



Dança na rua: arte como representação e comunicação na cidade¹

Denise da Costa Oliveira SIQUEIRA²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Resumo

Dança em Trânsito é uma mostra de dança contemporânea que desde o início dos anos 2000 tem lugar em ruas e espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro. Como outros eventos de arte contemporânea em arquiteturas urbanas incentiva uma relação público/artista/obra distinta dos rituais do teatro e expressa preocupação comunicativa e estética. Este artigo foca a experiência da dança cênica no espaço público, entendendo a rua como local também midiático - pelas mídias que abriga e por ser tema diariamente retratado por meios de comunicação de massa. Para tal, aborda o trabalho de três artistas que participam do evento e deram depoimentos sobre sua experiência: Esther Weitzman, Marcellus Ferreira e Ana Vitória.

Palavras-chave

Comunicação e culturas urbanas; corpo; dança contemporânea; metrópoles e hibridismo cultural.

1 Introdução

“Se a rua é para o homem urbano o que a estrada foi para o homem social, é claro que a preocupação maior, a associada a todas as outras idéias do ser das cidades, é a rua. Nós pensamos sempre na rua” (RIO, 1987, p.14).

No âmbito da pós-modernidade a cidade e suas ruas são espaço de visibilidade e de convergência de múltiplas ordens. No ambiente urbano convivem o colonial e o pós-moderno, o tradicional e o tecnológico, o contato direto e o amplamente midiaticizado. Nesse contexto, a arte ocupa lugares nem sempre convencionais: depois de ter sido reservada a locais específicos na modernidade - como museus, galerias e teatros - na pós-modernidade pode estar em espaços públicos inusitados e recuperar a praça como lugar também para arte ao vivo.

A dança contemporânea é uma das modalidades de arte cênica que, em determinadas situações, deixa o espaço do teatro e se expõe em ruas, praças e outros locais públicos. Nesses espaços promove uma experiência – para o público e para o artista – bastante diversa daquela que o espaço cênico convencional proporciona.

¹Trabalho apresentado ao NP Comunicação e culturas urbanas, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) na linha de pesquisa Cultura de massa, cidade e representações sociais. Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Autora de *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena* (Campinas: Autores Associados, 2006).



Partindo dessa observação, este trabalho tem como objetivo promover uma discussão acerca da dança no espaço urbano, entendendo-o como espaço também midiático, de convergência e hibridismos culturais. Como objeto de estudo acompanhou-se a mostra Dança em Trânsito, que desde 2002 vem acontecendo em ruas e espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro.

Uma das questões por trás da discussão é a de que a dança contemporânea, por vezes, é tida como arte pouco evidente e pouco explícita, sem espaço na mídia de massa, em jornais e programas de rádio e TV populares. No entanto, no Dança em trânsito é levada para o espaço público, fora do círculo protegido do espaço cênico, para um público não-especializado. Outra questão diz respeito à quebra de ritual, da convenção do espaço cênico e a transgressão que é dançar/“incomodar” passantes em seu trajeto pela cidade. Nesse sentido, a arte pode levar a alguma reflexão, é política. Tais questões do universo da comunicação, da antropologia, da arte apontam para a necessidade de um olhar mais complexo ao se pensar sobre o corpo que dança em paisagens urbanas.

Assim, levantam-se algumas indagações: como se insere esse trabalho de arte no tecido urbano contemporâneo carioca? Quais seriam as possibilidades comunicativas e não-convencionais do espetáculo na rua?

É importante ressaltar que a dança, como arte cênica, é efêmera, acontece apenas uma vez e todo registro seu é apenas verossímil em relação ao que foi dançado. Quando apresentada na rua, a dança tem ressaltados aspectos não-convencionais, não mostrando-se como objeto em um suporte vendável, pronto a ser guardado e fonte de fruição para um proprietário. Na rua o que conta é a experiência, mais do que o elo arte-mercadoria e ainda a consciência do espaço público como espaço também midiático: espaço para circulação, para publicidade e para arte.

Para a construção desse trabalho, metodologicamente, operou-se a recuperação de informações disponíveis *on-line* sobre as edições do Dança em Trânsito de 2002 a 2007. Ouviram-se três bailarinos-coreógrafos que participaram da mostra e analisaram-se essas informações a partir do referencial proporcionado especialmente pela discussão do conceito de culturas híbridas, de N. Canclini (2006) e de convenção, de Howard Becker (1977). A noção de tribo, de M. Maffesoli, em *O tempo das tribos*, ajudou a fundamentar a leitura sobre a “tribo urbana” da dança contemporânea.



