerir ao invés de gerar. A reparagem, no entanto, é uma atitude corporal que deve permanecer na duração do jogo. Este estado de corpo é o da prontidão com relação ao outro, é acionar um tipo de vitalidade do corpo que amplia as zonas sensíveis, perceptivas. Não é correspondente ao corpo ordinário com o qual tendemos a fazer nossas tarefas domésticas ou com o qual caminhamos automaticamente rumo aos

nossos serviços habituais. Isso não quer dizer que o corpo em reparagem seja impossível no cotidiano; mas, ele é oposto ao corpo que, fadidamente, é direcionado e controlado por todos os regimes complexos que nos envolvem e nos fazem automatizar nossas ações, sem que reparemos nelas. Reparar é um exercício consciente que coloca o corpo em estado de prontidão. Desta maneira, estar pronto para agir é, para esta prática, mais importante do que interferir, do que a própria ação. Estar pronto para agir é, inclusive, uma forma de ação e um tipo de conduta, é implicar-se com, já é adentrar na esfera do comum, é responsabilizar-se por.

Para dar continuidade à composição, outro princípio do trabalho é o de ter como intenção prolongar os acontecimentos quando estes estão entrando em um plano comum. Para tanto, as ações devem ser simples em direção à complexidade e não complexas em direção à complicação. Joga-se com e para o outro. Joga-se para abrir possibilidades para o coletivo com a intenção de sempre adiar o fim, um trabalho de permanência e de elasticidade da composição que só é possível se composta apenas de coisas suficientes. Ainda que este “infinito” dure apenas alguns minutos, pois não trata-se do tempo cronológico do relógio.

Um dos fatores que envolvem a capacidade que o corpo tem para estabelecer este estado de prontidão e de disponibilidade é a sensibilidade que deve ser gerida para que as vizinhanças da coisa ou pessoa reparada, suas sombras, aquilo que não é evidente possam ser notadas. Perceber não o que a coisa ou pessoa é, o que encontra-se através da representação, que está na aparência, mas aquilo que a coisa ou pessoa tem e como ela se relaciona com seu entorno, sua contingência. Para isto, é fundamental abandonar a certeza e acolher a confiança, especialmente nos demais integrantes do jogo que reparam coisas diferentes. Embora a busca seja por uma coerência coletiva, a intenção deste trabalho não pressupõe uma tentativa de homogeneizar as percepções; e sim, na diferença, trabalhar o comum.

O ideal é que não haja mudanças de paradigmas no microssistema instaurado para que possamos fazer analogia com uma partida; haja vista tratar-se de um coletivo de pessoas, este “problema” é sempre iminente. Caso ocorra uma mudança de paradigma, ela ocorre não provocada por um integrante, mas por alguma emergência do próprio sistema/composição/situação; devemos apenas criar as condições para que isto ocorra. A palavra problema está entre aspas para evidenciar

que não há nenhuma conotação negativa nesta expressão, ele é simplesmente algo a ser trabalhado. Caso este “problema” venha a ocorrer, o ideal é não tentar resolvê-lo no sentido de apaziguá-lo ou adaptá-lo à uma possível coerência anteriormente estabelecida. Repara-se o problema, sem um fim reparador, e trabalha-se com ele e não contra ele, com seus desvios que, provavelmente, sugerem novas curvas, novas composições, novas lógicas, novos pressupostos e novas reparagens.

O modo como operamos frente à uma composição deste tipo envolve uma exploração da cognição que diz respeito à recepção, seleção e organização daquilo que carregamos conosco, que nos forma, em relação com aquilo que temos contato, que está “fora”.

O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora. (DELEUZE: 2005, p. 104).

Caso não haja afetação com relação ao que está “do lado de fora”, este é um motivo evidente para não interferirmos, o que não corresponde a não agir, já que este estado permanente de reparagem é ativo, é ação. Não interferir é, também, colaboração. Há coisas que têm que ser deixadas como estão. Mas, este tipo de recolhimento só é possível – diante de um jogo que não tem como pressuposto não poder fazer e cujo intuito dos participantes é compor junto – se houver contenções dos impulsos, quando a atitude a ser tomada não é resultado de uma espontaneidade, de um automatismo. Esta é a singularidade do estado de corpo do jogador/compositor da composição do comum, um jogo onde não há time, não há vencedor ou perdedor, onde não cria-se condições para si de forma a efetuar uma jogada, onde não há protagonista, onde não monta-se um espetáculo, onde joga-se para, pelo e com outro (ainda que aparentemente sozinho, sem que o outro saiba), onde pretende-se, a cada jogada que encontra um plano comum, adiar o fim.

Essa preparação do método é infinita, infinitamente expansiva. É uma preparação cuja realização final é sempre adiada. O método só é aceitável a título de miragem: ele é da ordem do *Mais tarde*. Não existe presente: é um tempo impossível. (BARTHES: 2003, 267).

Portanto, em termos de temporalidade, esta prática não atua no presente, mas na atualidade.

O atual não é o que somos, mas antes o que nos tornamos, o que estamos

nos tornando, isto é, o Outro, nosso devir-outro. O presente, ao contrário, é o que somos e, por isso mesmo, o que já deixamos de ser. (DELEUZE; GUATTARI: 1992, P. 135).

Dissentimento: Exercício da Corresponsabilidade

Em nossos próprios meios, podemos questionar a estrutura social e seus prolongamentos no interior de cada especialidade. Podemos coordenar as intenções de todos e criar perturbações no sistema. (LE PARC, Julio: 2009, p. 201).

