

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO
GESTÃO DE PROJETOS CULTURAIS E ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS

Marianne Jordão

**A dança e a cidade: um estudo sobre a intervenção urbana em São Paulo
pelo Coletivo de Sonhos**

São Paulo
2017

MARIANNE JORDÃO

**A dança e a cidade: um estudo sobre a intervenção urbana em São Paulo
pelo Coletivo de Sonhos**

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos pelo Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação na Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof.^a Dra. Claudia Fazzolari

São Paulo
2017

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar aos meus pais e irmã, seres ímpares a quem dedico todas as minhas conquistas, em retribuição ao amor, compreensão, tempo, recursos e fé incondicionais dedicados para mim. Por me ensinarem o valor da educação, da integridade, e por me inspirarem a buscar sempre o meu melhor. Nada disso aconteceria sem vocês.

À prof.^a Doutora Claudia Fazzolari por seu conhecimento, paciência, disciplina e inspiração pela arte. Agradeço de coração por todos os nossos encontros e por tudo que pude aprender ao longo desse processo.

Ao João Pirahy, meu querido mestre, professor, amigo e inspiração. Sou grata por tantas trocas, risadas e aprendizados, não apenas sobre a dança, mas também sobre a vida ao longo desses anos em que descobri na dança contemporânea uma paixão correspondida.

Ao Vinicius, por todo amor e paciência. Por ser meu maior entusiasta e comprar minhas ideias e planos, dos mais surreais aos mais concretos, e acreditar em mim antes que qualquer um o faça, até eu mesma.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal discutir o movimento de busca por novos espaços para coreografias e performances, conhecido como “fuga”, na cidade de São Paulo. Tal tendência não se limita a espaços institucionalizados como o palco e o teatro, mas busca novos desafios, linguagens e dinâmicas quando ocupa a cena urbana. Refletindo sobre o contexto e a abrangência das performances, o artigo traçará uma linha do tempo da dança contemporânea no Brasil, levando em consideração o panorama em que a mesma está inserida, e como o meio pode influenciar o trabalho de um bailarino-intérprete e coreógrafo. Teremos como objeto de estudo, o Coletivo de Sonhos, que atua na cidade de São Paulo, sob a direção do professor, bailarino e coreógrafo, João Pirahy.

Palavras-chave: dança contemporânea, Coletivo de Sonhos, espaços urbanos.

ABSTRACT

This study has the main goal of discussing the search for new spaces for coreographies and performances, known as a "escape", in São Paulo city. This trend is not limited to institutionalized spaces such as stages and theaters, but pursuits new challenges, languages and dynamics as it occupies the urban scene. Reflecting on the context and scope of the performances, this article will trace a timeline of the contemporary dance in Brazil, considering the panorama in which it's set, and how the environment can influence the work of a dancer-interpretor and choreographer. The study will have as an object of study the Coletivo de Sonhos, that works in the São Paulo city, under the direction of the teacher, dancer and choreographer, João Pirahy.

Key-words: *contemporary dance, Coletivo de Sonhos, urban spaces.*

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo analizar el movimiento de búsqueda de nuevos espacios para coreografías y performances, conocido como “escape”, en la ciudad de São Paulo. Esta tendencia no se limita a espacios institucionalizados como la etapa y el teatro, pero busca nuevos retos, lenguajes y dinámicas cuando ocupa la escena urbana. Reflejando acerca del contexto y la cobertura de las performances, este artículo trazará una línea de tiempo de la danza contemporánea en Brasil, teniendo en cuenta el panorama en que está ubicada, y como el espacio puede influir en el trabajo de un bailarín-intérprete y coreógrafo. Tendremos como objeto de estudio el Coletivo de Sonhos, que actúa en la ciudad de São Paulo, con la dirección del profesor, bailarín y coreógrafo, João Pirahy.

Palabras-clave: *danza contemporanea, Coletivo de Sonhos, espacios urbanos.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 A dança contemporânea	7
1.1 Um breve histórico	7
1.2 A dança contemporânea no Brasil	8
1.2.1 O Coletivo de Sonhos e sua atuação em São Paulo	10
2 A dança contemporânea para além do palco	12
2.1 Por que sair?	13
2.2 O caráter crítico	16
3 O Coletivo de Sonhos e suas performances para além dos palcos	18
4 Considerações finais	23
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	27

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo realizar um estudo sobre o movimento de mudança de cenários na dança contemporânea, que leva performances para fora de ambientes controlados – palcos, teatros e espaços institucionalizados – e insere o bailarino-intérprete criador na vida da cidade.

Com a atenção da análise voltada para o histórico da dança contemporânea no Brasil, sob a influência do bailarino e coreógrafo Klauss Vianna, na formação de grupos de pesquisa na área, o artigo tem como objeto de estudo as ações do Coletivo de Sonhos e sua atuação na cidade de São Paulo.

O Coletivo de Sonhos, dirigido pelo professor, coreógrafo e bailarino João Pirahy, atua na capital paulista desde 2011 e possui um histórico de performances em espaços de passagem e ocupações em lugares comuns do cotidiano da cidade. O diretor tem influências advindas de ícones da dança como Pina Bausch, Win Vandekeybus, Ohad Naharin e Klauss Vianna – tendo sido, inclusive, aluno do coreógrafo brasileiro.

Com este estudo, baseado em investigações sobre a corporalidade do bailarino na dança contemporânea e as influências que o meio externo exerce sobre o mesmo, buscamos analisar as relações existentes entre as obras levadas a público em ambientes não controlados e o espaço onde estão inseridas.

