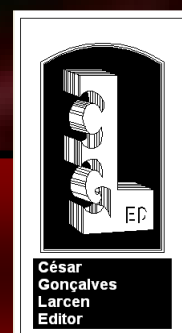


Do Terra ao Gaia!

Da Esquina Democrática ao
Flash Mob Dance na Memória
Artístico-cultural da Dança em
Porto Alegre / RS

Ana Ligia Trindade

Porto Alegre
Cesar Gonçalves Larcen Editor
2012





UNILASALLE
CENTRO UNIVERSITÁRIO LA SALLE



Credenciamento: Decreto de 29/12/98 - D.O. U. de 30/12/98
Recredenciamento: Portaria 1.473 de 26/6/04 - D.O.U. de 26/6/04

MESTRADO PROFISSIONAL EM MEMÓRIA SOCIAL E BENS CULTURAIS

ANA LÍGIA TRINDADE

Do Terra ao Gaia!

**Da Esquina Democrática ao Flash Mob Dance na
Memória Artístico-cultural da Dança em Porto Alegre / RS**

Dissertação apresentada ao Centro
Universitário La Salle para a obtenção de
grau no Curso de Mestrado Profissional em
Memória Social e Bens Culturais.

ORIENTAÇÃO: Patricia Kayser Vargas Mangan
CO-ORIENTAÇÃO: Nádía Maria Weber Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T833t Trindade, Ana Lúgia

Do Terra ao Gaia! [manuscrito] da esquina democrática ao Flashmob Dance na memória artístico cultural da dança em Porto Alegre / RS. / Ana Lúgia Trindade. – 2012.

181 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Memória Social e Bens Culturais) – Centro Universitário La Salle, Canoas, 2012.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Patrícia Kayser Vargas Mangan.

Co-orientação: Prof^a. Dr^a. Nádia Maria Weber Santos

1. Dança. 2. Intervenção urbana. 3. Memória virtual.
4. Manifestações culturais. I. Mangan, Patrícia Kayser Vargas.
II. Santos, Nádia Maria Weber. III. Título.

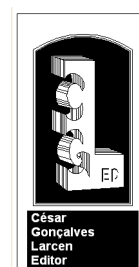
CDU: 793

Do Terra ao Gaia!

***Da Esquina Democrática ao Flash Mob
Dance na Memória Artístico-cultural da
Dança em Porto Alegre / RS***

Ana Ligia Trindade

Porto Alegre
Cesar Gonçalves Larcen Editor
2012



A autora

Ana Lúgia Trindade (Liah Trindade) - <http://lattes.cnpq.br/3501979910930460>

Graduada em Biblioteconomia e Documentação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bailarina, professora e coreógrafa com formação de dança clássica (técnica russa e cubana) e moderna (técnica Graham e Limón). Possui pós-graduação no curso de Especialização em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Aprovada em várias audições de companhias nacionais (Porto Alegre, Novo Hamburgo e São Paulo) e internacionais (Espanha) atuou nos grupos: Unicâmara Ballet, Grupo Sêmea, Grupo Phoenix, Grupo Choreo e Palco, e Cia. Dance Works. Atualmente trabalha junto à Escola Alegretto, Escola ComPasso e Trupe ArtMobile Dance Cia. e na Biblioteca da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Mestranda do Curso de Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais na UniLaSalle/Canoas. Em 2010 foi aprovada como "Member of International Dance Council" – CID/UNESCO (12799). Diretora artística do Espaço Cultural ArtMobile e do Troupe ArtMobile Dance Cia. onde desenvolve Estudos/Montagens Coreográficas (Ballet Clássico, Moderno, Contemporâneo), Pesquisa em Memória, Cultura e Identidade e Notação Coreográfica. Integrante da Comissão p/presença e atuação do CID-UNESCO no Brasil e Sócia da ANDA-UFBA (Associação Nacional de pesquisadores em Dança).

**ACOMPANHA ESTA OBRA DVD COM IMAGENS DOS ENCONTROS PARA ENTREVISTA FILMADA
(O MATERIAL VISUAL FILMADO FOI EDITADO E ARQUIVADO PARA PRODUÇÃO E PUBLICAÇÃO DE DOCUMENTÁRIO)**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T833n Trindade, Ana Lúgia
Do Terra ao Gaia: da esquina democrática ao *flashmob dance* na memória artístico-cultural da dança em Porto Alegre, RS. / Ana Lúgia Trindade – Porto Alegre: Cesar Gonçalves Larcen Editor, 2012.
____ p. : il.

Obra inicialmente apresentada como Dissertação (Mestrado em Memória Social e Bens Culturais) – Centro Universitário La Salle, 2012.
Orientação: Patrícia Kayser Vargas Mangan e Nádia Maria Weber Santos.
Acompanha DVD com imagens dos encontros para entrevista filmada realizadas pela autora.

1. Intervenção urbana - dança. 2. Dança – memória virtual. I. Mangan, Patrícia Kayser Vargas. II. Santos, Nádia Maria Weber. III. Título.

CDU 793.3 (816.51)

Bibliotecária Responsável: Ana Lúgia Trindade CRB/10-1235

ESTE MATERIAL TEXTUAL PODE SER ACESSADO PELOS SITES:

<http://www.unilasalle.edu.br/canoas/pagina.php?id=4925> e <http://interurb-rs.blogspot.com>

APOIO:



Porto Alegre
Cesar Gonçalves Larcen Editor
2012

*"SÓ PODERIA ACREDITAR EM UM DEUS
QUE SoubESSE DANÇAR."
(F. NIETZSCHE)*

Apresentação

Esta obra é um dos produtos finais de uma pesquisa realizada para apresentação ao **Centro Universitário La Salle** para a obtenção de grau no Curso de Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais. Trata-se de um estudo acerca das Intervenções Urbanas Públicas da Dança em Porto Alegre (RS), com orientação da **Profa. Dra. Patrícia Kayser Vargas Mangan** e co-orientação da **Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos**.

Dois importantes Grupos de Dança foram reunidos para análise da ocupação dos espaços urbanos e a interação com o público nas manifestações artístico-culturais de dança, em 1980 e hoje, em Porto Alegre. TERRA e GAIA discutem o ontem e o hoje nas performances de rua: a relação com o público, os limites espaciais da atuação, criação coreográfica, performance, etc. A forma como estes dois grupos de dança trabalharam a performance em ambientes urbanos, sua interação com o público e suas relações com a tecnologia é a investigação proposta neste estudo com entrevista filmada na Casa de Cultura Mário Quintana: “da Esquina Democrática em 1980 ao *Flahsmob Dance* de hoje!”

Este é um estudo caracterizado como uma pesquisa qualitativa e descritiva, com o objetivo de registro da transformação na dança cênica contemporânea em Porto Alegre, comparando as características das atuações dos grupos em intervenções urbanas públicas - diferenças e semelhanças existentes nas manifestações de rua em 1980 e em 2010. Como instrumento de coleta de dados para essa investigação, foi utilizado a técnica de entrevistas semi-estruturadas que combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer

sobre o tema proposto. As entrevistas foram filmadas e editadas para publicação de documentário.

Como produto, além desta obra, foi elaborado e editado um vídeo com o material das filmagens realizadas com os dois grupos de dança e organizado um BLOG interativo para registro e divulgação dos resultados dessa pesquisa e dos produtos finais.

A autora.



Elenco:

Ana Lígia Trindade

Patrícia Kayser Vargas Mangun

Nádia Maria Weber Santos

Dedicatória

*A primeira vez em que fiz a união da prática com a teoria na arte da dança foi no momento em que li um artigo sobre dança moderna e contemporânea. Uma leitura fácil, um texto claro, direto e muito esclarecedor. Depois disso comecei a estudar a teoria da dança. À autora daquele artigo dedico este estudo e todo meu aprendizado na prática e teoria da arte do movimento: **Sayonara Pereira.***

Agradecimentos

*Agradeço a alegria de ter compartilhado conhecimento com minhas queridas orientadoras: **Patrícia Kayser Vargas Mangan e Nádia Maria Weber Santos**. Agradeço aos brilhantes profissionais que gentilmente me receberam e participaram desse estudo: integrantes do **grupo TERRA** e **grupo GAIA**. Agradeço a colaboração dos amigos **Cesar Gonçalves Larcen e Nilton Cesar Carvalho**, que com muita paciência me ajudaram a filmar as entrevistas e editar o material. Agradeço ao meu esposo **Rocelito Amaral** por ter me acompanhado em todo o processo desde o projeto até os produtos finais desta pesquisa. E agradeço à “sabedoria divina” por ter concedido a oportunidade de conhecer pessoalmente a pessoa que me fazia descer a Rua da Praia até a “Esquina Democrática” para assistir um pouco de arte e cultura: **Sayonara Pereira**.*

Lista de Figuras

Figura 1 – Escultura em stop motion	19
Figura 2 – A fragilidade do homem gelo	21
Figura 3 – Intervenções urbanas: Mark Jenkins	22
Figura 4 - Intervenções de Jenkins	23
Figura 5 – Intervenção urbana de Tom Lisboa em Curitiba	24
Figura 6 – Cia. do Infinito em intervenção urbana	25
Figura 7 – Dança em intervenção urbana – SP	26
Figura 8 – George Balanchine (1904-1983)	27
Figura 9 – Maurice Béjart (1927-2007)	28
Figura 10 – Merce Cunningham em 1970	29
Figura 11 – Martha Graham (1894-1991)	31
Figura 12 – Marika Gidali	32
Figura 13 – Intervenção urbana com pôster em 3D	35
Figura 14 – Artistas transformam Av. Paulista em praia	37
Figura 15 – Escultura de Amilcar de Castro	39
Figura 16 – Reação pública com a exposição das obras de Amilcar de Castro	41
Figura 17 – “A Escada” de Mauro Fuke	41
Figura 18 – Intervenção urbana: É proibido deitar	42
Figura 19 – Intervenção urbana de protesto	43
Figura 20 – “A Carta do Anjo Louco”	48
Figura 21 – The Flash Mob	50
Figura 22 – Flash Mob do Greenpeace	51
Figura 23 – Projeto Móbile mostra dança em Araraquara	54
Figura 24 – Flash Mob em Liverpool Street Station	56
Figura 25 – “Mober” na CCMQ em Porto Alegre	57
Figura 26 – Efemeridades nas Artes Cênicas	60
Figura 27 – Ciberespaço \ Cibercultura	64
Figura 28 – Memória virtual	65
Figura 29 – Brique da Redenção, Porto Alegre, RS	69

Figura 30 – Largo Glênio Peres, Porto Alegre, RS	69
Figura 31 – Homem-Banda	70
Figura 32 – O Homem-Gato	71
Figura 33 – Escultura em ferro pintado de amarelo	72
Figura 34 – Grupo de Teatro de Rua (Porto Alegre)	73
Figura 35 – Planeta TERRA	74
Figura 36 – GAIA	75
Figura 37 – Terra Companhia de dança	76
Figura 38 – Valério César	77
Figura 39 – Terra se apresenta nos parques	77
Figura 40 – Grupo Terra na Esquina Democrática	78
Figura 41 – Ensaios da Companhia 1981	79
Figura 42 – Grupo Terra dança na Esquina democrática	79
Figura 43 – Apresentações do TERRA	80
Figura 44 – Grupo GAIA Dança Contemporânea	81
Figura 45 – Site do grupo Gaia	82
Figura 46 – Alessandra Chemello	82
Figura 47 – Diego Mac	82
Figura 48 – Diretores do Grupo Gaia	83
Figura 49 – Flash Mob Dance no Mercado Público	83
Figura 50 – Flash Mob Dance na CCMQ	84
Figura 51 – Elenco GAIA	84
Figura 52 – Quadro Comparativo	86
Figura 53 – Cia. TERRA	87
Figura 54 – Gaia leva <i>Flash Mob Dance</i> ao Mercado Público de Porto Alegre .	88
Figura 55 – Terra se apresenta em presídios	88
Figura 56 – Terra se apresenta em frente à Igreja	89
Figura 57 – <i>Flash Mob</i> noticiado pela Zero Hora Online	90
Figura 58 – Entrevistas (Terra\Gaia)	93
Figura 59 – Alessandra Chemello	94

Figura 60 – Daniela Aquino	94
Figura 61 – Diego Mac	95
Figura 62 – Lúcia Brunelli	95
Figura 63 – Carlota Albuquerque	96
Figura 64 – Eneida Dreher	96
Figura 65 – Sayonara Pereira	97
Figura 66 – Simone Rorato	98
Figura 67 – Grupo 01	101
Figura 68 – Grupo 02	102
Figura 69 – Lúcia Brunelli (TERRA)	104
Figura 70 – Alessandra Chemello (GAIA)	109
Figura 71 – Diego Mac (GAIA)	112
Figura 72 – Daniela Aquino (GAIA)	112
Figura 73 – Carlota Albuquerque (TERRA)	118
Figura 74 – Sayonara Pereira (TERRA)	119
Figura 75 – Simone Rorato (TERRA)	128
Figura 76 – Eneida Dreher (TERRA)	131

Prefácio

Esta obra se faz necessária no âmbito acadêmico e de pesquisa não apenas por conta das questões de ensino que aborda, e não só nesses âmbitos. Muito além das questões didáticas, o registro das práticas e experiências humanas pela instituição de notações específicas nos permite preservar elementos de nossa história e cultura de forma que possamos, na medida do possível, perpetuá-las (passando determinados conhecimentos e ensinamentos para as gerações que se sucedem) de forma que se tornem passíveis de estudo, de análises e mesmo de evolução (pressupondo conceitos de melhorias) ou de serem evitadas.

Percorrendo etapas cênicas que dão corpo ao espetáculo, a autora nos apresenta um levantamento teórico em torno das Intervenções Urbanas nas Artes no mundo e no Brasil. Em aspectos que aqui são contempladas de forma muito responsável, didática e atraente, principalmente no que diz respeito a uma perceptível preocupação com uma aparente progressão de complexidade na exposição dos assuntos tratados que começam por apresentar a “A Arte nas Intervenções Urbanas em Espaços Públicos” e segue com referência á “Tecnologia nas Intervenções Urbanas” e á “Memória Oral e Virtual”, trazendo aspectos sobre influência da arte nas paisagens urbanas, manifestações artísticas de rua, conceitos de arte pública, relação entre a arte e o público nos espaços urbanos, aspectos políticos e de protesto das intervenções urbanas, influências das novas tecnologias, ciberespaço, cibercultura e as atuais ações de *flashmob*. Aborda as manifestações urbanas da arte na capital do Rio Grande do Sul e traz, neste contexto, a arte da dança através da atuação dos Grupos TERRA e GAIA.

A autora termina por nos brindar com suas contribuições como comparações estabelecidas a partir da análise do material consultado

acerca da trajetória dos dois grupos citados e propõe reflexões interessantes em torno das considerações dos integrantes dos grupos sobre as intervenções urbanas públicas, memória da dança, aspectos políticos das manifestações artísticas de dança, espaço da atuação, ações de flashmob dance e a influência do advento tecnológico, como a internet e cibercultura, na dança em Porto Alegre, em uma trajetória que traz à tona, já em sua estrutura externa, contornos e movimentos planejados e levados a cabo por uma experiente pesquisadora e coreógrafa, entre outras qualificações.

A trajetória da autora Ana Lígia Trindade por si só já tem contornos particulares muito especiais, mais precisamente na constituição e configuração acadêmico-profissional do percurso traçado, de um modo mais específico e no que tange à presente obra. E é com muito prazer que escrevo as palavras, precedendo às páginas que o leitor está para apreciar, pois imagino que este percurso, independentemente das intervenções urbanas de dança, quer através de ações de *flashmob dance* ou não, pode nos remeter a uma dança que tem por coreógrafa a Diretora Artística e Professora Bailarina Liah com formação em dança moderna e clássica. Faz parte também dos referidos contornos, entre outras faces e arestas de cunhos nacionais e internacionais, o curso de Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais que, acredito, consolidam o cunho acadêmico de nível considerável nas pesquisas desenvolvidas pela autora. Fico por aqui com uma breve apresentação dos contornos desta trajetória na expectativa de conservar esta introdução como tal e de convidar os leitores para que se entreguem, sem maiores delongas, ao deleite de se deixar envolver por esta dança de modo que possam descobrir o conteúdo que dá forma e volume a perímetros tão convidativos.

César Gonçalves Larcen.

Sumário

Capítulo I – No Preparo Cênico...

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 Acerca da Indagação	13
1.2 Acerca da Investigação	14
1.3 Acerca do Valor Científico	15
1.4 Acerca do Produto Final	16

Capítulo II – Nos Camarins...

2 ASPECTOS TEÓRICOS DA ARTE NAS INTERVENÇÕES URBANAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS	18
2.1 Intervenção Urbana	18
2.2 Manifestações Urbanas e das Artes	23
2.3 Manifestações Urbanas na Dança	26
2.4 A Arte nas Ruas do Brasil	31
2.5 Refazendo os Limites da Arte e Modificando Paisagens Urbanas	32
2.5.1 A Arte na Rua: os espaços públicos e a relação com o público.	34
2.5.2 Intervenções artísticas urbanas X Manifestações Políticas e de Protesto	43

Capítulo III – Nos Bastidores...

3 ASPECTOS TEÓRICOS DA TECNOLOGIA NAS INTERVENÇÕES URBANAS	47
3.1 As Tecnologias e as Intervenções Urbanas	47
3.2 Flashmob: ferramenta de intervenção urbana	50
3.2.1 Arte e Tecnologia: o fenômeno <i>flashmob dance</i>	54
3.2.2 Rompendo os Palcos em Ações de <i>Flashmob Dance</i>	55

Capítulo IV – Nas Coxias...

4 ASPECTOS TEÓRICOS DA MEMÓRIA ORAL E VIRTUAL	59
4.1 Arte e Memória Oral	60
4.2 Memória Social no Ciberespaço	61
4.3 Memória Virtual das Intervenções Urbanas de Arte	65

Capítulo V – No Palco...

5 INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS URBANAS EM PORTO ALEGRE (RS)	69
5.1 Artes nos Espaços Públicos da Capital	71
5.2 “Do TERRA ao GAIA”: a dança nas ruas de Porto Alegre..	74
5.2.1 Terra e a Esquina Democrática	76
5.2.2 Gaia e os <i>Flash Mob Dance</i>	81

Capítulo VI – Aplausos...

6 ESTABELECENDO COMPARAÇÕES	86
6.1 Entre as Manifestações Artísticas	87
6.2 Ocupação de Espaços Públicos	88
6.3 Relação com o Público	89
6.4 Características da Divulgação do Trabalho	90

Capítulo VII – Reverência...

7 PROPONDO REFLEXÕES	92
7.1 Em Torno das Intervenções Urbanas e Ocupação de Espaços Públicos	99
7.1.1 Os Aspectos Políticos das Manifestações Públicas da Arte ...	102
7.1.2 O Espaço da Atuação... e a Falta de Espaço	104
7.2 Público: relação, reação e formação	107
7.3 As Ações de <i>Flashmob Dance</i>	114
7.3.1 Mercado de Trabalho	117
7.4 Em Torno do Advento Tecnológico	119
7.5 Comparação (Semelhanças e Diferenças) Entre os Trabalhos dos Grupos	123
7.6 Nomes dos Grupos (TERRA e GAIA)	124
7.7 A Arte da Dança em Porto Alegre	127

Capítulo VIII – Fecham-se as Cortinas...

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
-------------------------------------	------------

Referencias

REFERÊNCIAS	138
--------------------------	------------

Apêndices e Anexos

APÊNDICE A: Roteiro de edição das filmagens para documentário	150
APÊNDICE B: BLOG interativo de registro e divulgação	172



Capítulo I
No Preparo Cênico...

1 INTRODUÇÃO

Através deste estudo, dois importantes Grupos de Dança de Porto Alegre (RS) se reuniram para analisar a ocupação dos espaços urbanos e a interação com o público nas manifestações artístico-culturais de dança, na década de 80 e hoje, na capital. TERRA e GAIA mostram e discutem o ontem e o hoje nas performances de rua... a relação com o público, os limites espaciais da atuação etc., através da técnica de entrevista de grupo focal.

O grupo TERRA atuou entre os anos de 1981 e 1984, realizando 431 apresentações entre nacionais e internacionais (média de 14 apresentações por mês). Seu elenco sofreu algumas variações ao longo de sua existência, porém sua principal formação girava em torno de seus 10 bailarinos fundadores. Destes integrantes, apenas 3 ainda estão na cidade e ainda atuantes na área da dança. O Grupo Terra (Terra Cia. De Dança do Rio Grande do Sul) trouxe uma ideia até então inovadora em Porto Alegre, que era a questão de ter um grupo independente, que não estivesse vinculado a nenhuma escola de dança. Também inovou com a proposta de dançar em vários lugares, como praças, parques e avenidas, para aproximar-se do público. O grupo costumava levar seus trabalhos à “esquina democrática”, no centro de Porto Alegre (no cruzamento da Avenida Borges de Medeiros com a Rua dos Andradas – antiga Rua da Praia), local de grande movimento de pessoas.

O grupo GAIA tem seu elenco composto conforme o trabalho coreográfico realizado no momento, mantendo apenas seus diretores como elementos fixos. Desta forma, o grupo consiste em dois integrantes. Criado em 2000, por Alessandra Chemello e Diego Mac, o grupo vem desenvolvendo projetos que englobam inúmeras atividades, entre apresentações de obras cênicas que compõem seu repertório e pesquisas teóricas desenvolvidas atualmente como o hibridismo entre dança e novas tecnologias, tendo como objeto empírico a videodança e a dança interativa veiculada através da web. O GAIA trouxe a Porto Alegre, pela primeira vez, o fenômeno *flashmob dance*. Foi em 2009, no Mercado Público. Logo em seguida, no mesmo ano, realizou seu segundo evento de *flashmob dance* na Casa de Cultura Mário Quintana, no centro de Porto Alegre.

1.1 Acerca da Indagação

Ao receber uma chamada para uma dessas ações de *flashmob dance* pelo Grupo GAIA de Dança Contemporânea, esta pesquisadora percebeu que estava completamente sem informações básicas sobre o fenômeno e, ao mesmo tempo, maravilhada com as possibilidades de intervenção social, marketing cultural, divulgação de obra de performance e/ou criação coreográfica etc. Esta modalidade de possível espetáculo e possibilidade de mostrar e divulgar seu trabalho como artista de performance ou criação, é um fenômeno novo e começa a crescer e a se tornar cada vez mais presente nos espaços urbanos de grande aglomeração de pessoas. Contudo, a avaliação da definição e conceito do fenômeno *flashmob dance* me trouxe lembranças muito familiares. Foram momentos, na década de 80, em que admirava manifestações bem semelhantes de dança na “esquina democrática”, com o Grupo TERRA.

A forma como estes dois grupos de dança trabalharam a performance em ambientes urbanos, sua interação com o público e suas relações com a tecnologia é a investigação proposta neste estudo com entrevista filmada na Casa de Cultura Mário Quintana: “da Esquina Democrática na década de 80 ao *Flasmob Dance* de hoje!”

Segundo Lemos (2004), a cada época da história da humanidade corresponde uma cultura técnica particular, e pode-se perceber que a forma técnica da cultura contemporânea é produto de uma sinergia entre o tecnológico e o social.

O TERRA buscava oferecer obras coreográficas ligadas às problemáticas de sua época. Problemáticas cotidianas e urbanas, típicas dos temas do estilo de dança denominada moderna ou contemporânea, que não tinham mais espaço em teatros, onde não havia frequência do grande público. Daí a necessidade de levar seus trabalhos coreográficos para locais mais próximos do grande público. Na década de 80, a tecnologia possibilitava levar o espetáculo, dos palcos dos teatros, a locais urbanos.

Hoje a percepção das mudanças tanto globais quanto locais passa pela compreensão do conceito de cibercultura (LEVY, 2000) (LEMONS, 2004) (RÜDIGER, 2007). Dois fenômenos observados na sociedade contemporânea, no contexto de cibercultura, e que estão inter-relacionados, são a popularização das Redes Sociais na Internet e os fenômenos de mobilização urbanos instantâneos denominados

flashmobs. Como objetos de estudo mostram-se fontes ricas em informações e com potenciais de transformação social. Neste contexto de cibercultura, o grupo GAIA traz pela primeira vez para Porto Alegre uma ação de *flashmob dance*.

O GAIA inicia seu trabalho com os eventos de *flashmob* em 2009. A essência do *flashmob* é a aglomeração de pessoas que se encontram em local público para realizar uma ação já combinada. Comum nos Estados Unidos e na Europa, essas ações são bem divertidas e geralmente terminam do mesmo jeito que começam, instantaneamente. Guerra de travesseiro em Madri¹, *Subway Party* em Nova York² e o maior da história, com a participação da banda Black Eyes Peas, da apresentadora Oprah Winfrey e mais de 21 mil pessoas em Chicago, o *Oprah Flashmob Dance*³, são exemplos desse tipo de evento.

1.2 Acerca da Investigação

Vendo, neste contexto, a oportunidade de investigação e registro da interação com o público e a ocupação dos espaços urbanos das manifestações artístico-culturais de dança, desde a década de 80 até hoje, em Porto Alegre, este estudo traz como **problema de pesquisa** os seguintes questionamentos: Quais as semelhanças e diferenças entre as manifestações de interação com o público e ocupação de espaços urbanos da década de 80 e de hoje? Quais as modificações das performances e manifestações culturais em 30 anos de dança, com o advento tecnológico como da internet e cibercultura?

Este é um estudo caracterizado como uma pesquisa qualitativa e descritiva, com os seguintes procedimentos técnicos de coleta de dados: revisão bibliográfica (coleta em fontes já elaboradas - livros, dissertações, teses e artigos científicos) e documental (fontes que não receberam tratamento analítico - dados coletados junto a provedores de Internet, material particular dos integrantes dos grupos); levantamento (investigação direta com pessoas); análise e avaliação de material coletado e propostas e/ou recomendações.

¹ www.youtube.com/watch?v=gEJDkvjM-b4

² www.youtube.com/watch?v=zt7ENB2Ah7g

³ www.youtube.com/watch?v=zvt3chGuU8I

Como instrumento de coleta de dados para essa investigação, foi utilizada a técnica de entrevistas semiestruturadas de grupo focal, que combinam perguntas abertas e fechadas, nas quais o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto.

Foram convidados a participar da entrevista os bailarinos com os quais tínhamos alguma forma de contato, como e-mail, telefone ou celular. Desta forma, conseguimos reunir ao todo oito bailarinos, sendo três integrantes do Gaia e cinco integrantes do Terra. Não foi possível, entretanto, realizar um único encontro para a realização da entrevista, sendo necessário marcar dois dias. Desta forma, foram realizados dois encontros filmados para entrevista de grupo focal, o primeiro com quatro profissionais, sendo três integrantes do grupo GAIA e um do grupo TERRA, e o segundo encontro foi realizado com quatro integrantes do grupo TERRA, totalizando oito sujeitos.

O objetivo deste estudo é o registro da transformação na dança cênica contemporânea em Porto Alegre, comparando as características das atuações dos grupos em intervenções urbanas públicas - diferenças e semelhanças existentes nas manifestações de rua na década de 80 e em 2010.

Num primeiro momento, a pesquisa coleta fotos, imagens, recortes de jornais e programas de espetáculos, além de consulta à material já publicado sobre os grupos (publicações impressas e/ou eletrônicas), para mapear as trajetórias dos grupos. Estes dados iniciais geraram um quadro de comparação de características dos grupos e a análise de diferenças e semelhanças.

Posteriormente, realiza entrevistas (de grupo focal) com membros dos grupos para se ter acesso a outras ideias e interpretações que não estão ainda escritas sobre suas atuações em manifestações públicas urbanas. As entrevistas são semiestruturadas, realizadas num clima de diálogo, registradas através de filmagem.

1.3 Acerca do Valor Científico

Justifica-se a realização desta pesquisa pela originalidade do tema acerca do fenômeno *flashmob dance* e pela escassez de registro de memória da arte da dança em Porto Alegre e por propor uma coleta de informações em contextos de

efetiva prática artística. Desta forma, a investigação deverá fornecer subsídios para incrementar a reflexão nesta área. Por outro lado, as intervenções urbanas em ações de *flashmob* começam a se tornar frequentes e, junto ao fenômeno, cresce a necessidade de análise, investigação e pesquisa na finalidade de estudo de impacto, crescimento e/ou desenvolvimento artístico-cultural na sociedade contemporânea.

1.4 Acerca do Produto Final

Considerando a originalidade do tema, se faz necessário o registro imagético, de relatos orais e de grupo que constituirão rico material para análise de cunho sociológico, a ser divulgado para a comunidade científica e a sociedade em geral (DODEBEI, 2005) (MANGAN, 2010). A opção de registro selecionado como fundamental ferramenta de consulta e difusão, deve ser por videodocumentário, por seu potencial em produzir e circular memórias, expressar diversidades, ‘visualizar’ e ‘dar voz’ a discursos diversos adaptados a nosso mundo mediado. Desta forma, a entrevista em grupo, deve ser filmada para que seja ampliado o poder de registro e captação de elementos de comunicação de extrema importância, pausas de reflexão, dúvidas ou entonação da voz, aprimorando a compreensão da narrativa (SCHRAIBER, 1995).

Como produto, foi elaborado material visual (<http://youtu.be/XQnmOVMz8gk>) para um documentário, fonte de memória dos Grupos TERRA e GAIA, material textual para publicação de um livro (suporte escolhido pela autora para apresentação do estudo à banca avaliadora do Mestrado em Memória Social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle - <http://www.unilasalle.edu.br/canoas/pagina.php?id=4925>) pela CESAR GONÇALVES LARCEN EDITOR e um BLOG de organização e registro dos resultados dessa pesquisa (<http://interurb-rs.blogspot.com.br>). Para viabilização dos produtos propostos (divulgação e distribuição), pretende-se realizar elaboração de projeto e inscrição em editais para leis de incentivo cultural (federais, como a Lei Rouanet, ou estaduais - as LICs), bem como programas de fomento e difusão.



Capítulo II
Nos Camarins...

2 ASPECTOS TEÓRICOS DA ARTE NAS INTERVENÇÕES URBANAS EM ESPAÇOS PÚBLICOS

A partir da segunda metade do século XX, os artistas começaram a apropriar-se da possibilidade de intervir no mundo real e na cultura, irreversivelmente urbanos. Assim, diversas iniciativas artísticas, realizadas fora dos museus e galerias, dos palcos e dos pedestais, buscaram novas relações socioespaciais e consolidaram a ideia de intervenção urbana, em dois rumos: como estratégia de transformação física (espaços tradicionais) e/ou como tática de uso da cidade e da cultura (interferências efêmeras, imagéticas, móveis, colaborativas), desmontando, de uma vez por todas, a ideia clássica de arte baseada no consenso e possibilitaram a emergência complexa e indelével da noção de público (BOCZON, 2009).

2.1 Intervenção Urbana

A palavra intervenção tem origem em *intervenire*, que significa estar entre, intervir. A palavra urbano tem origem do latim na palavra *urbánu*, formada pelo antepositivo, *urbs, is* 'cidade; por oposição a campo'. A utilização da denominação urbana indica o ponto de vista de alguém inserido num espaço urbano local, visualizando especialmente o espaço de fora, de trânsito, desenhado pelas construções privadas inacessíveis internamente ao olhar coletivo (BOCZON, 2009).

A noção de intervenção é empregada, no campo das artes, com múltiplos sentidos, não havendo uma única definição para o termo.