O que dissentimento quer dizer é uma organização do sensível na qual não há nem realidade oculta sob as aparências nem regime único de apresentação e de interpretação do dado impondo a sua evidência a toda a gente. É que todas as situações são susceptíveis de ser fendidas no seu interior, reconfiguradas sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e da distribuição das capacidades e das incapacidades. O dissentimento recoloca em jogo ao mesmo tempo a evidência do que é percebido, pensável e fazível e a repartição daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE: 2010, p. 73).

O Célebre

Em dez de Janeiro de dois mil e seis, o artista japonês Souzousareta Geijutisuka seria recebido para a série *artista invasor* do Museu de Arte Contemporânea do Ceará com a mostra Geijitsu Kakuu. O artista, por não falar português, era acompanhado por uma assessora que mediava o contato dele com a imprensa, que concedeu-lhe grande apoio, já que tratava-se de alguém com um currículo ilustre.

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antífrase – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do “reino”: ela nos pede uma única coisa que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores de “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. (DIDI-HUBERMAN: 2011, p.155).

Quando o público e a imprensa chegaram à *vernissage*³¹, descobriram que o nome japonês era uma invenção do artista cearense Yuri Firmeza. No dia seguinte, os principais jornais da cidade criticaram, majoritariamente de maneira indignada, a postura do artista, bem como a do ex-diretor do museu, Marcelo Resende, que consentiu com a mostra. Uma das críticas finaliza-se com a seguinte pergunta: “afinal, quem iria a uma exposição de Souzareseta sabendo que se trata de uma exposição de Yuri Firmeza?”; e inicia-se com a seguinte colocação:

A recente molecagem do artista plástico Yuri Firmeza, que inventou o pseudônimo de Souzareseta Geijutsuka e divulgou para a imprensa local seu (dele, Souzareseta) brilhante currículo de exposições no exterior como forma de conseguir espaço na mídia, revelou alguns traços do espírito da arte contemporânea em Fortaleza. Com algumas caras exceções, uma arte pobre, recalcada e alienada, feita por moleques que confundem discurso (ou melhor, as facilidades conceituais de um discurso) com pichação. (ARAÚJO, F. Arte e molecagem. **Jorna O Povo**, Fortaleza, 11 de Janeiro de 2006).

O intuito do artista foi exatamente o de desestabilizar a mídia e o mercado da arte e provocá-los. “Pôr em evidência, no interior de cada meio, as contradições existentes” (LE PARC: 2009, p. 199 in Escritos de artistas). Ninguém se encaminhou para a abertura da exposição ansioso por, enfim, entrar em contato com a obra de um artista já admirado; como quem vai, pela primeira vez, a uma exposição de Duchamp tendo o retrato da *Fountain*³² em memória pulsante, pois ao mesmo tempo já a “conhece” e está prestes a conhecê-la. O que ocorreu até o momento da abertura da exposição do Yuri foi um exemplo dos efeitos que o espetáculo pode gerar. A mostra ganhou uma visibilidade prévia que estava pautada na magnitude de um ser inexistente; o que põem em discussão a real relevância de um artista: o que é mais importante, sua produção ou a visibilidade que sua imagem-nome produz?

Se o Cristo Redentor fosse destruído e o pedestal do Corcovado tivesse que ser ocupado, que alternativas a arte ofereceria? Poderia se indicar um artista, simplesmente, para que uma de suas obras ocupasse o pedestal? Que critério usar para a escolha desse artista e que obra seria mais significativa? Uma coisa é certa, o nome do artista assumiria uma importância muito maior que a obra exposta. O pedestal estaria ocupado não por um trabalho, mas por um artista que carregaria inclusive todo o restante da sua obra sob o rótulo da peça exposta no morro. (RESENDE: 153, 2010).

³¹ *Vernissage* é um termo francês normalmente utilizado para designar a pré-estreia de algo, uma mostra privada que precede uma exposição, geralmente, de arte.

³² Fonte em francês. Título da obra mais relevante de Duchamp para a história da arte, onde ele expõe um mictório em uma galeria e levanta a questão do que seria uma obra de arte.

O Pichador

Trouxemos a referência acima para falarmos do pichador. Na crítica descrita anteriormente, a pichação foi colocada como exemplo negativo para reiterar uma concepção de arte burguesa que preza pela concepção de obra e de obra limpa, não ruidosa e pacífica. A maneira como a pichação foi exemplificada é sígnica, pois não discorreu-se sobre ela enquanto grafia, mas sobre a perspectiva da molecagem enquanto um signo criminalizado institucionalmente pelo art. 65 da Lei de Crimes Ambientais (Lei 9.605 de 12 de Fevereiro de 1998), com redação dada pela Lei n. 12.408 de 2011.

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:(Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)
Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

§1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)

§2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011).

Desta maneira, o pichador (já está clara a sua diferença com o grafiteiro) é uma figura simbólica, porém real, do contra-poder e da resistência. Ele pode pichar na forma de protesto, demarcação territorial, visibilidade social, ou declaração de amor. Mas, o que está em questão aqui é menos sua configuração gráfica e mais o processo corporal que envolve o ato de pichar e sua relação com a cidade, com a reparagem e com o dissentimento: o “rolê”, o que constitui a corpografia e a performatividade do pichador.