Foram exploradas questões sobre a montagem de uma atividade coreográfica, levando em conta os critérios no momento de criação que a “desvia” de locais institucionalizados. Considerando que tais performances representam a possibilidade de novas formas de linguagem e estudo para bailarinos-intérpretes e criadores, foi problematizada a consciência do corpo que dança quando exposto em locais de deslocamento, o entorno ressignificado por meio das performances e a dança contemporânea instauradora de uma prática crítica na cidade.

A busca por novos espaços pode ser interpretada como uma tendência entre artistas contemporâneos, sendo uma forma de pesquisa e experimentação de

diferentes linguagens, além da ruptura com a ideia de locais segregados e sacramentados, onde a arte pode encontrar barreiras para a sua livre criação.

A partir do levantamento a respeito da forma como o cotidiano influencia performances fora de espaços fechados, e como o corpo que dança porta-se diante deste novo cenário, foi realizada uma entrevista semiestruturada com o coreógrafo e diretor geral do Coletivo de Sonhos, João Pirahy.

Foram situadas questões a respeito das apresentações do grupo, os eixos abordados quando uma performance é proposta em lugares de passagem, como se deu o histórico do Coletivo e sua atuação na cidade de São Paulo, e como a relação entre bailarino-intérprete, suas experiências e o meio, influenciam no resultado final de uma coreografia.

O artigo traçou um paralelo entre as ideias do antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini acerca da vida nas cidades, os estudos sobre as ocupações de locais não convencionais por meio da dança contemporânea realizados pela acadêmica e historiadora Eugenia Casini Ropa, e o trabalho da jornalista e crítica de dança, Helena Katz.

Com este levantamento, acredita-se contribuir para a discussão e compreensão das tendências de criação e expressões da dança contemporânea e suas possibilidades de diálogos versáteis com o espaço que cerca bailarinos-intérpretes e coreógrafos na cena urbana.

1 A dança contemporânea

1.1 Um breve histórico

Como um reflexo dos movimentos moderno-contemporâneos¹ criados nos Estados Unidos, a partir da década de 1950, a dança contemporânea surge como um reflexo fiel de seu tempo.

“A dança histórica que vivemos é a que chamamos de Dança Contemporânea e ela também é parte desta contemporaneidade. Por ser uma dança que se dança no hoje e no agora do cenário histórico maior da humanidade, a Dança Contemporânea é difícil de ser compreendida. Estamos vivendo-a ainda e só seríamos capazes de melhor compreendê-la em uma situação histórica posterior, onde pudéssemos vê-la não mais de dentro, mas de fora dela” (BRASIL, 2010, p. 7).

Advinda da dança moderna, a modalidade não possui uma técnica única sedimentada, mas é fruto de processos e experimentações que levam em conta noções de corporalidade e expressões da atualidade como material de pesquisa. A dança contemporânea é abrangente e agregadora, não delimita estilos de figurino, padrões musicais, movimentos ou espaços, e entende que não existe um corpo ideal: é multicultural, multifacetada, espelho do local onde está inserida e um dos principais objetos de pesquisa e investigação do corpo na contemporaneidade. Neste contexto, há a necessidade de o bailarino contemporâneo adaptar-se ao meio em que está inserido e somar em suas pesquisas os reflexos de vivências e experimentações do cotidiano.

A dança contemporânea rompe as estruturas clássicas ao permitir ao bailarino-intérprete a libertação autônoma, criativa e questionadora, a expressão corporal única de cada um e a relação deste com o mundo que o cerca.

¹ A primeira metade do século XX foi marcada por vanguardas artísticas como o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, que traziam para o seu centro de estudo questões intrínsecas à natureza humana: o sonho, as emoções, a crítica à sociedade vigente. Tais movimentos influenciaram as estruturas políticas e sociais da época. A dança contemporânea, surgida na década de 1950, nasce como um híbrido entre o diálogo do bailarino e o mundo, o questionamento de modalidades surgidas anteriormente como o ballet e a dança moderna, e um reflexo da produção artística da época.

1.2 A dança contemporânea no Brasil

Assim como o surgimento da dança contemporânea em diversos países, seu início definitivo no Brasil não possui data precisa. Tal modalidade traz consigo referências de outras práticas e movimentos, como a dança moderna, porém é sensível ao que acontece em redor, absorvendo para si os movimentos e acontecimentos externos como fonte de pesquisa e produção.

É sabido que, como consequência da 2ª Guerra Mundial, artistas originários de diversas partes do mundo chegaram ao Brasil, em busca de um local mais seguro e distante dos conflitos da época, fixando-se, principalmente, no eixo Rio-São Paulo e trazendo consigo novas técnicas e experiências. Podemos citar como alguns exemplos Maria Duschenes², Renné Gumiel³, Nina Verchinina⁴ e Marika Gidali⁵.

Os anos seguintes foram revolucionários para o cenário artístico brasileiro.

A década de 1950 trouxe consigo a terceira geração do Modernismo, sendo que a década se iniciou com a 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. Nos anos seguintes, o país passava por um momento político conturbado com o golpe militar, a repressão e a censura da classe artística, em 1964. Ao mesmo tempo, o Tropicalismo⁶ surgia, com sua inovação estética na música, artes plásticas e cinema, e artistas como Hélio

² Pioneira na dança moderna, a bailarina húngara Maria Duschenes teve destaque na história da dança brasileira como educadora e coreógrafa, contribuindo para a difusão do método Laban no País.

³ Radicada no Brasil desde 1957, a atriz, bailarina e coreógrafa, Renée Gumiel é também uma das precursoras da dança moderna no País e fundadora da Cia de Dança Contemporânea Brasileira.