2 Arte como ação coletiva

A arte é uma forma de sociedade; possui suas instituições sociais, assim como possibilita que os atores sociais possam operar sua construção com maior ou menor margem de autonomia. Assim, como campo, forma ou espaço coletivamente construído, a arte pode ser pensada tanto do ponto de vista das teorias individualistas quanto das coletivistas metodológicas. Nas primeiras, o indivíduo é a categoria analítica chave enquanto nas segundas, ganham maior importância categorias coletivas. Na realidade, melhor do que afirmar que a arte é o resultado de um ou outro paradigma sociológico, é pensá-la como articulando estruturas e a subjetividade. Autores de visões distintas como Canclini (1979), Becker (1977) e Bourdieu (1996), são fundamentais para se pensar a construção social da arte.

Dialogando com Howard Becker, notadamente no texto “Arte como ação coletiva”, apreende-se que o artista se encontra no centro de uma rede de pessoas em cooperação. Ou seja, a arte é o resultado de uma construção que depende fundamentalmente dos significados em jogo. Para que o trabalho seja concluído é necessário que todos os envolvidos no processo trabalhem em um elo cooperativo (BECKER, 1977). Nesse sentido, a arte é social pois é criada por redes de relações de pessoas que atuam conjuntamente, ainda que divergências não sejam descartadas.

Para Howard Becker, a dependência do artista a esses elos cooperativos pode, de certo modo, restringir o tipo de arte que produz. “Onde quer que o artista dependa de outras pessoas para algum componente necessário, ele deverá aceitar as restrições que elas impõem ou gastar o tempo e a energia necessária para providenciá-lo de alguma outra maneira” (BECKER, 1977, p.211).

Uma das restrições que tolhe a liberdade do artista é a convenção que sugere as dimensões apropriadas de uma instalação, a duração adequada de um acontecimento musical ou cênico, o tamanho e a forma apropriada de uma pintura ou escultura. Isso é o que se observa quando artistas concorrem a editais de apoio público ou privado às artes. Nesses casos, há cláusulas que determinam orçamento máximo, especificam o que deve ser produzido (espetáculo, filme, oficina), pedem a apresentação de “contrapartidas” sociais/comunitárias e, por vezes, planos estratégicos de comunicação/divulgação do trabalho.

Em outra perspectiva, situam-se as convenções que regulam a relação entre a platéia e o artista. Tais convenções – silêncios, aplausos, pedidos de bis, vaias – podem facilitar a coordenação da atividade de artistas e de seu pessoal de apoio técnico durante



o espetáculo. O conhecimento desse código, dessas regras ou convenções, “protege” artistas, técnicos e mesmo, o público.

Visto dessa forma, o conceito de convenção traz a idéia de norma, regra e costume, pois se refere diretamente às idéias e compreensões que as pessoas têm em comum e por meio das quais efetuam sua atividade cooperativa (BECKER, 1977, p.214). Sendo assim, se essas convenções forem quebradas, o artista terá mais liberdade de escolher alternativas não-convencionais e de se afastar do comum, da prática usual na produção de sua obra; por outro lado, poderá ver diminuir a circulação de seu trabalho. Desse modo,

(...) podemos entender qualquer obra como o produto de uma escolha entre a facilidade do convencional e o sucesso ou o problema do não-convencional e a falta de reconhecimento, procurando as experiências e elementos situacionais e estruturais que dispõem o artista numa ou noutra direção (BECKER, 1977, p.217).

Cada convenção traz consigo uma estética segundo a qual o que é convencional torna-se padrão por meio do qual a beleza e a capacidade artística são julgadas. Diante disso, o que foge do padrão corre o risco de ser tido como de “mau gosto”, “estranho”, ou mesmo, não artístico. Um ataque a uma convenção torna-se um desrespeito à estética a ela relacionada e também a uma moralidade vigente. Com isso, cria-se uma resistência ao novo e à mudança, tornando a obra não-convencional mais custosa e mais difícil de ser produzida. Convenção, em arte, lida com aquilo que Bourdieu chamou de dispositivos de apreciação e percepção introjetados – o *habitus*, fundamental na formação do gosto (1996, p.64).

A idéia de convenção leva a pensar na noção de ordem que a indústria cultural estabelece. Em uma perspectiva radical, a autonomia das obras de arte seria abolida por essa indústria que passaria a ditar o que deve ou não ser consumido e visto pelas pessoas (HORKHEIMER, ADORNO, 1982). Assim, se um produto se enquadrasse nas convenções estipuladas pela indústria cultural, teria mais exposição na mídia e haveria incentivo para seu consumo, ao passo que se fosse fora dos padrões, geraria estranhamento, provavelmente não ganharia o mesmo espaço na mídia.

3 Arte e indústria cultural: hibridismos contemporâneos

Max Horkheimer e Theodor Adorno (1982), filósofos da chamada Escola de Frankfurt, resguardaram-se na “alta cultura” para criticar e desqualificar a



mercantilização cultural, fruto da modernidade e do capitalismo e afirmaram que a indústria cultural prenunciava o fim da arte.

