

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA

Corpo e Cidade
Representações da urbanidade na dança contemporânea fomentada na
cidade de São Paulo

Dissertação apresentada com vista à
obtenção do Grau de Mestre em Performance Artística / Dança

Orientadora: Professora Doutora Maria Luísa
da Silva Galvez Roubaud

Júri:

Presidente:

Professora Doutora Ana Maria Macara Olivera

Vogais:

Professor Doutor Jean Paul Bucchieri

Professor Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares

Professora Doutora Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud

Janaína de Lima Castro
2014

Esta dissertação é dedicada àquela que nunca se cansa
de abençoar e iluminar os meus caminhos.

AGRADECIMENTOS

À equipe do Núcleo de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, pela colaboração e prestatividade ao fornecer dados essenciais para o desenvolvimento deste estudo.

Aos núcleos e artistas contemplados ao longo das onze primeiras edições do Programa Municipal de Fomento à Dança, pela generosidade de compartilharem seus processos criativos.

Aos artistas de dança contemporânea da cidade de São Paulo, por seu engajamento político e sua persistência em criar melhores condições para nossa prática profissional.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud, pela dedicação constante durante todo processo e pela partilha tão valiosa de conhecimento.

Aos novos amigos de Portugal, por compartilharem esta trajetória tão desafiadora e especial.

Aos meus familiares e aos amigos de sempre, pela paciência e apoio durante os meus momentos de ausência para elaboração deste trabalho.

Inspiração

*São Paulo! comoção de minha vida ...
Os meus amores são flores feitas de original! ...
Arlequinal! ... Traje de losangos... Cinza e ouro ...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão! ...
São Paulo! comoção de minha vida ...
Galicismo a berrar nos desertos da América!*

Mário de Andrade, 1922

RESUMO

Este estudo visa investigar as possíveis relações entre a urbanidade e a cena na dança contemporânea paulistana, observadas nas obras coreográficas de núcleos artísticos contemplados durante as onze primeiras edições do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, entre 2006 e 2011.

A fim de investigar o modo como o ambiente urbano é representado nas criações das companhias fomentadas durante o período, realizou-se uma análise dos elementos estéticos e dramaturgicos presentes nas obras coreográficas que tiveram a pesquisa sobre a cidade como principal foco temático.

Por ser responsável por grande parte da produção de dança atual na cidade, a Lei de Fomento é perspectivada, neste estudo, como um fator com poder de influência sobre a construção identitária da dança contemporânea paulistana, ou seja, como possível interferência nas abordagens cênicas. Mesmo não oferecendo diretrizes estéticas para as obras contempladas, a Lei de Fomento envolve os artistas em práticas políticas e formas de pensar a produção, criação e difusão da arte, na medida em que estabelece critérios de seleção para a obtenção do subsídio público.

Interrogamo-nos, pois, sobre como as relações com o poder político – aqui representado pela Lei de Fomento – e o ambiente urbano da capital paulista, influenciam as dinâmicas artísticas da dança contemporânea na cidade de São Paulo, e se refletem na pesquisa cênica de seus contemplados.

Para embasar as reflexões acerca das condições da vida urbana e suas relações com o indivíduo, a arte e a cultura, serão abordados os conceitos de espaço, cultura urbana e modernidade expostos pelos sociólogos Richard Sennett e George Simmel e de identidade cultural problematizados pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall.

Considerando que a mutabilidade e a pluralidade caracterizam os processos de construção de identidades na contemporaneidade, não pretendemos delimitar uma representação específica para a dança contemporânea paulistana, mas observar alguns elementos que dinamizam a criação artística neste território que poderão, ainda, constituir-se como signos de reconhecimento entre seus agentes.

Palavras-chave: dança contemporânea, urbanidade, cidade, São Paulo, Programa Municipal de Fomento à Dança

ABSTRACT

This study aimed to investigate the possible relations between urbanity and the contemporary dance scene in São Paulo, observed in the choreographic works of contemplated companies during the 11/1 edition of Municipal Support Program for the Dance to the city of São Paulo, between 2006 and 2011.

In order to investigate how the urban environment is represented in the creations of companies promoted during the period, was held an analysis of the aesthetic elements present in the dramaturgical and choreographic works that have had the research about the city as the main thematic focus.

Due to their responsibility for much of the current production of contemporary dance in the City, the Support Program is discussed in this study as a factor with significant influence on the identity construction of the São Paulo contemporary dance. While not offering aesthetic guidelines for the work contemplated, the Support Program involves artists in political practices and ways of thinking the production, creation and dissemination of art, in that it establishes selection criteria for obtaining public subsidy.

We wonder, therefore, about how relationships with political power - here represented by Support Program - and the urban environment of the capital, influence the artistic dynamics of contemporary dance in the city of São Paulo, and are reflected in its scenic research contemplated.

To support the reflections on the urban life and its impact on the individual, art and culture, we consider the concepts of space, urban culture and modernity exposed by sociologists Richard Sennett and George Simmel, and cultural identity problematized by the Jamaican sociologist Stuart Hall.

Whereas the mutability and plurality characterize the processes of identity construction in contemporary times, we do not intend to define a specific representation for the São Paulo contemporary dance, but observe some elements that streamline artistic creation in this territory, which may also constitute itself as signs of recognition among its agents.

Keywords: contemporary dance, urbanity, city, São Paulo, Municipal Support Program for the Dance for the city of São Paulo.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Núcleos Fomentados e seus eixos de trabalho predominantes.....	38
Quadro 2 – Núcleos e espetáculos sobre urbanidade.....	41
Quadro 3 – Resumo das principais características do espetáculo Esquina (2007).....	47
Quadro 4 – Resumo das principais características do espetáculo Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio (2009).....	51
Quadro 5 – Resumo das principais características do espetáculo Na Infinita Solidão dessa Hora e desse Lugar (2011).....	54
Quadro 6 – Resumo das principais características do espetáculo Lugar do Outro (2011).....	57
Quadro 7 – Resumo das principais características do espetáculo Área Reescrita (2010).....	61
Quadro 8 – Resumo das principais características do espetáculo Um corpo que não aguenta mais (2007).....	64
Quadro 9 – Resumo das principais características do espetáculo Pipando... Onde dormem os pássaros (2010).....	67
Quadro 10 – Resumo das principais características do espetáculo Cidade (2011).....	70
Quadro 11 – Resumo das principais características do espetáculo Anjo Novo (2007).....	74
Quadro 12 – Resumo das principais características do espetáculo Cariri Pinheiros (2009).....	76
Quadro 13 – Resumo das principais características do espetáculo Olhos Invisíveis (2007).....	80
Quadro 14 – Resumo das principais características do espetáculo Primeiros Versos (2009).....	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – DINÂMICAS IDENTITÁRIAS E CONTEXTOS URBANOS: DIMENSÕES CONCEITUAIS	13
CAPÍTULO 2 – CARACTERIZAÇÃO DO TERRITÓRIO DE ESTUDO	
2.1 – A cidade de São Paulo.....	20
2.2 – A construção de Políticas Públicas para a Dança.....	22
2.3 – A Lei de Fomento à Dança	
2.3.1 – Origem.....	28
2.3.2 – Os primeiros passos.....	30
2.3.3 – Do texto à ação: objetivos, definições e critérios dos editais.....	31
CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA	34
3.1 – Cartografias da dança contemporânea independente fomentada em São Paulo.....	36
3.2 – Delimitação da amostra: A urbanidade como campo de pesquisa coreográfica.....	40
3.3 – Estudo qualitativo do <i>corpus</i> : procedimentos.....	42
CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DOS NÚCLEOS E ESPETÁCULOS PRODUZIDOS NO ÂMBITO DA “LEI DE FOMENTO”	44
4.1 – Cia Artesãos do Corpo.....	44
4.1.1 – Análise do espetáculo “Esquina” (2006).....	45
4.2 – Cia Corpos Nômades.....	48
4.2.1 – Análise do espetáculo “Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio” (2009).....	49
4.2.2 – Análise do espetáculo “Na Infinita Solidão dessa Hora e desse Lugar” (2011).....	52

4.3 – Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros.....	55
4.3.1 – Análise do espetáculo “Lugar do Outro” (2011).....	55
4.4 – J.Gar.Cia Dança Contemporânea.....	58
4.4.1 – Análise do espetáculo “Área Reescrita” (2010).....	58
4.5 – Marta Soares & Cia.....	62
4.5.1 – Análise do espetáculo “Um Corpo que não Aguenta Mais” (2007).....	62
4.6 – Núcleo Artístico Pedro Costa.....	65
4.6.1 – Análise do espetáculo “Pipando... onde dormem os pássaros” (2010).....	65
4.7 – Núcleo OMSTRAB.....	68
4.7.1 – Análise do espetáculo “Cidade” (2011).....	68
4.8 – Núcleo Passo Livre.....	71
4.8.1 – Análise do espetáculo “Anjo Novo” (2007).....	72
4.8.2 – Análise do espetáculo “Cariri Pinheiros” (2009).....	74
4.9 – P.U.L.T.S. – Teatro Coreográfico.....	77
4.9.1 – Análise do espetáculo “Olhos Invisíveis” (2007).....	78
4.9.2 – Análise do espetáculo “Primeiros Versos” (2009).....	81
CAPÍTULO 5 – DISCUSSÃO.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
BIBLIOGRAFIA.....	94
VIDEOGRAFIA.....	98

ANEXO 1 – DVD-ROM COM OS ESPETÁCULOS ANALISADOS

Espetáculo “Na Infinita Solidão dessa Hora e desse Lugar” (2011) – Cia Corpos Nômades (versão integral)

Espetáculo “Área Reescrita” (2010) – J.Gar.Cia Dança Contemporânea (versão integral)

Espetáculo “Olhos Invisíveis” (2007) – P.U.L.T.S – Teatro Coreográfico (versão integral)

ANEXO 2 – DVD-ROM COM OS ESPETÁCULOS ANALISADOS

Espetáculo “Um Corpo que não Aguenta Mais” (2007) – Marta Soares & Cia (versão editada)

Espetáculo “Primeiros Versos” (2009) – P.U.L.T.S – Teatro Coreográfico (fotos)

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa abordar as relações entre urbanidade e dança contemporânea, observadas nas criações coreográficas de companhias contempladas pelo Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo (Lei de Fomento à Dança), durante o período de 2006 a 2011. É nosso objetivo analisar em que medida o contexto urbano influencia a criação de estéticas para o movimento dançado, e refletir sobre os aspectos da cultura urbana paulistana – nas suas dimensões sociais, políticas e econômicas – representados nas criações de núcleos contemplados pelo patrocínio público. Considerando o momento político, econômico e histórico que a dança contemporânea atravessa em São Paulo, o campo desta pesquisa debruça-se, especificamente, sobre as companhias que, em sua trajetória criativa, contaram com o subsídio da Lei de Fomento à Dança.

A opção por desenvolver este estudo sobre a dança contemporânea e urbanidade, e incidir sobre os núcleos subsidiados pela Lei de Fomento na cidade de São Paulo partiu de um interesse pessoal da investigadora enquanto natural desta capital e artista atuante da cena paulistana, sendo assim, testemunha e personagem de sua história. Observa-se ainda, neste contexto, um cenário singular dentro do mercado de produção artístico brasileiro: com o Programa Municipal de Fomento à Dança, São Paulo é, atualmente, a única cidade brasileira a ter uma lei que se compromete a destinar recursos públicos especificamente para a dança contemporânea independente. Com isso, seus editais são responsáveis pela manutenção de grande parte das companhias de dança contemporânea ativas no circuito paulistano, fato central para a reflexão que queremos levar a cabo acerca da dança que se produz no território sob observação.

Por ser responsável por grande parte da produção de dança atual na cidade, a Lei de Fomento é abordada nesta pesquisa como um fenômeno importante que influirá na construção identitária da dança contemporânea paulistana, ou seja, como um possível fator de interferência para o movimento cênico já que, mesmo não oferecendo diretrizes estéticas para as obras contempladas, envolve os artistas em práticas políticas e formas de pensar a produção, criação e difusão da arte, na medida em que estabelece critérios de seleção específicos para a obtenção do subsídio público.

Ao atuarem como agentes de poder, as políticas públicas, sejam elas para a cultura ou não, apresentam-se como fatores determinantes de relações culturais e passam a desempenhar um papel relevante para a formação de identidades comunitárias. De acordo com Coelho (1997), “políticas culturais serão, quase sempre, intervencionistas (provirão do lado de fora, do exterior do grupo ou indivíduo receptor), enquanto persistir a prática da delegação e representação que marcam a organização política moderna” (p.11).

No caso específico tratado nesta pesquisa, a Lei de Fomento será questionada enquanto ferramenta reguladora do poder público perante o cenário que se desenvolve para a dança contemporânea profissional. Muito embora não tenha especificações sobre os caminhos artísticos que seus contemplados devam seguir, busca-se, aqui, observar até que ponto seus

requisitos concursais para obtenção de apoio financeiro acabam por delimitar o campo criativo e de atuação dos projetos.

Conforme aborda Katz (2005, pp.4-5) “as regras de mercado ditam a continuidade e a expansão do mercado e de seus sujeitos para a sobrevivência de todos os implicados”. Tendo isso, a produção artística fica circunscrita a um número de grupos, núcleos e companhias de dança que se adequam a estas regras de mercado, sendo assim, responsáveis por grande parte da dança contemporânea em circulação na capital paulista. Mesmo observando a eficiência operacional destes mecanismos, Katz (2005) se refere à prática da exclusão pela inclusão promovida por este sistema de política cultural.

A Lei de Fomento nasceu no ano de 2005 em um contexto particular da cidade de São Paulo, fruto de uma importante conquista do Movimento Mobilização Dança (Katz, 2009). A organização da comunidade artística para sua fundação e as negociações com o poder público ilustraram um momento decisivo e, por isso, os processos que levaram à sua regulamentação são testemunhos das relações sociais e artísticas vividas pela dança na cidade.

Com um olhar para a possível interferência que as leis de incentivo podem exercer nos processos criativos, esta pesquisa incide sobre as formas com que uma cultura urbana, através de seus fenômenos sociais, políticos e econômicos, exerce influência direta ou indireta nas escolhas de temáticas para as obras de dança e para as representações do corpo e do movimento.

Desta forma, interrogamo-nos sobre como as relações de poder, representadas aqui pela Lei de Fomento, e a urbanidade da capital paulista influenciam as dinâmicas artísticas para a dança contemporânea na cidade de São Paulo? De que maneira o ambiente urbano foi fundamental para a gestação deste cenário? E, finalmente quais os reflexos deste processo na pesquisa cênica de seus contemplados?

Para embasar as reflexões acerca das condições da vida urbana e suas relações com o indivíduo, a arte e a cultura, serão desenvolvidos no Capítulo 1 os conceitos de espaço, cultura urbana e modernidade expostos pelos sociólogos Richard Sennett e George Simmel e de identidade cultural problematizados pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall. Para aprofundar as discussões acerca da construção de identidades, esta seção ainda traz referências teóricas sobre os conceitos abordados por Sigmund Freud, Zygmunt Bauman e Merleau-Ponty. Ao assumir o caráter mutável e plural que alimenta os processos de construção de identidades, não pretendemos delimitar uma representação específica para a dança contemporânea paulistana, mas observar alguns elementos que dinamizam a criação artística neste território e que podem servir como signos de reconhecimento entre seus agentes.

As características históricas, geográficas e sociais da cidade de São Paulo serão abordadas no Capítulo 2, destinado à caracterização do território de estudo. Neste capítulo ainda constarão um breve relato sobre o desenvolvimento das políticas públicas culturais na área da dança para a cidade e uma apresentação sobre o Programa Municipal de Fomento à Dança, destacando o contexto no qual a Lei foi concebida e sancionada, além das diretrizes

constantes em seus editais, que norteiam a formalização das candidaturas ao patrocínio público.

Os procedimentos metodológicos serão detalhados no Capítulo 3, bem como os critérios que assistiram à delimitação do *corpus* deste estudo. Apresentamos, primeiro, um levantamento dos núcleos artísticos contemplados desde a 1ª até a 11ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, destacando suas linhas de pesquisa através da análise dos aspectos preponderantes em cada projeto submetido. Com este levantamento, pretendeu-se criar um inventário sobre os cinco primeiros anos da Lei e, simultaneamente, evidenciar algumas linhas gerais relativamente às direções tomadas pela pesquisa artística realizada pelas estruturas de criação patrocinadas durante este período.

A partir daqui, será determinado o *corpus* do trabalho. Selecionamos, dentro dos projetos fomentados, aqueles que utilizaram a cidade para enquadrar suas pesquisas cênicas, e aprofundaram as relações com o ambiente físico, conceitual ou emocional gerado pela vivência do ambiente urbano. A análise das obras criadas neste contexto e a observação de suas componentes estéticas e dramatúrgicas constituirão o Capítulo 4 e servirão de base para a discussão elaborada no Capítulo 5, onde refletiremos sobre a forma como as relações entre artistas e cidade ecoaram no movimento coreográfico, agregando temáticas e poéticas de movimento na criação das obras.

Por fim, encerramos este trabalho tecendo algumas considerações finais sobre as problemáticas identificadas, salientando a importância do desenvolvimento e aprimoramento contínuo de metodologias de estudo específicas para a área da dança cênica. Pretendemos, com esta investigação, levantar algumas questões sobre a relação estabelecida entre arte, dinâmicas identitárias, cultura, política e cidade, buscando-as no próprio tecido da dança contemporânea independente paulistana, que emerge do território urbano da cidade de São Paulo e de seus mecanismos de patrocínio público.

CAPÍTULO 1 – DINÂMICAS IDENTITÁRIAS E CONTEXTOS URBANOS: DIMENSÕES CONCEITUAIS

A maneira como uma cultura local se apresenta nas relações vividas por seus agentes, pode ser usada como um referencial para problematizar os contextos sociais que configuram tais relações. Segundo Britto e Jacques (2008), “a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta e, dessa forma, também o define, mesmo que involuntariamente” (p.79). Para prosseguir esta reflexão sobre como a construção das subjetividades contemporâneas se prolonga em práticas sociais que expressam ou comunicam significados através das obras artísticas aqui analisadas, importa desenvolver alguns conceitos-chave. As relações entre corpo e cidade de Richard Sennett; a cultura urbana, a metrópole e a modernidade abordadas por George Simmel e a problematização de questões sobre a identidade cultural levantadas por Stuart Hall, são os principais norteadores desta reflexão.

Quando questionamos o significado do conceito cidade, nos deparamos, segundo Garcia e Bernardi (2008), com distintas definições, dentre elas a *pólis* grega e sua representação moderna com referências à urbanidade, além das sugeridas por autores como Aristóteles, Karl Marx, Friedrich Engels, Max Weber e Michael Foucault que se utilizaram das relações geradas para e a partir das cidades a fim de definir seus conceitos de sociedade, nação e poder, refletindo sobre o papel do homem nas esferas da filosofia, sociologia e política. Sobre as funções sociais da cidade, delimitadas pelo artigo 182 da Constituição Federal Brasileira, Garcia e Bernardi (2008) trazem a seguinte definição:

O termo cidade vem do latim, *civitas*, que dá origem, entre outras, a palavras como cidadania, cidadão, civismo. Também a palavra latina *urbe* é hoje um sinônimo de cidade, que por sua vez, gerou outros termos relacionados à vida em coletividade como urbanismo, urbano, urbanidade. Unindo-se ao termo grego *polis*, ou seja, a cidade-estado, autônoma, independente, civil, pública, o local onde a vida cívica acontece, o mercado, o ambiente político, do exercício da cidadania, chega-se a origem destes termos que definem o ambiente urbano. (p.4)

Apontando quatro diretrizes para uma reflexão sobre o conceito de cidade, os autores tratam o espaço urbano como detentor das seguintes especificidades que lhe distinguem, por exemplo, do espaço rural: densidade demográfica específica; profissões urbanas como comércio e manufatura, com suficiente diversificação; economia urbana permanente, com relações especiais ao meio rural; e existência de camada urbana com produção, consumo e direitos próprios.

Fernandes (2006) distingue as cidades modernas das cidades da antiguidade e destaca a mercantilização da vida urbana e da cidade como um processo crescente e de longa duração. A partir de um determinado momento da história, as cidades passam a ser organizadas em função do mercado e, conseqüentemente, em função da divisão, organização e especialização do trabalho. Desde o Império Romano, grande exemplo deste processo, o que se observa hoje

em dia é uma intensificação nas relações de consumo do ambiente urbano, própria às cidades capitalistas que começaram a se formar na Europa Ocidental a partir da Idade Média (Rolnik, 1988).

A cidade medieval começa a mudar no bojo do desenvolvimento de uma próspera economia mercantil, impulsionada, sobretudo pelo comércio de longa distância – as longas rotas que ligavam a Europa ao Oriente e levaram à ocupação europeia da América e África. Longas caravanas conduzidas por animais atravessavam a Europa, transportando víveres, manufaturados e tesouros. Com esses caminhos terrestres se cruzam as estradas fluviais – nos pontos de transbordo, encruzilhadas, na beira de um deserto ou na base de uma cordilheira, cidades cresciam. [...] Ao crescerem as cidades e se intensificar o comércio, o sistema feudal já enfraquecido pelas pestes e pela inelasticidade da oferta de terras, entra em crise. (Rolnik, 1988, p. 34)

Esta nova configuração gerada pela crise no sistema feudal e pelo aumento na circulação de mercadorias, acarretou um movimento em direção às cidades, primeiro dos servos e camponeses e depois do poder. Para Rolnik (1988), a possibilidade de libertação do regime de servidão era também uma libertação do vínculo com a terra e com o senhor feudal; a cidade, então, gera um novo tipo de trabalhador, livre, mas também despossuído e, com isso, passam a surgir novas formas de relações sociais, pessoais e com o espaço.

De forma similar, o sociólogo alemão George Simmel “definiu a modernidade pelo prisma das transformações fisiológicas e psicológicas da experiência subjetiva dos habitantes das grandes cidades” (Scocuglia, p. 396) e salientou as transformações no aparelho sensitivo humano, geradas pelas mudanças do espaço urbano. O efeito que estas mudanças causam na subjetividade de seus habitantes produz uma crise nas relações entre sujeito e objeto, denominada pelo autor como “tragédia da cultura”. Assim como a tragédia grega clássica, onde “as forças que destroem e desmobilizam um ser foram produzidas pelas próprias criações e tendências deste mesmo ser” (Scocuglia, p. 397), a tragédia da cultura, da qual a vida moderna padece, é um fenômeno produzido pela própria condição moderna. Ao interrogar a cidade do ponto de vista das subjetividades, reciprocidades e práticas cotidianas, Simmel, então, identifica e avalia a relação entre os dispositivos técnicos e as disposições sociais. Observa que a experiência metropolitana se caracteriza por uma intensificação dos estímulos nervosos, resultado das transformações ininterruptas de estímulos internos e externos gerados pelo ambiente urbano.

Se buscarmos uma referência fenomenológica, não é possível desvincular a experiência subjetiva da relação com o mundo que nos rodeia. O espaço urbano é tratado “como resultado de uma ação social que de forma concreta se apropria de um espaço (tanto física como simbolicamente)” (Flores, 2006, p.4). É, também, fator fundamental para a experiência que os cidadãos têm em suas relações culturais, sociais e afetivas.

A interferência que este espaço promove na maneira como seus cidadãos/ personagens agem com o ambiente que os envolve traz consigo uma carga de sentidos e afetos que acaba por configurar a própria cidade com um protagonista desta história. Esta cidade-corpo,

conforme sugere Britto & Jacques (2008), interage diretamente com os outros corpos que, diariamente, a experienciam, exploram e renovam, mostrando-se como um fator fundamental para determinar os processos de identificação de seus habitantes, sendo eles nativos ou não. Estabelece-se, através de um sistema de entrelaçamentos e alterações, uma relação de figura e fundo entre cidadão e cidade, onde, no momento em que o sujeito se dirige ao mundo para conhecê-lo, acaba por apreender e dar sentido para o “ao redor” (Rocha, 2005). Esta relação dialética entre existência e mundo revela uma intencionalidade e traz, segundo Merleau-Ponty, um corpo que está no mundo de forma a desvelá-lo e compreendê-lo através de sua participação direta. Por meio do corpo, “o homem percebe a si, ao outro, ao mundo e se orienta espacial e temporalmente”. (Rocha, 2005, p. 10)

O homem se faz, se constrói com base na cultura, na história e na sua própria individualidade (Ginger, 1995). Como pensar, então, as relações entre o espaço urbano e os processos da construção de identidades nesses contextos? Para Stuart Hall (1997), os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido e, desta forma, a centralidade da cultura é analisada na construção da subjetividade, da própria identidade e da pessoa como um ator social. A identidade emerge não tanto de um centro interior, mas de um diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados.

Ainda segundo Hall, o conceito de identidade cultural se refere particularmente a uma identidade nacional que, por sua vez, não é uma coisa com o qual nascemos, mas sim, “formada e transformada no interior da representação” (Hall, 2006, p. 48). Ao estabelecer uma relação entre identidade, sujeito e identidade cultural, o autor levanta questões sobre os “aspectos de nossa identidade que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (Hall, 2006, p. 8). Fazendo uma distinção entre as concepções de identidade nos sujeitos do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno, Hall reflete sobre as identidades descentradas e fragmentadas em decorrência dos processos de globalização.

Para o autor, “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2006, p. 50); ao produzir um sentido sobre nação, as culturas nacionais atuam nas dinâmicas identitárias. Pelo processo de alargamento das fronteiras econômicas, políticas e culturais promovidas pela globalização, o sujeito pós-moderno experimenta novas características temporais e espaciais. Essa compressão espaço-tempo e a aceleração dos processos globais, também observadas em Fernandes (2006), promovem um deslocamento das identidades nacionais, algumas vezes apagando-as, formulando novas identidades partilhadas, criadas pelos fluxos culturais e pelo consumismo global (Hall, 2006). Assim,

o que denominamos como nossas identidades poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos viver, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de

circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências únicas e peculiares nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente. (Hall, 1997, p. 8)

A maneira como a cultura é usada para transformar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo vem, então, de encontro com o pensamento proposto pela fenomenologia da percepção, quando esta coloca que o homem e o mundo não podem ser entendidos de outra maneira senão através da “facticidade” (Merleau-Ponty, 1945). Esta teoria situa o universo da ciência construído sobre o mundo vivido e sua análise como uma decorrência da experiência do mundo e de sua expressão. “O homem está no mundo e é no mundo que ele se reconhece” (Merleau-Ponty, 1945, p. 6). É desta forma que uma reflexão sobre os conceitos de identidade e suas implicações, devem necessariamente levar em consideração uma análise social e cultural de indivíduos e comunidades.

Tratando sobre a questão da identidade, o sociólogo Zygmunt Bauman, em seu livro “Identidade” (2004), relata a experiência que teve ao ser privado de um dos referenciais identitários aos quais, naturalmente, um cidadão está destinado. Após se ver impedido, por motivos políticos, de permanecer na Polônia, país onde nasceu, Bauman se depara com a questão do pertencimento e do ser estrangeiro como componentes para a construção de sua identidade e exemplifica alguns signos que nos autodeterminam: polonês, britânico, europeu. Estas são ações que incluem ao mesmo tempo em que excluem e que determinam, através da formação de comunidades, as identidades que o ser humano irá carregar (Bauman, 2004). Assim,

A questão da identidade só surge com a exposição a “comunidades” de segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida a “comunidade fundida por ideia” a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural [...]. O “pertencimento” e a “identidade” não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e [...] as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (Bauman, 2004, p.17)

Freud, talvez levando em consideração esta componente mutável, tratou, em sua psicanálise, a identidade absoluta como algo impossível de ser galgado e utilizou o conceito de identificação para clarificar os processos de construção das subjetividades. “A identificação como um mecanismo privilegiado dos processos psíquicos é concebida em Freud como a operação ‘primitiva’ e originária de uma ligação afetiva com outra pessoa” (Bevidas e Ravanello, 2006, p.137). Sendo assim, as interações da vida social e as posições das subjetividades são arranjos nos quais as tensões implicativas entre identidade e identificação se configuram; “esses conceitos parecem definir antes, o próprio modo como uma subjetividade se constrói no espaço das interações que é a vida de todos os dias, a vida individual e social entendida como processo significante” (Bevidas e Ravanello, 2006, p.134).

Para Bauman (2004), a identidade enquanto problemática social surge com o aparecimento do Estado Moderno, aquele que segundo Giorgio Agamben (2000), faz da natividade o alicerce de sua própria soberania. A identidade, portanto, é uma invenção da modernidade, oriunda da crise de pertencimento desencadeada por ela mesma. A Globalização significa que o estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida com a nação, ocasionando colapsos na hierarquia até então vigente.

Desta forma, olhar para as culturas urbanas e os processos identitários nelas gerados é um exercício de questionamento e reflexão sobre as práticas de interação e relação que as constituem e podem servir de referencial para perceber suas relações de significação. Richard Sennett, em seu livro “Carne e Pedra” (1994), identifica o espaço urbano como um “lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos através dele ou nos afastamos dele” (p. 17). De acordo com Andrade (1996), Sennett pontua, com esta obra, “uma história da produção do espaço urbano no Ocidente a partir da experiência (humana) corporalmente expressada/mobilizada” (p. 291). A autora aponta a tendência à neutralização da experiência sensorial pacificada pela mobilidade e desqualificação do espaço e, de acordo com isso, é na relação entre a corporalidade e a espacialidade das interações sociais que Sennett ancora suas reflexões sobre a individualidade e subjetividade do indivíduo citadino.