⁴ Coreógrafa e bailarina russa residiu no Brasil de 1954 até seu falecimento, em 1995. Teve papel fundamental na formação de professores, bailarinos e coreógrafos, na cidade do Rio de Janeiro.

⁵ Fundadora do Ballet Stagium, Marika Gidali é uma bailarina, coreógrafa, professora e diretora artística húngara, que iniciou seus trabalhos no Brasil no ano de 1954, tendo atuado como bailarina no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Teatro Cultura Artística e Ballet IV Centenário. Esteve à frente de projetos socioeducativos de peso como coordenadora do Projeto Joaninha, da Dança a Serviço da Educação – Stagium vai às Escolas e Escolas Vão ao Teatro, e do Professor Criativo.

⁶ O Tropicalismo foi um movimento de ruptura, encabeçado por artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que agitou o meio cultural brasileiro com propostas inovadoras para a MPB, como a absorção do rock e de sons psicodélicos nas produções musicais. Ao sugerir tais mudanças, o Tropicalismo acabou tendo sua influência reverberada em na cultura popular brasileira como um todo.

Oiticica, Lygia Clark conheciam as inovações criadas por Caetano Veloso e pelos Mutantes.

A dança contemporânea surge neste como um movimento sensível ao caos dos acontecimentos de cada época, seu estilo se insere na história artística brasileira, mantendo referências advindas de artistas norte-americanos e europeus, porém adaptadas à nossa própria realidade e à revolução cultural das últimas décadas.

A dança contemporânea brasileira possui grandes expoentes. Podemos citar o coletivo Cena 11 Cia. de Dança – grupo catarinense fundado em 1993 e dirigido por Alejandro Ahmed⁷, com um histórico de inovação e exploração de coreografias que utilizam o meio em que estão inseridas as criações como objeto de trabalho e controle sobre o corpo. Também a Cia de Dança Deborah Colker – companhia de dança criada pela bailarina e coreógrafa homônima em 1994, com empreendimentos de grande projeção, nacional e internacional, tendo já se apresentado em diversos continentes e conquistado prêmios como o *Laurence Oliver Award 2001*, até então inédito para um grupo de dança brasileiro. Outro grande nome de importância na história da dança contemporânea brasileira é o bailarino, intérprete, professor e diretor artístico, Klauss Vianna, cuja estética rompe com a figura clássica da dança, onde o bailarino possui limitações em sua autonomia criativa. Vianna propôs uma técnica inovadora até então, que promovia o uso da experiência pessoal de seus bailarinos em coreografias, além da preocupação com articulações de movimento, pesos, apoios, alavancas e uso do solo como elemento propulsor.

⁷ Alejandro Ahmed é um coreógrafo residente, performer e diretor artístico autodidata que, ao longo de sua carreira, buscou a integração de seus pensamentos e experimentações. Com seu trabalho à frente da Cena 11 Cia. de Dança, desenvolveu uma técnica que prioriza os limites corporais, chamada “percepção física”.

1.2.1 O Coletivo de Sonhos e sua atuação em São Paulo

O Coletivo de Sonhos é composto por um grupo de artistas independentes, de diferentes origens e formações profissionais, e oferece ampla reflexão sobre a dança contemporânea em São Paulo, as possibilidades de inter-relações com diversas linguagens artísticas (teatro, música, canto, circo, performance e vídeo), e o local onde está inserida a intervenção na cena urbana: a rua, a praça, o viaduto.

Tal proposta nasceu pela experiência e *expertise* de mais de 30 anos de carreira do coreógrafo e bailarino, João Pirahy. Desde 2011, Pirahy convida alunos a participar e compartilhar seus estudos, experimentações e processos de criação em dança contemporânea.

Para a composição dos processos criativos e novos trabalhos, os bailarinos-intérpretes são convidados a refletir a respeito da temática estabelecida e explorá-la, por meio de linguagens corporais próprias, criando nova relação da dança com o meio e suas ferramentas de expressão. O Coletivo de Sonhos sempre leva em conta experiências individuais advindas da formação de cada artista, já que o grupo é heterogêneo em sua formação. Tais investigações e vivências acarretam na criação de obras com caráter colaborativo.

Podemos encontrar semelhanças entre a didática do diretor João Pirahy e a técnica de Klauss Vianna. Tal metodologia não segue os padrões ordenados pelo senso comum da dança clássica ou moderna. Entusiasta da liberdade singular, Vianna rejeita o aspecto “limitador” que determinados sistemas impõem ao bailarino e que, se aplicados de forma massificada e sem reflexão, são entendidos como imutáveis. Passado de geração para geração, Vianna propôs, em seus estudos, o conhecimento corporal em termos de possibilidades de articulação, apoios dos membros inferiores no solo, movimentos com a coluna vertebral, além da valorização da vivência de cada bailarino no desenvolvimento de obras colaborativas. Tanto para Vianna, quanto para Pirahy, experiências pessoais servem como fonte de pesquisa e interpretação, quando o criador deixa de ser um “reprodutor” de passos estabelecidos e passa a ser pesquisador e articulador da linguagem de seu próprio corpo.

Além de experimentos multimeios, o Coletivo sagra-se por performances que transcendem locais fechados, como o teatro e a sala de ensaio. Com obras de temáticas questionadoras de modelos sociais normativos, ativam o debate sobre a homofobia, o lugar da mulher na sociedade, o amor e a morte. O grupo já performou em locais como estações de metrô, ruas, viadutos, parques, estruturas arquitetônicas não convencionais, praias e praças.

