

**Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes**

Ilana Cunha Elkis

ENTRE LUGARES

São Paulo

2020

Ilana Cunha Elkis

ENTRE LUGARES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Ferdinando Martins. Área de Concentração Teoria e Prática de Teatro, Linha de Pesquisa História do Teatro,

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Elkis, Ilana Cunha
Entre Lugares / Ilana Cunha Elkis ; orientador,
Ferdinando Martins. -- São Paulo, 2020.
80 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Dança Contemporânea 2. Experiência da Dança 3. Site-
specific 4. Lugares I. Martins, Ferdinando II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Elkis, Ilana Cunha
Título: Entre Lugares

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Profa. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Profa. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

ELKIS, I. C. Entre Lugares. 80 f. 2020. Dissertação (Mestrado - Teoria e Prática do Teatro), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2020.

RESUMO

Esta dissertação visa discutir a experiência da dança em lugares fora da caixa cênica, onde as relações entre corpo e espaço-tempo se dão de modos específicos e distintos. Os contextos históricos que cerceiam o objeto desta discussão trazem à tona movimentos artísticos e suas práticas (escultura, *site specific* e performance) e, ao mesmo tempo, desenvolvem as noções de corpo e espaço como âmbitos distintos, mas não separados. Para tanto, abordamos dois trabalhos de dança que organizaram suas dramaturgias de acordo com lugares não convencionais _ *Blow-up Vol.1 Lado A* (2014), realizado em lugares públicos na cidade de São Paulo, e *Plongée* (2011), na Praça das Bibliotecas do Centro Cultural São Paulo _ , com o intuito de apresentar uma análise crítica e reflexiva sobre a dança contemporânea paulistana.

Palavras-chave: Experiência da Dança; Dança Contemporânea; Lugares; *site specific*.

ELKIS, I. C. *Between Places*. 80f. 2020. Dissertation (Masters Degree – Theory and Practice of Theatre), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2020.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss the experience of dance outside the scenic box, where the relationships between body and space-time take place in specific and distinct ways. The historical contexts that surround the object of this discussion bring out artistic movements and their practices (sculpture, site specific, and performance) and, at the same time, develop the notions of body and space as distinct, but not separate, areas. Therefore, we approach two pieces that organized their dramaturgies according to unconventional places _ *Blow-up Vol.1 Side A* (2014), performed in public places in the city of São Paulo, and *Plongée* (2011), in Libraries Square of the Centro Cultural São Paulo _, in order to present a critical and reflective analysis of contemporary dance in the city of São Paulo.

Keywords: Dance Experience; Contemporary Dance; Places; *site specific*.

AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP, com a orientação de Ferdinando Martins.

À professora Helena Bastos e a todas e todos do grupo de estudos LADCOR que desestabilizaram meu jeito de pensar e dançar.

A Gisela Dória, que me acompanhou e incentivou com seus apontamentos certos desde a qualificação até a entrega desta dissertação.

A Flávia Scheye, que me incentivou mais do que ninguém a ingressar neste programa.

A Andrea Abnhur por participar da minha banca de qualificação.

A Juliana Moraes, que sempre foi uma referência para mim e participou da banca final.

Ao meu amor, porto seguro e parceiro de todos os dias, Flávio Di Sarno.

A Michele Farias de Lima, que me acolhe sejam quais forem as circunstâncias.

A Lívia Cunha Elkis, médica e mãe dedicada, sempre “segurando as pontas” e cuidando de mim.

Ao meu pai, Hélio Elkis, médico e pesquisador, que me ensinou a persistir sempre.

À minha avó Bertha Elkis, que me ensinou a ser forte.

A Joana Ferraz, pela coautoria de *Plongé* e a quem tanto admiro.

A Mariana Sucupira e Maristela Estrela, diretoras de *Blow-up* e minhas parceiras guerreiras.

Ao meu filho Uri, que anunciou sua vinda no mesmo dia em que ingressei no programa.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
1. A CAIXA CÊNICA E ESPAÇOTEMPO	
1.1 De fora para dentro	5
1.2 Modernidade: Do mágico ao real	7
1.3 Fora da caixa no Brasil, São Paulo	11
1.4 Caixa cênica como não-lugar?	14
2. CORPO, UM LUGAR ESPECÍFICO	
2.1 Contextos históricos sobre o corpo	16
2.2 Experiência do saber-sentir	19
2.3 Experiência corpoespaçotempo	24
2.4 Corpo específico e lugar específico	29
3. <i>SITE-SPECIFIC</i>, ESCULTURA, MUSEU, PERFORMANCE E DANÇA	
3.1 Contextualizando <i>site-specific</i> , escultura e museu	31
3.2 As caixas	35
3.3 Revelando outros contextos	38
3.4 Breves notas sobre performance	40
4. <i>PLONGEÉ</i> E <i>BLOW-UP</i>: EXPERIÊNCIAS EM DANÇA FORA DA CAIXA CÊNICA	
4.1 Contextualizando a dança <i>site-specific</i> paulistana: “Novos Coreógrafos - Novas Criações: Site Specific – CCSP”	43
4.2 <i>Plongéé</i> : Uma experiência em dança na biblioteca do CCSP	46
4.3 <i>Plongéé</i> em outros lugares	51
4.4 <i>Blow-up</i> : Uma experiência entre lugares na cidade de São Paulo	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

INTRODUÇÃO

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. (BARROS, 2018, p. 17)

Memórias inventadas, de Manoel de Barros (1916-2014), foi um dos livros que li durante a longa empreitada desta dissertação. O trecho acima chamou minha atenção por trazer à tona o processo de realização deste trabalho, que requereu transformar pesquisas de movimento, sensação e imagem em palavras, frases e parágrafos. Portanto, escrever sobre práticas artísticas em dança foi como escovar cada palavra que ia surgindo no pensamento. Prática específica de insistência, que buscou se aproximar do que é a experiência da dança.

Palavras que aqui buscam potencializar reflexões acerca das práticas artísticas em dança, na tentativa de exprimir o que é muitas vezes indizível, no entanto necessário para o reconhecimento da dança como área legítima de conhecimento. A prática de escovar palavras também é muito necessária para distanciar qualquer fetiche mágico em relação às práticas que envolvem essa linguagem artística.

Vale ainda ressaltar que, uma vez que a dança também é entendida como pensamento, não só como movimento, busquei me desvincular de qualquer noção cartesiana que implica o corpo, o espaço e o tempo.

Outro aspecto relevante nesse processo foi a tentativa de escrever esta dissertação, com a expectativa de gerar um documento que venha a somar à área da dança no sentido de transmitir experiências, contribuindo para o resguardo de sua memória, seus diálogos com o presente e projeções para o futuro. Outras intenções deste trabalho são cuidar da

evolução da dança enquanto área de pesquisa acadêmica e torná-la menos passível de esquecimento por parte das próximas gerações.

Esta dissertação buscou abordar experiências artísticas específicas que tive com os trabalhos *Plongé* (2011)¹ e *Blow-up* (2015)² que, embora não sejam o objeto dessa discussão, serviram como pontos de ignição para o desenvolvimento de um debate mais amplo.

A experiência da dança em lugares situados fora da caixa cênica, nos quais a relação entre corpo, espaço e tempo se dá de modos distintos daqueles na caixa cênica, é o recorte que mais se aproxima do que aqui tomamos como objeto dessa pesquisa. *Plongé* foi realizado na Biblioteca do CCSP e *Blow-up*, sob o Elevado Costa e Silva, ambos na cidade de São Paulo; enfatizei as práticas em dança nesses trabalhos, descrevendo-os e contextualizando-os na dança contemporânea paulistana. A escolha desses dois trabalhos em detrimento de outros em minha trajetória como autora, criadora e intérprete em dança, se deu devido à experiência específica entre corpo, espaço e tempo, fora da caixa cênica, que ambos apresentaram.

A partir de uma contextualização histórica da dança no Ocidente, imprescindível para justificar os contextos atuais da dança contemporânea na cidade de São Paulo, o primeiro capítulo aborda noções de espaço e tempo, o surgimento da caixa cênica e o trânsito das artes da cena para lugares fora da caixa (como espaços públicos, salas de ensaio, bares, *lofts*, rua etc.). Nesse mapeamento do tempo, o modernismo, que pode parecer ultrapassado, ressurgiu com frequência, pois mesmo sem nos dar conta, ainda estamos muito próximos a esse movimento. Portanto, o conceito de supermodernidade de Marc Augé³ foi trazido à tona, inclusive por considerarmos aqui que espaço é tempo e tempo é espaço, sendo pertinentes as definições de “lugar” e “não-lugar” apresentadas por esse autor, para problematizar a dança como uma experiência que traça relações específicas com o espaçotempo⁴.

¹ Trabalho *site-specific* realizado em coautoria com Joana Ferraz.

² Trabalho realizado em 2015 pelo Núcleo Cinematográfico de Dança, fundado por Mariana Sucupira e Maristela Estrela, no qual participei como intérprete-criadora e que aqui abordarei como experiência.

³ (1935-) etnólogo e antropólogo francês.

⁴ Estas duas palavras se apresentam juntas pois são variáveis inseparáveis, e aqui, neste corpo de texto, aglutinam-se. Portanto, a grafia posta desta forma, traz à tona a relação de dependência entre seus significados e significantes.

O segundo capítulo examina a virada do século XIX para o XX, visando o corpo e sua importância crescente na história da humanidade. São analisados os modos de pensar o corpo, as relações que se estabeleceram nas artes do corpo e principalmente como alguns artistas da dança passam a olhar seu assunto _ o corpo _ como um lugar específico.

Em seguida, analisei o corpo na dança em diferentes períodos, procurando me distanciar da ideia de corpo mecânico e me aproximar do corpo sensível e subjetivo para o qual a dança deu indícios de olhar a partir da virada do século XIX para o XX. Como esse período marca o início de uma percepção e conscientização das possibilidades intra e extracorpóreas, citei alguns artistas, práticas e abordagens surgidos nessa época, com o intuito de frisar como muitas dessas experiências ainda ressoam nas práticas e trabalhos da dança contemporânea.

O primeiro e o segundo capítulos abordam assuntos que podem parecer introdutórios, mas sua apresentação cronológica e descritiva revela as noções, conceitos, pensamentos e autores com os quais estabeleci um diálogo importante e fui fundamentando a experiência da dança fora da caixa cênica.

Por sua vez, o terceiro capítulo enfoca o campo das artes visuais, a fim de contextualizar as práticas *site-specific*, contexto de realização do trabalho *Plongée*. Para isso, trouxe o olhar de Miwon Kwon⁵ que traça uma genealogia do deslocamento da arte do museu para lugares não convencionais na tentativa de reaproximar os objetos artísticos de seus contextos. Contextos esses que busquei destrinchar para jogar luz nas relações diretas com determinadas práticas em dança fora da caixa cênica em São Paulo, no período entre os anos de 2008-2015 .

As linguagens da escultura e da performance também são incorporadas nessa dissertação, assim como as práticas *site-specific*, com o intuito de investigar quando e como a linguagem cênica da dança dialogou e dialoga com as mesmas, estabelecendo interfaces com suas técnicas e práticas artísticas. O diálogo entre essas práticas se deu no contexto de ambos trabalhos, que trouxeram à tona um corpo específico a partir das relações que este traçou com lugares na cidade de São Paulo.

O quarto capítulo buscou descrever ambos os trabalhos como experiências em dança fora da caixa cênica, que chegaram à dramaturgias específicas a partir da

⁵Miwon Kwon (1961-), Ph.D em Teoria e História da Arquitetura pela Universidade de Princetown (1980), tornou-se professora assistente de História da Arte Contemporânea na Universidade de Califórnia (UCLA).

qualificação das suas relações entre corpoespaçotempo⁶, que foram emergindo ao longo das suas práticas. Nesse capítulo também é mostrado o contexto macropolítico, social e econômico de ambos os trabalhos, a fim de explicitar motivos que estão além da escolha artística de estar dentro ou fora da caixa cênica.

Por fim, gostaria de revelar que tomei esta dissertação como um lugar específico em si, um *site*. Um lugar no qual me propus a escovar cada palavra em cada frase e parágrafo, com o intuito de contextualizar minha prática artística em dança de acordo com períodos e perspectivas críticas. Esse lugar é sobretudo a emergência de uma prática contínua de reflexão artística em diálogos com referências outras, os quais me ajudaram a dar contornos mais precisos aos fazeres artísticos e a seu diálogo com nosso espaçotempo.

⁶ Estas três palavras se apresentam juntas pois são variáveis inseparáveis na experiência da dança, e aqui, neste corpo de texto, aglutinam-se. Portanto, a grafia posta forma, traz à tona a relação de dependência entre seus significados e significantes..

1. A CAIXA CÊNICA E ESPAÇOTEMPO

1.1. DE FORA PARA DENTRO

Nesse primeiro capítulo, o trânsito, dentro e fora da caixa cênica, nas artes da cena será abordado por uma perspectiva historiográfica, sobretudo na Europa, Estados Unidos e Brasil, para refletir sobre a dança contemporânea. Faremos isso a partir do surgimento dos teatros na antiguidade até a contemporaneidade, considerando a dança como uma área de conhecimento que tem seu próprio percurso em relação às suas noções acerca do espaço e tempo, assim evoluindo⁷ como linguagem coreográfica.

A geometria euclidiana, de Euclides de Alexandria (325 a.C.-256 a.C.), foi uma das primeiras formas de pensar o espaço e considerava apenas suas medidas, conforme revela a gênese da palavra geometria: geo, terra e metria, medidas. Uma noção de espaço estático, imutável, plano, sem tridimensionalidade, na qual linhas e pontos eram as referências principais.

Durante o Renascimento, com novas tecnologias náuticas que permitiram traçar outras rotas marítimas, o homem expandiu sua percepção acerca da escala mundial ao redor de si mesmo, culminando em um outro entendimento do espaço. Não foi à toa que a representação do mundo tridimensional passou a ser feita em plano dimensional, com técnicas matemáticas de perspectiva que geravam uma ilusão de profundidade e eram usadas com frequência nas pinturas renascentistas.

A partir dessa noção espacial, ergueram-se arquiteturas, como as dos teatros, e mais especificamente, a caixa cênica. A proibição teatral nas ruas, em 1574, na Idade Média, também colaborou para o desenvolvimento e construção dos teatros. Nessa época os atores eram vistos como marginais e só podiam se apresentar em edifícios fechados com a presença de um mecenas da nobreza. Uma das primeiras propostas foi feita por Andrea Palladio (1508-1580) para a *commedia dell'arte italiana* (CARON, 1994).

O deslocamento da encenação para a caixa cênica, ou seja, a relação entre corpo do artista, espaço e tempo, não se modificou nessa transição, pois nesse teatro a representação fiel das paisagens ao ar livre, pintadas em painéis verticais de madeira e

⁷ Tomamos a evolução da dança em perspectiva horizontal, como de um cladograma, onde as mudanças e adaptações vão emergindo ao longo do tempo, sem verticalização hierárquica. É um processo contínuo, não-linear, em que a linguagem se ressignifica.

colocadas em perspectiva ilusória, somada aos elementos decorativos e às traquitanas, que sobretudo no período barroco transformaram-se graças às técnicas náuticas, sugeriu que esse espaço criasse relações adaptativas miméticas em relação aos espaços que a cena ocupava anteriormente, espaço fora da caixa cênica.

É importante lembrar que existiram outras arquiteturas teatrais antes da caixa cênica. Um exemplo é o teatro na antiga Grécia, mais precisamente no século VI a.C., que era ao ar livre, na encosta de um declive, o que otimizava sua acústica, tendo uma semi-arena para acomodar a plateia e um palco redondo no centro para a encenação.

Com o surgimento da caixa cênica no teatro à italiana, o palco definiu uma tipologia frontal nessa arquitetura, diante do qual eram dispostos todos os espectadores eram dispostos. O contorno do palco, como molduras e fossos na boca de cena, garantia que o público nada visse dos bastidores, tornando a encenação cada vez mais mágica. Tais molduras frontais também arquitetaram um espaço fronteiro e hierarquizado, no qual havia pontos de vista privilegiados para somente alguns da plateia, geralmente aristocratas, que podiam ver aquilo que se apresentava por um determinado enquadramento. Nesse contexto de sofisticação de traquitanas e construção de uma encenação “mágica”, o teatro no século XVIII se profissionaliza (CARON, 1994).

Também no século XVIII, Isaac Newton (1643-1727) apresentou o espaço absoluto que, assim como o euclidiano, estava fundado em uma noção de espaço imutável, atemporal e estático, porém diferente, passando a ser tridimensional. Até então, a caixa cênica descrita acima organiza o espaço e as matérias nele existentes, como os cenários, a disposição da plateia e dos artistas em cena, de maneiras muito próximas à noção de espaço absoluto proposta por Newton (BANANA, 2015 apud BASTOS, 2015, p. 65).

Os balés de Luís XIV (1638-1715) na França, que descendiam das danças nos salões palacianos, se deslocaram para a caixa cênica adaptando suas composições coreográficas para as especificidades dessa arquitetura. No entanto, antes da tomada de poder do Rei Sol, as primeiras iniciativas para transformar a dança em um espetáculo tentaram introduzir o balé francês nas óperas italianas e em algumas experiências com o gênero comédia-balé, que em seguida desapareceu (BOURCIER, 2006, p.107).

Assim como na linguagem do teatro, o mágico e o ilusório eram aspectos cada vez mais presentes nos balés, que se tornaram cada vez mais espetaculosos e profissionais. Os bailarinos eram nobres que se profissionalizavam na escola de dança clássica e, antes de ser apresentados no teatro, os espetáculos tinham de ser aprovados

por um nobre com a função de curador. A disposição do corpo de baile, assim como a da plateia, também imprimia na composição coreográfica estruturas de poder, segundo as quais os bailarinos eram separados em classes, sendo que o centro e a frente eram lugares privilegiados para dançar.

Do século XVIII ao século XX, a dança clássica, os balés românticos e os balés russos neoclássicos investiram na caixa cênica como um lugar mágico, com lógicas coreográficas baseadas em uma noção de espaço newtoniano.