“Carne e Pedra” deixa claro o ponto de vista de que a experiência humana não apenas conjuga corpo e espaço, mas não pode prescindir deste mútuo choque que a constitui. Neste choque, nem corpo nem espaço, podem ser pacientes. Ao contrário, são agentes: o corpo sente o espaço, o espaço “promove” o corpo; nem corpo, nem espaço podem ser compreendidos como “dons” naturais, muito menos blocos isolados. (Andrade, 1996, p.307)

Assim, levantamos a importância de perceber o espaço urbano como lugar de interações e da vida coletiva. Como nos traz Rolnik (1988),

desde sua origem, cidade significa, ao mesmo tempo, uma maneira de organizar o território e uma relação política. Assim ser habitante da cidade significa, de alguma forma participar da vida pública, mesmo que em muitos casos esta participação seja apenas a submissão a regras e regulamentos. (pp.21-22)

A concepção da atividade do corpo na experiência do espaço, em Michel De Certeau e Richard Sennett, parte de uma aceitação de que as relações de poder são relações sociais de dominação; e que contra esta dominação, que certamente produz espaços e corpos de acordo com determinadas práticas e saberes dominantes, a prática cotidiana impõe a sua inventividade. (Andrade, 1996, p. 297)

Através das dinâmicas sociais de produção, mas também de utilização do espaço coletivo, experiências sensoriais são construídas e delas emergem signos que configuram de forma mútua a cidade e a identidade cultural de seus agentes. Tal abordagem é essencial para pensar o espaço urbano, com suas relações específicas, como matriz geradora de significados. Como exemplo disto, Sennett traz o estudo sobre os guetos da Veneza do século XVI. Segundo Andrade (1996),

Veneza, como grande centro de comércio, constituía-se como morada ponto de partida e chegada de estrangeiros de todas as partes, entre eles judeus. Este fluxo de estrangeiros acompanhava-se de um receio do outro pela comunidade cristã: males como doenças ou derrotas em disputas bélicas eram imputados à contaminação da cidade pelo estrangeiro, principalmente residente. Os guetos representavam uma forma de segregação, favorecida de resto pela geografia de Veneza. E os corpos dos judeus eram estigmatizados com o medo do toque, o temor mesmo da proximidade. [...] Mas de um certo modo, o gueto protegia os judeus dos ataques, deixando a eles, dentro do espaço cercado, liberdade para seus próprios costumes e para seu culto. Disto deriva a formação de uma identidade de grupo, fortalecendo o sentido coletivo da comunidade judaica reunida, transformando o espaço da segregação em espaço apropriado pelos judeus. Por certo, essa identidade advinha da necessidade de autoafirmação e defesa, com relação às táticas de segregação no espaço e marcação dos corpos, levados a cabo pelos cristãos. [...] Com isso, não se pode concluir que esta identidade vinha da passividade, entendida como adaptação a uma situação imposta. [...] o modo de construção dessa identidade encontrava-se profundamente relacionado ao modo como os próprios judeus usavam as condições espaciais que lhes eram impostas, de alguma forma produzindo mais que estas condições. (pp. 297-298)

Sobre as interferências das condições espaciais nos processos de subjetivação do sujeito urbano, Campos (2010) aponta para a pregnância da cidade no corpo através de modos que este encontra para percebê-la e nela agir: olhares, paradas, gestos e velocidades. Assim, “a cidade também é uma experiência que se inscreve diariamente no corpo, seja na musculatura, seja nas sensações, nos afetos ou no pensamento” (Campos, 2010, p. 45). Com isso, a autora aborda a dança:

como uma configuração artística formulada pelo corpo que, ao expressar certo regime de organização do conjunto de instruções técnico-corporais e princípios compositivos adotados, explicita, também, as condições ambientais que permitiram tal conjunto estabilizar-se como regime ou padrão cognitivo corporal. Cada dança expressa um modo particular do corpo conduzir a tessitura de suas redes referenciais informativas. A partir dessas redes, o relacionamento do corpo com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentidos ou coerências. (Campos, 2010, p. 52)

Szamosi (1988) percebe os produtos artísticos como detentores, de certa forma, da percepção de um povo sobre seu ambiente espacial. De forma similar, Oliveira (2008) salienta a importância de, no processo de pesquisa científica, levar em consideração as falas cotidianas e a sensibilidade do artista na apreensão dos sentidos que orientam a ação do homem comum na cidade, numa tentativa de apreender a densidade da vida urbana. Com isso, das relações entre corpo e ambiente, entre corpo e cidade, determinados campos de referências temáticas podem ser circunscritos e delimitados como repertório simbólico.

Ao tratar o corpo e suas relações como objetos agentes e agenciadores de significados (Gato, 2010), a dança contemporânea, por sua vez, utiliza como material criativo os processos de atribuição de sentido vividos por seus criadores, profundamente influenciados pelo

ambiente em que vivem. A dança pode então ser compreendida como “um dos modos que dispõe o corpo de instaurar coerências entre sua corporalidade e seu ambiente de existência” (Campos, 2010, p. 56). Nesta vertente, em decorrência da “Plataforma Corpocidade” realizada em 2008, na cidade de Salvador (BA, Brasil), Britto (2010) ressalta:

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

Tendo isso, o artista inserido no contexto urbano apresenta determinadas disponibilidades e possibilidades criativas e corporais resultantes deste contato. “A cada diferente configuração da dança gerada num dado contexto corresponde um certo campo de referências temáticas que foi circunscrito como repertório pelas diferentes corpografias derivadas dos relacionamentos entre corpo e cidade” (Britto & Jacques, n/d, p. 6). O termo *corpografia* levantado pelas autoras foi desenvolvido pela primeira vez pelo arquiteto urbanista Alain Guez e se refere a uma experiência da cidade que se instaura como um registro no corpo de seus habitantes. Assim, a cidade deixa de ser apenas cenário para o desenrolar de histórias e assume uma posição de cidade-vivida, sobrevivendo no corpo daqueles que a experimentam (Britto e Jacques, n/d).

Neste processo cíclico, corpo e cidade se configuram mutuamente. A cidade é percebida pelo corpo como um conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo-a em sua corporalidade. “Além dos corpos ficarem inscritos e contribuírem na formulação do traçado de cidades, as memórias das cidades também ficam inscritas e contribuem na configuração de nossos corpos” (Britto e Jacques, n/d, p. 2). Assumir este processo é uma maneira de reconhecer a cidade como fator de continuidade da própria corporalidade de seus habitantes e, conseqüentemente, das danças geradas em seu contexto.

O ambiente é, assim, fundamental na construção de signos e identificações pessoais. Na criação artística contemporânea, as questões examinadas refletem-se nas temáticas e nas opções coreográficas, revelando também dinâmicas identitárias dos próprios agentes criativos. Procuraremos, então, vislumbrar modos de usar o corpo (Mauss, 2003) específicos da experiência urbana: nas técnicas corporais esculpidas nos intérpretes e na escrita dos coreógrafos contemporâneos; e problematizar, na experiência estética particular que é cada obra de dança, o modo como se interconectam corpo e cidade.

CAPÍTULO 2 – CARACTERIZAÇÃO DO TERRITÓRIO DE ESTUDO

2.1 – A cidade de São Paulo

Em 25 de janeiro de 1554, com a construção de um colégio jesuíta na região entre os rios Anhangabaú e Tamanduateí, foi fundada a povoação de São Paulo de Piratininga (Indrunas, 2008). Ao longo de dois séculos, o isolamento que a vila sofria pelo difícil acesso através da Serra do Mar a manteve como um povoamento pobre cuja fonte de proveitos fundamental dava-se através de lavouras de subsistência. Passados os períodos dos bandeirantes (sec. XVI e XVII), do ciclo do ouro de Minas Gerais (sec. XVIII) e do ciclo da cana-de-açúcar (sec. XVI e XVII) e do café (sec. XIX a meados do sec. XX) (Bocchi, Borges, Lacerda, Marques & Rego, 2010) a evolução do poder comercial, econômico e político fez com que a vila, progressivamente, passasse ao status de cidade, evoluindo para uma das cidades mais populosas do mundo na atualidade. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgados em 31 de agosto de 2011, São Paulo é a cidade mais populosa do Brasil com 11,3 milhões de habitantes, além de possuir o maior PIB do País.

Município brasileiro, capital do Estado de São Paulo, é a sexta maior cidade em termos populacionais do planeta. Sua região metropolitana, criada em 1973, possui, atualmente, cerca de 19 milhões de habitantes, sendo a quarta maior aglomeração urbana do mundo, abarcando 39 municípios, dentre eles Santo André, São Bernardo, São Caetano e Diadema (região do grande ABCD Paulista), Osasco e Guarulhos, (IBGE, 2013). Está inserida junto à bacia do rio Tietê, além das sub-bacias dos rios Pinheiros e Tamanduateí, na região Sudeste do Brasil, próximo ao litoral paulista.

Marcada por um processo de forte industrialização, a capital paulista tem como características além do desenvolvimento de seu poder econômico, fortes padrões de desigualdade social que variam cultural e historicamente, interferindo nas relações da vida pública.

De 1890 até cerca de 1940, o espaço urbano e a vida social em São Paulo foram caracterizados por concentração e heterogeneidade. Na última década do século XX, a população de São Paulo cresceu 13,96% ao ano, mas a área urbanizada não se expandiu proporcionalmente. [...] Com o advento da industrialização, a outrora sossegada cidade voltada aos serviços e negócios financeiros associados à exportação do café – atividade econômica dominante no estado de São Paulo até a década de 1930 – foi transformada num espaço urbano caótico. (Caldeira, s/d, p.211)

Na década de 20, o antropólogo Claude Lévi- Strauss considerou:

[...] o encanto da cidade e o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Ruas provincianas onde o gado retardava a marcha dos bondes: bairros deteriorados que sucediam sem transição às mais ricas residências: perspectivas

imprevistas sobre vastas paisagens urbanas: o relevo acidentado da cidade e as defasagens no tempo, que tornavam perceptíveis os estilos arquitetônicos, cumulavam seus efeitos para criar, dia após dia, espetáculos novos. (http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-4_cidade_moderna.asp, recuperado em 20 de julho de 2013)

Esta configuração provinciana começa a ganhar outros ares já na década seguinte, quando sua população atinge pela primeira vez a estimativa de um milhão de habitantes.

Com a independência brasileira em 07 de setembro de 1822 sendo conclamada às margens do Rio Ipiranga, região da atual Zona Sul Paulistana, São Paulo recebe o título de Imperial Cidade, conferido por D. Pedro I do Brasil, em 1823 (Oliveira, 1995). Neste período, tem especial importância a criação dos cursos jurídicos no Convento de São Francisco e a expansão do ciclo do café, como fatores que impulsionaram a criação de uma elite econômica e intelectual na região. A grande imigração europeia e asiática no início da República Brasileira, em 1889, foram fatores fundamentais para a industrialização sofrida pela capital, passando de centro regional para metrópole nacional, no decorrer do século XX.

Em 1932, São Paulo passou pelo seu maior movimento cívico, a Revolução Constitucionalista de 1932, organizada contra o governo provisório de Getúlio Vargas. Em 1934, é criada a Universidade de São Paulo (USP), hoje, a maior universidade brasileira. Ainda na década de 30, o ciclo do café finalmente entra em declínio, verticalizando de forma decisiva o ciclo industrial.

A grandiosidade de suas dimensões também se reflete em sua representação perante o cenário cultural brasileiro. Abrigando alguns dos maiores teatros, museus e centros de exposição do País, São Paulo é palco para diversas manifestações artísticas e culturais, fato que contribui, na sua história recente, para um crescente desenvolvimento de políticas próprias voltadas para o fomento e a consolidação das artes.

2.2 – A Dança Paulistana e a construção de Políticas Públicas para a área

O desenvolvimento da cultura enquanto área de interesse político esteve fortemente ligado ao crescimento econômico e industrial da cidade de São Paulo. Segundo Neves (2011), as elites paulistanas foram as responsáveis pela consolidação do terreno das artes e da literatura na cidade de São Paulo, utilizando-se da cultura como “elemento estratégico para garantir e legitimar seus interesses materiais, políticos e sociais” (p. 119). O mecenato artístico foi o meio utilizado para a legitimação da supremacia social das novas burguesias industriais e seus efeitos fizeram com que, em meados da década de 50, São Paulo assumisse a posição de centro urbano e cultural mais importante do país (Neves, 2011).

Na primeira metade do século XX, São Paulo, diferentemente do Rio de Janeiro era destituída de um sistema cultural baseado em instituições públicas e a sua insipiente vida artística e literária foi durante muito tempo privilégio de pequenos círculos de notáveis, animados por expoentes da elite paulistana. Esse cenário foi alterado na medida em que a cidade deixava seus ares provincianos para tornar-se uma metrópole moderna, processo para o qual foi decisiva a emergência de uma burguesia industrial, que contribuiu para o desenvolvimento de um campo cultural na cidade, em iniciativas que se ampliaram para toda a sociedade. (Candido, citado em Camargos, 2000, p.11)

Um exemplo desta prática foi a *Villa Kyrial*, reduto cultural criado em 1904, pelo senador e mecenas José de Freitas Valle em sua residência localizada na Rua Domingos de Morais, nº 10, próxima a Avenida Paulista, no bairro da Vila Mariana, zona sul de São Paulo.

[...] espaço de grande originalidade, uma espécie de centro cultural por onde passaram intelectuais e artistas, de maneira a tornar-se fator de civilização na cidade ainda provinciana daquele tempo. A *Villa Kyrial* foi o mais belo exemplar que houve em São Paulo de um traço característico da *Belle Époque*: a estetização da vida, baseada na concepção segundo a qual, o cotidiano deve transformar-se em obra de arte. Com grande capacidade de invenção e organização, Freitas Valle estabeleceu uma decoração, um ritual, uma ordem honorífica e nesse quadro elevou o convívio intelectual, a culinária, o vinho, o perfume a traços integrados em um sistema, de maneira a formar um estilo próprio certamente único no Brasil. (*Idem*, p.12).

O estímulo oferecido dentro de iniciativas como as de Freitas Valle limitava-se ao âmbito dos círculos sociais e por meio dessas redes é que artistas e literatos conseguiam, por exemplo, apoio do **Pensionato Artístico do Estado de São Paulo**, instituição criada em 22 de abril de 1912 e extinta em 1931. Talvez uma das primeiras formas de subsídio público, o **Pensionato Artístico** era responsável pela concessão de bolsas de estudo nas artes plásticas, música e canto, a serem desenvolvidas em Roma ou em Paris. Apesar de haver uma comissão que julgava o mérito dos candidatos à bolsa, cabia ao senador Freitas Valle a decisão final, condicionando recursos públicos às práticas privadas de apadrinhamento (Neves, 2011, p. 120).

A **Semana de Arte Moderna de 22**, iniciativa também patrocinada pela oligarquia paulista, lançou, nacional e internacionalmente, o foco sobre São Paulo, como centro brasileiro modernista das artes. Tendo como principais participantes escritores, poetas, músicos, artistas plásticos e críticos de arte, como Oswald de Andrade (1890 – 1954), Víctor Brecheret (1894 – 1955), Anita Malfatti (1889 – 1964), Mário de Andrade (1893 – 1945), Heitor Villa Lobos (1887 – 1954), entre outros, a **Semana de 22** pode ser considerada como um dos momentos cruciais do modernismo brasileiro, inaugurado em 1917. O problema da modernidade concebido por este grupo estava vinculado à questão da identidade nacional, propondo a renovação no domínio da produção artística: ao mesmo tempo e enfaticamente, este modernismo fez a defesa da nacionalização das fontes de inspiração do artista brasileiro.

Posteriormente à **Semana de 22**, a cultura ganhou expressão em São Paulo. As mudanças econômicas e políticas que fizeram da cidade um polo urbano, industrial e moderno viabilizaram no campo da arte, entre 1920 e 1950, “o aparecimento de instituições, de instâncias de consagração, a presença e o aumento de número de produtores, a diversificação de sua produção e a proliferação dos meios de divulgação” (Neves, 2011, p.120).

Em 1935, o **Departamento de Cultura do Município de São Paulo** é criado por meio do ato nº 861, a partir de um projeto do poeta e jornalista Paulo Duarte, tendo como primeiro diretor o escritor Mário de Andrade. Voltado em sua origem especialmente para pesquisas folclóricas, levantamentos demográficos, construções de parques infantis, criação do Coral Paulista, entre outras atividades, o departamento manteve ao longo de seu percurso um caráter pluralista buscando valorizar a vida cultural da cidade. Em 1945, o departamento é vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e Higiene, assumindo autonomia, em 1947, como **Secretaria Municipal de Cultural**.

Durante meados da década de 50, São Paulo desponta com destaque no cenário de industrialização do País e, acompanhando o processo de crescente urbanização que a elite paulistana encabeça, propõe-se transformar a hegemonia econômica da cidade em hegemonia cultural, forjando um projeto de identidade brasileira mais preocupado em demonstrar modernidade e sofisticação de forma e conteúdo (Reis, 2005, p.9).

Sobre esse processo, é interessante notar a transição que ocorreu no plano das iniciativas culturais, com a emergência de uma camada de empresários, cujos recursos derivaram de negócios propriamente urbanos gerados na dinâmica de industrialização da cidade. [...] O tipo de mecenato que entra em curso a partir da década de 40 se distingue das formas de proteção e de apoio financeiro prestados às realizações artísticas e letradas de outrora [...] no qual se fundiam vida e arte às dinâmicas de poder político, econômico e social. Destituídos dos recursos simbólicos e de vínculos mais profundos com as elites da oligarquia, os principais protagonistas desse mecenato eram, no entanto, portadores de forte artilharia econômica e das qualidades comerciais que sustentavam as bases da estrutura de uma nova e moderna sociedade. (Neves, 2011, p. 121)

São expressões deste momento o **Teatro Brasileiro de Comédia - TBC** (1948 – 1964), a **Companhia Cinematográfica Vera Cruz** (1949 – 1954), o **Museu de Artes de São**

Paulo – MASP (1947), o Museu de Arte Moderna – MAM (1948) e a Bienal Internacional de Artes de São Paulo (1951). A intervenção desta nova forma de mecenato teve o seu primeiro grande impacto na profissionalização da dança paulistana com a criação do **Ballet do IV Centenário**, em decorrência das comemorações dos quatrocentos anos da cidade. Seu surgimento em 1953, por meio do mecenato paulista é mais um reflexo do poder econômico do Estado e da burguesia na época. Segundo Reis (2005), “o Estado impõe-se como o grande empresário, financiador ou mesmo sustentáculo de um plano político econômico” (p.11). A grandiosidade proposta ao **Ballet do IV Centenário**, representação dos ideais modernistas para a época (Reis, 2005, p. 9), aparece como uma tentativa de assumir também uma hegemonia cultural, sendo um espelho para a modernidade e sofisticação que a sociedade burguesa paulistana estava habituada a consumir.

Os Ballet Russes de Diaghilev foram escolhidos como modelo a ser seguido; contrataram-se grandes artistas de diferentes áreas para contribuir com o projeto como, Villa-Lobos, Portinari e Di Cavalcanti. O húngaro, Aurélio Milloss assumiu a direção e coreografia da companhia, convidado pessoalmente por Francisco Matarazzo Sobrinho, empresário e mecenas ítalo-brasileiro que liderava o projeto.

Para os bailarinos envolvidos, a companhia foi um divisor de águas. A excelência pretendida por seus idealizadores e refletida na infraestrutura cênica e financeira exigiu uma mudança em seus padrões de formação e atuação. Apesar de alguns integrantes estrangeiros no elenco, a grande maioria era de bailarinos brasileiros, especialmente paulistas e, para estes, a experiência na dança cênica resumia-se basicamente à atuação nas óperas encenadas pelo Teatro Municipal. A escolha de Millos deu-se especialmente devido a possibilidade de, com sua trajetória como *maître* de ballet, poder ensinar a qualidade técnica pretendida para o elenco. A carga horária de ensaios e aulas era intensa e em seu repertório estavam dezesseis coreografias entre remontagens clássicas e novas criações cujos temas giravam em torno da questão da brasilidade.

A representação da identidade nacional através de uma dança acadêmica e de um modelo estrangeiros levanta a discussão sobre a criação de identificações e signos para o que é ser brasileiro e, indo além, o que é mover-se como tal. A exaltação da cultura nacional é um traço da aura modernista vivida na época, porém, ao propor-se a partir de uma visão importada (primeiro com o molde russo e, depois, com a contratação de um diretor-coreógrafo húngaro) pode-se refletir sobre a autenticidade deste Brasil encenado. Vallim (1998) atenta para o olhar encantado com que Milloss trazia para o palco nossas cores em singelos clichês.

Construído para agradar uma elite acostumada à arte europeia, o Ballet trouxe à tona uma “dicotomia entre o desejo de incorporar a cultura internacional e o nacionalismo vigente” (Reis, 2005, p. 14), fruto de uma imposição política feita à comissão. É mais uma vez o ideal modernista burguês forjando uma identificação brasileira. Em 1955, assim como se iniciou de forma imediata, também se extinguiu a companhia. Após uma estreia modesta – comparada à prevista para a reinauguração do Teatro Municipal – no Ginásio do Pacaembu e algumas apresentações na capital paulista e no Rio de Janeiro, o Ballet é encerrado por interrupção do investimento público.

Apesar de representar o início da profissionalização da dança em São Paulo, o **Ballet do IV Centenário** não foi a primeira experiência da relação Estado – Cultura para esta linguagem na capital. A criação de uma escola municipal de dança é inclusive anterior; em 1940, a cidade passa a oferecer seu ensino gratuito, voltada especialmente para a formação de bailarinos amadores para o corpo de baile das grandes óperas realizadas pelo Theatro Municipal. Com um corpo discente formado em sua maioria por jovens de famílias abastadas, a dança era mais uma prática de sofisticação e boas maneiras, promovendo a boa postura e a “fina educação” (Reis, 2005, p. 11).

É apenas em 1943, que a então Escola Experimental de Dança Clássica e, posteriormente, **Escola Municipal de Bailado**, sai de sua sala única no Theatro Municipal e ganha sede própria embaixo do Viaduto do Chá, região central de São Paulo. Assim, o viaduto, palco de inúmeras manifestações marcantes para a história da cidade, esconde sob sua estrutura o som quase imperceptível, para aqueles que circulam sobre o viaduto, de cerca de 700 alunos dos oito aos dezoito anos (Pinto, 2004). A autora chama a atenção para o silêncio de significados e sons expressos por um distanciamento entre as políticas culturais e as instituições artístico-culturais e pelo empenho político em agradar a burguesia local. “Arte da elite para a elite” (Reis, 2005, p. 11) feita com dinheiro público.

Com a expansão do ciclo do café e com o aumento da circulação de companhias de dança na cidade, o consumo de arte passa a assumir outro caráter e a profissionalização de bailarinos nacionais começa a ganhar espaço, se transformando também em anseio para jovens de outras classes sociais, cruzando a facilitação do acesso à gratuidade do ensino.

A consequência da profissionalização de bailarinos leva à criação do **Corpo de Baile do Teatro Municipal** em 1968, auge da ditadura militar brasileira. Com esta companhia, retoma-se o projeto de um grupo profissional de dança paulistano. Desta vez, o projeto ganha proporções próprias e, em meio à pressão e censura política, sobrevive aos anos da ditadura e chega aos dias atuais.

Evoluindo de companhia restrita ao repertório clássico para uma com caráter multicoreográfico, o Corpo de Baile passa a chamar-se **Balé da Cidade de São Paulo** e atualmente encara nova reestruturação estética, financeira e administrativa, bem como a Escola Municipal de Bailados que, a partir de 2011, assume o nome de **Escola de Dança de São Paulo**, por conta da criação da **Fundação do Theatro Municipal**.

Esta evolução pode ser observada também na mudança de tratamento para a política cultural da cidade, especialmente na área da dança. Durante a década de 70, o período de modernização da dança no Brasil surge com especial expressividade, registrando em diferentes graus, o uso de estratégias diversificadas que contaminaram mutuamente dança e teatro (Geraldi, 2009).

[...] o movimento de modernização da dança em São Paulo, a partir de 1970 deve ser entendido dentro do complexo contexto de mudanças políticas, socioculturais e econômicas que se processaram por todo o País, coincidindo com a fase mais obscura da ditadura militar. A onda ufanista desencadeada pelo *milagre econômico*,

a forte reação de alguns segmentos sociais (incluindo os meios artísticos) contra a ditadura militar e a repressão, a emergência de uma cultura alternativa à semelhança dos movimentos internacionais em oposição aos modelos de comportamento e vida cotidianos, podem ser apontados como fatores que moldaram os novos fenômenos estéticos em ascensão. (Navas citada por Geraldí, 2009, p.5)

O hiato presente no movimento da dança paulistana, após a dissolução do **Ballet do IV Centenário**, só é preenchido por volta de 1970, com o surgimento de algumas companhias que tentam dar continuidade ao processo de profissionalização da linguagem, para além do corpo estável da Secretaria Municipal de Cultura. Foi o caso do **Ballet do Teatro Cultura Artística** (1957), **Ballet Experimental de São Paulo** (1962) e a **Sociedade Ballet de São Paulo** (1969) (Geraldí, 2009). Em 1974, surge a **Sala Galpão**, do Teatro Ruth Escobar; conhecido como Teatro de Dança, este projeto teve patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura e foi desativado em 1978, sendo substituído pelo **Teatro Brasileiro de Comédia**, entre 1979 e 1981.

Muitos grupos e companhias surgiram e desapareceram durante a década de 80, tendo que conviver com o alto custo exigido pelo aluguel dos teatros, publicidade e contratação de bailarinos. Aqueles que se mantiveram ao longo das décadas seguintes, tiveram sua permanência vinculada às escolas de dança que os abrigavam, com as mensalidades dos alunos servindo para custear a manutenção das produções artísticas (Navas citada por Geraldí, 2009). É a partir deste momento que grupos de artistas independentes passam a pleitear junto às Secretarias de Cultura estaduais e municipais, a criação de programas de apoio específicos para subsidiar as produções e garantir continuidade às suas pesquisas.

Como resposta para uma política permeada por projetos pontuais representativos de interesses políticos específicos, mutantes a cada quatro anos, alguns programas de incentivo de caráter mais permanente são criados especialmente em meados dos anos 2000. No panorama atual, entre as atividades de incentivo cultural no município, destacam-se duas especialmente para a ação no campo da dança. O **Programa VAI**, destinado ao patrocínio de iniciativas artísticas para jovens em progressão da carreira e a **Programa Municipal de Fomento à Dança**, que destina parte da verba da Secretaria para as atividades de produção e manutenção de companhias e artistas com trabalho contínuo de dança contemporânea na cidade de São Paulo.

Segundo informações do site da Secretaria Municipal de Cultura, o **Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, VAI**, foi criado pela Lei nº 13540/2003 e regulamentado pelo Decreto nº 43823/2003, com o objetivo de apoiar financeiramente atividades artístico-culturais de jovens entre 18 e 29 anos, prioritariamente de baixa renda e de regiões desprovidas de recursos e equipamentos culturais. Este mecanismo de subsídio financeiro contempla a diversidade de linguagens, abarcando projetos de montagem, produção e apresentação de espetáculos e performances de teatro, música e dança; além de publicações, realizações de mostras, cursos e workshops, produção e exibição de vídeos e gravações de cd. Com seleção anual, em sua 15ª edição, lançada em 18 de junho de 2013, o Programa previu

investimento máximo de R\$ 359.895,85 por proposta contemplada, totalizando R\$ 2.518.050,50 de recursos públicos investidos.

Enquanto o Programa VAI procura generalizar seu campo de atuação, investindo na diversidade da produção artística da cidade de São Paulo e no incentivo de jovens em processo de profissionalização, o **Programa Municipal de Fomento à Dança**, Lei nº 14071/05, tem como público-alvo artistas e companhias com uma trajetória já estabelecida na cena da dança contemporânea independente. Com o lançamento de dois editais anuais, a chamada **Lei de Fomento** “compromete-se a destinar recursos para a pesquisa, produção, circulação e manutenção de companhias estabelecidas na cidade há pelo menos três anos, trabalhando pela difusão, reflexão e formação de novos públicos e criadores em dança contemporânea” (<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/> acessado em 18 de agosto de 2013).

Segundo Coelho (1997), o exercício de uma política cultural é algo tão antigo quanto a própria prática artística, todavia sua definição é algo ainda flutuante. O autor aponta o caráter quase sempre intervencionista das políticas culturais; no caso da atuação do Estado, esta intervenção corre o risco de restringir criativamente artistas e produtores, caracterizando um patrimonialismo revestido pela preocupação em tratar da manutenção de uma identidade cultural.

2.3 – A Lei de Fomento

2.3.1 – Origem

Fruto da pressão oferecida pela classe artística sobre o poder público, o **Programa Municipal de Fomento à Dança** para a Cidade de São Paulo (Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005) foi baseado no molde fornecido pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro e tem como objetivo o subsídio público para companhias independentes de dança contemporânea, cuja pesquisa de linguagem própria vincule a criação, difusão, reflexão e formação nesta arte. Para compreender sua origem devemos voltar ao ano de 2002 e analisar o contexto em que foi gerado o **Movimento Mobilização Dança**, coletivo de artistas responsável pela articulação das ações que configuraram o surgimento do Programa.