Na área de urbanismo e arquitetura, as intervenções urbanas designam programas e projetos que visam à reestruturação, requalificação ou reabilitação funcional e simbólica de regiões ou edificações de uma cidade. A intervenção se dá, assim, sobre uma realidade preexistente, que possui características e configurações específicas, com o objetivo de retomar, alterar ou acrescentar novos usos, funções e propriedades e promover a apropriação da população daquele determinado espaço. Algumas intervenções urbanísticas são planejadas com o intuito de restauração ou requalificação de espaços públicos, como as conhecidas revitalizações de centros

históricos. Outras objetivam transformações nas dinâmicas socioespaciais, redefinindo funções e projetando novos atributos (LIMA, 2006).

Como prática artística no espaço urbano, a intervenção pode ser considerada uma vertente da arte urbana, ambiental ou pública, direcionada a interferir sobre uma dada situação para promover alguma transformação ou reação, no plano físico, intelectual ou sensorial. Trabalhos de intervenção podem ocorrer em áreas externas ou no interior de edifícios.

O termo intervenção é também usado para qualificar o procedimento de promover interferências em imagens, fotografias, objetos ou obras de arte preexistentes. Intervenção, nesse caso, possui um sentido semelhante à apropriação, contribuição, manipulação, interferência. Colagens, montagens, fotografias e desenhos são trabalhos que, frequentemente, se valem desse tipo de procedimento (BOCZON, 2009).

Os projetos de intervenção são um dos caminhos explorados por um universo bastante diversificado de artistas, interessados em se aproximar da vida cotidiana, inserir-se no tecido social, abrir novas frentes de atuação e visibilidade para os trabalhos de arte, fora dos espaços consagrados de atuação, torná-los mais acessíveis ao público, mais

Figura 1 – Escultura em *stop motion*



Fonte: ESCULTURA, 2011.

Criado pelo estúdio de arte e design ENESS, a intervenção consiste em 21 peças verdes que formam este movimento, usando a técnica do *stop motion* para fazer os objetos girarem, dando a ilusão de ótica que estão afundando. Filmado em espaços urbanos na cidade de Melbourne na Austrália.

desestabilizadores e menos mercantilizados e musealizados. Tal tendência, marcante da arte contemporânea é geradora de uma multiplicidade de experimentações artísticas, pesquisas e propostas conceituais, baseadas em questões ligadas às linguagens artísticas, ao circuito da arte ou ao contexto sociopolítico.

As linguagens, técnicas e táticas empregadas nesses trabalhos são bastante heterogêneas (Figura 1). Intervenções podem ser ações efêmeras, eventos participativos em espaços abertos, trabalhos que convidam à interação com o

público; inserções na paisagem; ocupações de edifícios ou áreas livres, envolvendo oficinas e debates; performances; instalações; vídeos; trabalhos que se valem de estratégias do campo das artes cênicas, para criar uma determinada cena, situação ou relação entre as pessoas, ou da comunicação e da publicidade, como panfletos, cartazes, adesivos (stickers), lambe-lambes; interferências em placas de sinalização de trânsito ou materiais publicitários, diretamente, ou apropriação desses códigos para criação de uma outra linguagem; manifestações de arte de rua, como o graffiti (PEIXOTO, 2002).

Diferentes trabalhos de arte podem ser qualificados como intervenção, não havendo, portanto, uma categorização única ou fronteiras rígidas que a separem da instalação, performance, arte postal, arte xerox, mas sim uma confluência entre as tendências. Tomando o significado do vocábulo intervenção - como ação sobre algo, que acarreta reações diretas ou indiretas, ato de se envolver em uma situação, para evitar ou incentivar que algo aconteça, alteração do estabelecido, interação, intermediação, interferência, incisão, contribuição - podemos destacar alguns aspectos que singularizam essa forma de arte: a relação entre a obra e o meio (espaço e público), a ação imediata sobre determinado tempo e lugar, o intuito de provocar reações e transformações no comportamento, concepções e percepções dos indivíduos, um componente de subversão ou questionamento das normas sociais, o engajamento com proposições políticas ou problemas sociais, a interrupção do curso normal das coisas através da surpresa, do humor, da ironia, da crítica, do estranhamento. A reversibilidade de sua implantação na paisagem, seu caráter efêmero, é outra característica das intervenções (DUARTE, 2006).

Este movimento foi ganhando forma com o decorrer dos tempos e se estruturando. Existem intervenções urbanas de vários portes, indo desde pequenas inserções através de adesivos (stickers) até grandes instalações artísticas. Geralmente as intervenções urbanas são realizadas em áreas centrais de grandes cidades. Consistem em uma interação com um objeto artístico previamente existente (um monumento, por exemplo) ou com um espaço público, visando colocar em questão as percepções acerca do objeto artístico. A intervenção artística tem ligações com a arte conceitual e geralmente inclui uma performance. Consiste em um desafio ou, no mínimo, um comentário sobre um objeto (eventualmente, um objeto artístico) preexistente, através de grafites, cartazes, cenas de teatro ou dança ao ar livre ou acréscimo de outros elementos plásticos, de forma a modificar o

significado ou as expectativas do senso comum, quanto a esse objeto (PEIXOTO, 2002).

Estas interferências no cotidiano urbano, também são denominadas “Arte Pública”, num conceito vindo das artes plásticas e que também podem ser aplicadas às artes cênicas, porque a performance dos artistas que atuam em espaços abertos e se deparam cotidianamente com a complexidade das relações que se estabelecem entre o artista, a arte e a cidade guarda estreitas relações com este conceito (PETTINI, 2008).

Figura 2 - A fragilidade do homem de gelo



Fonte: A FRAGILIDADE, 2009

Nos grandes centros do mundo todas as intervenções urbanas ganham cada vez mais espaço, destaque e, acima de tudo, respeito. Nele Azevedo, uma artista plástica brasileira, levou seu protesto para as escadarias do Gendarmenmarkt, em Berlim. Mil esculturas de gelo, com o formato de homem, foram expostas sob o sol escaldante do verão europeu como forma de chamar a atenção contra o aquecimento global e as mudanças climáticas. Os bonecos gelados derreteram em pouco mais de 30 minutos. Segundo a artista "a arte não pode fazer muito, mas pode tocar o coração das pessoas e talvez possa mudar alguma coisa dessa forma". O evento faz parte de uma campanha organizada pela WWF na Alemanha.

O termo “Arte Pública” entra para o vocabulário da crítica de arte na década 1970, acompanhando de perto as políticas de financiamento criadas para a arte em espaços públicos, como o National Endowment for the Arts (NEA) e o General Services Administration (GSA) nos Estados Unidos, e o Arts Council na Grã-Bretanha. No campo das artes plásticas, fala-se de uma arte *em espaços públicos*, ainda que o termo possa designar também

interferências artísticas em espaços organizados de acordo com critérios privados, como hospitais e aeroportos. A ideia geral é de que se trata de arte fisicamente acessível, que modifica a paisagem circundante, de modo permanente ou temporário (PETTINI, 2008).

Embora uma intervenção possa parecer uma ação de caráter subversivo, atualmente é tida como legítima manifestação artística, muitas vezes patrocinada pelo Poder Público. Mas, quando não autorizada, quase certamente será considerada como vandalismo e não como arte. Intervenções não autorizadas ou

ilegais frequentemente alimentam o debate sobre os limites entre a arte e o simples vandalismo, como na arte do grafitismo (LIMA, 2006).

A intervenção é normalmente inusitada, realizada a céu aberto e por ter um caráter crítico, seja do ponto de vista ideológico, político ou social, referindo-se a aspectos da vida nos grandes centros urbanos (Figura 2). Uma poesia embaralhada numa estação de metrô, por exemplo, é um convite para que as pessoas parem sua maratona frenética e dediquem alguns minutos para decifrar aquelas palavras. Mas as intervenções urbanas também podem ter outros alvos, como a marginalização da arte, problemas sociais, ambientais e outros (Figura 3). Alguns grupos dedicados a esse tipo de ação urbana são contra os museus, galerias, tetos, etc., pois afirmam que essas instituições trancafiam a arte, restringindo-a a um certo tipo de fruição e a determinada classe social (LIMA, 2006).

Figura 3 - Intervenções urbanas: Mark Jenkins



Fonte: INTERVENÇÕES, 2011.
Se você gosta de arte urbana certamente já ouviu falar de Mark Jenkins, o trabalho do americano já circulou até mesmo na revista Time Out e no The Washington Post.

As atuais Intervenções Urbanas também são alvos de muita tensão - entre o planejamento prévio à invenção no ato do evento – já que acontecem de modo inesperado em ambientes urbanos. Este tipo de tensão está intimamente relacionado ao espaço-tempo, pois a ação performática deste evento nunca poderá se repetir, identicamente. No entanto, o espaço urbano, em conjunto com as novas tecnologias, traz uma nova forma de estar no coletivo, e a noção de espaço/tempo perde seu caráter delimitativo, ganhando velocidade e suprimindo as distâncias.

2.2 Manifestações Urbanas das Artes

No período correspondente à segunda metade do século XX se estabelece uma nova fase denominada pós-moderna (LYOTARD, 1984). Em relação a essa nova fase, é importante observar algumas mudanças na sensibilidade, nas práticas e nos discursos teóricos que, de certa forma, distinguem-se das experiências e proposições do período anterior, dito moderno. Neste sentido, Baudrillard (1983) afirma que as novas formas de tecnologia e informação foram fundamentais na passagem de uma ordem social produtiva para uma reprodutiva, na qual as simulações e modelos passaram a constituir cada vez mais o mundo, de modo a

apagar a distinção entre a realidade e aparência. Lyotard (1984), por sua vez, fala ainda de uma sociedade pós-moderna, ou era pós-moderna, cuja premissa seria o movimento para uma ordem pós-industrial e, em particular, sobre os efeitos da “computadorização da sociedade”.

A partir desta segunda metade do século XX, muitos diretores artísticos experimentais exploraram inúmeras possibilidades de espaços não tradicionais. As artes cênicas puderam ser vistas nas ruas e avenidas, em parques e praças,

em fábricas e armazéns, e nas diversas estruturas de edifícios públicos e privados.

Atualmente todas essas possibilidades de espaços cênicos despertam a criatividade de vários profissionais (Figura 4), fazendo com que avaliem o significado e o potencial dessas estruturas cênicas não convencionais e transformando-as em parte calculada da própria experiência (BOCZON, 2009).

Figura 4 - Intervenções de Jenkins



Fonte: INTERVENÇÕES, 2011

Jenkins já visitou o Brasil para expor sua arte e ministra workshops pelos países que passa. Uma arte impactante, como toda intervenção deve ser, chama a atenção pela agressividade e pelo teor político, utiliza principalmente embalagens e manequins humanos, é uma obra espetacular que merece sua atenção!

Nos anos 60 e 70, houve uma imensa organização de festivais de artes em várias cidades europeias. O fato de o espaço cênico tradicional se apresentar frequentemente de forma muito limitada, somado ao desejo de se experimentar espaços não convencionais, estimulou o uso de praças (Figura 5), pátios, ruas etc., para a realização de grandes festivais de música, dança, circo, entre outros tipos de espetáculos cênicos.

Segundo Carlson (1989), a descoberta de novos espaços urbanos para as performances artísticas transformou, por vezes, cidades inteiras em grandes teatros, mesmo fora do período desses festivais. Em alguns casos, os organizadores utilizavam os espaços livres públicos urbanos para encorajar o orgulho cívico, estimular a renovação urbana e, na maioria das vezes, reforçar também um tipo de visão utópica da cidade. De fato, essa ideia de um teatro sem uma estrutura arquitetonicamente projetada foi amplamente aceita pelos artistas do chamado “teatro político” dos anos 60 e 70.

Figura 5 - Intervenção urbana de Tom Lisboa, em Curitiba



Fonte: BOCZON, 2009.
Pássaros capturados em digital invadem parques de Curitiba - Em Miranda(a), obra de Tom Lisboa, 60 imagens de pássaros foram capturadas da internet, emolduradas e devolvidas ao que seria seu "habitat natural".

Certos praticantes de teatro deste período, especialmente nos Estados Unidos e na França, viram a rua como um símbolo da “indústria cultural”, um aspecto do capitalismo que, na visão desses artistas, deveria ser completamente destruído, criando performances nas ruas das cidades, com o intuito de extrair conotações mais populares (CARLSON, 1989). De um modo geral, os diretores teatrais que utilizaram as ruas e outras localizações urbanas não tradicionais, não desejavam repetir suas performances em um espaço

específico, mas, sim, buscar espaços novos para cada produção, espaços cujo significado existente provia um elemento importante para a performance (Figura 6).

Antes dos anos 60, porém, já existiam sementes das intervenções. Após a primeira guerra mundial, nas artes visuais, Marcel Duchamp inaugura um novo fazer artístico com um conceito onde espaço e tempo são questionados incessantemente. Ele foi um dos principais expoentes do dadaísmo, movimento do início do século 20 que ironizava a arte e os artistas que se levavam a sério demais. Porém, Duchamp não pode ser considerado autor de intervenções urbanas: sua preocupação era criticar o conceito de arte.

Já a preocupação da grande maioria dos interventores é com o espaço urbano, com a degradação sofrida pelo lugar onde as pessoas convivem e interagem. Apesar de não terem ligação direta, intervenções devem boa parte de sua irreverência aos dadaístas como Duchamp (PRADO, 2006).

A origem da intervenção urbana nas artes visuais está remotamente localizada

nas relações entre o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus como movimentos que deslocaram seus preceitos artísticos de lugares comuns e questionaram de forma incisiva os papéis atribuídos à arte, ao artista e ao público (PRADO, 2006).

Figura 6 – Cia. do infinito em intervenção urbana



Fonte: CIA. DO INFINITO, 2012.

Em comemoração ao dia internacional do teatro, a Cia. do Infinito foi até as ruas de João Monlevade fazer intervenção Urbana para comemorar a data. Com o teatro em conexão com a cidade, os atores da Cia do infinito tiraram os molevadenses da rotina com as performances. Eles ficaram em faixas de pedestre como se estivessem assistindo filmes ou passando o tempo lendo, sentaram em frente às vitrines como se estivessem observando as "apresentações" dos manequins - os artistas que nunca são aplaudidos.

A arte pública, ou arte urbana, propicia certa informação visual que possibilita ao público da rua, da vida cotidiana, estar em contato com manifestações que desafiam as normas sociais questionando, muitas vezes, a noção de espaço público e contribuindo para eliminar as possíveis barreiras que resistem em separar a arte da vida. Nas palavras de

Brenson (1998, p.19), a arte pública é ainda uma prática social que se apropria do espaço urbano promovendo mudanças, interligando e modelando a construção afetiva/coletiva de uma cidade (BATISTIN, 2007, p. 2).

A obra, quando colocada fora dos salões tradicionais de exposição, cria vida, se torna corpo, este que não apenas atinge o espectador, mas também influencia o espaço, essa relação entre cidade, arte e homem não é apenas discutida é vivenciada (BATISTIN, 2007).

2.3 Manifestações Urbanas na Dança

O século XX, para as artes, a ciência e outros campos de conhecimento, foi um século de muitas mudanças, pesquisas e descobertas. Para a Dança não foi diferente (Figura 7). Muitos paradigmas foram quebrados, para que novos valores fossem construídos, muita coisa foi derrubada, reciclada, reaproveitada ou descartada, para que uma nova dança surgisse.



Fonte: TAANTEATRO, 2007
Intervenção urbana realizada em praças, avenidas e pontes de São Paulo por ocasião do projeto Taanteatro + 15 Anos (Programa Municipal de Fomento à Dança para São Paulo).
Direção: Maura Baiocchi. **Elenco:** Alan Scherk, Carolina Araújo, Cindy Quaglio, Cristina Rasec, Fernanda Schaberle, Isa Gouvêa, Marcus Jabur, Mariana Maffei, Rodrigo Domeni, Viviane Duarte, Valter Felipe. **Fotos:** Wolfgang Pannek.

Como já vimos, a partir da segunda metade do século XX, os limites impostos por convenções e métodos fechados nas artes são rompidos. A dança acompanha, promovendo rupturas profundas nas concepções da técnica corporal, favorecendo a hibridização entre os mais diversos estilos e gêneros de dança.

Brito (2006, p. 14) afirma que “contestar formalismos e rejeitar rigores foi um dos objetivos da dança moderna no início do século XX, período do surgimento das chamadas Vanguardas Históricas”.

As vanguardas artísticas na literatura, música, teatro, poesia, dança e pintura também buscavam novas formas de manifestação da arte, resultando no aparecimento dos movimentos e/ou escolas Impressionistas, Simbolistas, Cubistas, Futuristas, Construtivistas, Dadaísta, Expressionista, Surrealista, etc. (...) Estes movimentos artísticos desdobraram-se em manifestações, adaptados às práticas locais, numa atividade ampla que acabou por desempenhar o papel primordial na cultura do século XX. Tal cultura estabeleceu uma espécie de tensão com as formas de arte até então aceitas como representantes da tradição. Artistas como Adolphe Appia, Loie Fuller, Gordon Graig, Isadora Duncan, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, dentre outros, acompanhando as mudanças sociais, econômicas, políticas e filosóficas do mundo, passavam a desejar novas expressões artísticas (BRITO, 2006, p. 14-15).

Villar (2003 apud BRITO, 2006, p. 73) afirma:

Artistas das vanguardas da primeira e segunda metades do século questionam então, de forma radical, o conservadorismo de suas linguagens e de seus públicos no bojo de intensas transformações econômicas, sociais e políticas. As fronteiras entre arte e vida se misturam.

No início do século XX, o balé se encontrava numa urgência por atualização. Conforme Brito (2006), a influência de um período de transformações nas artes, os movimentos vanguardistas, o impacto da revolução industrial e o descontentamento com a técnica e estética dos balés clássicos, foram alguns dos motivos que estimularam a necessidade de ruptura com os modelos vigentes, que impunham uma visão mecanicista do homem na sua relação com a vida.

“Podemos perceber, a partir de então, grandes trocas se estabelecendo entre a tradição da dança clássica e o movimento vanguardista” (BARBOSA, 2009). De um lado,

Figura 8 – George Balanchine (1904 – 1983)



Fonte: THE GEORGES BALANCHINE FOUNDATION, 2002. Balanchine é um dos maiores coreógrafos do balé mundial. Foi um inovador, tendo revolucionado o balé europeu e americano com suas criações abstratas.

vemos a dança de vanguarda, abolindo o virtuosismo técnico e os corpos estereotipados do balé, em prol do fluxo e do ritmo. Do outro lado, vemos Balanchine (Figura 8) e Bédart (Figura 9), que alargaram os limites do balé, dando novas possibilidades ao corpo dançante. Balanchine inaugura então o balé abstrato (BARBOSA, 2009).

O movimento vanguardista é bastante relevante na Alemanha com o expressionismo. Tal movimento ressaltava a exteriorização da emoção e da intuição, da dor e do sofrimento do pós-guerra.

Abre-se espaço para a hibridização da dança com outras linguagens, que resulta na ampliação, releitura e transformação da cena coreográfica. Ao mesmo tempo em que se descobre uma dança autônoma e independente, também a interdependência das linguagens e técnicas marca a história das vanguardas em dança. Surgem outras vias de expressão, eliminando barreiras entre as artes (BARBOSA, 2009).

Neste contexto, se apresenta na arte da dança, Merce Cunningham. Segundo Amorim e Queiroz (2001), Cunningham (Figura 10) inovou em sua dança,

Figura 9 - Maurice Bédart (1927 – 2007)



Fonte: BEJART BALLET LAUSANNE, [200-?]. Bailarino e coreógrafo francês. Em Bruxelas, Bédart fundou o Balé do Século XX, que por três décadas maravilhou o mundo da dança, até ser transformado, em 1987, no Bédart Ballet Lausanne.

por construir uma nova forma de se movimentar e de não ter medo de ousar em suas experimentações. Dessa forma, construiu uma técnica com alguns signos do balé clássico (movimentos de braços, pernas e saltos), da dança moderna (torções, rotação de tronco, contrações) e muito da sua criatividade que contou com novas formas de deslocar pelo espaço. Ou seja, suas danças eram criadas de maneira a serem dançadas em quaisquer espaços físicos, teatros, ginásios esportivos, praças, etc.

O modo de organização das sequências coreográficas também era bem peculiar, sendo muitas vezes decididas por algum tipo de sorteio. E assim, o acaso também se tornou um aliado do seu trabalho, além das suas inovações tecnológicas na dança, através da iluminação

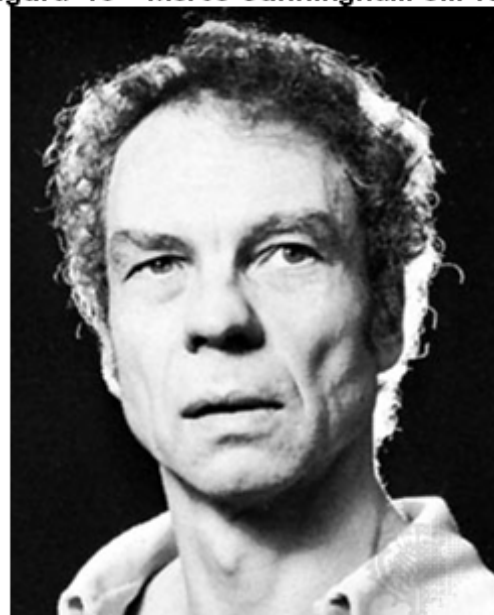
cênica, vídeos e até software. Para muitos, este criador foi o primeiro a unir a dança e a tecnologia descobrindo uma nova forma de fazer arte, um novo modo de escrever o mundo. Um vanguardista da dança.

A corrente pós-moderna provocou uma reviravolta na dança ao legitimar os corpos antes excluídos, ao recuperar toda forma de motricidade, cotidiana ou não, da rua ou do circo, sem hierarquia.

A dança saiu de um extremo a outro: do engessamento estético e técnico à liberdade estética da dança em si e dos corpos que dançam. Por vezes, a noção de democratização era tão forte que todos podiam dançar e de qualquer forma. Perdia-se de vista qualquer tipo de critério de avaliação da performance dos dançarinos; não havia uma "melhor" forma de se fazer nada, tudo era válido e aceitável. Podíamos ver corpos treinados e corpos não-treinados em performances que ocorriam em locais inusitados, distantes do tradicional teatro (BARBOSA, 2009).

Depois de um período de intensas inovações e experimentações que, muitas vezes, beiravam a total desconstrução da arte, finalmente - na década de 1980 - a dança contemporânea começou a se definir desenvolvendo uma linguagem própria. A dança contemporânea busca uma ruptura total com o balé, chegando às vezes até mesmo a deixar de lado a estética: o que importa é a transmissão de sentimento, ideias, conceitos. Solos de improvisação são bastante frequentes. A composição de uma trilha para um espetáculo de dança contemporânea implica diversos outros fatores além da própria composição musical. A dança contemporânea não possui uma técnica única estabelecida, todos os tipos de pessoas podem praticá-la (BARBOSA, 2009).

Figura 10 – Merce Cunningham em 1970



Fonte: CUNNINGHAM, [200-?] Bailarino e coreógrafo norte-americano. Com coreografias abstratas, sem ligações simbólicas ou com argumentos, Cunningham criou um estilo de dança experimental e vanguardista, a *minimal dance*, impondo essa disciplina artística como uma forma de arte independente. Foto: Jack Mitchell

Brito (2006) destaca ainda a desmistificação do corpo , antes com prioridades técnicas, gestos precisos e formalidades estéticas, e hoje mais flexível e singular:

Acentua-se o processo de desmistificação do corpo, onde a primazia da musculatura bem torneada pelas técnicas de dança, dos gestos precisos e limpos, da formalidade estética, começa dar espaço a um corpo mais flexível, que busca entender seus processos corporais, experimentando suas singularidades por meio de outras técnicas, fazendo dessas uma fonte de investigação criativa. Com essa perspectiva, ocorre uma valorização do movimento cotidiano dos dançarinos, onde o corpo demonstra-se casualmente engajado “com posturas do dia a dia associadas a ações rotineiras”(BRITO, 2006, p. 31).

A dança contemporânea apresenta combinações de diferentes, estilos, movimentos, técnicas e estéticas, a multiplicidade de significados e inúmeras possibilidades de criação e expressão do corpo dançante. Misturam as técnicas tradicionais tais como Martha Graham (Figura 11) (contração e relaxamento), Doris Humphrey (queda e recuperação), José Limon, dentre outros, com outras técnicas tais como a capoeira, ginástica de solo, tai chi chuan, yoga, meditação, técnicas circenses, danças folclóricas e populares, artes marciais, ginástica rítmica e aeróbica, clown, atividades cotidianas tais como andar, correr etc. Acrescenta-se a essas técnicas de interpretação teatral, canto, mímica, pantomima e técnica de voz (SÃO JOSÉ, 2011).

Esse tipo de dança modificou o espaço, usando não só o palco como local de referência. Sua técnica é tão abrangente que não delimita os utensílios usados. O corpo, pesquisando suas diagonais, não delimita estilos de roupas, músicas, espaço ou movimento. Na composição contemporânea, não existe a fixidez de um único código gestual e de movimentos, e aparece a desterritorialização dos espaços convencionais de apresentação, o entre – lugar que ultrapassa e borra os limites espaciais, tais como galpões, fábricas, museus etc.; sem delimitação do espaço cênico e plateia; incorporação de elementos de diversos períodos históricos e movimentos artísticos.

A arte contemporânea não é uma arte cujas características possam ser apontadas com facilidade porque há uma imensa variedade de estilos, permeada por uma interdisciplinaridade evidente, inclusive emprestando elementos de áreas não artísticas. Hoje, podem interagir, na composição de uma obra artística, técnicas

diversas e díspares, ou elementos de artes plásticas, teatro, cinema, matemática, literatura, engenharia, física, dança, enfim, conhecimentos das mais variadas esferas. (RODRIGUES, 2000, p. 123)

Segundo Barbosa (2009), a dança chegou, no final do século XX, a um local de pesquisa e ao mesmo tempo de libertação, de revolução estética e, ao mesmo tempo, ética. Ligada à vida cotidiana urbana, influenciada e influenciadora da mídia, presente nos diversos meios de comunicação, a dança contemporânea é manifestação cênica de limites pouco definidos e uma pluralidade de formatos que transmitem conteúdos simbólicos variados.

Assim como a cidade ou o homem que vive na metrópole para Simmel (1973), a dança contemporânea estende-se para além do palco: começa fora dele e se prolonga pelo espaço urbano e pela mídia que a reflete e na qual se reflete. No universo da dança cênica ocidental, as cidades se tornaram ponto de encontro, divulgação e surgimento de movimentos.

Figura 11 - Martha Graham (1894 – 1991)



Fonte: KIRSTA, 2001.
Criou um estilo próprio de dança chamado, o método Graham, de grande expressividade emocional, rompendo com as regras convencionais da dança do século XIX, criando sua própria técnica que encantou o mundo.

2.4 A Arte nas Ruas do Brasil

No Brasil, contracenar com o espaço público tornou-se especialmente decisivo e urgente na esteira do fim da ditadura militar, em 1985. Os artistas lançam mão de procedimentos conceituais e ideológicos (a luta por políticas públicas; a pauta da cidadania em áreas centrais) e de procedimentos estéticos (distanciar-se da convenção implica abrir caminhos) para atuar com domínio, uma dramaturgia expandida para além da palavra e uma cenografia concebida com igual rigor. Se considerarmos o meio de campo teatro/performance, então, o caráter de arte pública salta ao primeiro plano, sintoniza a intervenção urbana, o diálogo com a cidade, o sentido de pertencimento que transparece ao espectador/sujeito como um convite à coabitação de um lugar de fato e de afeto (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006).

Na década de 1960, no Brasil, as manifestações artísticas tinham motivação de intervenção social e política. Experiência que foi drasticamente rompida com o

Figura 12 - Marika Gidali



Fonte: STAGIUM, [200-?] Consagrou a dança contemporânea por meio da Cia. Ballet Stagium e que entre tantas inovações foi a primeira a utilizar MPB na trilha sonora e criar espetáculos que podiam ser dançados em qualquer espaço físico.

regime militar de 1964. A objetivação política permeou também o renascer das atividades artísticas no Brasil da década de 1970, “quando a cena retoma a via pública” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 276). E transformou-se na década de 1980 “tanto no que diz respeito à quantidade de agrupamentos que surgem, quanto à qualidade e profundidade da pesquisa cênica que se realiza”. O espaço público liberto da censura militar possibilitou que o olho do artista pudesse ir além do político e trazer para o palco da rua as preocupações estéticas e, principalmente, a pesquisa para aprofundar o trabalho no cenário urbano.

Acompanhando este cenário, a dança leva sua arte para as ruas com Marika Gidali (Figura 12) em São Paulo, que consagrou a dança contemporânea por meio da Cia. Ballet Stagium e que entre

tantas inovações foi a primeira a utilizar MPB na trilha sonora e criar espetáculos que podiam ser dançados em qualquer espaço físico.

2.5 Refazendo os Limites da Arte e Modificando Paisagens Urbanas

Bablet (1988) afirma que cada época, cada etapa da história social, corresponde a um certo tipo de lugar teatral, definido por uma organização precisa de espaço. A princípio, essa organização se instituiu a partir de uma relação determinada entre o palco e a plateia, uma repartição que não passou de um reflexo das estruturas e dos ideais sociais. Teoricamente, acredita-se que essa relação palco-plateia corresponde, por outro lado, às necessidades de uma dramaturgia e à

maneira pela qual uma sociedade representa o mundo, permanecendo o teatro antes de tudo como uma arte visual.

Hoje, o lugar teatral ou o lugar da ação teatral não se dá especificamente em uma edificação teatral: pode ser em uma praça pública, onde se ergue temporariamente um tablado para o agrupamento de uma multidão; no pátio de uma catedral ou de uma fábrica; em um estádio no qual se organiza um grande evento; diante de um muro no qual se ergue um tablado; exibido em um parque; num vasto corredor; em um ginásio esportivo, ou mesmo em um terreno vazio.

Para Bablet (1988), é a própria representação que dá ao lugar o seu caráter teatral. Mas ainda sobre essa questão do lócus, Konigson (1987) vai mais longe em sua análise, afirmando que

O teatro, tido como uma criação do meio urbano, sempre manteve relações estreitas com a cidade: relação não apenas de ordem sociológica ou econômica, mas, sobretudo morfológica. Primeiramente, o lugar teatralizado aconteceu no tecido contrastado das ruas e das praças, transformando, por vezes, toda a cidade em lugar de espetáculo. Posteriormente, na medida em que o urbanismo se organizou em torno dos lugares especiais do ideal do Iluminismo, o lugar teatral participou da própria reestruturação do espaço urbano, como pivô ou gerador de novos bairros e, ao mesmo, tempo modelo de uma arquitetura de aparato, estendida ao conjunto dos monumentos da cidade. O lugar teatral é, em última análise, o cruzamento onde se encontram destacados e exacerbados os desejos, as utopias, as imagens mentais, as manipulações dos espaços públicos e privados, que investem sobre a cidade. Não obstante ele participe da apoteose ou da negação da cidade, o lugar teatral permanece no centro de toda interrogação sobre o passado e o futuro do espaço urbano.

Uma Intervenção urbana transforma o cenário onde as pessoas estão vivendo em função do capital e descartando um sentido mais profundo da vida. São ações que arrancam multidões de suas posições de receptoras e espectadoras passivas de todos os símbolos dentro da cidade e criam um diálogo simbólico onde o espectador passa a interagir com determinada arte que o cerca. A intervenção quer atenção, foco e sensibilidades voltados para ela. “A cidade, com seus cartazes, placas de trânsito, fachadas de lojas e *outdoors*, transforma-se e renova-se, então como lugar de troca simbólica.” (MAZETTI, 2006, p.5).