A visão da Escola de Frankfurt em relação à arte em parte não se confirmou: a arte continuou existindo em novos formatos e mídias enquanto novos artistas surgiram e têm seus trabalhos expostos em galerias e museus, assim como em outros espaços distintos dos “oficiais” ou convencionais.

Em uma abordagem contextualizada e mais recente sobre a indústria cultural, Néstor García Canclini (2006) afirma que arte culta ou de elite não desaparece em virtude da indústria. Ela se transforma, se entrelaça com a arte popular e suas tradições dando origem a uma arte híbrida, com poucas barreiras definidas.

Canclini trabalha com três campos em sua pesquisa: o culto (a história da arte e a literatura, por exemplo); o popular (o folclore) e o massivo (veiculado pelos meios de comunicação de massa). Essas três esferas fazem trocas, se relacionam ou se hibridizam. O hibridismo não é culto, popular, nem massivo, mas uma mistura heterogênea das três esferas culturais. O autor explica a hibridização como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, p.19). Tais estruturas, objetos e práticas não seriam “puros” ou homogêneos, mas resultado das misturas.

Para Canclini (2006), os aspectos culturais globais não perdem sua relação com o local. A questão é aceitar e compreender a complexidade do mundo com base na multiculturalidade – que surgiu das formas modernas de segmentação e organização da cultura em sociedades industriais – e na hibridização cultural.

Com a globalização e o aumento do intercâmbio de informações entre as distintas culturas, é possível o contato e a apropriação de elementos de variadas culturas. Essa variedade, de acordo com Canclini, desafia o pensamento binário e qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. Assim, “às modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional, impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais” (CANCLINI, 2006, p.31).

A lógica capitalista na qual a indústria cultural está inserida redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artesão e do artista, do popular e do culto, se aproxima

quando para sobreviver e se destacar no mercado deve se adequar e se submeter à lógica de mercado. Diante disso, diferentemente do que pensou a Escola de Frankfurt, a arte culta não acaba, mas se modifica e ainda se utiliza dos meios oferecidos pela indústria cultural para ser divulgada. Passam a haver obras eruditas e ao mesmo tempo massivas – o artista, no entanto, enfrenta sobressaltos característicos da indústria cultural para manter um projeto artístico erudito em meio à massificação cultural.

São inegáveis as possibilidades de divulgação das diversas formas de arte por intermédio dos meios de comunicação de massa. No campo da dança, para o bem ou o mal da arte, programas televisionados dos mais diferentes tipos recorrem à dança e seus elementos. Novelas, como *Páginas da vida* (2006/2007, TV Globo), expuseram personagens bailarinas e, em alguns momentos, de algum modo, mostravam representações de dança. Na novela, produto brasileiro do tipo exportação típico da indústria cultural, quem representava a professora de balé era a primeira-bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro Ana Botafogo.

Programas populares de variedades, como *Domingão do Faustão*, vêm explorando com sucesso quadros como *Dança dos famosos* – concursos de dança com “celebridades”, atores, atrizes, cantores e outros “olimpianos”, parafraseando Edgar Morin (1990). Nesse quadro, moldado pelo programa americano *Dancing with the stars*, há a presença de “jurados” e um deles costuma ser a bailarina/atriz Ana Botafogo. Assim, por mais que haja muitos aspectos que pesem nas “notas” dos competidores, há elementos no discurso de algum jurado emitidos por alguém que faz parte do universo erudito profissional e técnico da dança.

Além desses exemplos, não se pode deixar de lado os videoclipes, da TV e da internet nos quais a dança pode ocupar tanto espaço quanto as canções e ainda os musicais do cinema como o fenômeno infanto-juvenil *High School Musical* – que vende desde mochilas a material-tema para festas infantis, mas coloca a dança como tema de conversas na faixa etária que atinge.

Retomando a discussão acerca das indústrias culturais, na abordagem da Escola de Frankfurt, a recepção do público é passiva e acomodada. Canclini (2006), sob influência dos chamados estudos culturais, observa com mais cuidado a esfera da recepção e entende que a reação do público é ativa e que os meios de comunicação de massa têm pouca capacidade de criar hábitos culturais duradouros. Voltando ao tema da dança cênica, o fato por si só de os meios de comunicação divulgarem-na não é



suficiente para garantir público e acesso a tal manifestação, mas é uma forma de torná-la conhecida de um público que talvez ignorasse sua existência.