Após uma residência artística de quatro anos na Europa, a bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa retorna ao Brasil e se depara com um cenário de efervescência política e cultural encadeado pelos manifestos do movimento teatral **Arte contra a Barbárie** e sua recente conquista com a criação da **Lei de Fomento ao Teatro**¹.

Os recursos para a pesquisa e criação em dança eram escassos. Gouvêa lembra que eventualmente surgia alguma verba para a linguagem com foco investigativo (Gouvêa apud Calux, 2012a). Segundo Calux (2012a), foi exatamente como tentativa de subversão desta condição que se instaurou um movimento de reivindicação pelo reconhecimento da dança como uma linguagem de reflexão. Em 2003, por meio de encontros entre artistas, professores, pesquisadores, críticos, produtores e outros profissionais da dança, foi criado, oficialmente, o **Movimento Mobilização Dança** através da eleição de uma comissão executiva de representação formada pela crítica e professora de dança Fabiana Dultra Britto e pelos artistas José Maria Carvalho, Sofia Cavalcante, Eliana Cavalcante, Marcos Moraes, Célia Gouvêa e Raul Rachou, a fim de discutir as políticas públicas para a dança na cidade de São Paulo. A repercussão e abrangência de sua ação política foi tamanha que, no ano de sua criação, o Mobilização Dança recebeu o Prêmio de Coletivo Independente dado pela **Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA)**.

Sua primeira grande conquista foi a participação inédita dentro do orçamento municipal, através de uma rubrica de um milhão de reais destinada exclusivamente para a Dança. Este valor, liberado no final de 2003, foi destinado para a criação de uma mostra de trabalhos não inéditos, batizada como **Prêmio Estímulo**, que teve início no mesmo ano, estendendo-se até meados de 2004 (Calux, 2012a). A mostra contou com a participação de 35

¹ O movimento Arte contra a Barbárie, criado em 1998, defendia uma retomada da responsabilidade cultural por parte do poder público através da criação de “mecanismos estáveis e permanentes de fomento ao teatro”, além de uma “definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas de órgãos públicos voltados à cultura” (Manifesto Arte Contra a Barbárie, 1999). Como uma resposta para as políticas de renúncia fiscal, determinadas pela Lei Rouanet, artistas e grupos de teatro encontraram na organização da classe e em sua politização, uma alternativa para pleitear, junto ao poder público, a criação de políticas culturais que contemplassem a criação prospectiva, investigativa e crítica na linguagem teatral. Através desta manifestação, artistas e coletivos integrantes do movimento foram os responsáveis por uma conquista inédita em São Paulo e no território nacional: a criação de uma lei que garantisse recursos para o processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

grupos de dança contemporânea, realizando dez apresentações cada um em teatros distritais e em alguns **Centros Educacionais Unificados (CEUS)**, totalizando 350 espetáculos em dois meses e meio. A bailarina e coreógrafa Eliana Cavalcante atesta que a opção por uma circulação de trabalhos não inéditos evidenciou a existência de grupos e de uma produção de dança contemporânea na cidade de São Paulo, fundamentais para justificar a posterior criação do **Fomento à Dança** (Cavalcante apud Calux, 2012a).

Outra reivindicação alcançada pelo Movimento foi a criação de um espaço de trabalho totalmente voltado para a classe. O então chamado **Centro Coreográfico** encontrou espaço no prédio da **Galeria Olido**, sede da Secretaria Municipal de Cultura, situado no centro de São Paulo, na emblemática Av. São João². O prédio recentemente reformado teve seu segundo andar completamente adaptado para abrigar a dança, contendo três salas de ensaio e um teatro, a **Sala Paissandu**.

Em reuniões constantes na Câmara Municipal, os artistas do coletivo passaram a lidar com a situação da cidadania e com a responsabilidade política através de discussões diretas com vereadores e outros políticos, a fim de esclarecer a importância da pesquisa em dança e sua necessidade de apoio público (Moraes apud Calux, 2012a). Sofia Cavalcante avalia que a invasão organizada com intervenções artísticas que começavam no último andar da Câmara Municipal e vinham descendo, passando por todos os gabinetes, eram muito bem recebidas e resultaram num maior reconhecimento da classe por parte dos vereadores do que qualquer outro segmento (Calux, 2012a). “Discutindo dentro da categoria, elegendo argumentos e ações, sensibilizando para a arte através da própria arte, os artistas foram aprendendo como se dá o mecanismo político de negociação, rediscussão e renegociação” (Calux, 2012a, p.127). Buscando combater a falta de continuidade das políticas públicas, o passo seguinte foi a luta pela aprovação de uma lei que salvuardasse a participação da área da dança no programa de políticas culturais da cidade de São Paulo. Em 18 de outubro de 2005, a Lei 14.071/05 foi promulgada com aprovação unânime pela Câmara Municipal. Mesmo tendo alguns artigos e incisos vetados, além da ausência de uma rubrica própria no orçamento, o **Programa Municipal de Fomento à Dança** foi instituído, marcando uma vitória para a classe artística e para a democracia paulistana.

² A Avenida São João ficou eternizada na música **Sampa**, homenagem de Caetano Veloso à cidade de São Paulo: “Alguma coisa acontece no meu coração/Que só quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João/ É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi/ Da dura poesia concreta de tuas esquinas/ Da deselegância discreta de tuas meninas/Ainda não havia para mim Rita Lee/ A tua mais completa tradução/ Alguma coisa acontece no meu coração/ Que só quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João (...)”.

2.3.2 – Os primeiros passos

Após a aprovação da Lei, fez-se necessária a elaboração do edital que a colocaria em prática. Calux (2012a) aponta para um longo processo de análises e discussões na Secretaria Municipal de Cultura, culminando com a criação de uma assessoria específica para a dança cuja direção foi ocupada por Iracity Cardoso, a convite do então Secretário de Cultura, Carlos Augusto Calil.

Recém-chegada da Europa, onde esteve por 23 anos, primeiro como bailarina e codiretora do **Ballet du Grand Théâtre de Genebra**, Suíça (de 1980 a 1993) e depois como diretora do **Ballet Gulbenkian**, Portugal (de 1996 a 2003), Iracity Cardoso foi escolhida pela Secretaria para “construir, nesse primeiro momento, uma ponte de relação entre os artistas e o poder público” (Calux, 2012a, p.129).

Além da responsabilidade de elaborar o primeiro edital para abertura de inscrições aos projetos dos núcleos artísticos paulistanos, instaurar a comissão julgadora dos trabalhos e definir os critérios de seleção, Iracity tinha também a missão de reabrir o Centro de Dança da Galeria Olido, inativo naquele momento. (Calux, 2012a, p.130)

Em 17 de julho de 2006, o primeiro edital da **Lei de Fomento** foi publicado, destinando dois milhões de reais para a produção independente da dança paulistana, o dobro da verba inicialmente proposta pela Secretaria Municipal de Cultura. Para este primeiro edital, foram contemplados quatorze projetos de núcleos de dança que passaram a ocupar de forma intensa e decisiva o Centro de Dança; Iracity Cardoso ressalta a importância que a primeira edição da **Lei de Fomento** teve para esta reativação,

a Galeria estava morta e, por mais que se fizesse uma programação – e tivemos coisas interessantes –, não havia público. Com os grupos ensaiando, dando oficinas e workshops, começamos a ter uma variedade de artistas circulando, não só coreógrafos e bailarinos, mas criadores de música, pessoal de iluminação, cenógrafos, figurinistas, todos os profissionais que compõem essa produção, e o Centro de Dança começou a ter vida. (Cardoso apud Calux, 2012a, p.130)

Além do palco para as apresentações, a **Sala Paissandu**, e as três salas de ensaio já existentes, em 3 de outubro de 2007, foi inaugurada a **Sala de Pesquisa e Acervo**, equipada com livros, vídeos, revistas, aparelhos eletrônicos, toda a documentação do Fomento e os vídeos das apresentações realizadas no Centro de Dança, material doado pela comunidade da dança, por bibliotecas, consulados e outras instituições. Esta inauguração se deu concomitante à realização da **Primeira Mostra do Fomento**, com apresentações durante um mês dos quatorze núcleos fomentados, realizadas na **Galeria Olido** e no **Centro Cultural São Paulo**.

Antes de deixar a Assessoria de Dança para assumir, em 2008, a direção da **São Paulo Companhia de Dança**, Iracity Cardoso ainda esteve à frente da elaboração do segundo e do terceiro edital lançados em março e agosto de 2007. Para seu sucessor foi escolhido Umberto da Silva “profissional da dança com larga e diversificada experiência artístico-docente-

administrativa” (Calux, 2012a, p.131). Após sua morte, em 27 de março de 2008, o espaço reservado para a dança no segundo andar da **Galeria Olido**, referencial para a dança contemporânea, passou a se chamar **Centro de Dança Umberto da Silva**.

Oito anos após a aprovação da lei, em junho de 2013, foi lançado o 15ª Edital da Lei de Fomento, com um orçamento de R\$ 2.518.050,50, contemplando quatorze projetos de núcleos artísticos paulistanos. Calux (2012a) aponta para a necessidade contínua de aprofundamento dos critérios e formas de avaliação submetendo a Lei a um processo de amadurecimento prolongado, semelhante ao que artistas e companhias submetem suas pesquisas, investigações e indagações. “Prova latente de que a mobilização, como conduta, é sempre a guia mestra para a obtenção de conquistas” (Calux, 2012a, p.132), o **Programa de Fomento** mantém-se como grande responsável pela viabilização da pesquisa artística continuada em dança contemporânea na cidade de São Paulo. Uma vez que, segundo Calux (2012a) “é na continuidade que se dão os avanços e que se clarifica a própria pesquisa no corpo” (p.131), a **Lei de Fomento** oferece as condições para que artistas e núcleos tenham algum tipo de reconhecimento, podendo viver da arte que fazem, fortalecendo e garantindo, assim, a continuidade de suas pesquisas de linguagem. Pelo menos durante os doze meses de duração de cada projeto.

2.3.3 - Do texto à ação: Objetivos, definições e critérios dos editais

É fato que o **Programa de Fomento** representou uma vitória para os trabalhadores da dança na cidade de São Paulo, no entanto, só seria possível notar sua repercussão a partir do momento em que o texto fosse posto em prática. Assim, tão importante quanto a elaboração e aprovação da Lei, foram a criação e o lançamento do primeiro edital e suas edições seguintes.

Elaborados e revistos constantemente pelo **Núcleo de Fomento à Dança**, os editais buscam viabilizar os objetivos e critérios expostos pela Lei, distribuindo os recursos públicos aos núcleos escolhidos de acordo com a comissão julgadora de cada edição. De acordo com o a Lei, seus objetivos são:

- I – Apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea;
- II – Fortalecer e difundir a produção artística de dança independente;
- III – Garantir melhor acesso da população à dança contemporânea;
- IV – Fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais.

Em seu texto, a dança contemporânea é definida como “um modo de produção artística, que envolve investigação, pesquisa e criação, não diretamente relacionadas a

critérios biográficos de artistas ou a categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnicas”; esclarece que a pesquisa continuada “refere-se às práticas de pesquisa de linguagem cênica coreográfica e investigação de parâmetros técnicos e corporais próprios, mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico” (Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005); e, delimita um máximo de trinta projetos selecionados por ano com inscrições em janeiro e junho dos anos em exercício.

Da aprovação da Lei para o lançamento do primeiro Edital, decorreram-se nove meses. A partir daí, até o segundo semestre de 2013, quinze editais foram lançados, numa frequência de dois editais ao ano. Durante os cinco primeiros anos, foram contemplados 135 projetos, de 56 núcleos artísticos, com um investimento aproximado de R\$ 21 milhões. Dentre as ações promovidas estão: a criação e circulação de espetáculos, ensaios abertos, cursos, oficinas, workshops, rodas de conversa, residências artísticas, mostras, exposições, publicações, vídeos-dança, criação e manutenção de plataformas digitais, num total de 760 ações artísticas até a sua décima edição (Moreno, 2012).

Em levantamento feito pela Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, pode-se observar que 222 pontos da cidade receberam ações relativas ao Fomento até o primeiro semestre de 2011. Moreno (2012) observa que:

a grande concentração de espaços ocupados pelas ações do Fomento se desenvolve no centro da cidade, onde 68 lugares comportaram 290 atividades. No entanto, podemos observar um crescente avanço da produção cultural em dança pelas outras regiões da cidade, sendo a Zona Oeste a de maior representatividade, onde 159 ações se desenvolveram em 58 locais; seguida pela Zona Sul, na relação de 143 ações para 53; Leste, 108 para 24 e Norte, 60 ações em 19 espaços. (p.135)

O autor ainda chama a atenção para a diversidade dos espaços utilizados, abrangendo desde teatros e outros espaços cênicos até ruas, bibliotecas, quadras de escolas de samba e comunidades indígenas, num modo de contribuir para a formação de público.

Para enquadrarem-se nas exigências do Programa, cada núcleo artístico deve apresentar sede profissional na cidade de São Paulo pelos três últimos anos anteriores à inscrição. Aos núcleos, a Lei estabelece que pertencem “os artistas e técnicos que se responsabilizam pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade” (Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005).

Cada projeto deve ter a duração máxima de um ano e a análise e o julgamento das propostas é feita por uma Comissão Julgadora composta por sete membros com notório saber em dança, sendo quatro nomeados pelo Secretário Municipal de Cultura que indicará, dentre eles, o presidente da Comissão Julgadora, responsável apenas por voto de desempate; três membros escolhidos pela classe artística, por meio de votação dentre uma lista de indicados por entidades de caráter representativo em dança, também sediadas no Município de São Paulo há mais de três anos. Cada proponente inscrito terá o direito de votar em até três nomes.

São critérios da Comissão Julgadora:

- I – a observância dos objetivos estabelecidos pela Lei;
- II – planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra;
- III – a clareza e qualidade das propostas apresentadas;
- IV – o interesse cultural;
- V – a compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho;
- VI – a contrapartida social ou o benefício à população, conforme plano de trabalho;
- VII – o compromisso de temporada a preços populares, quando o projeto envolver produção de espetáculos;
- VIII – a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

Apesar da Lei aprovada e já instituída, a falta de uma rubrica própria dentro do orçamento público, coloca os artistas à mercê da disponibilidade dos caixas da Secretaria Municipal de Cultura e de seus planos de governo. Já em seu primeiro ano, os seis milhões previstos para serem destinados ao Programa foram reduzidos à proposta de um milhão de reais que, somente após nova interferência da classe, subiu para a verba de dois milhões de reais. Ainda assim, este corte significou a redução de companhias subsidiadas e, segundo o deputado José Américo, em entrevista ao jornal Carta Maior (Yoda, 2006), foi responsável por uma descaracterização do projeto como um todo.

A questão financeira também influencia as criações, na medida em que, para serem viabilizados, muitos projetos aprovados tem seu orçamento reduzido até a metade do valor inicial, atando mãos (e pés) dos criadores que se veem obrigados a realizar o máximo possível do projeto com o mínimo de recursos. Calux (2012b) destaca a importância da mobilização da classe artística que a cada nova edição promove encontros para “discutir necessidades, estabelecer prioridades e buscar novas configurações que possam abranger a pluralidade que constitui a dança” (p.190), além de insistentemente buscar garantir espaço próprio dentro do orçamento municipal anual.

Por ora, a existência de uma lei que garanta o investimento de recursos públicos para a produção de dança contemporânea na cidade de São Paulo já se configura uma mais-valia dentro do quadro das políticas públicas culturais. Mesmo na corda bamba dos interesses de cada gestão, o cenário de produção demonstra-se animador frente à fertilidade da produção que acarreta, porém, novos parâmetros fazem-se necessários a fim de expandir o incentivo para além do **Programa de Fomento**, que já começa a demonstrar sinais de saturação.

CAPÍTULO 3 - METODOLOGIA

A fim de sustentar e orientar a investigação proposta, buscou-se fundamentação em uma metodologia qualitativa, visando explorar, enquanto problemática chave, a questão das conexões entre corpo, dança e cidade, subjacente a todas as etapas deste estudo. A dimensão processual foi fulcral nesta investigação e o desenvolvimento da pesquisa emergiu da relação estabelecida entre pesquisador e contexto: a aproximação ao fenômeno baseou-se em procedimentos empíricos e indutivos que valorizam as condições contextuais nas quais o fenômeno ocorre (Fernandes & Maia, 2001).

Consequentemente, e a fim de estreitar os vínculos entre a dimensão teórica atrás apresentada e a realidade estudada, a metodologia proposta se familiariza com os processos investigativos provenientes da *Grounded Theory*, método desenvolvido pelos sociólogos Barney Glaser e Anselm Strauss, em 1967. Neste método o desenvolvimento teórico parte da coleta e da análise sistemática de dados (Bianchi & Ikeda, n/d). “A relação pesquisador, realidade e teoria é contínua e intrínseca, isto é, o pesquisador interage com a realidade e formata a teoria de forma contínua ao longo do tempo e processo” (Fernandes & Maia, 2001 citado por Bianchi & Ikeda, p. 5). Glaser e Strauss acreditavam que a *Grounded Theory* poderia ser usada para gerar teorias substantivas que, ao contrário das grandes teorias formais, explicariam melhor as áreas específicas da pesquisa empírica, já que estas nasceriam diretamente de dados do mundo real (Hutchinson, 1998 citado por Bianchi & Ikeda, n/d).

Ao falar sobre a investigação dos fenômenos sociais, Barreto (1986/87) nos mostra uma tendência à utilização de conceitos fenomenológicos, a fim de tratar o objeto de estudo como própria fonte de significados.

[...] Os fenômenos humanos não são idênticos aos fenômenos naturais, nas ciências humanas, explicar é, antes de mais nada, compreender. [...] O social não é apenas reduzido ao individual, mas a investigação sociológica passa a se referir ao que pensam das modalidades do social as individualidades analisadas. O social é tomado como vivência e trata-se de descrever esta vivência para interpretar e reconstruir seus sentidos. (p.173)

Na área da dança, Fraile e Hanstein (1999) apontam para as mudanças nos paradigmas tradicionais no que se refere às pesquisas acadêmicas. Para as autoras, há alguns anos atrás, os principais modos de investigação que influenciavam as pesquisas de pós-graduação em dança, limitavam-se às categorias descritivas, históricas e experimentais; no entanto, as abordagens atuais agregam novas formas ao campo da dança, com base em ideias de outras disciplinas, além da própria vivência do pesquisador enquanto artista.

As autoras destacam, por exemplo, que alguns pesquisadores qualitativos, como a americana Susan Stinson, muitas vezes entram no campo sem saber que perguntas específicas fazer ou como fazê-las. Esses pesquisadores, bem como aqueles que usam outros modos de investigação que vão desde o interpretativo ao experimental, muitas vezes se descrevem como

"estando em diálogo com os dados" e se referem aos dados "falando com eles" e sugerindo novos caminhos de investigação (Fraile & Hanstein, 1999). De acordo com Geraldi (2009), uma das prerrogativas desta metodologia de pesquisa científica para a dança, é sua aproximação com os modos de fazer artísticos, uma vez que:

[...] enquanto os procedimentos gerais para coleta e análise de dados podem prover parâmetros e um guia geral ao estudo, muitas das 'regras' devem ser criadas à medida que o pesquisador prossegue, no contexto desse pedaço particular de pesquisa. Nesse sentido, o pesquisador tem muito em comum com o coreógrafo, permanecendo aberto aos padrões e significados emergentes às formas a eles apropriadas. (Stinson, 1999 citado por Geraldi, 2009, pp. 21-22)

Seguindo, então, este paradigma proposto para a investigação, o primeiro passo para a delimitação do objeto de estudo, foi a definição da seguinte questão-chave:

Como a cidade de São Paulo e os processos identitários gerados a partir da vivência de sua condição urbana interferem nas pesquisas de linguagem corporal dos núcleos artísticos de dança contemporânea independente contemplados pela Lei de Fomento à Dança entre 2006 e 2011?

Esta questão-chave orientou a investigação, possibilitando identificar o fenômeno de estudo (Satrauss & Corbin, 1990 citado por Fernandes & Maia, 2001) e os termos através dos quais se constituirá enquanto campo de reflexão.

Segundo Glasser e Strauss (1990) a identificação do problema e as questões que o representam não acabam no início da investigação; "o investigador formula questões suficientemente abertas para permitir um percurso de análise flexível e em profundidade do fenômeno em estudo" (Glasser & Strauss, 1990, p. 38 citado por Fernandes & Maia, 2001, p. 55). Este processo caracteriza-se por uma contínua análise e retomada dos dados, gerando o método de comparação constante, princípio central da *Grounded Theory*, que:

consiste num movimento contínuo entre a construção do investigador e o retorno aos dados, até este processo ficar "saturado". [...] à medida que a análise se vai desenvolvendo, outras questões vão sendo formuladas, o que exige o retorno aos dados. Neste processo de reformulação das questões, estas vão evoluindo de questões abertas para progressivamente mais focalizadas e orientadas. (Fernandes & Maia, 2001, p. 55)

As questões que surgiram a partir da problemática central orientaram para os processos subjacentes ao fenômeno em estudo e, conseqüentemente, para novas questões:

Ao assumir o papel preponderante da vivência simbólica para a criação de noções de pertencimento e de identidades culturais, quais são as relações entre a configuração urbana e as experiências corporais de seus habitantes?

De que forma o ambiente da cidade de São Paulo se torna relevante para a criação de identidades performativas em seus artistas de dança contemporânea?

Deste prisma, a cidade pode emergir não apenas como cenário para as criações, mas como uma matriz geradora de sentidos?

Quais são, então, os aspectos da composição cênica que pretendem tratar de temas pertinentes ao urbano?

Levantadas as problemáticas central e subjacentes do trabalho, partiu-se para a caracterização do fenômeno de estudo, através do levantamento dos núcleos artísticos contemplados ao longo das onze primeiras edições da Lei, entre os anos de 2006 e 2011, sendo traçado, assim, um panorama geral dos núcleos fomentados.

3.1 – Cartografia da dança contemporânea independente fomentada em São Paulo

Partindo das relações entre corpo e cidade estabelecidas por Britto e Jacques (n/d), foi proposto um mapeamento da dança contemporânea independente paulistana resultante do aporte financeiro do Programa Municipal de Fomento à Dança no decurso dos seus cinco primeiros anos de existência.

O conceito de cartografia é abordado pelas autoras como “um tipo de atualização do projeto urbano, ou seja, uma cartografia urbana descreve um mapa da cidade construída e assim, muitas vezes já apropriada e modificada por seus usuários” (Britto e Jacques, n/d, p. 3). A partir deste conceito, as autoras criam o termo corpografia urbana para expressar as “cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante” (Britto e Jacques, n/d, p. 3), instaurando as experiências da cidade no corpo.

Aqui, o conceito de cartografia urbana é emprestado para determinar um mapeamento da dança fomentada realizada na cidade de São Paulo, justamente por perceber as relações de pertencimento e interferência que o território urbano, e suas políticas públicas, podem trazer para os artistas e suas pesquisas de linguagem. A dança feita neste território passa a ser analisada como detentora de uma relação mútua de significação, permeando o contexto urbano e sendo permeada por ele.

Desta forma, as companhias existentes na cidade de São Paulo são tratadas como personagens que nos trazem depoimentos relevantes sobre a evolução da linguagem da dança na capital paulista. Analisar os aspectos instrumentais e expressivos inscritos nas suas obras constitui, assim, um contributo para a reflexão sobre as relações entre arte e sociedade.

Realizamos, por conseguinte, uma pesquisa no acervo da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo e do Núcleo de Fomento à Dança; procedemos à leitura e análise dos 135 projetos contemplados no período estipulado. Esta etapa teve como foco a observação e contextualização do fenômeno de estudo e baseou-se, especialmente, na identificação dos objetivos gerais de cada projeto. Através das observações feitas, procuramos

localizar os pontos de conexão entre os núcleos observados, especialmente no que se refere à temática abordada, ao público-alvo, aos procedimentos investigativos e às técnicas para o treinamento corporal.

Estes apontamentos foram decompostos, comparados e categorizados (Strauss & Corbin, 1990, p. 61 citado por Fernandes & Maia, 2001), permitindo separar os núcleos artísticos e os projetos em cinco unidades de análise de acordo com suas especificidades, ou seja, observando e definindo suas características dentro do contexto de estudo. Sobre o processo que conduz às categorias conceituais, Fernandes & Maia (2001) esclarecem:

A construção destas categorias resulta do estabelecimento de relações de similaridade entre conceitos que parecem associar-se ao mesmo fenômeno. A associação de cada conceito a uma categoria não só é provisória, como não é mutuamente exclusiva, ou seja, o mesmo conceito pode associar-se a outros conceitos para integrar diferentes categorias. (Fernandes & Maia, 2001, p. 57)

Vale, então, ressaltar que essas unidades de análise não são excludentes entre si e que algumas vezes o mesmo grupo compartilha de características de mais de uma unidade. As cinco unidades identificadas, que abaixo apresentamos, facilitaram uma análise posterior, mais aprofundada, dos procedimentos desenvolvidos, das temáticas abordadas e das opções estéticas que as serviam.

As cinco categorias são:

1. Abordagens dirigidas a um público infanto-juvenil – agrupa os núcleos artísticos cujos projetos têm como público-alvo crianças e adolescentes.
2. Diálogos entre culturas folclórica, popular e erudita – grupo onde predominantemente o foco da pesquisa está nas tradições populares de diferentes culturas, brasileiras ou não e também no diálogo entre cultura popular e cultura erudita.
3. Temas Sociológicos – agrupa os núcleos onde os projetos estão direcionados para a reflexão sobre a condição humana e seu contexto social.
4. Fisicalidade e espacialidade – esta categoria trata dos procedimentos investigativos onde o corpo e o movimento são a gênese de uma pesquisa dramatúrgica endógena, menos informada por fontes de inspiração externa. Também diz respeito aos procedimentos que apresentam a experimentação espacial como motivador da criação, através de instalações coreográficas e performances em espaços cênicos alternativos.
5. Interdisciplinaridade artística – agrupa os núcleos que se utilizam do hibridismo entre diferentes expressões artísticas para compor seus conceitos dramatúrgicos.

Desta forma no quadro seguinte, inscrevemos os núcleos examinados em função dos seus eixos de trabalho predominantes:

Quadro 1 – Núcleos Fomentados e seus eixos de trabalho predominantes

	Público infanto- juvenil	Folclore, Popular e Erudito	Temas Sociológicos	Fiscalidade e Espacialidade	Interdisciplinaridade Artística
...Avoa! Núcleo Artístico			X		
Ângelo Madureira & Ana Catarina Vieira		X			
Associação DESABA					X
Balangandança Cia	X				
Caleidos Cia de Dança	X				X
Célia Gouvêa Grupo de Dança			X		
Cia Artesãos do Corpo			X		
Cia Borelli de Dança			X		
Cia Cênica Nau de Ícaros					X
Cia Corpos Nômades			X		X
Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros				X	X
Cia Danças		X	X		
Cia Druw	X				X
Cia Flutuante					X
Cia Fragmentos de Dança			X		
Cia Giz de Cena	X				X
Cia Linhas Aéreas			X		X
Cia Mariana Muniz de Teatro e Dança			X		X
Cia Nova Dança 4				X	
Cia Oito Nova Dança			X		
Cia Panapaná				X	
Cia Perdida				X	
Cia Repentistas do Corpo		X			X
Cia Sansacroma			X		X
Cia Viga			X		
Cia Vitrola Quântica			X		
Coletivo Silenciosas + GT'Aime				X	X
E² Cia de Dança e Teatro				X	X
Grupo Babado de Chita		X			

Grupo Musicanoar			X		
iN SAiO Cia de Arte			X	X	
Instituto Brincante		X			
J.Gar.Cia Dança Contemporânea		X	X		
Key Zetta & Cia				X	
Marcos Sobrinho Núcleo de Dança e Performance		X			X
Marta Soares & Cia				X	
Maurício de Oliveira & Siameses				X	
Mínik Mondó				X	
Núcleo Artístico Pedro Costa			X		
Núcleo Artérias			X		
Núcleo Artístico Vera Sala				X	
Núcleo Cinematográfico de Dança					X
Núcleo de Improvisação				X	
Núcleo Entretanto Wellington Duarte			X		
Núcleo Eu Et Tu				X	
Núcleo Expedições					X
Núcleo Fu Bu Myo In		X			X
Núcleo Luís Ferron			X		
Núcleo Marcos Moraes			X	X	
Núcleo OMSTRAB			X		X
Núcleo Passo Livre					X
Núcleo Tríade				X	
P.U.L.T.S Teatro Coreográfico			X		
Projeto DR				X	
Stacatto SP Cia de Dança				X	
Taanteatro Cia		X		X	X
Viver Núcleo de Dança – Pesquisa e Criação		X		X	

Este primeiro procedimento operado sobre os dados e que conduziu a ao agrupamento anteriormente exposto, pode ser classificado de acordo com os procedimentos da codificação aberta sugeridos pela *Grounded Theory*. Numa alternância entre os processos de questionamento e comparações, nesta fase já se observa uma exploração conceitual para a construção do conhecimento teórico.

Da análise dos dados, partiu-se para a construção da amostra teórica que demonstrou as variações e tipicidades do fenômeno de estudo. Não tendo a pretensão de ser uma amostra representativa das características dos participantes (Strauss & Corbin, 1990 citado por Fernandes & Maia, 2001), a amostra teórica é, portanto, definida durante o processo e não selecionada na íntegra previamente (Fernandes & Maia, 2001, p. 56).