Ao apontar a finalidade e razões de ser deste tipo de atuação, Pavis (2006, p. 385) observa: “A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação

sociopolítica direta, de aliar *animação* cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio”.

2.5.1 A Arte na Rua: os espaços públicos e a relação com o público

O que se entende por espaço urbano público, que numa primeira diferenciação se estabelece como sendo o mundo exterior ao lar, ou seja, a praça, a rua; locais onde interagem os indivíduos, para Pesavento (1996, p. 9), seria definido “por oposição ao espaço privado”. Ou, com as palavras de Lima (2006, p. 42-43), os locais públicos são espaços “onde grupos sociais complexos e díspares têm que entrar em contato inelutavelmente”, diferenciado da esfera privada que se atém à família e amigos íntimos.

O espaço urbano é público, pertencente a uma coletividade, característica que privilegia as diversas expressões humanas, incluindo as manifestações artísticas (VENTURELLI, 2011). Quanto aos “espaços públicos”, são confusas as noções do senso comum sobre o termo. Normalmente, associam-se a espaço público somente as estradas, as ruas, as praças e os edifícios de propriedade governamental. Na verdade, cinemas e *shopping centers* são espaços públicos tanto quanto um estádio esportivo, um museu ou um centro cultural, não importa o regime jurídico de propriedade (DUARTE, 2006).

Observa-se ainda que o espaço urbano pode ser percebido como local de passagem, e como acrescenta Pesavento (1996, p. 64), “também de encontro e de troca”. Este cenário urbano de passagem pode servir também como meio de vida, onde pode ocorrer um mercado formal e informal de trabalho. Local onde as coisas acontecem, onde novos atores sociais se fazem presentes. Atores estes que podem ser portadores de novas práticas e ideias. A rua, a praça, enfim os espaços públicos urbanos possuem um dinamismo que lhes é inerente, são caracterizados por Lima (2006, p. 41) como espaços “de intensa circulação”, e cujo sentido, para seus transeuntes, pode ser motivado para o trabalho quanto para o lazer.

Ao tomar o espaço urbano como espaço cênico, a arte se apropria da arquitetura da cidade e a transforma em arquitetura cênica (Figura 13), e neste sentido, como observa Lima (2006, p. 23), “tem função preponderante de promover

a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, plateia, atores e espectadores”.

Existe, porém, uma dificuldade de que as artes levadas a espaços urbanos públicos consigam definir para si a jurisdição de sua audiência, já que existe uma ligação inerente entre essas obras e as premissas do modernismo, nas quais as intenções de artistas e públicos estão muitas vezes em desacordo. É preciso lembrar que a obra dentro do espaço do museu (galeria, teatros, etc.) estava protegida pelo acordo tácito em que as questões do gosto, embora sujeitas à aprovação e à recepção pública, nunca se tornariam nevrálgicas. O mesmo não acontece no espaço público. Nesse caso, o gesto do artista teria perdido sua imunidade e estaria, portanto, sujeito às injunções do meio (DUARTE, 2006).

Figura 13 - Intervenção urbana com pôster em 3D



Fonte: BANDA, 2011.

Banda faz intervenção urbana com posters em 3D – A banda Dry The River fez pôster em 3D para divulgar seu novo single, *No Rest*. Eles produziram diversos posters – que são cavalos, dando a impressão de que estão “*saindo*” de dentro de paredes – e espalharam por Londres.

Desta forma, o trabalho artístico, quando colocado no cenário urbano, não está mais exposto aos “olhos estáticos” dos iniciados, mas sujeito ao entorno, recebendo, assim, todo o tipo de interpretação pública. Por se tratar de um espaço de múltiplas significações, que existe em meio à aceleração do fluxo sofrendo inúmeras transformações por segundo, é conferido à cidade o caráter de não-lugar. Sendo a cidade espaço formado de múltiplos não-lugares (AUGE, 1994, p. 95) que, sem identidade e história, voltam-se somente às urgências do presente. A cidade participa da arte, não como uma galeria, mas envolvendo-se organicamente com ela.

Uma das diferenças da arte colocada em espaço urbano público e a arte colocada no espaço dos museus é justamente o conceito plural de “público”. A colocação de obras em espaço público não deveria torná-las mais públicas do que já são em relação àquelas exibidas em espaços de acesso público, mesmo que essas instituições sejam de caráter privado. Porém, as artes expostas nos espaços

urbanos públicos estão sujeitas a um desvio de contemplação que requereria um tipo de olhar a que outras obras, por não serem denominadas “públicas” não estariam sujeitas. Público por ter acesso aberto ao público ou público por ser de posse coletiva/ pública?

Outra dificuldade da exposição das artes em espaços públicos seria a distração/concentração do artista e do público neste espaço urbano. Estas manifestações artísticas contemporâneas são em sua maior parte expostas em grandes centros urbanos, lugares por excelência de distração e do entretenimento. A arquitetura e o movimento que existem nestes espaços públicos são seus maiores concorrentes. Benjamin já havia comentado sobre esta questão:

Distração e concentração formam polos opostos que podem ser colocados como segue: um homem que se concentra diante de uma obra de arte é absorvido por ela. Ele entra nessa obra da mesma maneira que a lenda fala do pintor Chinês quando ele olhou sua pintura terminada. Em contraste, a massa distraída absorve a obra de arte. [...] O público é um examinador, mas sem nada em mente (BENJAMIN, 1988, p. 240).

As relações estabelecidas pelo espaço urbano e sua constituição devem nos levar a considerar as limitações impostas pela enorme competição visual existente neste espaço. Uma obra, colocada no *Times Square*, em Manhattan, por exemplo, espaço este que simboliza o poder financeiro e cultural da maior potência econômica do mundo, acaba promovendo um desvio simbólico entre a função que ela deveria exercer e seu atrito com as intenções políticas que acaba por exercer naquele local, mostrando, afinal, que o espaço público não representa em nenhum momento o local de uma tomada ingênua e flexibilizada dos poderes públicos e privados que o geram. As obras podem levar em consideração os mesmos mecanismos de apelo visual utilizados pelo espaço, pensando-os, porém, de uma maneira crítica. Desta forma o artista se vale do espaço para seus objetivos de manifestação ou protesto. Entretanto, o espaço também poderá acabar tomando sua obra para finalidades comerciais, desvirtuando da real intenção artística (DUARTE, 2006).

O mais comum de ocorrer é, em geral, as artes “públicas” tornarem-se não mais que ornamentos na paisagem urbana. As artes visuais, por exemplo, acabam ocupando o lugar destinado a objetos de *design* cujo objetivo é embelezar a cidade,

sendo concebidas como elementos decorativos e, mesmo que sejam críticas em relação ao espaço público, por levar uma série de questões em consideração, estas acabam por se render às prerrogativas ditadas pelo espaço urbano e por suas premissas. Nas artes cênicas, a tendência é de ser consideradas ações de entretenimento e diversão, de modo que, por mais que essas ações de performances artísticas tenham originalmente objetivos de protesto ou manifestações políticas, acabam por ser vistas como banais e sem propósito sério.

Entre elas, podemos citar o espaço de circulação com vistas a uma perspectiva agradável do transeunte, já que o limite entre espectador e obra no espaço público da rua não obedece às mesmas premissas do espaço público do museu (Figura 14).

Inevitavelmente, a chamada “arte pública” teria de se defrontar e até mesmo competir com o universo dos objetos instituídos pela cultura como não-artísticos, advindos das mais diversas categorias de definição funcionais presentes no espaço público, como construções arquitetônicas, mercadorias, elementos decorativos, paisagem e o próprio indivíduo, uma relação necessária que tais objetos teriam de estabelecer naquele espaço. Diferentemente da tradicional obra

de arte não-pública (exposições e performances em museus, galerias, teatros, etc.), essas obras artísticas teriam de pressupor uma interatividade necessária para justificar sua própria existência. Essa relação com um indivíduo público não-identificado problematiza a própria condição da arte pública como categoria artística,

Figura 14 – Artistas transformam Av. Paulista em praia



Fonte: TUFOLLO, 2009

Quem disse que praia de paulistano é shopping? Um grupo de artistas provou o contrário e se instalou na Avenida Paulista com traje de banho, cangas, e esteiras. A cena totalmente fora do contexto da movimentada e séria avenida, chamou a atenção de muitos curiosos que pararam para assistir. Segundo os artistas, a expressão é uma linguagem, e pretendem fazer mais movimentos de intervenção urbana como este. Foto de Thiago Fenolio.

visto que ela se torna um “corpo” receptivo e sujeito a uma inter subjetividade que residiria fora de sua própria constituição (PETTINI, 2008).

O valor estético artístico dá lugar à eficiência e otimização determinadas por sua capacidade de acontecer e/ou sobreviver em espaço aberto e a todas as suas contingências. Indiscutivelmente, as vanguardas históricas, inicialmente, tomaram as ruas em nome da visibilidade e da democratização da arte, porém em seguida a dificuldade de se desvincular de uma funcionalidade e comprometimento com um público presumido, foi substituída pelo exercício da necessidade de convivência com qualquer público, trazendo uma transformação gradual de seu valor original.

A História da Arte atribui conceito elitizado à palavra “arte” e conceito democrático à palavra “pública”, trazendo ao termo “arte pública” alguns problemas explanados por Alves:

O termo “arte pública” designa um recente e específico campo de problemas da História da Arte, que aparece, sob essa denominação, com o surgimento da arte de linguagem moderna e contemporânea no espaço urbano. Porém, desde que começou a aparecer e se institucionalizar, o próprio termo já tem sido objeto de controvérsias: Como pode se juntar algo “elitizado” [*arte*] com algo “democrático” [*público*]? Se apenas o *local* é o único fator “público”, por que a arte dos museus não possui também esse rótulo? Uma vez que “a presença ou ausência de paredes, portas e colunas já não separa o espaço privado do espaço público”, “por que, quando falamos sobre um trabalho ao ar livre ou, mais exatamente, na rua, numa colocação urbana, a palavra ‘arte’ é juntada com o termo ‘público’?” Talvez a explicação para esta controvérsia seja a de que a união destas palavras configure-se de forma tão “problemática” porque o termo foi cunhado justamente no século em que “arte” e “público” não se “juntam facilmente” (ALVES, 2008, p. 5).

Definir uma arte que seja pública, portanto, exige considerações em torno das dificuldades que rondam esse conceito, cuja noção pode abrigar diferentes significações: em sentido literal, por exemplo, estão sob a denominação “arte pública” os monumentos instalados nas ruas e praças das cidades, que são, em princípio, de acesso livre à população, além das obras que pertencem aos museus, galerias e acervos. Já o sentido corrente refere-se à arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela. Diversos artistas sublinham o caráter engajado da arte pública, que visa alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico (TURLE, 2011).

Mas não só esculturas e murais instalados de forma permanente no meio urbano integram o campo da Arte Pública. A partir, principalmente, dos anos 1980, a arte de caráter temporário começou a ocupar espaços não museológicos das cidades e também acabou por institucionalizar-se sob a forma de programas e similares, principalmente nos Estados Unidos e na Europa.

Nessa vertente de Arte Pública, *ação* e *experiência* artística — o processo — são mais importantes do que a permanência do resultado final — um *objeto* artístico. E este tipo de arte pública tem sido um dos meios mais utilizados por artistas que defendem uma arte de caráter politizado e ativista, os quais atuam também de forma coletiva e alternativa, e se veem também como uma espécie de agente político, etnográfico, sociológico, ou algo similar (ALVES, 2008, p. 7).

Deve ser levado em consideração que, na maioria das vezes, o critério que determina o enquadramento de certas obras como “Arte Pública” é a sua *localização*, e não o *caráter* efetivamente *público* que elas possam ter –

Figura 15 – Escultura de Amilcar de Castro



Fonte: ALVES, 2006, p. 29

Obra do artista Amilcar de Castro exposta no Largo Glênio Peres em Porto Alegre (centro da capital). A exposição interferiu de forma curiosa no cotidiano daquele lugar, um dos poucos espaços abertos da zona central de Porto Alegre, marcado pela diversidade de atividades (comícios, espetáculos, feiras, atos religiosos, etc.).

universalmente aceito e reconhecido como de valor para um determinado povo ou cultura. Alves (2006) explica que, para atribuímos caráter público – o significado público acima exemplificado – a certas obras de arte (ou produção de um determinado artista) não influi sua localização, se em espaço fechado ou aberto, nem sua propriedade, se estatal, institucional ou pertencente à esfera privada. Portanto, o que interessa para Alves (2006) é a análise das

questões de espaço – e não só o espaço *físico* – que suscitam a existência das obras de arte em locais de circulação de público: pessoas, transeuntes, pedestres, *usuários* ou o nome que se queira atribuir. Sobre esses locais, consideramo-los

espaços urbanos e públicos. É a partir da localização dessas obras que suas situações históricas e artísticas são contextualizadas, completa Alves (2006).

Devemos levar em conta, desta forma, as principais características da arte pública presentes nas intervenções urbanas, relacionadas por Turle (2011, p. 5): a) localização da obra de arte em local de grande circulação e de fácil acesso; e b) a conversão do público em público de arte.

O primeiro aspecto, segundo Turle (2011), refere-se à acessibilidade física e econômica que a manifestação artística na rua proporciona, ao ser realizado gratuitamente nos espaços públicos. E o segundo é sobre a dinâmica de ruptura da ordem vigente no espaço público que a intervenção proporciona, ao criar um território lúdico em meio aos fluxos cotidianos e às convenções da cidade. O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo, performance cênica, ou observar uma obra (e é por meio desse ato voluntário, convertido em *público de arte*) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor.

Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado, para escapar de uma cena que lhe pareça perigosa etc., ele reconfigura a lógica da cidade, cria para ela um novo traçado, encontra outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. Na reconstrução lúdica do espaço urbano, um poste de luz se transforma em totem; a faixa de pedestres, um rio; um prédio é transmutado em precipício. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre a possibilidade de recriar o mundo (ALVES, 2008, p. 9).

Em 2006, na 5ª Bienal do Mercosul, entre várias interferências urbanas organizadas pelo evento, obras do artista Amilcar de Castro foram colocadas no Largo Glênio Peres em Porto Alegre (centro da capital). Estas obras escultóricas conviveram por um tempo determinado com o espaço de circulação de público.

A opção deste determinado espaço urbano público se deve ao fato de ser um local configurado para um fluxo extremo de pessoas, as quais tiveram suas automatizadas trajetórias rotineiras interferidas pela poética, de grande densidade e escala, da obra de Amilcar de Castro (Figura 15). A exposição interferiu de forma curiosa no cotidiano daquele lugar, um dos poucos espaços abertos da zona central de Porto Alegre, marcado pela diversidade de atividades (comícios, espetáculos, feiras, atos religiosos etc.).

O mais importante é que essas esculturas propiciaram uma maior familiarização da população porto-alegrense com *objetos* de arte contemporânea, que antes desta intervenção eram impensados de ser identificados pelos

Figura 16 – Reação pública com a exposição das obras de Amilcar de Castro



Fonte: ALVES, 2006, p. 28
O porto-alegrense pode circular livremente por entre as obras, tocá-las e observá-las. Com a obra de Amilcar de Castro, essa proximidade foi bastante além. A reação dos transeuntes que circulavam foi de tocar e *auscultar* as obras de Amilcar.

transeuntes, *a priori*, como algo relacionado à produção artística. O porto-alegrense pode circular livremente por entre as obras, tocá-las e observá-las.

Com a obra de Amilcar de Castro (Figura 16), essa proximidade foi bastante além. A reação dos transeuntes que circulavam foi de tocar e *auscultar* as obras de Amilcar.

Uma obra em uma praça faz deste espaço não mais só dos pedestres apressados. Dá lugar também ao olhar curioso e admirado de quem para a fim de contemplar; de quem toca ou carinhosamente encosta o rosto no aço, querendo ouvir as esculturas.

Para compreender como ocorre a interação entre artista e público nesses tipos de manifestações culturais, deve-se pensá-las como fruto de uma relação estabelecida em uma situação de exposição ou espetáculo. O bom desempenho nos espetáculos ou exposições urbanas depende tanto da

Figura 17 – “A Escada” de Mauro Fuke



Fonte: ALVES, 2006.
De Mauro Fuke, *A Escada*, 1999 – de Aço, medidas: 335 x 330 x 6,15 cm. Com 57 degraus Coleção: Justo Werlang Fotografia: José Francisco Alves, 1999. Uma *escada* em movimento espiral, com dezenas de degraus, realizada em aço.

escolha do espaço utilizado para a apresentação quanto da constante observação das pessoas que transitam por ele e daquelas que param para assistir às apresentações ou observar as obras (Figura 17). Antes das e durante as exposições ou performances, os artistas ficam atentos ao comportamento do público tendo em vista alguns sinais, como vestuário, idade, sexo, altura, aparência, atitude,

expressões faciais, gestos corporais e forma de linguagem, que podem servir como fonte de informação sobre quem é esse público (ALVES, 2006).

Para as artes cênicas, a observação durante a performance é de grande importância, pois dela pode vir a estratégia para o improviso e este depende da interação estabelecida com o público. Uma performance cênica nunca é executada da mesma forma, porque cada evento possui uma forma de interação própria do momento em que ocorre. Considerando que o público está em constante movimento, justifica-se o caráter singular de cada apresentação. A personagem improvisa e, se o público demonstrar aceitação, que geralmente é expressa pelo riso, que serve também como sinalizador de verossimilhança (MAGNANI, 1998), a performance passa a ser incorporada no roteiro entre as já existentes.

Figura 18 – Intervenção Urbana: E proibido deitar



Fonte: GARROCHO, 2009.

Proibido deitar: este é o título da intervenção urbana produzida pelo Grupo de Teatro O Clube, cujo mote é a expressão homônima inscrita nos bancos do Parque Municipal de Belo Horizonte. O elenco performador tem as presenças de Patrícia Siqueira, Daniel Toledo, Isaias Campara, Regina Ganz e Carolina Rosa. A direção é de Rita Clemente. Fotos: Teresa Marinho.

Cada intervenção artística urbana possui suas táticas, no entanto, suas características comuns, aquelas que denunciam que são manifestações urbanas públicas, constituem alternativas aos modelos culturais dominantes, tais como as manifestações teatrais realizadas em casas de espetáculo (Figura 18). Uma dessas características é o fato de

os artistas construírem suas “manifestações urbanas” a partir da observação do espaço em que serão executadas, ou seja, das pessoas que o frequentam, transformando o ambiente urbano público em palco e os transeuntes, em plateia ativa na construção do evento.

Alves (2006) comenta que essas intervenções têm na subversão das formas dominantes o seu poder de criação. Por exemplo, nas manifestações artísticas realizadas nas avenidas populosas e em horário de intervalo de trabalho, essas intervenções ocorrem num espaço que não o de lazer, subvertendo o tempo “oficial”

do trabalho; ou quando levadas a shoppings, praças, etc., as apresentações se constroem a partir da interação estabelecida na situação de espetáculo, subvertendo a forma de construção tradicional de teatro em casas de espetáculos. Nesse sentido, essas intervenções são subversivas e demonstram resistência cotidiana às formas de trabalhos convencionais, pelo seu caráter alternativo, e às formas de manifestações culturais dominantes, à medida que inventam as próprias “maneiras de fazer”.

2.5.2 Intervenções artísticas urbanas X Manifestações Políticas e de Protesto

De um modo geral, os diretores artísticos da segunda metade do século XX que utilizaram as ruas e outras localizações urbanas não tradicionais, não desejavam apenas

buscar espaços novos para suas produções. As intervenções urbanas, como invenção dos anos 60, são “filhotes dos protestos por direitos iguais, das manifestações contra ditaduras e guerras, do tropicalismo e do rock” (CARLSON, 1989, p. 122). A arte tem sua forma de protesto (Figura

Figura 19 – Intervenção urbana de protesto



Fonte: MACHADO, 2012

Intervenção urbana de Protesto transforma buracos na pista em jardins - Os artistas Steve Wheen e Pete Dungey, que desenvolvem um tipo de intervenção urbana já documentada em mais de 30 países, chamada Guerrilla Gardening, ou Jardinagem de Guerrilha. Os dois artistas têm estilos diversos sobre o mesmo tema: preencher fissuras, depressões e buracos das ruas de Londres com um toque de verde.

19) e o mais famoso exemplo de protesto por meio da arte veio do francês Marcel Duchamp, o artista que mandou uma privada, uma roda de bicicleta e um quadro da Monalisa com barba e bigodinho para um museu. Seu objetivo principal era criticar o

conceito de arte. Já a preocupação da grande maioria dos interventores é com o espaço urbano, com a degradação sofrida pelo lugar onde as pessoas convivem e interagem.

Atualmente, o valor e o significado dos espetáculos cênicos para a sociedade não se limitam apenas como atividade de lazer e entretenimento, mas também como manifestações que ampliam os intercâmbios sociais, artísticos e culturais do homem urbano. Estas atividades artísticas podem, de certa forma, contribuir para a própria melhoria da qualidade de vida nos centros urbanos, ao preenche-los com vida e animação, no sentido de se estimular o uso apropriado e ordenado de alguns espaços públicos pela sociedade. Sob este ponto de vista, as manifestações artísticas e os espetáculos cênicos ao ar livre vêm adquirindo um papel importante para a comunicação e interação entre os diversos segmentos sociais, assim como para o fortalecimento da imagem e da identidade dos espaços livres públicos que, durante tais eventos, imprimem na paisagem urbana outras dimensões e significados.

Segundo Peixoto (2002), a intenção dessas intervenções é provocar as pessoas para que elas percebam que a cidade não é apenas um lugar para ser explorado comercialmente, é um lugar para ser vivido. Desta forma, as intervenções urbanas tornaram-se uma espécie de manifesto contra o excesso de placas de publicidade, a especulação imobiliária, a falta de áreas verdes, sendo uma reação contra a degradação do espaço público.

Os artistas também fazem de suas obras um manifesto contra os museus, teatros e galerias. É comum que elas tragam uma crítica ácida e contumaz contra a forma como a arte é exposta ou apresentada e a maneira como as pessoas têm – ou não têm – acesso a ela. Muitos dos grupos que fazem intervenção urbana relutam em receber patrocínio e se orgulham em dizer que passam longe de museus, teatros ou galerias.

Estas intervenções urbanas dialogam com o espaço da cidade e introduzem inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecem um pouco do que faltava na dita “arte pública”, ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade”.

Essas ações coletivas são modelos de como diferentes linguagens visuais podem recuperar o rumo de uma prática social, participativa e autônoma. Tendo como base o trabalho coletivo e suas redes de relacionamento e de criação, o ativismo cultural sintetiza o hibridismo entre arte e política, criando territórios de conhecimento, zonas autônomas temporárias e condições de intervenção no contexto urbano, além de propor uma maior liberdade de criação desvinculada do sistema institucional de arte (PEIXOTO, 2002).



Capítulo III
Nos Bastidores...

3 ASPECTOS TEÓRICOS DA TECNOLOGIA NAS INTERVENÇÕES URBANAS

A passagem para a era digital, bem como a intensificação do uso das telecomunicações e a conexão mundial de pessoas pela Internet abriram um novo campo de investigação em diversas áreas. Segundo Lemos (2004), as ciências sociais devem empreender esforços para compreender as transformações atuais que colocam em sinergia mobilidade e tecnologias de comunicação sem fio. Assim, tornou-se urgente pesquisar as mudanças trazidas por estas transformações, tanto em termos de linguagem quanto em termos de suporte, pois estas já se apresentam, marcadamente, em nosso cotidiano. A emergência das novas formas de comunicação sem fio tem proporcionado profundas modificações no espaço urbano e nas formas sociais. As cidades se transformam em ambientes nos quais as pessoas se desprendem dos dispositivos eletrônicos com fios e cabos. “Emerge uma era da portabilidade, da mobilidade e da conexão generalizadora, dentro e fora dos ambientes domésticos, de trabalho, consumo e lazer” (VALENTIM, 2005, p. 1).

3.1 As Tecnologias e as Intervenções Urbanas

Segundo Lemos (2004), a cada época da história da humanidade corresponde uma cultura técnica particular, e pode-se perceber que a forma técnica da cultura contemporânea é produto de uma sinergia entre o tecnológico e o social (Figura 20). A percepção das mudanças, tanto globais quanto locais, é muito importante e passa pela compreensão do conceito de cibercultura (LÉVY, 2000) (LEMONS, 2004) (RÜDIGER, 2007). O termo cibercultura é relativamente novo. O conceito remonta à introdução e popularização de tecnologias computacionais de informação e comunicação, em particular da Internet e da Web que dão origem ao chamado ciberespaço. Lévy (2000, p.123) sustenta a tese de que “a emergência do ciberespaço é fruto de um verdadeiro movimento social, com seu grupo líder (a juventude metropolitana escolarizada), suas palavras de ordem (interconexão, criação de comunidades virtuais, inteligência coletiva) e suas aspirações coerentes.”

Um aspecto importante da cibercultura é que as interações no ciberespaço vêm evoluindo e convergindo para ferramentas que permitem organizar redes sociais na internet. As redes sociais se organizam no espaço virtual, fazendo das características de des-territorialização (LEMOS, 2008) e des-temporalização da informação cibernética (WEISSBERG, 2004) causa e consequência do processo de padronização e esvaziamento conceitual do saber na cibercultura. Não há uma cultura “geral e original”, mas diversidades e biodiversidades culturais, reais e atuais.

Figura 20 – “A Carta do Anjo Louco”



Foto de Tabana Reis.

Fonte: ACHA, 2010.

A Carta do Anjo Louco é uma instalação multimídia de intervenção urbana e arte pública, desenvolvida a partir do arquétipo do louco, do jogo de cartas do tarot. Com utilização de técnicas acrobáticas em rapel e dança vertical, a obra dialoga com a projeção de imagens audiovisuais e performance musical ao vivo. Ele aparece no alto de um edifício, diante dos precipícios urbanos. Na sua maleta, cartas cifradas de mensagens aos homens. Quando a realidade sufoca e parece haver um só fim para tudo, o Anjo Louco surge desafiando parâmetros e abrindo olhares para novos horizontes

Dois fenômenos observados na sociedade contemporânea, no contexto de cibercultura, e que estão inter-relacionados, são a popularização das Redes Sociais na Internet e os fenômenos de mobilização urbanos instantâneos denominados *flashmobs*. Como objetos de estudo mostram-se fontes ricas em informações e com potenciais de transformação social.

Assistimos, assim, na era da cibercultura, o experimento de novas formas de interação que, particularmente no episódio das *flashmobs*, se apropriam de iniciativas artísticas com a finalidade de ocupar um espaço físico urbano.

As tecnologias móveis, também chamadas nômades, estão cada vez mais presentes no cotidiano do homem contemporâneo e, ao passo de sua popularização, pensar

as implicações dessa mobilidade torna-se necessário.

Lemos (2004) acredita que novas práticas do espaço urbano surgem na interface entre mobilidade, espaço físico e ciberespaço. Para Souza, Torres e Jambeiro (2005), uma das características do espaço urbano contemporâneo é a

velocidade de circulação. O aumento dessa velocidade transformou os espaços urbanos - antes locais de interações sociais - em lugares de processos, ou não-lugares (AUGÉ, 1994), onde as interações sociais cedem espaço ao fluxo contínuo de pessoas.

Atualmente, as tecnologias nômades de comunicação trazem as relações sociais para os espaços físicos. Os encontros não precisam mais acontecer em hora e locais pré determinados, eles ocorrem nos lugares de fluxo, nos espaços de deslocamento e o celular serve como um localizador, conectando as pessoas virtual e fisicamente. Ocorre a reinvenção dos espaços urbanos como ambientes multiusuários e, as cidades, que já haviam se transformado em lugares de processos, agora se apresentam como espaços híbridos. (SILVA, 2004, p.165)

Uma das consequências socioculturais da emergência da cultura móvel é a atual transição do espaço virtual para o espaço híbrido. Silva (2004) define espaço híbrido como sendo a mistura ou desaparecimento das bordas entre espaços físicos e virtuais. Essa mistura acontece através de interações feitas por meio de mídias móveis nos espaços físicos, sendo, portanto, a influência da virtualidade no mundo físico e a fisicalidade influenciando o mundo virtual. Segundo Silva (2004), os espaços híbridos são nômades, gerados pela mobilidade contínua dos sujeitos, usuários de tecnologias móveis de comunicação, conectados à Internet e a outros usuários.

Pampanelli (2004) afirma que o nomadismo telemático se originou através da massificação do uso do telefone celular e de movimentos sociais como os *Flash Mobs* e *Smart Mobs* - mobilizações relâmpagos cuja principal característica é a reunião de pessoas em espaços físicos determinados em prol de causas semelhantes. Para Pampanelli, os primeiros são destinados ao entretenimento, já os segundos, são de cunho político-social.

Entretanto, vamos encontrar autores que discordam de Pampanelli, afirmando que os *Flashmobs* são efetivamente uma ferramenta de intervenção urbana pública que também são utilizados para promoção de ações culturais, responsabilidade social, mobilização pública, de conscientização política e social acerca de temas de preservação ambiental, ações contra racismo, inclusão social, preservação cultural e/ou patrimonial e de aproximação das artes do grande público, democratização do acesso de diferentes camadas da população à produção artística.

3.2 Flashmob: ferramenta de intervenção urbana

Uma das ferramentas da intervenção urbana é a chamada *flashmob* que na tradução literal para o português significa “multidão espontânea”. “Flashmob” é a abreviação de “*flash mobilization*”, que significa mobilização rápida, relâmpago. Trata-se de uma aglomeração instantânea de pessoas em um local público para realizar uma ação previamente organizada. Para efeitos de impacto, a dispersão geralmente é feita com a mesma instantaneidade (MOLON et. al., 2010).

O uso do termo *flashmob* data de aproximadamente 1800, porém não da maneira como o conhecemos hoje. O termo foi usado para descrever um grupo de prisioneiras da Tasmânia, baseado no termo *flash language* para o jargão que estas prisioneiras utilizavam.

Figura 21 – The Flash Mob



Fonte: GOULDTHORPE, 2004.

Por volta de 1844, 300 prisioneiras da Tasmânia viraram repentinamente de costas para o reverendo local, governador e primeira dama, levantaram as roupas, mostrando as partes íntimas simultaneamente, fazendo um barulho muito alto com as mãos.

A revolta de 300 delas (por volta de 1844) culminou numa rebelião na qual, de repente, viraram de costas para o reverendo local, governador e primeira dama, levantaram as roupas, mostrando as partes íntimas simultaneamente, fazendo um barulho muito alto com as mãos (figura 21). Ainda nesta época, o

termo australiano *flashmob* foi usado para designar um segmento da sociedade, e não um evento, não demonstrando nenhuma outra similaridade com o termo moderno ou os eventos descritos por ele.

Hoje os *flashmobs* são ações pontuais, efêmeras e informais. Estas ações mesclam dois espaços distintos entre si, o espaço virtual e o espaço urbano. Todo *flashmob* inicia por um processo de comunicação em massa, onde um líder convida os interessados a se juntarem sempre em grupo, em um determinado local do espaço urbano e em prol de um só objetivo. Caracteriza-se por uma performance em

grupo, com movimentos pré-coreografados, e depois do tempo previamente estabelecido, todos se dissipam ao sinal do líder. Todas as ações seguem um plano, ou melhor, um roteiro com etapas a serem concretizadas por todos (RIOFM, 2008).