4 Arte em espaços públicos – *Dança em Trânsito*

A dança contemporânea é um gênero que se pode chamar de híbrido. Primeiramente, porque “sob a classificação de dança contemporânea abrigam-se, na realidade, vários modos distintos de expressão através do movimento que têm a cidade como espaço e tempo no qual se desenvolvem” (SIQUEIRA, 2006, p.6). Em segundo lugar, porque além de abarcar variadas formas de dança, tecnicamente também é híbrida: “sintetiza elementos de várias construções estéticas anteriores, como balé clássico e dança moderna” (SIQUEIRA, 2006, p.7).³

Exibida no espaço cúbico do teatro, apesar de suas características híbridas, a dança contemporânea é tida como arte não-popular, com pouco alcance e protegida por convenções/rituais. Seu espaço nos meios de comunicação de massa é restrito, ocupando mais veículos com público específico – como cadernos culturais de alguns jornais⁴. Na rua, no espaço público aberto, por vezes, precisa ser adaptada, mas tem como público os mais diversos passantes. A apresentação na rua promove o contato próximo ao público, embora não alcance o público em massa da TV. Como escreveu Henri-Pierre Jeudy, “as artes da rua colocam o corpo em cena e lembram aos passantes toda a força de suas possíveis expressões, captando o olhar ao acaso dos encontros” (2002, p.13).

Na rua, a dança adquire outro viés, livre do ritual do teatro, mais exposta a um público não-especializado, mais sujeita a riscos. O espaço público tira o artista de seu lugar, mas também mexe com o espectador. Os espetáculos de rua, então, fazem parte

³ Conforme abordamos na pesquisa/tese *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena* (SIQUEIRA, 2006), dança contemporânea é um conceito do tipo “guarda-chuva”, que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas. Faz-se dança contemporânea em Taiwan, Japão, França, Alemanha, Holanda, Bélgica, Estados Unidos e Brasil, entre outros lugares. Há coreógrafos de características distintas que realizam trabalhos corporais conhecidos como dança contemporânea, mas que poderiam ser classificados de forma diferente. O trabalho de dança contemporânea é reconhecido como tal pelo artista que o desenvolve, pelos seus pares, por críticos e pelo público – uma rede de relações artísticas que enxerga ali intenção, formação, técnica e obra. Pós-moderna, a dança contemporânea recorre a elementos do balé e de outras formas de movimentação sem se opor a elas, tratando de e retratando esteticamente o atual e o cotidiano. De uma forma geral, pode-se afirmar que começa a assumir esse “rótulo”, no Brasil, a partir dos anos 80 e particularmente, dos 90.

⁴ A dança contemporânea não é lucrativa para um “mercado de arte”. Precisa de patrocínio para se manter, para construir espetáculos, para circular. É uma arte cara – embora, muitas vezes, o ingresso para um espetáculo seja menos custoso que um ingresso para cinema, justamente por conta dos apoios financeiros. No teatro, é uma modalidade que ainda tem um público restrito, é metafórica, possui código mais rebuscado, complexo. As manifestações na rua expõem a dança contemporânea, abrem espaços, levam-na a outros públicos, apresentam/introduzem essa arte a um certo público aleatório. Contudo, não creio que se possa dizer que “democratizam” a dança, porque para tal seria necessário conhecer. Talvez promovam uma certa “democratização” temporária ao acesso da dança.



do que Jeudy identifica como “cultura urbana” e poderiam “demonstrar, na vida cotidiana urbana, o quanto as manifestações estéticas do corpo humano devem participar de uma idealização coletiva do prazer de se movimentar na cidade” (JEUDY, 2002, p.13).

A busca da rua como espaço para a cena é fruto do que Kosovski (2003) tratou como uma “quebra de paradigma”, um processo que foi ocorrendo durante o século XX. “A quebra sucessiva dos paradigmas que regeram durante séculos as tipologias arquitetônicas do teatro ocidental – a grega, a romana, a elizabetana, a barroca, a clássica e por fim a italiana – resultou numa espécie de derretimento dos suportes físicos da cena, configurando o estado da arquitetura teatral contemporânea como um estado pastoso, a ser moldado” (KOSOVSKI, 2003, p.219).

O estudo das artes cênicas também começou a ocupar-se da rua e de suas manifestações. “Hoje, a investigação teatral acontece sem fronteiras definidas – sem regras físicas, sem geometrias de visibilidades, hierarquias – fundando um estado contemporâneo que, fisicamente se alastra por entre e extra muros” (KOSOVSKI, 2003, p.219).

Dança em trânsito – Festival internacional de dança em paisagens urbanas - é uma das manifestações de dança contemporânea que acontece nas ruas do Rio de Janeiro. O evento teve início em 2002, organizado pelo CICIT, um centro cultural privado, em parceria com a secretaria municipal das culturas do Rio de Janeiro. Na mostra, dançarinos de diversas orientações – já houve espaço para *hip hop* e samba – mas especialmente, os de dança contemporânea, se apresentam em performances em espaços abertos da cidade, gratuitamente, para o público que estiver no local naquele momento.