3.2 – Delimitação da amostra: A urbanidade como campo de pesquisa coreográfica

Após a observação e análise do fenômeno de estudo, partiu-se para a definição da amostra teórica da pesquisa, selecionando de entre os 135 projetos contemplados, aqueles cujo tema principal se inspirava no ambiente urbano. O recorte foi feito dando atenção especial para os objetivos de pesquisa dos projetos candidatos em cada edição. Constatou-se que ao longo do período analisado, 24 projetos tiveram o tema urbanidade como ponto de partida para suas atividades, seja utilizando a cidade como cenário para performances, seja como inspiração temática ou como campo de observação, intervenção e de recolha de material criativo.

Tendo em vista que o Programa Municipal de Fomento à Dança visa à contemplação de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea, muitas vezes as atividades propostas pelos núcleos não se limitam apenas à criação de um produto cênico, podendo variar entre a realização de oficinas, workshops, circulação de repertório, entre outras atividades. Para os fins da presente pesquisa, cujo objetivo primordial era observar as relações entre as representações artísticas e o ambiente oriundo da cidade de São Paulo, o recorte feito na amostra levantada orientou-se, especificamente, para os projetos cujo resultado final gerou uma peça coreográfica.

Os projetos aqui analisados demonstraram a maneira como os artistas se relacionaram com a urbe e, especialmente, como estas relações influenciaram a construção da obra artística. Foram analisadas as representações metafóricas que emergiram das relações com o ambiente urbano evidenciadas pelos núcleos e, a partir disto, pôde-se levantar alguns aspectos que caracterizaram a experimentação da cidade pelos artistas. Segundo Britto e Jacques (n/d),

[...] a própria diferenciação entre as danças criadas por estes corpos ganha outra possibilidade de compreensão, se entendemos a corporalidade como a resultante dos processos relacionais do corpo com outros corpos, ambientes e situações, ao

mesmo tempo em que, reciprocamente, é o que circunscreve as condições disponíveis no corpo para a formulação da dança. (p.4)

São as cidades do reconhecimento, apontadas por Canclini (1972) e que nos falam, através de seu desenvolvimento empírico, sobre as representações particulares que se definem por meio das interações entre a urbe e cada um de seus habitantes.

Sendo assim, dos 24 projetos cujo tema girava em torno desta problemática, doze³ tiveram como resultado um produto artístico em formato de espetáculo e qualificaram-se para o estudo. Foram eles:

Quadro 2 – Núcleos e espetáculos sobre urbanidade

	<i>1ª ed (2006)</i>	<i>4ª ed (2008)</i>	<i>5ª ed (2008)</i>	<i>8ª ed (2010)</i>	<i>9ª ed (2010)</i>	<i>10ª ed (2011)</i>
Cia Artesãos do Corpo	Espectáculo: Esquinas; Estreia: 2006					
Cia Corpos Nômades		Espectáculo: Hotel Lautréamont - Os Bruscos Buracos do Silêncio; Estreia: 2009				Espectáculo: Na Infinita Solidão dessa Hora e desse Lugar (2011)
Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros					Espectáculo: O Lugar do Outro; Estreia: 2011	
J.Gar.Cia Dança Contemporânea				Espectáculo: Área Reescrita; Estreia: 2010		
Marta Soares & Cia	Espectáculo: Um Corpo que não Aguenta Mais; Estreia: 2007					
Núcleo Artístico Pedro Costa				Espectáculo: Pipando... Onde Dormem os Pássaros; Estreia: 2010		
Núcleo OMSTRAB						Espectáculo: Cidade; Estreia: 2011
Núcleo Passo Livre	Espectáculo: Anjo Novo; Estreia: 2007	Espectáculo: Cariri Pinheiros; Estreia: 2009				
P.U.L.T.Z Teatro Coreográfico	Espectáculo: Olhos Invisíveis; Estreia: 2007		Espectáculo: Primeiros Versos; Estreia: 2009			

³ Os projetos contemplados pela 11ª Edição da Lei de Fomento com o tema sobre a urbanidade não qualificaram-se para o *corpus* de estudo pois não resultaram em peças coreográficas.

É importante ressaltar que, ao estabelecer este enquadramento para a dança contemporânea fomentada, fala-se de um conjunto complexo de subjetividades e relações com a cidade. Não é possível, portanto, oferecer um modelo homogêneo para exemplificar o tipo de dança desenvolvido no contexto paulistano; tão somente podem-se identificar características que emergem dos grupos responsáveis por este fazer específico.

3.3 – Estudo qualitativo do *corpus*: procedimentos

Para a análise das obras coreográficas, recorreremos à observação dos registros em vídeo dos espetáculos contemplados agrupados na amostra teórica. Este material foi composto pelo registro filmado, integral, dos doze espetáculos levados a público, durante as temporadas de apresentação. A recolha dos documentos em vídeo foi realizada em parte através do acervo da Secretaria Municipal de Cultura, do Núcleo de Fomento à Dança, além do acervo pessoal dos núcleos investigados.

A fim de manter a estratégia de saturação teórica, as obras foram submetidas a um intenso processo de observação e análise, sendo levantados elementos estruturais importantes para a posterior reflexão crítica. Procedeu-se o visionamento de cada obra e a anotação e descrição exaustiva de todos os aspectos das composições, atentando, entre outros elementos, para as características dos corpos em cena, as características do gesto, os estilos de dança, a contextualização cultural predominante desses estilos, as relações entre música e movimento, as características rítmicas do movimento, as características da composição coreográfica e da utilização do espaço e as características dos elementos cenotécnicos (Spiegel e Machotka, 1972).

Para a análise, também foram levados em consideração os relatos escritos obtidos através da leitura dos projetos de pesquisa contemplados, como forma de agregar o máximo de informação acerca das escolhas estéticas dos núcleos fomentados.

Além dos elementos já citados, alguns pesquisadores do movimento, foram utilizados para embasar as reflexões oriundas da análise dos dados. O historiador Georges Vigarello (1990), destaca o corpo como um instrumento de representação de épocas e culturas, apontando três grandes facetas para a existência corporal: o **princípio de eficácia**, que diz respeito às suas condições técnicas de ação sobre os objetos; o **princípio de propriedade**, referente à apropriação de um espaço e de um território por meio do corpo e o **princípio de identidade**, relativo aos recursos expressivos utilizados pelo sujeito para comunicar uma sensação de pertencimento e identificação. Em Geraldi (2009), encontramos os conceitos de **corpo cênico**, indicando concepções, usos e funções relativos à corporeidade cênica; de **princípios estruturais**, ligados aos diversos recursos técnicos referentes ao processo de trabalho e de **estruturação de linguagem**, referindo-se aos princípios estéticos que norteiam

a composição da obra. Do cruzamento destas referências com os princípios teóricos de Stuart Hall, Richard Sennet e George Simmel, as questões em torno das problemáticas da identidade cultural e espaço urbano foram aprofundadas.

Durante a análise, os procedimentos aproximaram-se de um modelo de codificação axial (Bianchi & Ikeda, n/d), onde os dados foram revistos e reorganizados, fazendo emergir a reflexão central sobre o fenômeno, chegando-se, assim, ao paradigma da teoria. Esta etapa consubstanciou o Capítulo 5 dedicado à discussão crítica sobre as questões de pesquisa levantadas no capítulo anterior, à luz dos elementos de reflexão obtidos a partir da análise da amostra teórica, da revisão da literatura e da conceptualização teórica apresentada no Capítulo 2.

Ao optar pela utilização de uma metodologia qualitativa baseada nos modelos propostos pela *Grounded Theory*, priorizou-se uma posição epistemológica não positivista: recorreremos a procedimentos que envolveram uma análise mais detalhada e flexível do objeto de estudo que se apresenta como fenômeno em conexão com uma realidade complexa e não como espelho desta mesma realidade (Fernandes & Maia, 2001). Procurou-se complexificar a investigação em dança, recorrendo a instrumentos que permitiram desenvolver um conhecimento aprofundado, indo para além da descrição de gestos, movimentos e da coreografia formal (Fraleigh & Hanstein, 1999).

Ao perspectivar uma metodologia baseada em procedimentos sistemáticos aplicados sobre as obras de dança, fundamentada em dados empíricos e em conexão com seu contexto, a epistemologia subjacente a esta pesquisa conflui com o pressuposto construtivista de que “[...] o conhecimento científico do mundo não reflete diretamente o mundo tal como ele existe externamente ao sujeito conhecedor, mas é produzido ou construído pelas pessoas e dentro de relações históricas, sociais e culturais” (Henwood & Nicolson, 1995, p.109 citado por Fernandes & Maia, 2001, p. 50). Este é, pensamos, um posicionamento pertinente e adequado aos estudos sobre a dança que visam perspectivá-la enquanto manifestação cultural, no território das ciências sociais e humanas.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DOS NÚCLEOS E ESPETÁCULOS PRODUZIDOS NO ÂMBITO DA “LEI DE FOMENTO”

Neste capítulo, as relações entre dança e urbanidade serão aprofundadas por meio da identificação dos núcleos e da análise dos espetáculos fomentados entre 2006 e 2011, que tiveram a cidade como foco principal de suas obras coreográficas. Os projetos artísticos aqui analisados encontraram na observação e na experimentação em torno das vivências urbanas da capital paulistana, a inspiração temática das criações cênicas.

Após um breve histórico sobre cada núcleo, seguem-se as descrições, análises das coreografias e um quadro síntese sobre a concepção dramática de cada espetáculo, enfatizando os aspectos expressivos e técnicos preponderantes para a interpretação das obras em face às dimensões conceituais já expostas. Os vídeos analisados neste capítulo podem ser apreciados na íntegra⁴ em DVD-ROM em anexo ou, através de seus links disponibilizados em rede. Em suas respectivas seções, seguem indicações de onde consultá-los.

4.1 - Cia Artesãos do Corpo⁵

A Cia Artesãos do Corpo/Dança-Teatro foi criada em 1999 pela socióloga, bailarina e atriz, Mirtes Calheiros. Sua pesquisa se orienta pelos princípios da teoria do movimento de Rudolf Laban (1879 – 1958) e visa envolver o corpo num diálogo democrático entre diferentes artes (dança, teatro, artes plásticas, performance, música, poesia).

Formada por atores, bailarinos e pesquisadores das artes cênicas, a companhia tem por objetivo elaborar espetáculos que provoquem a sensibilidade e a consciência do espectador para temas socioculturais relevantes no mundo contemporâneo. A pesquisa de uma linguagem autoral traz o conceito de CORPO como o centro da ação humana e fonte do conhecimento para posterior formação do pensamento simbólico. Caminhando na fronteira entre a dança, o teatro e a arte performática, o treinamento dos intérpretes obedece uma rotina de aulas de dança, yoga, do-ho, teatro e exercícios cênicos desenvolvidos a partir da exploração da interioridade do movimento, a fim de o refinar na busca de um gesto essencial, preciso e poético.

Desde 2006, a companhia realiza anualmente o Festival Visões Urbanas, mostra internacional de dança em paisagens urbanas que conta com a parceria de artistas de diversos países, dentre eles, Portugal, Espanha, França, Argentina, Uruguai, Turquia, EUA, Cuba,

⁴ Por conta de direitos de autor, os espetáculos **Esquina** e **Anjo Novo** não foram anexados em suas versões integrais. O espetáculo **Primeiros Versos** apresenta fotos em DVD anexo para ilustração.

⁵ Fonte: projeto O Corpo e a Cidade – Cia Artesãos do Corpo, 1ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, junho de 2006.

Alemanha, Bélgica e Itália. O Visões Urbanas integra a rede de festivais CQD – Cidades que Dançam, conectando São Paulo a outras cidades, como Lisboa, Barcelona, Valparaíso, Manchester, Genova, Rio de Janeiro, Zurich, Havana, Alegrete, entre outras.

No projeto **O Corpo e a Cidade**, contemplado em 2006 pela 1ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, a companhia abordou o conceito de cidade e as relações de permeabilidade entre o corpo e o meio onde ele se movimenta à procura de um diálogo entre a dança e a urbanidade. Dentre outros objetivos, a criação e estreia do espetáculo **Esquina** teve como inspiração o material colhido durante apresentações anteriores da companhia nas ruas de São Paulo e Lisboa. Também foram fontes de inspiração as reflexões do geógrafo brasileiro Milton Santos sobre o meio urbano, principalmente no que se refere à cidade como uma rede complexa e interdependente de fixos (edifícios, ruas, monumentos) e fluxos (pessoas, movimentos, sensações, ideias, desejos) e seus processos de influência e alteração mútuas; além das obras **Cidades Invisíveis**, **Marcovaldo - ou As Estações da Cidade** e **As Cosmicômicas**, do escritor italiano Ítalo Calvino (1923 – 1985).

O espetáculo **Esquina** estreou em junho de 2007 no Teatro João Caetano, zona sul de São Paulo.

4.1.1 - Análise do espetáculo “Esquina” (2007)⁶

Neste espetáculo, a Cia Artesãos do Corpo aborda aspectos de sua pesquisa recorrente baseada nas relações entre urbanidade e arte. O material criativo fruto de observações, interferências públicas e análises de obras literárias acerca do tema foi organizado em um espetáculo marcado por forte teatralidade, onde a virtuosidade do movimento dá espaço para gestos meticulosamente estudados e estruturados e para a dramatização de ações e cenas do cotidiano de uma grande cidade.

Aqui, São Paulo com suas ruas e seus personagens é a inspiração principal. A narrativa é construída através de uma série de esquetes que se desenrolam por todo o espetáculo, e não apresentam necessariamente uma ligação entre si. O espectador é conduzido por cenas que permeiam o imaginário urbano: a florista ambulante com seu carrinho de flores, o engraxate, o pedinte, os artistas dos semáforos, os encontros entre amigos e amantes, a sujeira deixada imprópriamente no chão; cenas comuns na rotina da cidade, mas que muitas vezes passam despercebidas em sua agitação.

Apresentadas de forma sequenciada, as esquetes trazem uma temporalidade fragmentada para o espetáculo e, com isso, não há uma linearidade na trama. Com exceção do momento inicial onde os tipos urbanos são apresentados e ocupam o palco simultaneamente, a

⁶ Trechos do espetáculo disponibilizado através do link <https://www.youtube.com/watch?v= LOQ8ssfTcQ&hd=1>.

movimentação das ruas é representada pelos oito intérpretes, prioritariamente, através de solos, duos e trios. Em poucos momentos, deslocamentos efetuados pelo grupo por meio de contínuas caminhadas pelo espaço, trazem a ideia do fluxo permanente da metrópole.

A iluminação é fator primordial para construir a transição entre as cenas, levando o foco do espectador para o espaço onde será desenrolada a próxima ação. Da mesma forma, a trilha sonora - composta por ruídos urbanos (sons de automóveis, construções civis, multidão), textos em *off* e também por músicas clássicas e da cultura popular brasileira - é usada para construir a ambientação sonora que nos remete para o local imaginário onde a trama acontece: uma rua, um quarto, um bar. Breves momentos de silêncio são usados especialmente nas mudanças de uma cena para outra.

Encenado em palco italiano, os solos duos e trios priorizam a utilização do centro do espaço. O cenário, composto por grandes cubos na cor cinza que ficam suspensos ao longo do palco, nem sempre está presente, sendo içado e baixado em momentos e profundidades específicas de acordo com cada cena. A verticalidade de São Paulo é, então, sugerida por estes grandes cubos que direcionam o foco do espectador para o alto.

Os corpos dos quatro homens e quatro mulheres, heterogêneos em seus físicos e em seus treinamentos técnico (que remetem às práticas teatrais, circenses, do yoga e da dança contemporânea) fazem uma referência à heterogeneidade típica numa cidade tão populosa e diversa quanto São Paulo. Por sua vez, o figurino respeita a variedade e a casualidade observada nas ruas, utilizando-se de peças do cotidiano como calças, camisas, vestidos e *t-shirts* de cores e tecidos variados, sem aparente ligação entre si.

A multiculturalidade paulistana está presente nas referências feitas às culturas de alguns de seus povos imigrantes, como os japoneses representados na cena onde uma das intérpretes veste-se como uma gueixa e faz alusão, primeiro, a uma cerimônia de chá e depois à dança tradicional dos leques. Os italianos também são representados, em outra cena onde dois amantes cortejam-se ao som de frases em *off* neste idioma.

Ao priorizarem o não contato, podemos ser remetidos à impessoalidade e individualidade das multidões. Mesmo durante sequências onde há a presença simultânea de mais de um intérprete, o toque é usado para rápidas transferências de peso entre os corpos ou então, propositalmente, para sugerir a ideia de manipulação, como no caso de um duo que ocorre usando movimentos orientados e direcionados mutuamente pelos intérpretes. Esta ideia de manipulação é ainda reforçada no momento em que um terceiro intérprete atravessa o palco tendo seus braços e pernas suspensos por hastes, lembrando os movimentos de uma marionete.

O espetáculo não retrata um ambiente único; a ambientação está relacionada com a cena que é representada, assim como com o uso que os corpos dão ao espaço. Desta forma, o palco é lugar de trânsito, mas também de permanência como a rua, um bar ou o cômodo de uma casa. De maneira quase descritiva, tipos e situações urbanas são abordados pela companhia nesta ode à experimentação da cidade que traz para a cena o mosaico cultural paulistano.

Quadro 3 – Resumo das principais características do espetáculo *Esquina* (2007)

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
<ul style="list-style-type: none"> - Caracterização de personagens (figurino casual) - Movimentações em grupo e corpos heterogêneos (física, etária, étnica) - Ecletismo da seleção musical - Ecletismo das técnicas de movimento - Referência às culturas imigrantes 	<p>Alusão diversidade sociocultural e étnica dos habitantes da cidade; multiculturalidade paulistana</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Trama não linear, temporalidade fragmentada 	<p>Complexidade e fragmentação das vivências em grandes centros urbanos</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Predominância de solos, duos e trios - Predominância do pouco contato físico - Utilização do espaço priorizando pequenas regiões do palco - Momentos pontuais de deslocamentos em grupo 	<p>Anonimato, multidões; impessoalidade /individualismo</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Cenografia abstrata enfatizando volumes verticais 	<p>Sugere a organização urbanística da grande cidade</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Diversidade de ambientes, enfatizando ora lugares de movimento e trânsito ora lugares de recolhimento e permanência (fixos e fluxos) 	<p>Distinção entre as dimensões do “público” e do “privado”; questionam o individual e o coletivo nas sociedades urbanas contemporâneas</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Esquetes 	<p>Representação da variedade de tipos urbanos e da fragmentação da vida cotidiana</p>

4.2 - Cia Corpos Nômades⁷

A Cia Corpos Nômades foi fundada pelo coreógrafo paulistano João Andreazzi após seu retorno ao Brasil em 1999, depois de dois anos de estudos como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) na *School for Dance and Development*, em Amsterdã. Do conceito corpos nômades – corpos sem um local específico, que construíram suas histórias em diferentes territórios – surgiu a companhia, cuja criação está baseada em uma pesquisa sobre o corpo, a dança e outras linguagens contemporâneas como o teatro, as artes plásticas, a vídeo-arte, a literatura e a música. O processo cênico desenvolve-se a partir da improvisação aliado a um treinamento técnico-corporal de forte contato com o chão e com outros corpos, incorporando o contato-improvisação ao processo criativo; a dramaturgia é então extraída dos gestos, movimentos, objetos, textos, sons e imagens.

O projeto de fomento das atividades da Cia Corpos Nômades, contemplado em 2008 com o 4º Edital da Lei de Fomento à Dança, propôs além de atividades de manutenção da sede da companhia e atividades de formação e ensino de dança, a criação do espetáculo **Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio**. A pesquisa foi dividida em dois momentos, o primeiro, inspirado na obra **Os Cantos de Maldoror**, escrita entre 1868 e 1869, por Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont⁸. De acordo com a companhia, sua obra pode ser lida como uma representação de um mundo onde tudo pode ser outra coisa: uma epopeia da metamorfose, especialmente da transformação dos corpos. Para a segunda etapa, através de intervenções urbanas, direção e elenco propuseram uma extensão da pesquisa para o espaço externo da sede da companhia localizada na Rua Augusta, região central de São Paulo. Deste processo, emergiram como inspiração os personagens oníricos da vida paulistana, que passam pelo local.

Em 2011, a companhia foi novamente contemplada, agora com o 10º Edital da Lei de Fomento à Dança, para a realização de um projeto de continuidade de suas atividades e de criação de uma nova montagem. A escolha dos temas para a criação do espetáculo inédito se pautou pelo desejo de transpor para a cena os estímulos que brotam da vida cotidiana da Rua Augusta. Consolidou-se, então, o desejo de colocar o corpo e o movimento em contato com seus estímulos sensoriais e referências espaciais, sempre conectadas com as noções de territorialização e desterritorialização trabalhadas pela companhia.

A Rua Augusta, que desde seu nascimento em 1875 serviu de passagem para diversas tribos urbanas é palco para a diversidade de manifestações artísticas, sociais, intelectuais e políticas da cidade: pavimento para os modernistas e a vanguarda paulistana; espaço para a

⁷ Fontes: Projeto de Fomento de Atividades da Cia Corpos Nômades – Cia Corpos Nômades, 4ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, fevereiro de 2008; <http://www.ciacorposnomades.art.br/wordpress/> recuperado em 17 de outubro de 2013 e projeto de atividades da Cia Corpos Nômades e nova montagem inspirada na Rua Augusta – Cia Corpos Nômades, janeiro de 2011.

⁸ Nascido no Uruguai, em 1846, o escritor morreu misteriosamente em 1870, desconhecido, aos 24 anos, em Paris.

transcultural e para a influência da geração *beat*; calçada para o tropicalismo; terreno para o comércio de produtos e do sexo, e também para a violência e os ataques homofóbicos. Estas referências político-sócio-culturais foram usadas para lapidar o corpo do intérprete. A concepção do espetáculo **Na Infinita Solidão dessa Hora e desse Lugar** foi delineada por este universo nômade, a partir das reflexões dos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925 – 1995) e Félix Guattari (1930 – 1992) e em contato com as obras ficcionais **Na Solidão dos Campos de Algodão, Na Noite Logo Antes das Selvas, Combate de Negros e de Cães e O Retorno ao Deserto**, do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès (1948 – 1989).

O espetáculo **Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio** estreou em março de 2009 e a estreia de **Na Infinita Solidão dessa Hora e desse Lugar** aconteceu em dezembro de 2011, ambos no espaço cênico O Lugar, região central de São Paulo.

4.2.1 - Análise do espetáculo “Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio” (2009)⁹

Neste espetáculo, a Cia Corpos Nômades utiliza o ambiente fantástico relatado nas obras de Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, para emprestar um tom onírico à dureza das ruas do centro de São Paulo. O espetáculo é um emaranhado de sensações e de imagens; não conta uma história linear ou descreve uma realidade. Ao contrário, oferece uma pausa, uma fenda no espaço e tempo reais ao tratar do mitológico, ao oferecer uma atmosfera de sonho através de uma iluminação predominantemente em penumbra, de textos e palavras que muitas vezes assemelham-se a grunhidos e de seres que se confundem entre o humano e o animal, entre o nobre e o grotesco.

Em uma atmosfera taciturna, os intérpretes surgem como uma mescla de animais mitológicos e seres humanos, ora caminhando e realizando ações cotidianas, ora desarticulando seus movimentos e suspendendo-se por caudas de cavalo presas às suas calças ou, em outros momentos, por crinas feitas com o próprio cabelo, amarrado no topo da cabeça.

A teatralidade da companhia está presente na constante utilização da voz e do texto, primordialmente dito de forma fragmentada, sendo usado para imprimir qualidades ao movimento, ao jogar com diferentes modulações de palavras e frases. Sua presença constante, também é usada para sugerir imagens e sensações ao público, em breves momentos onde o texto é dito de forma mais fluída e seu conteúdo fica mais perceptível (quando, por exemplo, proferem frases como “duas lascas de madeira seguram minhas pálpebras inchadas”). A voz é,

⁹ Espetáculo disponibilizado através do link https://www.youtube.com/watch?v=OEys_7VVK8A&hd=1

então, assumida como movimento, parte integrante do corpo e, por isso, tão expressiva quanto ele.

A teatralização também está presente em mínimos gestos cuidadosamente articulados com os demais movimentos da cena. Toda ação integra-se à coreografia, como o datilografar em uma máquina de escrever, o abrir o guarda-chuva, ou comer estão presentes e interagem com as quedas, giros, equilíbrios e suspensões do movimento dançado. Borram-se os limites entre dança e teatro e com isso, dramaturgia e movimento criam-se mutuamente.

Tudo é excessivo. São muitos elementos em cena, o movimento nunca cessa, textos são constantemente ditos. No entanto, o tempo é primordialmente lento e a movimentação, assim como a fala é pausada, entrecortada. Os intérpretes usam o contato de forma intensa e recorrente, imprimindo alternadamente fluência e conflito ao movimento e às relações. Amontoam-se, empurram-se e puxam-se, manipulam os corpos uns dos outros e, com isso, desenrolam-se as interações. Usam com frequência movimentos de suspensões individuais, puxando-se por suas caudas, cabeças e cabelos, ou em duos, trios ou em grupo, manipulando os corpos uns dos outros.

A manipulação e exposição dos corpos também são observadas através da figura de um homem desnudo, que, durante o espetáculo é vestido em conformidade com a indumentária do grupo e que será, depois, substituído por uma das intérpretes, a quem os demais retiram roupa. O elenco, em tronco nu, assume uma movimentação vigorosa que deriva numa deformação dos corpos; mas a uniformidade e sobriedade do figurino (calças de alfaiataria, camisas e paletós) denotam uma utilização indiscriminada dos corpos quanto ao gênero - em cena não há feminino ou masculino, mas seres metamorfoseados entre o humano e o animal.

A ideia de pesar os elementos do público numa balança durante o início da peça é retomada ao final do espetáculo, no momento em que um dos intérpretes passa a ditar os pesos que foram calculados. Em meio a uma sequência onde um dos intérpretes é carregado pelos demais por seus braços e pernas, sem nunca tocar o chão, o público é confrontado, comparado a uma massa de carne inerte: “3.691 quilos, 413 gramas e 724 miligramas de espectadores insones. Há quantos anos vocês não fecham suas pálpebras?”.

Assim como começa integrando a rua ao ambiente da cena, o espetáculo termina devolvendo o olhar do público para o ambiente externo. Este processo de desconstrução da relação observador-obra é salientado durante todo o espetáculo por diversos signos (a integração do ambiente urbano quando, durante a cena, é aberto um portão que dá acesso à rua; a pesagem do público durante o início do espetáculo; o recurso ao vídeo ao vivo para salientar cenas íntimas). Ao integrar os movimentos e sons urbanos às ações do espetáculo, a desconstrução arte - vida é enfatizada e confundem-se as fronteiras entre o ambiente cênico e ambiente real.

Esta atmosfera onírica e tensa gera uma inquietação e uma reflexão sobre o que está dentro e fora dos ambientes privados. A essência animalesca que tem que ser abandonada ao

entrar em contato com o coletivo; aquilo que é real e o que é fantasioso, polidamente separados, carregam o tom crítico do espetáculo.

*Quadro 4 – Resumo das principais características do espetáculo **Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio** (2009)*

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
<ul style="list-style-type: none"> - Utilização não convencional do espaço cênico e da plateia - Desconstrução da relação observador-obra/ arte – vida - Integração do ambiente cênico com o meio urbano - Exposição dos corpos; nudez 	Questionamento das noções de público e privado; limites e intimidades inerentes à questão do “coletivo”, em contexto urbano
<ul style="list-style-type: none"> - Interface entre dança / teatro / literatura - Utilização da voz para imprimir qualidades ao movimento 	Ampliação dos limites entre linguagens artísticas com referência às culturas globais; exploração da potencialidade expressiva do intérprete
<ul style="list-style-type: none"> - Fantasia x Realidade; seres metamorfoseados - Atmosfera taciturna - Movimentação predominantemente lenta - Cenário usado de forma ilustrativa, figurativa 	Imprime um tom onírico ao espetáculo em contraposição à representação do “mundo real”
<ul style="list-style-type: none"> - Elenco misto formado por homens e mulheres - Figurino utilizado para uniformizar as relações de gêneros 	Diversidade sociocultural do ambiente urbano Reflexão sobre a problemática da igualdade entre os gêneros
<ul style="list-style-type: none"> - Contato constante e intenso; contato-improvisação; carregamentos; uso intenso do chão; solos, duos e trios - Movimentação constante - Uso abundante de elementos cênicos 	Alusão à dinâmica do ambiente urbano e seu excesso de estímulos, referências às dinâmicas dos ambientes de multidão

4.2.2 - Análise do espetáculo “Na Infinita Solidão dessa Hora e desse Lugar” (2011)¹⁰

A Rua Augusta é a inspiração para este espetáculo onde cinco intérpretes trazem, através da dança, da voz e do vídeo referências à diversidade de estímulos informativos, estilos de vida e tipos urbanos da capital paulistana. A teatralidade presente nas pesquisas desenvolvidas pela companhia, novamente dá o tom à dramaturgia que se constrói através do movimento e utiliza a totalidade do potencial expressivo dos intérpretes para alargar os limites entre as linguagens artísticas exploradas.