1.2. MODERNIDADE: DO MÁGICO AO REAL

Na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), paisagens e horizontes na Europa, que haviam representado amplitude e perspectiva para a sociedade, são devastados e tornam-se grandes vazios. A chamada guerra das trincheiras fez toda uma geração ver suas paisagens, espaços e entornos virarem ruínas devido a ataques aéreos velozes e imprevisíveis, que impuseram radicalmente outra relação do homem moderno com seu entorno, assim modificando toda a sua experiência. Tomamos aqui a noção de experiência segundo Walter Benjamin (1892-1940) _ ou seja, como memórias e narrativas capazes de serem herdadas de uma geração anterior para a seguinte. Experiências que se tornam pobres no início do século, como veremos com mais detalhes no Capítulo 2.

... não se deve imaginar que os homens aspirem novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (BENJAMIN, 1985, p. 118)

Diante desses horizontes vazios, no início do século XX as linguagens da dança e do teatro também aspiram libertar-se da experiência que até então ocorria na caixa cênica. Encenações e coreografias que representavam o mágico tornaram-se pobres para o homem moderno, uma vez que o mundo não condizia mais com o que era mostrado nos palcos. Havia uma urgência em modificar a experiência daquele espaço, a caixa cênica.

O alemão Bertolt Brecht (1898-1956) passou a questionar a caixa cênica e o palco frontal, pois acreditava que ambos não eram mais capazes de abrigar a vida moderna. Brecht trouxe uma consciência política sobre o lugar da caixa cênica _ a segregação social; a separação entre os artistas e a plateia; a ilusão da encenação em oposição à

realidade. Isso levou a muitas mudanças na encenação, incluindo a quebra da quarta parede.

Antonin Artaud (1896-1948), encenador, poeta e ator francês, também traz à tona mudanças que questionam a linguagem teatral articulando diferentes noções de espaço. No livro *O teatro e seu duplo*, ele diz que a cena é um lugar concreto, físico, que deveria ser preenchido com uma linguagem concreta feita de materialidades. A poesia da palavra deveria ser substituída pela poesia do espaço. Na citação abaixo, ele desenvolve seu ponto de vista:

Suprimimos o palco pela sala, por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo e que se tornará o próprio teatro em ação. Será estabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e o espectador, colocado no meio da ação, para estar envolvido e marcado por ela. Esse movimento provém da própria configuração da sala. (ARTAUD, 1993, p. 107)

A dança nesse período também passou a questionar suas encenações. Havia uma urgência em questionar o mundo mágico que se construiu tão “perfeitamente” com as sapatilhas de ponta e os cenários ilusórios, o qual se tornara distante da realidade moderna, portanto, das experiências reais que ocorriam fora da caixa cênica. Assim, surge um outro modo de dançar, emergindo uma “nova” dança, nomeada hoje de dança moderna⁸.

A partir de poucos registros fotográficos e audiovisuais em acervos midiáticos na internet, verificamos que a dança durante esse período na Europa adotou algumas práticas fora da caixa cênica. Um pequeno trecho de vídeo de Isadora Duncan (1877-1927) dançando em um recital ao ar livre, sem registro de data e local, mostra uma mudança em relação ao pensamento sobre espaço cênico em dança. Nesse vídeo, Isadora dança *sola* sem depender de um elenco ou parceiro e assume a autoria de seu trabalho, estabelecendo

⁸ A dança moderna pode ser dividida em duas historiografias, a escola americana e a europeia. Ambas partem do desejo de quebrar paradigmas da sociedade moderna, porém seguem caminhos distintos quanto a seu pensamento sobre dança. A escola alemã, primeiramente influenciada por Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), se inicia com Rudolph von Laban (1879-1958), seguido por Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979), que deram origem à dança expressionista, a qual culmina em estéticas que hoje desembocam na dança-teatro. A escola americana parte de estudos de François Delsarte (1811-1871), seguido por Isadora Duncan, Ruth Saint Denis (1879-1968) e Ted Shawn (1891-1972) (Dennis-Shawn School), Doris Humphrey (1895-1959), Martha Graham (1894-1991) e Merce Cunningham (1919-2009) (BOUCIER, 2006).

uma autonomia em relação às estruturas de poder que vinham sendo estabelecidas. Nesse trecho do vídeo o público é visto de pé ao redor, bem próximo à Isadora.

Outro precursor da dança moderna que deve ser mencionado por suas propostas revolucionárias quanto às relações corpo, espaço e tempo é Rudolf von Laban (1879-1958), o qual propôs coreografias em espaços fora da caixa cênica. Tais coreografias, que deram origem ao que nomeamos hoje de dança coral, contavam com muitos participantes que se reuniam em um determinado lugar, geralmente grandes espaços públicos.

Em 1929, Laban coreografou uma dança coral para o festival de Mannheim e dirigiu em Viena uma composição coreográfica em escala grandiosa para 10.000 participantes. Em 1936, coreografou mil ginastas para as Olimpíadas em Berlim, mas em seguida se refugiou em Paris devido às perseguições que passou a sofrer por parte do regime nazista de Adolf Hitler (1889-1945), que clamou que os estudos de Laban não eram nacionalistas e que na Alemanha só havia lugar para o Nazismo. Em 1938, a convite de Kurt Jooss (1901-1979), Laban foi viver na Inglaterra em Dartington Hall e em 1941 fundou em Londres o Centro Laban de Arte do Movimento (atual Laban Dance Centre) (BOURCIER, 2006).

Em Weimar, Alemanha, na década de 1920, o artista, designer e escultor Oskar Schlemmer (1888-1943) propôs na Bauhaus transportar sua arte dimensional e pictórica para a tridimensionalidade de corpos (performers, marionetes, cenários e figurinos), acabando por recolocar a dança na caixa cênica. Schlemmer dizia que a caixa cênica era um lugar que se podia experimentar com o espaço e senti-lo, percebendo seu volume, a noção de *Raumempfinden* presente em seus balés realizado por autômatos ou bailarinos, como o *Balé Triádico* (1922). A problemática acerca do emolduramento, profundidade e frontalidades também era trazida à tona na Bauhaus, que, quando se mudou para Dessau, construiu lugares como uma simples plataforma elevada em um auditório em forma de cubo e um teatro esférico no qual os bastidores e suas traquitanas ficavam expostos (GOLDBERG, 2006).

Na virada do século XIX para o XX a teoria de relatividade de Albert Einstein (1879-1955) revoluciona a noção de espaços nos distanciando cada vez mais das teorias euclidianas e, a partir dela, passamos a entender que o espaço não é separado do tempo e vice-versa. A teoria das supercordas de que o tempo pode ter inúmeras dimensões e a teoria do caos, entre outras, descrevem o espaço como algo dinâmico, vivo e mutável, portanto, em constante relação com o tempo que se relaciona diretamente com o humano, cultural e social.

No início da década de 1950 em Nova York, o coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009) se destaca por suas inusitadas propostas espaçotemporais, inspiradas na aleatoriedade da teoria do caos. Em 1951, no Black Mountain College, que tinha grande influência da Bauhaus, Cunningham, John Cage (1912-1992) e Robert Rauschenberg (1925-2008) realizam um evento único e sem título em uma sala com o público disposto ao redor, em uma espécie de arena quadrada na qual sobreposições de elementos, como imagens projetadas no teto e corpos (de Cunningham e outros bailarinos), dançavam nos corredores. Emerge então em Nova York toda uma geração de artistas, que influenciada sobretudo por Cage, absorve tendências dadaístas, transpondo-as para suas instalações e *happenings*. Um *happening* era um evento único, geralmente em horários e lugares inusitados, como *lofts*, galerias, bares e parques públicos, que incluía o público nas ações ou como um espectador mais próximo (GOLDBERG, 2006).

Ainda na década de 1960 bailarinas e bailarinos como Simone Forti (1935-), Yvonne Rainer (1933-), Trisha Brown (1936-2017), Lucinda Childs (1940-), Steve Paxton (1939-), David Gordon (1936-) e Deborah Hay (1941-) se libertaram cada vez mais da caixa cênica propondo outras experiências coreográficas, a exemplo de movimentos cotidianos; enquanto isso, os artistas plásticos, por meio das performances (gênero multifacetado que discutiremos adiante) realizadas pelos bailarinos, extrapolavam suas instalações e seus quadros tornavam-se tridimensionais e vivos. Em 1962, a maior parte desses bailarinos cria o coletivo intitulado Judson Dance Theater (GOLDBERG, 2006).

Trisha Brown, que fazia parte do Judson Dance Theater, chama nossa atenção em particular devido a seus numerosos trabalhos fora da caixa cênica, propondo novas relações entre corpo, espaçotempo, cidade etc. Em Nova Iorque, ela concebe *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) na lateral de um edifício “*Woman Walking Down a Ladder* (1973) em escadas. Desafiando a gravidade, o bailarino e a bailarina ficavam paralelos ao chão, amarrados por uma corda com os pés nas paredes e desciam do alto de um prédio e do alto de uma escada. Esses trabalhos duravam apenas o tempo necessário para o bailarino se deslocar de cima para baixo. Em *Walking on the Walls* (1971), Brown leva essa experiência para dentro do museu. Em *Roof Piece* (1971), doze bailarinos ficaram posicionados em diferentes telhados no perímetro de dez quarteirões, no bairro do Soho em Nova York. Os quatro trabalhos citados acima integram o ciclo *Early Works*, no qual Brown concentra sua pesquisa fora da caixa cênica (BANANA, 2012).

1.3. FORA DA CAIXA NO BRASIL, SÃO PAULO

É imperativo frisar que nesse período no Brasil, mesmo que amiúde, já existiam modos de dançar e noções de espaço-tempo culturalmente construídos por aqueles que ocupavam os territórios no país. Africanos e indígenas eram e são exemplos de corpos que, apesar de escravizados e alguns até dizimados pelos colonizadores que aqui chegaram, resistiram e resistem com suas danças em contextos sociais diversos, nas ruas, senzalas, terreiros etc., e que hoje dialogam cada vez mais com encenações dentro da caixa cênica. No entanto, como aqui nos debruçamos sobre o deslocamento da dança dentro e fora da caixa cênica, um recorte se estabelece no Ocidente, onde há indícios dos primeiros teatros.

Vamos começar com a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922, a qual foi um divisor de águas para muitas linguagens artísticas como a poesia, a música e as artes plásticas, mas não para a dança. Enquanto essa semana buscava romper com os paradigmas que regiam a arte no Brasil e tinha como filosofia deixar de copiar a produção estrangeira, o país, sem nenhuma tradição clássica da dança, não tinha paradigmas para romper. Aliás, nessa época, o Brasil importava bailarinas e bailarinos para a construção de uma dança cênica nacional. Em São Paulo, a dança profissional só veio a se estabelecer em 1940, quando foi inaugurada a Escola Experimental de Danças do Teatro Municipal, sob direção de Vaslav Nijinsky da Tchecoslováquia (DÓRIA, 2013).

As primeiras ações performáticas fora da caixa cênica ou fora do museu (como veremos no Capítulo 3) foram a *Experiência n° 2* (1931) e a *Experiência n° 3* (1956) realizadas pelo multiartista Flávio de Carvalho (1899-1973). Assim como Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho marcou o Brasil com suas ideias modernistas. A *Experiência n° 2* foi uma proposta de intervenção pública, na qual Flávio andou no sentido contrário e entre a procissão de Corpus Christi em São Paulo, e observou as diferentes reações ao redor. O artista então publica um documento na 17ª Bienal de São Paulo narrando o atravessar por um espaço-tempo, com especificidades sociais e culturais que emergem pelo entorno desta ação.

Domingo, às 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade a procissão de “Corpus Christi”, uma rapz muito bem posto, que se achava na esquina

da rua direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça. Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se contra essa atitude e exigiram em altos brados, que ele se descobrisse. Ele então sorrindo para turba, não retirou o chapéu, embora o calor da multidão, já se estivesse transformado em frange ameaça. Foi então que em inúmeros populares tentaram linchá-lo, investindo contra ele. O rapaz pôs-se em fuga, ocultando-se na leiteira Campo Belo, situado à rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados. Nota publicada no jornal O Estado de São Paulo, na terça -feira seguinte ao feriado (09 de junho de 1931) nos dá a ideia do que foi a experiência número 2. (<http://www.bienal.org.br/post/368>)

Diferentemente da Europa e dos Estados Unidos, o pensamento moderno na dança, acompanhado de sua saída da caixa cênica em São Paulo, só ocorreu mais adiante na história com a chegada da húngara Maria Duschennes (1865-1950)⁹. Uma bailarina e professora imprescindível para a dança brasileira, Duschennes estudou em Dartington Hall e com o músico suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), chegando à cidade de São Paulo em 1940. Com sua visão de mundo a partir da arte e do movimento, formou no Brasil muitos dançarinos profissionais, a exemplo de Maria Mommensohn e Cybele Cavalcanti (1944-2017), usando a Teoria do Movimento de Laban.

Maria Duschennes é muito importante para essa discussão por ter introduzido a Dança Coral de Laban em espaços fora da caixa cênica, como em igrejas e parques em São Paulo. Em 1960, assina a direção de *Paixão de Cristo* no altar da Igreja de São Domingos e na Igreja do Perpétuo Socorro. Em 1982, dirige *São Paulo Madrugada* no mercado paulistano Santo Amaro, fundado em 1897, onde utilizou um espaço redondo nesse lugar longevo para acomodar o público ao redor da cena. Em 1991, o trabalho *Origens II*, dirigido por Duschennes e organizado por Renata Macedo, Solange Arruda e Daraína Pregnoatto, foi realizado ao ar livre no parque do Ibirapuera, durante a 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em diálogo com a instalação *Slice of Earth*, de Denise Milan, e também com a arquitetura de Oscar Niemeyer (1907-2012).

Assim como Maria Duschennes, Renée Gumiel (1913-2006) é considerada pela historiadora Cássia Navas uma importante matriz da dança moderna na cidade de São Paulo. Gumiel estudou no renomado Dartington Hall, na Inglaterra, com Kurt Jooss e

⁹ <http://www.museudadanca.com.br/maria-duschenes/>

iniciou seus estudos corporais, assim como Duschennes, com Dalcroze (NAVAS: 2003 apud DÓRIA, 2013, p. 8).

O Estúdio Nova Dança¹⁰, fundado em 1995 no bairro do Bixiga, foi sede da Cia. Nova Dança 8 (dirigida por Lucilene Favoreto) e da Cia. Nova Dança 4 (dirigida por Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos), dando continuidade ao pensamento da dança moderna e pós-moderna tanto alemã quanto americana. Isabel Tica Lemos, por exemplo, foi pioneira ao trazer para o Brasil a prática de Contato e Improvisação de Steve Paxton. A Cia. Nova Dança 4, então composta por Alex Ratton, Diogo Granato, Lívia Seixas, Tica Lemos e Cristiane Paoli Quito, já trabalhava com a linguagem improviso-dança-teatro e nos chama a atenção, pois nesse período iniciou experiências em dança nas ruas do Bixiga, ocupando suas escadarias e aproximando o público de frequentadores do bairro de suas primeiras experiências fora da caixa cênica. O Núcleo Cinematográfico de Dança, dirigido por Maristela Estrela e Mariana Sucupira, emerge a partir desse contexto e tem como prática recorrente apresentar seus trabalhos em lugares fora da caixa cênica, como é o caso de *Blow-up*.

Em 2009 é lançado o edital¹¹ Novos Coreógrafos, Novas Criações: Site Specific do Centro Cultural São Paulo, que propõe criações em dança nos espaços fora da caixa cênica, com o intuito de ressignificar o espaçotempo dessa instituição mediante sua ocupação por novos artistas. Esse edital será mais esmiuçado no Capítulo 4 desta dissertação.

¹⁰ Fundado por Adriana Grechi, Lucilene Favoreto, Tica Lemos e Thelma Bonavita.

¹¹ Edital foi proposto pela curadora Alexandra Itacarambi dentro de um outro projeto *Dança Expandida* que pensava a presença da dança em diferentes espaços e tempos no CCSP. A prática *site specific* foi um dos assuntos que a instituição, com direção de Martin Grossman, discutia com frequência.

1.4. CAIXA CÊNICA COMO NÃO-LUGAR ?

Aqui vamos estabelecer um diálogo com o antropólogo francês Marc Augé, que traz à tona os conceitos de supermodernidade, lugares e não-lugares. Esses conceitos vêm somar a essa discussão sobre o percurso da dança dentro e fora da caixa cênica, incitando à reflexão de quando e como a caixa cênica pode vir a se tornar um não-lugar para a dança contemporânea.

Ao se contrapor ao conceito de pós-modernidade com que outros teóricos costumam se referir aos tempos atuais, Augé acredita que a humanidade ainda se posiciona no centro do mundo, como na modernidade, incapaz de tecer relações coletivas, tornando-se cada vez mais imersa na solidão de seus indivíduos, com “suas novas referências” que surgem a partir do fluxo excessivo de informações produzido em larga escala pelos grandes veículos midiáticos. Por essa perspectiva, podemos perceber que tal descrição apresenta poucas diferenças em relação ao empobrecimento da experiência do homem moderno no início do século XX, já descrito acima.

Assim, Augé coloca a supermodernidade como produtora de não-lugares, considerando que todo e qualquer espaço contém um pouco dos dois (lugares e não-lugares) e que ambos não são opostos simétricos. O lugar é aquele que estabelece relação com sua história. O lugar é ocupado por memória, disposição do habitat dentro de uma geografia econômica, social, política, cultural etc. O lugar possui “fronteiras”, mas é onde elementos distintos e singulares podem conviver em um lugar comum. O lugar é capaz de construir simbologias, significados e significantes.

O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente -- palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo do embaralhamento de identidade e relação. (AUGÉ, 2012, p. 74)

Já o não-lugar é sempre quantificável, é onde se multiplicam os pontos de trânsito e as ocupações provisórias. São lugares arquitetados em escalas grandes, como aeroportos e os trilhos de trem. O não-lugar é um espaço que não estabelece relação com o antigo, com a memória, com seu tempo.

A caixa cênica foi colocada à prova na modernidade por muitos artistas da cena. Seu espaço neutro e imutável não era mais capaz de dialogar com seu tempo _ as guerras avassaladoras, a fome, os avanços tecnológicos, o surgimento das grandes metrópoles. A caixa cênica então passa a se aproximar mais do não-lugar, uma vez que as relações que se estabeleciam com os artistas e suas encenações foram se esgotando e, assim, se distanciando do que se entende como um lugar para a arte, onde se consegue estabelecer relações provocativas e reflexivas sobre seu próprio tempo.