Dançar tanto quanto assistir a esse tipo de evento é uma experiência bastante diversa daquela oferecida por apresentações em espaços cênicos convencionais. Como descreve o site informativo da mostra, “A dança interferindo na vida cotidiana das pessoas. O urbano relacionando dança, arquitetura e itinerância. Esta é a síntese de Dança em Trânsito, um festival internacional de dança em paisagens urbanas”.⁵

O espaço teatral oferece a proteção do ritual cênico – ou das convenções - por mais experimental que o trabalho apresentado possa ser: compra de ingresso, campanha para avisar quando o espetáculo vai começar, luzes que se apagam, silêncio,

⁵ Informação em: http://www.soft.com.br/CafeCultural.nsf/paginas/CafeCultural&CICIT&Danca_em_Transito.

expectativa. Na rua, todo o trabalho corporal, toda a técnica vão concorrer com o barulho urbano, outras luzes, buzinas, passantes com pouco tempo, pessoas sem nenhum contato com artes cênicas e que não assistem ao espetáculo completo, começam a assisti-lo quando passam pelo local, já na metade, por vezes. No espaço público, a dança parece estar “fora do lugar”.

O estar “fora do lugar” é justamente o que parece fomentar a reflexão, o desafio para quem cria e quem interpreta, porque oferece mais riscos do que a exposição no espaço cênico. Por outro lado, oferece uma certa “liberdade” que o ritual já estabelecido dificulta.

Liberdade, aliás, é termo relacionado com a proposta do evento estudado. O objetivo original da mostra é o de “libertar a dança contemporânea das quatro paredes de um teatro”⁶ enquanto o público seria levado a “redescobrir esses espaços cotidianos, a partir de acontecimentos insólitos e extraordinários”⁷. A mostra seria “dirigida a um público não-habitual, ao cidadão comum, ao passante nunca passivo, mas protagonista inserido na cena do espetáculo apresentado”⁸.

O tipo de arte aqui mostrado se apresenta, então, como instigante para o artista e para o público. Embora o Rio de Janeiro seja palco de manifestações artísticas populares de rua desde sua história como capital – como escreveu o cronista e *flâneur* João do Rio – ainda assim, dança contemporânea nas ruas é inusitado, incomum.

No início do século passado, João do Rio escreveu sobre “os pintores anônimos, os pintores da rua, os heróis da tabuleta, os artistas da prática” (RIO, 1987, p.51), escreveu ainda sobre os poetas da rua e sua estética. Sua observação, em *A alma encantadora das ruas*, centrou-se nas manifestações artísticas, geralmente populares, que se dão nas ruas da então capital brasileira, Rio de Janeiro.

O cronista aponta para uma série de artistas e artesãos populares que expõem seus trabalhos no espaço público no início do século XX, quando o Rio buscava modernizar-se, acompanhando as grandes cidades européias, notadamente, Paris. Um século depois, alguns artistas dos mesmos gêneros continuam ocupando ruas e esquinas da cidade, mas a esses permanentes somam-se os que fazem apresentações eventuais, como os dançarinos e *performers* do Dança em trânsito. Sua linguagem, a da arte contemporânea, não é explícita, fácil, dada. Exige um olhar mais aberto, curioso.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ Idem.



Para os artistas, a mostra se propõe a “Desafiar os criadores contemporâneos a utilizar o próprio marco arquitetônico da cidade, suas ruas e praças, como cenário, não se trata de montar cenários na rua, mas sim de usar a rua como espaço para representar essa cidade”⁹.

Dança em trânsito faz parte de uma rede de festivais de dança em espaços urbanos fundada em Barcelona, em 1992. A rede *Ciudades que Danzan*¹⁰ agrupa cidades (e mostras)¹¹ que partilham a filosofia de que é mais fácil agrupar cidades do que países, utilizando a dança como veículo. A participação na rede possibilita o intercâmbio com artistas de outros países que vêm ao Rio para se apresentar na ruas. Foi o caso de Martin Inthamoussú (Montevideú, Uruguai) e Kompanie Janet Rühl - Arnd Muller (Barcelona, Espanha), que se apresentaram em 2005 e de Damian Muñoz, da Espanha, que se apresentou em 2007.

Observando e analisando o trabalho de artistas cariocas no Dança em trânsito, buscamos entender as possibilidades comunicativas e expressivas da experiência da dança na rua. Para tal, solicitamos informações e colhemos depoimentos dos bailarinos-coreógrafos Ana Vitória Freire (Ana Vitória Dança Contemporânea), Esther Weitzman (Esther Weitzman Companhia de Dança) e Marcellus Ferreira (Núcleo artístico Duo Facto de pesquisa em dança).

a) Ana Vitória Freire

Ana Vitória Dança Contemporânea é uma companhia com mais de dez anos de existência, fundada pela bailarina baiana que lhe dá nome, no Rio de Janeiro. Recorrendo a uma linguagem que busca a precisão de movimento, Ana Vitória apresentou vários trabalhos no Dança em Trânsito, mas citou em especial três: *Valises*, no jardim de inverno do Consulado Geral de Portugal, em Botafogo; *Cedo estarei*

⁹ Idem.