O espetáculo inicia com um homem caído no chão, apoiado pelos pés e pela cabeça e suspenso por um grande paraquedas que se prende ao teto. Sua postura, mesmo parada sugere movimento, traz a sensação de queda que é salientada por uma luz branca oscilante, como as usadas nas sinalizações de acidentes. Um pouco mais afastados dele, quatro pessoas estão sentadas em uma arquibancada. Usam capacetes de motoqueiros e coletes feitos com anúncios de *outdoor* que remetem às imagens dos *motoboys*, característicos personagens do trânsito paulistano. Estão camuflados na paisagem das arquibancadas cobertas também com propagandas e anúncios.

Ao longo do espetáculo, não existe a representação de personagens fixos e específicos. O desenvolvimento dramático sobrepõe elementos de identificação de tipos e situação da realidade vivida e observada na região.

O movimento é constante: diversas cenas acontecem simultaneamente, alternando momentos de maior e menor velocidade que direcionam o foco do espectador para o que se quer evidenciar. Os intérpretes usam o contato em sequências de interação dos corpos, direcionam e estimulam o movimento uns dos outros, usam seus corpos e o chão como apoios e alavancas para transferências pelo espaço, carregamentos, giros e quedas. As diversas formas de tratar o movimento também demonstram a diversidade do treinamento corporal adotado pela companhia, com técnicas como o contato-improvisação, capoeira e técnicas de dança clássica.

O cenário é composto por diversas referências à rua. Pilastras cobertas com propagandas, sacolas de compras, uma placa de madeira apoiada na parede, peças de roupas espalhadas pelo chão, um caminho traçado ao fundo por um linóleo preto sobre o linóleo branco que cobre o restante do piso. Na extremidade oposta à arquibancada, móveis fazem a alusão ao ambiente interno de uma casa: uma geladeira, uma mesa com cadeiras, um fogão, um piano estão também camuflados, cobertos por propagandas.

A violência é representada por alguns elementos cênicos. Em diversos momentos do espetáculo, os intérpretes empunham diferentes tipos de armas: um revólver, uma espingarda de *paintball* e até mesmo estilingues são usados. Ao prender o revólver e a espingarda a um microfone e a uma guitarra, respectivamente, propõe-se uma leitura sobre o poder das ferramentas de expressão: a voz e o som são, metaforicamente, usados como armas.

¹⁰ Espetáculo em suporte digital em anexo.

O comércio sexual, outro símbolo característico da zona conhecida como Baixa Augusta (mais próxima do centro da cidade) está presente em diversos momentos do espetáculo. Numa delas, enquanto três intérpretes realizam um trio no centro do palco, outros dois colocam-se no fundo do palco de costas para a plateia e batendo repetidamente a pélvis contra a parede em um movimento que lembra o ato sexual. Através da postura que os corpos assumem (encostados contra a parede e de mãos para cima), esta cena também faz uma alusão às constantes “batidas” e revistas policiais que ocorrem na região, além da situação de marginalização e ilegalidade que muitos de seus habitantes enfrentam.

Os intérpretes usam máquinas fotográficas, sacolas de compras na cabeça e a própria camuflagem feita de anúncios e propagandas para retratar a exposição dos corpos e da imagem e o consumismo. Uma peça fundamental do figurino é uma *t-shirt* que todos usam e que fica escondida por uma camisa, sendo apenas revelada em momentos específicos do espetáculo. Esta *t-shirt* com estampas de caricaturas na parte da frente e nas costas representam o corpo de mulheres sensuais e homens musculosos. As imagens associam-se às posturas corporais e aos rostos inexpressivos dos intérpretes para criarem uma sátira à banalização e ao culto do corpo.

A vida noturna é elemento de grande importância para a construção estética e dramática do espetáculo. A iluminação aproveita-se muito desta referência, intercalando as luzes estroboscópicas e lasers usadas em bares e casas noturnas, às cenas predominantemente claras que evidenciam ainda mais a sensação de grande vitrine que a encenação propõe. A trilha sonora é outro componente que traz estas representações por meio do uso das músicas eletrônicas características das discotecas. Em momentos, estas músicas são de fato tocadas, em outros elas são representadas pelos intérpretes que com a voz emitem o som de sílabas repetitivas que também se assemelham aos sons de tiros de metralhadoras.

Além disso, para compor a ambientação sonora, os intérpretes constantemente recitam textos que falam da diversidade de experiências vividas na rua. Os sons de notas musicais tocadas ao vivo pelos intérpretes, ao utilizarem o piano e a guitarra, além de percussões feitas com o corpo no chão de madeira, também compõem com a trilha predominantemente instrumental.

Aqui, a integração do ambiente externo e da plateia na cena, já observada no espetáculo **Hotel Lautréamont** é enfatizada. Em uma cena, um dos intérpretes vai até a saída do espaço cênico, abre o portão e começa a narrar o que vê na rua. Sua imagem é projetada na parede onde estão as arquibancadas e o cenário urbano é integrado ao espetáculo. Em outra cena dois intérpretes fazem ligações para o telefone celular de alguns dos espectadores e seguem conversando com eles, enquanto outra ação se desenrola no centro do tablado.

O tom cômico e fortemente satírico do espetáculo é exacerbado na cena final em que os intérpretes induzem o público a deixar o espaço, enquanto dançam ao som de uma música eletrônica, remetendo novamente às casas noturnas. Os intérpretes balançam o corpo batendo, simultaneamente, os calcanhares no chão, num movimento automático e repetitivo, que continua até que todos deixem o espaço. O espetáculo não “acaba” propriamente; as portas

são fechadas, mas a ação continua, indicando a movimentação na Rua Augusta que nunca cessa.

Quadro 5 – Resumo das principais características do espetáculo Na Infinita Solidão dessa Hora e desse Lugar (2011)

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
<ul style="list-style-type: none"> - Utilização não convencional do espaço cênico e da plateia - Desconstrução da relação observador-obra/ arte – vida - Utilização do espaço urbano concomitantemente à cena 	Reflexão sobre o ambiente público e privado; reflexão sobre os limites e intimidades inerentes à questão do “coletivo” em contexto urbano; questionamentos sobre o ambiente real e o ambiente de representação
<ul style="list-style-type: none"> - Interface entre dança / teatro - Utilização da voz para imprimir qualidades ao movimento 	Ampliação dos limites entre linguagens artísticas com referência às culturas globais
<ul style="list-style-type: none"> - Elenco misto formado por homens e mulheres - Figurino utilizado para uniformizar os gêneros 	Alusão à diversidade sociocultural paulistana; representação indiscriminada de personagens tipicamente urbanos
<ul style="list-style-type: none"> - Contato constante e intenso; contato-improvisação; carregamentos; uso intenso do chão; solos, duos e trios - Movimentação constante - Uso excessivo de elementos cênicos 	Referências ao excesso de estímulos da vida urbana; às relações de consumo
<ul style="list-style-type: none"> - Comicidade - Cenário usado de forma ilustrativa, figurativa 	Sátira e crítica do ambiente urbano

4.3 - Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros¹¹

A companhia, fundada em 2006, tem como base de suas pesquisas as inter-relações entre as linguagens da dança e da música na improvisação cênica. Sob a direção de Alex Raton Sanchez, é constituída por quatro intérpretes-criadores que dançam e tocam instrumentos como piano, acordeom, escaleta, percussão e violino. Desde sua origem, o grupo tem como interesse a ocupação de espaços urbanos na criação em dança, propondo que o corpo criativo se influencie pela dinâmica cotidiana e pela memória que cada espaço carrega. A experiência com a rua permitiu iniciar uma discussão sobre as características dos espaços públicos e privados e das relações que neles acontecem, bem como sobre a relação do espectador com a obra quando esta acontece na rua.

No espetáculo **Lugar do Outro**, criado através do projeto de mesmo nome contemplado em 2010 pelo 9º Edital de Fomento à Dança, o desafio do grupo foi abordar as diferentes qualidades de relação com o espectador em uma montagem para o espaço cênico convencional, onde as questões relacionadas ao espaço público e o privado desembocam em questões maiores sobre o indivíduo e o coletivo. O processo criativo foi inspirado na fantasia de sociabilidade descrita pelo sociólogo e semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) em sua obra **Como viver junto**, além do respaldo de pesquisas sobre o tema nas áreas da antropologia, física, arquitetura e filosofia.

Lugar do Outro estreou em agosto de 2011 no 4º subsolo (porão) do SESC Pinheiros, zona oeste de São Paulo.

4.3.1 - Análise do espetáculo “Lugar do Outro” (2011)¹²

O espaço é um porão. Focos de luz desenham retângulos no chão, distribuídos aleatoriamente. Quatro intérpretes (três mulheres e um homem) dispõem-se nestes retângulos de luz em diferentes posturas: deitado, em pé, agachado e sentado. Um músico toca violoncelo de forma pausada e suave. O público entra caminhando em grupos orientados até plataformas, cada uma com quatro cadeiras, dispostas ao redor dos intérpretes, dando ao espaço da cena um formato de arena.

A sequência inicial de movimento nos traz, logo de imediato, uma referência ao título. Os intérpretes, gradativamente, começam a mudar de lugar, trocando de foco e emprestando-se das posturas uns dos outros. Esta ocupação do “lugar do outro” segue intensificando-se, ao

¹¹ Fonte: projeto Lugar do Outro – Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, 9ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, julho de 2010.

¹² Espetáculo disponibilizado através do link https://www.youtube.com/watch?v=Rc7J27e_phs&hd=1

mesmo tempo em que o som ao vivo do violoncelo também se intensifica, intersectando-se com o som de um piano, tocado simultaneamente pelo músico.

A partir daí a composição dramática se dá primordialmente pelo uso de sequências individuais. Após a exploração do espaço coletivo, iniciam-se uma série de solos onde são exploradas algumas temáticas de movimento. São quedas, recuperações, giros e deslocamentos. O ambiente também é usado individualmente, deixando clara a criação de um espaço “do outro”, onde movimentações pessoais podem ser exploradas.

O figurino sobrepõe peças de roupas, vestidos, saias, calças, casacos na cor cinza. Para a inserção dos movimentos individuais, antes dos solos, cada um dos intérpretes realiza um ritual, uma preparação. Com uma única mudança transformam seus figurinos, substituindo a neutralidade da cor cinza por um tom mais quente. Assim, ao abrir o macacão, soltar uma das pontas da saia ou desprender parte do casaco, novas peças são formadas, introduzindo um foco de cor nas peças antes padronizadas.

O signo assumido pela mudança no figurino através da inserção de cor na roupa cinza como um prelúdio para as cenas individuais traz uma reflexão sobre os processos de anonimato e de uniformidade da vida no coletivo. O estar junto é associado ao homogeneizar-se, ao tornar-se neutro, representado pelo figurino cinza, enquanto que o colorido traz consigo a particularidade, abre espaço para a exploração do movimento e do espaço pessoal. Esta simbologia pode ser remetida, portanto, a um ritual de emancipação social.

Durante o primeiro solo, outro elemento dramático importante é apresentado. Acompanhando a intensificação da dinâmica do movimento, as plataformas onde a plateia está distribuída são empurradas de encontro à intérprete. Num movimento coreografado, uma equipe de contrarregras desloca as arquibancadas sincronicamente e inserem o público na movimentação da cena. Com isso, músico, intérpretes e público formam novas configurações no espaço, desenhando olhares específicos para cada momento.

Com a constante utilização do espaço cênico e reconfiguração da plateia, a ideia do espaço do outro como um lugar individual é salientada; mesmo em cenas que acontecem em simultâneo não há a interação entre o que é exposto, ficando a critério do público escolher para onde irá direcionar sua atenção.

A relação música e dança também é estreitada no decorrer do espetáculo pelos intérpretes que dançam e também tocam alguns instrumentos. Músicos e bailarinos, alternadamente, tocam atabaque, acordeom, xilofone, violino e *carron*. Ao final do primeiro solo, por exemplo, a intérprete que dançava no centro do espaço reconfigurado pela movimentação das plataformas busca o violoncelo. O som dos outros instrumentos, tocados pelos demais intérpretes vai ficando distante, até que ela começa a tocar o violoncelo em uma única nota grave e contínua. Alternadamente, os demais retornam e começam a tocar simultaneamente o mesmo violoncelo, passando a compor um único corpo. Mais uma vez, apresenta-se a ocupação de um mesmo espaço, porém, sem propor relações diretas, numa conformidade de um espaço que limita a convivência, mas não proporciona interações mais

profundas. O canto também é utilizado de forma hábil para trazer ambientação para a cena e propostas de qualidades específicas para o movimento, onde corpo e voz alimentam-se mutuamente.

Este isolamento é gradativamente diluído no momento em que o espetáculo deixa o tom melancólico para assumir um caráter mais festivo. A interação é proposta através de uma sequência comum de movimentos, realizada de forma sincrônica, porém, respeitando particularidades dos corpos e modos de se movimentar de cada intérprete. Este movimento abre espaço para a convivência sem tensão, excluindo o conflito dos momentos de contato. O espetáculo termina em um clima de um grande onirismo, onde a silhueta dos intérpretes permanece dançando até a escuridão total, sugerindo que, afinal, é possível criar dinâmicas não conflituosas para a interação social.

*Quadro 6 – Resumo das principais características do espetáculo **Lugar do Outro** (2011)*

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
<ul style="list-style-type: none"> - Espaço cênico não convencional - Cenário móvel - Uso não convencional da relação plateia - palco /observador – obra - Ocupação contínua do espaço - Deslocamentos 	Questionamento sobre os modos de ocupar o espaço público e as relações que nele se desenrolam
<ul style="list-style-type: none"> - Signos usados para representar estados corporais e emocionais (figurino, cor, canto, lamento) - Solos - Não contato 	Reflexão sobre a impessoalidade das relações em meio ao contexto coletivo e sobre as relações de intimidade
<ul style="list-style-type: none"> - Interdisciplinaridade artística - Música + dança - Movimentação informal X técnicas tradicionais 	Referência à diversidade de estímulos e à multiculturalidade da cidade

4.4 - J.Gar.Cia Dança Contemporânea¹³

Companhia criada em 2005 pelo diretor e coreógrafo Jorge Garcia, desenvolve uma pesquisa de movimento autoral em sua abordagem coreográfica, estética e temática, levantando questões sobre o corpo e o ambiente em que este está inserido, suas possibilidades e como transformá-lo.

O ecletismo e a universalidade da Cultura Brasileira associada à dança contemporânea representam importantes pontos de partida e inspiração para a formação da identidade da companhia. Utilizando a diversidade de linguagens artísticas como ferramenta de criação, sua investigação tem como foco, também, o estudo da dança em vídeo e no entorno urbano, priorizando a busca de um corpo versátil que se aproxime ao máximo do universo particular dos intérpretes e da contemporaneidade.

As coreografias são marcadas por um intenso vigor físico, pela delicadeza da composição coreográfica e por uma riqueza plástica que se contrapõem à constante inquietação e busca de caminhos diversos para expressar o pensamento artístico através do movimento.

O projeto **Área Reescrita**, contemplado em 2010 pelo 8º Edital de Fomento à Dança, deu nome para o espetáculo que estuda as possibilidades de diálogo com o entorno urbano e experimenta reescrever espaços e narrativas, tendo como proposta inicial abandonar as salas de ensaio e mergulhar na experiência direta da cidade. Com autonomia para dar vazão aos próprios movimentos e instintos, os integrantes da companhia realizaram ações em diferentes espaços urbanos, transformando a cidade e seus (re)cantos em cenários improvisados.

Área Reescrita teve sua estreia em novembro de 2010, no Teatro Oficina, na região central de São Paulo.

4.4.1 - Análise do espetáculo “Área Reescrita” (2010)¹⁴

A imagem proposta pelo título deste espetáculo é percebida logo de início pela configuração particular do ambiente cênico. O espaço não é um palco tradicional: conta com uma grande passarela com um declive em uma das extremidades e arquibancadas com estruturas de ferro nas laterais, indo do chão ao teto, onde o público está disposto. Os intérpretes caminham, correm por todas as direções, penduram-se nas estruturas das

¹³ Fonte: <http://ciajgarcia.com.br/> recuperado em 07 de outubro de 2013.

¹⁴ Espetáculo em suporte digital em anexo.

arquibancadas, jogam-se no chão em rolamentos vertiginosos, reescrevem com seus corpos e movimentos a disposição do espaço.

Esta primeira cena faz um enunciado das relações vigorosas e de intensa exploração do espaço que a J.Gar.Cia irá desenvolver ao longo do espetáculo. Os dez intérpretes (quatro homens e seis mulheres) alternam sequências em solos, duos e trios de grande vigor físico, utilizando movimentos de dança associados à capoeira angola, ao aikidô, ao *parkour* e ao universo do *clown*. O contato está presente e é habilmente usado em deslocamentos, suspensões e transferências dos corpos pelo espaço. O uso do chão também é acentuado em inúmeras sequências de quedas, rolamentos, saltos, apoios e equilíbrios. A dramaturgia é construída através das relações impostas pelo movimento e uma forte teatralidade está presente ao unir o movimento dançado à palavra e ao vídeo arte.

O chão está coberto com folhas de papelão formando um extenso tapete que cobre todo o espaço cênico. Nele os intérpretes escrevem palavras, frases, fazem desenhos de diversos tamanhos utilizando pedaços de carvão. A cor preta dos escritos se destaca no tom arenoso do chão e remete às pichações das ruas da cidade. Também suja, polui visualmente e traz uma ideia de transgressão.

O espaço é integralmente aproveitado pelo elenco, por exemplo, em uma cena onde se sentam nas bordas de uma fonte e trocam de lugar uns com os outros ocupando, prontamente, os espaços deixados vazios. Em outra cena, quatro das intérpretes penduram-se nas estruturas das arquibancadas como no *pole dance*. Assim, algumas características da vida urbana são apresentadas: a disputa pelo espaço, a exposição dos corpos, a poluição visual, a velocidade e o movimento constantes.

Elementos cênicos são usados para trazer outras referências para o corpo e determinar novas relações entre os intérpretes e novas leituras para o movimento. Máscaras de personagens infantis são usadas em diversos momentos, trazendo certa comicidade ao espetáculo, mas carregada com a ironia dos antigos *clowns*. O tom satírico é salientado ainda por alguns personagens anônimos que usam roupas extravagantes e ora dançam freneticamente longe dos olhos de todos, ora se embrenham no meio do público. Projeções das cenas do espetáculo são usadas em simultâneo para explorar ao máximo o olhar do público e ocupar todos os lugares e direções possíveis para a exposição das cenas.

Em determinado momento uma intérprete desce a passarela, caminhando de tronco nu, com a cabeça coberta por uma lata de material reluzente. Os movimentos lentos e harmônicos dos braços, a sequência de gestos com as mãos e o balanço ligeiro de tronco e quadril, lembra as lavadeiras equilibrando suas latas de água na cabeça; lembram, também, a sensualidade das passistas carnavalescas e trazem uma sensação de um tempo antigo, de algo remoto. A trajetória contínua que é desenvolvida pela intérprete, o reflexo da iluminação na lata e o fato de ser seguida por outro intérprete que se desloca de quatro, sobre o apoio das mãos e dos pés, sugere também a imagem de um farol ambulante.

A trilha é composta primordialmente por músicas instrumentais e eletrônicas. Alguns ruídos de rua e tráfego são associados (freadas de carro, sirenes, sons de multidão, de passos,

assobios), além de músicas percussivas que fazem referência ao samba e outras manifestações da cultura popular brasileira. Alguns momentos de silêncio também são usados e, por muitas vezes, a poluição sonora da cidade e a invasão oferecida pelos autofalantes, seja de vendedores ou dos carros de polícia, são representadas através do uso de megafones pelos intérpretes. Frases são ditas, perguntas feitas e instruções são dadas, trazendo a ideia da necessidade de ordem e controle da vida coletiva (“é proibido pisar na grama”, “e se você disser sim?”).

O figurino é composto por peças de uso cotidiano de tons predominantemente escuros: calças *jeans*, bermudas, *t-shirts*, jaquetas, saias e vestidos, calçados, botas, tênis, chapéus, gorros, capas de chuva, que são constantemente trocados durante o espetáculo, como por exemplo, na cena do *pole dance*, as mulheres intercalam estas peças de roupa com outras peças íntimas, deixando calcinhas e sutiãs à mostra.

O ambiente satírico e inquisidor do espetáculo é evidenciado na cena final onde os intérpretes, usando as máscaras de personagens infantis, sentam-se uns ao lado dos outros em poltronas como as de um cinema antigo, e realizam uma sequência de movimentos de mãos, braços e pernas, ora de forma sincronizada, ora de maneira distinta; alguns estão de tronco à mostra, outros totalmente nus. O som lembra o das caixinhas de música. Eles inserem gestos miméticos de pessoas pensando, em estado de dúvida e por muitas vezes param como se observassem o público. Ao desfazer o movimento, o personagem *clownesco* retorna, sob a forte iluminação de uma lâmpada pendurada no teto; vem arrastando-se pelo chão; levanta, para e olha para cima, observando o público; ele permanece nesta ação até que sai correndo, fugindo abruptamente.

A sensação que fica é da intensa exposição a qual os cidadãos estão sujeitos no ambiente urbano. Com a saída abrupta do intérprete, cria-se uma atmosfera de suspensão na relação entre o tempo e o espaço propostos para a cena. A contraposição entre a movimentação repetitiva, lenta e mecânica do grupo mascarado e a postura quase inquisitiva do personagem *clownesco* remetem a uma reflexão sobre as formas de utilização do ambiente urbano e, especialmente, sobre as automações embutidas na experimentação do espaço público.

Quadro 7 – Resumo das principais características do espetáculo *Área Reescrita* (2010)

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
- Espaço cênico não convencional - Uso de projeção de vídeo	Suscita o questionamento sobre o espaço urbano, suas configurações e formas de usá-lo
- Elenco misto formado por homens e mulheres	Diversidade sociocultural dos habitantes da cidade
- Variedade de técnicas de movimento	Diversidade de referências e estímulos encontrados na cidade
- Utilização ou representação de elementos da cultura brasileira (capoeira, carnaval, samba)	Referências aos signos identitários da cultura nacional e à multiculturalidade paulistana.
- Movimentação vigorosa; uso intenso do chão; velocidade predominantemente rápida	Dinâmicas intensas da vida urbana
- Uso da palavra, texto, voz	Alusão à necessidade de ordem e controle da convivência em sociedade
- Figurino casual	Representação do cotidiano urbano
- Uso de objetos cênicos; máscaras como signo do anônimo	Referências às perdas de identidade e aos processos de massificação das multidões
- Trilha sonora predominantemente instrumental e eletrônica - Uso de sons urbanos - Nudez	Representação do caráter tecnológico da cidade
- Comicidade, ambiente satírico, personagens <i>clownescos</i> - Automação	Crítica à condição de massificação e às situações de controle e de exposição
- Expressões da cultura urbana (grafite, <i>parkour</i>)	Ocupação do espaço urbano como forma de transgressão

4.5 - Marta Soares & Cia¹⁵

Desde 1998, Marta Soares desenvolve trabalhos de dança contemporânea que abordam, a partir de referências filosóficas e psicanalíticas, questões relacionadas à construção de subjetividades, borrando as fronteiras entre dança e performance.

O espetáculo **Um corpo que não aguenta mais** surge da necessidade que o grupo teve de refletir sobre o significado de coabitar e, conseqüentemente, de criar junto na contemporaneidade e, em especial, na cidade de São Paulo. Resultado do projeto **Como Viver Junto**, contemplado pelo 1º Edital de Fomento à Dança, em 2006, o espetáculo é inspirado no livro homônimo do sociólogo e semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980). A concepção coreográfica também utiliza os conceitos de *homo sacer* e *vida nua* do filósofo italiano Giorgio Agambem (1942-).

O grupo procura refletir sobre as relações de poder presentes no paradigma político da modernidade e questiona a posição central que o corpo do cidadão veio ocupar nos cálculos e estratégias do poder estatal. A partir dessas reflexões, as pesquisas são direcionadas para as possíveis estratégias de resistência do corpo à biopolítica na contemporaneidade, e para as maneiras de exprimir uma potência própria ao corpo, por meio da resistência às formas vindas de fora, para, assim, organizá-lo e lhe inculcar uma alma.

Um corpo que não aguenta mais teve sua estreia novembro de 2007, na Unidade Provisória SESC Avenida Paulista, zona sul de São Paulo.

4.5.1 - Análise do espetáculo “Um Corpo que não Aguenta Mais” (2007)¹⁶

As possibilidades e estratégias para se viver junto são o tema central deste espetáculo. O ambiente utilizado para a encenação é um grande salão com amplas janelas por onde entra a luz natural do fim do dia e através das quais se vislumbram os prédios da cidade. Extensos carpetes de tom cru recobrem o chão, as paredes, as pilastras e uma grande estrutura em forma de cubo, posicionada ao fundo salão, fazendo com que o espaço ganhe os tons de um deserto, um ambiente árido e inóspito.

Inicialmente, são cinco intérpretes (um homem e quatro mulheres) que se metamorfoseiam entre seres humanos e animais rastejantes e deslocam-se pelo espaço ora em caminhadas hesitantes, ora em trajetórias terrestres, arrastando-se pelo chão e embrenhando-

¹⁵ Fontes: projeto Como Viver Junto – Marta Soares & Cia, 1ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, junho de 2006 e http://www.centrocultural.sp.gov.br/fomento_danca/fomento_marta_soares.htm recuperado em 09 de outubro de 2013.

¹⁶ Espetáculo em suporte digital em anexo.

se por entre o grande carpete. Sob o solo, a movimentação dos intérpretes é contínua e, com isso, o terreno vai criando novas configurações, à medida que o carpete é moldado pelo corpo: o chão move-se conforme o movimento subterrâneo dos intérpretes.

Três movimentos base podem ser identificados na criação da movimentação cênica: o rastejar-se entrando e saindo do solo, através de aberturas no carpete que cobre o chão; o esgueirar-se pelas paredes e pilastras usando o apoio primordialmente do tronco e as caminhadas em passos curtos e vacilantes. A partir disso o conflito entre os corpos e o ambiente é construído. O tônus abandonado do corpo prevalece. Os movimentos lentos criam uma atemporalidade em toda a ação e o ambiente abstrato é intensificado pela trilha exclusivamente composta por ruídos eletrônicos e intercalada com longos momentos de silêncio.

O figurino composto por calças, vestidos, camisas e *t-shirts* de tecidos leves e em sobreposição, é usado como uma segunda pele, que em alguns momentos determina configurações específicas para ao corpo, em outros é usado para limitar o movimento. Os tons pastéis e terrosos e as sutis mudanças no formato ou nas peças do vestuário sugerem as trocas de pele dos animais. Também são utilizados para enfatizar a imagem dos animais rastejantes (aranhas, centopeias) ao unir dois ou mais intérpretes em uma mesma peça de roupa, com várias pernas e braços. Os movimentos desarticulados e primordialmente no nível baixo confluem para a caracterização destes homens-bichos, além evidenciarem a ideia de deformação dos corpos.

A iluminação é bastante sutil, promovendo uma luminosidade geral. A mudança da luz cênica agrega e acompanha a mudança da luz natural vinda das janelas; não há focos definidos ou desenhos que delimitam o espaço, apenas um ambiente que aquece ou esfria conforme a alteração da luz. Os únicos objetos cênicos são, a princípio, uma cadeira, onde dois intérpretes unidos pelo mesmo figurino realizam um duo, no qual a movimentação e o vestuário dão a ideia de corpos deformados, como as imagens cubistas onde as partes do corpo são representadas fora dos seus lugares habituais (olhos na testa, braços saindo do pescoço). Posteriormente, mais uma cadeira (trazida por um sexto intérprete que entra em cena, vindo da plateia) e dois bancos são postos um ao lado do outro e todo o elenco desenvolve a mesma proposta de movimentação; utilizando, conjuntamente, uma grande e única calça com várias pernas. Os intérpretes movimentam-se modificando suas posturas corporais, imprimindo pausas para a leitura das figuras deformadas que criam. O último objeto a ser usado é uma grande caixa retangular, no formato de um caixão, apoiada verticalmente na parede ao fundo do espaço, para onde quatro dos intérpretes se dirigem após desfazerem-se de sua pele-calça. Os corpos se apoiam uns nos outros, se empurram, puxam, amontoam e se sobrepõem numa tentativa de ocuparem o mesmo espaço.

A convivência da qual o espetáculo trata é, portanto, forçada pelos elementos cênicos que limitam espacialmente o movimento dos intérpretes. A tensão criada pela obrigatoriedade do contato proposto por um elemento externo só é resolvida pelo total abandono dos corpos e pela desistência das ações. Com isso os intérpretes acabam por retomar seus movimentos originais, caminham, rastejam lentamente, compulsivos e desorientados, iluminados, ao final

do espetáculo, por uma luz fria, como uma lâmpada fluorescente que oscila até queimar. Conforme nos sugere o título do espetáculo, a convivência é tratada como algo penoso, cansativo e que leva o corpo a um estado de conflito cuja única saída é a conformação.