Atualmente em São Paulo, percebemos que muitos artistas da dança permanecem fazendo seus trabalhos em lugares fora da caixa cênica. *Plongée* e *Blow-up*, por exemplo, foram trabalhos que realizaram suas práticas e apresentações em lugares não convencionais, a fim de estabelecer relações que não cabiam na caixa cênica. Relações essas entre corpo, espaço e tempo, que foram se encaixando e desencaixando em busca de especificidades para chegar a um corpoespaçotempo específico.

2. CORPO COMO UM LUGAR ESPECÍFICO

2.1. CONTEXTOS HISTÓRICOS SOBRE O CORPO

Considerando que o corpo do bailarino, ou performer, é uma matéria, tomaremos o corpo também como um espaçotempo, ou seja, o corpo como um lugar específico, como um *site* a se investir. Para isso, vamos descrever algumas noções de corpo em certos períodos históricos. Escolheremos algumas noções no espaçotempo para contextualizar essa discussão, que agora será direcionada para a experiência do corpo que dança em constante relação com seu entorno, em um jogo entre o dentro e o fora. É importante dizer que nessa discussão a referência ‘dentro e fora do corpo’ é uma orientação visual daquele que observa um objeto de estudo, não uma separação rígida que afasta corpo, espaço e tempo. Tal representação visual também se refere a uma perspectiva do que é visível e invisível.

A etimologia da palavra *corpo* nos introduz a uma interessante historiografia. A palavra inglesa *body*, por exemplo, é derivada da anglo-saxã *bodig*, relacionada à palavra alemã do século XII *botah*, assim como à *bottich*, ainda corrente em alemão e que significa barril, tonel de preparação de bebida fermentada. Portanto, pode-se especular que até o século XIX o corpo era entendido como um receptáculo orgânico, parte individual de um homem, um corpo fechado. Já nos últimos séculos o significado dessa palavra se aproximou mais da palavra latina *corpus* (plural *corpora*, do sânscrito *kṛp*), que se aproximou de uma noção de corpo morto, a qual influenciou e influencia a maior parte dos estudos sobre o corpo na Europa (JOHNSON, 1990).

As ilustrações de Andreas Vesalius (1514-1564) no século XVI são exemplos do aperfeiçoamento na ciência da anatomia, pois mostram detalhes de corpos dissecados de bandidos jogados nos montes de lixo. Através dos cortes feitos na pele por bisturis, olhava-se para dentro do corpo - órgãos, ossos, músculos etc. Muitas descobertas sobre o corpo como materialidade morta avançaram nessa época, mas o corpo como um lugar subjetivo, um lugar de experiência vivida, ainda não se anunciava e quem se encarregava de tais aspectos era a “alma” (JOHNSON, 1990).

Pensava-se o corpo por uma perspectiva dualista, na qual corpo e mente eram tratados como coisas separadas, e o corpo tinha um papel secundário em relação à mente. Baruch Espinosa (1632-1677), por exemplo, quase se opunha ao dualismo _ corpo e alma.

Em sua obra *Ética* (1675), o filósofo partia da ideia de que o corpo era uma coisa singular existente na ação, ao passo que a mente teria a modalidade diferente de conceber, imaginar, sentir, desejar e amar. Ao pensar assim, Espinosa passou a colocar o corpo como uma matéria, enquanto a mente se encarrega daquilo que acontece no corpo e não é mecânico, algo de que até então a alma se encarregava. Não foi à toa que em 1656 a religião judaica puniu Espinosa com o *Cherém*, ou excomunhão (GREINER, 2008).

René Descartes (1596-1650) foi um filósofo, cientista e pensador francês que até hoje exerce grande influência sobre nossa forma de pensar. Considerado o primeiro filósofo moderno, Descartes inaugura o Racionalismo e uma epistemologia ligada a ciências naturais, nas quais verificar, analisar, sintetizar e enumerar fazem parte de sua metodologia (Comunicação oral de Marília Varella em sala de aula, na disciplina Pesquisa Qualitativa na USP).

Ele divide a realidade em consciência e matéria, o que incita sua separação entre corpo e “alma”, assim como Espinosa, filósofo que o influenciou. Para Descartes, o corpo é matéria com propriedades motoras e regida pelas leis da física que também regem o espaço. A partir desse pensamento e experimentos com robôs, Descartes estuda a anatomia sob uma perspectiva apenas mecanicista.

No século XIX outros modos de pensar o corpo surgem em diferentes campos de conhecimento, reconfigurando o entendimento a seu respeito. A teoria da evolução das espécies de Charles Darwin (1809-1882) parte da observação de organismos vivos, corpos vivos, em relação com seu ambiente. Darwin publica em 1859 o livro *Sobre a origem das espécies por meio da seleção natural*, em que afirmava que as espécies se adaptam ou não a um determinado meio ambiente conforme suas características genéticas que possibilitavam sua sobrevivência no ambiente ao longo do tempo. Cientistas neodarwinistas vão somar a essa ideia explicando que a mutação dos genes acontece a partir da presença de “erros” cometidos por acaso pela própria natureza.

Richard Dawkins neodarwinista, transpõe estudos da etologia para a genética e cultura, poucos anos após a descoberta da espiral dupla da molécula de DNA por Francis Crick (1916- 2004) e James Watson, em 1953. Dawkins então observou que não fazia sentido discutir a evolução dos pássaros sem olhar para seu comportamento e sua relação com o entorno, pois um é essencial para sobrevivência do outro. Esse olhar sobre a evolução passa a envolver também a família do organismo, seu grupo social, as ferramentas e o ambiente que ele cria, assim criando estratégias de sobrevivência. Então, para Dawkins, assim como a vida evolui para sobrevivência dos genes, a evolução

cultural humana se dá pela replicação de uma unidade de informação e imitação _ o *meme*. “Meme é um padrão de informação instalado na memória individual, que é capaz de ser copiado por outras memórias em níveis individuais” (Heylighen:1998 apud Martins, 2002, p. 34).

Assim como Dawkins, o antropólogo Marcel Mauss (1972-1950) dialogou com a noção de corpo como um processo cultural, capaz de carregar informações e transmiti-las de uma geração para outra. Mauss faz um recorte específico sobre a espécie humana e a noção de técnicas corporais, com base em observações comparativas de corpos com origem em diferentes culturas. Uma dessas observações ocorreu na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando viu que a infantaria britânica desfilava num passo diferente dos franceses e cavava buracos de uma maneira singular: “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, de maneira tradicional, sabem se servir do seu corpo” (MAUSS: 1950 apud CORBIN, 2011, p. 8).

Tais referências são importantes para essa discussão, pois constituem um entendimento sobre o corpo em processo que passa a abordar a relação entre corpo biológico e cultural. Uma relação se dá com tempo, um processo evolutivo no qual a dança também se incluiu e emergem suas técnicas e seus *memes*.

Em seu ensaio “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin aborda os entendimentos sobre corpo e cultura descritos acima, a partir de sua noção de experiência, trazendo relações entre corpo, memória e culturas similares. Nesse ensaio ele apresenta um recorte sobre a experiência do corpo com seu entorno e vice-versa, sob uma ótica espaçotemporal da modernidade no início do século XX. Ao descrever tal experiência, narra sobre o empobrecimento da mesma, quando o corpo se torna “defunto” ao se distanciar de suas memórias culturais.

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela aos seus filhos a existência de um tesouro enterrado nos vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. (BENJAMIN, 1994, p. 114)

Walter Benjamin não falava sobre riqueza material quando se refere ao tesouro, nem tampouco sobre um aprimoramento técnico e mecanicista de um corpo autômato, mas sim sobre a transmissão de experiência da geração anterior para a seguinte. Descreve uma parábola transmitida pela oralidade na qual uma geração deixa como herança

técnicas para se servir do corpo e seus *memes*. No caso, a destreza de arar a terra para o próximo outono, época da grande colheita das vinhas.

Benjamin atribui esse empobrecimento das experiências à guerra das trincheiras, que fez toda uma geração ver seus espaços e lugares virarem ruínas devido a ataques aéreos velozes e imprevisíveis, conforme mencionado anteriormente, que fatalmente tornaram os corpos frágeis e vulneráveis. Corpos que após essa experiência ficaram minúsculos e impotentes, incapazes de transmitir suas experiências. Destrezas e estratégias militares, assim como muitas narrativas, se apagaram da memória desses corpos, em consequência de uma estratégia de sobrevivência que os desviava do sofrimento (KEHL, 2009).

2.2 EXPERIÊNCIA DO SABER-SENTIR

Ao desviar do sofrimento, essa experiência é substituída por uma experiência pobre, uma experiência defunta. Rudolph Laban, já apresentado no capítulo anterior, questiona, assim como Benjamin, o preço da modernização tecnológica bélica, dos processos de urbanização e suas cidades industriais, a fome e a guerra. Laban então aponta uma impotência que o homem moderno acabou por dissipar, o empobrecimento da experiência do movimento. Laban intuiu que a acumulação de movimentos se tratava de um acúmulo de cansaço, não de um corpo potente em aceleração. O corpo mortificado do homem urbano de Laban vai ao encontro do empobrecimento da experiência do homem moderno tratado por Benjamin.

Portanto, pode-se dizer que na virada do século XIX para o XX o corpo passa a ser estudado em experiência, em vida, assim inaugurando um olhar para o corpo vivo, que muito contribuiu para a evolução da dança. A prática de movimento de Laban, por exemplo, antes de ser uma forma artística que se preocupou em resgatar as qualidades de movimento na vida cotidiana dos corpos modernos, era chamada por ele de “experiências de dança”. Entre muitos aspectos que Laban desenvolveu em sua teoria e análise do movimento, destacamos aqui um que diz respeito ao corpo em relação ao espaço externo, o corpo sensível, o “saber-sentir” através do movimento (LAUNAY, 1999).

O dançarino constrói aqui, empiricamente, a cada instante, sua própria maquinaria; ele testa e experimenta sem vontade indutora de movimento;

ele se absorve nela (...) O dançarino não experimenta somente o esqueleto articulado, “sistema complexo de gruas e alavancas de extensões variáveis... Isso supõe uma consciência do centro de gravidade do movimento, o saber-sentir das circulações do sangue e do ar e a condução do esforço, isto é, das ínfimas modificações na mudança de peso que determinam o ritmo da percepção que varia o estado do bailarino. (Laban: 1975:92 apud Launay 1999, p. 83)

Laban passou a entender o movimento humano como algo muito mais complexo. Passou a se interessar por um “estado de êxtase” do bailarino que, durante a experiência do movimento no espaçotempo, se servia do “saber-sentir” para além do que era perceptível na materialidade do movimento. Eucinéctica, por exemplo, é o estudo de aspectos qualitativos do movimento que Laban desenvolveu dentro da sua Teoria dos Esforços, na qual sistematizou os fatores do movimento _ FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO E TEMPO _, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento.

... fatores pertencem à própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona de uma forma integral. Esta relação é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental e emocional/racional e física, de forma consciente ou não. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço por meio de múltiplas atitudes internas. (RENGEL, 2000, p. 63)

Laban foi, portanto, um dos estudiosos que iniciaram um caminho na dança, passando a olhar o corpo na dança através dos processos de consciência/inconsciência, sensação, percepção, presença e estados do corpo. A partir desse olhar questionador, propõe uma prática que foi aplicada à dança por muitos bailarinos, dando início ao processo de olhar para a experiência do movimento buscando uma “atitude interna”.¹²

Suquet chama de improvisação a prática de investigação do movimento que Laban elabora para conduzir os bailarinos na experiência do saber-sentir. Tal prática foi descrita como uma possibilidade de quebrar hábitos, que traz à tona assuntos do corpo engajado no espaçotempo como “presença-ausência”. Uma espécie de prática que faria emergir um corpo com memórias involuntárias que constituíam heranças expressivas de outras espécies no processo de evolução¹³.

¹² Segundo Rengel (2000), atitude interna é um estudo da Eucinéctica que se trata da intenção de quem se move em relação ao espaço, tempo, peso e fluxo, criando ritmo e nuance..

¹³ Darwin propõe que muitos traços expressivos nos humanos são herdados de outros animais. Ao ver um cão se aproximando de outro cão com intenções hostis, ele observou que os olhos se arregalavam adiante e

Seu método vinha desfazer os hábitos corporais para suscitar um estado de receptividade que tem sem dúvida alguma afinidade com um estado alterado de consciência (...) Laban desenvolve um estado de presença-ausência que se torna permeável a fluxos sensoriais sutis, a qual reage com todo o seu ser e instantaneamente. Levada a suas consequências últimas, a improvisação abre a porta para uma perturbação proprioceptiva... (SUQUET, 2006 apud CORBIN, 2006 p. 526)

No teatro, Artaud também traz contribuições para esse processo evolutivo à procura de arquiteturas vivas do corpo. Ao observar os bailarinos do Teatro de Bali se movendo, ele se deslumbra com a potência daqueles corpos ao se comunicarem. E descreve uma experiência sob o ponto de vista do espectador que é, por sua vez, testemunha da experiência que ocorria no corpo daqueles bailarinos balineses.

Os balineses, que têm gestos e uma variedade de mímicas para todas as circunstâncias da vida, devolvem à convenção teatral seu valor superior, demonstram a eficácia e o valor superiormente atuante de um certo número de convenções bem aprendidas e, sobretudo, magistralmente aplicadas. Uma das razões de nosso prazer diante desse espetáculo sem excessos reside justamente na utilização por esses atores de uma quantidade precisa de gestos seguros, de mímicas experimentadas e adequadas mas, acima de tudo, no invólucro espiritual... além disso a uma espécie de arquitetura espiritual, feita por gestos e mímicas, mas também pelo poder evocador de um ritmo, pela qualidade musical de um movimento físico, pelo acorde paralelo e admiravelmente fundido de um tom... A maravilha é que uma sensação de riqueza, de fantasia, de generosa prodigalidade emana desse espetáculo dirigido com uma minúcia e uma consciência perturbadoras. E as correspondências mais imperiosas difundem-se continuamente da vista ao ouvido, do intelecto à sensibilidade. (ARTAUD, 1993, p.58)

O trecho acima ilustra como Artaud faz questionamentos sobre a experiência do movimento em cena para além da palavra, da fala, muito presente nas encenações teatrais nesse período. Artaud também usa termos como “uma espécie de arquitetura espiritual”

seus músculos tensionavam abruptamente. Tais reações fisiológicas também ocorrem no corpo humano (DARWIN, 2000, p.113).

que nos leva a especular que no teatro nesse período também se inaugura uma preocupação com o espaço intracorpóreo e seus processos. Ambas as noções de corpo apresentadas por Laban e Artaud no início do século XX nos parecem quase libertas da ideia de corpo como reservatório e da separação de corpo e mente. Não é à toa que na citação abaixo Artaud fala sobre um caminho de linguagem entre gesto e pensamento, que se distancia do corpo representacional e se aproxima do que Eleonora Fabião chama de *cena-não-cena*, que se instaura a partir das ações e programas performativos.

No “Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade” uma teoria visionária da performance começa a ser elaborada (note-se que o primeiro manifesto foi escrito em 1932). Artaud busca “uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (Artaud, 1958, p. 89); quer “criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos” (p. 90); e esclarece: “importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada” (p. 91); ...“Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tomará o próprio teatro da ação” (p. 96); e conclui: “No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos (p. 99). (ARTAUD: 1958 apud FABIÃO, 2009, p. 240)

O *Corpo Sem Órgãos* (1940) de Artaud, por exemplo, é uma metáfora que surge como resposta a seus próprios questionamentos, para abandonar os automatismos que empobreceram a experiência do corpo. Assim sendo, o CSO se trata de um conjunto de práticas, de experiências vividas, capazes de transformar o corpo do ator e que mais adiante se torna um ativador de experiências.

Corpo Máquina, *Corpo Sensível* e *Corpo Sem Órgãos* são algumas das metáforas e nomes que teóricos elaboraram para cercear seu objeto de estudo, o corpo, ainda na tentativa de estabilizá-lo, uma vez que o mesmo está em constante processo. “... nomear é a necessidade de estabilizar algo em torno de um objeto para que este represente o que resiste ao que poderia ser desfeito” (GREINER, 2008).

Quando nomeamos um corpo, muitas vezes usamos a estratégia de criar metáforas, a fim de esmiuçar sua descrição. A palavra metáfora deriva do grego *μεταφορά* e traz consigo a ideia de “transferência, transporte para outro lugar”, ou seja, ao

transportar a ideia de corpo para outros lugares, esmiuçamos ainda mais suas qualidades. Essa continua sendo uma prática recorrente em muitas pesquisas em dança.

A dança na modernidade, nomeada de dança moderna, passou a questionar o corpo mecânico e o corpo que busca somente a ideia de um aprimoramento técnico. É importante salientar que, quando falamos de dança moderna, estamos nos referindo a uma dança que dialogou com as questões de sua época e não a um vocabulário de passos. Outro ponto fundamental é que a dança moderna não negou técnicas porque sem elas a dança abandonaria sua memória e seus *memes*.

No final do século XIX, embora alguns artistas da dança desviassem suas práticas de treinamentos físicos exaustivos, o treinamento virou a palavra-chave de muitas pedagogias e formações físicas, que deram origem a perspectivas sempre mais técnicas do movimento e sempre mais rigorosas do treinamento. Pode-se dizer que a modernidade se comprometeu com o treinamento do corpo (termo por muito tempo reservado ao trabalho da preparação de cavalos de corrida). Tratava-se de um corpo em busca de resultados e com grandes expectativas de alta performance. Com isso, um fascínio pelo modelo atlético ganha destaque no mundo acelerado do século XX que orienta cada vez mais o corpo para agilidade e uma musculatura com tônus alto. (VIGARELLO: 2011 apud CORBIN, 2011).

Buscando uma experiência antagônica do movimento, somado à necessidade de rompimento com o pensamento dos balés de repertório, o corpo na dança passa a ressignificar a própria linguagem. Assim sendo, o corpo vai em direção a qualidades do sentir, do se perceber, achando outros modos de dançar que se opunham ao mundo hierárquico da dança clássica e ao empobrecimento da experiência na modernidade.