¹⁰ **CQD** é uma rede informal de eventos de diferentes cidades que compartilham uma programação de dança em paisagens urbanas. É união de arquitetura e dança, a mais imortal e a mais efêmera formas de arte. **CQD** encoraja cooperação entre diferentes países e cria um acordo de difusão artística em diferentes línguas e culturas. O respeito pela pluralidade cultural e o trabalho contra o racismo e a xenofobia são aspectos importantes da proposta. **CQD** aproxima a dança interativa à audiência, e vice-versa. (Informação em: http://www.soft.com.br/CafeCultural.nsf/paginas/CafeCultural&CICIT&Danca_em_Transito).

¹¹ Algumas cidades da rede: Na Espanha: Barcelona, Sevilla, Córdoba. Na França: Grenoble. Em Portugal: Lisboa. Na Itália: Ravenna, Bologna, Genova. Em Cuba: La Habana. Na Inglaterra: Londres, Manchester. No Brasil: Rio de Janeiro. Na Alemanha: Heidelberg. Na Suíça: Zürich.

pronta, no porão do Parque das Ruínas, em Santa Teresa e *Ori*, no Morro do Pão de Açúcar, na Urca.¹²

Os três trabalhos foram feitos para palco e apresentados depois nos espaços abertos. Para tais apresentações foi preciso adaptar-se dança à arquitetura dos novos espaços. Ana Vitória enfatizou a experiência de dançar nos espaços não-convencionais:

A experiência de dançar a céu aberto é para mim extremamente desafiadora, pois precisa-se de uma nova relação espacial. Não tendo um limite a céu aberto, todo o nosso diálogo com o espaço se modifica. Com o espectador da mesma forma, ele nos circunda, está em lugares pouco prováveis, mais próximos, de cima, de baixo. Desde o começo da minha carreira, me dedico à ocupação de espaços não-convencionais para a dança, por certo, tenho ao criar essa noção de perspectiva e profundidade bem explorada.¹³

Embora tenha um trabalho reconhecido e premiado nos “espaços convencionais” com sua própria companhia ou criando para outros grupos, a artista aceita e experimenta diferentes propostas. A par da diferença, a coreógrafa explica que tem a atenção voltada para os espaços fora do teatro desde o início de sua carreira:

Já dancei em galerias de arte, dentro de vagões de trem, manicômios, estação de metrô em Miami, Igrejas na França, Galpão de concertos de máquinas, dunas de praia, na própria praia, dentro de piscina. O espaço modifica a obra por sua arquitetura, sua acústica, seu público diferenciado e sua própria história que nos empregna o corpo e alma¹⁴.

O acaso é outro elemento que provoca desafio e risco em uma apresentação na paisagem urbana. Desde as condições climáticas até a platéia, muitos fatores podem interferir. Ana Vitória ressalta esse aspecto imprevisível do espetáculo na rua, no espaço público, sem palco montado, aproveitando a própria arquitetura da cidade.

Na rua, estamos sempre sujeitos à imprevistos e o próprio espaço que não dominamos. No teatro, estamos absolutamente adaptados, acostumados. Porém precisamos recriar esse espaço; o que não se precisa na rua, pois o espaço já diz muito, já estamos inseridos em algum tipo de contexto específico.¹⁵

A audiência é elemento fundamental no processo de comunicação artista-plateia tanto na rua quanto no teatro. As respostas, no entanto, podem ser bastante diversas nas diferentes esferas. Segundo a coreógrafa,

São reações completamente diferentes. Na rua não existe a comodidade e passividade do público, na rua este é passante, pego de surpresa por algo que está

¹² Informações dadas pela coreógrafa Ana Vitória por e-mail.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

interferindo naquela paisagem, o próprio transeunte é a paisagem e este tem de estar inserido no contexto da performance, isso muda tudo!¹⁶

Retomando e parafraseando Becker (1977), na rua, a platéia pode conhecer ou não as convenções e rituais do teatro, pode segui-los ou reagir de modo diferenciado.

b) Esther Weitzman

A Esther Weitzman Companhia de Dança também iniciou sua trajetória na década de 90. Sua participação na mostra Dança em Trânsito se deu com o início da pesquisa do espetáculo *Por minha parte*, na edição de 2004 e com *Que bicho é o homem?*, na mostra de 2003.