*Quadro 8 – Resumo das principais características do espetáculo **Um corpo que não aguenta mais** (2007)*

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
- Espaço cênico não convencional - Trilha sonora e iluminação como ambientação	Sugere uma aridez para o território urbano Ambiente de convivência inóspito
- Seres metamorfoseados	Reflexão sobre o homem e sua natureza instintiva; alusão aos processos de adaptação e de sobrevivência em meio ao ambiente urbano
- Movimentação individual x momentos de contato - Contato associado ao conflito	Questionamento sobre a fragmentação das relações humanas no ambiente urbano
- Ambiente como determinante para o movimento - Ambiente restringindo o movimento	Reflexão sobre as formas de uso e ocupação do ambiente público
- Elenco misto, formado por homens e mulheres de idades variadas	Referência à multiculturalidade e diversidade sociocultural paulistana
- Movimentação exclusivamente lenta	Sugere o desgaste da vida na sociedade contemporânea

4.6 - Núcleo Artístico Pedro Costa¹⁷

Criado em 2003, pelo coreógrafo Pedro Costa, o núcleo busca agregar artistas para investigar, através da dança, questões relativas às relações humanitárias e sociais. Em 2010, o núcleo é contemplado pelo 8º Edital de Fomento à Dança, para a realização do projeto **Pipando... onde dormem os pássaros**. O projeto propõe a criação de um espetáculo que leva o mesmo nome e traz um recorte sobre personagens específicos da realidade urbana de São Paulo: os usuários de crack da Praça da Sé, da Praça Júlio Prestes, do Largo Coração de Jesus e da Cracolândia¹⁸, regiões centrais da capital, conhecidas por sua concentração de usuários e traficantes desta droga.

Entrevistas e depoimentos de usuários, declarações de familiares, profissionais da saúde, agentes de saúde, sociais, policiais e visitas às clínicas de recuperação fizeram parte do levantamento de material criativo e trouxeram subsídios para que cada um dos cinco intérpretes compusesse uma galeria de personagens. O espetáculo explora um ambiente individualista e dialoga com o vídeo-dança, a dança contemporânea, o hip-hop e o contato-improvisação para contar histórias desse universo em forma de dança.

Pipando... onde dormem os pássaros estreou em outubro de 2010, na Sala Paissandú da Galeria Olido, na região central de São Paulo.

4.6.1 - Análise do espetáculo “Pipando... onde dormem os pássaros” (2010)¹⁹

Neste espetáculo, cinco intérpretes intercalam-se em solos que se configuram a partir de suas pesquisas nas regiões habitadas pelos usuários do crack na cidade de São Paulo. As situações observadas transpõem para o palco os aspectos emocionais relacionados ao isolamento e à marginalização causados pela droga.

A cena começa com dois intérpretes deitados à frente e ao fundo do palco. Outro intérprete entra puxando um caminhão de brinquedo; ele caminha lentamente pela frente do palco, observando em alguns momentos o chão, não parece procurar nada, apenas mantém um foco perdido. Os demais intérpretes assumem gradativamente seus espaços individuais,

¹⁷ Fontes: <http://nucleopedrocosta.wordpress.com/nucleo/> e <http://pipando.wordpress.com/> recuperados em 10 de outubro de 2013.

¹⁸ Nome dado para a região que ficou conhecida por abrigar os usuários e traficantes da droga.

¹⁹ Espetáculo disponibilizado através dos links:

Parte 1 - https://www.youtube.com/watch?v=ZzRnROP_7X4&list=PLB9_XeFBnNQaSYAb9XdLtaIfizZkw8HXY&hd=1

Parte 2 - https://www.youtube.com/watch?v=VfUohyi4j5c&list=PLB9_XeFBnNQaSYAb9XdLtaIfizZkw8HXY&hd=1

Parte 3 - https://www.youtube.com/watch?v=BEin2FJw3Os&list=PLB9_XeFBnNQaSYAb9XdLtaIfizZkw8HXY&hd=1

Parte 4 - https://www.youtube.com/watch?v=dsDEwupuoQU&list=PLB9_XeFBnNQaSYAb9XdLtaIfizZkw8HXY&hd=1

demarcados por focos de luz ao longo do palco. Nestes espaços realizam seus solos, fazendo referência ao isolamento enfrentado por aqueles que se entregam ao vício. A degradação, alienação e o comportamento compulsivo também são representados através de movimentos espasmódicos, intensos e de contornos indefinidos.

A ambientação é criada a partir de alguns elementos cênicos como um caminhão de brinquedo, uma porta feita com persiana e um cobertor. Outros elementos também ajudam a compor os personagens e são usados para o desenvolvimento da movimentação: sapatos de salto, uma pasta executiva e uma corrente presa à parede. Em um dos solos, a intérprete dança apenas com um dos pés calçado por um sapato de salto; desequilibra-se, manca, fraqueja, em uma simbologia para a queda de status, trazendo metaforicamente a noção de “queda no vício” para o movimento.

São representados o executivo que perde a carreira por conta do vício, uma mulher de boa situação financeira que acaba por vagar desfigurada pelas ruas da cidade, uma criança que, obstinada, sempre olha para o chão à procura de algo (as pedras da droga que depois esconde em seu caminhão de brinquedo). Primordialmente, os personagens são colocados em cena através de representações literais, especialmente determinada por seu figurino, objetos cênicos e por alguns movimentos próximos à mímica, como no solo do executivo (atender ao telefone, olhar as horas no relógio de pulso).

A interação ocorre em poucos momentos onde os intérpretes ultrapassam as limitações determinadas por meio da iluminação para seus espaços individuais e utilizam o palco como um todo. No entanto, mesmo com a proximidade são respeitadas as histórias e movimentações individuais, priorizando-se o não contato. Neste momento também é apresentada outra simbologia, quando o movimento simultâneo dos personagens é estimulado por um dos intérpretes que espalha abruptamente bolinhas de gude pelo chão. Os personagens recolhem as bolinhas de forma desnorçada, lançando-se alternadamente ao chão numa imagem que traz a reflexão sobre a busca constante e obsessiva dos usuários pelas pedras do crack.

Uma projeção na parede ao fundo do palco mostra imagens colhidas pelo grupo em suas experiências pelas ruas da “Cracolândia”, além de vídeos feitos pelos intérpretes a partir de seus personagens. O grafismo das imagens também faz referência à ação da droga na vida de seus usuários, trazendo, em alguns momentos, imagens fragmentadas, distorcidas, difusas, qualidades que ao mesmo tempo podem ser observadas na movimentação e no desenho de luz do espetáculo e que podem provir tanto da reflexão sobre as inúmeras fragmentações que a droga provoca, como do conceito de quebrar associado à origem da palavra *crack*²⁰. O figurino é composto por roupas cotidianas paletós, calças sociais e informais, vestido, camisas e *t-shirts*; remetendo à vestimenta usada na rua, sendo outra forma de caracterizar e descrever os personagens.

²⁰ O nome *crack* deriva do seu barulho peculiar ao ser fumado. Fonte: Bastos, R. M. S. (1997). *Prevenção de Droga Na Escola*. Papirus Editora.

Os corpos dos intérpretes mostram uma heterogeneidade quanto aos treinamentos técnicos, podendo ser observados elementos das danças de rua e *break*, da dança contemporânea e do jazz. A trilha sonora é formada pela associação da música ao vivo tocada por um músico posicionado fora do palco e a uma trilha composta por música eletrônica, por ruídos de carros, do metrô, de pássaros e por depoimentos feitos por uma voz em *off*.

O espetáculo não propõe uma saída para a problemática que trata, ao contrário, expõe a falta de perspectiva da realidade do vício e a desolação da vida nas ruas. Ao finalizar com uma grande pausa do movimento em um *fade out* muito lento de trilha e iluminação, termina imprimindo um tom reflexivo ao espetáculo, mas também um aprisionamento aos seus personagens que se prostram sentados ou com os corpos abandonados no chão.

Quadro 9 – Resumo das principais características do espetáculo *Pipando... Onde dormem os pássaros* (2010)

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
<ul style="list-style-type: none"> - Narratividade da trama - Objetos cênicos como signos representativos - Caracterização figurativa dos personagens através do figurino e da movimentação - Figurino casual - Mímica 	Representação e identificação de tipos urbanos observados
<ul style="list-style-type: none"> - Estrutura coreográfica desenvolvida em solos - Utilização pontual do espaço - Não-contato 	Referência ao isolamento sofrido pelos usuários do crack
<ul style="list-style-type: none"> - Uso de projeção de vídeo, cenas do processo de investigação nas ruas, vídeo-dança e vídeo-arte 	Alusão à fragmentação do cotidiano social, emocional e afetivo dos personagens/cidadãos
<ul style="list-style-type: none"> - Música ao vivo - Ruídos de rua 	Referência ao cotidiano da cidade
<ul style="list-style-type: none"> - Elenco misto formado por três homens e uma mulher - Heterogeneidade do elenco quanto ao treinamento - Uso de diferentes estilos de dança (jazz, contemporânea, dança de rua) 	Multiculturalidade paulistana e multiplicidade de referências da vida urbana

4.7 - Núcleo OMSTRAB²¹

Dirigido por Fernando Lee, o Núcleo OMSTRAB desenvolve, desde 1995, trabalhos artísticos que seguem um conceito de integração de linguagens (dança contemporânea, música ao vivo e teatro), dedicando-se à criação de um Musical Brasileiro Contemporâneo. O ambiente e a inspiração vêm do universo interativo rural/urbano, cultura tradicional/cultura pop, informação oral/mídia eletrônica, micro/macro espaço, visando à elaboração de sua linguagem cênica.

Para a criação do espetáculo **Cidade**, fruto do projeto homônimo contemplado em 2011 pelo 10º Edital de Fomento à Dança, o núcleo aborda a cidade de São Paulo como uma entidade viva, pulsante e propõe um mapeamento de suas regiões, seus sons, seus gestos e, principalmente, suas pessoas: as diferentes influências que formam seu mosaico cultural. A proposta de encenação consistiu na inter-relação entre movimento e música – metodologia que caracteriza a pesquisa de linguagem do núcleo – e se baseou em processos de intervenção artística e observação de espaços públicos nas cinco regiões de São Paulo. O espetáculo foi construído pela intersecção das experiências obtidas nos caminhos revelados pelos espaços da cidade, com os espaços de ensaio e o espaço cênico. As situações da coletividade com seus sons, imagens e acontecimentos foram os geradores da criação, atuando como motivadores para a experimentação do movimento e da música e suas relações.

Cidade estreou em outubro de 2011, na Sala Paissandu da Galeria Olido, na região central de São Paulo.

4.7.1 - Análise do Espetáculo “Cidade” (2011)²²

Neste espetáculo, a ocupação da cidade e sua experimentação em processos de intervenção artística são os pontos principais que guiam a pesquisa de movimento e concepção dramaturgica. Diversas cenas vivenciadas pelo núcleo em suas explorações das ruas e diversos ambientes da cidade de São Paulo são reorientadas para o palco convencional. O grupo claramente aborda a cidade a partir de seus ambientes coletivos, onde a multidão encontra-se em constante deslocamento.

A dramaturgia é construída em torno de dinâmicas propostas por jogos cênicos. O elenco formado por sete bailarinos e quatro músicos interage entre si, lançando propostas de

²¹ Fontes: projeto Cidade – Núcleo OMSTRAB, 10ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, janeiro de 2011; http://www.centrocultural.sp.gov.br/fomento_danca/fomento_omstrab.htm e <http://www2.uol.com.br/omstrab/> recuperados em 09 de outubro de 2013.

²² Espetáculo disponibilizado através do link <https://www.youtube.com/watch?v=xgou5uUHm8A&hd=1>

utilização do corpo, do som e do espaço. A atenção aos elementos externos é fundamental e, desta forma, o intérprete está sempre em contato com o grupo enfatizando um estado de atenção constante e uma prontidão ao aderir aos novos acordos. Com isso, elementos do cotidiano são introduzidos no espetáculo que, mesmo tendo uma estrutura dramática perceptível, revela uma abertura para a improvisação cênica do movimento. As experiências reais das intervenções urbanas são observáveis na encenação do grupo.

Os sons do urbano também são agregados ao jogo e ora compõem com a trilha tocada ao vivo, ora servem de inspiração para novas experimentações corporais. Um exemplo disso é uma cena que se desenrola em torno da interação do elenco com um jogo de chá. Um dos músicos apresenta para o grupo um conjunto com xícaras e pires, distribuindo-os pelo chão. Com este movimento, a multidão formada pelo elenco se dissolve, os músicos voltam para o fundo do palco e o foco muda. Cada um dos bailarinos pega um par de xícaras e pires, postos um sobre o outro. Deslizam e deslocam o par pelo chão, se embrenhando uns nos outros. Lembram crianças brincando com carrinhos, sugerem o tráfego das ruas. O movimento é calmo e aos poucos se expande por todo o centro do palco. Depois disso, devolvem as xícaras e pires para o músico que agora está na lateral esquerda do palco. Ele novamente distribui o jogo de chá, no que os bailarinos novamente o devolvem. Esta ação se repete algumas vezes, até o músico que deu início à proposta começar a experimentar o som batendo as xícaras e os pires entre si; o som agudo lembra os da construção civil. O som fica ritmado e os demais músicos aderem a ele, voltando a tocar juntos. O grupo move-se numa espiral, deslocando-se entre os outros, muito próximos e depois se afastando. Este movimento remete à dinâmica de verticalização da cidade, com o contínuo crescimento de prédios e edificações.

A palavra é introduzida ora de forma falada, ora de forma escrita, em uma cena onde a cidade é abordada como um lugar de passagem, quando, por exemplo, um aeroporto é representado. Em outro momento, o elenco utiliza a palavra em uma referência às feiras-livres; o som caótico dos vendedores ambulantes é representado nesta cena que se amplia do palco para a plateia com a descida dos intérpretes até o público a fim de vender-lhes alguns objetos. As embalagens utilizadas estão vazias, usadas, remetendo ao consumismo.

No cenário, caixas cinza empilhadas no fundo do palco lembram edifícios. Alguns quadrados de EVA (material de espuma flexível) são usados em cenas que fazem referência à modificação dos solos urbanos; são pedaços de calçadas utilizados pelos bailarinos em sequências de deslocamentos para delimitar onde cada um deverá pisar. O figurino é composto por calças e *t-shirts* cinza como o cenário, estampadas com grafites de prédios. A iluminação também é utilizada para trazer imagens representativas do espaço urbano, desenhando passarelas no chão ou as luzes em néon das placas, anúncios e propagandas.

O espetáculo desenrola-se com novas cenas das experimentações do grupo na cidade sendo representadas; sugerindo novos ícones urbanos para o público: as sirenes dos carros de polícia e das ambulâncias, os caminhos dos transeuntes, os espaços reduzidos e os corpos que se colidem na rapidez da multidão, todos estes elementos são corporificados e musicados de forma a reforçar o imaginário urbano do espectador.

Em uma última cena as caminhadas reaparecem cada vez mais lentas, enquanto a luz diminui e imagens passam a ser projetadas sobre o cenário. É a cidade, São Paulo. Aviões passando, edifícios, parques, pessoas, os rios e suas marginais, estações de trem e metrô, imagens também de ensaios e performances urbanas do grupo. Os bailarinos se posicionam num paredão, no fundo do palco, um ao lado do outro, de costas para a plateia; assistem às imagens, contemplam a cidade. O paredão desloca-se para frente do palco, ainda de costas, distanciando-se da projeção. Distanciam-se da cidade? Desalinham-se. Com esta ação, o grupo propõe um momento de pausa na ação contínua, quase ininterrupta da cidade trazida para o palco. Fica, então, uma reflexão sobre a cidade que vivemos, mas poucas vezes observamos.

*Quadro 10 – Resumo das principais características do espetáculo **Cidade** (2011)*

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
- Elenco heterogêneo formado por músicos e bailarinos	Referência à diversidade sociocultural da cidade Alusão aos múltiplos estímulos que o ambiente urbano oferece e suas interações
- Jogos dramaturgicos para a composição coreográfica - Interação com a plateia - Relação música e movimento estimulando-se simultaneamente	Intervenção com o espaço urbano; a convivência como um jogo
- Improvisação cênica	Alusão à casualidade e imprevisibilidade da vida urbana
- Figurino casual que "camufla" o elenco na paisagem proposta pelo cenário - Grafite nos figurinos	Referências à cultura urbana e ao ambiente concreto da cidade
- Cenografia abstrata composta por volumes verticais	Alusão à verticalidade da configuração urbana
- Uso de projeção de vídeo - imagens da cidade	Inserir momentos de reflexão e contemplação sobre a realidade urbana
- Movimentação contínua, primordialmente individual - Uso contínuo e simultâneo do espaço	Referência ao ciclo constante de deslocamentos e impessoalidade no espaço público
- Representação de ambientes coletivos - Lugares de passagem	Transitoriedade da vida urbano

4.8 - Núcleo Passo Livre²³

Criado em 1982, o trabalho do Núcleo Passo Livre, sob a direção artística de Eliana e Sofia Cavalcante, se caracteriza pela exploração da dança em interação com outras linguagens, principalmente a poesia e o vídeo.

Para sua pesquisa corporal, o núcleo utiliza as técnicas da Dança Clássica e da Dança Moderna, o Butô, a Improvisação e o Tai Chi Chuan, e pesquisa, a partir de 2004, as possibilidades da dança em conjunto com as artes plásticas por meio de instalações e performances.

Fruto do projeto de mesmo nome, contemplado em 2006 pelo 1º Edital de fomento à Dança, o espetáculo **Anjo Novo** trata da intersecção entre a memória e a ação de pessoas que circulam pela cidade de São Paulo e a paisagem geográfica e arquitetônica que as envolve. O ponto de partida concreto é uma rua: a dos Cariris²⁴, em Pinheiros. Em torno deste nome e de sua vizinhança foi criado o espetáculo de dança e projeção de vídeo que reflete a interação dos moradores, trabalhadores e transeuntes da região com a mutação contínua de sua paisagem.

Como a dança não fixa os eventos como fazem a fotografia e o vídeo, a relação do espetáculo com a memória propõe a observação e vivência das diferentes práticas e experiências corporais da região, além de intervenções urbanas realizadas nos espaços onde a reestruturação arquitetônica, em decorrência da construção de novas linhas de transporte metropolitano, acabou por modificar a região. O movimento utilizado nas intervenções e observações se caracterizou por, alternadamente, parar, observar, registrar, interagir, intervir, espelhar.

Em 2008, com o projeto **Corpo, Memória, Cidade, Cena** contemplado pelo 4º Edital de Fomento à Dança, o núcleo retoma o tema proposto em **Anjo Novo**, tendo novamente a rua do Cariris, zona Oeste de São Paulo, como inspiração para a criação. Assim como no espetáculo anterior, **Cariri Pinheiros** prolonga esta temática e faz uma relação com o Cariri nordestino²⁵, tendo como ponto de partida o elo entre o passado e o futuro – lendas e mitos fundamentais de oásis e terras prometidas, a lagoa encantada dos índios Cariris, a terra verde e cercada de fontes em pleno sertão, na chapada do Araripe – e a cidade do futuro, igualmente fértil e rica, que a todos acolhe em São Paulo.

Anjo Novo estreou em agosto de 2007, inaugurando a sede do Núcleo Passo Livre, o Espaço Cariris, zona oeste de São Paulo. O espetáculo **Cariri Pinheiros** teve sua estreia em maio de 2009, também no mesmo espaço.

²³ Fontes: http://www.centrocultural.sp.gov.br/fomento_danca/fomento_anjo_novo.htm, recuperado em 17 de outubro de 2013 e projeto Corpo, Memória, Cidade, Cena - Núcleo Passo Livre, 4ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, fevereiro de 2008.

²⁴ Rua onde está situada a sede do Núcleo Passo Livre, o Espaço Cariris.

²⁵ Região localizada no estado brasileiro do Ceará, entre os municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha.

4.8.1 - Análise do espetáculo “Anjo Novo” (2007)²⁶

A partir de depoimentos dos habitantes da região do Largo da Batata e da Rua dos Cariris em Pinheiros o espetáculo **Anjo Novo** traz uma referência à necessidade de criação e manutenção da memória para os processos identitários de seus habitantes.

Em cena, os sete intérpretes trazem seus olhares para as situações observadas pelo grupo em suas errâncias pela região. Elementos do cotidiano, das relações vividas e dos tipos humanos que nele coabitam servem de base para cenas que são desenvolvidas como fragmentos de memória de uma região que sofre com mudanças profundas em sua estrutura.

Dividido em quatro momentos, o espetáculo desenvolve-se prioritariamente através de solos onde, um a um, os intérpretes desenvolvem temáticas individuais, em alguns momentos, totalmente sozinho em cena e em outros, acompanhado pelos demais intérpretes que participam tanto como observadores quanto como provocadores.

Figurino e cenário são elementos primordiais para a construção da dramaturgia e salientam as mudanças de estados e de caracterização dos personagens. Enquanto seres da multidão, homogeneizados e sem identidade, os intérpretes vestem um figurino base composto por um macacão justo no corpo, cuja cor neutra assemelha-se ao tom da pele de cada um. Além disso, usam máscaras de esgrima feitas de palha que uniformiza os rostos, retira as expressões faciais e massifica o grupo. A máscara só é retirada no momento em que cada intérprete inicia sua cena, ao mesmo tempo em que insere signos identificadores ao seu figurino. Desta forma, agregam, por exemplo, um vestido de tecido muito leve e sapatos de salto de paetês, um móvel feito com saquinhos de água, um colete composto por pequenas bolsas de cortiça ou uma carcaça feita com sacos de cimento.

O cenário é composto por um grande palco de mesas que se alinham e desalinham sobre o palco de tablado original. Com isso, criam-se dois espaços para a representação, um sobre as mesas, usado para aquilo que se deseja evidenciar e outro embaixo das mesas, muito associado à exclusão, ao subterrâneo, ao isolamento, ao que é concreto e propriamente urbano. Metaforicamente, temos o lugar do onírico e do ideal em contraposição ao lugar do terreno e do real. A movimentação e reconfiguração deste palco suspenso também remetem à constante transformação que o território urbano vem sofrendo ao longo dos anos.

As relações e caracterizações assumidas tratam, especialmente, do abandono das memórias durante processos de urbanização e modernização. As maneiras de se mover, os solos e territórios que a região propõe aos cidadãos; as águas em referência ao rio Pinheiros e sua importância no passado, por sua componente de lazer, e no presente pela presença da via expressa que o margeia, são temas para a movimentação dos intérpretes. Um momento de

²⁶ Espetáculo editado em suporte digital em anexo.

grande intensidade no espetáculo é a alusão ao desabamento das obras da estação Pinheiros do metrô²⁷, imprimindo um tom melancólico, reflexivo e crítico ao espetáculo.

Além da movimentação, das relações propostas entre os intérpretes e das caracterizações de figurino, as projeções que percorrem todo o espetáculo são de vital importância para a reflexão em torno dos temas. São expostas imagens gravadas na região, paisagens, personagens reais, registros da arquitetura e de algumas particularidades como o antigo camelódromo²⁸ ou as casas noturnas da região que vão desde bailaricos populares a espaços para a prostituição. Novamente a questão da memória vem à tona nestas imagens que apresentam um caráter documental além da composição cenográfica que compartilham com a encenação.

A iluminação é fundamental para evidenciar os deslocamentos realizados sob e sobre a mesa, além de unir as cenas de forma sutil. A trilha sonora integra sons eletrônicos, músicas populares como os forrós e boleros dos clubes de dança da região, músicas instrumentais e sons da rua. Depoimentos, textos e poemas em *off* também são usados e ajudam a remeter o público a um passado não tão distante da cidade, onde ainda era possível “pescar nas poças das cheias do rio Pinheiros”.

Elementos de religiosidade e misticismo também são inseridos, nas imagens de santas e da icônica Igreja do Largo de Pinheiros, dos inúmeros templos evangélicos e do misticismo da cura popular representado pelo Mercado de Ervas. Esta relação também é representada por um personagem que usa uma grande capa do pescoço aos pés e que pode ser lido tanto como um parangolé ou como um sacerdote, alguém que guarda um grande conhecimento.

O elenco formado por quatro mulheres e três homens, utiliza-se de técnicas corporais distintas para abordar o movimento, evidenciando a experiência particular de cada um, num relato corporal que torna ainda mais evidente as memórias que carregamos.

De forma bastante poética o espetáculo além de refletir sobre a dissolução do passado e sobre seus vestígios, traz um olhar muito autoral do núcleo sobre o tema proposto, a partir das vivências pessoais na região pesquisada.

²⁷ Em 12 de janeiro de 2007, um desabamento em um canteiro de obras da estação Pinheiros do Metrô matou dezenas de pessoas. A tragédia ocorreu dias após a visita do grupo às obras.

²⁸ Espaço destinado primordialmente para o comércio ambulante.

Quadro 11 – Resumo das principais características do espetáculo *Anjo Novo* (2007)

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
<ul style="list-style-type: none"> - Heterogeneidade de elenco quanto à fisicalidade, às técnicas de movimento e à idade - Elenco misto, formado por homens e mulheres - Interações entre as culturas popular, urbana e tradicional - Teatralidade dos gestos 	Referência à multiculturalidade e diversidade sociocultural e étnica da cidade
<ul style="list-style-type: none"> - Figurinos e adereços usados como signos representativos - Padronização dos figurinos - Máscaras 	Reflexão sobre os processos identitários, sobre a massificação, a individualidade, e o anonimato
<ul style="list-style-type: none"> - Uso do texto - poesia (músicas e projeções) - Trilha sonora e iluminação enquanto ambientação 	Referência à cultura popular e representação de situações do cotidiano da cidade
<ul style="list-style-type: none"> - Cenário que propõe a criação de diversos palcos - Terrenos móveis 	Alusão à modificação do território da cidade
<ul style="list-style-type: none"> - Memória como temática - Estrutura coreográfica desenvolvida primordialmente por solos 	Referência ao processo de urbanização enquanto perda de elo com o passado; propõe uma relação afetiva com a cidade

4.8.2 - Análise do espetáculo “Cariri Pinheiros” (2009)²⁹

Neste espetáculo o Núcleo Passo Livre faz uma relação entre o Cariri nordestino e novamente a Rua Cariri, espaço que abriga a sede da companhia na zona oeste de São Paulo. A cultura popular é fortemente representada e as intersecções entre o ambiente árido do sertão

²⁹ Espetáculo disponibilizado pelos links:

Parte 1 - <https://www.youtube.com/watch?v=x bqQN46PXbY&hd=1>

Parte 2 - <https://www.youtube.com/watch?v=V6GkwLyCE0>

Parte 3 - <https://www.youtube.com/watch?v=V6GkwLyCE0>

Parte 4 - https://www.youtube.com/watch?v=hBgs_IT84Xo&hd=1

Parte 5 - <https://www.youtube.com/watch?v=Xe0LlraYh6A&hd=1>

nordestino e do concreto das edificações da capital paulista emprestam elementos e simbologias para a construção dramatúrgica das cenas.

A questão do tempo é tratada ao fazer referência ao tempo das dinâmicas corporais, ao transcorrer da história e também àquele vínculo emocional que liga passado, presente e futuro. Esta ideia de passagem é representada por grandes tábuas de madeira que os intérpretes manipulam durante todo o espetáculo, criando diversas imagens e simbologias. Durante a primeira cena, os intérpretes caminham sobre as tábuas, depois as levantam e começam a carimbá-las, em uma alusão às xilogravuras³⁰ que também são expressas nas projeções usadas durante o espetáculo. Os intérpretes seguem unindo-se às tábuas como se fossem parte de seus corpos, movendo-se com elas. Aos poucos dois casais se unem tendo a madeira como limite; a dança dos casais evolui para uma imagem de sanduíches de pessoas e tábuas, fósseis e gravuras. No momento seguinte, as madeiras tornam-se biombos superpostos que escondem os corpos e expõem alternadamente algumas partes deles.

Retomando a referência dos caminhos, locais a serem percorridos e pisados, em uma próxima cena, os intérpretes se dividem em cinco solos que se desenvolvem sobre as configurações propostas pelo grupo para as tábuas espalhadas no chão. Eles delimitam trajetórias onde os solistas deverão dançar, obedecendo aos limites e traçados estabelecidos.

Algumas imagens e situações são representadas através do movimento dos corpos em composição com o movimento das tábuas: surgem estábulos, viagens em paus de arara (transporte usado para levar de forma precária os migrantes e trabalhadores rurais), barcos de pesca, lutas e imagens tribais.

A trilha sonora é primordialmente instrumental e une o popular ao erudito, fazendo referências a ritmos como o bolero e a baião. Contribuem para a criação do ambiente saudosista da cena e trazem referências imagéticas e temporais com a utilização do poema **Elogio da Xilo**³¹ do poeta brasileiro Haroldo de Campos (1929 – 2003), recitado em três momentos: um na voz do próprio autor e nos outros dois, na voz fragmentada do cantor e compositor brasileiro Arnaldo Antunes.

O figurino traz peças sobrepostas e desconfiguradas formadas por camisas, calças, saias e vestidos em tons terrosos que se contrapõem. Na cena final, os intérpretes inserem à vestimenta grandes lenços coloridos de tecido muito leve que ao serem manipulados ditam o tônus e a dinâmica para o movimento. A ambientação ainda conta com a projeção de imagens da viagem do grupo ao Cariri nordestino e imagens do Largo da Batata, próximo à rua dos Cariris no bairro de Pinheiros, São Paulo. Também insere imagens de esculturas e de xilogravuras num movimento que compõe com o movimento de deslocamento lateral dos intérpretes em uma cena que faz alusão às viagens nos paus-de-arara³². As imagens circulam

³⁰ Técnica semelhante ao carimbo que usa entalhes feitos em madeira para imprimir imagens em alto relevo em papel ou tecido próprio; muito presente na cultura do Nordeste brasileiro.