A pichação é uma prática difícil de ser cooptada, não o grafismo impresso nos muros, isto é facilmente cooptável, mas o que envolve a ação de pichar; ela é um tipo de comunic(ação) subversiva por natureza, incorporada à cidade no que tange à sua marginalidade, ao seu desvio e a sua ilegalidade.

O pichador desenvolve no seu “rolê” habilidades corporais e estratégias perceptivas que são atravessadas por três fatores, entre outros: performatividade,

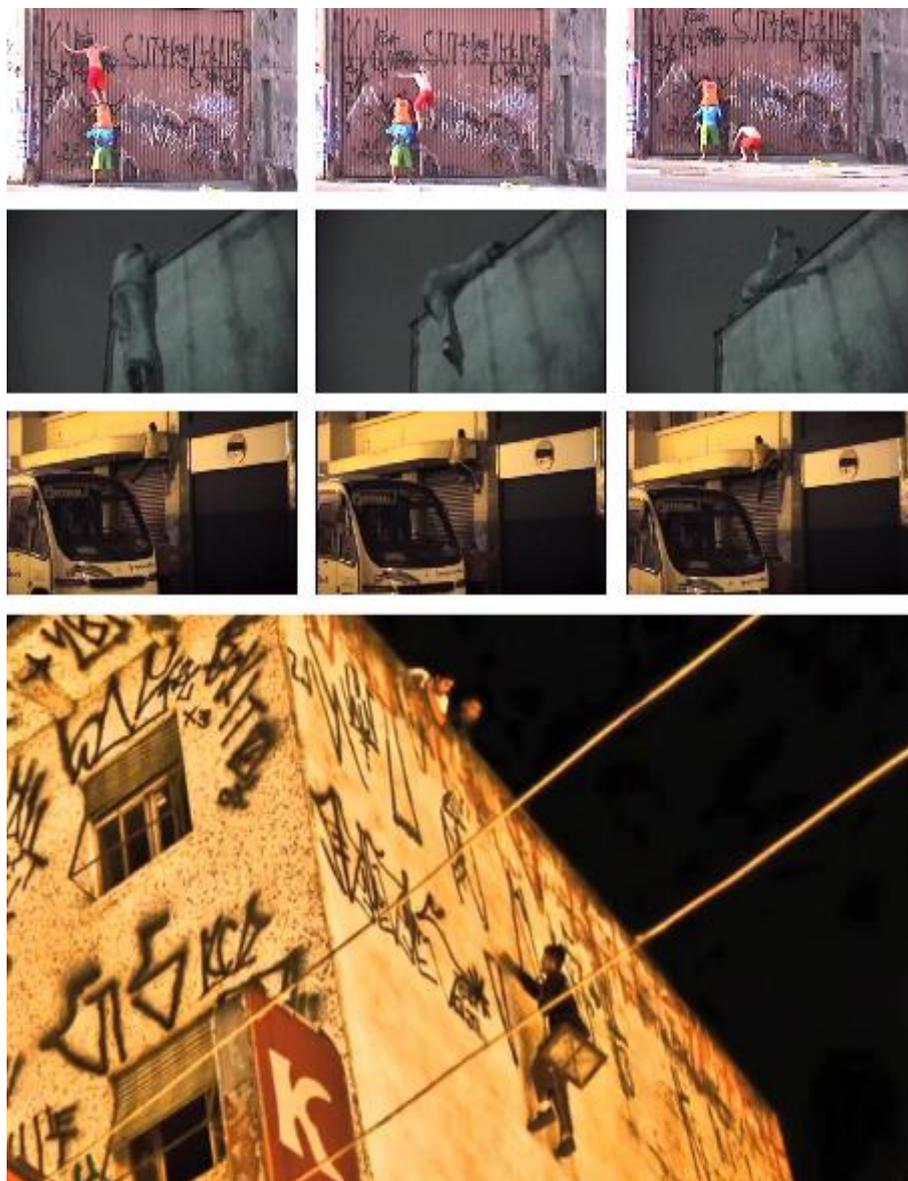


Figura3. Cenas do documentário Pixo (2010): Registros do documentário. Visualizado em <http://www.youtube.com/watch?v=SW-h8w2Slhw>, acessado em 06/02/2013.

reparagem e dissentimento. Ele foge das câmeras espetaculares e de controle e dos holofotes; portanto, nas cidades contemporâneas, cheias de banho de luz e de câmeras de segurança, pichar é cada vez mais desafiador, exige mais intimidade com a cidade e torna ainda mais relevante e desafiador conhecer suas zonas e seus fluxos. Desta maneira, ele atualiza sua “corpografia urbana” específica.

A cidade é lida pelo corpo e o corpo descreve o que podemos passar a chamar de *corpografia urbana*. A corpografia seria um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o

registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, no corpo de quem a experimenta. (JACQUES, 2007, 95).

O pichador é, por natureza, incompatível com a figura fictícia da celebridade, pois ele age na surdina, no limbo entre a visibilidade - já que ele picha para exibir um enunciado - e as estratégias corporais de invisibilidade, já que pichar é crime e não é de interesse dos pixadores a sua legalização. A pichação é um fenômeno da cidade para a cidade, não precisa de mediação. A partir de então, propomos o esforço de aproximar o pixador do artista de intervenção urbana no que diz respeito a suas relações com o poder e com a (in)visibilidade. Desta maneira, sugerimos o pichador como personagem simbólico para o artista da intervenção urbana.