Assim como Ana Vitória, Weitzman destaca a relação com o público como aspecto marcante da experiência da dança na paisagem urbana. Para a coreógrafa, a experiência foi “muito gratificante e intensa. O público fica colado na gente e acaba participando com entusiasmo, estranheza e envolvimento. O contato é muito próximo, para os bailarinos é uma super experiência”.¹⁷

O imprevisto é outro elemento fundamental apontado. Conforme a coreógrafa, a diferença entre dançar em teatro e dançar na rua, na praia ou em outros espaços inusitados se dá porque no espaço não-convencional:

há o elemento surpresa, alguém pode interferir, como aconteceu na Cinelândia, em 2003: um garoto de rua começou a gritar com a gente, o trabalho era pesado. Há as pessoas que passam pelo meio do trabalho, sem noção do que está acontecendo. É um espaço informal, diferente do teatro em que há entradas e saídas formalizadas.¹⁸

Segundo Weitzman, dançar na rua é “menos mágico, mais cru e perto do dia-a-dia. Você se humaniza mais, não há subterfúgios. No teatro, você está mais protegido e há uma atmosfera mágica, existe a iluminação, os bastidores.”¹⁹ E sobre a reação do público, a coreógrafa destaca: “na rua, você sente na hora as expressões, o interesse ou o repúdio. No teatro, as sensações enganam mais.”²⁰

Nessa fala fica clara a idéia do teatro como espaço de ilusão, característica do chamado teatro aristotélico, em que o espectador fica imerso no espetáculo, se identifica com o personagem em sua narrativa mítica e tira de lá mensagens para vida. Na rua, como que de forma brechtiana, a ilusão se quebra: é a performance no real, no

¹⁶ Idem.

¹⁷ Informações dadas pela coreógrafa Esther Weitzman via e-mail.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.



cotidiano.

c) Marcellus Ferreira

O bailarino e coreógrafo Marcellus Ferreira teve dois tipos diferentes de participação no Dança em Trânsito: como intérprete de outra coreógrafa e como criador-intérprete de sua própria obra. Foram várias participações em diversos espaços da cidade, em três edições: 2002, 2003 e 2004. Em suas palavras:

No primeiro participei com a companhia Carlota Portella e dancei na Lagoa a coreografia *Diga-me que horas são para dizer que existo*, de Mario Nascimento. Em 2003, dancei uma coreografia minha na abertura do evento, no Parque das Ruínas, chamada *Teto de vidro*, sobre o essencialismo, baseada na obra de Ismael Nery. Com a Cia da Carlota, na Lagoa, a coreografia *Olho por olho*, de Mario Nascimento. Em 2004, dancei na Penha uma coreografia minha, *Arena niilista*, uma brincadeira com os hinos brasileiro e americano; na Lagoa, com a Cia da Carlota, trechos do espetáculo *Espaço de Luz*, que tinha também uma coreografia minha, *Gravidade*, e no morro da Urca dancei outro trecho deste espetáculo que era coreografia minha também *Ritual de fogo*.²¹

O coreógrafo também destaca a reação da platéia como um aspecto diferenciador do tipo de relação que se estabelece entre artista e público no teatro. Marcellus Ferreira destaca, ainda em relação à receptividade, que há o público passante, da rua, mas há também um outro tipo de público especializado: bailarinos e coreógrafos que vão assistir aos colegas.

Entre esses últimos, há uma espécie de solidariedade: uns assistem aos outros, acompanham o que os demais estão produzindo – como em uma tribo urbana (MAFFESOLI, 2000). Este é um público particular, com intenções e olhares bastante diferenciado daqueles dos passantes. É um público que busca informar-se e forma-se observando o trabalho de outros da área – elemento fundamental para construir-se e manter-se uma rede.

O que me chama muito a atenção neste evento é a receptividade da platéia. As pessoas se interessam e são pegadas muitas vezes de surpresa. Imagino que seja um público diferente daquele que se predispõe a sair de casa para ir ao teatro. Embora seja uma platéia de passantes, muitos acabam ficando. Nesse evento especificamente, o público em alguns lugares também se constituía basicamente dos mesmos elementos que estão em tudo de dança, ou seja os próprios bailarinos e coreógrafos. Vivi essas duas situações e digo que quando isso ocorre não é muito diferente do que estar fazendo no teatro.²²

²¹ Informações dadas pelo coreógrafo Marcellus Ferreira, via e-mail.

²² Idem.

O bailarino aponta também que o espaço influencia na percepção do que se dança. Os sentidos captam cheiros, luzes, movimentos de ar diferentes em espaços distintos e isso, de algum modo provoca reação em quem dança. Ele explica:

Quando se dança, a luz, o vento, a natureza, a grama, a terra trazem uma sensação diferente, é um lugar novo e tem-se que estar muito mais "pronto" para qualquer eventualidade. A falta de teto dá uma amplitude diferente, tem-se que projetar muito mais do que num espaço fechado, muitas vezes o tonus muscular se modifica por esse motivo.