O primeiro *flashmob* (com seu conceito atual) que se tem notícia aconteceu em 2003, cerca de 100 pessoas entraram repentinamente em uma loja em Manhattan e ficaram em volta de um tapete específico. Outra manifestação dessas aconteceu na Central Station, importante estação ferroviária de NY. Uma multidão se aglomerou, aplaudiram por 15 segundos e repentinamente sumiram tão rapidamente quanto entraram.

Os *flashmobs* têm a característica (pelo menos numa fase histórica inicial) de ter um tempo de duração curto. Os eventos costumam durar o suficiente para que haja ali no espaço urbano uma mudança, uma quebra, a interrupção da rotina. A necessidade do encontro presencial faz com que uma multidão se reúna e realize apenas algumas ações “aparentemente” banais, lúdicas, instantâneas e muitas vezes até engraçadas durante aqueles poucos minutos e, na sequência, se dispersa no espaço da cidade, mais ou menos como se nada tivesse acontecido, e “aparentemente” sem um objetivo direto (SOUZA, 2010). São performances que não

estão atreladas às cerimônias comuns do dia a dia, mas sim a “eventos inesperados que nos obrigam a uma mudança de comportamento e de reavaliação de padrões prévios com vistas a enfrentar circunstâncias imprevistas e insólitas” (GLUSBERG, 2005 apud SOUZA, 2010. Por ter como característica forte o efêmero, o informal e a rapidez na execução, muitas vezes, o objetivo

original da ação fica disperso. Comemorações de datas específicas, inauguração de

Figura 22 – Flash Mob do Greenpeace



Fonte: GREENPEACE, 2009

Essa foi a mobilização relâmpago (flash mob) que o Greenpeace fez em algumas capitais do país para protestar contra os acordos nucleares que o Brasil está fechando com a França (os detalhes dessa negociação estão no site do Greenpeace). Manifestantes do Rio, São Paulo e Salvador se reuniram nas saídas do metrô e se deitaram na calçada. Ativistas do Greenpeace vestidos com macacão amarelo fizeram contornos dos seus corpos com giz.

espaços culturais, conscientização político-social de temas de proteção ambiental, patrimonial, ou de animais, ações contra racismos, reivindicações, protestos (Figura 22), divulgação e democratização da arte e, até mesmo, de marketing e comércio, podem ser objetivos destas ações de intervenção urbana.

Rheingold, um dos primeiros a defender que o mundo virtual teria impacto imediato no mundo real, considerado a fonte inspiradora dessas iniciativas, nos diz que

Flashmobs são meios de entretenimento organizados por si mesmos. Como milhões de pessoas que jogam games *on-line*, flash-mobbers estão criando ativamente sua própria diversão de maneira criativa ao invés de apenas comprar uma ficha, ficar na fila e, passivamente, experimentar o “entretenimento enlatado” que lhes é vendido. Mais importante: eles estão aprendendo como usar a Internet e a comunicação móvel para organizar ações coletivas (RHEINGOLD, 2003).

Sudbrack e Borges (2008) comentam que o método de intervenção nas redes sociais permite a construção de estratégias importantes para tratar do impacto que o *flashmob* causa nos diversos atores sociais que dele participam e dos que o observam. Para os referidos autores, nessas redes, é possível inventar suas formas e rituais próprios de encontro, estabelecendo uma identidade comum, na medida em que os encontros virtuais se tornam frequentes e rotineiros, construindo-se, com isso, vínculos criadores de um sistema de crenças e de regras capaz de despertar para as iniciativas individuais e novas formas de organização. Neste ponto, as trocas de experiências, conhecimentos e ações conjuntas e/ou coletivas e integradas, na busca de soluções, enriquecem a memória de uma rede social através da divulgação do *flashmob*. Os *flashmobs* assumem o papel de criar novos tipos de interação e ocupação dos espaços urbanos, através do uso de mídias tecnológicas que permitem novas formas de comunicação e informação. Em comum, todos esses exemplos incluem um grupo de pessoas reunidas em um local público, que são previamente informadas sobre a ação nas redes sociais na Internet.

Segundo Pampanelli (2004), esses eventos servem como um interessante exemplo para a avaliação dos impactos socioculturais e das utilizações sociais das tecnologias móveis.

O caráter portátil do novo meio e seu uso social fez com que o homem inventasse diferentes formas de interação de se “estar junto” na contemporaneidade. O surgimento de fenômenos como o *Flashmob* vem demonstrar o impacto que uma determinada tecnologia pode causar na sociedade. Certamente, o telefone celular foi decisivo para a constituição desta nova conjuntura em que explodem ativismos políticos e *Flashmobs*. Estes episódios que eclodem no mundo físico demonstram que a materialidade do telefone móvel altera nosso comportamento social, cria novos sentidos e novas formas de nos organizarmos na sociedade. (PAMPANELLI, 2004, p. 8-9)

A necessidade de uma diferente compreensão do espaço também se torna evidente quando nos vinculamos às reflexões de Massey (1984) sobre os lugares em termos de redes, movimentos e interação. Castells (1998) descreve o espaço neste contexto como sendo, cada vez mais, expresso através de “fluxos”, ao invés de “lugar” físico. Um fenômeno importante pode ser identificado aqui, como Pachenkov e Voronkova enunciam em sua observação sobre a estetização e a mobilidade no contexto do espaço público urbano:

Provavelmente, os encontros de numerosos cidadãos para discussão de interesses públicos nas praças da cidade especialmente projetadas para este fim estão ultrapassados? Provavelmente, *flashmobs* ou *performances* momentâneas poderiam ser consideradas formas espaciais mais convenientes dos encontros públicos nas cidades contemporâneas? Apenas porque podem ocorrer em qualquer local da cidade, porque são mais móveis e flexíveis - isso não os faz menos públicos (PACHENKOV; VORONKOVA, 2010, p.2).

Práticas contemporâneas de agregação social estão usando as tecnologias móveis para ações que reúnem muitas pessoas, às vezes multidões, que realizam um ato em conjunto e rapidamente se dispersam. Essas práticas podem ter finalidades artísticas, como uma performance, ou ter um objetivo mais engajado, de cunho político-ativista. Esse conjunto de práticas consiste, simplesmente, no uso de tecnologias móveis para formar multidões ou massas com objetivo de ação no espaço público das cidades (CARMO, 2007).

3.2.1 Arte e Tecnologia: o fenômeno *flashmob dance*

Diante das transformações que a cultura móvel vem trazendo para a sociedade, cabe ressaltar que essas mudanças influenciam nas manifestações culturais, tanto de entretenimento quanto artísticas. Essa influência transforma a maneira de criar, de receber e de interagir com produtos artísticos contemporâneos, especialmente desenvolvidos sob um ponto de vista estético baseado na personificação e no movimento dos sujeitos. Ao mesmo tempo em que é instaurada a cultura da mobilidade, o homem concebe uma nova maneira de fazer e entender sua cultura através dos jogos e da arte (CARMO, 2007).

Figura 23 - Projeto Móbile mostra dança em Araraquara



Fonte: Araraquara, 2010.

Araraquara realizou, na Praça de Santa Cruz e na praça da Prefeitura de Araraquara, a intervenção urbana "Projeto Móbile". A rua foi o cenário para esta atividade que gerou curiosidade e surpresa, alegria e interação dos bailarinos e público participantes. O "Projeto Móbile" busca estimular as pessoas a utilizarem o corpo como meio de expressão como também, a prática da atividade física como meio de descontração e envolvimento com o coletivo.

A profusão de mídias e a sua onipresença na vida social e individual dos sujeitos não deixam escapar de suas influências nenhum campo de produção de linguagem, menos ainda a arte, pois, segundo Barros e Santaella (2002), os artistas são sempre os primeiros a se apropriarem dos meios técnicos, colocando-os a serviço de sua criatividade e explorando novas formas de sensibilidade e percepção.

O fenômeno aplicado à arte da dança - *flashmob dance* (Figura 23)

- é a aglomeração de pessoas que se encontram em local público para realizar uma coreografia previamente combinada em redes sociais. Para as artes cênicas, eventos semelhantes não são novidades. Sempre foi comum encontrarmos uma performance cênica qualquer em meio a um passeio no parque, ruas, centros urbanos, etc. A mescla entre as artes e a internet, através de redes sociais, é que

certamente é a novidade. E a dança se apropriou do contexto dos *flashmobs* para as ações denominadas *flashmob dance*.

3.2.2 Rompendo os Palcos em Ações de *Flashmob Dance*

Em contextos de *flashmobs*, a dança se organizou para realização de ações como a da maior Estação Metroviária da Inglaterra, a *Liverpool Street Station* (Figura 24), realizada em 15 de janeiro de 2009.

O que de fato surpreendeu foi que algumas pessoas que pareciam meros usuários começaram a dançar repentinamente, como descreve Molon et al:

Pessoas que pareciam meros usuários do trem começam a dançar, e cada vez mais pessoas que apenas observam a apresentação inserem-se na coreografia já combinada. Como os participantes da coreografia vestem roupas “comuns”, a surpresa dos transeuntes que realmente estavam passando pela estação é ainda maior. Estas últimas se envolvem com a dança e a música a ponto de pararem suas atividades e entreterem-se profundamente com a ação. “Entram” (ou melhor, formam) no espaço-bolha, se desligam da rotina de antes e passam a interagir com o momento da ação. Isso tudo é possível pela rápida formação e disseminação desse espaço, que aparece como uma rápida interrupção do cotidiano, proporcionando momentos de descontração e alegria aos usuários da estação. (MOLON et al, 2010, p.9)

A seleção das músicas incluía canções de sucesso de várias épocas e para variados gostos, caracterizando uma seleção capaz de empolgar uma multidão tão heterogênea quanto a que ali estava.

Outra intervenção pública urbana do tipo *flashmob dance* ocorreu em 29 de abril (dia internacional da dança) de 2010, no Canadá. Os bailarinos da Escola Nacional de Ballet do Canadá executaram uma coreografia de Matjash Mrozewski, celebrando, além do dia internacional da dança, os 50 anos da Escola⁴.

Em Braga (Portugal) centenas de pessoas assistiram, num final de tarde, na Avenida Central, a um *flashmob dance* em *outdoor*. Mais de 130 bailarinos participaram desta iniciativa dançando o tema da série norte-americana *Fame*, que também teve como objetivo principal assinalar o Dia Mundial da Dança de 2010. Rosália Passinhas, da Escola de Dança e Artes Performativas ‘Backstage’, foi a

⁴ <http://www.youtube.com/embed/VAIzXPqwcag>

responsável pela promoção deste espetáculo em *flashmob*. Ela comenta que o grupo que realizou o evento foi constituído por pessoas anônimas que fizeram questão de se associarem ao projeto e que, para isso, treinaram durante algum tempo a coreografia para que tudo corresse dentro da perfeição. Muitos destes participantes nunca dançaram na vida. O evento pretendia ser uma surpresa para o público, mas alguns imprevistos fizeram com que muita gente percebesse que algo iria decorrer na Avenida Central levando à concentração de centenas de pessoas.

No Brasil, iniciativas do tipo *flashmob* estão se tornando frequentes. Segundo Andrade (2010) e Lopes (2006), a primeira ação ocorreu em São Paulo, em 11 de agosto de 2003⁵ organizada pelo grupo ARAC (arte contemporânea): um grupo de pessoas atravessou a Avenida Paulista em frente ao MASP, sentou no chão, tirou o sapato, bateu com o salto no chão, levantou e seguiu seu caminho. A mobilização tinha como objetivos absorver uma mania globalizada e chamar a atenção. Posteriormente, diversos outros eventos ocorreram.

Em Porto Alegre, o Grupo Gaia realizou pela primeira vez este tipo de evento em 2009, no Mercado Público⁶. Em 2010, o Grupo Gaia realizou seu segundo evento levando 100 pessoas à Casa de Cultura Mário Quintana para dançar quatorze ritmos de Macarena (Figura 25). As pessoas se encontraram no

Figura 24 - Flash Mob em Liverpool Street Station



Fonte: MOLON et al., 2010, p. 10.
Flashmob Dance na Estação Metroviária da Inglaterra, a *Liverpool Street Station*, realizada em 15 de janeiro de 2009.

⁵ Primeiro *flash mob* em São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/08/260812.shtml>. Acesso em: 16 out. 2010..

⁶ Esta ação tem vídeos no YouTube que passam das 10 mil visualizações - http://www.youtube.com/v/n8UUJ66fsW4&hl=pt_BR&feature=player_embedded&version=3

local a partir de uma senha: coçar o nariz. Quando o som começou, todos os agentes dançaram ao ritmo de quatorze versões diferentes da Macarena – que foi do axé ao tecno. Durante a apresentação, outras pessoas foram contagiadas e também entraram na dança.

Figura 25 - “Mobers” na CCMQ em Porto Alegre



Fonte: GRUPO, 2010.

Grupo Gaia realizou *flashmob dance* na casa de Cultura Mário Quintana (Porto Alegre) em 2010.

Fato que consagra a ideia de *flashmob*: aglomerações instantâneas de pessoas em um local público para realizar determinada ação inusitada. A intervenção – previamente combinada pela Internet – teve como mote o espetáculo do Gaia, “Abobrinhas Recheadas”, que estava em temporada no Teatro Carlos Carvalho em 2009. A obra, com direção de Diego Mac,

expõe de forma bem humorada questões sobre movimento e cultura pop a partir da ideia de pós-produção. A mesma recebeu quatro indicações ao Prêmio Açorianos de Dança em 2010, onde levou troféus em duas categorias. São elas: Melhor Bailarino (com o bailarino Nilton Gaffrée) e Melhor Espetáculo Eleito pelo Júri Popular.

Este tipo de intervenção urbana causa um grande impacto, pois é diferente do comum, é inovador e as pessoas tendem a parar para ver. Por estes motivos, já há empresas se engajando em introduzir suas marcas neste tipo de evento.



Capítulo IV
Nas Coxias...

4 ASPECTOS TEÓRICOS DA MEMÓRIA SOCIAL, ORAL E VIRTUAL

Preservar é um dos conceitos relacionados à memória, e remete à ideia de proteção, cuidado, respeito. Preservar não é apenas guardar algo, mas também fazer levantamentos, cadastramentos, inventários, registros, etc. A preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural é necessária, pois esse patrimônio é o testemunho vivo da herança cultural de gerações passadas que exerce papel fundamental no momento presente e se projeta para o futuro, transmitindo às gerações por vir as referências de um tempo e de um espaço singulares, que jamais serão revividos, mas revisitados, criando a consciência da intercomunicabilidade da história. Compreendendo a memória social, artística e cultural é que se pode perceber e controlar o processo de evolução a que está inevitavelmente exposto o saber e o saber fazer de um povo.

Quando se preserva, legalmente e na prática, o patrimônio cultural, conserva-se a memória do que fomos e do que somos: a identidade da nação. Patrimônio, etimologicamente, significa "herança paterna"- na verdade, a riqueza comum que nós herdamos como cidadãos, e que se vai transmitindo de geração a geração (FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO, 2011).

As artes cênicas, como patrimônio intangível, a imaterialidade é relativa, pois para existir uma prática, esta se materializa de diversas formas. O que permite também realizar formas diversas de registro material (documental, sonoro, visual, audiovisual, narrativo). E, pelo aspecto transitório e mutante, pode-se registrar, ao longo dos tempos, rupturas e permanências (FONSECA, 2003).

Meneses aborda também o papel da tecnologia na informatização da vida e multiplicação dos registros eletrônicos diante dos quais se transformam as relações mnemônicas para “um progressivo processo de externalização da memória” (MENESES, 1999, p. 15). Sugere a inserção de novas possibilidades e campos de investigação, aproveitando o acesso às novas tecnologias ao favorecer pesquisas relacionadas a práticas sociais de memória: “quando se muda a ênfase da forma ou conteúdo físico para a ‘operação’.” (MENESES, 1999, p. 23). Pelas ferramentas diversas de registro, como indica o autor, pode-se abrir assim espaço para pesquisas do corpo, da performance ou da narrativa oral.

Vale neste momento lembrar a característica forte e importante das artes cênicas: a tradição oral.

4.1 Arte e Memória Oral

Na comunidade que trabalha com arte contemporânea, é quase unânime a ideia de que a arte trata, antes de qualquer outra coisa, de si mesma. Raramente pensamos nas consequências disso para o conceito e a prática de uma herança cultural. Se a arte trata da arte, a obra de arte fala, ao mesmo tempo, de toda a



Figura 26 – Efemeridade nas Artes Cênicas

Fonte: AVELLAR, 2011.

Nas artes cênicas (um espetáculo cênico, uma execução musical, uma recitação, uma performance coreográfica), como temos obras que desaparecem no próprio ato de sua criação, podemos contar apenas com seu registro em outro meio, e com a memória dos que as presenciaram.

história cultural, de toda a sua genealogia, e também, da maneira como se insere nesta história cultural. Isso pode parecer simples se pensarmos em termos de um quadro, uma edificação, um livro, uma sinfonia, um filme. Torna-se problema quando chegamos a um espetáculo cênico, uma execução musical, uma

recitação, uma performance coreográfica (AVELLAR, 2007).

Qual seria a diferença na relação entre essas duas categorias de obras e a herança cultural? Segundo Avellar (2007), em relação à primeira, fica evidente que as próprias obras iluminam qualquer registro sobre elas. A construção teórica sobre um determinado quadro e seu pintor, o estudo de um movimento cinematográfico, ou a história da dramaturgia ocidental, giram em torno de objetos concretos e contemporâneos: o próprio quadro, a cópia do filme, o conjunto de peças de teatro. Em relação à segunda categoria, conforme Avellar, como temos obras que desaparecem no próprio ato de sua criação, podemos contar apenas com seu registro em outro meio, e com a memória dos que as presenciaram (Figura 26).

Desta forma, a dança como arte cênica é efêmera, isto é, no momento em que ela se realiza ela também se desfaz, só ficando presente na memória de quem teve a oportunidade de presenciá-la, portanto sua preservação depende da memória oral.

A História Oral, por sua vez, caracteriza-se como metodologia interdisciplinar de pesquisa, basicamente apoiada na Memória (TARGINO, 2008). E a Memória "é sempre uma reconstrução, evocando um passado visto pela perspectiva do presente e marcado pelo social, presente a questão da memória individual e da memória coletiva" (HALBWACHS, 1990), justamente porque, "a testemunha reconstrói o passado à sua maneira e em função do presente ao relatar a sua percepção do que vivenciou no passado" (THOMPSON, 1992). Esse processo possibilita resgatar repensar e reconstruir o passado sob um olhar atualizado, cuja peculiaridade "decorre de toda uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu" (ALBERTI, 2004, p. 23).

Vale salientar, também, que a história oral não se limita à possibilidade de apenas comparar ou desmentir ideias e acontecimentos estabelecidos. Trata-se, sobretudo, do registro de como uma pessoa analisa sua experiência, o que seleciona e como ordena as ênfases, as pausas (silêncios) e os esquecimentos, informações que poderão transformar-se em elementos de análise (TARGINO, 2008).

4.2 Memória Social no Ciberespaço

O conceito de memória social, segundo Gondar (2005):

(...) não pode ser formulado em moldes clássicos, sob uma forma simples, imóvel, unívoca. Pensamos, ao contrário, que se trata de um conceito complexo, inacabado, em permanente processo de construção.

Nesse sentido, cabe a delimitação por "quadros sociais da memória", noção formulada pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs, que pensava a memória como

um fenômeno construído coletivamente e sujeito a transformações constantes. Para Halbwachs (1990), um pioneiro na análise dos aspectos sociais da memória,

(...) a memória coletiva é aquela que envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas, permanece apoiada em uma história vivida por indivíduos no grupo ou nos grupos sociais a que pertence.

As memórias individuais, ao penetrarem nas memórias coletivas, sofrem mudanças, porque são recolocadas em um conjunto mais amplo. Dessa forma, a memória coletiva, para sobreviver, deveria ser reconstruída em um fundamento comum e concordando permanentemente com a memória dos demais indivíduos, com apoio nos pontos de contato entre uma e as outras. O afastamento ou a discordância entre esses pontos comuns originam, por sua vez, o esquecimento. Em resumo, significa dizer que a memória coletiva é uma corrente do pensamento contínuo que reteria do passado somente aquilo que permanecesse vivo na consciência do grupo (TARGINO, 2008). Le Goff (1996, p. 426), por sua vez, ao considerar que a memória coletiva é constituída por lembranças e esquecimentos, admite estar a mesma, à mercê de manipulações exercidas por diferentes classes e grupos, sempre em disputas pela dominação do que deve ser lembrado e esquecido. Então, passa a Memória a revestir-se como objeto e instrumento de poder a ser conquistado e, portanto, objeto e instrumento também de disputas, entre os diferentes grupos ou classes. Nesse sentido, Pollak (1989) afirma que o processo de construção da memória coletiva seria uma forma de manutenção da coesão de grupos e instituições, e também, que isto só vem a reforçar sentimentos de pertença e fronteiras sociais entre distintos grupos, dentro da sociedade, reforçando, por sua vez, a presença de memórias transmitidas de maneira informal.

(...) a memória gira em torno de um dado básico do fenômeno humano, a mudança. Se não houver memória, a mudança será sempre fator de alienação e desagregação, pois inexistiria uma plataforma de referência e cada ato seria uma reação mecânica, uma resposta nova e solitária a cada momento, um mergulho do passado esvaziado para o vazio do futuro. É a memória que funciona como instrumento (...) de identidade, conservação e desenvolvimento que torna legível os acontecimentos. (MENESES, 1984, p. 34)

A questão da memória social vem emergindo como muito importante na cibercultura, com a multiplicação de projetos sobre memórias locais, museus virtuais e mídias locativas. Hoje, através de buscas na web, pode-se encontrar um grande número de sites que mostram as mais diversas formas com que a história e a memória social se partilham. Nesses ambientes digitais, memoriais estão se organizando. E neles a sociedade se coloca diante de um novo modelo, o das possibilidades de também ajudar na criação de informações de memória. Esse processo mostra a possibilidade do compartilhamento de dados histórico-pessoais e histórico-coletivos que valorizam a memória social, aquela que muda em cada período o espírito do tempo que a molda (OLIVEIRA, 2009).

A proposição de um estudo envolvendo o conceito de cibercultura, obrigatoriamente, deve passar por uma reflexão inicial sobre o que é a cultura. Assim, não há uma única definição correta para definir o termo já que “a compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana, tema perene da incansável reflexão humana” (LARAIA, 1986, p. 63). Cabe também ressaltar ainda o seguinte trecho transcrito de Laraia (1986, p.60), que trata da adaptabilidade da cultura:

A tecnologia, a economia de subsistência e os elementos da organização social diretamente ligadas à produção constituem o domínio mais adaptativo da cultura. É neste domínio que usualmente começam as mudanças adaptativas que depois se ramificam.

Neste contexto, cabe ressaltar que “as tecnologias são produtos da ação humana, historicamente construídos, expressando relações sociais das quais dependem, mas que também são influenciadas por eles.” (OLIVEIRA, 2001, p. 101) O termo cibercultura é relativamente novo, o conceito remonta à introdução e popularização de tecnologias computacionais de informação e comunicação, em particular da Internet e da Web que dão origem ao chamado ciberespaço (Figura 27).

Um aspecto importante da cibercultura é que as interações no ciberespaço vêm evoluindo e convergindo para ferramentas que permitem organizar redes sociais na internet. As redes sociais se organizam no espaço virtual, fazendo das características de des-territorialização (LEMOS, 2008) e des-temporalização da

informação cibernética (WEISSBERG, 2004) causa e consequência do processo de padronização e esvaziamento conceitual do saber na cibercultura. Não há uma

Figura 27 – Ciberespaço / Cibercultura



Fonte: TECNOCRATA DIGITAL, 2011.

O termo cibercultura é relativamente novo, o conceito remonta à introdução e popularização de tecnologias computacionais de informação e comunicação, em particular da Internet e da Web que dão origem ao chamado ciberespaço

cultura “geral e original”, mas diversidades e biodiversidades culturais, reais e atuais.

Dos historiadores que buscaram ferramentas numa informática puramente binária, à ascensão de uma cibercultura que, além de democratizar a informação sobre a própria história, possibilita aos cidadãos tecerem redes que alimentam a construção de plataformas virtuais que “guardam” e compartilham memórias sociais. Quando falamos em tecnologia, devemos pensar no ciberespaço como um caminho fundamental para

isso hoje, desde que possa ser democratizado o seu uso. Os meios se somam. A preservação de sons, imagens e textos permite que essa relação seja mais rica, mais compartilhada. Desde que quem produz a informação possa se reconhecer no que está lá, de alguma maneira. Isso permite a criação de vínculos. As tecnologias permitem que a sociedade consiga se perceber ao ver sua história retratada. Quanto mais as pessoas tiverem suas experiências partilhadas, mais se garante a preservação da memória histórica (OLIVEIRA, 2009).

A passagem acelerada do patrimônio cultural para o território do ciberespaço, com a criação dos museus virtuais, das bibliotecas digitais e dos documentos eletrônicos (*de arquivo*) implicou a mudança das mídias tradicionais para mídias digitais, o que resultou numa convergência que passa a ser a do objeto informacional (DODEBEI, 2011).

4.3 Memória Virtual das Intervenções Urbanas de Arte

As ações intervencionistas são voláteis, rápidas, não duradouras e efêmeras. Isto torna difícil coletar informações e material das ruas onde acontecem estas intervenções. Por outro lado, na internet, neste espaço virtual, os grupos intervencionistas encontram um local propício para guardar as imagens e ideias ocorridas em suas ações no espaço urbano, é uma fuga da efemeridade. Ali eles alcançam um público maior e ganham, muitas vezes, até adeptos em outras cidades (MAZETTI, 2006).

Figura 28 – Memória virtual



Fonte: Elaboração da Autora, 2012
As tecnologias digitais têm transformado a maneira de lembrar. Essa nova maneira não substitui a forma convencional e natural de relembrar o passado, apenas acrescenta a essa "memória natural" as ferramentas tecnológicas, que se pode considerar como "memória artificial" (BERWANGER, 2010)

Em relação à memória digital virtual, podemos trabalhar um aspecto bastante contemporâneo da discussão sobre memória. As tecnologias digitais têm transformado a maneira de lembrar. Essa nova maneira não substitui a forma convencional e natural de relembrar o passado, apenas acrescenta a essa "memória natural" as ferramentas tecnológicas (Figura 28), que se pode considerar como "memória artificial" (BERWANGER, 2010), as quais contribuem para a ampliação da capacidade de lembrança.

Quanto à utilização dessas ferramentas tecnológicas, pode acontecer tanto no âmbito individual como no âmbito coletivo. Essas memórias auxiliares (DODEBEI; GOUVEIA, 2008) funcionarão como compensação a essa dinâmica da memória individual que não pode abrir mão do esquecimento. De uma memória apenas individual, passamos a nos valer de uma memória coletiva enriquecida com pontos de vista diversos sobre um mesmo fato social (LISBOA, 2011).

Ribeiro (2004) menciona que "a presença das novas tecnologias da informação não implica um mundo inteiramente novo". O que se tem agora é a possibilidade de aproximar a sociedade em tempo real e de conseguir visitar o

passado através das informações condensadas no universo cibernético, com o mais fácil acesso já visto.

Com o advento da Internet e da *Web*, as memórias documentárias passaram a estar disponíveis em ambiente virtual, compartilhando e socializando o conhecimento na rede mundial de computadores, denominado pelo filósofo francês Pierre Lévy como ciberespaço. Lévy (2000) considera que o ciberespaço é o “principal canal de comunicação e suporte da memória da humanidade” quando todas as informações estivessem digitalizadas e acessíveis através das redes de comunicação. A Internet está transformando a vida social dos indivíduos, pois cada pessoa pode se tornar produtor e emissor de informações novas, podendo reorganizá-las, de acordo com seu interesse e vontade. E a “informação certamente se encontra fisicamente situada em algum lugar, em determinado suporte, mas ela também está virtualmente presente em cada ponto da rede onde seja pedida”. (LÉVY, 2000, p. 48).

Essas informações se renovam virtualmente, incluindo as pessoas que integram esse mundo virtual. Assim, o ciberespaço representa uma nova forma de comunicação e de preservação da memória, multiplicador de informações na atual sociedade tecnológica (BLANK, 2011).

O mundo virtual, com o uso de novos dispositivos de informática, permite criar novas formas de disseminação e preservação do conhecimento já consolidado. Dessa forma, não é um mundo distinto e desconectado da realidade atual. Para Pimenta (2001), quando uma informação é difundida virtualmente, ela se “desterritorializa”, pois o “hipertexto exige um suporte físico, mas não possui de fato um lugar.” Essa informação encontra-se disponível para acesso coletivo ou individual da sociedade no mundo virtual, em qualquer parte do território mundial.

O mesmo entendimento é apresentado pelos autores Monteiro, Carelli e Pickler (2008, p. 120), para os quais o ciberespaço “é uma nova forma e/ou função de representação, organização do conhecimento e memória.” Como “espaço de produção [...] ele permite que todos possam ser autores/produtores, em razão da plasticidade virtual, que desterritorializa os signos, o tempo todo e ao mesmo tempo.”

Assim, as práticas de intervenção urbana de arte, que são, por natureza, efêmeras, encontram na internet um local propício para guardar as imagens e ideias

ocorridas em suas ações no espaço urbano, fugindo da efemeridade, divulgadas a um público mais amplo e construindo sua memória virtual.

A diversidade das manifestações de grupos de intervenção urbana no espaço virtual demonstra a amplitude de interesses e objetivos destes grupos engajados nestas ações.



Capítulo V
No Palco...

5 INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS URBANAS EM PORTO ALEGRE (RS)

Para os porto-alegrenses, eventos de intervenção urbana não são novidades. Porto Alegre é privilegiada no que diz respeito à diversidade de manifestações culturais de rua, expressas pelo trabalho de vários “artistas de rua” que já fazem parte do cotidiano dessa cidade.

Cada artista possui características comuns e

especificidades em relação ao seu trabalho e atraem um grande público em suas apresentações, as quais são verdadeiros espetáculos ao ar livre, aglutinando pessoas de camadas sociais distintas. Quem transita por locais de grande afluência poderá encontrá-los cercados de observadores curiosos (PETTINI, 2008).

Figura 29 - Brique da Redenção, Porto Alegre, RS



Fonte: SERAFIM, 2011.

O Brique da Redenção, tradicional feira dominical realizada há mais de trinta anos na Avenida José Bonifácio, em Porto Alegre, é, também, um local onde os artistas de rua fazem “ponto” e “vendem” suas habilidades poéticas, musicais, capoeirísticas, acrobáticas e performáticas.

Figura 30 – Largo Glênio Peres, Porto Alegre, RS



Fonte: LARGO, 2010.

Espaço urbano muito utilizado para a exposição artística em Porto Alegre, RS.

Sempre foi comum encontrarmos uma performance cênica ou uma obra das artes visuais em meio a um passeio nos parques, ruas, centros urbanos, etc. Lugares como o “Brique da Redenção”, por exemplo, são muito utilizados para realização de tais ações artístico-culturais em Porto Alegre/RS. Os grupos artísticos de teatro, dança, música etc. costumam levar sua arte de

performance ou criação aos espaços urbanos interativos (ruas, praças, estacionamentos, grandes lojas, etc.), para uma interação direta com o público.