Como foi visto no primeiro capítulo, artista de intervenção urbana é alguém que implica um tipo de conduta, expressa um contra-poder e é, necessariamente, desviado, propondo algo desviante, dissensual e, por isso, é indissociável da política. “[...] o que entendo por dissentimento não é o conflito das ideias ou dos sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por esta via que a arte, dentro do regime da separação estética, toca a política” (RANCIÈRE: 2010, p. 89). Ressalta-se que é comum os pixadores defenderem sua prática como arte da periferia. O artista da IU não é da ordem do espetáculo, como geralmente a lógica dos editais impõe aos artistas, pois ao Estado não interessa apoiar seu contra poder, o que pareceria óbvio. Ninguém cria estratégias conscientemente para a sua autodestruição. É do vivo a vontade de permanecer. Sendo o poder criado por entidades vivas, a lógica do poder é manter-se no poder, especialmente quando ele bate de frente com seu contra-poder.

Quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto mais astúcia, quanto maior for a resistência. De modo que é mais a luta perpétua e multiforme que procuro fazer aparecer do que a dominação morna e estável de um aparelho uniformizante (FOUCAULT: 2012, 227).

Não há como não mencionar as manifestações que ocorrem hoje (2013) no Brasil – o que implica na dupla face das intervenções urbanas, a do poder e a do contra-poder – e a clareza da ação do Estado no que diz respeito aos seus interesses de ocupação das cidades. A repressão policial – com total apoio do

Estado - frente às manifestações deixa evidente que a ocupação do espaço urbano é algo que diz respeito aos interesses de uma pequena elite organizada e que ela estabelece limites muito claros.

Já apontando para a última parte desta dissertação, é importante também mencionar as estratégias que foram sendo encontradas pelos manifestantes para que eles possam resistir às ações bárbaras da polícia repressora. No dia 24 de Julho de 2013, o cientista político italiano Giuseppe Cocco, professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro - que também tem experiência na área de Planejamento Urbano, com ênfase em política urbana – esteve em Fortaleza para falar sobre as manifestações que ocorrem no Brasil. Ele as identifica como selvagens por não haver uma organização centralizada ou centralizadora, cujos eventos, são mais potentes que qualquer tipo de formulação sobre eles. O que coloca em evidência a crise da política da representação, pois esses movimentos são irrepresentáveis e, portanto, apartidários.

Logo no início da sua fala, depois de ter assistido a um documentário sobre os conflitos cearenses, dedicou um tempo da sua reflexão para articular um pensamento a respeito de uma reação política desenvolvida a partir de uma contingência vivida. Os manifestantes passaram a levar garrafões plásticos de água de vinte litros, presentes na maioria das residências, para utilizá-los como contra efeito das bombas de gás lacrimogênio. Quando estas eram lançadas pela polícia em direção aos manifestantes iam sendo colocadas dentro dos garrafões e abafadas por pés que tampavam os gargalos, servindo de anti-arma, “desmoralizando” seu efeito dispersivo a partir da reinvenção de um objeto de uso cotidiano. Em uma entrevista³³ ele fala que “não adianta querer que a 'realidade' se encaixe nas nossas ideias. É preciso que as ideias se adequem à realidade” (COCCO, 2013).

Ora, neste momento, de intensa especulação imobiliária como nunca houve antes, os desvios do uso controlado da cidade são uma grande ameaça à lógica capitalista e Estatal, que, por sua vez, é expressa em forma de imagem pacificada, limpa (diga-se de passagem, limpeza social das mais perversas, imagináveis e inimagináveis), ordenada e disciplinada. Irônico, inclusive, é o Estado e a mídia reacionária julgarem os ditos “vândalos” das manifestações por destruidores do

³³ Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/526455-entrevista-especial-com-giuseppe-cocco> e acessada em 9 de Dezembro de 2013.

patrimônio público quando, na verdade, a grande maioria deste patrimônio é convertido em equipamento privado; também parte da especulação imobiliária. O corpo, no entanto, diante dos ataques bárbaros, jamais é tido como bem público, que tenha o direito do cuidado público, o que seria pré-requisito em um estado democrático.

Esta inversão de valores é uma emergência que não pode ser perdida de vista por aqueles que decidem realizar intervenções urbanas em um âmbito artístico. Seria possível um edital do governo abraçar uma proposta de desacato ao próprio sistema? Obviamente não. O poder se abstém de ler os enunciados que não são produzidos pelo próprio poder e o Estado, nestas situações, inclusive perde a capacidade de elaborar enunciados que sejam coerentes com a lógica da sociabilidade. Com uma resposta à ação repressora do poder, “quem joga bombas de efeito moral não tem moral pra falar nada” (VAGA-LUME DESCONHECIDO: 2013, Rio de Janeiro). Pichação feita durante as manifestações no Rio de Janeiro.

A figura do pichador foi trazida por conta da sua relação de intimidade com a cidade, sua intolerância com o poder vigente e a implicação direta que isso tem com seu “rolê” e com sua corpografia, sem deixar espaço para qualquer concepção moralista.