O Coletivo atua, desde o seu início, na cidade de São Paulo, e esta tem sido de grande importância para os projetos realizados desde então. Cenários como o Elevado Presidente João Goulart, Vale do Anhangabaú, Praça Victor Civita, estação Paraíso do metrô, Parque Ibirapuera, entre outros, já serviram como elementos de criação de performances das mais diversas temáticas.

2 A dança contemporânea para além do palco

“O espaço organiza o corpo em movimento e é o corpo que torna visível e vivo o espaço”.

Adolphe Appia

A partir do momento em que a dança contemporânea busca novos horizontes para suas performances e deixa o hermetismo dos espaços institucionalizados, a mesma passa a se confrontar com elementos do cotidiano e do espaço urbano, em propostas artísticas que ultrapassam o convencional.

Entre construções arquitetônicas variadas e um novo tipo de público – o participativo e/ou disponível – o movimento da dança contemporânea passa a enfrentar novas realidades. A busca por ocupações dos espaços urbanos pode criar possibilidades para pesquisas de outras linguagens artísticas e, ao mesmo tempo, uma forma de resistência na era pós-moderna.

Neste momento, bailarinos e espectadores misturam-se e passam a compartilhar o mesmo meio, e a cidade passa a ser um novo local para se apropriar não apenas como um cenário, torna-se parte integrante da performance e objeto de interação com o corpo do bailarino-intérprete.

Para o Coletivo, o corpo contemporâneo rompe com os espaços institucionalizados e passa a ser agente explorador do local onde está inserida a sua complexidade. A prática crítica da dança contemporânea para além do palco permite que o bailarino-intérprete partilhe, conheça e aceite o espaço como peça-chave de sua proposta de criação.

Tal cenário pode significar novos desafios para este tipo de performance, como o encontro frente à frente com o acaso que os centros urbanos oferecem em seu dia a dia, sendo impossível prever e/ou buscar espaços relativamente seguros para que as interações aconteçam na cidade. Nelas, o desencontro de ritmos entre a proposta do bailarino-intérprete e o passo daqueles que se encontram e desviam, em um mesmo local, convive em dinâmica alternada.

2.1 Por que sair?

Os fatores que levam o coreógrafo e os bailarinos a buscarem novas propostas, fora de determinada zona de conforto proporcionada pelos espaços institucionalizados podem ser os mais diversos possíveis, na vida de uma cidade como São Paulo.

A dança contemporânea é mutável, fluída, sensível ao contexto onde está inserida e conectada com a realidade à sua volta. Um dos motivos pelos quais as performances buscam novos locais pode ser apontado pelo desejo de adequação a diferentes espaços que os formatos cartesianos de locais fechados, muitas vezes, não ofertam para novas propostas.

“A dança [...] não é feita com base em um discurso unidirecional, ela tem como base a realidade do lugar: o contexto do entorno, a arquitetura, a história do lugar e as relações sociais que aí acontecem”. (MORAIS, 2015, p.59).

A busca pela aproximação com o público participante em uma relação mais direta influencia fortemente este processo. Somados à tendência, à desconstrução e à fragmentação, advindas da pós-modernidade⁸, criam-se diálogos e dicotomias a serem desenvolvidos entre criador e espectador, mesmo que esta forma de linguagem possa causar estranheza, instabilidade e até mesmo incômodo naquele que presencia uma performance fora de seu espaço costumeiro, chocando-se diretamente com o dia a dia.

O bailarino-interprete que se expõe em espaços abertos busca uma nova identidade da dança em si, sabendo das possibilidades de pesquisas com um novo tipo de público, mais amplo, muitas vezes desconcertado e até mesmo mais

⁸ “A pós-modernidade é vista como a época das incertezas e fragmentações do que antes fora tido como sólido. Outra característica importante a ser citada é o imediatismo e a efemeridade, ou, como o sociólogo polonês Zygmunt Bauman definiu: “modernidade líquida”, onde as relações tornam-se efêmeras, voláteis e fugazes”. (BAUMAN, Zygmunt – Modernidade Líquida – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001).

disponível. Tais ocupações não-cotidianas⁹ inserem o bailarino por meio de perspectivas diferenciadas e passageiras em novos contextos, atingindo de diferentes formas, ainda que efêmeras, não apenas aquele que dança, mas todos que vivenciam as coreografias.

A escolha de centros urbanos pode justificar-se pelo fato de que a cidade, hoje, transcende seu papel de grande “mecanismo alienador”, como definiu a estudiosa Eugenia Casini Ropa (2012), e passa a ser também um espaço do cotidiano e habitat de experimentos sociais:

“O corpo dançante pode pretender aferir-se dialeticamente com a cidade e, até mesmo, penetrar, despertar e animar com sua vitalidade fisiológica as estruturas arquitetônicas, traduzi-las em signos corpóreos, dialogar com os volumes e as superfícies, provocar o inorgânico, o permanente e o funcional com a organicidade e com a efêmera, imprevisível improdutividade simbólica do gesto artístico: pode mudar o aparentemente imutável”. (ROPA, p.116, 2012).

Ropa (2012) reafirma o corpo como agente que dialoga com o espaço onde está inserida sua ação. A inquietação da busca por novos locais a serem explorados leva o *performer* a se inserir como parte integrante do cenário. A cidade viva o acolhe, não de forma pacífica e simplificada, mas o corpo e o meio, a partir deste momento, são um só ser que provoca e questiona estruturas dominantes.

Os locais permanecerão os mesmos, sem necessariamente haver intervenções notáveis nas estruturas físicas, porém tais interações entre o corpo do bailarino e a cidade ressignificam os locais escolhidos, que passam a ser vivenciados por meio da dança contemporânea como ocupações humanizadas.