Figura 31 – Homem-Banda



Fonte: TREMEA, 2009

O homem por trás do artista é Mauro Bruzza, que também mistura as funções de músico, acrobata, palhaço... É uma mistura de sons que encanta as crianças e diverte os adultos. Junta chocalhos, bumbos, pratos, harmônica... - Foto: Rosane Tremea

O Brique da Redenção (Figura 29), tradicional feira dominical realizada há mais de trinta anos na Avenida José Bonifácio, em Porto Alegre, é, também, um local onde os artistas de rua fazem “ponto” e “vendem” suas habilidades poéticas, musicais, capoeirísticas, acrobáticas e performáticas que transformam o Monumento ao Expedicionário⁷ em espaço cênico para as suas apresentações. Aos domingos, ao longo de todo o dia, Zé da Folha⁸, O Homem-banda⁹ (Figura 31), o Homem-gato¹⁰ (Figura 32), poetas-cordelistas, uma banda de *blues* e tantos outros criam suas rodas de encantamento e entretenimento, trabalhando duro para receberem as contribuições financeiras voluntárias dos transeuntes do Brique (PETTINI, 2008).

Outro espaço urbano muito utilizado para a exposição artística em Porto Alegre é o Largo Glênio Peres (Figura 30). A localização do Largo é privilegiada, pois está situado entre a Praça XV de Novembro e o Mercado Público central e entre a Av. Borges de Medeiros e a Praça Parobé, um dos principais pontos de ônibus no centro da cidade, ou seja, locais de grande circulação de pessoas, ônibus e automóveis.

⁷ O Monumento ao Expedicionário fica na entrada do Parque Farroupilha uma estrutura de granito, em forma de arco duplo, com esculturas em relevo representando soldados de diversas armas, e uma estátua de bronze na parte posterior, uma figura feminina alegórica inspirada nas estátuas de Atena, com armadura, a pisar uma serpente, representando a Vitória e/ou a Bravura. Na frente traz a inscrição “À Força Expedicionária Brasileira – A Pátria agradecida”.

⁸ Este músico toca violão com as mãos, marca o ritmo com chapinhas de garrafa grudadas em seus sapatos e executa solos de músicas conhecidas com uma folha entre os lábios.

⁹ Este músico realiza uma performance em que mistura teatro, música e dança. Sozinho, toca mais vinte instrumentos presos ao seu corpo ao mesmo tempo, enquanto anda.

¹⁰ O “show do gato” consiste em uma luta de “vida ou morte” entre um homem e um “gato feroz” escondido dentro de um saco. O artista carrega em sua mão um pedaço de taquara e ameaça bater no gato preto que diz estar dentro do saco.

O Brique da Redenção abarca diversos tipos de manifestações espontâneas, que vieram a fazer parte do cotidiano desse espaço. Na maioria das vezes, são realizadas por artistas itinerantes que atuam em diferentes pontos da cidade durante a semana, mas que, aos domingos, se deslocam para esse espaço. Essa concentração dá ao local uma característica especial, que é a existência de várias apresentações que ocorrem simultaneamente durante seu funcionamento.

Ao longo da Rua José Bonifácio, podem ser vistos grupos de capoeiristas, que atraem o público pela música e pela animação; músicos oriundos de toda a América Latina, que se apresentam cantando e tocando instrumentos típicos; “estátuas vivas”, denominação dada para os artistas que imitam estátuas de personagens reconhecidas pela imobilidade dos artistas, que apenas realizam movimentos quando alguém deposita a seus pés um pagamento em dinheiro, e palhaços que desfilam pelo Brique, realizando brincadeiras e chamando a atenção das crianças com balões coloridos e outros tipos de brinquedos.

É importante salientar que existe uma considerável diferença entre os espaços Brique da Redenção e Largo Glênio Peres. No Largo, os “espetáculos de rua” ocorrem durante a semana, em um tempo reservado ao trabalho. No Brique, acontecem aos domingos, tempo dedicado ao lazer. Outra diferença é que, no Largo, grande parte do público que permanece nos espetáculos é oriundo de grupos populares e, no Brique, de camadas médias da sociedade.

Figura 32 – O Homem-Gato



Fonte: PORTO, 2011.

O “show do gato” consiste em uma luta de “vida ou morte” entre um homem e um “gato feroz” escondido dentro de um saco.

5.1 Arte nos Espaços Públicos da Capital

Acompanhando a tendência de intervenções urbanas nas artes visuais, a “arte pública” tem história em Porto Alegre. São conquistas, acertos e desacertos, que, segundo Pettini (2008), abrangem o período dos últimos vinte anos, pontuando

fatos e ações relevantes para as conquistas da cidade na Arte Pública. Entende-se por arte pública as manifestações artísticas legitimadas que se encontram no espaço urbano da cidade, integradas à paisagem da cidade, impondo ao cidadão uma visibilidade involuntária em seu percurso cotidiano. Em 1978, foi inaugurado o Centro Municipal de Cultura, e durante uma década, foi realizada anualmente a Feira do Pequeno Bronze, até 1989. Em 1990, a feira foi substituída pela Mostra de Escultura, cujo objetivo foi expor as obras com as inquietações espaciais contemporâneas que envolviam a crescente produção tridimensional. Esta mostra foi fundamental para a concepção e a instituição do concurso Espaço Urbano Espaço Arte (Figura 33), que surgiu em 1991, que tinha o objetivo de democratizar a cultura e aproximar as artes plásticas da população em geral, ampliando, assim, a área de sua abrangência, ao colocar obras de arte contemporâneas em locais públicos, como praças e parques (PETTINI, 2008).

Também é de importância salientar a atuação da Fundação Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, que, desde sua primeira edição, vem contribuindo com obras de artistas de renome, principalmente para a qualificação das obras expostas nos espaços abertos da cidade.

Figura 33 – Escultura em ferro pintado de amarelo (Concurso Espaço urbano Espaço arte de 1992)



Fonte: PETTINI, 2008, p. 13
Esta amostra tinha o objetivo de democratizar a cultura e aproximar as artes plásticas da população em geral, ampliando assim a área de sua abrangência ao colocar obras de arte contemporâneas em locais públicos, como praças e parques (PETTINI, 2008).

Nas artes cênicas, já é uma tradição assistir em frente ao Monumento do Expedicionário, ao teatro de rua da Tribo de Atuadores “Ói Nós Aqui Traveis” que surgiu em 1978, com uma proposta centrada no contato direto entre atores e espectadores, transcendendo a clássica divisão palco/plateia. Com sede

em Porto Alegre, RS, vem seguindo a linha de um teatro voltado para a interação com o público. Este grupo gaúcho de teatro, há vinte e seis anos, faz um trabalho significativo junto ao povo, com um teatro de rua, teatro de vivência, e um centro de pesquisa: a Terreira da Tribo, onde desenvolve seus projetos de escrita coletiva teatral, e outros junto à comunidade local, como oficinas gratuitas.

Segundo Minine (2004), este grupo de teatro vem apresentando espetáculos marcantes, tanto na rua, quanto na Terreira, o grupo aparece como um dos mais importantes do país, no quesito arte voltada para o povo. A trupe gaúcha é especialista em trabalhar os espaços de cada espetáculo que vai apresentar,

Figura 34 – Grupo de Teatro de Rua (Porto Alegre)



Fonte: MININE, 2004.
Surgiu em 1978, com uma proposta centrada no contato direto entre atores e espectadores, transcendendo a clássica divisão palco/platêia.

Uma especialidade marcante do Ói Nóis (Figura 34) é a encenação de espetáculos teatrais em praças públicas, ruas e vilas de Porto Alegre, e outras cidades: o Teatro de Rua (MININE, 2004).

As primeiras intervenções cênicas nas ruas da cidade datam de 1981, com encenações curtas em manifestações ecológicas e anti militaristas, contra o uso indiscriminado da energia atômica. A partir daí, vem promovendo intervenções cênicas sistemáticas em momentos de mobilização política, em atos de repúdio à injustiça social e à violência institucionalizada. A partir de 1985, com a montagem do espetáculo “Teon – Morte em Tupi-Guarani”, o “Ói Nóis Aqui Traveis” iniciou uma trajetória de encenações para teatro de rua (últimas encenações: A Exceção e a Regra, 1998/2000 e A Saga de Canudos, 2000/2004) que percorrem as ruas, praças, bairros e vilas populares da cidade, criando um teatro popular onde arte e política se fundem, voltado para a maior parte da população, aquela que por suas carências culturais e econômicas não tem acesso às salas de espetáculos. Para

Minine (2004, p. 4), o grupo faz um teatro de rua lúcido e irreverente, de intervenção direta no cotidiano da cidade de Porto Alegre, com uma pesquisa de linguagem bastante específica.

Na dança, em Porto Alegre, na década de 80, a conhecida “Esquina Democrática” era ocupada pelo Grupo Terra, sempre que possível, para divulgação da arte e do trabalho coreográfico de seus integrantes. Na década de 90, os Grupos Phoenix e Baletto levavam suas artes a parques e praças. Esses são apenas alguns exemplos da área da dança, entre muitos outros grupos da mesma área ou de outra das artes cênicas, que já pisaram em espaços públicos para apresentar alguma performance com fins comemorativos, de homenagem, ou simplesmente, divulgação da arte da dança.

5.2 “Do TERRA ao GAIA”

Estes dois grupos se assemelham na essência de seus nomes e em seus objetivos e inovações de performances e em relacionamento com o público. Buscando conceitos e definições, encontramos:

- TERRA – **planeta terra**, solo, chão, terreno, barro, argila, região, lugar (FERREIRA, 1999, p. 1950).

- GAIA - (Geia, Gea ou Gê), deusa Olímpica, era a titânide (ou titanesa) da Terra, a **Mãe Terra** (HESÍODO, 1981, p. 116).

Os grupos TERRA e GAIA tem um mesmo sentido em seus nomes.

A **Terra** (Figura 35) é o terceiro planeta mais próximo do Sol, o mais denso e o quinto maior dos oito planetas do Sistema Solar. É também o maior dos quatro planetas. É por vezes designada como Mundo ou Planeta Azul. Lar de milhões de espécies de seres vivos, incluindo os humanos, a Terra é o único corpo celeste onde é conhecida a existência de vida.

Figura 35 – Planeta TERRA



Fonte: UNITED STATES. NASA. Photo ID: AS17-148-22727.
Terceiro planeta mais próximo do Sol, único corpo celeste onde é conhecida a existência de vida.

Gaia, (Figura 36) deusa Olímpica. No princípio surge o Caos, e do Caos nascem Gaia, Tártaro, Eros (o amor), Érebo e Nix (a noite). Gaia gera Urano, Ponto, e as Óreas (as montanhas). Ela gerou Urano, seu igual, com o desejo de ter alguém que a cobrisse completamente, e para que houvesse um lar eterno para os deuses

Figura 36 – GAIA



Fonte: Anselm Feuerbach (1875)
Deusa grega da Terra. Termo também utilizado para conceitos relativos à natureza da Terra, que é constantemente agredida pela ação humana.

"bem-aventurados". Com Urano, Gaia gerou os 12 Titãs: Oceano, Céos, Crio, Hiperião, Jápeto, Teia, Reia, Têmis, Mnemosine, a coroadada de ouro, Febe e a amada Tétis. Por fim nasceu Cronos, o mais novo e mais terrível dos seus filhos, que odiava a luxúria do seu pai (HESÍODO, 1981, p. 116-138).

A **hipótese Gaia**, também denominada como **hipótese biogeoquímica**, é hipótese controversa em ecologia profunda que propõe que a biosfera e os componentes físicos da Terra (atmosfera, criosfera, hidrosfera e litosfera) são intimamente integrados de modo a formar um complexo sistema interagente que mantém as condições climáticas e biogeoquímicas preferivelmente em homeostase. Originalmente, proposta pelo investigador britânico James E. Lovelock como *hipótese de resposta da Terra*

(LOVELOCK, 2001), ela foi renomeada conforme sugestão de seu colega, William Gosling, como Hipótese de Gaia, em referência a Deusa grega suprema da Terra.

A hipótese é, frequentemente, descrita como a Terra como um único organismo vivo. Lovelock e outros pesquisadores que apoiam a ideia atualmente consideram-na como uma teoria científica, não apenas uma hipótese, uma vez que ela passou pelos testes de previsão (LOVELOCK, 2006). O cientista britânico, juntamente com a bióloga estadunidense Lynn Margulis analisaram pesquisas que comparavam a atmosfera da Terra com a de outros planetas, vindo a propor que é a vida da Terra que cria as condições para a sua própria sobrevivência, e não o contrário, como as teorias tradicionais sugerem (LOVELOCK, 2006).

Vista com descrédito pela comunidade científica internacional, a *Teoria de Gaia* encontra simpatizantes entre grupos ecológicos, místicos e alguns pesquisadores. Com o fenômeno do aquecimento global e a crise climática no mundo, a hipótese tem ganhado credibilidade entre cientistas (LOVELOCK, 2006a).

Gaia é também um conceito filosófico, cujo nome vem de Gaia, deusa grega da Terra. É um termo inclusivo para conceitos relativos à natureza da Terra, que é constantemente agredida pela ação humana.

Todas estas definições e conceitos ajudam a construir nomes fortes, de consciência e de visão de futuro característicos das artes modernas e contemporâneas.

5.2.1 Terra e a Esquina Democrática

O Grupo Terra (Figura 37), ou o Terra Companhia de Dança, foi uma companhia gaúcha independente de grande expressão e de intensa atuação dentro e fora do Rio Grande do Sul e do Brasil, que atuou entre os anos de 1981 e 1984. Fundada em 1981 por um grupo de bailarinos gaúchos: Eneida Dreher, Carlos L. Rosito, Simonne Roratto, Sayonara Pereira, Heloiza Paz, Eliana Dupuy, Luciana Burgos, Maria José Mesquita, Carlota Albuquerque e Andréa Druck. Teve a direção do coreógrafo e diretor artístico Valério Césio. A companhia marcou sua presença no cenário da dança do Rio Grande do Sul pelo curto período de três anos, encerrando suas atividades artísticas no dia 28 de junho 1984.



Figura 37 – Terra Companhia de dança

Fonte: Arquivo particular de Flávia Pilla do Valle. Foto de Cláudio Etges. O **Terra** inovou com a proposta de sair dos teatros e dançar em outros lugares, dispensando os palcos para aproximar-se do público.

O elenco sofreu algumas variações ao longo de sua existência, porém sua principal formação administrativa e artística era: Maestro, coreógrafo e diretor artístico: Valério Césio (Figura 38); Diretora Administrativa: Eneida Dreher; Diretor de

Produção: Rosito Di Carmine; Assistente de Coreografia: Simone Roratto; Departamento Legal: Dr. Arlindo Dreher, Dr. Paulo Wainberg, Dra. Lúcia Brunelli;

Departamento Contábil: Bel. Cilo Hummes; Professores estagiários: Simone Rorato, Sayonara Pereira; Fotógrafos: Cláudio Etges, Francisco Filho, Irene Santos, Leko Viemo e Ricardo Tisser; Massagistas: Antonio e Dario Muto; Auxiliares de produção: Equipe Butterflies, Arq. Regina Gracioli, RP. Maria Tereza Brunelli, Bea Rossato e Profª Zica Vargas; Bailarinos: Eneida Dreher, Rosito Di Carmine, Simone Rorato, Andréa Druck, Margareth Markus, Sayonara Pereira, Heloíza Paz, Carlota Albuquerque, Lúcia Brunelli, Ana Holderbaum, Eliane Dupuy, Fabiana Bulgarini, Zezé Mesquita, entre outros.

Figura 38 – Valério César



Fonte: CUNHA; FRANK, 2004. Foto de Cláudio Etges. Valério César, diretor artístico do Terra Cia de Dança do Rio Grande do Sul.

Segundo Valério César (apud CAMPUOCO, 1983), o “Grupo Terra buscava a criação de um grupo artístico e pedagógico de

primeiro nível, para o desenvolvimento e difusão de trabalho da maior seriedade e vitalidade, oferecendo obras coreográficas ligadas às problemáticas de nossa época, ao mesmo tempo em que é oferecido também formação de dança o mais completa possível”.

A estreia oficial do grupo se deu nos dias 29 e 30 de dezembro de 1981 com um espetáculo feito em duas partes. A primeira “Building Clown” com música de Astor Piazzola e a segunda “Essas Canções” que reuniu cerca de uma dúzia de composições de Mercedes Sosa.

A esta altura, o Grupo já tinha trinta e duas coreografias montadas.

Figura 39 – Terra se apresenta nos parques



Fonte: Arquivo particular de Flávia Pilla do Valle. Foto de Cláudio Etges. O grupo tinha um público cativo que via o *Terra* com olhos de renovação e rebeldia (STRACK; VALLE, 2001).

O Grupo abriu o ano de 1982 com o show “Para os olhos nas tardes de domingo”, projeto temporariamente patrocinado pelas Lojas Renner que consistiu em apresentações gratuitas durante os três últimos domingos de janeiro ao ar livre nos parques Moinhos de Vento, Marinha do Brasil e Farroupilha. Trinta mil pessoas assistiram às apresentações, lotando literalmente os parques, uma iniciativa inédita para a época, principalmente, por contar com o patrocínio de uma grande empresa (STRACK; VALLE, 2001).

Figura 40 – Grupo Terra na Esquina Democrática



Fonte: Arquivo particular de Flávia Pilla do Valle. Foto de Cláudio Etges. A Companhia procurou mostrar, através da popularização, que a dança é uma linguagem sempre presente e atual, comprometida com seu tempo e meio.

A Terra Cia de Dança do Rio Grande do Sul trouxe uma ideia até então inovadora em Porto Alegre, que era a questão de ser um grupo independente, que não estivesse vinculado a nenhuma escola de dança. Também inovou com a proposta de dançar em vários lugares, para aproximar-se do público. Por isso, o Terra (Figura 39) tinha um público

cativo que via o Terra com olhos de renovação e rebeldia (STRACK; VALLE, 2001).

De agosto de 81 a setembro de 84, o Grupo Terra realizou 431 apresentações entre nacionais e internacionais (média de 14 apresentações por mês) e tinha uma carga horária de trabalho de oito horas por dia. Levou a dança a lugares não convencionais, pois esta foi uma meta abraçada pela Companhia.

Para isso, tinham um número grande de coreografias: umas mais leves, com músicas populares, para os trabalhos apresentados na rua (Figura 40), e outras mais densas e intimistas, englobando, assim, os mais diversos tipos de palcos onde dançavam (STRACK; VALLE, 2001).

Terra teve como filosofia de trabalho a promoção da dança no estado. Lutou pela profissionalização do bailarino e procurou mostrar, através da popularização, que a dança é uma linguagem sempre presente e atual, comprometida com seu tempo e meio.

Em função disso, visou sempre buscar um maior aprimoramento técnico, cênico e profissional (Figura 41), para elevar o nível do trabalho artístico, dentro do panorama cultural do estado. A linguagem escolhida pelo grupo foi a dança contemporânea, por ser a mais adequada aos propósitos do grupo.

A companhia elaborou um plano de trabalho abrangendo duas formas para cumprir suas finalidades. A primeira constava de apresentações em instituições carentes como hospitais, creches, presídios, orfanatos etc., inserido na campanha dança para todos, cultura para a comunidade, em clubes, sociedades, nas ruas, no projeto Primavera nas Esquinas (Figura 42), em parques: Para os olhos nas tardes de domingos e o projeto dança nos museus. A segunda ação diz respeito ao processo de trabalho para alcançar uma qualidade gradativamente superior.

Dentro desta proposta, a Cia. costumava se apresentar na “esquina democrática”, cruzamento da Rua dos Andradas – antiga Rua da Praia - com a Avenida Borges de Medeiros. Naquela época, este espaço não era conhecido como

“esquina democrática”. Este é um ponto tradicional de passeatas e manifestações desde o século XIX. Era o centro cívico, o ponto de reunião de políticos, de estudantes, o núcleo principal dos cafés, confeitarias e cinemas. Foram muitos os episódios políticos ocorridos neste local: uma manifestação popular promovida pela União Republicana em 1890 foi dissolvida a bala pelo exército, na esquina da Rua Uruguai, local muito próximo à chamada “Esquina Democrática”. Em 1915, uma manifestação contra a candidatura do Marechal Hermes da Fonseca ao Senado

Figura 41 – Ensaios da Companhia 1981



Fonte: CUNHA; FRANK, 2004. Foto de Cláudio Etges.

Figura 42 – Grupo Terra dança na Esquina Democrática



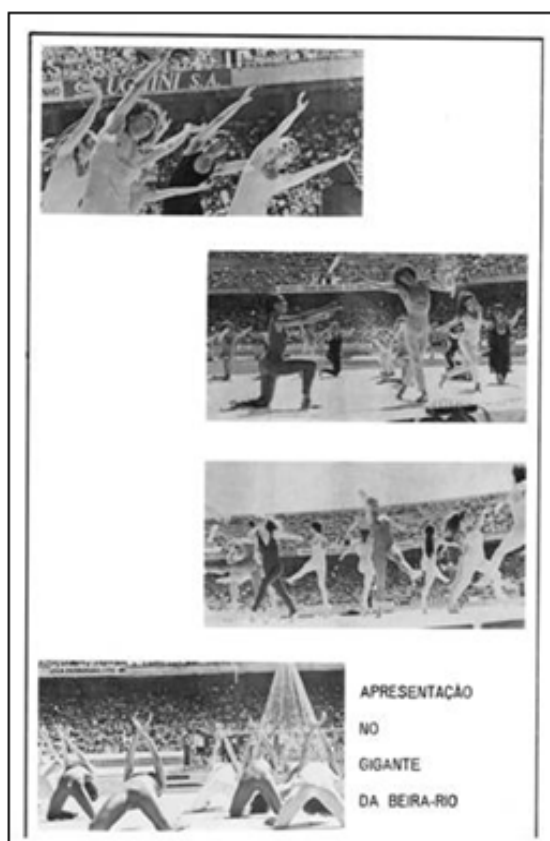
Fonte: Arquivo particular de Flávia Pilla do Valle. Foto de Cláudio Etges.
Inserido na campanha dança para todos, cultura para a comunidade; em clubes, sociedades, nas ruas no projeto Primavera nas Esquinas.

Federal foi combatida pela Brigada Militar com violência. A Rua dos Andradas voltou a ser palco de luta em 1923, durante a Revolução que dividia o Estado, e em 1954, na morte do Presidente Getúlio Vargas, a multidão em fúria depredou jornais e casas comerciais que se localizavam na via. Nos anos 70, a população elege esta área como espaço de seus encontros e manifestações públicas. Na mobilização da sociedade civil para as primeiras eleições diretas em 1982, o largo, palco e cenário

de debates políticos e sociais, passou a denominar-se “Esquina Democrática”.

Hoje, o largo denominado “Esquina Democrática”, é composto pelo cruzamento da Rua dos Andradas e Avenida Borges de Medeiros, sendo delimitado pelos prédios Sulacap, Scarpini, Vera Cruz e Missões. Estrutura-se com potencial de articulação com outros espaços do centro da cidade, como a Praça Montevideu, o Mercado Público, o Largo Glênio Peres, o Viaduto Otávio Rocha e a Rua 24 Horas. Em 1999, foram efetuadas reformas no sentido de permitir o tráfego de veículos no período da noite, como forma de viabilizar o funcionamento da Rua 24 Horas, adjacente à Esquina. O tombamento do espaço - efetivado em

Figura 43 – Apresentação da TERRA



Fonte: CUNHA; FRANK, 2004. Foto de Cibulio Eljes. Apresentação da companhia no estalio de futebol Beira Rio em Porto Alegre (1981), apresentação feita para a campanha "Dança para Todos, cultura para a Comunidade".

17 de setembro de 1997 - visa destacar o passado político e democrático da área, consagrando-a com as funções de aglomeração humana na Área Central.

A companhia Terra foi um marco histórico da dança cênica gaúcha, com apresentações em praças públicas, ginásios, hospícios, presídios e hospitais, além de teatros e lonas de circo (Figura 43), tendo realizado 431 apresentações no Rio Grande do Sul, São Paulo e Minas Gerais. Também participou da abertura do “Jornal do Almoço” da RBS TV. Conforme Eneida Dreher, diretora administrativa da Cia., “com apenas 30 meses de existência a Cia. Terra desenvolveu um trabalho

intenso e altamente produtivo. Composto pelos melhores bailarinos da cidade, oriundos de diversas escolas, montou um grande e diversificado repertório, formou bailarinos homens, trabalhou junto a comunidades carentes com sua 'Campanha da Comunidade' e dançou nos mais diversos locais. Por todo seu currículo, pelo trabalho de alto nível profissional apresentado, pela popularidade alcançada e pelos inúmeros fãs conquistados, o Terra Cia. de Dança do RS é considerada um marco na história da dança cênica gaúcha., Lutando pela profissionalização, o Terra era organizado com um trabalho diário de oito horas de dedicação exclusiva de seus integrantes." Contudo, Eneida Dreher comenta que, todo esse trabalho "não foi o suficiente para sensibilizar, na década de 80, o poder público municipal, nem estadual, para darem início a uma verdadeira política de investimentos mínimos na preservação e consolidação de Cias. e grupos de dança, como acontece nos países de primeiro mundo".

5.2.2 Gaia e os *Flashmobs Dance*

O Grupo Gaia - Dança Contemporânea é um grupo de pesquisa artística da dança a partir da estética contemporânea. Partindo de procedimentos e conceitos advindos do pensamento contemporâneo em arte e dialogando com suas questões, identifica-se a importância do surgimento de possíveis novas e diferentes respostas poéticas, propostas por seus criadores (Figura 44).

Como grande parte de grupos artísticos, atualmente, o GAIA elaborou e mantém atualizado um site (internet) com informações sobre os trabalhos coreográficos e de pesquisa de seus diretores. Neste site são divulgados projetos e audições para elenco de bailarinos (Figura 45).

Figura 44 – Grupo GAIA Dança Contemporânea



Fonte: <http://www.grupogaia.art.br>

O GAIA parte de procedimentos e conceitos advindos do pensamento contemporâneo em arte e dialogando com suas questões, identificam a importância do surgimento de possíveis, novas e diferentes respostas poéticas.

Criado em 2000, por Alessandra Chemello (Figura 46) e Diego Mac (Figura 47), o grupo vem desenvolvendo projetos que englobam inúmeras atividades, entre elas, apresentações de obras cênicas que compõem seu repertório, sempre no intuito de abrir seu processo de investigação através da inserção de diferentes linguagens, práticas e referências, tornando cada projeto uma atividade de inserção social e construção de pensamento artístico, contribuindo no desenvolvimento da dança.

Pesquisas teóricas também contemplam o escopo de atividades do grupo.

Figura 46 – Alessandra Chemello



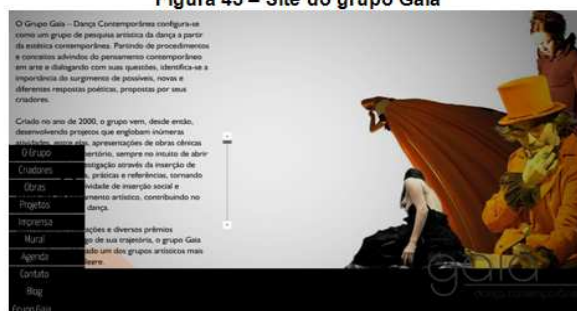
Fonte: <http://www.grupogaia.art.br>
Diretora do Grupo Gaia - Dança Contemporânea

São desenvolvidas pesquisas de cunho teórico, acreditando ser esse um caminho necessário ao fazer artístico em dança. O foco das pesquisas teóricas desenvolvidas, atualmente, está no hibridismo entre dança e novas tecnologias, tendo como objeto empírico a videodança e a dança interativa veiculada através da web.

Este grupo tem sido um dos principais criadores em dança contemporânea no estado do Rio Grande do Sul. Alessandra Chemello e Diego Mac (Figura 48) assumem a direção e a coreografia da maioria dos espetáculos do grupo. Apesar de algumas produções serem apresentadas em teatros e salas municipais da secretaria municipal de cultura de Porto Alegre, o grupo possui uma acentuada relação com espaços não convencionais de apresentação.

Ocupou espaços como as escadas de emergência da Usina do Gasômetro em “O Buraco de Alice”, o Cine Theatro Ypiranga (antigo cinema transformado em local para festas e eventos) com a

Figura 45 – Site do grupo Gaia



Fonte: <http://www.grupogaia.art.br>
Como grande parte de grupos artísticos atualmente o GAIA elaborou e mantém atualizado um site (internet) com informações sobre os trabalhos coreográficos e de pesquisa de seus diretores. Neste site é divulgado projetos e audições para elenco de bailarinos.

Figura 47 – Diego Mac



Fonte: <http://www.grupogaia.art.br>
Diretor do Grupo Gaia - Dança Contemporânea

encenação de “Alice [ADULTO]” e o Studio Stravaganza (local de atividades da Companhia Teatro di Stravaganza) na apresentação de “Mulheres fortes em corpos frágeis: lado b”.

Em 2009, o Grupo Gaia realizou seu primeiro evento de *flashmob dance* na capital (Figura 49), reunindo cerca de 200 pessoas no Mercado Público¹¹. As pessoas dançaram durante 14 minutos a música Macarena em um sábado, 21 de novembro. A ação, chamada de *flashmob*, foi a primeira envolvendo coreografia realizada na Capital. A iniciativa foi do grupo de dança contemporânea porto-alegrense Gaia, que aproveitou o tema do espetáculo

Abobrinhas Recheadas para interagir com o público. Os dançarinos se encontraram no Mercado Público tendo como senha coçar a orelha.

No momento em que a música Macarena começou, os participantes dançaram 14 versões diferentes da canção, indo do axé ao tecno. Durante a

apresentação, pessoas que passavam pelo local também começaram a dançar. A ideia do *flashmob* é fazer aglomerações instantâneas de pessoas em um local público para realizar uma determinada ação, como a dança. Segundo os diretores do Grupo Gaia, Alessandra Chemello e Diego Mac, o principal objetivo desta ação foi alcançado: aproximar a dança contemporânea do público.

E em 2010, o Gaia realizou seu segundo evento levando 100 pessoas à

Casa de Cultura Mário Quintana¹² para dançar quinze ritmos de Macarena (Figura 50). O objetivo dessa segunda ação foi comemorar junto ao público a vitória da

Figura 48 – Diretores do Grupo Gaia



Fonte: <http://www.grupogaia.art.br>

Este grupo tem sido um dos principais criadores em dança contemporânea no estado do Rio Grande do Sul. Alessandra Chemello e Diego Mac assumem a direção e a coreografia da maioria dos espetáculos do grupo.

Figura 49 – Flash Mob Dance no Mercado público



Fonte: AÇÃO, 2009.

Em 2009, o Grupo Gaia realizou seu primeiro evento de *flash mob dance* na capital, reunindo cerca de 200 pessoas no Mercado Público

¹¹ www.youtube.com/watch?v=LRIJa0YW6SI

¹² www.youtube.com/watch?v=n8UUJ66fsW4

companhia de dança contemporânea em duas categorias no Prêmio Açorianos 2010.

Figura 50 – Flash Mob Dance na CCMO



Fonte: GRUPO, 2010.
Em 2010, o Gaia realizou seu segundo evento levando 100 pessoas à Casa de Cultura Mario Quintana para dançar quinze ritmos de Macarena.

O Grupo Gaia não é um grupo de *flashmob*, e sim um grupo de dança cujas ações de *flashmob* fazem parte do repertório de produções, junto a outras obras e criações coreográficas desenvolvidas por seus profissionais. O repertório do grupo desde 2000: À Flor da Pele (2000); Ninfas da Loucura (2001); Cinderela Fashion Week (2001); Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo

(2004); Projeto Alice - O Buraco de Alice (2006), Alice [ADULTO] (2007); Mulheres Fortes em Corpos Frágeis [Original] e [Lado b] (2008); Abobrinhas Recheadas (2009).