Reinvenção de Corpografias e Performatividades – Reativação da Bússola Primordial

O artista que atua na cidade age como um trabalhador social de um gênero particular, uma vez que seu objetivo é encorajar potencialidades de criação em adultos ou em crianças. Ele não impõe sua obra, ele suscita as possibilidades da criação, considerando-as meios de viver em comunidade, ao mesmo tempo preservando a singularidade de cada um. A relação com a cidade é dupla: por um lado, deve-se à maneira pela qual a “vida na cidade” surge como fonte do imaginário e, por outro, sustenta-se nos fragmentos de comunidade constituídos graças a tais experimentações estéticas. A ideologia que prevalece não encontra suas motivações apenas no apelo à reapropriação na cidade por seus habitantes, jovens ou mais velhos, mas sobretudo na reconquista de uma coesão social que descobre por si mesma sua dimensão estética. A reaproximação entre arte e vida, mesmo que não tenha nada de verdadeiramente espontâneo, continua sendo o objetivo implícito de uma dinâmica cultural que põe em primeiro plano o estímulo às possibilidades de criação. Ninguém irá contestar o bom funcionamento de tal pretensão, uma vez que se trata da construção de uma alternativa cheia de esperanças contra as ameaças de violência e destruição que pesam permanentemente sobre qualquer cidade. (JEUDY, Henri-Pierre: 2005. p. 141).

Trisha Brown é uma coreógrafa norte americana que na década de setenta criou alguns trabalhos no espaço da cidade: *Man Walking Down the Side of a Building*, *Roof Piece* e *Woman Walkind Down Ladder*. Neles, as condições apresentadas pelas arquiteturas com as quais os membros da companhia interagiram, foram incorporadas pondo-os a desenvolver novas corporalidades, criando novas “corpografias” e mudando também a percepção dos passantes com relação à cidade.

Em *Roof Piece* de 1971 alguns dançarinos ocuparam os telhados de uma área de alguns quarteirões na cidade de Nova York. Não havia um roteiro pré-estabelecido fixamente. Eles dependiam da ativação do estado de reparagem, tanto para perceber o que o outro corpo estava indicando como para ser claro ao dar uma indicação para o outro. Ao mesmo tempo, alteravam o fluxo da cidade, o comportamento das pessoas, a perspectiva dos passantes, o tempo e o espaço. Exercitaram ali o “espaço do Viver-Junto: traços ativos de escuta” (BARTHES: 2003, p. 153).

Figura 4. *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) e *Woman Walkind Down Ladder* (1973)

Visualizado em:
<http://www.trishabrowncompany.org>,
 acessado em 09/03/2013.



Figura 5. *Roof Piece* (2011):

Remontagem da performance original (1971).

Visualizada em:
<http://www.wallpaper.com/gallery/architecture/the-high-line-new-york/17052508/46532#46537>,
 acessado em 09/03/2013.