A diferença está muito clara também na estrutura física do lugar cênico. Os trabalhos, pelo menos os que dancei - com exceção de *Teto de vidro*, em que fiz uma instalação e já sabia que o piso era de pedra - foram concebidos para espaços teatrais com pisos específicos e efeitos de luz, para serem vistos muitas vezes frontalmente. Quando se desloca deste espaço tem que haver uma adequação, calçados, figurino, frentes e até mesmo adaptação de movimentos, pois determinados pisos podem ferir.²³

Fica explícita aqui a questão do corpo que dança e que percebe o meio em que se movimenta. Não se trata de apenas mudar o ambiente, mas de promover modificações porque o corpo vai reagir de forma diferente a um espaço distinto. O mesmo se pode dizer do público: em certos espaços em que acontece o Dança em trânsito as pessoas assistem aos espetáculos/performance de pé e não em confortáveis cadeiras de teatro. O retorno, a experiência, segundo Ferreira, são válidos: “Dançar já é sempre bom, mas usar lugares inusitados sugere muitas vezes um alto grau de adaptabilidade e isso amadurece o artista, ajudando a trabalhar um espírito sempre vivo e alerta com a disponibilidade de troca e imantação da platéia”.²⁴

5 Considerações finais

Na contemporaneidade, com o esmaecimento de fronteiras pós-moderno, arte, tecnologia, ciência e comunicação se aproximam como elementos para constituição de trabalhos de intenções estéticas. Rompem-se também os limites que restringiam a arte, especialmente a cênica, a espaços convencionais e a rua passa a ser, novamente, valorizada como espaço para intervenções artísticas efêmeras, com todos os riscos que isso implica. E quando se pensa em Rio de Janeiro, em especial, é forçoso lembrar tanto dos estereótipos de “cidade maravilhosa” quando da violência da “cidade partida”. O Rio é cidade de contradições refletidas na mídia – da violência da *Central do Brasil*, de *Cidade de Deus* e de *Tropa de elite* ao Cristo Redentor eleito maravilha turística do

²³ Idem.

²⁴ Idem.



mundo em 2007. Quando se apresenta em paisagens urbanas assim, o artista que dança se expõe também a essas contradições.

Dos artistas populares do Centro da cidade e das areias da praia a eventos como *Cow Parade* – a exposição de vacas de acrílico pintadas pelas ruas do Rio de Janeiro e de várias outras cidades do mundo - e Dança em Trânsito, as manifestações artísticas encontram na arquitetura das cidades palco que não se iguala e nem concorre com teatro italiano ou o de arena. Promovem uma experiência estética e comunicativa bastante incomum e singular: por “desproteger” a arte, pelo público que reúnem, pela quebra dos rituais de cena.

Ao provocar a consciência do espaço público como espaço midiático e artístico, Dança em trânsito cria estratégias para inserção da dança contemporânea no espaço público da cidade, no tecido urbano. Lá, as obras coreográficas concorrem por atenção com *outdoors*, painéis e luzes publicitárias, poluição visual e sonora, paisagens turísticas. No entanto, por seu inusitado, por romper com as convenções, acabam cooptando e subvertendo os meios de comunicação de massa para que abram espaço para a arte contemporânea. Mesmo que como *fait divers*, dão espaço para a arte na mídia. E, mais importante, se mostram para o público como mais uma possibilidade de uso inteligente e crítico do espaço público urbano - um espaço culturalmente híbrido ou onde as manifestações se tornam híbridas.

6 Referências bibliográficas

BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: _____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p.205-225.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papius, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

GAYA, Adroaldo. A reinvenção dos corpos: por uma pedagogia da complexidade. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 15, p. 250-272, 2006.

GRAFMEYER, Yves. *Sociologie urbaine*. Nathan: Paris, 1994.



HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 159-204.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KOSOVSKI, Lidia. Espaço urbano e performance teatral. *O percevejo – revista de teatro, crítica e estética*. Rio de Janeiro, PPGT, Uni-Rio, Ano 11, n.12, 2003, p. 219-224.

MAFFESOLI, Michel. *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. 2.ed. Paris : La Table Ronde, 2000.

_____. *No fundo das aparências*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, J., TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 12-53.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. v.1: Neurose.

_____. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado (Orgs.). *Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2000.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole. *Comunicação, mídia e consumo*, v. 4, n.9, p. 63-86, mar./2007.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de cultura/ Dep. Geral de documentação e informação cultural, 1987.

SIMMEL, Georg. A metrópole e vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 2.ed. Rio: Zahar, 1973.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

Consultas por e-mail

Ana Vitória Freire. Informações recebidas em 11/05/2007 por via eletrônica.

Esther Weitzman. Informações recebidas em 21/05/2007 por via eletrônica.

Marcellus Ferreira. Informações recebidas em 11/06/2007 por via eletrônica.

Sites

CICIT – Centro internacional de cultura e informação Tápias – Dança em trânsito.
http://www.soft.com.br/CafeCultural.nsf/paginas/CafeCultural&CICIT&Danca_em_Transito. Consulta em: 14/03/2008.