A dança moderna na confluência dessas informações passa a se perguntar: “Que dispositivos possibilitam a sensação do movimento e a sua organização?” (DALCROZE: 1920 apud SUQUET, 2011, p.515). Dalcroze, músico e pedagogo, propõe tal intuição sobre o corpo: “o movimento corporal é uma experiência muscular, e essa experiência é apreciada por um sexto sentido _ o sentido muscular” (DALCROZE: 1920 apud SUQUET in CORBIN p. 515). E fala sobre a possibilidade de perceber as variações de intensidade do tônus muscular que constituem a paleta de nuances da contração muscular.

2.3. EXPERIÊNCIA CORPOESPAÇOTEMPO

Um olhar sobre o corpo sensível abre caminhos para entender melhor o corpo e seus fenômenos. A visão, o olhar propriamente dito, foi um dos fenômenos primeiramente estudados, sendo verificado que o corpo não é meramente “mecânico” e depende de uma subjetividade filtrada por sensação antes da tomada de consciência.

Em 1880, Charles Samson Féré (1852-1907) notou que no processo do “olhar” ocorrem descargas motoras que afetam a tonicidade muscular, a respiração e o sistema cardiovascular. Em 1906, o neurofisiologista Charles Scott Sherrington (1857-1952) deu grandes contribuições com seus estudos sobre propriocepção ao trançar informações sobre o sistema muscular esquelético e os sentidos do tato e da visão. Sherrington verificou que ocorriam modulações menos perceptíveis no sistema neurológico vegetativo, como a respiração e o fluxo sanguíneo (SUQUET: 2011 apud CORBIN, 2011 p. 518-520).

Hoje em dia, sabemos que o cérebro produz mapas detalhados sobre as estruturas do corpo. O neurocientista português António Damásio separa “visualmente” cérebro e corpo considerando que o corpo é tudo abaixo da cabeça, para explicar suas funções distintas, e não por uma perspectiva dualista e cartesiana. O cérebro, portanto, descreve as ações do corpo em detalhes, onde é capaz de localizar seus membros no espaço, assim como seu meio interno e seus órgãos perceptivos que chama de “postos avançados de espionagem” em relação ao espaço exterior: o olho responsável pela visão, as mucosas responsáveis pelo paladar, a pele responsável pelo tato, e os ouvidos que captam ondas sonoras. Damásio considera que a representação do mundo exterior só pode entrar no cérebro por intermédio do corpo.

No caso da audição, tal representação de aspectos fisiológicos se trata de uma onda mecânica chegando à orelha externa, passando para o canal auricular, a orelha média e a membrana timpânica, até chegar a uma fronteira corpórea. Tal estímulo vai para a orelha interna com células ciliadas responsáveis pela captação do som, a qual cai na rede de neurônios periféricos e chega ao sistema nervoso central. Portanto, o corpo interage com o meio circundante, e as mudanças causadas nesse corpo são mapeadas pelo cérebro. No entanto, quando se trata de sinais relacionados ao interior do corpo, outras partes do encéfalo não situadas no córtex participam e reconhecem os “estados corporais” que ocorrem.

Experiências no corpo que imbricam aspectos fisiológicos e subjetivos passam a ser um dos assuntos na dança no início do século XX. Pode-se especular que houve uma tentativa de tomada de consciência de tais experiências corporais através dos sentidos, que trouxe à tona relações inéditas entre corpoespaçotempo fazendo emergir uma dança nova.

Nesse período é possível reconhecer um corpo que passa a organizar sua arquitetura, assumindo outras formas quando se propõe a transitar sua atenção entre o espaço intracorpóreo e o extracorpóreo. Por exemplo, a predominância do movimento do tronco em relação às outras partes do corpo era notável, decorrente do entendimento que este era o centro da mobilidade, o centro das sensações. Isadora Duncan dizia que era daí que nascia uma expressão autêntica. (Ao trazer autenticidade, Duncan também fala sobre uma dança com uma assinatura individual, a emergência da dança autoral, um grande marco do modernismo nas artes em geral.)

O olhar para dentro de si, no período entre séculos, inevitavelmente dialogava com os processos do inconsciente e as questões trazidas à tona pela psicanálise. A dança expressionista de Mary Wigman (1886-1973) e Martha Graham (1894-1991) segue por esse caminho que influenciou muito o movimento que hoje conhecemos por dança-teatro. Influências sobre as quais não iremos nos aprofundar, pois nessa discussão pretendemos abordar o movimento, suas experiências e fenômenos sensíveis entre corpoespaçotempo, e não uma interioridade “psicológica”.

Laban dizia que a orientação espacial irradiava do umbigo, que mediava a cintura escapular e o quadril. Martha Graham estabelece seu centro de mobilidade a partir do quadril, e Ruth Saint Denis (1879- 1968) aborda a coluna como um eixo importante para a passagem de fluxos contínuos. Tal pensamento que busca um único centro corpóreo também emerge quando ainda se entendia o universo como um espaço heliocêntrico, paralelo ao pensamento autorreferencial produzido pela modernidade e, de certa maneira, voltado desmedidamente para si próprio e seu espaço intracorpóreo.

Cunningham, discípulo de Graham, já na década de 50 vai em direção oposta aos assuntos de natureza psicológica, onde corpo e espaçotempo partem de experiências aleatórias. Tanto Cunningham quanto Cage acreditavam que os processos aleatórios eram mais similares à vida cotidiana e, portanto, mais capazes de produzir as qualidades de flexibilidade e fluência em suas composições coreográficas.

O bailarino contemporâneo William Forsythe estudioso da Corêutica de Laban, questiona o estabelecimento de um centro do corpo e propõe que o centro pode ser

colocado em qualquer parte do corpo, dialogando com a teoria de que existem outros universos, com seus respectivos centros. Trisha Brown, além de seus trabalhos realizados fora da caixa cênica nos quais desafia a gravidade, também marcou sua trajetória pela exuberância de multivetores pelos quais o espaçotempo atravessava seu corpo.

Trisha Brown cuja trajetória é marcada pela exuberância de multivetores, desenquadramentos espaçotemporais tanto em suas composições cênicas quanto na sua lógica de movimentos que podem se iniciar pelas extremidades, sendo o centro uma constante negociação entre massas corpóreas, os movimentos que os corpos fazem e a gravidade. Fluxos de espaçotempos jorrando instabilidades necessárias para que a vida continue e o mesmo seja sempre um outro. (BANANA, 2015, p. 69)

Grifamos aqui sobretudo a relação do corpo com a gravidade, uma tomada de consciência sobre a experiência do peso, que é uma prática sobre saber sentir o corpo em movimento no espaçotempo. Quando falamos em peso, referimo-nos à Lei de Movimento de Newton ou à lei de ação e reação que o tempo todo rege nosso corpo em relação ao solo, ao chão, sendo que a resistência do solo gera vetores opostos. É curioso como tal relação, em princípio puramente mecânica, se manifesta de forma subjetiva no corpo do bailarino, uma vez que cada musculatura possui tensões individuais e coletivas, que se tornam evidentes quando em contato com o chão. A fisioterapeuta, dançarina e discípula de Laban, Irmgard Bartenieff (1900-1981), por exemplo, traz à tona noções sobre peso em relação ao chão (relaxamento e acionamento de músculos) para se chegar a um estado de prontidão (WOODRUFF, 1999).

Além da técnica de Bartenieff, nas décadas de 1960 e 1970 muitos bailarinos importantes na dança pós-moderna nos Estados Unidos, como Ana Halprin (1920-), Trisha Brown e Steve Paxton, iniciam seus estudos acerca das educações somáticas¹⁴ de Frederick Matthias Alexander (1869-1955), Moshe Feldenkrais (1904-1984) e de Kinetic Awareness de Elaine Summers (1925-2014). Na mesma época, técnicas como Yoga, Pilates, Artes Marciais e Tai Chi Chuan começam a fazer parte dos regimes em dança para toda uma geração (BANANA, 2012, p. 45).

¹⁴ Essa expressão só ficou conhecida no Brasil na década passada e designa técnicas de trabalho corporal em que a pessoa é o sujeito ativo de seu processo de desenvolvimento (NEVES, 2008, p. 78).

Um corpo sensível e mais consciente de seus processos intracorpóreos em constante relação com o espaçotempo, que emergiu na dança no Ocidente, chega ao Brasil junto com a dança moderna, uma vez que foi a origem da mesma. No entanto, ele se reconfigura conforme profissionais da dança trazem determinados pensamentos estrangeiros e, ao longo do tempo, essas informações vão ganhando novas configurações e se incorporando em seus trabalhos. As educações somáticas, por exemplo, são até hoje práticas importantes em faculdades de dança, como Anhembi Morumbi e o Curso de Comunicação das Artes do Corpo, ambas na cidade de São Paulo.

É imprescindível citar a trajetória de Klauss Vianna (1928-1992) como um importante interlocutor para um corpo sensível na dança no Brasil. Vianna foi um artista, bailarino, professor e preparador corporal que desenvolveu uma forma de educação somática hoje conhecida como Técnica Klauss Vianna. Para ele, a percepção e a prontidão, ou consciência quanto ao estado de alerta e dos movimentos, eram condições fundamentais para que um movimento expressivo surgisse num determinado momento. Por isso, ele formulou instruções para o desbloqueio das tensões musculares e articulares, de modo que a expressão de cada indivíduo emergisse com sua maior potência (NEVES, 2008).

Klauss Vianna nasceu e trabalhou em Minas Gerais e depois se radicou no Rio de Janeiro até 1980. A partir daí, viveu em São Paulo, onde trabalhou como preparador corporal em estúdios de dança de Ruth Rachou (1927-) e Renée Gumiel e foi diretor artístico da Escola de Bailados e do Teatro Municipal de São Paulo. Sua técnica continua muito presente na dança paulista, graças a pesquisadores, professores e artistas como Neide Neves e Zélia Monteiro, que a mantém viva e reatualizada, chegando ao intérprete-criador atual.

Angel Vianna (1928-) foi companheira de vida e de trabalho desse luminar da dança e até hoje é a matriz do pensamento que move a técnica Klauss Vianna. Em 2001, ela fundou no Rio de Janeiro a Faculdade Angel Vianna, que oferece graduação e pós-graduação em Dança, e ainda é atuante como bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento.

A Teoria Corpomídia, desenvolvida por Christine Greiner e Helena Katz, traz contribuições importantes para pensar as relações entre corpo e espaçotempo na área da dança. Nessa teoria, o entendimento do corpo como mídia parte da premissa de que o corpo é atravessado o tempo todo por informação, sem separação entre dentro e fora. É

um ambiente em transformação contínua que se organiza e reorganiza conforme as experiências que capta ao redor, como evidencia o trecho abaixo.

... contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente à memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação, mas já existem enquanto possibilidade. (KATZ, 2005, p. 70)

2.4 CORPO ESPECÍFICO E LUGAR ESPECÍFICO

Fechamos este capítulo visando entender as diferentes noções de corpo ao longo do tempo, como esse processo se deu também nas artes cênicas e almejando fazer um recorte do corpo atual e sua constante experiência com o espaçotempo. Sendo assim, concluímos que o corpo é um processo biológico e cultural, portanto, um lugar com fronteiras porosas que está em constante processo de trocas com seu entorno.

Tomemos especificamente o corpo que dança em relação às suas experiências passadas que constroem sua memória coletiva, e o corpo como um lugar sensível que conduz a dança a partir da experiência do saber sentir. Um processo está na memória e se reedita no presente e outro é uma experiência do instante, na qual o corpo que dança se implica gerando estados de presença, que são capazes de reatualizar-se o tempo todo em movimento mediante suas percepções e sensações.

Tanto a experiência quanto a consciência são sempre necessariamente corporificadas. Estão sempre necessariamente situadas num ambiente. Prolongam-se necessariamente no tempo e são dinâmicas. Se consideramos tudo isso num nível um pouco mais preciso, se pensamos na experiência perceptiva sensorial: ver, ouvir, tocar, enfim, o que quer que seja verdadeiro sobre proprioceptores, uma coisa é verdade: movimento produz mudanças sensoriais. (ALVA NOË, 2011)

A partir dessas noções, vamos retomar a ideia do corpo como um lugar específico, um *site*, uma metáfora para estabilizar o corpo na dança contemporânea e, mais especificamente, o corpo praticado também fora da caixa cênica. Quanto ao corpo na dança moderna, percebemos que ele é tomado por um anseio de se antagonizar com os paradigmas da modernidade, indo em direção ao corpo sensível, uma das estratégias adotadas na dança, a fim de sobreviver como linguagem artística.

Em paralelo a esse movimento, percebemos o corpo, matéria da dança, em um processo crescente coimplicado com o espaçotempo, ou seja, tratando de questões culturais, políticas e econômicas com seu entorno.

Entende-se o corpo como um processo contínuo, do biológico ao cultural. Assim, toda vez que houver ajustes desse corpo, sua relação com o entorno também se modificará. Desse modo corpo e cidade se

transformam e se movem de forma coimplicada
(BASTOS, 2015, p.84)

Nesse processo, o deslocamento da dança para fora da caixa cênica constituiu uma tentativa de aproximar esse corpo a seu ambiente cotidiano, sua realidade, distanciando-o do mágico e do representativo, colocando o corpo que dança em diálogo íntimo com o espaço a seu redor, portanto, com seu tempo, reatualizando as relações entre esses dois lugares.

Essa atualização do corpo com seu entorno e vice-versa foi uma constante nos trabalhos *Blow-up* e *Plongée*, e os encaminhou para o quê aqui chamamos de coimplicado. Um processo em que corpo e espaço emergem com especificidades, gerando relações entre corpoespaçotempo que, por sua vez, culminam em dramaturgias específicas.

3. *SITE-SPECIFIC*, ESCULTURA, MUSEU, PERFORMANCE E DANÇA

3.1 CONTEXTUALIZANDO *SITE-SPECIFIC*, ESCULTURA E MUSEU

Site specific é um termo que surge entre 1960 e 1970 nas práticas das artes plásticas, dentro do movimento minimalista que se opunha aos paradigmas modernos, questionando aspectos já citados nos capítulos anteriores, mas sobretudo a autonomia, autorreferência, autoralidade e nomadismo das obras artísticas.

A prática *site-specific* passa a destituir a obra de si mesma pelo seu contexto ambiental, sendo formalmente determinada e norteadas pelo ao redor. Inicialmente, se pensava *site* unicamente a partir das arquiteturas e paisagens reveladas em um lugar, uma realidade que em princípio retratava apenas o tangível _ comprimento, profundidade, textura, topografias particulares, que eram geralmente realizadas em grandes escalas (KWON, 1997).

Ao entrar em contato com a genealogia das práticas *site-specific*, notamos sua evolução a partir de determinados pensamentos e práticas, assim como a influência exercida pela escultura nesse processo. Antes de perder sua especificidade e lugar fixo, a escultura era uma categoria inseparável do monumento. O pedestal, que ficava sob a escultura dando suporte, era responsável por fazer a mediação entre o local onde ela se situava e o signo que representava.

As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. (KRAUSS, 2008, p. 4)

No modernismo, as esculturas ficaram sem lugar, o pedestal, ou a base, tornam-se fetiches das obras autorreferenciais e a lógica do monumento se perde. Tomemos como exemplo as esculturas *Porta do Inferno* e *Balzac*, de Auguste Rodin (1840-1917), respectivamente encomendadas em 1880 e 1891, cada uma em muitos exemplares para serem colocados em museus distintos. Ambas foram encomendadas como monumentos, mas logo se tem indícios de que, apesar das lógicas mercadológicas, elas falharam na lógica do monumento, uma vez que não havia versões específicas para cada lugar nem qualquer planejamento dos museus para recebê-las. Assim, essas obras passaram a ser

autorreferenciais, sem estabelecer nenhuma relação com o espaçotempo e se aproximaram mais de um produto do mercado da arte.

Em oposição a tal precedente, é curioso constatar como a escultura incorporou a condição inversa da sua origem monumental, ao gerar conceitos como paisagem e não-paisagem, e arquitetura e não-arquitetura. Esculturas sem títulos, categorizadas como pós-modernistas, criam “redundâncias” sobre a paisagem, a exemplo daquelas feitas em 1965 por Robert Morris (1931-2018) e as de 1969 de Richard Long (1945-), assim como a escultura *Decoy* (1978), de Mary Miss (KRAUSS, 2008).

É importante frisar que a não-arquitetura e a não-paisagem não se relacionam diretamente com o não-lugar de Augé, que aqui abordamos. As esculturas dão ênfase aos lugares, redescrivendo suas matérias em seus tempos para torná-los mais evidentes. Já o que nomeamos de não-lugar aqui é o espaço distanciado das relações de seus contextos, um lógica oposta à não-paisagem.

Richard Serra (1938-) faz a escultura *Tilted Arc* em 1981 (Figura 1) na Federal Plaza em Nova York. Essa obra é considerada por muitos artistas e críticos um exemplo radical de prática *site-specific*, devido à necessidade absoluta de sua permanência em seu sítio de origem. Serra afirmou em 1989 que essa escultura não poderia ser removida da Federal Plaza para outra localização porque assim seria destruída, problematizando a relação entre trabalho artístico e sua localização, como uma resposta crítica à descontextualização do objeto artístico e o desejo consciente de resistir às forças econômicas capitalistas que faziam trabalhos de artes circularem como mercadorias transportáveis (KWON, 1997).



Figura1: *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra. Fonte desconhecida.

Não foi à toa que as práticas *site-specific* desafiam o lugar da caixa branca, o museu, como único lugar capaz de legitimar a arte, passando a questionar a relação entre obra artística e a estrutura cultural definida pela instituição de arte. O espaço da galeria/museu, com suas paredes brancas e luz artificial, é um espaço de convenção a serviço de uma função ideológica que desassocia a arte do mundo externo e estabelece uma estética com valores hierárquicos.