A dança assim, por refletir os acontecimentos concomitantes à sua criação, não pode ser pensada como algo “ilustrativo”: a modernidade fragmentada faz com que a arte responda de forma crítica ao seu entorno. Se o bailarino-intérprete está

⁹ Como “não-cotidiana”, entendemos tudo aquilo que foge ao padrão corriqueiro e ordinário do dia a dia. Tais ocupações não-cotidianas na dança contemporânea dizem respeito àquelas que não seguem padrões da arte sacramentada em espaços fechados.

predisposto a interagir com o meio onde está inserido e deixa a artificialidade dos locais institucionalizados, a dança contemporânea passa a negar a característica principal de um de seus antecessores, o ballet clássico, que tinha como principal objetivo a busca pelo virtuosismo estético, e passa a questionar, propor e viver os conflitos da realidade ao seu redor.

Para Moraes (2015, v.1, p. 25) “A cidade funciona como um “corpo dinâmico e mutante”. A dança que transcende os espaços institucionalizados encontra um novo cenário quando se propõe a exibição pública: antes, com as modalidades técnicas e clássicas buscava-se a elevação humana. Hoje, com a transferência de cenários, busca-se a fusão entre o corpo do bailarino e o habitat urbano.

A partir desta composição, o caráter antropológico ganha seu lugar de valor na performance, juntando-se às questões sociais e artísticas em que a arte e o corpo político convergem na cena urbana.

A crítica de dança Helena Katz nos diz:

“A dança é o que a visualidade expressa; seja ou não a expressão “verdade interior”, será sempre algo retirado da “caixa preta do corpo” para a visualidade, se continuarmos a sustentar que a dança é o que expressa”.
(KATZ, p. 10, 2012).

Neste contexto, é possível afirmar que a performance terá sempre algo de caráter pessoal do bailarino, assim como Klauss Vianna propôs em sua técnica e como João Pirahy leva em consideração em suas performances à frente do Coletivo de Sonhos. Independentemente do local de exposição de tal trabalho/obra, a subjetividade fica também a cargo do espectador, como apresenta a arte contemporânea: o sentimento que a corporeidade do bailarino exposto no espaço público desperta naquele que o observa é de interpretação pessoal, porém será instaurado neste processo o lugar de uma prática crítica proposta pela dança contemporânea.

2.2 O caráter crítico

A dança contemporânea instaura na cidade seu caráter crítico, a partir do momento em que questiona seu próprio espaço de atuação e indica, ao mesmo tempo, a subversão de padrões e a adaptação de si mesma. Quando esta ousa ocupar espaços públicos e de circulação na cidade, está abrindo seu campo de pesquisa para novas modalidades de expressão e produção coreográfica, além de estabelecer uma relação política com o meio, como uma forma de resistência de artistas que se colocam como contrários à arte institucionalizada. O antropólogo Nestor Garcia Canclini afirma:

“Enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança [...]. Sem vitrinas nem guardiães que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea”. (CANCLINI, 2015, p. 301).

Podemos traçar um paralelo entre a observação do pesquisador argentino Nestor Garcia Canclini¹⁰, quando se refere a objetos arquivados em museus e a relação entre a dança fora dos palcos. Quando o autor afirma que obras armazenadas em ambientes controlados, como os museus, serão preservadas em sua forma mais “pura e verdadeira”, porém longe das interações que um organismo vivo como a cidade pode causar, o mesmo vale para a dança contemporânea. Um espetáculo apresentado no palco terá situações controladas, locais previamente determinados e a separação evidente entre quem é o *performer* e quem é o espectador. Já uma coreografia que é vivida ou proposta em um espaço aberto, sofre todos os tipos de influência externa, pois as variáveis nunca são controláveis e o *performer*, desta vez,

¹⁰ Nestor Garcia Canclini é um antropólogo nascido na Argentina, onde iniciou seus estudos. Canclini concluiu seu doutorado na Universidade de Paris e lecionou em instituições como a Universidade da Prata, de Buenos Aires, Austin, Barcelona, São Paulo e Stanford. Desde 1990 é professor da Universidad Autonoma Metropolitana no México, onde é radicado. O antropólogo dedicou sua vida ao estudo da pós-modernidade, comunicação e cultura, do ponto de vista das realidades da América Latina.

lida com espontaneidades e reações diversas dos mais diferentes tipos de público que poderão transitar naquele momento, naquele lugar.

Ao romper a barreira do espaço limitador, bailarinos e coreógrafos acabam por romper também a linha que divide o que é controlado do que é democratizado. A ideia de que a dança deve limitar-se aos espaços correntes que lhes são designados pode criar uma falsa impressão de que se trata de uma manifestação circunscrita, devido aos locais consagrados onde geralmente estão localizadas as coreografias. Quando uma performance acontece em um local aberto, a arte democratiza sua presença: está colocada diante dos olhares de todos, minimizando separações de classes.

O espaço privilegiado da arte passa a ser questionado, por meio da reflexão proposta pela dança contemporânea, para além das quatro paredes. O corpo amplifica, então, um caráter político com relação ao local onde está inserido, fazendo com que o conceito de dança contemporânea e a prática crítica sejam codependentes no processo de ruptura com aquilo que é considerado sacramentado na arte.

Para Ardenne (2002, apud Morais, 2015) a cidade “é também o espaço público por excelência, lugar de troca, de encontro: da arte com um público em relação direta; do artista com o outro”, onde não é vista como mera cenografia para performances e coreografias, mas como parte integrante fundamental da proposta artística. Por meio deste processo de ocupação, busca-se a ressignificação da relação entre o corpo e o espaço que o rodeia. A rua, propriamente dita, é um espaço público que não obedece ao processo de “privatização” da arte. O intérprete que se insere neste cenário, vivencia a cidade de maneira crítica e real, participando de seu cotidiano, misturando-se aos passantes e chocando-se com a rotina. Sua intervenção torna este espaço vivo.