³¹ “a xilo |o isso |da xilo |o aquilo | . |a eira |a beira| da madeira | . |a xilo | . | a arte da | xilo | [...]” em Campos, H. (s/d). *Crisantempo*. São Paulo: Editora Perspectiva.

³² Meio de transporte irregular usado para transporte de passageiros, principalmente de imigrantes nordestinos para o sul do país.

pela caixa preta das paredes ao chão claro de madeira, passando pelas tábuas e pelos corpos dos intérpretes.

O elenco conta com cinco intérpretes, três mulheres e dois homens. Da mesma forma como no espetáculo anterior, a diversidade de treinamentos corporais (que traz elementos de técnicas de dança, do teatro e das artes marciais) é presente e imprime qualidades distintas ao movimento.

Ao final, a queda de uma barreira de tábuas propõe nova ação sobre elas, numa cena que se empresta do colorido e leveza dos lenços movimentados pelos intérpretes. O espetáculo faz uma alusão aos processos de intersecção cultural que foram responsáveis pela diversidade de culturas, tipos humanos e tradições presentes no território paulistano.

Quadro 12 – Resumo das principais características do espetáculo Cariri Pinheiros (2009)

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
<ul style="list-style-type: none"> - Heterogeneidade de elenco quanto à fisicalidade, às técnicas de movimento e à idade - Elenco misto, formado por homens e mulheres 	Referência à multiculturalidade e diversidade sociocultural e étnica da cidade
<ul style="list-style-type: none"> - Uso do texto - poesia (músicas e projeções) 	Referências à cultura popular brasileira e sua relação com a cultura urbana
<ul style="list-style-type: none"> - Figurinos e adereços usados como signos representativos (identidade, estados emocionais) - Interações entre as culturas popular, urbana e tradicional - Memória como temática - Estrutura coreográfica primordialmente organizada em solos - Teatralidade de gestos 	Representação de tipos urbanos especialmente ligados ao processo de migração ocorrido em São Paulo; construção de processos identitários
<ul style="list-style-type: none"> - Adereços para criação de terrenos móveis 	Alusão ao processo de migração nordestina como fator importante para a configuração do território urbano de São Paulo.
<ul style="list-style-type: none"> - Trilha sonora e iluminação enquanto ambientação 	Representação do ambiente urbano e evocações do sertão nordestino

4.9 - P.U.L.T.S – Teatro Coreográfico³³

O P.U.L.T.S. (Por um Lugar Tão Sonhado) - Teatro Coreográfico foi fundado em 2000, pelo bailarino e coreógrafo Marcelo Bucoff. O grupo investiga as manifestações da vida cotidiana para a construção dramática do movimento. Seus espetáculos estão direcionados para o aperfeiçoamento de uma linguagem autoral que mescla elementos da dança e do teatro.

O espetáculo **Olhos Invisíveis**, fez parte do projeto de mesmo nome contemplado pelo 1º Edital de Fomento à Dança, em 2006, e pretendeu refletir sobre os cidadãos invisíveis, autômatos perdidos nas ruas de uma grande cidade, propondo um recorte sobre a solidão e a violência geradas pela ausência do sentimento de pertencimento e de auto percepção dos habitantes da cidade. A pesquisa questiona como o corpo humano reflete em suas características e formas, os condicionamentos relacionados à origem, ao estrato social e às relações com o trabalho. São colocadas em cena imagens cotidianas - gestuais e sonoras, coletivas e individuais - que remetem à civilização urbana, aos seus habitantes, à violência e solidão geradas neste universo.

A criação do espetáculo partiu de um questionamento: quem são os cidadãos invisíveis? Imediatamente, a tendência é relacionar invisibilidade com exclusão. No entanto, em vez de focar os excluídos, a opção da companhia foi abordar a classe média como agente de exclusão. Assim, o resultado do trabalho expõe uma abordagem da invisibilidade, que se manifesta por meio da massificação de ideias, vestuário e atitudes.

Em 2008, contemplada pelo 5º Edital de Fomento à Dança, a Companhia investigou a relação entre a dança contemporânea e as diversidades da natureza e sociais encontradas no extremo sul de São Paulo. O projeto **Trilogia Poética – Parte II: Primeiros Versos** investigou o elo entre os rituais dos indígenas presentes nesta região de São Paulo e o “homem branco moderno”. Dança, vídeo, música, artes plásticas dialogaram com a rara fauna e flora encontrada na Zona Sul de São Paulo, formulando um questionamento sobre a civilização contemporânea ocidental e sua interferência direta ou indireta em povos indígenas e seu ambiente.

O espetáculo **Primeiros Versos** teve como inspiração o distrito e o bairro paulistanos Marsilac e Ilha do Bororé, presentes com suas cachoeiras, rios, trilhas e plantações. Outro distrito, Parelheiros, apresenta-se com suas aldeias de índios guaranis. O intercâmbio artístico, social e cultural, a dança e a tradição destas tribos, somando-se à natureza da região contribuem para o repertório das técnicas corporais e diretrizes artísticas do núcleo. São referências para o movimento os fenômenos naturais e a fantasia, a estrutura poética dos

³³ Fontes: projeto Olhos Invisíveis – P.U.L.T.S., 1ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, julho de 2006, http://www.centrocultural.sp.gov.br/fomento_danca/fomento_pults.htm recuperado em 17 de outubro de 2013 e projeto Trilogia Poética – Parte II: Primeiros Versos - P.U.L.T.S., 5ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança, outubro de 2008.

haicais tradicionais³⁴, os movimentos do Aikidô e da Capoeira Angola, buscando uma coreografia de qualidade minimalista.

Olhos Invisíveis estreou em maio de 2007 e **Primeiros Versos**, em outubro de 2009, ambos na Sala Paissandu da Galeria Olido, na região central de São Paulo.

4.9.1 - Análise do espetáculo “Olhos Invisíveis” (2007)³⁵

Uma festa é o ambiente onde ocorre a encenação proposta pelo P.U.L.T.S. – Teatro Coreográfico para questionar a impessoalidade observável nas relações sociais das grandes cidades. Violência e abandono são elementos centrais da narrativa construída de forma linear, onde o movimento dançado e a mimese dos gestos integram-se numa teatralidade vigorosa.

No total, doze intérpretes (oito mulheres e cinco homens) assumem em cena personagens claramente definidos e trazem uma referência à diferença entre classes sociais: são empregados e patrões, aqueles que servem e aqueles que são servidos, distinguidos pelo figurino, pelo tipo e pela qualidade da movimentação. As relações de poder e de dominação são representadas no decorrer das cenas pela movimentação e pelo uso da voz e dão o tom tenso do espetáculo. É pautada nestas relações e na diferenciação precisa entre os personagens que a trama se desenrola.

O espetáculo inicia em uma espécie de prólogo com uma apresentação dos tipos emocionais que serão desenvolvidos. No cenário, quatro grandes cubos estão dispostos simetricamente nas laterais do palco; as paredes feitas de fios de nylon deixam ver o que está dentro dos cubos e ao mesmo tempo permitem que objetos ou mesmo os intérpretes sejam postos e retirados de seu interior. Assim, em diferentes momentos do espetáculo, estas estruturas são usadas como montras, como um bar, incubadoras e armários de acordo com o uso que cada personagem dá a elas.

Sentada dentro do cubo que está à direita e à frente do palco, uma intérprete realiza movimentos repetitivos. Como um autômato, flexiona e estende as pernas, pousa a mão sobre os joelhos, afasta os cotovelos do tronco, move lateralmente a cabeça. Enquanto isso balbucia uma sequência de palavras de forma repetitiva; o som assemelha-se a uma contagem e sugere outro idioma, talvez japonês.

Na lateral oposta, outra intérprete está sentada atrás do cubo e coloca suas mãos dentro da estrutura em um movimento de dedilhar contínuo, parece tocar hesitante e delicadamente um piano. Usa um vestido longo de baile e seus cabelos estão desarrumados; sua figura e sua ação sugerem certa desorientação.

³⁴ Formas poéticas de origem japonesa, que valorizam a concisão e a objetividade.

³⁵ Espetáculo em suporte digital em anexo.

Nesta mesma lateral, pouco mais ao fundo, outra ação acontece. Um homem, sentado em uma banquetta está de costas para o público. De frente para um espelho, sua imagem inexpressiva é refletida para o público. Usa um *smoking* e óculos escuros.

O cenário ainda é composto por um fragmento de uma casa ao fundo do palco; com uma escada, janela e alguns móveis, esta estrutura completa a ambientação do espetáculo, remetendo à parte interna de uma residência ou de um salão. É por ela que os demais personagens entram em cena, após a conclusão das ações iniciais, evidenciando a mudança de ambiente e o início da festa.

Numa mudança marcada pela alteração de luz e de som, todos os intérpretes entram em cena. A trilha instrumental agrega elementos da música erudita, sons abstratos e ruídos eletrônicos. Momentos de silêncio também estão presentes. A voz é usada em momentos pontuais, em diálogos que ocorrem por meio de vocalizações que sugerem uma língua inexistente, por frases e palavras soltas ditas em português ou outros idiomas e em alguns sons guturais. A caracterização dos personagens traz algumas sutis referências à maneira como o grupo irá desenvolver temáticas como distanciamento, repressão, sexualidade e dominação. Empregados usam luvas e máscaras, caracterizando uma diferenciação asséptica entre as classes, mas também remetendo à procedimentos cirúrgicos; uma figura andrógina agrega peças de roupa do vestuário feminino e masculino, ao usar meias finas e sapatos de salto com paletó e gravata; máscaras de esgrima fazem uma referência à invisibilidade e depreciação do gênero feminino, deformando o rosto das intérpretes e imprimindo a eles um anonimato, enquanto, em uma cena específica, caminham com movimentos lentos, cambaleante e entorpecidos.

A movimentação surge como uma resposta para as interações propostas e alterna a mimese dos gestos (como o cumprimentar, o brindar, o oferecer) à exploração de ações dançadas (quedas, giros, saltos e deslizamentos) provindas das situações emocionais que se desenrolam. Os elementos cênicos emprestam qualidades ao corpo ao exigirem determinadas posturas para seu manuseio: o corpo que segura uma taça de bebida em uma posição de superioridade; uma bandeja que é carregada de forma rígida enquanto o intérprete caminha quase de forma imperceptível pelo palco; o balanço do vestido de baile que empresta entonações sinuosas ao movimento. Assim, reforçam-se os personagens vividos e as relações estabelecidas entre eles.

O ambiente é festivo, porém tenso. Cria-se um jogo de manipulações físicas e emocionais, como em cenas que sugerem abusos sexuais e de poder. Com o desenvolvimento das ações, a tensão entre os personagens passa a predominar e o ambiente cria ares de um grande laboratório para a experimentação da convivência humana. Trata-se de um *thriller* dançado, onde por fim, o desacordo gerado entre os grupos ao longo das cenas e sua resolução abrupta com a eliminação (morte?) de alguns personagens acaba chamando a atenção para aqueles que ficam à sombra das situações principais do espetáculo e que passam despercebidos, propondo um questionamento sobre o papel destes cidadãos em nossa sociedade.

Quadro 13 – Resumo das principais características do espetáculo *Olhos Invisíveis* (2007)

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
- Elenco misto, formado por homens e mulheres	Alusão à diversidade sociocultural e étnica da cidade
- Linearidade narrativa - Prólogo (apresentação das relações que irão se estabelecer durante o espetáculo) - Cenários descritivos em contraposição a cenários abstratos - Caracterização dos personagens feita pelo figurino - Trilha sonora e iluminação como ambientação	Representação de situações e tipos urbanos
- Interface entre dança e teatro; teatro-físico; não dança - Uso da voz; textos; canto - Referências à cultura popular (bailes, carnaval)	Diversidade de estímulos e referências culturais e expressivas identitárias na configuração da cultura urbana; multiculturalidade paulistana
- Relações conflituosas, uso do contato para gerar tensão - Relações de gênero conflituosas; representação de tipos andróginos - Representação de divisões sociais	Reflexão sobre as relações de poder, segregação e desigualdade social observáveis na cidade
- Uso de máscaras	Reflexão sobre os processos de perda de identidade e massificação

4.9.2 - Análise do espetáculo “Primeiros Versos” (2009)³⁶

Em cena, oito intérpretes e um músico unem elementos da dança contemporânea, da música, da poesia e da vídeo-arte trazendo a reflexão acerca dos processos de socialização do homem contemporâneo. Os intérpretes movem-se em sequências de constante contato, ora calcadas no vigor dos movimentos, ora subordinadas à delicadeza do gesto e do toque. Usam o contato como motriz para o movimento, mas também como um símbolo de reconhecimento, numa tentativa de perceber o outro e perceber-se nele.

O contato deixa transparecer ações instintivas e nos remetem aos cinco sentidos: tato, paladar, olfato, visão e audição parecem guiar a interação entre os intérpretes e fazem emergir os contrastes entre a condição animal e racional do ser humano. A convivência, então, paira entre a urbanização e a natureza, e nos remete às imagens que flutuam entre as sociedades contemporâneas e uma humanidade selvagem.

As questões sobre o que é reconhecer-se humano trazem uma reflexão sobre a possível perda do lado instintivo que os processos civilizatórios imprimiram; a relação dos seres humanos com o natural é posta de forma cada vez mais tênue. As constantes interações do espetáculo questionam esse caminho de afastamento do estado natural e trazem à cena questões como a necessidade do outro, a massificação de culturas e individualidades e a perda de identidade.

Na primeira parte do espetáculo, embalados ao som de um piano, os personagens fazem um prólogo no qual narram verbalmente histórias inspiradas em experiências pessoais sobre solidão, a procura pelo outro, a dificuldade de aproximação e relações que os traumatizaram ou transformaram. Este prólogo prepara os intérpretes e o público para uma segunda parte: o grande baile, onde acontecem as relações, os encontros e desencontros, corpos que buscam contato, encostam-se e escoram-se.

O ambiente representado é um salão de baile: a caixa preta do teatro tem um pequeno palco de madeira montado sobre o próprio palco, microfones, pedestais e um globo de luz. O figurino brinca com elementos tradicionais e contemporâneos. Os trajes a rigor recebem referências contemporâneas: a grande saia rodada de tules, o vestido esvoaçante e as mangas bufantes são combinadas com *t-shirts* customizadas, joelheiras e coturnos compõem junto à figura moderna dos intérpretes, com cabelos desconectados e coloridos, trazendo referências das tribos e culturas urbanas.

Os intérpretes dividem-se dois em sequências de encontros e desencontros onde os corpos encostam-se, escoram-se, justapõem-se e dançam embalados por uma trilha sonora contínua, predominantemente instrumental que se contamina por diferentes ritmos e instrumentos - ora valsas, ora referências às músicas da cultura popular, ora sons de uma caixa de música. No palco, microfones captam ruídos produzidos em cena, novamente remetendo o espectador para as condições naturais do ser humano. Sons das respirações dos corpos se

³⁶ Fotos do espetáculo em suporte digital em anexo.

chocando e dos passos contribuem para a atmosfera criada. A presença de um músico em cena, interagindo ao vivo com a trilha sonora original, gera uma reflexão sobre as formas de integrar diferentes linguagens na cena. As relações entre os corpos dos intérpretes da dança e do som dão-se somente através da música. Ao mesmo tempo, a constância deste personagem em cena ajuda a manter a ambientação, evitando que a imagem do baile se dilua.

A coreografia busca a representação de estados emocionais expondo os intérpretes às experimentações de sensações reais, utilizando-se de uma pesquisa de movimento com referências em danças de salão e artes marciais. O jovem elenco, composto por sete mulheres e um homem, apresentam movimentos que imprimem características de diversas técnicas e treinamentos: de *yoga*, *aikido*, capoeira, dança contemporânea e improvisação. Os corpos buscam um laço entre si, negam seu peso, caem, renunciam ao controle de movimentos em sequências onde manipulam uns os outros; em momentos são aliados, em outros, adversários. Sequências feitas em simultâneo versam imitações e contaminações e assemelham os corpos às máquinas sempre prontas a executar uma tarefa; a massificação de culturas e as individualidades são questionadas.

Quadro 14 – Resumo das principais características do espetáculo *Primeiros Versos* (2009)

Representações cênico-corporais	Sentido metafórico
- Teatralidades de gesto; teatro-físico; não dança	Referência à urbanidade e suas conexões à cultura global
- Música ao vivo - Uso da voz; textos; canto - Trilha sonora, iluminação e cenário como ambientação - Prólogo (apresentação das relações que irão se estabelecer durante o espetáculo)	Ambientação; transpõe o público para a representação proposta; cria estratégias de identificação entre arte e vida
- Relações conflituosas, uso do contato para gerar tensão - Coreografia estruturada prioritariamente através de duos	Reflexão sobre a necessidade de contato e sobre a vida na sociedade urbana
- Natureza / urbano	Reflexão sobre o processo de urbanização e possíveis embotamentos da espontaneidade e natureza instintivas

CAPÍTULO 5 - DISCUSSÃO

Através da análise realizada no capítulo anterior, pôde-se destacar um conjunto de aspectos importantes para a reflexão sobre as obras cênicas produzidas entre 2006 e 2011, com o subsídio público da Lei de Fomento à Dança, e que tiveram o contexto sociocultural da cidade de São Paulo como temática de investigação. De forma geral, as características levantadas pela observação dos vídeos das obras coreográficas analisadas apontam temas recorrentes às associações comumente feitas à problemática urbana. São constantemente retratadas a impessoalidade, o excesso de informação, o contato físico tenso ou imposto pela acumulação de corpos ou pela limitação espacial, o não contato, a aceleração do tempo e as relações de consumo.

A metrópole representada, evocada ou reinventada pelos artistas suscita interpretações múltiplas e contraditórias, revelando as metamorfoses profundas, as ameaças da civilização urbana, os modos de apropriação material e simbólica da cidade, os elementos vitais do imaginário urbano coletivo, resultando em imagens paradigmáticas. Assim, o recurso à dança permitiu um processo de compreensão que evidenciou uma forte correspondência entre a produção cultural e as experiências e modos de subjetividade especificamente urbanos: a fragmentação, a falta de profundidade das relações no ambiente público, o caráter de dispersão, a instabilidade, a descontinuidade, a experiência do tempo como um presente perpétuo e de caráter espacial (Limena, 2001).

A utilização espacial proposta por muitos espetáculos, onde caminhadas e deslocamentos de diferentes espécies sugerem um espaço que não é para ser habitado, mas sim, para ser percorrido, leva a uma reflexão sobre os lugares de passagem expostos por Sennet (1994) e aos não lugares abordados por Augé (1992). O ambiente urbano é comumente associado ao trânsito constante e acelerado de pessoas e veículos, fato que evidencia a fragmentação das relações interpessoais e, principalmente, do sentido de pertencimento ao espaço urbano. Neste caso, podemos fazer uma analogia à criação histórica da cidade de São Paulo em um território que durante anos sofreu com a política de extração de matérias-primas, sendo, por muito tempo, apenas caminho de passagem para aqueles que se deslocavam do interior do País para a região portuária.

Da cidade moderna - fruto do processo de industrialização - à metrópole contemporânea, vemos cindirem-se as ideologias modernas de abertura e tolerância à heterogeneidade, dando lugar a uma experiência urbana contemporânea de separação e de controle de limites. Segundo Caldeira (2000), “as ruas de São Paulo podem ainda estar cheias de gente, especialmente nos bairros centrais de comércio e serviços ou em centros regionais, mas a experiência da multidão e a qualidade das interações mudaram” (p.320). As relações no ambiente coletivo se tornaram impessoais, momentâneas e impostas, em contrapartida o ambiente de intimidade tornou-se mais restrito e sigiloso. A variação na intensificação e uso do contato durante as coreografias denunciam os diferentes níveis de exposição aos quais

somos submetidos e por consequência, os diferentes usos que damos para os espaços da cidade.

Em cena, são feitas referências aos processos de segregação, marginalização e controle aos quais os cidadãos urbanos estão expostos. Em diferentes níveis, vemos representados desde o isolamento que a arquitetura da cidade promove, com suas edificações, “fronteiras fixas e espaços de acesso restrito e controlado” (Caldeira, 2000, p.308), até as relações conflituosas entre diferentes grupos da sociedade. Exemplos disso são os cenários abstratos utilizados nos espetáculos **Cidade**, do Núcleo OMSTRAB e **Esquina**, da Cia Artesãos do Corpo, que nos remetem à verticalização, aos muros e enclaves fortificados do território urbano.

A desigualdade social e as relações de gênero são tratadas pelo P.U.L.T.S. – Teatro Coreográfico, no espetáculo **Olhos Invisíveis**, e trazem uma reflexão sobre a diversidade, a tolerância e a igualdade de direitos. No que concerne ao tratamento equiparado entre os gêneros, observou-se que, prioritariamente, os núcleos analisados trabalharam com elencos mistos, transcendendo os limites entre feminino e masculino. O movimento (seja usando tónus suave ou tenso, seja por meio de suspensões, apoios ou carregamentos) é utilizado de forma democrática pelos intérpretes: rompe-se com a distinção do papel do homem e da mulher, tradicionalmente desenvolvido pela dança clássica e moderna, refletindo os valores sociais de gênero em transformação.

As relações entre os intérpretes e, outras vezes, também, as relações propostas entre intérpretes e público, denotam uma atitude de afastamento, semelhante à atitude *blasé*, definida por Simmel (1973). “O homem *blasé* é aquele que, para se proteger do choque metropolitano, da intensificação da vida nervosa, se torna anônimo, distanciado” (Jacques, 2012, p.50), a fim de suportar a experiência da alteridade radical da metrópole. Em cena, o olhar desfocado de quem olha, mas não vê, mantém uma distância entre palco e plateia que é similar ao conceito de “quarta parede” aplicado pela dramaturgia teatral, conforme aponta o filósofo e escritor francês Diderot (1713 – 1784): “então, caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse” (Borie, Rougemont e Scherer, 2004, p.167). Muito embora a relação não seja estabelecida neste sentido, o pouco contato visual entre os intérpretes, em alguns casos, acaba por intensificar a percepção de uma atitude de afastamento. É o caso do espetáculo **Um corpo que não aguenta mais**, onde Marta Soares & Cia priorizam o tónus abandonado para a movimentação que, ao reverberar na maneira como os intérpretes utilizam o foco do olhar, enfatiza o distanciamento e as relações individuais e, também, uma atitude de introspecção e recolhimento. Esta representaria a tentativa de acomodar a personalidade no ajustamento às forças externas (Simmel, 1973).

Em contraposição, outros trabalhos assumem a influência do ambiente externo e a interação entre obra e espectador como um fator primordial para as construções dramáticas. Normalmente, esta interação ocorre de forma a agregar o elemento externo à cena, contrapondo-se, por exemplo, às intervenções urbanas (onde o ambiente das ruas é

assumido como local para a cena) ou mesmo àquelas práticas teatrais onde o ator confronta intencionalmente o espectador (inserindo pausas na fluência narrativa, para traçar um diálogo direto com o público). Na grande parte dos casos estudados, o espectador acaba sendo agregado à encenação de uma forma mais sutil, através de modificações dinâmicas nas estruturas da plateia (as plateias móveis em **Lugar do Outro**, Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros), ou de propostas novas para as configurações do espaço cênico, onde os limites entre palco e plateia são diluídos (a fila de cadeiras dentro do palco de **Na Infinita Solidão...**, Cia Corpos Nômades e a parede de arquibancadas em **Área Reescrita**, J.Gar.Cia Dança Contemporânea).

Outra forma de propor a conexão entre artista e público é a utilização de palavras soltas, textos, imagens projetadas ou sons que fazem uma referência ao imaginário social e cultural coletivo da cidade de São Paulo, inserindo signos de identificação entre a obra de arte e a vida cotidiana e, com isso suscitando uma atitude de auto reconhecimento por parte do público. A contemplação da cidade e de alguns de seus símbolos nos é dada pelas projeções usadas nos espetáculos **Cidade** – Núcleo OMSTRAB e **Cariri Pinheiros** – Núcleo Passo Livre; já a diversidade étnica que proporcionou o caráter multicultural da capital paulista, é percebida em referências sonoras na maioria dos espetáculos, seja de forma direta, como na utilização de idiomas dos povos imigrantes, seja na utilização de elementos musicais de influência afro-brasileira.

São Paulo aparece, então, representada através de seus personagens e situações sociais típicos: o motoboy, o pedinte, o tráfico de drogas, os imigrantes participantes de sua miscigenação, os migrantes nordestinos, as relações de poder e dominação promovidas pelo comércio inclusive do sexo, as casas noturnas, as festas e tradições populares. Representados algumas vezes de forma descritiva, outras de forma metafórica estes personagens e situações são uma manifestação do mosaico cultural formado pela cidade, mas especialmente uma referência aos segmentos da sociedade paulistana que sofrem com sua desigualdade social.

Ainda neste processo de identificação, as heterogeneidades dos elencos, percebidas por meio da diversidade de padrões físicos, faixas etárias, etnias, representações de gênero e treinamentos técnico-corporais, configuram-se como um microcosmo da realidade ao seu redor. A diversidade observada nas ruas está exposta em cena e traz o homem comum para os espaços de encenação.

Entretanto, destes processos de identificação também ressaltam seus contrapontos. A massificação é representada, os corpos são homogeneizados através dos figurinos e elementos cênicos, máscaras são constantemente usadas em questionamentos sobre a perda da individualidade, sobre a automatização das relações e sobre o paradoxo do anonimato em ambiente de multidão, como em **Anjo Novo** – Núcleo Passo Livre e **Olhos Invisíveis** – P.U.L.T.S. Teatro Coreográfico. Os rostos cobertos observados no espetáculo **Área Reescrita** são também a metáfora da ilegalidade, da transgressão, da quebra de regras e de limites.

A natureza acumulativa da metrópole pode ser observada nas diversas sobreposições propostas pelos espetáculos. Sobrepoem-se corpos, peças de roupa, imagens projetadas em

cena, sonoridades distintas, novos palcos sobre os palcos propriamente ditos, além das influências de linguagens diversas à dança. Novamente, como uma referência ao caráter excessivo do contexto de São Paulo, a sobreposição leva a refletir sobre as diversas culturas observadas dentro de seu território. Porém o caráter individualista e solitário é evidenciado: solos, duos e trios tratam da dificuldade de um contato harmonioso e os movimentos em grupo aparecem muitas vezes associados à tensão.

O excesso de informação proposto em alguns espetáculos, com a abundância de figurinos, elementos cênicos e sonoros, como por exemplo, no caso dos espetáculos **Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio** e **Na Infinita Solidão dessa hora e desse Lugar**, da Cia Corpos Nômades, onde cenas acontecem em simultâneo e diversos elementos compõem o cenário, salientam a intensificação dos estímulos nervosos a qual o cidadão urbano está exposto. Os espetáculos oferecem uma *overdose* de sensações para as quais os órgãos dos sentidos são orientados a se adaptarem; “[...] a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria” (Simmel, 1973, p. 12).

De forma predominante, as coreografias apresentam aspectos de uma dramaturgia pautada, basicamente, na exploração do movimento, como já havia sinalizado Laban (1978) em sua coreologia, e de uma dramaturgia de aspectos subjetivos que se aproxima das técnicas de treinamento do ator propostas por Grotowski (1971) e seu teatro pobre. Porém, a relação entre a literatura e a dança é recorrente e ganha novas configurações. O texto vem como uma referência sensorial para o movimento e não condicionam a construção dramática como, por exemplo, nas obras de dança clássica. A palavra é desconstruída e usada tanto em seu sentido linguístico, como em seu sentido cinético, a fim de agregar outros usos expressivos através da sua variação fonética, explorando ritmos e modulações sonoras e corporais. O uso da voz em forma de texto, vocalização ou canto é observado em oito dos doze espetáculos analisados.

Além de sua utilização na concepção dramática dos espetáculos, o recurso à literatura é usado como forma de embasar a pesquisa de temáticas para a criação. Recorre-se à poesia, à prosa, mas, especialmente, às obras das áreas da antropologia e sociologia, criando conotações entre a dança contemporânea e abordagens das ciências humanas.

A palavra também é uma referência importante para abordar signos identitários de uma brasilidade que parece se dissolver no ambiente urbano da capital paulista. Poemas e músicas da cultura popular remetem às tradições que ficaram perdidas em meio ao concreto e as modificações do território urbano: um resgate nostálgico de um passado que foi suplantado pela modernização. Sobre as relações entre passado, presente e futuro e suas implicações para a cultura paulistana, D’Alessandro (s/d) coloca que,

Há uma hipótese já levantada sobre a questão que se remete a sensação de “falta de raízes” que pode estar presente no povo paulistano, a de que teria havido uma ruptura em um dado momento histórico paulista com relação ao seu passado,

fazendo com que este fosse relegado a um segundo plano em favor da “modernidade”, do “progresso” (s/p).

Esta “modernidade” é apontada por Navas (2003) como fator importante para a interpretação do desenvolvimento histórico da dança paulistana. O cenário gestado durante o século XX foi propício para a fixação de determinadas trajetórias modernas para a dança, especialmente pela influência de algumas coreógrafas europeias como Chinita Ullman (1904 – 1977) (aluna de Mary Wigman), Renée Gumiel (1913 – 2006), Maria Duschenes (1922 -) e Vera Kumpera (1927 -).