Daniel Buren (1938-), artista francês, também contribuiu muito para expandir as fronteiras do que entendemos como *site-specific*. Na citação acima há um pensamento sobre arte *site-specific* que desloca seu destino para outros modos e formas de fazer *site specific*, inaugurando outras possibilidades de relações com os *sites*. Buren então expõe e enfatiza os bastidores dos ateliês, galerias e museus, *sites* que “legitimam” a arte, denunciando-os como não-lugares por estabelecerem somente uma relação econômica com a mesma. *Within and Beyond the Frame* (1973) (Figura 2) é uma obra de Buren que dá forma a esse pensamento, pois rompe não só o limite da moldura, mas também limites

em escalas maiores, o museu, a galeria de arte. Buren suscita questões além dos limites visíveis e invisíveis que os objetos artísticos e as instituições artísticas possuíam.



Figura 2: *Within and Beyond the Frame*, de Daniel Buren. Fonte: danielburen.com

Segundo Kwon (1997), as práticas *site-specific* podem ser associadas aos seguintes aspectos relacionais: (1) o ordinário do cotidiano; (2) o trabalho artístico e a localização; (3) um tempo que está no aqui e agora; e (4) a presença do espectador no instante da performance.

O trabalho não quer mais ser um substantivo/objeto, mas sim um verbo/processo, provocando acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo). (KWON, 1997, p. 170)

Site-determined, site-oriented, site referenced, site-conscious, site-responsive e site-related são termos que artistas foram criando para justificar suas práticas que iam

evoluindo, para diferenciá-las das produções a partir dos anos 1970 que se apropriaram do termo *site specific* como um substantivo para ser identificadas como uma mercadoria e não uma obra genuinamente artística, assim como também queriam se distanciar de uma conduta política artística exaustiva que obrigava fixar o *site specific* no local, como se dá na lógica de monumento (KWON, 2002).

3.2 AS CAIXAS

A dança pós-moderna, ou arrisco dizer a dança supermoderna segundo o conceito de supermodernidade de Augé, revela de maneira processual semelhanças ao quê o minimalismo e as práticas *site-specific* nas artes visuais se propuseram a subverter. Afinal, ambas evoluíram a partir de quebras de paradigmas na transição do século XIX para o XX, quebras essas que culminaram mais adiante no século XX na saída das obras de arte do museu e na saída da dança da caixa cênica. É importante ressaltar que essa saída não foi um abandono desses lugares, mas sim uma conquista para poder sair deles e contextualizar as artes com seu espaço-tempo.

Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente _ consciente ou não _ produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência desse formato sobre si mesmo, cai na ilusão de autossuficiência ou idealismo. (BUREN: 1970 apud KWON, 2002, p. 14)

A citação de Buren acima explicita como a quebra do paradigma não está ligada ao lugar, mas sim às relações conscientes ou não que a obra de arte estabelece com seu entorno. Tal lógica emergiu na dança, mas através de outros processos que ainda não são tão evidentes.

Seria descabido estabelecer uma comparação opostamente simétrica entre as artes de cena e as visuais, mas certamente há muitos aspectos em comum entre elas. Segundo Augé (2012), a caixa branca e a caixa preta são espaços que passam a ser questionados como “lugares” para as artes que, por sua vez, vão ficando sem “lugar”. Um processo que passa a esvaziar suas relações com a caixa branca, empobrecendo a experiência artística na mesma, portanto aproximando esse espaço do “não-lugar”. Já a caixa cênica, a partir do modernismo, começa a revelar seus bastidores, perseguindo verossimilhanças com a

realidade do seu tempo e se distanciando do mundo mágico do balé até chegar ao período pós-modernista, que se destitui da caixa cênica como uma obrigatoriedade para criar em dança, rompendo com suas hierarquias em relação à encenação, assim como com as relações de poder instauradas pela hierarquia social ali imposta.

Ao falar na evolução da escultura, por exemplo, percebemos a importância da exclusão da base como mediadora da obra com o lugar escolhido; assim como na dança, verificamos também como a superfície, o palco e a caixa cênica como um todo vão perdendo sua função de mediadoras de contextos da dança para e com o público. Enquanto as esculturas se “enraízam” diretamente na superfície do chão e ao ar livre, o corpo na dança também busca o chão ou outras superfícies para se relacionar de outras formas, tornando os espaços ao redor lugares para se relacionar. A dança então vai para parques públicos e ruas, como as primeiras danças corais coreografadas por Laban, se apresenta em recitais ao livre como no caso de Isadora Duncan e, em seguida, desce fachadas e ocupa telhados de prédios como nos trabalhos de Trisha Brown.

É ainda importante frisar que o movimento artístico que sucede o modernismo em ambas as expressões artísticas passa a questionar algum aspecto das obras autorreferenciais. Isso se dá de forma concreta na escultura perdendo seu pedestal e, embora na dança tal concretude material não seja tão explícita, o abandono das questões existenciais do ser na esfera do indivíduo serviu como ignição para a dança se afastar de um olhar predominantemente intracorpóreo e passar a estabelecer relações com seu entorno, estabelecendo e se conscientizando de suas relações espaçotemporais. Um artista que evidencia tal passagem é Cunningham, quando se propõe a abandonar as questões existenciais de Martha Graham para trabalhar com o acaso.

Mudanças nas relações espaçotemporais no corpo, como a quebra de sua frontalidade, orientação que incorporava ao se apresentar para uma plateia na caixa cênica, mostraram-se irreversíveis, e a tridimensionalidade da matéria corpo se consagrou como possibilidade para a experiência da dança. Não foi à toa que o corpo em movimento deu vida aos balés triádicos de Schlemmer na Bauhaus e, novamente nos anos 1960, deu volume e vida ao espaçotempo em *happenings* e performances no Black Mountain College e no Judson Dance Theater.

A relação de proximidade da matéria/corpo com o cotidiano foi um anseio artístico que a prática *site-specific* e a dança tiveram em comum. Muitas vezes, o corpo menos virtuoso e mais próximo às qualidades cotidianas, exacerbando gestos ali presentes, por exemplo, ocupa espaços fora da caixa cênica, assim como as esculturas que

criam redundâncias na paisagem de uma não-arquitetura, tendências presentes nos corpos dos trabalhos *Plongée* e *Blow-up*, que retomaremos mais adiante.

A obra de Trisha Brown *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) (Figura 3) é um exemplo marcante já citado, mas que vale a pena retomar, uma vez que ilustra o quanto a dança desde 1960 vem dialogando com as práticas *site-specific*, conforme definições de Kwon já citadas acima. Abaixo segue nossas considerações sobre a obra de Brown (1970):

- (1) com o ordinário do cotidiano/ um homem andando perpendicular ao chão
- (2) o trabalho artístico e a localização/o corpo desafiando a gravidade, descendo a parede de um prédio amarrado por uma corda
- (3) com um tempo que está no aqui e agora; o tempo que ele demora para descer é o seu tempo cênico
- (4) a presença do espectador no instante da performance. Os transeuntes se tornam os espectadores do trabalho (aspecto já estabelecido nas artes da cena)



Figura 3: *Man Walking Down the Side of a Building*, de Trisha Brown

Fonte: trishabrown.com

3.3 REVELANDO OUTROS CONTEXTOS

Curiosamente, *Man Walking Down the Side of a Building* foi um trabalho concebido por Trisha Brown no período do puerpério, quando ela não estava estabelecida em nenhuma companhia de dança e buscava espaços para realizar e retomar sua profissão. Brown, que tinha o sonho de dançar na companhia de Merce Cunningham, realiza então esse trabalho no bairro Soho em Nova York, não só devido a seu anseio de colocar o

corpo que dança em atrito com o espaço cotidiano, mas também como uma estratégia para projetar seu trabalho naquele contexto (Comunicação oral com autora; DÓRIA, 2019).

Retomamos esse trabalho de Brown porque ele localiza na história da dança, já na década de 1960, um contexto sócio-político importante que remete a um dos primeiros questionamentos desta dissertação: “Hoje em dia, os artistas da dança estão atuando fora da caixa cênica, pois estão seguindo seus próprios anseios e questionamentos acerca das relações corpoespaçotempo ou estão ocupando esses espaços apenas porque são espaços possíveis (áreas de convivência, praças públicas etc.), como uma estratégia de sobrevivência dos seus trabalhos ao longo do tempo?”.

A partir de ambas as experiências com *Plongée* (2011) e *Blow-up* (2015), assim como da pesquisa e escrita da presente dissertação, percebemos que os motivos giram em torno das combinações entre os contextos sociais, políticos e econômicos (desmonte de estruturas políticas na mudança de mandatos, sucateamento e abandono dos equipamentos públicos para residências artísticas e aulas para qualificação dos bailarinos, carência de novas políticas públicas, dificuldade na etapa de produção para conseguir pautas em caixas cênicas visando uma circulação digna) e os anseios e questionamentos artísticos que os artistas e suas pesquisas buscam para desestabilizar seus processos, usando esses espaços fora da caixa cênica como lugares escolhidos conscientemente para alimentar suas pesquisas e vice-versa.

Assim, notamos que os percursos da dança paulistana não se mostram tão evidentes e precisos quanto o movimento minimalista e as práticas *site-specific* nas artes visuais. No entanto, é importante enfatizar que a procura de espaços aleatórios para criar e apresentar dança e os anseios específicos e artísticos de uma pesquisa são motivos distintos, mas evoluíram juntos nas práticas e modos de produzir dança, vindo de encontro um ao outro em diferentes contextos que emergiram e emergem até hoje na realidade dos artistas paulistanos da dança.

3.4 BREVES NOTAS SOBRE PERFORMANCE

Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de arte, artista, espectador e cena. Como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. (FABIÃO, 2008, p. 239)

Segundo Fabião (2008), a performance desafia constantemente definições e propõe dinâmicas paradoxais, enquanto Goldberg (2006) afirma de forma semelhante que a performance é um meio de demolir categorias e abandonar convenções. A história da performance é um campo complexo e aqui não temos a pretensão de resumi-la porque isso subestimaria o campo artístico, mas é importante trazer à tona recortes sobre a mesma, uma vez que ela trata da presença do corpo no aqui e agora em lugares diversos, desde espaços institucionais a espaços não institucionais.

Os primórdios da performance remetem às práticas futuristas em 1909 em Paris. Manifestos declamados, contestando valores literários e pictóricos, eram realizados em saraus com público. Nessa mesma época, Schlemmer também chamava suas experiências na caixa cênica de performances e nos anos 1960, nos Estados Unidos, as fronteiras entre dança, performance e *happenings* se diluíam no fazer artístico dos artistas do Judson Dance Theater.

No entanto, a performance começou a ser reconhecida como uma linguagem artística na década de 1970 e, assim como as práticas *site-specific*, se opõe à ideia da arte como produto para ser vendido e comprado. Vale ressaltar que, assim como as artes da cena, a performance em suas origens aponta a presença do corpo do performer em relação com o espaço-tempo, ao passo que as práticas *site-specific* tomam o espaço como protagonista de suas investigações. Por isso, tomamos também o campo da performance com a intenção de qualificar ainda mais a análise dos trabalhos aqui proposta.

É interessante citar a equiparação com o Teatro da Crueldade de Artaud, que inaugurou um caminho do teatro não representacional, conforme citado anteriormente. Fabião sugere uma equiparação entre ambos, quando coloca:

A performance, assim como o teatro artaudiano, é cruel na medida em que ativa fluxos paradoxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da *doxa* (senso comum e bom senso); é cruel na medida em

que atinge a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como “coisa corpórea”; é cruel na medida em que conduz o cênico a situações representacionais limite. (FABIÃO, 2008, p. 240)

Ao equiparar a performance aos anseios artaudianos, Eleonora Fabião mostra a desestabilização de paradoxos através da consciência crítica associada à consciência corporal. Tal apontamento traz à tona que pensamento e corpo não estão separados e indica as experiências do sentir como uma estratégia de afastamento de um corpo autômato.

Além disso, a pesquisa dessa autora realça o interesse de muitos artistas contemporâneos em ocupar e apresentar seus trabalhos em espaços não convencionais, dando ênfase à análise dos trabalhos do Teatro da Vertigem¹⁵. Ela descreve que o trabalho *Trilogia Bíblica* ocupou lugares como igrejas, hospitais e presídios, para abrir outras possibilidades de encenação, onde possam circular outras dinâmicas relacionais, aproximando-as de uma experiência artística e distanciando-as de relações mercadológicas.

A apresentação em lugares impróprios para o aconchego do público ou para o confronto dos atores abre outras possibilidades que reinventam o teatro não apenas como entretenimento, mas como experiência, assim como trazem à tona a relevância desses espaços ativos para o desenvolvimento de suas práticas... (FABIÃO, 2009, p. 242)

Eleonora assim indica o corpo do artista e do espectador em fricção direta com o lugar não convencional escolhido, que culminam em aspectos que ela nomeia como tendências dramáticas da performance. Entre essas quinze tendências, seis estão presentes nos trabalhos *Plongé* e *Blow-up* (a letra B indica *Blow-up* e a letra P se refere a *Plongé*).

- (1) Deslocamento de referências e signos quando as artes da cena transitam fora da caixa cênica: B e P

¹⁵ Grupo encabeçado pelo encenador Antônio Araújo, um dos mais representativos conjuntos paulista dos anos 1990, responsável pela pesquisa e criação de espetáculos em espaços não convencionais (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo110775/teatro-da-vertigem>)

- (2) Aproximação e fricção de elementos de naturezas distintas, como o cotidiano e cênicos: B e P
- (3) Acumulação e exageros: B e P
- (4) Aceleração e desaceleração da experiência dos sentidos: B e P
- (5) A ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte: P
- (6) A ampliação da presença do espectador contando ou não com sua participação: B e P

4. *PLONGÉE* E *BLOW-UP*: EXPERIÊNCIAS EM DANÇA FORA DA CAIXA CÊNICA

4.1 CONTEXTUALIZANDO A DANÇA *SITE-SPECIFIC* PAULISTANA: “Novos Coreógrafos - Novas Criações: Site Specific – CCSP”

Como já vimos anteriormente, a dança e as artes cênicas na cidade de São Paulo já haviam se libertado da obrigatoriedade de estar na caixa cênica. No entanto, a dança teve um importante encontro com as práticas *site-specific* com o lançamento do edital Novos Coreógrafos - Novas Criações: Site Specific (NC-NC: SS) no Centro Cultural São Paulo, que veio a inspirar toda uma geração de artistas da dança.

Movido pelo eixo curatorial do CCSP, que valorizava a interdisciplinaridade, os formatos diferenciados e uma relação mais próxima e coerente com a arquitetura e a história da instituição, esse edital em 2009 indicava o CCSP como um lugar, um sítio, no qual a dança deveria investir. Um encontro específico e inédito com a dança, que já estava muito presente por lá, porém apenas em suas caixas cênicas e salas de ensaio.

Conforme o edital, somente artistas abaixo de 30 anos eram premiados por suas propostas, que eram previamente inscritas através de um chamamento público, para criar trabalhos em dança nos seguintes espaços do CCSP: Jardim Eurico Prado, Jardim Suspense, a Praça das Bibliotecas e as rampas das bibliotecas.

A história do CCSP começa na década de 1970, quando um terreno entre a avenida 23 de Maio e a rua Vergueiro é desapropriado pela obra de metrô e cedido para a prefeitura. Apesar de muitas especulações imobiliárias, a decisão inicial foi implementar o Projeto Vergueiro, que se comprometeu a construir uma biblioteca pública, complexos de escritórios e comércio local para incentivar a urbanização na região. O Projeto Vergueiro, porém, faliu e um novo projeto se instaurou, no qual só o plano da biblioteca seria retomado. Seu projeto arquitetônico foi assinado, via concorrência pública, por Eurico Prado Lopes, e a obra teve início em 1978. Com a entrada do prefeito Reynaldo de Barros veio a conclusão de que aquele local era grande demais só para manter uma biblioteca e, portanto, era melhor torná-lo um centro multicultural abrigando salas de cinema, teatro e exposições. Os arquitetos responsáveis pela obra nesse período foram Eurico Prado Lopes e Luiz Telles. A arquitetura do CCSP foi pensada para que a população tivesse livre acesso a informação e todos os seus frequentadores pudessem se

relacionar com o equipamento cultural, estabelecendo um fluxo constante de intercâmbios em contraposição à época ditatorial vivida no país (<http://centrocultural.sp.gov.br/site/>).

Cada artista ou grupo contemplado no edital em questão tinha aproximadamente um semestre para criar seus trabalhos para o CCSP e recebia R\$10.000,00 para concretizar sua proposta. Com esse valor, os artistas e os cerca de oito grupos contemplados faziam ensaios semanais e contínuos e asseguravam alimentação, condução, figurino, trilha, registro em vídeo e demais despesas na criação da obra.

Após dez anos, o edital Novos Coreógrafos: Novas Criações: Site Specific foi encerrado por motivos que desconhecemos. Lamentamos a descontinuidade desse edital, pela enorme importância que teve para a dança em São Paulo. Segundo Sônia Sobral, atual curadora de dança do CCSP, nem todo material desse edital da instituição foi mantido.

Felizmente, Clarissa Sachelli e Rodrigo Andreolli resgataram parte dele e se propuseram a fazer um material educativo sobre os artistas e suas práticas durante o processo do NC – NC: SS. Disponível no link <https://indiceparaescuta.hotglue.me/>, esse material faz um mapeamento através de áudio de instruções dos trabalhos realizados em todas as edições. Trata-se de uma iniciativa importante, já que documentou e sistematizou como os artistas se envolveram nesse edital.

Sem dúvida, o termo *site specific* em dança ganhou força a partir do edital NC – NC: SS. Artistas se conscientizaram sobre seus contextos, desestabilizando as relações entre corpo e espaço, espaço e tempo, arte e instituição, plateia e espectador, cena e cotidiano, graças a esse momento de encontro da dança paulistana com as práticas *site-specific*. Ao reorganizar seus modos de pensar dança, foram surgindo ferramentas, procedimentos, práticas e, conseqüentemente, *memes* que marcaram a evolução da dança paulistana.

Muitos colegas, como Alan Scherck, Clarissa Sachelli, Talma Salem, Josefa Pereira, Juliana Gennari, Julia Salem, Grupo Vão e Mariana Sucupira (NCD), desenvolveram seus primeiros trabalhos a partir dessa proposta desafiadora do edital. Assim, toda uma geração se propôs a criar dança em um lugar específico fora da caixa cênica, o que difere da adaptação compulsória de um trabalho já existente na caixa cênica.