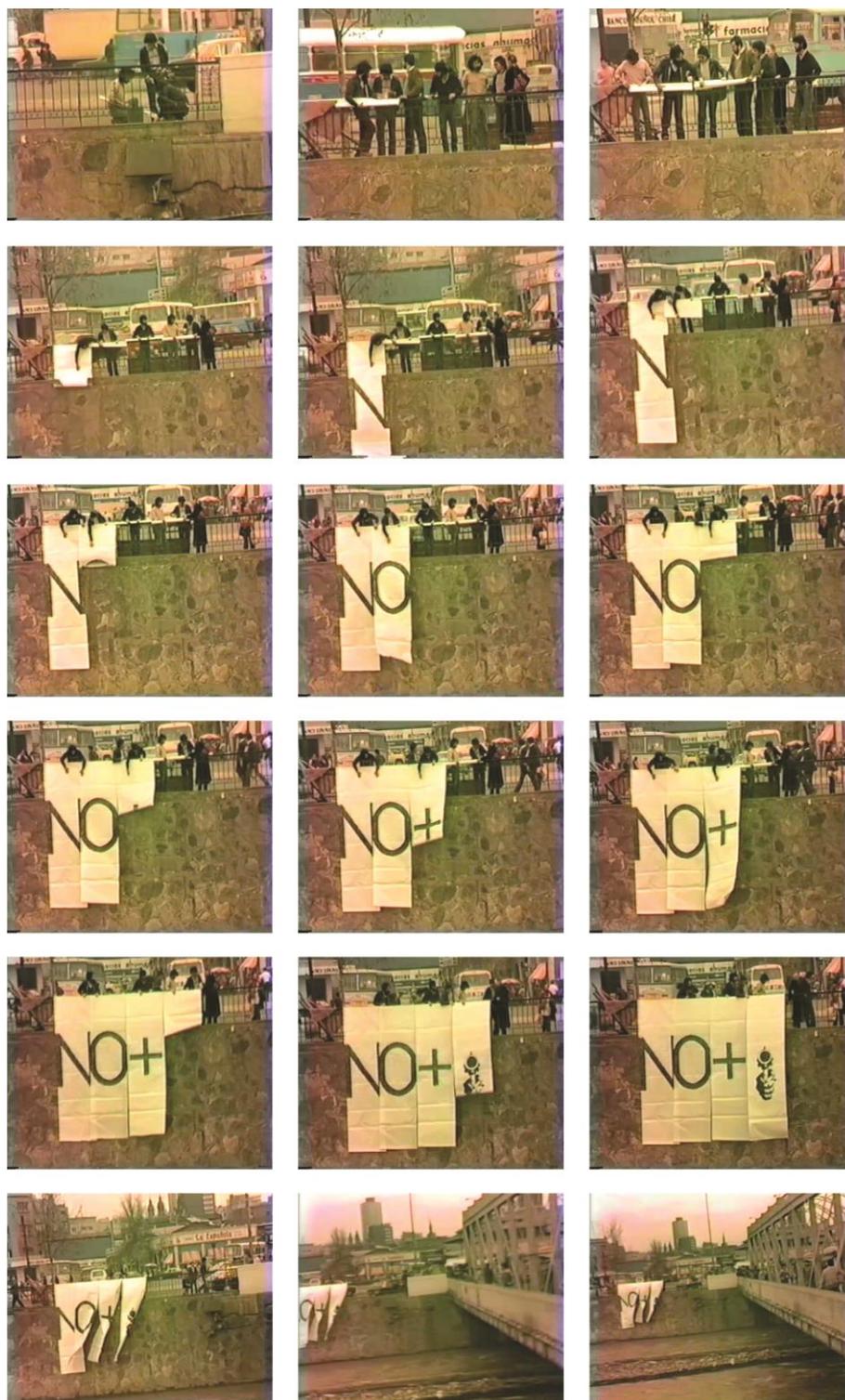


Figura 6. NO+ (1979-1985):

Cenas do documentário.
 Visualizado em:
<http://hidvl.nyu.edu/video/003090556.html>,
 acessado em 09/03/2013.

Relembrando o grupo CADA da *escena de avanzada*, salientamos um trabalho intitulado *NO+* construído após dez anos de ditadura militar chilena. Este mote foi desenvolvido como texto aberto para ser completado pela sociedade de

acordo com as suas demandas sociais particulares, uma forma de chamado para intervir na cidade.

NO+ foi uma composição do grupo que tinha claramente a questão do dissentimento e da ideia de comunidade, que pressupõe a reparagem, cravadas em sua poética urbana. O cotidiano era o que dava suporte ao desenvolvimento destas questões. “Quanto mais o cotidiano do sujeito é influente (sobre seu pensamento), mais a utopia é forte (caprichada)” (BARTHES: 2003, 9). As pessoas iam se apropriando da consigna, cada uma com suas questões, mas que sempre diziam respeito ao coletivo, com uma vivacidade virótica, de que fala Rolnik; a reconquista do corpo pela inobediência, como disse Bannes.

O NO+ acabou culminando como o símbolo adotado pela propaganda da esquerda, quando foi concedida a primeira votação desde a tomada dos militares no poder por conta da má visibilidade que o Chile sofria na política mundial. Existiam as opções *si* e *no* para serem votadas. Ditadura ou não mais ditadura. O poder do efeito virótico da consigna NO+ construiu uma “composição do comum” em uma escala enorme constituída de intensas e diferentes micropolíticas. Houve uma intervenção urbana que culminou na reconquista do que Suely Rolnik chamou de “bússola primordial”: um tipo de saber corporal capaz de perceber onde a vida é cerceada pelo poder vigente e assim acreditar na possibilidade real de uma mudança, o que poderíamos chamar de desanestesiamento da experiência.

Falamos do Chile e da década de oitenta, um contexto muito específico. No entanto, esta bússola, esta sensibilidade reconquistada não tem garantia de ficar ativada. Para Rolnik, quando ocorrem os primeiros indícios de uma possível subversão, a arte é novamente capturada pelo encantador mercado da arte, anestesiando novamente esta importante potência crítica do corpo – o faro - que ela chama de bússola. Supomos que ela – a bússola, a sensibilidade crítica que abre a possibilidade para a experiência - esteja, como tentamos mostrar com os autores com os quais este texto dialoga, anestesiada no atual contexto das cidades. Restamos reconstituir nossos faros e tentar criar outras formas de recriar e de repensar as relações entre arte, cidade e corpo em uma perspectiva de corresponsabilidade.



Figura 7. Ciclofaixa em Fortaleza:

Cenas do documentário.
Visualizado em:

<http://www.youtube.com/watch?v=Roq26AWROZk>

acessado em 24/11/2013

Em Fortaleza, um grupo de ciclistas decidiu intervir construindo ciclo-faixas em ruas da cidade, até agora em três pontos. Em agosto de 2013, com trezentos reais, uma ciclo-faixa de três quilômetros foi pintada em uma rua de um bairro de classe média, sendo apagada no dia seguinte pela prefeitura. Para tanto, eles construíram um equipamento chamado Gaudência para realizarem as pinturas. Em Setembro, o grupo chamado Massa Crítica Fortaleza pintou outra ciclo-faixa de também três quilômetros em outra rua na periferia de Fortaleza. A ciclo-faixa da periferia foi apagada e ignorada pela prefeitura. O movimento voltou lá e ganhou apoio dos moradores e de artistas de rua locais que grafitaram o percurso assim como intensificaram o uso da bicicleta no trecho pintado. No mesmo mês de

Setembro, a prefeitura da cidade concluiu a construção da ciclo-faixa refazendo o primeiro percurso feito pelo movimento na área nobre da cidade; no entanto, o da periferia continua sendo ignorado pelo poder público.

Também em Fortaleza, as arquitetas Liana Feingold e Laura Rios construíram *parklets* em alguns pontos da cidade, ação que em São Pulo leva o nome de “zona verde”. Iniciado em 2005, o *Parking Day* surgiu como uma ocupação artística que se apropriou de vagas públicas de carros em São Francisco. Ocupavam temporariamente a área com um tapete de grama sintética como forma de convidar as pessoas a se instalarem no local. Em 2008 foi concedida a aprovação da criação de um departamento público chamado *Pavements to Park*, que tem como propósito regulamentar os espaços públicos da cidade de São Francisco que antes eram usados pelos carros e agora passariam a ser áreas de lazer e permanência para as pessoas. E os *parklets* foram o primeiro tipo de estrutura criada dentro dessas características.