Herdeira de um antropofagismo oswaldiano³⁷, a cultura moderna paulistana agregou às práticas culturais do território nacional os elementos estrangeiros, numa filosofia de devoração do outro interno (a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos euro descendentes, dos descendentes de orientais) e do outro externo (norte americano e europeu) em busca de um modo próprio de representação (Katz, 2005). Esta dinâmica ainda pode ser observada nas obras analisadas, ao confluir influências de origens distintas para a construção dos signos identitários de suas pesquisas criativas. Agregam-se elementos da capoeira, das danças e festas sociais brasileiras, das tradições indígenas, das técnicas de dança moderna americanas e europeias, práticas orientais como o akidô, a yoga, e o tai chi chuan. No entanto esta fusão não propõe a representação distanciada destas referências, mas sim a construção de um corpo permeável, detentor da complexidade das relações responsável pela trama multicultural paulistana.

A cultura popular aparece, então, na “contaminação” dos corpos contemporâneos: o popular está longe das suas manifestações folclóricas, mas apropriado como mais um elemento de construção de identidades multiculturais. Outras vezes sua referência está na alusão aos processos de migração ocorridos principalmente durante o século XX, como por exemplo, no espetáculo **Cariri Pinheiros**, onde esta relação entre o nordeste brasileiro e a urbanização da cidade de São Paulo fica evidenciada. Além de reforçar a ideia da formação multicultural da cidade, traz imbricada a referência ao seu processo de modernização, fator de atração principal da população do norte e nordeste do país para a capital paulista.

Os corpos oriundos destas contaminações mesclam a agilidade e o vigor físico, o uso do contato, dos jogos e da relação interpessoal (vistos na capoeira, nas danças sociais e de origem afro-brasileiras), o lirismo das técnicas clássicas de dança, o uso contínuo do solo, as movimentações sinuosas e articulares, além de variações na fluência de movimento transportando características tanto das práticas artísticas populares quanto das tradicionais.

Ao longo da história de São Paulo, diferentes acontecimentos se conectaram para a formação de signos culturais identitários. Desde a cultura cafeeira e a ascensão de sua elite produtora, passando pela Semana de Arte Moderna de 22, pelo processo de industrialização, e sua expansão aos níveis de metrópole, a sociedade e suas relações tornaram-se mais complexas. Para Simmel (1973):

³⁷ O Movimento Antropofágico foi uma manifestação artística brasileira da década de 1920, fundada e teorizada pelo poeta paulista Oswald de Andrade.

O século XVIII conclamou o homem a que se libertasse de todas as dependências históricas quanto ao Estado e à religião, à moral e à economia. [...] Juntamente com maior liberdade, o século XVIII exigiu a especialização funcional do homem e seu trabalho; essa especialização torna o indivíduo incomparável a outro e cada um deles indispensável na medida mais alta possível. (p. 11)

Indo de encontro a isso, o intérprete contemporâneo caminha por diferentes áreas artísticas, explorando o máximo de sua potencialidade em termos de representação. A necessidade de especialização vista a partir do século XVIII (Simmel, 1973) deu lugar a uma busca por uma “superespecialização”. Na dança, o intérprete contemporâneo aparece envolvido em práticas multidisciplinares, assumindo funções antes restritas a outros profissionais. Da mesma forma, músicos, iluminadores e técnicos passam a compor com a cena, sendo integrados às coreografias, e sua presença em “palco” assume papel de grande importância para o desenvolvimento dramático. A equipe de criação para a dança contemporânea demonstra, então, uma tendência para a hibridação entre linguagens.

O treinamento técnico é, então, outro conceito a ser problematizado pela dança contemporânea. Agregam-se distintas formas de preparação corporal, uma vez que signos estéticos da dança cênica tradicional não são mais o foco da representação. Para o corpo que dança, são trazidas técnicas que remetem à educação somática, às artes marciais, aos esportes urbanos, além, como já falado, do teatro, da música, das artes plásticas e da cultura expressiva popular. Os corpos tornam-se multidisciplinares e as referências estéticas e formais às técnicas específicas de dança apresentam-se de forma cada vez mais difusa. Em alguns casos, para o corpo que dança, o último treinamento escolhido é aquele que provém das práticas usualmente ligadas a esta linguagem. No entanto, a transitoriedade da vida urbana pode ser representada em cena por meio de corpos fragmentados e de múltiplas referências.

Tourinho e Silva (2006) observam a tendência de tratar o corpo na dança contemporânea através de uma abordagem antidisciplinar, ou seja, libertando-o de moldes pré-determinados. Para os autores, “a preparação corporal implica em estimular toda a corporeidade para um trabalho artístico e, conseqüentemente, abordar os aspectos fisiológicos, emocionais e energéticos do ser humano” (Tourinho e Silva, 2006, p. 128) e apontam um novo paradigma para o intérprete contemporâneo ao colocar a técnica não mais como um conjunto de habilidades a serem apreendidas, mas como um instrumento para o autoconhecimento.

As características e questões levantadas com este estudo decorrem de um foco de atenção dirigido sobre os processos específicos subjacentes a redes de significado que são inerentes ao *corpus* sob observação (Tarozzi, 2008). Desta forma, salientamos que os aspectos levantados são um recorte de uma dinâmica social e artística com implicações mais complexas e buscam, assim, atuar como um contributo para sua problematização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao centrar-se sobre os objetos artísticos criados a partir do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo durante o período de 2006 a 2011, a intenção deste estudo estava calcada na possibilidade de, a partir deles, refletir sobre os aspectos gerais deste contexto social e suas implicações nos processos criativos e escolhas estéticas dos seus artistas de dança contemporânea.

Considera-se, aqui, que os objetos culturais, dentre eles, os artísticos, apresentam-se como testemunhos figurativos das experiências vividas e observadas dentro de uma sociedade, num processo de retroalimentação. Desta forma:

não são simples reflexos da sociedade, mas sim produtos sociais, e como tal, parte necessariamente estruturante do mundo social, constituindo um rico e sofisticado instrumento de produção de representações, que contribui para a elaboração de sentidos, de formas de olhar e ver a realidade e sobre o qual é necessário refletir. (Venâncio, 2006, p.4)

Disto, segue-se a importância de olhar para os espetáculos criados dentro do contexto apresentado neste estudo como um fator de grande importância não apenas para a reflexão sobre a condição atual da própria área da dança contemporânea fomentada na cidade de São Paulo, mas também e principalmente, como uma forma de refletir sobre as dinâmicas sociais que gestaram este cenário. Venâncio (2006) salienta que do ponto de vista de Panofsky “a obra de arte é um testemunho de estado de uma civilização” (p. 9) e, portanto, torna-se necessário criar ferramentas para sua observação, análise e discussão a partir de uma perspectiva mais sociológica.

A obra de arte passa a ser entendida não apenas como o resultado do trabalho de um artista, mas também enquanto representação do social e como uma maneira de uma sociedade se dar a ler, resultando, por sua vez, dos constrangimentos e condicionamentos sociais que possibilitam a sua produção (Venâncio, 2006). Neste sentido, a sociedade passa a ser entendida como uma experiência estética (Simmel, 2011).

Chartier (1990) sugere que a investigação de uma realidade não pode ser dada senão pela mediação das representações construídas sobre o real, desta forma, a primeira medida do pesquisador deve ser, necessariamente, compreender os modos de classificação, divisão e delimitação intrínsecos aos processos de criação de tais representações. Assim como em Sennet (1994), estar atento às relações entre o território urbano e as experiências humanas que nele se desenrolam, trazem a possibilidade de refletir sobre as dinâmicas entre a corporalidade e a espacialidade particulares à vida cidadina, como uma ferramenta de problematização deste contexto social.

Tendo isso, os procedimentos investigativos praticados durante o presente estudo trazem artistas e suas obras como importantes agentes de criação e reflexão do social,

buscando observar as formas como organizam e categorizam sua apreensão do mundo, para além das qualidades artísticas de cada projeto. Salienta-se o papel do artista como um agente dinâmico nas transformações que as sociedades sofrem e a obra de arte, ao mesmo tempo, como um testemunho e como uma crítica deste processo.

Sensíveis aos ritmos, significados e elementos balizadores de uma identificação cosmopolita, as coreografias analisadas podem contribuir para um aprofundamento do conteúdo analítico sobre a urbanidade de São Paulo. Tendo isso,

[...] Artistas, escritores e cineastas aparecem como portadores de um conhecimento que sintetiza, simultaneamente, uma realidade material e ideal. Sua atividade não pode ser reduzida à interpretação do espaço urbano a partir de elementos visuais ou traços mnemônicos e imaginários, mas deve ser inserida na complexidade da vida urbana como experiência produzida por uma necessidade: “o que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si, de uma forma autêntica ou distorcida, a situação espacial em que opera”. (Limena, 2001, pp. 42-43)

A partir desta perspectiva, se conectarmos as características levantadas durante a análise coreográfica às dinâmicas identitárias que caracterizam o contexto paulistano e se, conseqüentemente, as perspectivarmos como ferramentas para configurar uma reflexão sobre a prática artística oriunda deste contexto, a cidade observável nas obras analisadas é um ambiente onde os limites entre linguagens não são mais suficientes para conter a complexa necessidade expressiva de seus agentes. O intérprete da dança não se restringe ao movimento como ferramenta de comunicação; a potencialidade expressiva do corpo, do espaço e das diversas linguagens artísticas é amplamente explorada.

Daí a necessidade de inserir novos termos para a designação do agente técnico da dança. Bailarino, intérprete, intérprete-criador, dançarino, bailarino-intérprete são alguns dos termos usados para identificar aquele que é responsável pela execução da obra dançada. De fato, o alargamento das possibilidades expressivas do corpo dentro da dança contemporânea gera uma quebra na identificação dos signos antigamente utilizados para a diferenciação dos profissionais do movimento, bem como nos limites daquilo que era pertinente à dança explorar.

Uma hipótese para a expansão destes conceitos pode ser referida a uma dinâmica apontada por Hall (2006) sobre os deslocamentos sofridos pelas identidades modernas, argumentando que:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas na segunda metade do século XX. Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações também estão modificando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta “perda de um sentido de si” estável é chamada, algumas vezes de deslocamento ou descentração

do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (p. 9)

O próprio autor traz ressalvas para a hipótese e salienta que o próprio conceito de identidade “é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (Hall, 2006, p. 8). No entanto, as análises das obras apontam, basicamente, duas considerações importantes: uma sobre os caminhos futuros da dança contemporânea, já que, cada vez mais, seus limites tornam-se difusos e, com isso, novas necessidades expressivas são apontadas; e outra, sobre a tendência de criação de estéticas autorais não apenas para o movimento formal, mas também para a concepção dramaturgica, com abordagens cada vez mais particulares e subjetivas para as representações. Assim como a cidade cresceu a um ponto onde não se sabe mais para onde ela pode expandir e, com isso, num processo inverso, seus agentes voltam-se cada vez mais para suas individualidades, a dança contemporânea dá sinais de saturação. Estes são os reflexos da “tragédia da cultura”, apontada por Simmel () e da qual a vida moderna padece.

Neste processo, a recorrência aos signos identitários de uma brasilidade em convergência com estímulos de culturas estrangeiras, confluem para enfatizar um corpo contemporâneo multicultural, numa referência aos impactos da globalização nas identidades culturais (Hall, 2006).

Da mesma forma, numa observação mais atenta ao desenvolvimento das políticas públicas para a dança contemporânea na cidade de São Paulo, ponderamos a necessidade da ampliação do mecanismo oferecido por meio do Programa Municipal de Fomento à Dança, além da criação de novas estratégias de atuação tanto do Poder Público como da Iniciativa Privada, numa tentativa de diminuir a sobrecarga pela qual o Programa passa atualmente com o constante aumento de núcleos e projetos candidatos, concomitante à flutuação da verba pública disponibilizada. Sabe-se que em São Paulo e no Brasil,

o processo de desenvolvimento e fortalecimento da área da dança não dependeu, ou depende, exclusivamente das iniciativas de instituições públicas federais, das regras e dos mecanismos organizacionais elaborados por esta instância de poder, ou de “vontade” política. Ela depende também da ação e da iniciativa de distintos agentes participativos, de organizações e movimentos de dança no país que vêm gerando demandas, além de propor formatos de encontro e diálogo com o poder público há anos. [...] Quando uma instância pública de estado planeja e contempla a existência de uma determinada área, é porque essa instância prevê e reconhece uma especificidade de demanda e estabelece uma política diferenciada. Daí, quando uma área é inserida de forma segmentada e não mais universalizada em outras áreas, abre-se espaço para que tal área seja tratada e entendida por seu *modus operandi* próprio. Ao se reconhecer que uma área de conhecimento exige especificidade, abrem-se possibilidades para a ampliação de seu raio de atuação política, tanto na instância que a contempla quanto nos grupo e condições em torno dela. (Velloso, s/d, p. 2-3)

Salienta-se, então, que a Lei de Fomento foi uma iniciativa civil, ou seja, surgiu através da auto-organização da sociedade e não como um pensamento vindo, a priori, do poder público. Sua formulação está fortemente ligada às concepções da classe artística, não tão pensadas como uma política cultural de retorno direto para a cidade. Configura-se, então num mecanismo de distribuição de verba para o desenvolvimento de projetos culturais, não diretamente preocupado em atuar na disseminação da produção e fruição da arte de forma democrática nas regiões da cidade. Vê-se isso pela concentração das estreias dos espetáculos analisados nas regiões sul e centro.

Em consonância com o desenvolvimento da modernidade e de uma ordem capitalista, vemos emergir uma lógica de mercado para as práticas artísticas, que regulam as relações entre os sujeitos envolvidos no processo de produção, distribuição e fruição da obra de arte.

O mercado não é regulado por uma espécie de providência ocasional e não existe mercado que não determine qual o sujeito a habitá-lo. [...] As regras do mercado ditam a continuidade e a expansão do mercado e de seus sujeitos para a sobrevivência de todos os implicados. Não é possível desencarná-las dos cenários que elas mesmas montam, com a competência de não se deixarem ver como são. Pois aí reside um traço a ser sublinhado, que se refere justamente à forma como agem, que é a de não se deixarem perceber como regras eficazes e manipuladoras. Ficam parecendo subitamente familiares, as sentimos como naturalmente nossas e, sem perceber a operação em curso, deixamos de observar a serviço de quem estão. Na área da dança, isso pode ser claramente observado em relação ao não posicionamento coletivo face às Leis de Incentivo à Cultura, por exemplo. (Katz, 2005, p. 3-4)

Questiona-se, então, a definição de “dança contemporânea independente” utilizada para designar aquela realizada com o apoio do Programa Municipal de Fomento à Dança e usada como critério para a avaliação dos projetos. Enquanto ferramenta reguladora do poder público, a Lei de Fomento cria um laço entre artistas e Estado difícil de ser superado ao configurar-se como única forma de investimento da verba pública para a dança (não apenas contemporânea) em São Paulo a qual produtores e artistas têm acesso. Para Chauí (1995),

No caso específico da política cultural, não é possível deixar na sombra o modo como a tradição oligárquica autoritária opera com a cultura, a partir do Estado. [...] Do lado dos produtores e agentes culturais, o modo tradicional de relação com os órgãos públicos de cultura é o clientelismo individual ou das corporações artísticas que encaram o estado sob a perspectiva do grande balcão de subsídios e patrocínios financeiros. (p. 81)

Partindo dos espetáculos e projetos analisados e de uma leitura sobre a trajetória do Programa, é possível observar uma tendência a um processo de concentração da verba pública para a contemplação de um grupo restrito de artistas que se enquadram nas diretrizes dos Editais. Qualidades artísticas e méritos profissionais à parte, haveria que se considerar a dimensão geográfica e social do município de São Paulo e a real abrangência do Programa de Fomento, a fim de se analisar a produção de dança contemporânea na cidade com outro detalhe.

Sendo assim, “é preciso considerar as condições (e pré-condições) para propor uma política cultural no Brasil e, particularmente, em São Paulo, a mais capitalista das cidades brasileiras, na qual a lógica de mercado funciona plenamente” (Chauí, 1995, p.72), para enfim, ser viável propor um acesso e produção verdadeiramente democráticos para a arte.

Sobre as temáticas encontradas nos projetos contemplados pela Lei de Fomento e a presença de representações da urbanidade e da atmosfera da cidade de São Paulo, observou-se que esta incidência foi mais evidente na produção criada a partir dos primeiros editais, tendo sua recorrência diminuída a partir do 4º Edital. Entretanto, em posteriores abordagens ao Núcleo de Fomento da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, constatamos que nos últimos editais (dos anos de 2012 e 2013), não utilizados para a amostra teórica do presente estudo, esta temática vem sendo retomada.

Haveria que refletir sobre se a recorrência nas obras analisadas de temas e formas de abordar a condição urbana vivenciadas na cidade de São Paulo e que a aproximam do processo de urbanização global (nomeadamente as relações fragmentadas, a individualização, o excesso de estímulos sensoriais, entre outros) não poderão refletir formas de abordagens limitadas ou relativas a um grupo, de maneira geral, social e artisticamente homogêneos, se levarmos em conta sua procedência comum e incidência nas regiões centrais da capital. Numa perspectiva fenomenológica, pensando que a cidade já está inscrita nos corpos, simplesmente pela experiência de vivê-la (Britto e Jacques, 2008), de qual cidade falaria uma dança produzida num contexto ampliado, não contemplado atualmente pela Lei de Fomento? Estas são as prospecções para uma pesquisa futura.

No que compete aos estudos científicos para a área da dança, salientamos a importância do recurso a procedimentos metodológicos pertinentes e adequados às especificidades das linguagens da dança cênica, como já visto em Fraile e Hanstein (1999), aspecto para o qual este trabalho pretende trazer um contributo. Reiteramos ainda, neste âmbito, a necessidade sempre crescente da elaboração e divulgação de publicações e estudos, especialmente no que se refere às práticas e artistas do território brasileiro.

Das características levantadas observa-se a necessidade de aprofundar a reflexão sobre os caminhos que a dança contemporânea desenvolve dentro do contexto de sua produção na cidade de São Paulo. A incidência de projetos onde a urbanidade é o ponto de partida para as criações cênicas reflete, artisticamente, uma necessidade de problematizar as relações já desgastadas de nossa sociedade. As impressões levantadas pelos artistas podem indicar sinais relativos às temáticas e questões socioculturais sobre as quais urge refletir. É fundamental, então, para este processo, dar voz ampla à diversidade sociocultural da cidade por meio da expansão e democratização de políticas públicas culturais, e que tal visão ecoe nos mecanismos de distribuição da verba pública. Desta forma, mais do que um retrato sobre as condições atuais de uma sociedade, os objetos artísticos podem ser usados como ferramentas para pensar, questionar e transformar o contexto social.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2000). *Means without end*. (V. Binetti & C. Casarino, trads.) University of Minnesota Press.
- Andrade, M. M. (1996). Prática do espaço, experiência do corpo: Sennett e a cidade. *Anais do Museu Paulista*: 4, pp. 291-308.
- Augé, M. (1992). *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. (M. S. Pereira, trad). Lisboa: 90 Graus Editora.
- Bauman, Z. (2004). *Identidade* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Barreto, M. A. P. (1986/87). *Algumas reflexões sobre estilo de vida urbano*. São Paulo: Perspectiva.
- Beividas, W. & Ravello, T. (2006). Identidade e identificação: entre semiótica e psicanálise. *Alfa: Revista de Linguística*: 50 (1), pp. 129-144.
- Bianchi, E. M. P. G. & Ikeda, A. A. (n/d). *Analisando a grounded theory em administração*. São Paulo: USP. Recuperado em 10 de agosto de 2013 de http://www.ead.fea.usp.br/semead/9semead/resultado_semead/trabalhosPDF/62.pdf.
- Bravi, V. C. (2002). *Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica, São Paulo/1991-2001*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo.
- Britto, F. D. (2010). Co-implicações entre corpo e cidade: da sala aula à plataforma de ações. In Britto, F.D. & Jacques, P. B. (Org.), *Corpocidade – debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA.
- Britto, F.D. & Jacques, P. B. (n/d). *Corpografias urbanas: relações entre corpo e cidade*. _____ (2008). Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Cadernos PPG-AU/UFBA: 7(edição especial - Paisagens do Corpo)*, pp. 79-86.
- Bocchi, J. I., Borges, M. A., Lacerda, A. C., Marques, R. M. & Rego, J. M. (2010). *Economia Brasileira*. (4ª ed.). São Paulo: Editora Saraiva.
- Borie, M.; Rougemont, M. & Scherer, J. (2004). *Estética teatral: textos de Platão a Bertolt Brecht*. (H. Barbas, trad). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Caldeira, T. P. R. (2000). *Cidade de Muros. Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34.

Calux, E. (2012a). Fomento à Dança – uma biografia autorizada. Em *Fomento à Dança 5 Anos* (pp. 123-133). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.

_____. (2012b). A dança expandida na cidade. Em *Fomento à Dança 5 Anos* (pp. 189-191). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.

Camargos, M. (2000). *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Senac.

Campos, C. B. S. (2010). *Corpos Urbanos. Cena 11 Cia de Dança [ou] vinculações entre dança, corpo, cidade*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Canclini, N. G. (1997). *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. (A. R. Lessa & H. P. Cintrão, trads) São Paulo: EDUSP, pp.283-350.

Chartier, R. (1990). *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil.

Chauí, M. (1995). Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*: 9 (23), pp.71-95.

Coelho, T. (1997). *Dicionário Crítico de Política Cultural. Cultura e imaginário*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

D'Alessandro, E. A. P. (s/d). *Memórias e identidade cultural paulista*. Recuperado em 5 de fevereiro de 2013, de <http://identidadediversa.wordpress.com/projetos-coletivos/memorias-e-identidade-cultural-paulista/>.

Fernandes, A. (2006). Cidades e cultura: rompimento e promessa. In Jeudy, H. P. & Jacques P. B. (Org.), *Corpos e Cenários Urbanos – Territórios Urbanos e Políticas Culturais* (pp. 51-64). Salvador: EDUFBA.

Fernandes, E. M & Maia, A. (2001). Grounded Theory. In Fernandes, E. M. & Almeida, L. S. (Eds), *Métodos e técnicas de avaliação: contributos para a prática e investigação psicológicas* (pp. 49-76). Braga: Centro de estudos e educação em Psicologia.

Flores, M. (2006). *A identidade cultural do território como base de estratégias de desenvolvimento – uma visão do estado da arte*. Recuperado em 22 de maio de 2012, de http://www.fidamerica.org/admin/docdescargas/centrodoc/centrodoc_236.pdf.

Fraleigh, S. H. & Hanstein, P. (1999). *Researching Dance: evolving modes of inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Garcia, C. & Bernardi, J. L. (2008). As funções sociais da cidade. *Revista Direitos Fundamentais & Democracia*: 4.

Gato, M. A. (2010). Pode o espaço ser agente de poder e de identidade(s)? *CIES-ISCTE*: 96.

Geraldi, S. M. (2009). *Raízes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulistana*. Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

- Ginger, S. & A. (1995). *Gestalt: uma terapia do contato* (4ª ed.). São Paulo: Summus.
- Grotowski, J. (1971). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In Thompson, K. (Ed), *Media and cultural regulation*. Londres: SAGE Publications.
- _____. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (11ª ed.). Rio de Janeiro: DP&A.
- Indriunas, L. (2008). *HowStuffWorks - Como surgiu e cresceu São Paulo*. Recuperado em 29 de junho de 2013, de <http://pessoas.hsw.uol.com.br/sao-paulo-historia.htm>.
- Jacques, P. B. (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA.
- Katz, H. (2005). *A Dança no Brasil. Pode?* Recuperado em 11 de junho de 2012 de <http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=9>
- Laban, R. (1978). *Domínio do movimento*. (L. Ullmann, org.). São Paulo: Summus.
- Limena, M.M.C. (2001). Cidades complexas no século XXI ciência, técnica e arte. *São Paulo em Perspectiva*, 15 (3). São Paulo.
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Mearleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenologia da Percepção* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Moreno, M. (2012). Percursos, Fluxos e Criações. In *Fomento à Dança 5 Anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.
- Navas, C. (2003). Dança brasileira no final do século XX. In *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- Neves, J. (2011). São Paulo no segundo pós-guerra: imprensa, mercado editorial e o campo da cultura na cidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*: 26(75), pp. 119-132.
- Oliveira, C.H. S. (1995). *A independência e a construção do império*. São Paulo: Atual.
- Oliveira, A. L. *Música e Vida Urbana: encontros e confrontos na cidade do Rio de Janeiro (1990 - 2008)*. Tese de doutoramento, IPPUR/UFRJ, Rio de Janeiro.
- Pinto, S. M. A. (2004). *Escola Municipal de Bailado de São Paulo: silêncio e movimento (1940 – 1992)*. Recuperado em 10 de junho de 2012 de <http://idanca.net/lang/pt-br/2004/02/27/escola-municipal-de-bailado-de-sao-paulo-silencio-e-movimento-1940-1992/124>.
- Reis, D. (2005). *O Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança*. Recuperado em 10 de junho de 2012, de <http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2004%20-%20Daniela%20Reis.pdf>.

- Rolnik, R. (1988). *O que é cidade* (3ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Rocha, M. A. de C. (2005). *Merleau-Ponty: Fenomenologia e Percepção*. São Paulo: SEED-PUSP.
- Scocuglia, J. B. C. (2011). Cultura e urbanidade: da metrópole de Simmel à cidade fragmentada e desterritorializada. *Caderno Metrópole: 3(26)*, pp. 395-417.
- Sennett, R. (1994). *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record.
- Simmel, G. (1973). A metrópole e a vida mental. In Velho, O. G. (Org.), *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____. (2011). *A estética e as cidades*. São Paulo: Annablume e Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
- Spiegel, J. & Machotka, P. (1974). Stylized Movement: the dance. In *Messages of the Body*. N.Y: Free Press.
- Szamosi, G. (1988). *Tempo e espaço: as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Tarozzi, M. (2008). *O que é Grounded Theory? Metodologia de pesquisa e teoria fundamentada nos dados*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Tourinho, L.L. e Silva, E.L. (2006). Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. *Artefilosofia, 1*, pp. 125-133.
- Vallim, A. R. (1998). Ballet do IV Centenário: emoção e técnica. In *Fantasia Brasileira. O Ballet do IV Centenário* (pp.28 – 43). São Paulo: SESC São Paulo.
- Velloso, M. (s/d). *A dança na esfera de poder federal: espaços de representatividade, condições de existência e esboços para uma agenda política*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa.
- Venâncio, G. M. (2006). A arte no tempo: por uma perspectiva sociocultural dos objetos artísticos. *Revista de História e Estudos Culturais, 3(III)*, pp. 1-15. Recuperado em 10 de novembro de 2013 de <http://www.revistafenix.pro.br>.
- Vigarello, G. (2003). A história e os modelos do corpo. *Pró-Posições: 14, 2(41)*, pp 21-29.
- Yoda, C. G. (2006). Veto de Serra sucateia a Lei de Fomento à Dança. In *Carta Maior*. Recuperado em 11 de junho de 2012 de http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=10526
- Cidade Moderna (1930 - 1960)*. Recuperado em 20 de julho de 2013, de http://www.aprenda450anos.com.br/450anos/vila_metropole/2-4_cidade_moderna.asp.
- Fomento à Dança*. Recuperado em 20 de setembro de 2013 de <http://fomentoadanca.blogspot.com.br/>.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Recuperado em 25 de julho de 2013, de <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>.

Manifesto Arte contra a Barbárie (1999). Recuperado em 10 de abril de 2013 de <http://artes.com/reflexoes/ref9.htm>.

Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo Lei nº 14.071 (de 18 de outubro de 2005). São Paulo: Secretaria do Governo Municipal.

VIDEOGRAFIA

Espetáculo Cidade. Núcleo OMSTRAB. Recuperado em 28 de setembro de 2013 de <https://www.youtube.com/watch?v=xgou5uUHm8A&hd=1>.

Espetáculo Cariri Pinheiros. Núcleo Passo Livre. Recuperado em 13 de março de 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=xbqQN46PXbY&hd=1>; <https://www.youtube.com/watch?v=V6GkwILyCE0>; <https://www.youtube.com/watch?v=V6GkwILyCE0>; https://www.youtube.com/watch?v=hBgs_IT84Xo&hd=1; <https://www.youtube.com/watch?v=Xe0LlraYh6A&hd=1>.

Espetáculo Esquina. Cia Artesãos do Corpo. Recuperado em 10 de março de 2014 de https://www.youtube.com/watch?v=_L0Q8ssfTcQ&hd=1.

Espetáculo Hotel Lautréamont – Os Bruscos Buracos do Silêncio. Cia Corpos Nômades. Recuperado em 30 de setembro de 2013, de https://www.youtube.com/watch?v=OEys_7VVK8A&hd=1.

Espetáculo Lugar do Outro. Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros. Recuperado em 27 de setembro de 2013 de https://www.youtube.com/watch?v=Rc7J27e_phs&hd=1.

Espetáculo Pipando... onde dormem os pássaros. Recuperado em 2 de outubro de 2013 de https://www.youtube.com/watch?v=ZzRnROP_7X4&list=PLB9_XeFBnNQaSYAb9XdLtaIfizZkw8HXY&hd=1; https://www.youtube.com/watch?v=VfUohyi4j5c&list=PLB9_XeFBnNQaSYAb9XdLtaIfizZkw8HXY&hd=1; https://www.youtube.com/watch?v=BEin2FJw3Os&list=PLB9_XeFBnNQaSYAb9XdLtaIfizZkw8HXY&hd=1; https://www.youtube.com/watch?v=dsDEwupuoQU&list=PLB9_XeFBnNQaSYAb9XdLtaIfizZkw8HXY&hd=1.