3 O Coletivo de Sonhos e suas performances para além dos palcos

A entrevista realizada com o diretor geral do Coletivo de Sonhos, João Pirahy, resultado de estreita convivência, foi concedida, para o presente estudo, em março de 2017, e teve como principais temas abordados os processos criativos do Coletivo e as propostas artísticas que são realizadas para além dos espaços institucionalizados.

Ao ser questionado sobre as etapas de criação dos trabalhos do Coletivo de Sonhos, o diretor João Pirahy descreve os processos que leva em consideração em cada momento de pesquisa. Para ele, o primeiro passo é traçar um norte para a proposta. É nesta parte que o diretor define a temática a ser desenvolvida e discute com os bailarinos o projeto coreográfico.

Os temas definidos são debatidos de forma coletiva com os integrantes do grupo e, a partir daí, inicia-se o processo de testes, de modo que o assunto abordado seja incorporado pelo bailarino-intérprete por meio de sua vivência e visão. Após este processo, que passa também por ensaios e novos debates, surge a formatação da célula coreográfica e dramaturgica. É importante destacar que o diretor trabalha sempre com duas possibilidades, quando uma coreografia é levada para o espaço urbano: propostas preestabelecidas e pesquisas que surgem ao longo do processo.

Um projeto pode ser pensado, desde o seu primeiro momento, como algo que irá transcender os espaços institucionalizados dos palcos. Porém Pirahy afirma que, em sua atuação como idealizador e diretor geral do Coletivo de Sonhos, muitas vezes seus trabalhos que seguiram o rumo da performance pública, em um primeiro momento, iniciaram-se como pesquisa dentro do espaço de ensaio e caminharam para novas possibilidades, conforme a expansão da proposta em debates e experimentações entre os bailarinos.

Quando questionado sobre a forma com que a dinâmica crítica do corpo do bailarino dialoga com os espaços de passagem da cidade, Pirahy explica que existe uma preocupação e preparação dos temas por meio de um percurso de estudo. Os bailarinos-intérpretes passam por processos de ensaios, experimentos e improvisos quando o projeto irá ocupar espaços na cidade de São Paulo. É fundamental, tanto

para o coreógrafo, quanto para o dançarino, que todos estejam preparados para os mais diferentes tipos de espectadores que serão impactados pela performance. É neste momento que um trabalho intenso de dramaturgia acontece, para que os *performers* estejam sempre prontos para lidarem e dialogarem com o outro corporalmente, dentro de seu personagem, com todo tipo de público.

Quando o Coletivo se propõe a expor sua obra em locais de passagem, existe o cuidado entre direção e bailarinos com a maneira como se portam, como vivem as *personas* designadas e como os mesmos devem manter-se dentro da atuação da personagem, com uma interação que tenha começo, meio e fim. É traçada uma linha de conduta para cada elemento da performance, mas, como coreografias em locais públicos quase nunca se dão de forma linear e sofrem influência direta do público, os bailarinos possuem ferramentas de improvisação que ajudam a manter cada intérprete dentro de seus papéis, caso algo fuja demasiado do planejado.

O improviso é instrumento importante nos ensaios, performances e coreografias de João Pirahy. Sendo este um elemento que ativa a criatividade dos bailarinos por meio de sua própria experiência e corporalidade, o improviso mostra-se fundamental quando um trabalho transcende as quatro paredes dos espaços institucionalizados, e busca ocupar os espaços urbanos, conforme figura 1 e 2:

Figura 1 – Processo de criação do Coletivo de Sonhos (2016)



Fonte: Fan Page do Coletivo de Sonhos ([facebook.com/sonhoslucidosonirocritica](https://www.facebook.com/sonhoslucidosonirocritica))

Figura 2 – Processo de criação do trabalho “Intolerância com Intervalo de Confiança”, no Centro de Referência da Dança (2016)



Fonte: Fan Page do Coletivo de Sonhos (facebook.com/sonhoslucidosonirocritica)

Outro ponto, considerado importante momento para reflexão é a questão dos limites do corpo atuante do bailarino e como este convive com as dificuldades físicas da cidade, configurando um eixo central das propostas do coletivo.

João Pirahy acredita, em sua metodologia, que a dança deve ser inclusiva e, justamente por isso, o Coletivo de Sonhos não possui, como premissa, bailarinos que sigam determinados padrões físicos, todos os corpos são bem-vindos. Desta maneira, qualquer um é capaz de participar de uma performance pública, porém os limites devem ser respeitados. Em situações em que a coreografia ocorra em locais de difícil acesso, bailarinos que não possuam um alongamento exímio, por exemplo, são convidados a participarem dentro daquilo que seus corpos permitem, de forma que todos possam fazer parte, mas sem que se exponham a riscos físicos.

Pirahy acredita que as temáticas trabalhadas, muitas vezes voltadas ao debate sobre o preconceito, o lugar da mulher na sociedade, são a base da construção de propostas que podem ser compartilhadas em locais fora dos espaços institucionalizados.

Quando o respeito consigo mesmo e com o grupo são trabalhados desde o início, criações mais coesas, que podem causar identificação com os mais diversos tipos de público, podem surgir e servir de material para novas possibilidades.