Assim, profana-se a relação dos cidadãos com o uso das cidades.

[...] a profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda, desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN: 2007, p. 68).

Ao invés de o poder público decidir os rumos das cidades, as pessoas materializaram suas demandas mostrando a real possibilidade de transformação, incluindo efetivamente a população, criando situações e lugares que, no mínimo, transformam-se em assunto de discussão. “Os lugares inspiram conceitos, demandam interpretação e oferecem temas à reflexão” (RIBEIRO: 2006, p. 39 *in* corpos e cenários urbanos).

Reinventar o uso autônomo, livre, indisciplinado e criativo da cidade é: 1. construir novas “corpografias urbanas”, pois serão abertas outras possibilidades de ocupação dos lugares e assim o corpo se reconfigurará de outras maneiras; 2. imprimir através do uso novos enunciados, o que implica uma conduta política expressa em forma de “performatividade”, de enunciado através da ação e 3. exercitar a reativação da “bússola primordial”, pois ativa-se o faro de que depende o

corpo para detectar o que o aprisiona e desta maneira, de acordo com cada contexto, perceber e realizar novas possibilidades de (r)existência.

E como apontou Jeudy, o papel do artista que age na cidade é “encorajar potencialidades” e “suscitar possibilidades de criação”, e não ser “adotado” pelo poder público como estratégia administrativa de solução de problemas urbanos.

As práticas da arte não são instrumento que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em benefício de uma política que lhes fosse exterior. Mas também não saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do fazível. Contra o consenso de outras formas do 'senso comum', forjam formas de um senso comum polêmico. (RANCIÈRE: 2010, p.113).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As noções de “corpo que dança” sofreram experimentações fundamentais para as configurações que podemos acompanhar atualmente na cena da dança contemporânea. No entanto, há um traço de dependência da dança com o poder vigente difícil de ser rompido e que afeta a experiência da criação. Ao longo da história, desde que a dança se institucionalizou e determinou uma área que se desenvolvesse sob a perspectiva da profissão - o que teve início com o balé - a herança de representação do poder político pela dança apenas atualiza-se na forma de novas configurações. Hoje, não é mais necessário que um Rei Sol emergja da obscuridade para que ele represente seu poder, basta que sejam utilizadas as devidas logomarcas para que ocorra a ratificação do poder corrente. Das categorias de dança que conseguem tocar o plano dos editais, a dança contemporânea é a que usufrui das principais regalias na ocupação de espaços de apresentação e de acesso à produção do pensamento contemporâneo sobre dança.

É como se o profissional de dança contemporânea fizesse parte de uma elite da dança, tendo uma participação efetiva no sistema de produção do pensamento institucionalizado. É também este tipo de profissional que tem presença incisiva na produção de intervenções urbanas na esfera da dança, tendendo a utilizar uma produção de saber e exercer um poder de ocupação privilegiada na distribuição da arte na cidade: “zona especial da dança como dispositivo”: locais de exposição partilhada que engloba as imediações dos aparelhos culturais do Estado, espaços públicos alvos dos processos de “revitalização” e zonas de investimento turístico internacional.

A mais séria implicação disto é o comprometimento da capacidade criativa provocado pelo regime dos editais e a colaboração para a espetacularização das cidades e da arte, o que ocorre sob a perspectiva da competitividade, da exclusão e da segregação. Viver junto é um pré-requisito para qualquer tipo de criação implicada politicamente que se intitule de intervenção urbana. Porém, é exatamente a potência que existe em viver junto que é abalada quando o criador depende do

Estado como condição para criar.

Consideramos que a institucionalização da produção sensível e criativa dos artistas da dança com interesse em intervir no espaço urbano causa tanto o anestesiamiento da experiência criativa da relação do corpo com a cidade, quanto colabora com o atual sistema de espetacularização da cidade. A situação atual do controle da produção criativa por meio das demandas dos editais para dança é algo que atravessa o tempo e se faz permanente na relação da dança com o poder vigente. Percebemos a lógica dos editais como uma atualização de controle da arte cujo interesse não é o de proporcionar uma emancipação criativa, mas controlar a criação para que ela não ameace o poder instituído.

É fundamental que as coisas se misturem e até se confundam circunstancialmente, mas ambas precisam diferenciar-se umas das outras por questões de naturezas distintas (produção acadêmica, produção artística e produção burocrática institucional do regime dos editais). É como se a produção em dança dançada estivesse espremida entre a produção acadêmica e as práticas burocráticas necessárias aos cumprimentos das demandas dos editais. E este é o vale que se está criando. O que está sendo arrancado de nós são as condições para criar em detrimento de uma recente lógica de cooptação da arte.