O grupo trabalha com elenco (Figura 51) variado, dependendo da obra a ser trabalhada por seus diretores. Alguns integrantes: Adriane Mohr, Alessandra Chemello, Aline Jones, Ananda Matte, Carolina Lemos, Caroline Peter, Cíntia Bracht, Daniela Aquino, Denis Gosch, Diego Mac, Douglas Jung, Fabi Vanoni, Guadalupe Casal, Henrique da Natividade, Joana Nascimento do Amaral, Nilton Gaffree, Patrick Vargas, Ricardo Zigomático.

Figura 51 – Elenco GAIA



Fonte: Fonte: <http://www.grupogaia.art.br>
O grupo trabalha com elenco variado, dependendo da obra a ser trabalhada por seus diretores



Capítulo VI
Aplausos...

6 ESTABELECENDO COMPARAÇÕES

A partir de uma análise documental (artigos de periódicos científicos, notícias e entrevistas de jornais, fotos, programas de espetáculo, vídeos, etc.) recolhidos de suportes físicos e virtuais, elaborou-se um quadro comparativo (figura 52). As categorias estabelecidas a partir da documentação consultada quanto aos aspectos relacionados à atuação são:

- Performance;
- Trabalho coreográfico;
- Interação com o público;
- Ocupação dos espaços urbanos;
- Divulgação;
- Publicidade.

Figura 52 - Quadro Comparativo

COMPARAÇÃO DE ATUAÇÃO		
	TERRA	GAIA
Características de performances	- grupo independente, sem vínculo com escola de dança. - dançam em vários lugares, não apenas em teatros. - objetivo de aproximar a dança do público.	- grupo independente, sem vínculo com escola de dança. - dançam em vários lugares, não apenas em teatros. - objetivo de aproximar a dança do público. - adicionar á prática da dança pesquisas teóricas.
Trabalho Coreográfico / Tipo de manifestação urbana	- elaboração de espetáculo, com ensaio do grupo	- movimentação geral (sem ensaios).
Interação com o público	- aproximação com público.	- integração com o público (o público participa da manifestação dançando).
Ocupação de espaços urbanos	- praças, avenidas, igrejas, presídios, estacionamentos de supermercados.	- shoppings, mercado público, CCMQ
Divulgação	- divulgação de espetáculo do grupo.	- divulgação da ação para participação do público e divulgação da manifestação não anunciada (<u>improviso, surpresa</u>)
Publicidade	- para o grupo	- para o objetivo da manifestação – produto, oferta, premiação, comemoração, etc.

Fonte: elaboração da autora (2012)

O quadro foi elaborado partindo das categorias estabelecidas e apresenta uma análise comparativa dos dois grupos estudados. Analisando-o, verificam-se as semelhanças e diferenças na manifestação artística pública urbana dos dois grupos.

Como semelhanças, temos os seguintes itens:

- grupo independente, sem vínculo com escola de dança;
- dançam em vários lugares, não apenas em teatros;
- objetivo de aproximar a dança do público.

Seguiremos com a análise mais específica de alguns aspectos para estabelecer comparação, como: as manifestações artísticas, ocupação de espaços públicos, relação com o público e as características da divulgação do trabalho.

6.1 As Manifestações Artísticas

Figura 53 – Cia. TERRA



Fonte: Foto do arquivo particular de Flávia Pilla do Valle

O tipo de manifestação também difere bastante, sendo que o TERRA levava seu espetáculo para a rua, portanto, criava uma coreografia complexa, ensaiava, criava figurino específico etc., elaborando, portanto, um espetáculo completo, frequentemente, com iluminação e cenário apropriados. Contudo, tinham figurino adaptado para o trabalho levado às ruas, nos casos em que não eram

construídos tabladou ou palcos para as performances.

O grupo GAIA, entretanto, em um *flashmob*, não tem intenção de levar um espetáculo complexo para ambientes urbanos e movimentados. A intenção, geralmente, é realizar alguma comemoração dançando com um grande público. Para isso, é elaborada uma pequena coreografia simples e enviada por rede social (facebook, twiter, blog etc.) para possíveis participantes.

O local é escolhido e divulgado aos participantes através das redes sociais e não ao grande público. E a apresentação se torna uma ação rápida, informal e de

impacto. O fato, portanto, do GAIA ter o diferencial de adicionar à prática da dança pesquisas teóricas, fez com que eles estudassem sobre o fenômeno *flashmob dance* e fossem os primeiros a aplicá-lo aos espaços públicos da cidade de Porto Alegre.

6.2 Ocupação de Espaços Públicos

As apresentações em espaços urbanos públicos trazem suas dificuldades específicas. A Cia. Terra, antes das apresentações, estudava os espaços escolhidos para traçar adaptações do roteiro original da coreografia. No momento da performance, a concentração dos bailarinos participantes era bem maior para manter o roteiro que foi ensaiado.

A Cia. levava seu próprio equipamento de som e o local onde deveria ser instalado este equipamento era previamente analisado pela equipe técnica. A movimentação da plateia, os barulhos urbanos, etc., eram levados em consideração



Figura 54 – Gaia leva *Flash Mob Dance* ao Mercado Público de Porto Alegre

Fonte: AÇÃO, 2009

Figura 55 – Terra se apresenta em presídios



Fonte: Arquivo particular de Flávia Pilla do Valle – Foto de Cláudio Etges.

para a instalação de palco, som e cenários. Mas tais elementos (movimentos da plateia, ruídos, etc.) não faziam parte do espetáculo.

Para o Gaia todo este contexto é tratado de forma diferenciada. Os elementos urbanos costumam fazer parte das apresentações, por vezes, até a plateia participa do “espetáculo” como acontece nas ações de *flashmob dance*. O espaço escolhido para a apresentação é analisado antes do evento mas, principalmente, para o estudo de como surpreender e convencer na participação da ação. Conforme documentação disponível na Internet, em blogs do próprio grupo ou

de simpatizantes do trabalho de dança contemporânea realizada pelo Gaia, não é apenas em ações de *flashmob dance* que o grupo tem uma relação diferenciada com a plateia. Em seus espetáculos, não é raro, o grupo ir até a plateia, convidando-a a participar de alguma cena, ou sair dela, se misturando ao público para surpreender.

6.3 Relação com o Público

Os dois grupos parecem ter como objetivo aproximar a dança do grande público, porém isso é feito de maneira bem diferente.

O grupo TERRA tinha uma relação de apenas aproximação com o público, dispensando os teatros e, às vezes, o próprio palco, para atingir este objetivo. A finalidade era levar a arte da dança, geralmente da maneira como ela era apresentada nos teatros, até o público nos espaços inusitados. A plateia não tinha contato direto com os bailarinos durante as apresentações. Entretanto, após os espetáculos, muitas pessoas se aproximavam para comentar e elogiar o trabalho.

Já o grupo GAIA não procura apenas a aproximação, mas sim, uma integração com o público, fazendo-o dançar junto com os bailarinos. O contato grupo\plateia se dá durante o “espetáculo” ou, no caso de *flashmob*, durante a ação, também acontecendo contato após os eventos, com pessoas se aproximando para elogiar ou conversar a respeito da ação.

Figura 56 – Terra se apresenta em frente à Igreja



Fonte: Arquivo particular de Flávia Pilla do Valle

6.4 Características da Divulgação do Trabalho

A divulgação dos trabalhos tem características bem diferenciadas. Primeiramente, na década de 80 os grupos artísticos ainda não tinham uma tecnologia com o desenvolvimento de hoje para utilizarem na divulgação das apresentações. Não se utilizava e-mails, redes sociais, twitters etc. Nos anos 80, o Terra utilizava as mídias da época como rádio, jornais e TV. E a finalidade principal

Figura 57 – Flash Mob noticiado pela Zero Hora Online



Fonte: ZERO HORA, 2009.

era noticiar as apresentações da Cia. nos espaços diferenciados. A Cia. era conhecida, principalmente depois da participação na abertura de um programa que está no ar até hoje no RS no horário das 12h, através da RBS TV: o Jornal do Almoço.

Ao contrário do Terra, o Gaia conta com a possibilidade de utilização da internet, tendo, desta forma, acesso a e-mails, redes sociais etc., além das mídias 'tradicionais' como rádios, jornais e TV. Entretanto, estas possibilidades são usadas para convidar participantes para uma mobilização em ação denominada *flashmob* dance. Desta forma, o

público não é avisado do acontecimento, ele deve ser "pego de surpresa". A divulgação, portanto, não gira em torno do evento final, mas sim da preparação deste. A notícia aparece nas mídias impressas ou virtuais depois da ação ocorrida.



Capítulo VII
Reverência...

7 PROPONDO REFLEXÕES

Considerando a originalidade do tema, se faz necessário o registro imagético, de relatos orais e de grupo que constituirão rico material para análise de cunho sociológico, a ser divulgado para a comunidade científica e a sociedade em geral (DODEBEI, 2005) (MANGAN, 2010).

A opção de registro selecionado como fundamental ferramenta de consulta e difusão, deve ser por videodocumentário, por seu potencial em produzir e circular memórias, expressar diversidades, ‘visualizar’ e ‘dar voz’ a discursos diversos adaptados a nosso mundo mediado.

A imagem vem sendo, há muito tempo, uma ferramenta para registrar o movimento, ou seja, as ações e comportamentos (REYNA, 1997). Torna-se, assim, um instrumento para captar o objeto de estudo, pois reduz questões da seletividade do pesquisador e configura a reprodutividade e estabilidade do estudo (SCAPPATICCI; IACOPONI, BLAY, 2004). O uso do vídeo permite certo grau de exatidão na coleta de informações, uma comprovação frente aos tradicionais questionamentos da subjetividade da pesquisa qualitativa (KENSKI, 2003).

O resultado das filmagens será editado e será produzido um documentário. Nichols (1991) destaca o status do documentário como *prova* do mundo, legitimando sua utilização como fonte de conhecimento. Segundo o autor, “os documentários lançam uma ampla gama de questões historiográficas, legais, filosóficas, éticas e estéticas” (NICHOLS, 1991, p.14). Tentando se distinguir no campo da produção imagética como um descritor da realidade, o documentário oculta seus mecanismos de recorte e recomposição do real, procedimentos básicos e fundamentais da sua construção. Como assinala Nichols, as opções disponíveis para a representação de qualquer situação ou acontecimento – as opções que implicam comentários e entrevistas, observação e montagem, a contextualização e justaposição de cenas – são as que lançam questões historiográficas, éticas e estéticas em formas características do documentário (1991, p.15).

Foram realizados dois encontros filmados para entrevista de grupo focal. O primeiro encontro com quatro profissionais, sendo três integrantes do grupo GAIA e um do grupo TERRA, e o segundo encontro foi realizado com quatro integrantes do grupo TERRA, totalizando 8 sujeitos. Um encontro foi marcado para o dia 01 de

abril de 2012 e outro no dia 01 de maio de 2012, ambos às 15h e 30min. As entrevistas e filmagens foram realizadas na Casa de Cultura Mário Quintana, com o apoio do Coordenador da Dança, Sr. Wagner Ferraz. O material da gravação foi editado por Nilton Cezar Carvalho, César Gonçalves Larcen e Bianca Larcen seguindo roteiro elaborado pela autora da pesquisa. O tempo de cada entrevista esteve em torno de uma hora.

Quanto ao roteiro das entrevistas de grupo focal, foram levantadas considerações e impressões dos entrevistados acerca dos seguintes tópicos:

- intervenções urbanas e ocupação de espaços públicos;
- performances e manifestações artísticas com o advento tecnológico;
- relação (e reação) com o público;
- sobre ações de *flashmob dance*;
- comparações (semelhanças e diferenças) entre os trabalhos dos grupos;
- nomes dos grupos (TERRA e GAIA);
- a arte da dança em Porto Alegre.

As entrevistas foram realizadas pela pesquisadora Ana Ligia Trindade e filmadas por Nilton Cezar Carvalho e Guilherme Carvalho, com colaboração de Cesar Gonçalves Larcen e Rocelito Amaral. Acompanharam as entrevistas como

ouvintes as pesquisadoras: Patrícia Kayser Vargas Mangan (Orientadora da dissertação), Nádia Maria Weber Santos (Co-orientadora da dissertação) e Ana Lúcia Ramires (Mestranda do Curso de Mestrado em Memória Social e Bens Culturais).

Os integrantes dos grupos TERRA e GAIA que foram contatados e participaram da entrevista deste primeiro encontro foram os seguintes:

Figura 58 – Entrevistados (Terra/Gaia)



Fonte: Montagem da Autora, 2012.

Em 01 de abril de 2012: (da esquerda para a direita) Lucia Brunelli, Diego Mac, Alessandra Chemello e Daniela Aquino. Em 01 de maio de 2012: (da esquerda para a direita) Carlota Albuquerque, Simone Rorato, Eneida Dreher e Sayonara Pereira.

Alessandra Chemello – Gaia Dança Contemporânea

Daniela – Gaia Dança Contemporânea
Diego Mac – Gaia Dança Contemporânea
Lúcia Brunelli – Terra Cia. de Dança.

Figura 59 – Alessandra Chemello



Fonte: <http://www.grupogaia.art.br>. Diretora do Grupo Gaia.

Alessandra Chemello (Figura 59) é diretora geral, coreógrafa e bailarina do Grupo Gaia – uma das companhias de dança mais atuantes do Rio Grande do Sul. Mestre em Comunicação dedica-se à pesquisa do movimento de inserção das novas tecnologias no processo de criação

artística e da web arte. Também coordena o NEC – Núcleo de Estudos Culturais vinculado à Faculdade ESADE, que foca o desenvolvimento de pesquisas nas áreas artísticas e culturais.

Daniela Aquino (Figura 60), Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pesquisa que resultou na dissertação “Tudo sobre Soraya: criação e composição da personagem na Consulta Encenada”, contemplada com Bolsa SESU/REUNI/CAPES. Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Atualmente, é intérprete e pesquisadora do Grupo Gaia Dança Contemporânea.

Figura 60 – Daniela Aquino



Fonte: ÚNICA, [200-?] Intérprete e pesquisadora do Grupo Gaia Dança Contemporânea

Diego Mac (Figura 61) é Graduado em Dança, Especialista e Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS). Desenvolve pesquisas poético-teóricas entre dança, imagem e novas tecnologias. É diretor, coreógrafo e bailarino do Grupo Gaia – Dança Contemporânea. Diretor artístico da Muovere Cia. de Dança. Além do campo da arte, atua também como consultor em Marketing Digital e Mídias Sociais.

Figura 61 - Diego Mac



Fonte: <http://www.grupogaia.art.br>,
Diretor do Grupo Gaia.

Maria Lúcia Brunelli (Figura 62) possui graduação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1980), especialização em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004) e mestrado em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (2009). Atualmente, é professora titular da Universidade Luterana do Brasil, Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Coreógrafa da CTG Aldeia dos Anjos. Tem

experiência na área de Artes, com ênfase em Dança.

Os integrantes dos grupos TERRA e GAIA que foram contatados e participaram da entrevista do segundo encontro foram os seguintes:

Carlota Albuquerque – Terra Cia. de Dança

Eneida Dreher – Terra Cia. de Dança

Sayonara Pereira – Terra Cia. de Dança

Simone Rorato – Terra Cia. de Dança

Carlota Albuquerque (Figura 63) é coreógrafa e diretora da Terpsí Teatro de Dança, do Rio Grande do Sul. Formada em balé clássico, em 1979 recebeu bolsa para estudar na Ecole Bessou de Danse Classique, em Toulouse, na França. Foi voluntária na base de cooperação do governo francês na atual Burkina Faso, onde criou uma escola de dança para crianças, existente até hoje. De volta a Porto Alegre, atuou como voluntária na Santa Casa de Misericórdia, com a estimulação de bebês autistas e na terapia ocupacional de adolescentes com intoxicação de álcool e drogas, na Clínica Pinel. Durante o curso de Psicologia (PUC/RS), concluiu estudo de caso com crianças psicóticas e anoréxicas

Figura 62 – Lúcia Brunelli



Fonte: Arquivo particular, 2011.
Professora titular da Universidade Luterana do Brasil, Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Coreógrafa da CTG Aldeia dos Anjos.

na Unidade Infantil Melanie Klein, do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Carlota trabalhou com diversas companhias gaúchas, com destaque para a Terra Cia. de

Figura 63 – Carlota Albuquerque



Fonte: BRASILIDADE, 2012. Coreógrafa residente do Terpsí Teatro de Dança, se dedica à criação do Centro de Estudos Coreográficos Terpsí, um espaço para a pesquisa, experimentação, diálogo e reflexão sobre Dança.

Dança do RS, da qual também é co-fundadora. Em 1987, funda a Terpsí Teatro de Dança, atuando como coreógrafa e diretora. Participou do projeto Descentralização da Cultura, de 1999 a 2002, realizando encontros com o teatro e a dança, além de mostras de criação. Foi também organizadora e curadora da Mostra Internacional I Usina Brasil Telecom de Dança, realizada em Porto Alegre, em 2001. Atualmente, é coreógrafa residente do Terpsí Teatro de Dança. Desde 2006, dedica-se à criação do Centro de Estudos Coreográficos Terpsí, um espaço para a pesquisa, experimentação, diálogo e reflexão sobre Dança.

Eneida Dreher (Figura 64) é bailarina nascida em Uruguaiana no Rio Grande do Sul, começou a dançar cedo em 1949 na Escola de Bailados Clássicos de Lya Bastian Meyer, prosseguiu seus estudos até se formar em 1989. Em 1966 fundou sua própria escola na cidade de Farroupilha onde ministrava aulas de balé. Manteve a escola até 1975, quando viajou para os Estados Unidos, onde estudou com Luigi Facciuto. Foi primeira bailarina, diretora e co-fundadora da **Terra Cia. de Dança do RS**. Frequentou, em 1986, como convidada, a Folkwang Hochschule Essen, escola superior de dança dirigida por Pina Bausch. Eneida, ao retornar a Porto Alegre orientou diversos grupos da cidade. Presta assessoria Geral Administrativa e de Produção em montagens de espetáculo para a Cia. Terpsí - Teatro de Dança, onde aplicou conhecimentos técnicos adquiridos na Alemanha. A Cia. Terpsí se interessou em conhecer a técnica de Dança Moderna de Pina Bausch, trazidas por Eneida Dreher.

Figura 64 – Eneida Dreher



Fonte: DREHER, 2008. Foi primeira bailarina, diretora e co-fundadora da **Terra Cia. de Dança do RS**, marco histórico da dança cênica gaúcha

E, desta forma, o Terpsí participou do internacional Carlton Dance Festival 1990 e ganhou diversos prêmios inclusive da Presidência do Brasil. As obras em que Eneida Dreher participou junto ao Terpsí como Maitre e direção artística são: “Quem é?”, “Lautrec...fin de siècle” e Örlandos . A partir de agosto de 2006, desenvolve trabalho como Instrutora Pilates e hoje trabalha com Pilates Clássico, atendendo na academia da Associação Leopoldina Juvenil, em Porto Alegre/RS.

Sayonara Pereira (Figura 65) é professora doutora efetiva na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Membro do Conselho de

Figura 65 – Sayonara Pereira



Coreografia: Saudades (1996). Bailarina, coreógrafa, Pedagoga em Dança licenciada pela Hochschule für Musik Köln, doutora e pós-doutora pela UNICAMP. Foto de Matthias Hoffmann.

Graduação do Departamento de Artes Cênicas da Comissão da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes, do Conselho Deliberativo do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), e editora da Revista Eletrônica “Sala Preta”, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Realizou Pós-Doutorado (2007-2009) junto ao Instituto de Artes da Universidade de Campinas, SP, período que atuou como professora-colaboradora naquela universidade, e também realizou estágio pós-doutoral na Alemanha, ambos como bolsista da FAPESP. Doutora em Artes-Dança pela UNICAMP/2007. Realizou

seus estudos em dança no Brasil, USA e Alemanha. Foi co-fundadora e bailarina atuante no Grupo Terra de Porto Alegre-RS (1981-84) e Professora de dança na FUNDARTE/RS (1980-84). Na Alemanha, a convite da bailarina e coreógrafa Susanne Linke, especializou-se na Folkwang Hochschule- Essen (1985), escola dirigida por Pina Bausch, e licenciou-se em Pedagogia da Dança na Hochschule für Musik-Tanz - Köln (Colônia/Alemanha - 2003). Em 2003 recebeu do Deutscher Akademischer Austauschdienst/German Academic Exchange Service, um Stipendium para realizar pesquisa acadêmica no Brasil. É também bailarina, coreógrafa e consultora para projetos em dança e dança-educação, onde (2007-2011) participou do projeto da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (São Paulo faz

Escola) escrevendo para os “Cadernos do Professor e do Aluno: ARTE Linguagens, Códigos e suas Tecnologias” - as atividades para a disciplina DANÇA - em todas as séries do Ensino Fundamental e Médio. É autora do livro: Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO - 2010/ Editora: Annablume, e co-autora de Terceiro Sinal – Ensaio sobre a São Paulo Companhia de Dança -2011/Editora Annablume, e de Rituais e Linguagens da Cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade -2012/Editora CRV, além de diversos artigos sobre dança. Coordena o LAPETT (Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanztheater/ECA-USP). Sua pesquisa transita entre o processo criativo de obras cênicas com temáticas contemporâneas, as memórias gravadas e inscritas no corpo do intérprete cênico, e a análise de gestuais, em associação com elementos encontrados no Tanztheater.

Simone Rorato (Figura 66) tem formação em balé clássico e dança moderna. Foi uma das fundadoras do grupo TERRA, na cidade de Porto Alegre, tendo atuado posteriormente no Balé da Cidade de São Paulo. Ela também integrou o Bahia Ballet como bailarina, professora, assistente de coreografia e de direção. Participou ainda do “Tanztheater Christine Brunel”, em Essen/Alemanha. Após estas experiências, desenvolve sua individualidade artística tornando-se coreógrafa. Com o apoio da cidade de Essen e da região do Norte Wesfália cria na Alemanha “Die Nacht der Weisen”, “Kreislafen” e “Das Rechtauge”. A partir de 2006, ministra aulas e workshops de dança contemporânea e composição coreográfica.

Figura 66 – Simone Rorato



Fonte: ESCOLA DE ARTES DE CHAPECÓ, 2010.
Ministra aulas e workshops de dança contemporânea e composição coreográfica.

As categorias estabelecidas para análise, antes das entrevistas, quanto aos aspectos relacionados à dança foram as seguintes:

- Intervenção urbana;
- Espaço de atuação;
- Relação com o público;
- Tecnologia;

- *Flashmob*;
- Trabalho artístico.

E as categorias analisadas, que surgiram durante as entrevistas, quanto aos aspectos relacionados à dança foram:

- Política cultural
- Mercado de trabalho
- Formação de público
- Figurino adaptado à rua
- Críticas

Seguem as análises das categorias relacionadas acima.

7.1 Em torno das Intervenções Urbanas e Ocupação de Espaços Públicos

Acompanhando a tendência mundial, que se iniciou na segunda metade do século XX, dos artistas de intervir no mundo real e na cultura, irreversivelmente urbanos, levando sua arte a espaços inusitados, como ruas, praças, etc., diversas iniciativas artísticas buscaram novas relações socioespaciais e consolidaram a ideia de intervenção urbana. Com objetivos de se aproximar da vida cotidiana, se inserir no tecido social, abrir novas frentes de atuação e visibilidade para os trabalhos de arte, fora dos espaços consagrados de atuação, tornando a arte mais acessível ao público, as artes cênicas tomam os espaços urbanos.

Em Porto Alegre, a arte da dança foi para a rua com os bailarinos do Terra Cia. de Dança do Rio Grande do Sul, dando início aos eventos de intervenção urbana da dança no Estado. Brunelli descreve como e porque isso ocorreu:

Muito inusitado, né! a questão toda era o inusitado, porque assim o próprio público não conhecia isso, não esperava, era um movimento que estava acontecendo já em outros lugares do mundo, mas aqui em PA ainda não, os grupos trabalhavam em espaços próprios como teatro, como em espaços fechados e a gente começou a trabalhar na rua até porque tínhamos dificuldade, primeiro, em conseguir salas, espaços... porque tudo era muito caro pra alugar. Vocês sabem que hoje ainda é... na verdade se pensava naquela época em levar a dança mais próxima do público (...) Nós estávamos levando arte diretamente ao público, mais próximo, cada vez mais próximo das pessoas e nos lugares mais inusitados também. Nós dançávamos, além da esquina democrática, na praça da alfândega (...)

Fizemos projeto, apoiado pelo Renner na época, na Redenção, domingos à tarde na Redenção, no Parcão, no Moinhos de Vento. (...). Então na verdade a ideia também, além de claro essa impossibilidade, não impossibilidade, mas mais dificuldade também de conseguir espaços fechados, a gente tinha essa ideia de levar a dança para o público, uma ideia mais inovadora de levar, aproximar, e fazer tudo gratuito, sem ingressos. E podiam se aproximar e a gente conversava, eles vinham depois do espetáculo, conversavam com a gente. E era um tipo de dança também já diferente, as pessoas acostumadas com a dança aquela imagem de dança do ballet, aquelas coisas mais tradicionais que é o que estava no imaginário das pessoas naquela época. Então a gente começou também a levar um repertório um pouco mais “contemporâneo”, que não é o contemporâneo que hoje a gente entende, e é trabalhado, mas era uma ideia mais contemporânea, com música popular, se trabalhava com repertório musical variado. As pessoas se identificavam com o repertório e outras começavam a conhecer coisas que ainda não tinham visto ou ouvido. Então era muito interessante. Acho que isso foi realmente um marco importante na dança aqui do RS, porque depois disso muitos grupos começaram a criar esse tipo de trabalho, levar também pra outros espaços que não o palco, que não um espaço fechado, pra uma sala, um teatro.

De 80 pra cá, muitos grupos de dança fizeram da rua e de lugares inusitados seu palco de atuação. Hoje a maioria dos grupos contemporâneos já atuou nestes espaços ou fazem deles seu espaço de trabalho. Os diretores do grupo Gaia (Alessandra Chemello e Diego Mac), comentam:

ALESSANDRA CHEMELLO: E, não necessariamente a rua, mas espaços inusitados para a dança. A rua pode ser um deles também (...) mas a gente sempre teve essa ideia de levar a dança no lugar onde ela não seria imaginada em princípio. No teatro também, evidente, mas a gente também buscou se desafiar, por vontade própria e por necessidade, a ter outros lugares onde a gente pudesse mostrar a nossa obra.

DIEGO MAC: A Lúcia fala dessa coisa de que essas noções eram, de certa forma, inovadoras pra época, eram diferentes, e rompia com algumas tradições, e eu acho que isso continua acontecendo na cena que a gente está, no nosso sistema.

ALESSANDRA CHEMELLO: ...30 anos depois, continua acontecendo!

DIEGO MAC: ... tanto a forma de apresentação dos trabalhos quanto o processo de apresentação dos trabalhos, não o formato de apresentação, isso está inserido dentro da linguagem dos próprios formatos, dentro da poética do grupo. Ao criar a gente está imbuído dessa ideia de se aproximar das pessoas, não é só o formato de apresentação, nem só um lugar de apresentação. E no Gaia tem também essa relação dos espaços da dança. Ao mesmo tempo em que o flashmob a gente vai pra rua, que ainda é um lugar inusitado para se dançar, por incrível que pareça, mas ainda é um lugar inusitado para se dançar! Da mesma forma que a gente vai procurar esses lugares inusitados, a gente também busca aprimorar espaços já impregnados de outras danças. Quando a gente vai fazer o Alice, por exemplo, espetáculo de 2007, a gente vai trabalhar dentro de uma boate gay, que é um espaço impregnado de dança, socialmente impregnado de dança, então a gente busca isso.



O que parece importante salientar no discurso de Diego Mac, diretor do grupo Gaia, é o momento em que ele enfatiza a questão do espaço urbano ainda ser, nos dias de hoje, um local ainda inusitado para a arte do movimento. Isso, muito provavelmente, para o público de Porto Alegre. Ele comenta: “... ao mesmo tempo em que o *flashmob*, a gente vai pra rua, que ainda é um lugar inusitado para se

dançar, por incrível que pareça, mas ainda é um lugar inusitado para se dançar...”

Outra questão importante, levantada pelos integrantes dos grupos entrevistados, foi em relação ao figurino utilizado para a performance de rua:

SAYONARA PEREIRA: Ah! E nós tínhamos uma roupa adaptada pra rua, que era umas calças jeans, que eram o início da lycra, jeans com lycra, e as camisetas pintadas por nós mesmos com aquele símbolo do Terra e tênis.

SIMONE RORATO: E nós dançando “Carmina Burana” com malha inteira, saco de plástico – aqueles que eram pra emagrecer – porque não podia mostrar o corpo - e casaco. Porque tu não podia se expor ali, eram pessoas com problemas, né... (...) este Presídio Central que está destruído, alguns anos atrás ainda devia ter o nosso pôster, dançando no pátio. Mas a questão do figurino, né, totalmente fechado, pelas condições que eram necessárias.

LÚCIA BRUNELLI: (...)a gente dançando no asfalto, nós não usávamos linóleo, a gente usava tenisinho para dançar na rua, calças, na época com elastano - a gente chamava de stretch - a gente usava camiseta com o nome do grupo, era o nosso uniforme de rua, de dançar na praça, na rua.

DANIELA AQUINO: ... agora tu falaste do figurino que vocês usavam na rua, o figurino do “Abobrinhas recheadas” é calça jeans, camiseta, tênis (...) uma roupa super cotidiana. E até é, digamos assim, uma escolha estética, mas também não só isso, a gente trabalhar com essa ideia do urbano, mas também era o que a gente podia fazer naquele momento e funcionou muito. Mas aí tu pensa: é um espetáculo com uma produção básica. Talvez a gente quisesse fazer de outra forma, mas naquele momento tudo funcionou e foi daquele jeito.

Os dois grupos concordam que é necessária uma adaptação de figurino para uma performance na rua. Mesmo sendo um espetáculo adaptado em fragmentos, como era o trabalho que o Terra fazia, a questão do figurino era importante ser pensada, conforme o público e o ambiente físico.

7.1.1 Os Aspectos Políticos das Manifestações Públicas da Arte

De um modo geral, argumenta Marvin Carlson (1989), os diretores artísticos da segunda metade do século XX que utilizaram as ruas e outras localizações urbanas não tradicionais, não desejavam apenas buscar espaços novos para suas produções. As intervenções urbanas, como invenção dos anos 60, são “filhotes dos protestos por direitos iguais, das manifestações contra ditaduras e guerras, do tropicalismo e do rock”.

No Brasil, para João Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006), contracenar com o espaço público tornou-se especialmente decisivo e urgente em 1985, no final da ditadura militar. Os artistas lançam mão de procedimentos conceituais, ideológicos e estéticos para atuar com domínio nos espaços públicos, levando suas lutas políticas, de cidadania e posições contra convenções e rigores. O Terra está inserido neste contexto e Carlota Albuquerque e Simone



Rorato relembram isto, comentando sobre este momento político e que dançaram com as músicas de protestos de Mercedes Sosa, por exemplo, entre outros:

CARLOTA ALBUQUERQUE: Eu lembrei com isso, de uma outra coisa, da questão dramaturgica, que eram escolhidos obras também que fossem importantes. Era pensada uma obra que, de certa maneira, pudesse ter um diálogo, seja da liberdade ou da repressão.

SIMONE RORATO: Está correto porque a gente está em plena ditadura, em 81.