Já sobre a questão da escolha dos locais, o diretor afirma que dois critérios são levados em consideração neste momento: o primeiro diz respeito à relação de

relevância que o tema possui com o lugar, se este pode ser cênico e dialogar com a proposta. Recentemente, o Coletivo de Sonhos iniciou um novo trabalho de pesquisa com o tema “Liberdade” (figura 3). Para um primeiro encontro e estudos de possibilidades do entorno, o grupo reuniu-se no Parque Ibirapuera, onde os bailarinos participaram de um ensaio aberto com exercícios de contato e improviso, levando em consideração a sensação do ambiente à sua volta como fonte de pesquisa.

Figura 3 – Ensaio aberto no Parque Ibirapuera (2017)



Fonte: Fan Page do Coletivo de Sonhos ([facebook.com/sonhoslucidosonirocritica](https://www.facebook.com/sonhoslucidosonirocritica))

Além da temática, outro item importante que Pirahy tem como prioridade refere-se ao cuidado com as características físicas de cada espaço. Sendo assim, os locais escolhidos são sempre observados previamente, levando em consideração o trânsito e a segurança na região, a exposição dos bailarinos, o relevo e os itens que compõem o cenário como escadas, elevações, o tipo de terreno e a circulação de pessoas, como nos mostram as figuras 4 e 5:

Figura 4 – Intervenção na Praça Benedito Calixto (2014)



Fonte: Fan Page do Coletivo de Sonhos ([facebook.com/sonhoslucidosonirocritica](https://www.facebook.com/sonhoslucidosonirocritica))

Figura 5: Intervenção no vão livre do MASP (2015)



Fonte: Fan Page do Coletivo de Sonhos ([facebook.com/sonhoslucidosonirocritica](https://www.facebook.com/sonhoslucidosonirocritica))

Finalizando a entrevista, João Pirahy relata a importância da arte, cultura e dança em sua formação. Para o diretor, a dança ainda é elitizada em nossa sociedade. Quando é apresentada apenas em locais institucionalizados como o teatro, não atinge de forma abrangente um público mais diversificado. Pirahy pretende, quando sugere uma performance fora do palco, dividir suas criações com o maior número de pessoas nos locais escolhidos para exibir seus trabalhos, sugerir novos diálogos e, acima de tudo, sinaliza a quebra da rotina, tanto para espectadores, quanto para os bailarinos do Coletivo de Sonhos.

4 Considerações finais

Em “O Brasil Descobre a Dança Descobre o Brasil”, a crítica de dança Helena Katz (1994, p.19) afirma, a respeito da importância da dança como expressão questionadora dos tempos atuais: “(...) as plateias foram nascendo, nessa confiança de que a dança servia para algo além de distrair e embevecer. De terra sem território surgiu como uma fonte plural que informava o presente”.

A primeira consideração do presente artigo, a partir dos estudos realizados, diz respeito ao caráter crítico da dança contemporânea. Quando esta rompe com o proposto até então, pelo ballet clássico e pela dança moderna por meio da noção de ordem estabelecida, torna-se algo que transcende o entretenimento e passa a ser mecanismo crítico da vida pós-moderna, refletindo no corpo do bailarino e em seus movimentos, os questionamentos do cotidiano.

Katz avança, ainda, a “dança como ferramenta de reconstruir o mundo” (1994, p.34), quando ratifica a importância da dança como instrumento instigador.

É natural que sua principal ferramenta seja o próprio corpo do bailarino-intérprete. Não é possível pensar em um desempenho que transcenda palcos e espaços fechados sem que haja, sempre, o pensamento crítico acionando novos comportamentos. Quando o artista dispõe-se a utilizar sua técnica e linguagem em uma performance em locais de passagem, o mesmo coloca-se automaticamente como parte integrante da cidade, da cena urbana e seus mecanismos. Ao fazê-lo, rompe com o caráter estético da arte e passa a usá-la de forma indagadora.

Nestor Garcia Canclini critica a produção artística nas últimas décadas:

“A efervescência inovadora dos anos sessenta (*happenings*, arte na rua, valorização do gestual na plástica, da improvisação na música e nas artes cênicas), que exaltou a capacidade inventiva e a originalidade como valor supremo, questionou o reducionismo sociológico. Mas esse impulso vanguardista arrefeceu. Dos anos setenta aos noventa, as artes visuais mostraram certa monotonia, como se tivessem chegado a um topo criativo. O pensamento pós-moderno abandonou a estética da ruptura e propôs

reavaliar diversas tradições, fomentando a citação e a paródia do passado mais do que a invenção de formas inteiramente inéditas. A autonomia criativa dos artistas também foi reduzida pelas exigências expansionistas dos mercados artísticos, quando se passou das minorias de *amateurs* e elites cultas ao grande público”. (CANCLINI, 2008, p. 35)

Para o antropólogo, a produção artística dos últimos 30 anos não surpreende mais, tanto em termos de capacidade inventiva e questionamento, e é neste momento em que as ocupações de espaços urbanos por meio de performances de dança contemporânea podem apontar uma alternativa à “monotonia” citada pelo autor. Neste contexto, o Coletivo de Sonhos busca trazer para o centro de discussão de suas atividades o diálogo entre complexos temas atuais e seu papel na sociedade quando suas propostas são levadas para os espaços de deslocamento, rompendo com o tradicionalismo das coreografias propostas em locais mais elitizados como os palcos de teatros.

Quando os bailarinos-intérpretes do Coletivo de Sonhos são inseridos em um lugar aberto e nele performam, os mesmos experimentam a cidade “de dentro”, com a ótica de quem está vivenciando o local, porém ressignificando, com sua dança, o espaço, não necessariamente modificando a estrutura física, porém agindo por meio da prática artística e do pensamento crítico.