Como vimos no Capítulo 1, a dança, o teatro e a performance paulistanos já faziam muitas pesquisas fora da caixa, como foi o caso da *Experiência nº 3* (1931) de

Flávio de Carvalho, porém frisamos aqui esse edital por ser um marco que se soma à experiência de outros artistas.

É fato que a produção de dança fora da caixa cênica aumentou significativamente após o surgimento do edital. Entre 2011 e 2016 muitos grupos e artistas realizavam trabalhos em espaços alternativos, espaços de convivência do Sesc (Serviço Social do Comércio) e espaços urbanos. Muitas vezes, tais espaços são escolhidos sem qualquer vínculo artístico anterior, o que pode sinalizar uma precarização da área da dança, uma vez que espaços aleatórios e marginais são os únicos oferecidos aos artistas dessa área.

No entanto, não se pode afirmar que o edital NC – NC: SS tenha sido o principal propulsor para um aumento significativo dessas produções, já que é preciso contextualizar tal processo no entorno social, político e econômico paulistano, o qual pode tornar a criação em dança fora da caixa cênica uma ação compulsória de produção. Isso denota uma noção de espaço atualmente muito corrente para os lugares não qualificados como “espaços-lazeres”, “espaços-jogos”, “espaços de convivência” etc., que se aplica de maneira útil em sua abstração, pela própria ausência de caracterização, às superfícies fronteiriças e não simbólicas do planeta (AUGÉ, 2012, p. 77).

Nesse contexto, é imprescindível evocar as considerações de Michel de Certeau (1925- 1986) sobre espaço e lugar, que antecedem as noções de “lugar” e “não-lugar” de Marc Augé. Certeau não opõe o lugar ao espaço, o espaço para ele é um lugar praticado:

um cruzamento de forças motrizes: são os passantes que transformam em espaços a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar. A essa colocação paralela do lugar como conjunto de elementos, coexistindo dentro de uma certa ordem e do espaço como animação desses lugares. Essa colocação corresponde a várias referências... a primeira é a Merleau-Ponty que, em sua Fenomenologia da percepção, distingue o espaço geométrico do espaço antropológico como espaço existencial, lugar de uma experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado em relação ao meio... a terceira... transforma lugares em espaços ou espaços em lugares... a isso segue-se, naturalmente, uma distinção entre fazer e ver...(AUGÉ, 2011, p. 76).

Assim sendo, Certeau aplica o termo ‘espaço’ em outro contexto, no qual não é oposto a lugar nem sinônimo de não-lugar. Para Certeau, lugares podem ser transformados em espaços e espaços podem ser transformados em lugares, se praticados.

No entanto, o termo ‘espaço’ (ou espaçotempo) é mais abstrato do que ‘lugar’. O termo ‘espaço’ se aplica à distância entre duas coisas ou a dois pontos ou a uma grandeza temporal, a exemplo de espaço aéreo, um território. A abstração do termo ‘espaço’, porém, é frequentemente subvertida por uma lógica de mercado que corrói e nos ameaça como apenas consumidores dos espaços contemporâneos.

Por essa perspectiva, no contexto atual da dança, os teatros estão destinados a produções mais vendáveis com público garantido, consumidores de cadeiras, enquanto os espaços marginais estão “disponíveis” para receber trabalhos em dança menos vendáveis em escalas maiores, o que acaba por sucateá-los.

4.2 *PLONGÉE*: UMA EXPERIÊNCIA EM DANÇA NA BIBLIOTECA DO CCSP

Plongée foi um trabalho que partiu das práticas *site-specific* para ir de encontro à dança no contexto do edital NC – NC: SS de 2011. Seus ensaios eram semanais, duraram cerca de um semestre e tratavam das práticas que enfatizavam as relações entre o corpo das intérpretes e o lugar específico escolhido, a Biblioteca do CCSP.

Plongée é uma palavra francesa que significa mergulho, sendo também usada na linguagem cinematográfica para designar um enquadramento no qual a câmera filma o foco da cena de cima para baixo, colocando o espectador acima do objeto mostrado. Tal perspectiva deu origem ao título *Plongée*, pois o trabalho em questão convidava o espectador ou frequentador a contemplar aquela biblioteca a partir desse ponto de vista. As rampas em alguns pontos da biblioteca oferecem recortes específicos desse lugar, característica arquitetônica que as transformava em verdadeiros mirantes.

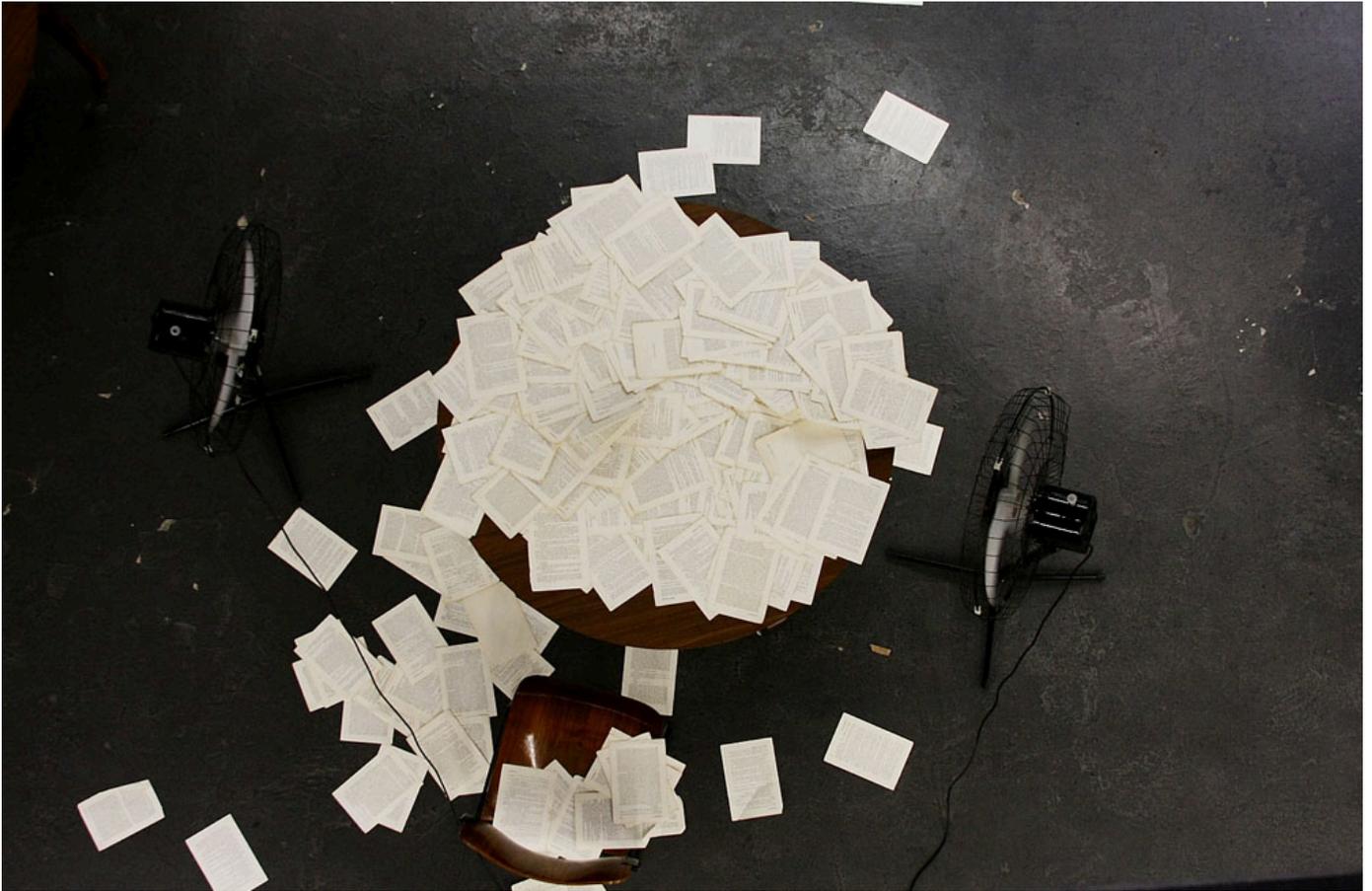


Figura 4: Páginas de um livro sobre a mesa em cena de *Plongée* (2011) no CCSP. Foto: Daniel Bennett

A dramaturgia de *Plongée* foi sobretudo o encontro dos corpos das intérpretes com esse lugar, gerando experiências do saber-sentir. Com base “nos postos avançados de espionagens”, metáfora proposta por António Damásio (2011, p. 120) acerca dos ouvidos, olhos, pele etc., iniciamos a investigação do corpo naquele espaçotempo, que foi se moldando de maneiras ímpares e distintas das práticas no espaço newtoniano da caixa cênica.

Durante os primeiros ensaios colocamo-nos sob a perspectiva do espectador daquele lugar, para observar o corpo cotidiano dos frequentadores da biblioteca. Observamos sua relação com os objetos por lá: mesas, cadeiras, livros, estantes etc. O manuseio e retirada dos livros nas estantes, o folhear de cada página, com fluxos e refluxos dos frequentadores pelos corredores e rampas, ora locados nas mesas e cadeiras, ora transitando naquele lugar. Trajetórias de entradas e saídas, de permanências, de deslocamentos em busca de um livro na estante ou para entrar e sair da biblioteca.

Ao observar a gestualidade em relação aos objetos, percebemos características consonantes com os fatores de movimento de Laban, como Fluência, Fluxo, Peso e

Tempo. Tal observação foi transposta para as intérpretes investigarem o corpo a partir da experiência do sentir, buscando achar uma relação corpo e espaço específica, se afastando do que viria a ser uma pesquisa mimética e se aproximando de uma redundância com o lugar, como as esculturas cuja materialidade criava uma redundância do sítio em que estavam (a não-paisagem e a não-arquitetura).



Figura 5: Ilana Elkis e Joana Ferraz em cena de *Plongé* na Biblioteca do CCSP. Foto: Ricardo Vincenzo.

Portanto, partimos para práticas dos sentidos tácteis colocando nossos corpos em contato com as superfícies dos objetos e da arquitetura daquela biblioteca, sem qualquer mediação como o palco. A experiência do saber sentir se instaurou, estabelecendo um trânsito perceptivo entre o espaço intracorpóreo e o espaço extracorpóreo. Percebemos o peso de nossos corpos sobre os objetos e os apoios que estes nos proporcionavam, mas que também geravam certas tensões musculares. Por meio delas foram se desdobrando qualidades específicas, deixando emergir um corpo sensível àquele lugar; um Corpo Sem Órgãos, conforme dizia Artaud, que se deixava reinventar, saindo de seus automatismos

para criar uma dramaturgia¹⁶ específica para aquele lugar.

A audição também se mostrou um posto de espionagem potente, pois nos localizava em muitos momentos no espaço das bibliotecas, uma vez que na maior parte do tempo nossos olhos estavam cobertos pelos cabelos. As sonoridades ao redor então se tornaram cada vez evidentes, o que culminou em uma camada dramática para o trabalho, compondo uma paisagem sonora específica: sua trilha era construída ao vivo a partir da gravação de elementos sonoros típicos de um ambiente de biblioteca _ virar páginas, arrastar cadeiras e sussurros _, alterando a relação de volume entre eles, como camadas que se sobrepunham em equivalência. Esses elementos sonoros foram pré-gravados e tocados pelo músico Ricardo Vincenzo.

Considerando que esse lugar foi um espaçotempo praticado, *Plongée* começa com os sinais de encerramento das atividades da biblioteca, trazendo à tona o tempo específico, o aqui e agora da biblioteca. No primeiro sinal, nós começávamos a realizar ações cotidianas na biblioteca: ler e folhear páginas dos livros, sentadas cada qual em uma cadeira diante de mesas. No segundo sinal, alguns frequentadores da biblioteca já haviam se levantado e estavam nas rampas para sair, assim instaurando a cena-não-cena. Nesse momento ampliávamos as ações a partir de um exagero de suas características: desaceleração do movimento em fluência contínua, subvertendo gestualidades do cotidiano, como a ação de deitarmos sobre a mesa. Com sua superfície lisa e forma oval, a mesa nos propôs uma relação específica de apoios, rolamentos e deslizamentos corporais sobre ela, levando à exacerbação dos gestos que ali encontramos.

O trabalho foi realizado em três “nichos” onde se estabeleciam relações distintas entre corpoespaçotempo, separando-os ao longo de todo o trabalho. Tais nichos foram escolhidos a partir dos recortes arquitetônicos oferecidos pela biblioteca como pontos de vista para o espectador. Rampas que os frequentadores da biblioteca ocupavam ao se

¹⁶ Tomamos aqui como dramaturgia o “sentido 2, um fazer ligado menos a textos do que a tessituras, a matérias de sentidos para além da (eventual) dimensão propriamente textual, um fazer afinal coprodutor de cena, de encenação. Um verbete da obra coletiva *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*” (BOUDIER et al. 2014 apud CALDAS 2016, p. 12).

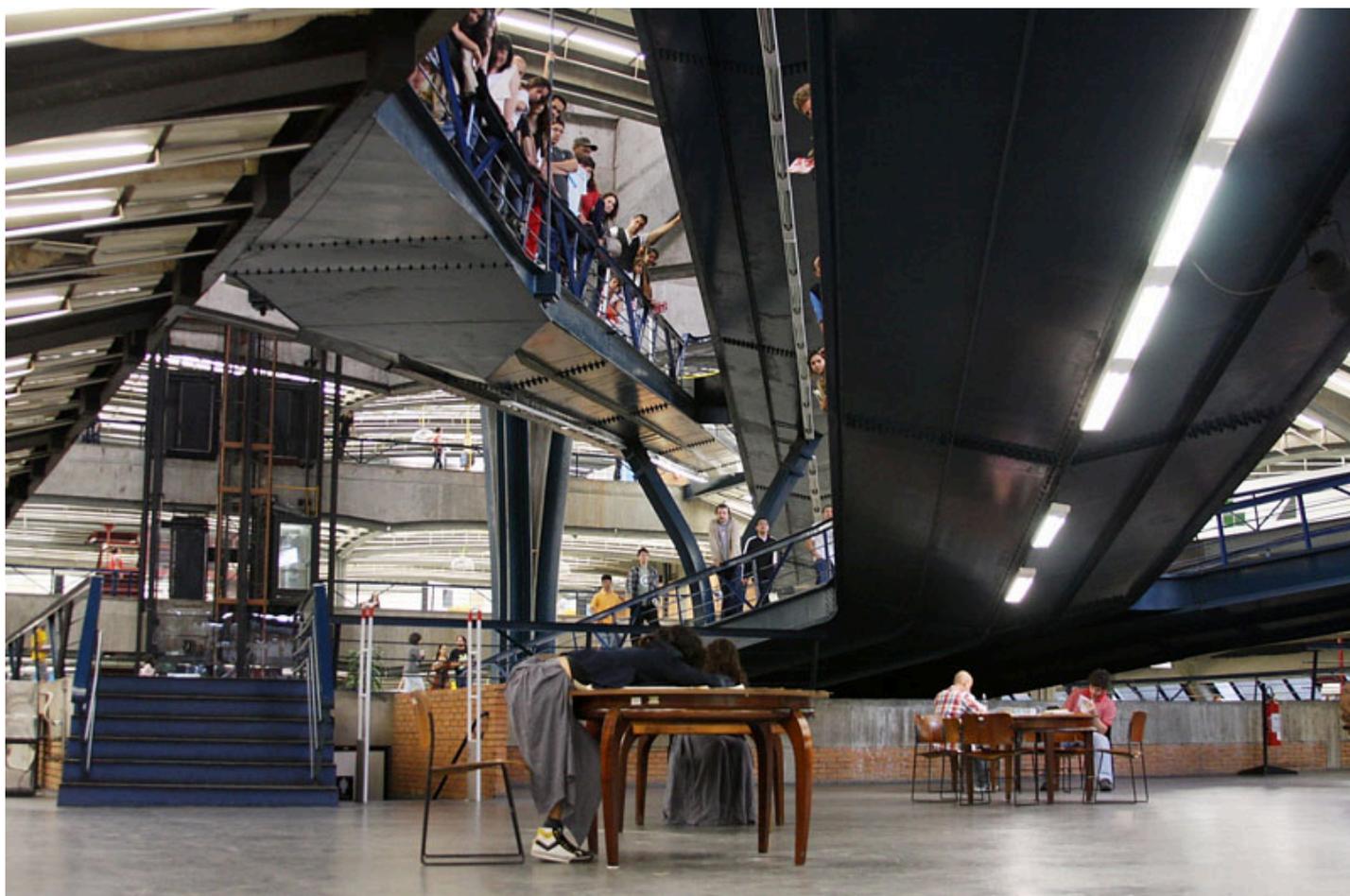


Figura 6: Público nas rampas e intérpretes de *Plongé* na Praça das Bibliotecas do CCSP. Foto: Daniel Bennett

descolar para sair, momento em que a fricção de elementos de distintas naturezas, cena e cotidiano, vão se separando aos poucos. O público então é pego de surpresa, e o cotidiano daquele lugar vai se ritualizando enquanto a arte vai se desmistificando. O público nas rampas é convidado para uma experiência contemplativa e itinerante pela biblioteca do CCSP.

Plongé e os outros trabalhos realizados através do edital NC - NC: SS foram experiências artísticas em dança que se ressignificaram, reelaborando sua percepção e consciência do entorno, desestabilizando relações que se tornaram convencionais em dança, assim tomando o CCSP como um lugar para se inspirar e ocupar. Pode-se dizer que o ressignificar da experiência acontece em via de mão dupla, uma vez que as bibliotecas e seus frequentadores são convidados a olhar para esse lugar por outras perspectivas. Tais provocações acabam por instigar reflexões sobre a precarização e falta de investimentos públicos, econômicos, políticos e culturais que prenunciam cada vez mais as bibliotecas como futuros não-lugares.