CARLOTA ALBUQUERQUE: No Presídio das Mulheres, uma fugiu depois da apresentação, pegou os lençóis e conseguiu fugir. E a gente brincava: Olha! A gente conseguiu fazer com que ela fugisse! (hehehe)

SIMONE RORATO: Final da ditadura, né! Essa dramaturgia que tinha ali, Vinícius, Mercedes Sosa, Piazzolla... Nós éramos ainda os “guerrilheiros do bem”. Tche Guevara. A gente veio dos anos 60 e 70, libertações, feminismo. (...) A gente estava vivendo, não um resultado, mas nós também participamos disso.

Carlota Albuquerque também comenta em seu depoimento sobre o Terra ter sido um grupo que trazia manifestações políticas, de liberdade e contra a repressão:

(...) aí surge o Terra com essa coisa um pouco política, tinha essa necessidade da liberdade, eu acho que nós somos um movimento da liberdade no Brasil, da repressão. Isso no início dos anos 80. (...) Cada momento destes anos foi muito diferente, até porque faço parte de um grupo que foi criado nesta década.

Ainda num sentido político, mas com um outro foco, mais de reivindicações profissionais, Diego Mac destaca a atuação do Gaia:

E eu acho também que, às vezes tem uma dimensão política muito importante nisso. Em todas essas ações. Não é privilégio somente das nossas vontades, de nossos desejos, enquanto criadores. Dentro dos nossos desejos, enquanto criadores, está esse aspecto político, porque a gente está lidando com a vida. É a vida da gente que está em jogo. Porque nós trabalhamos com isso, nós somos trabalhadores da dança, é nosso ofício, e quando a gente vai pra rua, quando a gente diz que a gente não tem espaço, isso tem uma dimensão política muito séria. Não é só fazer a Macarena no Mercado Público, porque é um oba-oba, porque é divertido, porque as pessoas vão e dançam, tem uma ativação política embutida nisso. (...) E por isso é também muito triste a gente passar por esse tempo todo e verificar que a gente busca as mesmas coisas em termos políticos. A gente poderia ter avançado já!

Lúcia Brunelli concorda e completa chamando a atenção para o se fazer política através da arte:

A gente faz política através da nossa arte. Pra que a gente possa ter conquistas com isso, né! A gente, com muito trabalho, a gente vem trabalhando há muitos anos, todos nós, vocês jovens, nós já de outra geração, mas a gente vem trabalhando e continua trabalhando muito e temos conquistas sim, mas poucas conquistas. Poderíamos ter tido muito

mais. Não é por falta de trabalho, não é por falta de nada que a gente fique devendo. São os momentos políticos todos que nos trazem entraves.

Os dois grupos parecem concordar com o fato das artes estarem ligadas à política de suas épocas, embora tenham abordado focos diferentes.

7.1.2 O Espaço da Atuação... e a Falta de Espaço

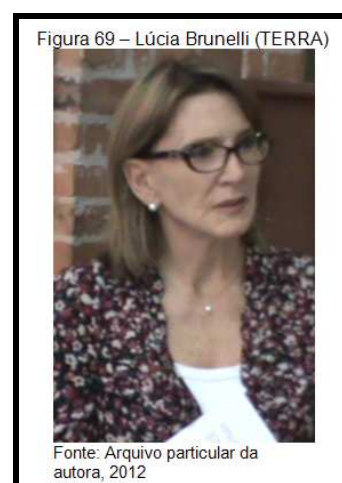
Denis Bablet (1988) afirma que cada época, cada etapa da história social, corresponde a um certo tipo de lugar teatral, definido por uma organização precisa de espaço. Hoje, o lugar teatral ou o lugar da ação teatral não se dá somente em uma edificação teatral, sendo os trabalhos artísticos levados às praças, avenidas, shoppings, estacionamentos etc.

Os motivos que levam os artistas a ocupar espaços urbanos são diversos, como: aproximação do público, protestos, manifestações políticas e/ou culturais, buscar as propostas contemporâneas de arte etc.

Entretanto, é importante destacar no depoimento de Brunelli sobre o trabalho do Terra nos espaços urbanos, o fato da Cia. ter ido para as ruas em função da dificuldade de conseguir locais como teatros e salas de espetáculos para apresentação de suas obras, por serem de locação muito cara para um grupo independente de dança. Ela comenta:

(...) os grupos trabalhavam em espaços próprios como teatro como em espaços fechados e a gente começou a trabalhar na rua até porque tínhamos dificuldade, primeiro, em conseguir salas, espaços... porque tudo era muito caro pra alugar vocês sabem que hoje ainda é. (...)

O fato de ter ido para rua como solução de não ter espaços fechados como teatros também é destacado por Sayonara Pereira (uma das bailarinas fundadoras da Terra Cia. de Dança):



(...) E a rua era uma necessidade, porque não tinha teatro pra dançar. Então a gente ia pra rua. Porque nós tínhamos projetos, e esses projetos acabavam acontecendo na rua porque não tinha teatro. Era uma necessidade de estar na rua.

Neste mesmo sentido, Chemello deixa claro que o grupo Gaia teve a mesma motivação para ir para a rua:

E a questão da rua, ela começa a ser pensada e trabalhada pelo mesmo motivo do Terra: a dificuldade de espaços para que a gente possa trabalhar nosso repertório, a nossa construção de linguagem em dança. É caro, não tem espaço, se tem espaço, ele tem condições ruins para se trabalhar o corpo, enfim...

A atuação em espaços urbanos públicos se configura em um trabalho bastante diferente da do levado à edificação teatral. Inevitavelmente, a arte levada ao espaço urbano público tem de se defrontar e até mesmo competir com o universo dos objetos instituídos pela cultura como não-artísticos, advindos das mais diversas categorias de definição funcionais presentes no espaço público, como construções arquitetônicas, mercadorias, elementos decorativos, paisagem e o próprio indivíduo, uma relação necessária que tais objetos teriam de estabelecer naquele espaço.

Lúcia Brunelli comenta acerca desta questão do preparo diferenciado de repertório, da postura do próprio artista em relação ao público e da influência do ambiente, e Alessandra Chemello completa concordando:

LÚCIA BRUNELLI: Toda a preparação, até a escolha do repertório era diferente. A gente achava difícil dançar ORFF, por exemplo, na rua. Dançávamos fragmentos de Orff, isso sim, porque a gente também achava que as pessoas precisavam aprender a conhecer alguma coisa. A gente precisava também aproximar, levar as informações. Mas não fazíamos uma obra completa, a gente fazia fragmentos. Então até a própria escolha do repertório, acho que também tem toda uma diferença. Tu tem um distanciamento, tu tem essa plateia imobilizada, sentada, assistindo, recebendo aquela informação enquanto no nosso caso as pessoas podiam não estar interagindo ali, mas as pessoas de uma certa forma estão mais envolvidas com o espetáculo quando se está fazendo em outros lugares, estão mais próximas, o artista fica mais próximo. Então tem essa diferença de trabalhar em um espaço urbano. Com outros ruídos, com buzina de carro...

ALESSANDRA CHEMELLO: Sem o isolamento, não é nem isolamento, mas sem a magia do "faz de contas" que é a coxia, a luz... Onde tu some...

Na rua está tudo a mostra. Se precisar trocar de roupa, se olha do lado e tu está trocando...

LÚCIA BRUNELLI: Tu está sujeito a todo o ambiente em si, né. Até se uma pessoa quiser entrar ali no meio. A gente já dançou no Hospital São Pedro, que ali a pessoa vinha tirava a roupa, entrava e dançava. A gente está sujeito a estas intervenções, a gente está preparado para isso. Então na rua ou nesses ambientes diferentes, que não um palco, um teatro, um espaço fechado, tu te prepara para essas coisas. A trilha também fica muito mais diluída no ruído do espaço, ela recebe outras interferências, então tem toda uma diferença. E a preparação para este espetáculo era diferente. E o figurino era um figurino “urbano”, de dançar na rua. Eu acho que tem toda uma diferença. E até o próprio artista se posiciona de uma maneira diferente. O fato de estar mais próximo das pessoas, de tu querer se comunicar de uma maneira mais próxima, mais direta, talvez também a postura do artista é um pouco diferente do que tu estares ali com todo aquele aparato do palco, a iluminação, toda aquelas possibilidades que se tem. A coxia, tu pode sumir, tu pode aparecer...

O grupo pareceu concordar com o fato de que a estrutura de um teatro, no caso as coxias, ajuda a esconder o artista quando necessário e que em um espaço urbano não se tem essa possibilidade e isso traz uma proximidade com o público. E essa impossibilidade de utilizar os recursos de um teatro e a intenção de se comunicar de uma forma mais próxima ao público, faz com que o artista tenha um posicionamento e uma postura diferenciada.

Na estrutura de somente deslocamento de palco (espaço cênico / caixa-preta) da edificação teatral para um espaço inusitado urbano, o grupo Terra se apresentava na década de 80 em Porto Alegre. Sayonara Pereira explica: “(...) sobre o espetáculo, ele ia como um pacote, o formato dele... é importante pensar que ele era sim adaptado, mas a ideia era caixa-preta e era a caixa-preta que saía para rua, era essa a ideia...”

Levando em consideração esta estrutura de manifestação de rua, Diego Mac salienta como importante diferença entre as apresentações dos dois grupos:

Tem uma diferença importante aí, das ações do Terra, e daí tu me corrige se eu estiver errado, e das ações do Gaia de flashmob, de intervenção. Porque nas do Terra, me parece, que eram apresentações com a Cia., e aqui não. Aqui a gente tem um público que é atuante.

Em torno da influência dos espaços públicos na criação da obra, Diego Mac comenta:

Tem a relação também do que este espaço público influencia na própria criação. Necessariamente, quando a gente vai criar um trabalho para palco, para teatro, a gente leva menos em conta a estrutura espacial. A gente tem lá um teatro que é meio matriz, uma caixa-preta, plateia... Eu acho que a rua demanda essa criação específica, eu vou criar especificamente para aquele lugar. Eu vou criar especificamente para a Casa de Cultura, então o que isso demanda pra minha criação, o que estas janelas vão trazer para a minha coreografia, como é que o público vai estar colocado, enfim, tem essa outra dimensão na criação que o espaço público traz bastante.

Mac deixa claro que seu grupo não tem o hábito de levar à rua um espetáculo, a caixa-preta. A obra, quando originalmente tem intenção de ser apresentada em um espaço aberto, é trabalhada de forma diferente.

7.2 Público: relação, reação e formação

Abandonar o espaço físico teatral, segundo Patrice Pavis (2006), corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar lazer, cultura e manifestação social, de se inserir no urbano entre provocação e convívio.

Estas finalidades o grupo Terra levava consigo em suas manifestações públicas, nos explica Lúcia Brunelli.

(...) na verdade se pensava naquela época em levar a dança mais próxima do público. (...) Nós estávamos levando arte diretamente ao público, mais próximo, cada vez mais próximo das pessoas e nos lugares mais inusitados também. (...) Então na verdade a ideia também, além de claro essa impossibilidade, não impossibilidade, mas mais dificuldade também de conseguir espaços fechados, a gente tinha essa ideia de levar a dança para o público, uma ideia mais inovadora de levar, aproximar, e fazer tudo gratuito, sem ingressos.

Simone Rorato e Carlota Albuquerque completam falando do objetivo de cativar o público e que a escolha dos locais para as apresentações era em relação ao grande movimento de pessoas:

SIMONE RORATO: Eu acho que o objetivo era o público, era cativar o público. E os lugares eram escolhidos assim, exatamente, a esquina... Eu

não conhecia, naquela época não era chamada assim, era na esquina da Borges com a Rua da Praia. E quando tu vê aquele círculo de pessoas, era o objetivo mesmo. O MARGS era porque tinha a feira do livro, tinha festival de teatro, tudo acontecia na praça ali. E nós escolhíamos aquilo ali porque eram movimentos, eram movimentos de cultura.

CARLOTA ALBUQUERQUE: Se torna esquina democrática porque os artistas invadem aquele lugar e aí é o espaço onde se fazia manifestações políticas e artísticas e aí esse nome veio muito depois, de tantas ações naquele local.

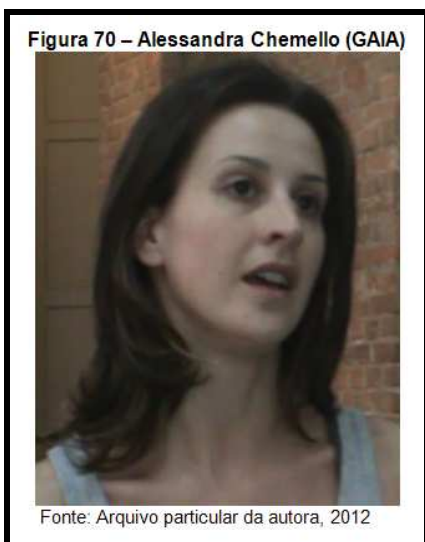
SIMONE RORATO: O objetivo era efetivar uma coisa da dança, trazer ela pra rua para ser vista, quase como um espetáculo, não precisava de luz porque era de dia, por exemplo, na esquina democrática eram duas sessões, meio dia e às seis, o projeto era “primavera nas esquinas”. E a plateia era assim apaixonante. (...) Porque não existia pra nós o jogo de dança pra lá e pra cá, como talvez hoje exista, era a nossa intenção dramática, do movimento que pegava. Então a pessoa ficava assim apaixonada e não saíam de perto. O objetivo era atrair essas pessoas pra dança e pro teatro.

Ainda explicando a atuação da Cia., Sayonara descreve o trabalho do Terra, comentando que ele atuava em 3 contextos, que ela descreve da seguinte forma:

(...) o Terra poderia ser dividido em três frentes, a frente que era programa de repertório para o teatro, e esse programa de repertório da Cia. que saía para a rua, fragmentada ou não. (...) Depois tinha a frente B que era um trabalho social, e neste trabalho social, eu acho interessante pensar que era um trabalho social que também ia para a rua, porque a gente dançava em pátios de penitenciária, em pátios de hospitais. Aí como intersecção eu encontro entre o trabalho social e as apresentações na rua, que aí vem ruas, parques, estacionamentos (do Záfari). Isso é social e isso também é rua. Então estas três frentes: programa de repertório, o trabalho social e as apresentações na rua. E sempre eram os espetáculos da caixa preta que se transportavam para estes lugares, com exceção dessa situação sobre a TV, que era o Jornal do Almoço, que aí foram esquetes, que o coreógrafo que a gente trabalhava recorta os espetáculos. Então são pequenos fragmentos da coreografia, que ele modifica o local, aí é o momento que vira esquete, mas sempre partindo das coreografias originais dele.

É importante, entretanto, especificar uma característica da ação teatral quanto a sua organização. A princípio, segundo Denis Bablet (1988), essa organização se institui a partir de uma relação determinada entre o palco e a plateia, entre público e o artista. Uma linha imaginária que separa o espaço da cena e o espaço da plateia.

Porém, atualmente, esta linha imaginária quase desaparece nas intervenções urbanas de arte cênica. Os trabalhos coreográficos são levados aos espaços públicos com uma estrutura que permite a participação ativa do público.



Para Evelyn Lima (2006), ao tomar o espaço urbano como espaço cênico, a arte se apropria da arquitetura da cidade e a transforma em arquitetura cênica, e neste sentido, “tem função preponderante de promover a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, plateia, atores e espectadores”. Um exemplo são as ações de *flashmob dance*.

Essa comunhão entre palco e plateia, entre bailarinos e público, é comentada por Alessandra Chemello, diretora do Gaia, o grupo que organizou a primeira ação de *flashmob* em Porto Alegre:

ALESSANDRA CHEMELLO: Quando a gente está numa proposta de flashmob, ela já tem por raiz essa participação do público, e aí a forma que se opera visa exatamente isso. Fazendo uma comparação, até meio boba, mas tentando trazer aqui o que eu quero dizer com mais clareza, quando a gente faz um flashmob, o objetivo principal é reunir pessoas para fazer uma determinada ação. Ação, não significa que é uma ação de dança, é uma ação. E aí, tudo que é feito nos bastidores pra que isso aconteça visa à reunião das pessoas e não a execução perfeita da partitura que vai ser feita. Então tem essa diferença. Neste sentido a gente teve só boas experiências com flashmob. A gente fez alguns, no Mercado Público foi o mais cheio de gente, talvez até porque o próprio mote da Macarena fosse muito próximo das pessoas. Agora, eu concordo quando se diz que o público não participe, (...) porque se eu vou pra dentro de um teatro, pra dentro de uma sala, mais formal e tentar provocar uma participação num ambiente onde a participação não é o objetivo fim, ele já vai para ser expectador, aí fica mais complicado. A gente tenta fazer isso acontecer em algumas vezes, mas é complicado, tem que saber qual é o objetivo da ação que tu está fazendo. No caso do flashmob, na minha visão é isso, a gente quer reunir pessoas, então tudo vai visar isso. Então o público tem que participar senão o flashmob não acontece.

DIEGO MAC: a gente tem um público que é atuante!

ALESSANDRA CHEMELLO: ... e sem ele não funciona!

Chemello e Mac enfatizam que a participação do público é essencial para uma ação de *flashmob*.

Em seguida, Brunelli chama a atenção para alguns pontos a serem considerados como a influência da tecnologia nesta participação do público, a importância do Terra ter iniciado um trabalho de levar às ruas suas obras e o fato desses grupos de dança estarem trabalhando para a formação e educação do público de arte:

O que possibilita isso hoje são essas mídias e essas ferramentas que fazem com que o público não desconheça isso. O público tem essa informação, tá no youtube, tá aqui, tá ali, já viram flashmob, sabem do que se trata. E aí quando acontece as pessoas têm um pouco de resistência de se expor, obviamente, mas as pessoas conhecem, já viram, já ouviram. Então o que é interessante é que a gente continua trabalhando pra formação de público de dança, pra plateia de dança, seja ela plateia expectador, seja ela plateia interagindo num flashmob. Então essas ferramentas hoje fazem com que as pessoas não desconheçam. Na nossa época, no caso, as pessoas assistiam, podiam achar legal, maravilhoso, mas ninguém entrava no meio do grupo e saía dançando e nem a gente propunha. (...) Era um momento diferente, era mesmo de romper com algumas coisas, fazer com que as pessoas se aproximassem. E acho que isso hoje já foi conquistado de uma certa forma e permite então essa interatividade do público com o flashmob. A gente analisando isso é uma coisa assim maravilhosa!

Completando seu depoimento sobre o fato do Terra ter trabalhado para uma educação de público e ampliação do público da dança e enfatizando o aspecto da gratuidade das apresentações na rua, Brunelli comenta sobre a reação de perplexidade do público naquela época:

(...) as pessoas, o público do centro, na hora do almoço, as pessoas jamais imaginavam que ia acontecer ali a gente dançando no asfalto. (...) A gente tinha essa ideia de levar a dança para o público, uma ideia mais inovadora de levar, aproximar, e fazer tudo gratuito, sem ingressos. E podiam se aproximar, e a gente conversava, eles vinham depois do espetáculo, conversavam com a gente: – Mas o que que é isso!!! Da onde é que surgiu isso, a gente nunca viu!!! (...) E acho que foi uma coisa bacana, assim, porque, além da gente ter feito uma educação de público, ampliado o público da dança, as pessoas passaram (...) ir ao espetáculo do Terra. A gente começou a ter um público já conquistado a partir destas apresentações em espaços urbanos.

Diego Mac destaca o fato da gratuidade talvez ter relação com o fato de se ter um público cativo, e subentende problemas de questões conceituais e ideológicas:

E essa coisa do público cativo que tinha no Terra, as pessoas iam assistir já, estava na agenda cultural das pessoas assistirem o Terra, acho que isso acontece um pouco com o Gaia também. (...) A gente apresenta o espetáculo, também tem essa questão da gratuidade, enfim, por uma questão conceitual e ideológica, e as pessoas vêm, a gente já tem um público que assiste os nossos espetáculos.

O diretor do Gaia, também comenta uma das reações de seu público que ele pessoalmente considera especial e Brunelli ajuda a concluir:

DIEGO MAC: ... e aí uma reação muito legal das pessoas, que eu acho incrível, eu gosto de ter isso como meta de trabalho, que é assim, as pessoas saíam com vontade de dançar depois que viam o espetáculo, saíam com vontade de dançar. Eu adoro quando as pessoas falam isso! Que vem e: - Ai, que vontade de sair dançando! É isso né!!

LÚCIA BRUNELLI: ... isso é o público cativo da dança, que a gente quer manter.

Quanto à aproximação do público em espaços urbanos, Alessandra Chemello argumenta a seguinte questão:

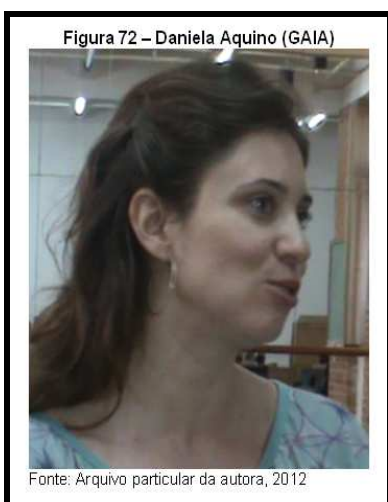
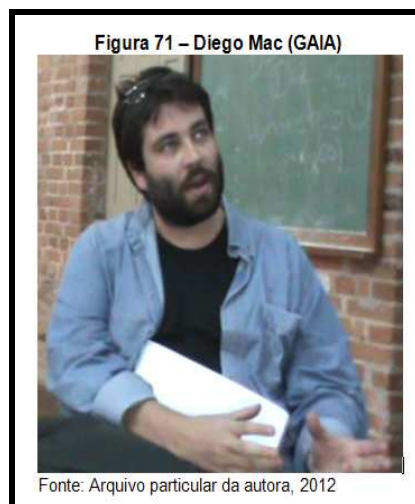
Eu acho que tem um ponto interessante, não é simplesmente dançar na rua ou dançar num teatro. Porque eu posso ir pra rua mas fazer de conta que estou dentro de um teatro, porque eu vou ter um palco montado, porque eu vou ter um grid de luz, e eu estou na rua mas eu estou numa atmosfera de teatro, e eu posso estar dentro de um teatro e criar uma atmosfera que o espaço urbano possibilita que é a proximidade. Eu acho que não tem a ver com o espaço físico necessariamente, eu acho que tem a ver com a atmosfera que eu possa criar. Eu já dancei na rua em cima de um palco, com luz, e eu estava na rua, o público estava de pé ao meu redor, mas eu estava em um teatro, eu estava em um palco, e eu já dancei dentro de um teatro, por exemplo, no "Alice", dentro de uma casa formal de espetáculo onde o público estava muito mais próximo do que na rua, então eu acho que tudo depende da proposta que é colocada e não necessariamente vai ser porque eu estou na rua que eu vou ter essa possibilidade, vai depender de como se faz isso. É o que vai ser proposto. Eu posso ir para rua e manter exatamente a mesma ideia de um palco italiano, certo ou errado, melhor ou pior, está fora de questão agora, mas eu acho que não é o espaço em si que faz a coisa ser diferente e sim a proposta cênica, a proposta artística, a nossa própria postura enquanto artista.

Chemello acredita que não é o espaço, aberto ou fechado, que faz a proximidade do público. Como ela descreve, o bailarino pode estar dançando na rua e impor um limite de aproximação, através de sua postura cênica e da estrutura

montada em torno da performance, fazendo parecer apenas um deslocamento do espaço teatral. Ao mesmo tempo em que um bailarino pode estar se apresentando em um teatro, ou em uma sala fachada de espetáculo, e romper com os limites palco/plateia, se aproximando do público e, até mesmo, fazendo com que este público participe ativamente na performance.

Entretanto, Brunelli, parece discordar, argumentando:

Mas eu acho que existem pré-disposições em algum momento que interfere. Assim, o ritual, né... o fato da pessoa comprar seu ingresso e ir ao teatro assistir ao espetáculo do Gaia ou do Terra, a pessoa já tem uma pré-disposição á uma determinada formalidade ritual que faz com ela tenha uma postura x, tu compra teu ingresso lá um dia antes, tu te prepara, então tu vai naquele dia, naquele horário, tu senta naquela cadeira, tu aguarda, a luz do teatro está acesa, apaga a luz, a cortina vai se abrir, aquela coisa daquele impacto, a coisa da estética. (...) Também existe a pré-disposição, também existe a questão da interferência do espaço como um todo, que faz com que seu público possa ser mais, enfim, menos cheio de “preconceito”, que teu público possa estar mais relaxado, teu público tenha uma expectativa diferente. Eu acho que isso tudo sim está contemplado nesta questão.



Verifica-se, pelo discurso, que Brunelli acredita que o público que vai ao teatro tem uma expectativa que não corresponde a uma possibilidade de participação atuante na cena. Contudo, ela parece concordar que na rua, a situação é um pouco diferente. O grupo de artistas terá de fazer bem mais do que simplesmente ir à rua para conseguir a participação efetiva do público. Parecem ter surgido dois níveis de “aproximação” do público: sendo um deles o fato da performance ser apenas levada até onde o público está e a outra, a possibilidade de participação do público na cena, rompendo a linha imaginária entre o artista e a plateia. E Mac parece concordar com isso, ajudando a concluir que cada ambiente carrega uma pré-disposição de plateia, tem características diferentes e possibilita estabelecer relações diferentes também.

LÚCIA BRUNELLI: Olha só, na época do Terra, a gente estava na rua, muito próximo do público e o público não estava tão próximo da gente...

DIEGO MAC: É mas essa coisa do ritual, do universo, o que está em volta disso tudo. No teatro a gente tem todos aqueles aparatos, aquela configuração arquitetônica para determinado fim. O ritual da rua é outro.

LÚCIA BRUNELLI: Acho que cada ambiente tem. A gente também dançava em boite gay, nós tínhamos um público que nos amava. A gente sabia que seria muito bem recebido por esse público. Claro que a gente tinha uma pré-disposição diferente, porque era este público específico. Então se estabelece relações diferentes também.

Pode-se observar que o Gaia, como um grupo contemporâneo e, tendo já o “caminho aberto” pelo Terra, está acostumado a criar em função de uma grande aproximação do público, chegando à inexistência do limite da cena. Isso é confirmado no depoimento de Aquino e complementado por Chemello:

DANIELA AQUINO: E tem uma característica, também, dos espetáculos do Gaia, pelo menos de uns anos pra cá, mesmo se tratando de um ambiente fechado, numa sala, o público está muito dentro da cena, praticamente em tudo, porque a gente não trabalha com o palco italiano. Então aqui nessa sala era uma passarela de dança, tinha público dos dois lados. (...) O “Não se pode amar”, na segunda versão, também, o público estava numa sala junto com a bailarina, o “Alice” numa boate, o “Abobrinhas” também, numa arena...

ALESSANDRA CHEMELLO: ...os bailarinos sentados do lado do espectador, na fila das pessoas. A gente ia até lá, falar com as pessoas.

Carlota Albuquerque comenta da utilização da mídia para a popularização do grupo e a influência disso no tipo de público que costumava assistir ao Terra. Junto com Simone Rorato, Carlota destaca que são dois públicos diferentes, os de apresentações do Terra e os de intervenção do Gaia:

CARLOTA ALBUQUERQUE: (...) Porque o Terra teve uma importância, ele entrou na mídia, ele se fez um grupo popular. E abria o Jornal do Almoço que era diário, ele abria a chegada do Papai Noel no Gigante da Beira Rio, não era no Gigantinho, era no Gigante da Beira Rio. Então ele construiu uma linguagem sem a internet, sem hoje essas possibilidades da gente descobrir o mundo, de se popularizar... Então a ida pra esses lugares – e aí eu falo também um pouco como público - era o momento impressionante, do encontro com o artista mesmo, aquele artista que eu admirava. Tinha também esse apelo. Não só a pessoa que passava pela rua, entende, as pessoas iam para assistir o Terra. Existe uma diferença, eu tive um

momento dentro e outro momento fora e como fora nós nos reuníamos, enquanto bailarinos, enfim artistas, (...) para procurar o Terra! Não era só um público que pagava uma intervenção de rua, aquele público que passava por ali, não, eles ficavam esperando.

SIMONE RORATO: Importante também essa coisa midiática que ela falou, era jornal e TV, e as pessoas sabiam por aí, não tinha apelo de internet, não tinha nada, era cartaz, [panfleto] pra distribuir, a gente ia pra o Jornal do Correio...

CARLOTA ALBUQUERQUE: Pegava dois públicos, o público que estava e o público que ia para. Que é um evento interessante pra rua! É uma diferença do que acontece com o Gaia. Ele pega, o flashmob pega o imprevisto, quem já está (...)

Por fim, ficou esclarecida, principalmente, a diferença do público que acompanha uma Cia. em seus espetáculos e o de uma ação de *flashmob dance*. Não sendo necessariamente o público do Gaia um público de *flashmob*, portanto, de improviso. Como o Terra, o Gaia também possui seu público cativo, embora com expectativas diferenciadas.

7.3 As Ações de *Flashmob Dance*

Os *flashmobs* são ações que mesclam dois espaços distintos entre si, o espaço virtual e o espaço urbano. Elas iniciam por um processo de comunicação em massa, geralmente, através das redes sociais, onde um líder convida os interessados a se juntarem em grupo, em um determinado local do espaço urbano e em prol de um só objetivo.

Chemello e Mac comentam que o Gaia partiu para ações de *flashmob* como consequência de um trabalho com intenções de utilização da tecnologia e objetivo de aproximação do público. Eles descrevem como ocorreu:

ALESSANDRA CHEMELLO: O flashmob veio como uma consequência, um trabalho específico, uma consequência deste conceito, dessa forma de ver dança, de querer se aproximar, de querer fazer o público participar, enfim, de usar a tecnologia, de usar mídias sociais que faz parte do nosso mundo, não só do mundo da arte, mas do nosso mundo em si.

DIEGO MAC: e o flashmob vem como uma outra resposta a toda essa busca que a gente vem fazendo, mais uma forma poética de responder essas nossas questões de como aproximar a dança das pessoas. E ele vem então conectado e em sinergia com essa questão da tecnologia e da

internet, principalmente, com essas novas formas de comunicação. Enfim, a gente está muito ligado quanto criador, a gente gosta de estar muito ligado a estas manifestações populares, por esse motivo a gente está ligado ao youtube, o que acontece de dança no youtube, o que não está aparecendo. E a gente se depara com esse formato de flashmob um dia, e isso nos impacta, a mim principalmente. E essa coisa da mobilização das pessoas via meio de comunicação tecnológica. Então a gente estava convidado para participar de um festival aqui em Porto Alegre, o “Mesa Verde”. Nos chamaram para fazer uma intervenção em espaços públicos. Nos chamaram pra fazer o “Abobrinhas recheadas”, espetáculo de 2009, que é bem popular, que trabalha com a Macarena, uma matriz de movimentos deste espetáculo era a Macarena, espetáculo feito só com essa partitura. E a gente conversando: O que a gente vai fazer!? Não adianta pegar o espetáculo e levar. Não é isso! Não é isso! Não funciona! Então, o que que a gente vai fazer, então??? Vamos fazer uma mobilização social, de pessoas pra dançar o mote do espetáculo, vamos pegar o mote que é a Macarena.

ALESSANDRA CHEMELLO: ... até porque era uma dança que foi muito popular, todo mundo sabe, ninguém precisou entrar numa sala de dança pra saber fazer a Macarena. E no caso do flashmob isso é muito importante porque isso aproxima e faz com que as pessoas queiram participar, porque elas sabem, elas identificam, não vão pagar mico.