É possível considerar que os processos de experimentação são essenciais para este tipo de prática artística. Para as montagens de seus projetos, João Pirahy leva em consideração o uso constante da ferramenta de improviso. Os bailarinos-intérpretes do Coletivo são incentivados a buscarem dentro de suas vivências, ferramentas para que, uma vez em cena, não saiam completamente do personagem designado. O uso de intensidade nos passos – ora lentos e comedidos, ora rápidos e “fora de controle” -, a aplicação de níveis – usando os planos altos, médios e baixos -, as intenções de movimentação – com movimentos que podem ser “quebrados”, “angulares”, “redondos” e “cíclicos” -, são fundamentais para que o bailarino possa manter-se inserido em uma performance fora de ambientes controlados, com tantas variáveis em torno de si, incorporando as fragilidades do cotidiano.

Assim, o Coletivo deixa de apenas “reproduzir” sequências de passos e coreografias, anteriormente propostas, e passa a ser um pesquisador de si mesmo e daquilo que o cerca, fazendo de sua “bagagem” uma possibilidade poderosa de expressão. Tal prática permite que bailarinos-intérpretes incorporem o espaço como elemento fundamental de sua criação.

O uso de movimentos de repetição assemelha-se muito com a rotina da vida na cidade. Os trajetos, o ofício, os hábitos, tudo remete ao cotidiano contínuo dos grandes centros urbanos e a dança contemporânea é capaz de absorver tais fatos e utilizá-los como ferramenta de improvisação.

A partir desta visão, consideramos que a cena urbana deixa de ser um impedimento para performances e passa a ser um espaço de troca, essencial para a criação de performances que infiltram-se no cotidiano daqueles que dividem o entorno com bailarinos-intérpretes, no acelerado modo de vida da cidade.

Os centros urbanos e o bailarino-intérprete desenvolvem, então, uma relação simbiótica, onde ambos são acolhidos mutuamente, sem que tal convivência seja necessariamente simples e harmônica. O meio e o corpo que dança, a partir desta conexão, tornam-se instrumento questionador de estruturas dominantes das cidades, sua arquitetura nem sempre convidativa, seus habitantes e seu comportamento.

Canclini afirma sobre a falta de protagonismo na vida pós-moderna:

“Olhando-se os comportamentos de massa do ponto de vista do mercado, parece que procuram desativar-nos: somos cada vez menos responsáveis, sem capacidade para intervir nos espetáculos de que desfrutamos ou na informação que selecionam para nós”. (CANCLINI, 2008, p.28)

Neste sentido, é possível inferir que as performances que fogem de locais institucionalizados despertam reações diversas em seus espectadores. Sua compreensão é de livre interpretação pessoal, porém a prática crítica ali instaurada impacta de forma direta o entorno e todos que pela cidade circulam.

As performances em locais abertos figuram como célula viva da cidade, tornam-se parte integrante do estudo ali realizado e coletivamente construído.

O estudioso ainda aponta (2008, p.47): “Somos convocados a sermos espectadores da nossa própria cidade”. A prática da dança contemporânea para além dos palcos reúne bailarinos-intérpretes e público, convida a vivenciarem, juntos, a cidade de uma forma intensa e reveladora, em que cada um desempenha funções que fogem aos convencionalismos que o cotidiano impõe, ressignificando de forma simbólica, porém expressiva, o entorno e seu próprio papel como protagonista da vida na cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, Aline S. (2010). **A dança-em-criação: reflexões pedagógicas**. [s.l.] O Mosaico – Revista Pesquisa em Artes/FAP, n. 3, p. 1-18, 2010.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas, poderes oblíquos**. In: Nestor Canclini. Culturas Híbridas. 4a ed. São Paulo; Editora Edusp, 2015. p. 283-350.

CANCLINI, Nestor G. **Leitores, espectadores e internautas**. 1ª ed. São Paulo; Editora Iluminuras, 2008. 96p.

VILA NOVA, Luane M. **As contribuições da dança na formação do indivíduo na pós modernidade**. 14 f. Artigo científico – Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, Universidade de São Paulo, 2010.

GREINER, C.; KATZ, H. **Visualidade e imunização: o inframince do ver/ouvir a dança**. [s.l.] II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, 2012.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança descobre o Brasil**. 1ª ed. São Paulo; Editora DBA – Dórea Books and Art, 1994. 143p.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. 3a ed. Lisboa; Editora Orfeu Negro, 2012. 400p.

MORAIS, C. **A dança in situ no espaço urbano**. 1a ed. São Paulo; Editora Lince, 2015. 165p.

ROPA, E.C. (2012). **A dança urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança**. [s.l.] Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, n. 19, p. 113-119, 2012.

SANDER, J. **A poética-política dos corpos na cidade: entre performance e dança**. [s.l.] II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, 2012.

VIANNA, K. **A dança**. 7a ed. São Paulo; Summus Editorial, 2005. 154p.

SITES VISITADOS

DUARTE, M. O que é a dança contemporânea? Disponível em <<https://jpn.up.pt/2008/12/22/o-que-e-danca-contemporanea/>>. Acesso em 11 de março de 2017.

A dança contemporânea no tempo. Disponível em <http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_01.pdf>. Acesso em 11 de março de 2017.

Grupo Cena 11 CIA de Dança. Disponível em <<https://www.cena11.com.br/>>. Acesso em 23 de março de 2017.

Companhia de Dança Deborah Colker. Disponível em <<http://www.ciadeborahcolker.com.br/>>. Acesso em 23 de março de 2017.

Tropicália. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em 12 de junho de 2017.