Figura 7: Ilana Elkis e Joana Ferraz em cadeiras durante *Plongée* no CCSP. Foto: Juliana Gennari

Plongée é uma tentativa de reconciliar a Biblioteca do CCSP com sua história, fazendo com que a circulação da informação dentro daquela arquitetura escancarada continue fluindo, o corpo possa praticar o espaço e voltar a um espaçotempo mais vagaroso e concentrado, e as práticas de leitura e estudos possam sobreviver nesse contexto frenético da supermodernidade no qual estamos cada vez mais submersos, sem perceber o quanto isso pode nos prejudicar na vida cotidiana.

4.3 PLONGÉE EM OUTROS LUGARES

O desejo de ativar outras bibliotecas e de pesquisar mais sobre *site specific* nos motivou a fazer o projeto *Plongée: Dança nas Bibliotecas do Brasil* que, em 2015, foi contemplado pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança com uma verba de R\$ 60.0000,00, para circular por quatro bibliotecas no Brasil, nas cidades de São João Del Rey (MG), Manaus (AM), Teresina (PI) e Olinda (PE). O projeto foi realizado em sete meses corridos.

Durante essa itinerância, residíamos em cada cidade por cerca de quatro dias e realizávamos ensaios na biblioteca local antes das apresentações, assim como oficinas para artistas e/ou estudantes de arte. Em São Paulo, fizemos preparação corporal com

Juliana Moraes¹⁷ e rodas de conversa com Clarissa Sachelli e Carmen Morais. O projeto contou com a produção de Vivi Bezerra e a publicação de um caderno com a experiência e reflexões acerca da circulação de *Plongée*.

A problemática de como circular com *Plongée*, um trabalho *site-specific*, mobilizou o projeto desde sua concepção e inscrição no edital. Essa questão deslocou nossa relação com o conceito *site specific*, de modo que esse deslocamento norteou a maioria das ações do projeto. A partir da pergunta “se um trabalho *site-specific* abandona seu *site* de origem, ele deixa de existir?”, manejamos as reflexões sobre as experiências de adaptar o projeto a outras bibliotecas e levantamos muitas questões que incendiaram nossas práticas. Durante esse processo e apesar da intenção de recolocar um trabalho *site-specific* a partir de práticas no lugar, verificamos que o trabalho inevitavelmente tende a perder suas relações específicas ao abandonar seu *site* de origem, para estabelecer novas relações com cada espaço novo, criando novas versões de si mesmo.

O trabalho então deixa suas especificidades para ser apenas orientado por elas, prática que muitos artistas passaram a chamar de *site-oriented* ou *site-conscious*, conforme mencionado por Kwon. De fato, o trabalho mudou em cada *site*, e todas as novas relações foram tão importantes quanto as anteriores, porém distintas entre si.

Retomando a pergunta “se um trabalho *site-specific* abandona seu *site* de origem, ele deixa de existir?” do projeto *Plongée nas Bibliotecas do Brasil*, percebemos que ela instigou questões acerca das práticas *site-specific*, tanto para o caso de *Plongée* quanto para uma produção crítica reflexiva sobre dança fora da caixa cênica que esta dissertação aborda e amplia, contextualizando-a sob uma perspectiva que extravasa as práticas *site-specific* e o projeto de circulação de *Plongée*.

¹⁷ Professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutora em Artes e bacharel em Dança pela mesma universidade, fez especialização e mestrado no Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, Londres. O mestrado foi revalidado pela ECA-USP.



Figura 8: *Plongée* na Biblioteca Pública de Manaus, Amazonas. Foto: Ricardo Vincenzo

No entanto, a pergunta acima acaba propondo indiretamente o quê é ou não *site specific*, que parece perseguir uma espécie de legitimação no fazer artístico. Sem perceber, ela acaba retomando apostas políticas radicais na década de 1960 nos EUA, como aquelas acerca da obra *Tilted Arc* de Serra, e suscita questões distantes do contexto atual da dança no Brasil. Portanto, ao lançar essa pergunta, percebemos sua potência para traçar um recorte acerca de práticas artísticas, mas ela precisa ser respondida com cautela, já que o contexto de origem desse termo é incomparável com aquele em que *Plongée* foi realizado.

Ao mesmo tempo, também vale enfatizar que tal circulação esteve distante de qualquer lógica mercadológica de circulação de trabalhos de arte, como as múltiplas versões das esculturas/monumentos *Porta do Inferno* e *Balzac* de Rodin colocadas em diversos museus (vide Capítulo 3), e muito menos nomeamos esse trabalho de *site-specific* para que ele coubesse em espaços alternativos, como uma forma de estratégia de sobrevivência mercadológica.

Nossa ferramenta para recolocar esse trabalho em outras bibliotecas eram as

relações específicas entre corpoespaçotempo organizadas em três núcleos cênicos. Tais núcleos foram mantidos na mesma ordem e duração que a versão do CCSP, para o trabalho não se distanciar dessa versão inicial:

- (1) a investigação de pontos de vista do espectador propiciados pela arquitetura do espaço
- (2) a relação do espetáculo com o cotidiano da biblioteca
- (3) a utilização do mobiliário de cada biblioteca

De fato, esses três aspectos foram importantes para circulação, mas a partir desta dissertação ficou claro o quanto existiam nuances em cada um dos itens acima, as quais se mostraram muito influentes sobre o trabalho. Por exemplo, a presença de frequentadores na biblioteca era flutuante e isso teve grande influência sobre o trabalho. Percebemos o quanto os frequentadores das bibliotecas são matérias, corpos importantes, para que as relações dramáticas específicas desse trabalho emergjam. Foi marcante para nós a realização de *Plongée* na Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco da Universidade Federal do Piauí (Figura 9), a mais frequentada de todas as bibliotecas em que circulamos. Esses frequentadores se tornavam espectadores à medida que o trabalho ia acontecendo na biblioteca e ainda criavam um contraste importante entre o cotidiano e o não-cotidiano, a cena-não-cena, aspectos que as autoras Fabião e Kwon apontam como tendências a se considerar em práticas performativas e *site specific*.



Figura 9: Estudante ao lado de performar na Biblioteca da Universidade Federal do Piauí. Foto: Layane Holanda

A Biblioteca de Olinda (Figura 10), uma das edificações mais antigas nessa cidade em Pernambuco, por exemplo, foi a mais difícil para realizar *Plongée*, possivelmente devido ao sucateamento desse espaço. A duração do trabalho foi encurtada, já que algumas cenas não puderam ser realizadas devido à ausência de outros corpos, como objetos, livros, mesas, estantes, ventiladores e até frequentadores, na biblioteca. O espaço vai se tornando vazio, se desfazendo de sua história, de seu cotidiano, impossibilitando a experiência e a prática da leitura, da reflexão, da permanência em um lugar, tornando-se mais um não-lugar na supermodernidade.



Figura 10: *Plongée* na Biblioteca de Olinda. Foto: Viviane Bezerra

Como já citado anteriormente, as relações de um trabalho de dança *site-specific* são de mão dupla, e corpo e espaço estão coimplicados o tempo todo. No entanto, percebemos o quanto *Plongée* precisava da manutenção desses espaços ativos, de lugares, para poder emergir. Ou seja, antes que a arte ressignifique as relações de um lugar, é preciso que o espaço seja mais um lugar do que um não-lugar. Portanto, apesar da intenção de contribuir para a “revitalização” desse espaço através do trabalho *Plongée*, percebemos que esse lugar demanda outras políticas públicas culturais que o mantenham como um lugar para ser praticado ou vice-versa.

Retomando a prática de *Plongée* nesses diferentes lugares para justificar o quanto as relações corpoespaçotempo se organizam de formas diferentes da caixa cênica, verificamos que na Biblioteca de São João Del Rey (Figura 11) foi possível retomar a primeira cena com os objetos (mesa e papéis) sem muitas alterações, graças à presença dos frequentadores ao redor, embora não houvesse o ponto de vista *plongée*. Já em Manaus nos distanciamos bastante dessa cena inicial do trabalho porque, ao optar pelo

posicionamento do público no ponto de vista *plongéé* com o emoldramento belíssimo de sua arquitetura de 1870, abdicamos de situações cotidianas locadas, como a leitura no mobiliário da biblioteca, o que nos distanciou da cena-não-cena, do contraste entre as relações cotidianas e não-cotidianas daquele lugar. As figuras 13 e 14 mostram o estudo



Figura 11: Primeira cena de *Plongéé* na Biblioteca em São João Del Rey, MG. Fonte: Viviane Bezerra



Figura12: Joana Ferraz no CCSP. Foto: Daniel Bennet



Figura 13: Estudo para *Plongé* na Biblioteca de Manaus. Foto: Ilana Elkis



Figura 14: *Plongé* na Biblioteca de Manaus. Foto: Viviane Bezerra

específico nessa biblioteca, onde tentamos colocar a mesa na escadaria, mas achamos esse processo artificial para aquele lugar de passagem, que não recolocaria os aspectos

que constituíam a cena.

Essa problemática também indicou como a primeira cena era importante, sobretudo no momento que ela se instaurava no CCSP, pois era o marco do fechamento da biblioteca e a transição daquele espaçotempo de cotidiano para cênico. Tal característica desse trabalho o aproxima dos *happenings* citados anteriormente.

Adaptar *Plongée* a outras bibliotecas mostrou ser possível recolocar o trabalho, uma vez estudado e praticado no lugar, mas esse processo o modifica e o faz perder suas especificidades. No entanto, tal prática de adaptação de fato é distinta das adaptações de trabalhos pensados na e para a caixa cênica, de modo que se configuram como práticas diferentes que instituem relações de outra ordem entre corpoespaçotempo.



Figura 15: *Plongée* na Biblioteca da Universidade Federal do Piauí. Foto: Layane Holanda

4.4 *BLOW-UP*: UMA EXPERIÊNCIA ENTRE LUGARES NA CIDADE DE SÃO PAULO



Figura 16: *Blow-Up Vol. 1* na Casa do Povo

Blow-up é um trabalho de dança com concepção e direção do Núcleo Cinematográfico de Dança (NCD), e criado e interpretado por Clara Gouvêa do Prado, Ilana Elkis, Juliana Gennari, Martina Spiropulus, Mariana Sucupira e Maristela Estrela. Esse trabalho foi pesquisado de forma independente ao longo de quatro anos. Sua primeira versão ganhou o prêmio Funarte Klaus Vianna 2014 e foi contemplada em 2015 pelo edital de Fomento à Dança, uma lei municipal de incentivo da cidade de São Paulo.

Diferente do NC – NC: SS, o edital de Fomento à Dança visa apoiar grupos de dança já estabelecidos há dois anos e suas pesquisas. Assim, não há uma curadoria específica como no edital NC – NC: SS, que encaminhava esses trabalhos para uma prática *site-specific* fora da caixa cênica. No entanto, muitos artistas tomaram e tomam a

pesquisa fora da caixa cênica como um mote legítimo de suas pesquisas, como foi o caso de *Blow-up*.

Aqui abordaremos todas as etapas de *Blow-up*, porém dando foco aos assuntos relativos às práticas e apresentações fora da caixa cênica. Iremos enfatizar as práticas da segunda etapa realizadas pelo centro da cidade de São Paulo e a apresentação de *Blow-up Vol. 2 Lado A - Você não pode construir uma árvore de volta a partir de uma fumaça de cinzas* sob o viaduto então denominado Elevado Costa e Silva, próximo ao Teatro Oficina, onde se situava o Terreyro Coreográfico¹⁸. Consideramos essa versão como a mais importante para analisar aqui, uma vez que ela se dá no espaço praticado na superfície do asfalto na cidade.

Diferente de *Plongé*, o lugar escolhido traz uma escala maior, tomando a metrópole paulistana como um lugar específico para realizar suas práticas, borrando aos poucos as fronteiras entre corpo e cidade. Na primeira etapa enfatizamos as questões acerca do corpo e suas metáforas _ um corpo em explosão foi praticado ao longo do tempo, encontrando suas especificidades ao imaginar explosões e implosões em si mesmo, a partir das sensações e imagens que ocupava-se em produzir. O ponto de partida para essa prática foram laboratórios coreográficos inspirados no processo de ampliação de imagens fotográficas mostrado no filme *Blow-up – Depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni (1912-2007). Nesses laboratórios trabalhamos também com a exaustão e repetição do movimento para borrar o corpo, construindo uma imagem desfocada capaz de ser sentida pelas bailarinas e vista por aquele que observa.

Diferentemente de *Plongé*, nós (artistas) focamos o trabalho em um corpo específico e na imaginação de matérias explodindo e implodindo no espaçotempo. Nessa primeira etapa, o corpo e suas metáforas explosivas foram o tópico principal que norteou nossas práticas sensíveis, que culminaram em propostas com qualidades específicas de movimento:

¹⁸ Projeto de dança que também pesquisa coreografia em espaços públicos e na época ocupava um lugar público para realizar suas ações. Esse projeto coordenado por Daniel Fagundes foi contemplado em algumas edições do Fomento à Dança.

- (1) imaginar implosões em cada articulação do sistema esquelético
- (2) conscientizar-se de diferentes nuances musculares¹⁹ e formas de se relacionar com o peso
- (3) explodir todas as articulações do corpo em deslocamento contínuo de um ponto a outro no espaço
- (4) fazer uma massa em grupo na qual os corpos se pressionam uns contra os outros na iminência de uma explosão

Uma pesquisa de práticas sensíveis do corpo, como as abordagens somáticas que partem de uma perspectiva intracorpórea, foi o ponto de partida desse trabalho, que estimulou uma experiência de criar sensações e imagens no espaçotempo do estúdio de ensaio, as quais depois foram estudadas e recolocadas na cidade de São Paulo.

Nessa primeira etapa, um corpo sensível e explodido, demandou que o grupo realizasse determinados treinamentos para executar os movimentos em repetição. A repetição dos gestos, para o corpo atingir a exaustão ao longo do trabalho, foi uma prática escolhida para obter imagens corpóreas que perdem sua definição, chegando a suas diferentes qualidades.

As apresentações da primeira etapa de *Blow-up Vol. 1* foram abertas ao público na Casa do Povo (Figura 19) no bairro do Bom Retiro e no Paço das Artes na USP. Houve ensaios para adaptar o trabalho a esses lugares não convencionais, mas, apesar de propor um corpo sensível tridimensional, com centros gravitacionais diversos e a percepção das diferentes nuances de tônus muscular, e capaz de se relacionar com a plateia em uma espécie de arena na qual ela se sentava em sofás e também realizava pequenas itinerâncias, essa primeira versão do trabalho ainda estava mais próxima a experiências em dança dentro da lógica da caixa cênica. Um olhar que nos remete ao espaço absoluto²⁰, newtoniano, com qualidades mais concretas acerca das relações entre corpo e espaço.

Apesar da conquista de um corpo específico com implosões e explosões, suas relações espaçotemporais ainda não haviam se especificado. Arriscamos essa afirmação devido à dissonância entre corpo e espaçotempo, que esbarra nas lógicas da caixa cênica

¹⁹ Quando nos referimos aqui a diferentes nuances musculares é a partir das referências oriundas das abordagens somáticas, como as diferentes tonicidades capazes de fazer emergir uma paleta de “tons” musculares distintos (Vid Capítulo 2)

²⁰ Em princípio, existia um desejo por parte da direção, de ocupar um espaço vazio ou um canteiro de obra. *Blow-up* desde sua concepção não foi pensado para um teatro.

pela “construção” de um corpo separado de seu sítio, tomando-o como molduras arquitetônicas.



Figura 17: *Blow-up Vol. 1* no Paço das Artes, na USP, 2014. Foto: Vitor Vieira

Já na segunda etapa do processo de *Blow-up Vol. 2*, realizamos muitas práticas sensíveis na cidade de São Paulo, “acordando” relações espaçotemporais importantes. Práticas sensíveis que vêm de encontro ao que Certeau *apud* Augé, p. 75, traz à tona como espaço/lugar praticado onde há um cruzamento de forças motrizes. Tais forças são capazes de atravessar as superfícies do corpo e da cidade, criando concomitantemente significados específicos.

Com base nessas práticas, foi iniciado um caminho em direção às metáforas capazes de transitar o tempo todo entre corpo e ambiente, dando forma a uma experiência específica em dança. Para isso, a direção introduziu ações performativas, ou *programas* na acepção de Eleonora Fabião, que foram realizadas com a cidade – praças, viadutos, avenidas, ruas, calçadas, transeuntes e moradores. Durante o processo criativo, as ações levaram à emergência de uma experiência do corpo explosivo com a cidade.

Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (Deleuze & Guattari, 1999, p. 12 apud Fabião, 2009, p. 237).

A partir da citação acima, é importante realçar a diferença apontada por Fabião entre *programa* e jogos de improvisação. No primeiro cria-se uma ação performativa e programa-se para ela, enquanto no segundo, na lógica da improvisação, a ação é por natureza imprevisível, e ao corpo agir o programa, ele desprograma o organismo e o meio, funcionando como um motor para experimentação. Aqui, a palavra ‘experiência’ assume a conotação dada pelo antropólogo Victor Turner, que lança luz sobre suas implicações: risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem, corpo pré e pós experiências (FABIÃO, 2009).

Vale lembrar que a partir de 2013 houve muitas manifestações marcantes em São Paulo, nas quais a população saiu de suas residências e trabalhos para exercer seus direitos democráticos nas ruas. O aumento da tarifa de ônibus em 2013 e as manifestações pró e contra o impeachment da então presidente Dilma Rousseff em 2015-2016 foram as pautas que incidiram na superfície da cidade através de coreográficas polarizadas. Nesse movimento de para rua e praticar a cidade surgiu o contexto de *Blow-up*, que foi criando seus vínculos com o asfalto, a calçada, seus fluxos, transeuntes, praças, pontes e viadutos.

Os *programas* realizados na cidade de São Paulo foram propostos pela direção e pela colaboração artística de Carolina Nóbrega. Citarei dois desses *programas* realizados:

- (1) *Programa Self-Dissolution*: tratava-se de uma proposta particular de destruição de um objeto em um território demarcado por fita crepe na Praça da Sé. Um objeto de muito afeto deveria ser destruído em um determinado tempo pela pessoa que estava nesse território. O gesto em si_ quebrar o objeto_ causava um certo estranhamento naquele contexto, mas gostaria de chamar a atenção para o estranhamento causado pela permanência em situações de corpo em pausa, as quais depois foram levadas para a cena. Aqui, nossos corpos faziam um contraponto com os transeuntes, o que subverteu as ações cotidianas ao redor, gerando um estranhamento e modificando toda a paisagem em questão. Além disso, enfatizamos como o corpo em pausa física gerava uma oportunidade potente para prestar atenção em todos os seus sentidos,

assim como o lugar em questão se sensibilizava ao querer olhar e buscar se identificar.