Nesse sentido, novos agenciamentos devem ser produzidos, novas frentes de aderência e, ao mesmo tempo, de resistência devem ser projetadas e materializadas de acordo com as demandas das micropolíticas emergentes em cada contexto ou situação. O ato de criação não surge no seio das instituições, ele é anterior e independente delas. Os editais, por sua vez, não ultrapassam sequer a metade de um século. Para a invenção de novos percursos de realização artística é necessária uma atitude de radicalização no sistema da arte, abrir mão de certas regalias para que seja possível o usufruto de possibilidades que enalteçam a potência crítica, sensível e política na relação da dança com a cidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

_____. **Profanações**. São Paulo: BOITEMPO, 2007.

_____. **Estado de Exepção**. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGRA, Lucio. **História da arte do Século XX: ideias e movimentos**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

ARAÚJO, F. Arte e molecagem. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 11 de Janeiro de 2006.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BARTHES, Roland. **Como viver juntos: simulações romanescas de alguns cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1967-1977 / Roland Barthes; texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'água, 2012.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **História ubiversal da infâmia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: fid Editorial, 2008.

CANETTI, Elias. **As vozes de marrakech: anotações sobre uma viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Antígona, 2012.

- DELEUZE, Gilles. Conversações 1972-1970. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **O mistério de Ariana.** Lisboa: Ed. Vega, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.5.** São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- ESPOSITO, Roberto. **Bios: biopolítica e filosofia.** Lisboa: Edições 70, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- _____. **Ditos e escritos, volume IV: estratégia, poder-saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- _____. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Lisboa: Relógio D'Água, 1994.
- _____. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- _____. **Nascimento da Biopolítica.** Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. **Vigiar e punir.** Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografías del deseo.** Buenos Aires: La Marca, 1995.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JAPIASSU, Hilton; DANILO, Marcondes. **Dicionário básico de filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Espelhos da cidade.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

_____. **O corpo como objeto de arte.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002
JEUDY, Henri-Pierre; JACQUES, Paola Berenstein [org.]. **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais.** Salvador: EDUFBA, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Salvador: EdUFBA, 2007.

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

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA.** Salvador, resistência em espaços opacos, p. 93-104, 2007.

KAMINSKI, Gregorio. **El yo minimalista. Conversaciones com Michel Foucault.** Buenos Aires: La marca, 2003.

KARINA, Lilian; KANT, Marion. **Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich.** New York: Berghahn Books, 2003.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **GESTO** – revista do centro coreográfico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal, n.2, 2003.

LINS, Daniel (org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004.** Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagem.** Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MATESCO, Viviane. **Corpo imagem e representação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral.** São Paulo: Editora Escala, 2009.

_____. **Ecce Homo: como se vem a ser o que se é.** São Paulo: Rideel, 2005.

_____. **Humano, Demasiado Humano.** São Paulo: Rideel, 2005.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. **Más allá del bien y del mal.** Buenos Aires: R.P. Centro Editor de Cultura,

2007.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora EGV, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RESENDE, José. Ausência da escultura. In: COHN, S. **Ensaio fundamentais: artes plásticas**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2008.

SENETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

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

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Amago Ed., 1996.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

ZIZEK, Slavoj. **Elogio da intolerância**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PRINCIPAIS LINKS DA INTERNET

Ação direta – Intervenção Urbana da Massa Crítica Fortaleza. Documentário visualizado em: <http://www.youtube.com/watch?v=R0q26AWROZk>, acessado em 24/11/2013.

BRASIL. **Lei Nº 9.605, de 12 de Fevereiro de 1998.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm, acessado em 22 abr. 2012.

BROWN, Trisha. Visualizado em: <http://www.trishabrowncompany.org>, acessado em 09/03/2013.

Casa cor. Disponível em <http://www.casacor.com.br/institucional/>, acessado em 06 de Novembro de 2013.

COCCO, Giuseppe. **O levante de junho: uma potentíssima bifurcação dentro da qual ainda estamos.** Entrevista disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/526455-entrevista-especial-com-giuseppe-cocco>, acessada em 9 de Dezembro de 2013.

Hemispheric Institute. Instituto Hemisférico de Performance e Política. [Internet]. New York: New York University, Instituto Hemisférico de Performance e Política. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt>, acessado em 13 nov. 2013.

PELBART, Peter Pal. **Biopolítica e biopotência no coração do império.** Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no>

_____. **Como viver só.** Palestra Visualizado em <http://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2012/12/19/como-viver-so-palestra-com-peter-pal-pelbart-video-do-4o-seminario-vida-coletiva-seminarios-internacionais-para-a-27a-bienal-de-sao-paulo-abaixo-a-transcricao-integral-da-p/>, acessado em 12 de Janeiro de 2013.

PRESTON, Jane. **Graffiti Wars.** Documentário disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Sd2IU1ale5c>, acessado em 30 de Agosto de 2013.

ROLNIK, Suely. **Arquivo Mania.** Palestra disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/005206.html>, acessado em 08 de Novembro de 2012.

WAINER, João; OLIVEIRA, Roberto. **PIXO.** Documentário visualizado em <http://www.youtube.com/watch?v=SW-h8w2SIhw>, acessado em 06/02/2013.

ZANIRATO, Sílvia Helena. A RESTAURAÇÃO DO PELOURINHO NO HISTÓRICO DE SALVADOR, BAHIA, POTENCIALIDADES, LIMITES E DILEMAS DA CONSERVAÇÃO DE ÁREAS DEGRADADAS. HISTÓRIA, CULTURA E CIDADE. http://www.google.com.br/search?client=safari&rls=en&q=silvia+zanirato+centro+de+salvado&ie=UTF-8&oe=UTF-8&gfe_rd=ctrl&ei=G1iwUry5GGE8QePhoCoCA&gws_rd=cr