Figura 18: *Blow-up Vol. 2 Lado B* no Cine Art Palácio, SP. Foto: Daniel Carvalho



Figura 19: *Programa Self-Dissolution* (2015) na Praça da Sé, SP. Foto: Mariana Sucupira



Figura 20: Maristela Estrela e Ilana Elkis apresentam *Blow-up Vol. 1* (2014) na Casa do Povo, SP. Foto: Vitor Vieira

Lembro das pessoas me olharem. Me olhavam como se eu não fizesse parte. Me sentia assim, como se não fizesse parte. Faço parte? Sou poeta ou poste? Cimento ou asfalto? Eu aqui de pernas para o ar, sólida permaneço e flutuo. Lembro do cheiro cinza, mas não enxergava o que fedia. Lembro de uma pomba. Virei essa pomba (Anotações nossas).

(2) Ação Teatro Municipal. O roteiro do programa foi o seguinte:

Assim que você acordar, pegue todas as roupas que couberem no seu colo e vá até o Teatro Municipal. Você não deve deixar nenhuma roupa cair no percurso de sua casa até o teatro. Chegando lá, deite junto com as outras pessoas que estarão na mesma situação que você e lá permaneça por uma hora. Imóvel. Sem falar (Carolina Nóbrega).

Acordei depois de uma noite mal dormida, ansiosa com o que estava por vir quase como uma criança antes de receber os presentes. Passei noite adentro de olhos abertos. Acordei e não consegui não (?) escovar os dentes e tomar café da manhã, impossível. Senti até medo, então peguei todas as roupas que podia, mas claro que escolhi as menos importantes porque sou apegada às minhas roupas, tenho prediletas. Daí saí do prédio como um parangolé, ou melhor, uma parangolé, até o ponto de ônibus. Na época eu morava próximo ao centro. Ao descer, vi outros parangolés, me juntei a eles e, como se tivesse brevemente acordado, voltei a dormir, só que agora no asfalto com roupas cobrindo meu rosto do sol da manhã e de qualquer vergonha que poderia revelar. Lembro da paisagem sonora ao redor, pessoas falavam, nos provocavam e até mesmo nos insultavam, éramos bruxas, mulheres pecadoras, performers, teatro, mendigas, manifestantes, macumbeiras, éramos corpos no chão, me senti um corpo abjeto, lembro que dormi profundamente depois de 20 minutos. Virei asfalto (Anotações nossas).



Figura 21: *Blow-up Vol.2 Lado A*. Foto: Daniel Carvalho

Com os programas performativos narrados acima, percebemos duas experiências distintas do sentir. A primeira a partir do corpo do intérprete que materializa o programa em pontos específicos na cidade, e a segunda é a experiência do espectador-“surpresa”, moradores e moradoras de rua do centro, transeuntes e trabalhadores e trabalhadoras na avenida Paulista. A primeira evidencia o contato do corpo do intérprete com a cidade: pele em contato com a calçada, o esforço para relaxar em um chão de asfalto diante do Teatro Municipal, assim como a tensão para manter uma determinada posição física em um lugar com grande fluxo de pedestres como a Praça da Sé. Ambas as situações de corpo, em pausa e permanência, instauraram um estranhamento com a instalação de um corpo cênico na cidade que subvertia a relação do cotidiano, desestabilizando a percepção do espectador (transeunte) ao olhar aquele corpo.



Figura 22: *Blow-Up Vol. 2 Lado A*. Foto: Daniel Carvalho

A cidade, suas calçadas e fachadas de edifícios, assim como o corpo, sua pele que cria a fronteira física, se encontram e inscrevem poéticas específicas em suas superfícies. Contextos socioculturais, fluxos de transeuntes e veículos, sonoridades e cheiros dialogam diretamente com as forças que atravessam o corpo e geram contrações musculares específicas, completamente diferentes daquelas em estúdio ou na caixa cênica, ou seja, experiências totalmente distintas. Podemos afirmar tal fato, pois esse trabalho foi praticado e apresentado fora da caixa cênica na cidade, assim como segundo uma lógica particular da caixa cênica.

Durante o fazer dos *programas*, ao deitarmos no chão ou ficarmos em situações pausadas e extracotidianas do corpo em lugares específicos da cidade, foi produzido o “estranhamento como um destabilizador das relações ali postas e não mero fetichismo do estranhamento”, conforme aponta Fabião (2009). Tanto o performer como o espectador/transeunte/morador de rua são atravessados pela aceleração e desaceleração da experiência dos sentidos, que ocorre no corpo do aqui e agora.

Tomamos os *programas* em *Blow-up* como um regime de prática para as relações entre o organismo e seu meio, nesse caso corpo e cidade, se destabilizarem propiciando o surgimento de um terceiro elemento. A tentativa nesse sentido lançou mão da repetição de práticas contínuas na rua e nas salas de ensaio que se encarregavam da fisicalidade

perseguida por aqueles corpos urbanos, a fim de exprimir a metáfora da explosão e implosão.

Nessa aprendizagem por meio de tentativa e erro, as experiências dos sentidos entre corpo e cidade foram se tornando mais complexas fazendo emergir o trabalho *Blow-up Vol. 2 Lado A*, cujo momento de abertura para o público no Terreyro Coreográfico reinstaurava a experiência do instante e as qualidades do sentir a cidade e da cidade sentir o corpo. A reinstauração da experiência dos sentidos foi responsável por atualizar o encontro entre um corpo explosivo com a cidade de São Paulo no momento da apresentação desse trabalho. Um instante, um agora, uma apresentação que tratou de deixar emergir, ou melhor, de deixar explodir as superfícies das peles e das calçadas, com o intuito de revelar uma experiência de dança específica na cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, é importante lembrar que esta pesquisa partiu do desejo de examinar a prática artística e teórica para localizar experiências artísticas próprias em um cenário mais amplo da dança, assim como para fomentar o pensamento crítico-reflexivo que essa linguagem suscita para a produção de conhecimento em artes.

Em um segundo momento, investimos em uma retomada do período moderno. Embora este já tenha se desgastado sob alguns aspectos, seus rastros ainda incidem sobre os tempos atuais, portanto, também sobre o objeto desta dissertação. Assim, os conceitos de “supermodernidade” de Augé e de “empobrecimento da experiência” de Benjamin nos apoiaram assertivamente, contextualizando paradigmas que as artes, sobretudo a dança, ainda se ocupam em romper.

Os conceitos de lugares e não-lugares de Augé descortinam uma perspectiva dialética para pensar o espaço-tempo, que contribuiu muito para nosso pensamento crítico-reflexivo sobre dança. Graças a ela, passamos a perceber o entorno de outra forma, entendendo que ambos os conceitos podem coexistir em um sítio em escalas diferentes e identificando e qualificando suas especificidades.

O vínculo que o corpo (indivíduo) ou corpos (comunidade) é capaz de criar com um lugar é igualmente importante, uma vez que corpo e espaço, os quais chamamos no início de dentro e fora, são ambientes distintos, porém nunca separados, e mantêm intercâmbios constantes. Portanto, um olhar para o corpo como um lugar, um *site*, emergiu nessa discussão, com o intuito de qualificar as relações entre o organismo dançante e seu entorno escolhido.

Verificamos que a presença das artes fora de seus espaços convencionais é uma tentativa de aproximá-las da vida cotidiana, assim criando oportunidades para que a experiência artística atue como uma ignição ressignificante dos não-lugares. No entanto, vale frisar que a precarização de equipamentos públicos no Brasil, como bibliotecas, escolas, teatros e praças, pode impossibilitar que a experiência artística se realize ou sequer chegue a esses não-lugares.

Tal processo de sucateamento no Brasil é anterior à arte e sua função numa sociedade, cabendo sim às políticas públicas investirem na manutenção de seus equipamentos, incluindo os cuidados com seus recursos materiais e humanos.

Indubitavelmente, a experiência em dança fora da caixa cênica assume uma postura crítica-política ao se implicar com outros espaços, sobretudo os públicos, mas

essa postura deve se articular com a pesquisa artística, já que a arte fora de seu ambiente institucional é uma potente ferramenta política, muito embora não deva ser confundida com um veículo estritamente a serviço de uma “lugarização” ou de uma revitalização dessas paisagens esquecidas e devastadas.

Na dança, pensar o espaço é uma questão de necessidade. Aliás, conforme Bastos (2015, p. 88), “precisamos tomar decisões hábeis na relação com o espaço para que o corpo continue inventando. Desse modo, espaço é sempre uma realidade propositora para qualquer coreografia”. Ou seja, ao colocar o corpo fora da caixa cênica mudamos a realidade corpoespaçotempo, desestabilizando-a a partir de outras possibilidades e criando algo específico.

Outro ponto relevante são as práticas no espaço escolhido, como a experiência do saber sentir e os *programas* empregados nos trabalhos aqui mencionados, implicando corpo e espaço em duas escalas de tempo distintas. A primeira trata do instante, quando o corpo se atém a seus processos perceptivos em relação com seu entorno, produzindo estados de presença específicos que variam entre desestabilizações e atualizações; por sua vez, a outra escala de tempo recorre à memória (e ao esquecimento) do corpo, que carrega consigo experiências particulares e coletivas e assim propõe mudanças espaciais para e com aquele lugar.

Sob essa perspectiva, reafirmamos que o tempo é uma variável indissociável do espaço e do corpo, e que a organização coreográfica de ambos em lugares fora da caixa cênica se dá de forma distinta: precisamos de tempo para estar com esses e nesses lugares, caso contrário, a dança se submete à lógica mercadológica como um produto pronto para consumo, não como um processo artístico. Vale lembrar que essa lógica se apropriou do termo *site-specific* categorizando e engessando seus objetos artísticos como produtos vendáveis. A princípio, a perversão dessas práticas pode parecer propositiva para alguns artistas, mas acaba sendo uma imposição para que atuem no mercado, desviando-os de suas pesquisas poético-artísticas.

Esse cenário também é evidente na dança paulistana, a qual luta para conseguir espaços para residir e encontrar lugares para apresentar trabalhos, o que muitas vezes leva os artistas para espaços fora da caixa cênica, como uma estratégia de sobrevivência. No entanto, quando esses profissionais sucumbem a essa lógica, seu trabalho geralmente opera sob uma lógica da caixa cênica, lugar que foi originalmente pensado para isso. Em consequência, eles prejudicam seus trabalhos, produzindo uma não-dança que fica fora de seu contexto.

A partir da experiência de circulação de *Plongée* e das quatro versões de *Blow-up* foi possível entender quando e como um encontro entre corpoespaçotempo se dá, portanto, qualifica-se. Em nenhum momento houve a intenção de apontar trabalhos que são ou não são *site-specific*, de diminuir uns e louvar outros ou de classificar a caixa cênica como um não-lugar, e sim de evidenciar a necessidade de pensarmos de forma consciente e crítica sobre todos os lugares onde dançamos, estejam eles dentro ou não da caixa cênica.

Afinal, a própria caixa cênica pode ser tomada como um lugar específico, revelando sua arquitetura e contextos sociais por trás das coxias. Esse foi o caso do trabalho *Veronique Doisneau* (2004) feito na Ópera de Paris com concepção de Jérôme Bel²¹, e de sua versão brasileira, *Isabel Torres* (2007), feita no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Bel coloca a caixa cênica sob uma perspectiva dialética que, a nosso ver, não trata o lugar e o não-lugar como adjetivos respectivamente aplicados às qualidades boas e ruins, mas acima de tudo revela os bastidores dos grandes balés de repertório, com base em depoimentos pessoais das bailarinas que trabalharam nesses teatros por décadas. Em *Veronique Doisneau*, a bailarina está pestes a se aposentar do corpo de baile e ali realiza sua última performance. Diferentemente de sua trajetória no corpo de baile, ela está sozinha no palco narrando suas vivências e vai revelando trechos coreográficos prediletos de Mats Ek, Marius Petipa e Merce Cunningham que se misturam com as próprias histórias pessoais.

Tomando a caixa cênica como um lugar específico, Isabel Torres escancara concomitantemente um lugar e um não-lugar. Um lugar, pois ali se revela o processo de um corpo em relação específica com seu meio, uma bailarina na caixa cênica que traz em sua dança muitos anos de técnicas de se servir do corpo. Metodologias que são distintas para cada escola de *ballet* e implicam experiências ricas e transmissíveis de geração para geração. Portanto, vemos Veronique como um organismo dançante que se implica com seu entorno cênico, uma familiaridade entre corpo e lugar que se qualifica no tempo.

Já a dialética entre lugares é colocada pela contradição que a instituição teatral estabelece naquele contexto, revelando sua fração de não-lugar. A imposição hierárquica sobre aqueles corpos se mantém presente e, nos casos de Veronique e Isabel, se revela por suas posições de não destaque em suas respectivas instituições, somada ainda à lógica

²¹ www.jeromebel.fr

newtoniana e à separação entre artista e público, que são inerentes ao local da caixa cênica.

Atualmente, muitos trabalhos tomam a caixa cênica como um lugar específico. Escancaram suas coxias, mostram suas fiações e se arriscam a colocar o público em outra conformação. No entanto, é fato que um trabalho dentro do teatro lida com variáveis de natureza mais previsíveis, com as quais sabemos lidar na maior parte do tempo, e o corpo se faz a partir de um jogo de atravessamentos espaciais conhecidos e controláveis. Em um trabalho fora da caixa cênica, porém, essas variáveis são constantemente instáveis, ora encontrando estabilizações, ora não, e os ajustes entre organismo e meio variam em especificidade que só se consegue qualificar no tempo em lugar praticado.

Diante dessas constatações, conclui-se que esta dissertação foi pertinente para iniciar uma discussão acerca da experiência da dança fora da caixa cênica que, por sua vez, articula obrigatoriamente anseios artísticos com as posturas políticas no espaçotempo, trazendo à tona um pensamento crítico e específico. Esperamos que o presente trabalho contribua para as discussões já existentes e inspirem futuros trabalhos voltados à questão aqui apresentada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUGÉ, M. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da modernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

BANANA, A. **Trishapensamento**: espaço como previsão meteorológica. Belo Horizonte: Clube Ur = Hor, 2012.

_____. **Espaço como fluxo de possibilidades**. Organização: Helena Bastos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.

BANES, S. **Terpsichore in sneakers**: post-modern dance. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

BARROS, M. **Memórias inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BASTOS, H.; RACHOU, R. **Corpo e cidade**: moveres entre aproximações e deslocamentos. Organização: Helena Bastos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.

BASTOS, H.; ALTALEF, M. **Corpo sem vontade** = Cuerpo sin voluntad. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes de São Paulo e Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

BENJAMIN, W. Obras Escolhidas, Vol. 1: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISHOP, C. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. Londres: Verso, 2012.

BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. Tradução: Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALDAS, P.; GADELHA E. **Dança e dramaturgia(s)**. Tradução: Nathalia Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

CARON, J. **O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral**. Tese de doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: Vol. 1, Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. **História do corpo, vol 3**. As mutações do olhar. O século XX. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

DALCROZE, E. J. **Le rythme, la musique et l'éducation**. Lausanne: Editions Foetisch, 1965.

DAMÁSIO, A. **E o cérebro criou o Homem**. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DARWIN, C. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Tradução: Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAWKINS, R. **O gene egoísta**. Tradução: Geraldo H. M. Florsheim. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Editora Itatiaia, 2001.

DÓRIA, G. **A poética de sem lugar: por uma teatralidade na dança**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, USP, v. 8, 2008.

FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 16, 2011.

FORTIN, S. Towards a new generation: Somatic dance education in academia. **Impulse**, Montréal, v. 3, n. 4, 1995.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

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

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

JOHNSON, D. **Corpo**. Tradução: Aduari Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

KATZ, H. **Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: edição da autora, 2005.

KEHL, M. R. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. Tradução: Elizabeth Carbone Baez. **Gávea**, revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 1, 1984.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. **Revista Arte & Ensaios** n. 17, EBA/UFRJ, 2009.

_____. **One place after another: Site-specific art and locational identity**. Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra: The MIT Press, 2002.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto e Anna Maria Barros de Vecchi. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LAUNAY, I.; PEREIRA, R.; SOTER, S. **Laban ou a experiência da dança**. Tradução: Gustavo Ciríaco. Lições de Dança I. Rio de Janeiro: Univer Cidade Editora, 1999.

LEHMANN, H. T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARTINS, C. **Improvisação Dança Cognição**. Os processos de comunicação no corpo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

MARTINS, F. Formas de interpelação do espectador no teatro de rua contemporâneo: uma abordagem etnográfica da FiraTàrrega 2016. **Revista Sala Preta**, USP, v. 17, n. 1, 2017.

MAUSS, M. “Les techniques du corps”. Sociologie et anthropologie. Paris: PUF, 1950.

NEVES, N. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

NOË, A. **Action in perception**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.

PAVIS, P. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Dicionário de teatro**. Tradução: Nanci Fernandes, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Rachel Araujo de Baptista Fuser e Eudynir Fraga. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RENGEL, L. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

SUQUET, A. **O corpo dançante: um laboratório da percepção**. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G., História do corpo, vol 3 - As mutações do olhar. O século XX. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis: Vozes: 2011.

VIANNA, K. **A dança**. Colaboração: Marco Antônio de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

WOODRUFF, D. Treinamento na dança: visões mecanicistas e holísticas. Tradução: Leda Muhana. Cadernos do GIPE-CIT, n. 2, Salvador: UFBA/PPGAC, 1999.

WEBGRAFIA:

<http://www.bienal.org.br/post/368>

<https://www.cinedanca.com/>

<http://centrocultural.sp.gov.br/site/>

<https://www.danielburen.com/>

<https://ilanaelkis.wordpress.com/trabalhos-autorais/plongee/>

<http://www.jeromebel.fr/>

<https://indiceparaescuta.hotglue.me/>,

<https://www.itaucultural.org.br/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo110775/teatro-da-vertigem>

<http://www.museudadanca.com.br/maria-duschenes/>

<https://trishabrowncompany.org/>