DIEGO MAC: Então vamos pegar o mote do espetáculo e vamos fazer uma mobilização. E a gente começou a fazer. E a gente deu todo um caráter pra isso, desenvolveu toda uma ação artística, que a coisa fosse confidencial, que os organizadores do festival não poderiam saber que a gente não ia fazer um pedaço do “Abobrinhas”. O pessoal do festival não sabia. Eu acho que isso caracteriza um pouco essa ideia do flashmob também, que diferencia um pouco de outras intervenções públicas, que é essa coisa do inusitado.

E Daniela Aquino descreve a reação do público com a ação realizada no Mercado Público de Porto Alegre:

E não era só as pessoas que sabiam que ia acontecer que participaram, quem tava lá no Mercado Público também se sentiu à vontade pra entrar. E a maneira com que a gente desenvolveu esse tipo de ação é também formadora de público, porque as pessoas veem o Gaia como um grupo que faz uma dança acessível, uma dança em que as pessoas também vão pra lá pra se divertir, vão pra lá pra ver questões do cotidiano também. Porque o “Abobrinhas” que foi feito a partir da Macarena, tem várias questões ali, a gente brincava com programa de televisão, a gente brincava com intervalo comercial, a gente brincava com a própria dança, com grupos de dança, a gente se apropriou de algumas coisas, fez releitura. E é um espetáculo extremamente popular, que muitas pessoas que assistiram viam também como uma proposta que poderia ir pra rua, porque era feito em uma espécie de um ringue, num linóleo quadrado verde e os quatro jogadores. Eles chamavam de jogadores por se tratar de um espetáculo que trabalhava com improvisação acima de tudo, mas com cenas que já tinham alguma coisa preparada, então tinha as cenas prontas. Então realmente poderia acontecer em qualquer espaço, a gente modificando algumas coisas. E o Diego, ele estava de fora, não estavam os quatro no ringue, mas estavam interagindo o tempo todo conosco. Então o Diego falava, ele

dava comandos no microfone, e de vez em quando ele dizia assim: – Todos jogam! E o público chegava a fazer assim ó! O “todos” éramos nós quatro, mas não quer dizer que o público, a qualquer momento, não pudesse entrar também. Então essa hibridização da cena começa a acontecer tanto no espetáculo que é feito pra sala, quanto numa proposta cênica pra rua também.

Entretanto, Simone Rorato e Sayonara Pereira, integrantes do grupo Terra, têm uma visão diferenciada dos eventos de *flashmob*, elas fazem uma comparação com um trabalho artístico de formação técnica e de linhagem:

SIMONE RORATO: Eu acho muito interessante esse pensamento da linhagem, porque linhagem não é erupção, entende, mas é uma formação. Que foram se afastando, e foi talvez aparecendo outras coisas, outros corpos, outra maneira de se expressar. Porque eu acho assim, esse flash, é bem como diz “flash”!

SAYONARA PEREIRA: Mas é o objetivo.

SIMONE RORATO: Eu sei que é o objetivo, mas eu me pergunto: é pra dar um choquezinho, então é só assim, “vup!”, eu só dou um “vup!” e vou embora... Eu me pergunto: O que me é necessário? Já chega a televisão que faz assim. E arte é um, quer dizer arte, esquece a palavra, mas a vida mesmo, o pulsar dela é um pouco mais lento. Então, não sei se quero ficar tomando choquezinho, entende. Talvez eu veja uma coisa mais profunda, eu entendo o flash assim. Acho bacana, divertido...

SAYONARA PEREIRA: Bom, eu não frequento muito a cena livre, os fomentos... Porque é muito rápido tudo, muitas informações, eu tenho outro ritmo. (...) E eu acredito, todas as coisas já que foram faladas do flash me diz que é rápido, é encostar, é essa coisa de superfície, de forma superficial, está na superfície.

Carlota Albuquerque, no entanto, parece acompanhar o trabalho do grupo Gaia e as ações de *flashmob* e argumenta:

Não sei se isso ajuda, eu tentei pensar no Gaia, o Gaia teve outros momentos, teve um momento Gaia que tinha mestre, linhagem. Eu fiquei pensando na formação da Alessandra, das meninas que eram do primeiro momento. O Diego quando entrou já começou a pensar neste hibridismo. Eu assisti a alguns espetáculos do Gaia que era em sala de espetáculo, caixa-preta, tradicional, no palco. Mas aí ele começa a pensar no mundo que está se comunicando de forma diferente. Eu penso no Diego, uma pessoa enquanto artista, olhando a rua, aproximando a dança. Eu acho que é uma pesquisa do indivíduo, do criador, do jovem criador. Eu não consigo ver o grupo. Eu fico pensando no Gaia, eu tenho que ser honesta no meu depoimento, eu penso no Diego, não que o grupo tenha essa linguagem, entendeu. (...) Eles são superinventivos, porque eles ocupavam espaços não convencionais, eu vi “Alice”, eles foram pra uma boate, eles

iam, e vão a lugares. Eles são um grupo supercriativo, e trazendo outros corpos.

Ao final da entrevista, Eneida Dreher comenta sobre o volume de apresentações realizadas pela Cia. e surge uma comparação entre os trabalhos dos grupos e Carlota Albuquerque esclarece que os integrantes do Terra não têm nada contra um trabalho em torno de uma ação de *flashmob dance*, apenas estão enfatizando as diferenças entre as obras.

ENEIDA DREHER: Nós fizemos 431 apresentações, em 30 meses, praticamente 14 por semana. Nós tínhamos campanhas da comunidade que eram direcionadas a hospitais, asilos, penitenciárias, e os outros projetos. Nós também fizemos contato com o circo, foi quase um mês. Foi muito bom, foi ótimo! Ótimo! Trabalhamos muito, trabalhamos muito.

SAYONARA PEREIRA: Dançamos com a Mercedes Sosa, dois espetáculos no Teatro da UFRGS, ao vivo.

SIMONE RORATO: Enquanto estávamos em temporada no Teatro da Assembleia. Corríamos da Assembleia para a UFRGS.

SAYONARA PEREIRA: E não era flash, eram fragmentos no máximo!

ENEIDA DREHER: Era dançar, suar...

CARLOTA ALBUQUERQUE: (...) mas assim, a gente não está nem contra, nem a favor do flash. Imagina, o carinho que a gente tem, até porque o Diego é filho de uma contemporânea nossa. (...)

Fica aparente, nos depoimentos dos entrevistados, que os integrantes do Terra, sentem certo estranhamento na característica de ação instantânea dos *flashmobs*. A justificativa para isso talvez possa estar na formação em dança dos entrevistados; todos eles participaram principalmente de experiências onde os trabalhos coreográficos, para serem levados à cena, necessitavam de técnica aprimorada e muito tempo de ensaio.

7.3.1 Mercado de Trabalho

Mac e Brunelli destacam um ponto de importância econômica para o artista da dança. Mac comenta que o trabalho com ações de *flashmob* trouxe contatos

posteriores de empresas interessadas em contratação do grupo para ações de divulgação de produtos e/ou serviços, e Brunelli lembra a situação do artista de não conseguir sobreviver com sua arte:

DIEGO MAC: E tem outra coisa que é, além de tudo isso, tem uma coisa que aconteceu com a gente, de como essas ações, elas também podem ser um mote comercial de dança. Como é que isso nos gera valor. Como essas ações são fontes de lucro pra nós. Porque começou a aparecer isso, né! Começamos a receber pessoas nos procurando, empresas querendo esse tipo de ação. E isso passou a ser importante pra nós, também. É uma maneira de como a gente viver.

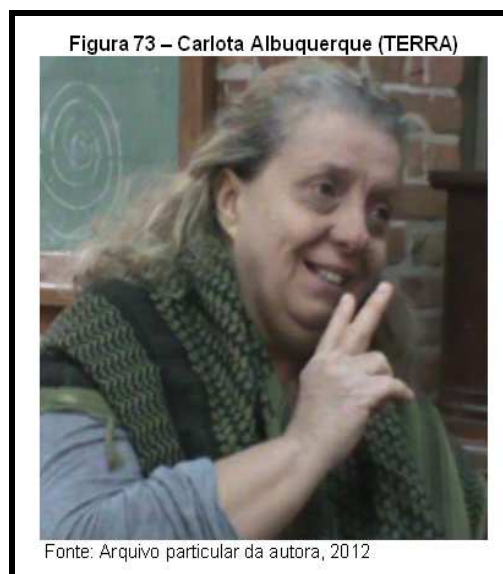
LÚCIA BRUNELLI: ...porque a gente precisa viver da dança, e a gente não consegue.

DIEGO MAC: Exato! Como trabalho, é um possível caminho.

LÚCIA BRUNELLI: Nós não conseguíamos na época viver da dança e hoje você também ainda não consegue, isso é uma coisa a conquistar.

Carlota Albuquerque também comenta sobre suas filhas terem participado de uma situação dessas: “(...) inclusive porque as minhas filhas participaram do flashmob que foi uma propaganda que teve da TAP e que chamaram o Diego pra fazer...”

Brunelli ainda destaca que o fato de criar obras para a rua (sendo ação de *flashmob* ou não), prevendo tudo o que foi comentado sobre as adaptações aos espaços em relação à estrutura, ambiente e público, prepara o profissional da dança para a possibilidade desse tipo de contratação.



(...) Que a gente mercadologicamente hoje vê como necessidade de transformar permanentemente. Criei na rua, claro, tem múltiplas possibilidades de criar na rua. Se tu vai levar este espetáculo que tu criou pra rua pra dentro, tu vai ter de transformar, mesma coisa o contrário, se tu crias dentro e vai lavar para rua, tu também tem que transformar. Mercadologicamente hoje a gente precisa estar muito hábil e muito rápido, porque aí vem uma empresa querendo contratar seu espetáculo, e é no pátio da fábrica, no areão, então tu vai adaptar coisas. Embora tenha sido criado para ser dentro, em um espaço interno, tu vai adaptar. A gente também precisa ter essa mobilidade hoje.

A dificuldade, na área da dança, no sentido dos bailarinos conseguirem sobreviver da sua arte, é ainda uma preocupação atual e que, para Diego, os *flashmobs* talvez venham a ser uma das possibilidades de contratação e trabalho.

7.4 Em torno do Advento Tecnológico

A cada época da história da humanidade corresponde uma cultura técnica particular, nos afirma André Lemos (2004), e pode-se perceber que a forma técnica da cultura contemporânea é produto de uma sinergia entre o tecnológico e o social.

Do tempo em que o Terra atuava, Sayonara Pereira e Simone Rorato comentam:

SAYONARA PEREIRA: E eu acho muito interessante falar de tecnologia, que não havia tecnologia, que, por exemplo, “Primavera na Esquina” eram caixas de som muito inferiores das que a gente tem aqui agora, com um cabo que ia até o escritório do pai da Eneida, que tinha um escritório naquela rua Borges de Medeiros, no quarto andar, então era um fio que ia até lá e pegava energia.

SIMONE RORATO: E o carro em que ficava a técnica era um carro de uma bailarina. Então a gente entrava com o carro, estacionava um Fiat vermelho. Mas nós tínhamos um técnico, autorização da prefeitura, licença, tudo.



A profusão de mídias e a sua onipresença na vida social e individual dos sujeitos não deixam escapar de suas influências nenhum campo de produção de linguagem, menos ainda a arte, pois, segundo Anna Barros e Lúcia Santaella (2002), os artistas são sempre os primeiros a se apropriarem dos meios técnicos, colocando-os a serviço de sua criatividade e explorando novas formas de sensibilidade e percepção.

Sobre o aspecto da tecnologia e da sua influência na arte da dança, Chemello comenta:

Sobre tecnologia, eu acho que ainda tem outra questão importante: tecnologia é uma coisa que está presente no nosso mundo hoje. Dentro daquilo que a gente se propõe a trabalhar, é impossível a gente não pensar em usar isso para fazer a nossa arte, porque a gente estaria fazendo uma arte desassociada do mundo em que a gente vive. Várias vezes eu e o Di (Diego), a gente decidiu coisas de criação pelo MSN, grandes discussões sendo travadas virtualmente, e com uma profundidade que precisa. E num grupo maior a gente recorreu ao facebook pra fazer isso, pra trocar referências. Então ela não está aí só pra comunicar. A tecnologia não está aí só pra ajudar a divulgar, a comunicar ou a ser um instrumento de voz pública da nossa arte, mas ela também está aí pra nos ajudar na função da arte, na função de fazer. Acho que esta é uma diferença muito importante. Usar o aparato tecnológico seja através de uma câmera, através de uma possibilidade de trocas virtuais em prol da criação. Quem não usa essas ferramentas hoje no seu dia a dia? E a nossa arte, pelo menos do jeito que a gente pensa, ela precisa estar mergulhada nesse universo, que é o universo das pessoas, e não aquele universo do artista que se coloca numa bolha e pesquisa só pra si. (...) A minha arte, ela não tem que ser só pra mim, se ela é só pra mim então não leva a público, fica com ela pra ti, ela é uma arte para o público, para as pessoas, então, faz sentido pra gente, usar da tecnologia para nossa criação, não só pra comunicar, não só pra divulgar.

Neste ponto, Simone Rorato também parece concordar. Ela comenta sobre ser inevitável a utilização destas ferramentas:

(...) Você fala da questão da internet, da videodança? Eu acho que o caminho também é esse. É inevitável. Os flash! É inevitável, se tu tem uma tecnologia... o mundo está avançando...

Além da utilização da ferramenta tecnológica na criação artística, é comentada também sua utilização para divulgação, comunicação e posicionamento crítico do público. Os integrantes do Gaia explicam:

DANIELA AQUINO: (...) É muito interessante, fazer uma ação que vai pra internet, que parte de uma ideia e vai para a internet, chamam as pessoas, e depois as pessoas comentam na internet. Tem todo o tipo de comentários, tem gente que nem sabe exatamente o que é um flashmob, não participou mas coloca lá: – É um bando de desocupados! Vão lavar uma louça! A gente viu isso tudo nos sites dos jornais, inclusive, teve comentários. Então, por mais que essa pessoa tenha uma opinião completamente equivocada, ela está comentando isso. Imagina! Então isso fomenta também, de alguma forma, as pessoas das mais diferentes áreas comentam. Ele vai tentar descobrir o que é, quem fez isso, da onde saiu.

DIEGO MAC: Essa coisa da tecnologia, ela permite isso, ela facilita isso, que o público tenha seu posicionamento crítico perante um trabalho artístico. A tecnologia facilita essa ideia, esse posicionamento. Porque, com

a tecnologia, tem gente falando sobre arte, muita gente falando sobre arte. O que é maravilhoso! E é uma instância política.

ALESSANDRA CHEMELLO: É uma crítica permanente, porque crítica, até então, era uma coisa muito formal, ninguém podia fazer uma crítica. Agora uma pessoa pode fazer e pode colocar lá com seu nome e assinar, a gente recebe, seja positivo ou negativo.

Brunelli concorda com o exposto, e completa:

Porque a arte supõe circulação, exposição. A arte precisa ser comunicada, senão ela não existe, ela não tem propósito, ela não tem sentido. E no momento que tu te expõe, que tua arte está aí circulando, exposta, tu está sujeito a olhares, à crítica, a olhares diferentes. O Gaia está inserido hoje neste contexto, neste momento, com todas as tecnologias aí à disposição. Como a sua arte não vai estar aí, a arte está sendo criada, produzida, dentro deste contexto da tecnologia. E isso é maravilhoso! Pudessemos eu ter utilizado isso também! Isso tem uma série de facilitadores, a proximidade do público, e até a possibilidade de criar uma coisa muito mais pensando sobre outros aspectos diferentes, utilizando mídias. Uma ampliação enorme do que se fazia apenas dentro de uma sala, ou mesmo levando pro público, pra plateia, hoje tu leva pra multidões. (...) Tu crias também uma imensidão de coisas, o teu processo criativo também é mais rico do que era anteriormente. O nosso processo era mais um processo ali de sala de aula, de criação. Não que fosse menos rico, sem esse juízo de valores, mas hoje tem muitas possibilidades de criação, isso se ampliou muito. E vocês têm isso à disposição. Que bárbaro, vocês estarem usando isso. Vocês estão hoje com uma potencialidade criativa assim enorme.

As bailarinas do grupo Terra, Sayonara Pereira e Simone Rorato, chamam a atenção para a característica de superficialidade da tecnologia, que talvez venha a ser um limitante para o conhecimento:

SAYONARA PEREIRA: Essa coisa da tecnologia... (...) Eu tive a oportunidade no final dos anos 80, eu fui a Paris. E em Paris existe aquele Centro Georges Pompidou, e lá eu acho que o maior número de vídeos de dança que eu já assisti na minha vida, foi naquele período, das primeiras três semanas que eu passei hospedada na casa da irmã da Carlota. (...) Eu fazia aula numa escola e ia nesse Georges Pompidou, e eu pedia todos os vídeos. E aí eu conheci Caroline Carlson, Sagração da Primavera, eu conheci o mundo da dança. Mas eu ficava naquela fila lá e ficava assistindo vídeos. Hoje, minha questão é: as pessoas podem ver tudo isso em casa e se tu perguntar quem é Caroline Carlson, eles não sabem, eles não viram, entendeu? (...) O cara que faz mestrado, ele não viu aquilo, e ele podia ver, eles viram só ali três minutos. Vou pegar um nome que todo mundo aqui é fã, Pina Bauch, não é aqueles 15 minutos, tem que sentar lá e ver três horas. É chato, repete, entendeu? Isso é estar dentro. Então, eu não sei, essa tecnologia com dança, claro, eu acho ótimo, maravilhoso, é rápido, a gente tá sentado aqui e pode ver o que está acontecendo na Dinamarca,

na Austrália, onde tu quiseses. Mas só que é uma coisa meio cômoda, eu acho que em dança tem que ver ao vivo.

SIMONE RORATO: (...) É muito cômodo, e a arte não é cômoda, ela não pode ser. Senão é TV Globo. Não posso ser alegrinho, porque a vida não é alegrinha. (...) E arte não é êxtase! É, mas é dor! Quem faz sofre! Eu sofro porque eu preciso me expressar por aquilo, e não porque eu quero aparecer no palco, não porque eu quero que me achem bonita, porque eu quero me mostrar. Eu quero dizer o que eu penso. É doloroso, tem momentos líricos, porque a vida é lírica, é bela, é dramática, é pesada.

Carlota Albuquerque elucida que existe uma transformação na forma de pensar e na linguagem, e existe uma mídia própria para a comunicação desta arte criada com esta nova linguagem:

Mas existe uma mídia que é feita para isso. E essa é a relação também com o Gaia. O Diego que é um menino que pensa nisso, ele já pensa pra comunicar ali. Existe uma transformação do pensar. (...) Existe uma linguagem que hoje é a videodança. Essa videodança já é pensada pra ser isso aí. (...) Esses corpos são corpos híbridos, que vêm, sei lá, frutos de uma mixagem, de tudo o que aconteceu, mas, não é feito só por bailarinos. Hoje a videodança é feita por atores, inclusive tem um trabalho de um menino que ganhou o “Prêmio Açorianos”, ele primeiro teve uma formação de ator, depois uma formação em dança.

Sayonara e Carlota fazem um apanhado do que é positivo e do que é negativo no advento da tecnologia:

CARLOTA ALBUQUERQUE: (...) Mas gente, voltando à tecnologia, ela dá o acesso...

SAYONARA PEREIRA: ...ela tem rapidez, ela aproxima lugares diferentes, a impossibilidade passa a ser possibilidade, é o lado positivo. O negativo é só a coisa da superfície. Tecnologia: Nicolai já fazia isso nos anos 60. (...) Só que era novo em 1960 e poucos, só que poucas pessoas viram, entendeu, e agora, devido a essa rapidez... É por isso que fica na superfície. Todo mundo sabe nome, mas não viram depois daquele um minuto e meio, que é o que pode colocar no youtube. A pessoa conclui: eu não sabia que era assim.

SAYONARA PEREIRA: E também tem um detalhe, nem todas as pessoas colocam o material delas na internet. Por exemplo, o que tu vai encontrar do Terra na internet? Zero coisas, porque nenhuma de nós, que somos as fundadoras, colocaram. Do Terra não tem nada como documentação.

CARLOTA ALBUQUERQUE: (...) A história ela é feita por quem conta. Eu vou dizer que eu fui a primeira coreógrafa que dançou com “alguma coisa” (...) E alguém diz: não encontramos isso. E eu respondo: mas não tinha documento na época. Esse é o problema da tecnologia: as pessoas dizem coisas, afirmam coisas e isso vai passando. Isso é o perigo dessa

tecnologia, entende, os saberes ficam ali. .. Eu fiquei pensando porque eu vi um trabalho sobre videodança que seria o primeiro videodança do Brasil, e eu já nem sei mais se era realmente verdade.

As apreciações sobre tecnologia são variadas e o grupo da segunda entrevista (Sayonara Pereira, Simone Rorato, Eneida Dreher e Carlota Albuquerque) analisa outros aspectos igualmente importantes como, a comodidade física e mental que vem da utilização desta ferramenta, a superficialidade dos assuntos veiculados e a incerteza da veracidade dos conteúdos informados.

7.5 Comparação (Semelhanças e Diferenças) Entre os Trabalhos dos Grupos

Ao longo das entrevistas, muitas coisas comuns aos dois grupos foram aparecendo, mas já no início da entrevista com o primeiro grupo, depois de uma descrição rápida feita por Lúcia Brunelli sobre o trabalho do Terra, Chemello comenta:

Na realidade, todas as coisas que a Lúcia ia falando, eu ia fazendo um tique do lado assim: Isso é do Gaia, isso também é Gaia. É muito próximo, assim, o conceito, a ideologia, a forma de pensar dança, de aproximação com o público, repertório popular, de maior identificação, tudo isso é muito próximo do que a gente faz ao longo desses 10 anos, que é o tempo que a gente está na ativa.

Diego Mac concorda e destaca: “a ideia, eu acho bem forte, essa coisa que a Lúcia fala, é um elo bem forte, um ponto em comum dos grupos, que é aproximar a dança das pessoas”.

Entretanto, levando em consideração a estrutura das manifestações de rua, Diego Mac salienta uma importante diferença entre as apresentações dos dois grupos:

Tem uma diferença importante aí, das ações do Terra, e daí tu me corrige se eu estiver errado, e das ações do Gaia de flashmob, de intervenção. Porque nas do Terra, me parece, que eram apresentações com a Cia., e aqui não, aqui a gente tem um público que é atuante.

Fazendo um apanhado dos depoimentos dados nas entrevistas, pode-se considerar como semelhanças entre os dois grupos:

- o objetivo de aproximação do público;
- o fato de terem levado seus trabalhos para rua em função da falta e/ou alto valor dos espaços convencionais de espetáculo;
- a seleção de repertório mais popular para atingir o objetivo de aproximação do público.

E como diferenças, pode-se destacar:

- o preparo corporal dos bailarinos do Terra que mantinha aulas técnicas diárias e muitas horas de preparo e ensaios, para manter um grupo de bailarinos com nível técnico e corporal semelhantes e harmônico, enquanto que o Gaia trabalha com vários níveis técnicos, com corpos vindos de vários estilos de dança e, até mesmo, com artistas não oriundos da dança;

- a criação da obra a ser levada para a rua, o Gaia cria suas obras com o pensamento na estrutura do espaço urbano, enquanto o Terra adaptava seus espetáculos, transformando-os em fragmentos para serem levados às ruas;

- tipo de relação com o público nos espaços urbanos, o Terra preparava a obra em fragmentos para ser apenas levada até onde o público está (ruas, praças, igrejas, presídios, etc.), e o Gaia trabalha com a possibilidade de participação do público na cena.

7.6 Nomes dos Grupos (TERRA e GAIA)

Quanto aos nomes dos grupos e os seus conceitos semelhantes, Brunelli exclama: “Pois é! É uma ligação meio forte, né!”

Chemello tenta fazer uma análise, lembrando como surgiu o nome de seu grupo:

(...) A gente utilizava, eu utilizo muito nos trabalhos onde eu faço coreografia, o chão, de se submeter à raiz, a usar o corpo no solo. (...) E a gente queria se nomear de alguma forma, não podia ser o grupo da Ale (Alessandra), e a gente começou a pesquisar o que tinha a ver com a nossa linguagem de dança, a nossa forma de se movimentar. E a gente chegou então: porque Gaia, o planeta Terra, porque Gaia um planeta dançante, porque está muito vinculado à terra, ao solo. E a gente foi por essa linha, porque tinha muito a ver com o que a gente fazia enquanto

movimento. Mas, quase que de uma forma despreocupada! (...) A gente foi pesquisar, gostamos, achamos que tinha sinergia com o que a gente fazia enquanto mulheres, porque no início eram só mulheres, a gente gostou muito do nome. Foi assim, sem uma longa pesquisa de preparação para descobrir o nome, não foi isso. Mas ele juntava muito com tudo que a gente fazia, e era um nome que dava muito prazer em a gente se dizer que era. Não é uma história muito bonita que tem por trás, mas ele teve muito a ver com nossa movimentação. Porque, naquele início, eu, enquanto bailarina, enquanto artista, sempre gostei muito de entender o movimento, de fazer aula, de técnica, e me agradava muito elaborar e pensar uma linguagem de movimento muito própria, que eu acho que foi uma das formas como o Gaia se destacou lá no início, lá em 2000, quando todo mundo ia pro teatro. E hoje parece que isso tudo tem a ver com que a gente faz, tem a ver com que a gente quer. A gente gosta do nome, é bom de falar. Pra nós virou quase como o nome da família que a gente formou. A gente fala os Gaianos vão se reunir. E tudo que a gente fala é assim: Ontem foi uma reunião de Gaia! A festinha de Gaia! Porque acabou virando uma coisa muito própria nossa, assim, se denominar dessa forma.

Brunelli comenta que não estava presente na escolha do nome e que as bailarinas fundadoras do Terra, Eneida Dreher, Sayonara Pereira, Simone Rorato e Carlota Albuquerque, poderiam dar todos os detalhes e explicações. Mas ela arrisca a comentar:

A gente se denominava os terráqueos! (...) Eu vou deixar que as gurias, a Simone, Sayô, Carlota e Eneida, porque elas foram o grupo que iniciou o Terra, em 81, eu já entrei no final de 81. Mas esse movimento de criação e de escolher o nome foi muito desse grupo inicial, mas também tem toda a vinculação com terra, com a raiz, terra aqui Rio Grande do Sul. É Terra Cia. De Dança do Rio Grande do Sul, pra localizar este grupo nesta terra, neste lugar, nessas raízes que nós tínhamos aqui da dança, levar estas raízes pra outros lugares. E a gente usava muitas vezes nos espetáculos aquela música do Caetano: “terra, terra por mais distante...”. Deixava rodando esta música que tinha muito a ver com o planeta, tinha muito a ver com os espaços, com os lugares, com as identidades. Então essa era a ideia do Terra, também não foi uma dificuldade achar o nome, todo mundo concordou, todo mundo achava esse nome forte, tinha a ver com aquilo que a gente queria dizer.

Conforme comenta Lúcia Brunelli, duas das bailarinas fundadoras do Terra, Sayonara Pereira e Simone Rorato, explicam a origem do nome:

SAYONARA PEREIRA: É que linhagens, como o Teatro de Solei, o sol, é o que a gente mais queria, o sol. E Terra era muito mais influenciado, porque tinha o Balé do Século XX, do Bójart, que era o século XX, e Terra não tem século, é muito maior, é mais megalômano. Éramos muito jovens, né! (hehehe).

SIMONE RORATO: Mas pra tirar essa coisa da megalomania, ficou o símbolo feminino, que é a Terra, que era o símbolo feminino. Talvez no inconsciente, numa época não sei, se achar que a dança era feminino, quer dizer o maleável. Não o masculino de gênero, homem/mulher, mas é o maleável, o que flui, e Terra também é o maciço. A fantasia, a brincadeira boba, era ser megalômano.

E Eneida Dreher, bailarina fundadora do Terra, lembra como Lúcia Brunelli, da música que era tocada antes das apresentações do Terra: “Antes de começar o espetáculo, alguns minutos antes, a gente colocava pra tocar o Caetano, era a abertura.”

Chemello discorre quanto à identificação dos grupos com seus respectivos nomes e concorda sobre a proximidade dos grupos quanto ao nome:

Gerava identificação. Talvez quando se escolhe o nome a gente nem saiba muito bem até onde ele vai se identificar. A gente vai descobrindo ao longo do tempo. Não tem essa grande preocupação, pelo menos assim foi com a gente. E a gente foi cada vez mais aprofundando a identificação com esse Gaia, com Terra.

Destacando nos depoimentos de Alessandra Chemello e Simone Rorato, o momento de descrição dos nomes, temos:

ALESSANDRA CHEMELLO: E a gente chegou então: porque **Gaia, o planeta Terra**, porque Gaia um planeta dançante, porque está muito vinculado à terra, ao solo. E a gente foi por essa linha, porque tinha muito a ver com o que a gente fazia enquanto movimento. Mas, quase que de uma forma despreocupada! (...) A gente foi pesquisar, gostamos, achamos que tinha sinergia com o que a gente fazia **enquanto mulheres, porque no início eram só mulheres**, a gente gostou muito do nome.

SIMONE RORATO: ... ficou **o símbolo feminino, que é a Terra**, que era o símbolo feminino. Talvez no inconsciente, numa época não sei, se achar que **a dança era feminino**, quer dizer o maleável. Não o masculino de gênero, homem/mulher, mas é o maleável, o que flui, e Terra também é o maciço.

Tanto o grupo Terra quanto o grupo Gaia parecem ter buscado em seus nomes a ligação com a terra e com o feminino. Contudo, ficou claro, a surpresa dos bailarinos em relação à proximidade dos nomes quanto a sua simbologia.

7.7 A Arte da Dança em Porto Alegre

Ana Maria São José (2011) afirma que a corrente pós-moderna provocou uma reviravolta na dança ao legitimar os corpos antes excluídos, ao recuperar toda forma de motricidade, cotidiana ou não, da rua ou do circo, sem hierarquia. A dança saiu de um extremo a outro: do engessamento estético e técnico à liberdade estética da dança em si e dos corpos que dançam. Por vezes, a noção de democratização é tão forte que todos podem dançar e de qualquer forma. Perde-se de vista qualquer tipo de critério de avaliação da performance dos dançarinos; não existe uma "melhor" forma de se fazer nada, tudo é válido e aceitável. Podemos ver corpos treinados e corpos não-treinados em performances que ocorrem em locais inusitados, distantes do tradicional teatro.

Carlota Albuquerque tenta descrever como isso acontece em Porto Alegre, comentando também sobre a situação política da época do Terra e do início das intervenções urbanas iniciadas por artistas plásticos:

Eu acho que antes acontecia um movimento feito por artistas plásticos. Eram artistas revolucionários que começaram a ir para a cidade a falar da arte conceitual, que foi bem neste movimento 76, 78. O Terra vem depois disso, vem deste movimento realizado por artistas plásticos que faziam performance e arte na rua. Aí surge o Terra com essa coisa um pouco política, tinha essa necessidade da liberdade, eu acho que nós somos um movimento da liberdade no Brasil, da repressão, isso no início dos anos 80. Os anos 80, cada momento destes anos foi muito diferente, até porque faço parte de um grupo que foi criado nesta década. Em 87 era outro movimento de dança, e que teve dança na rua também, diferente, que foi feito até pelo próprio Balletto que, um pouco mergulhado no que o Terra fazia, começa na rua a fazer performance mesmo, a ficar pelados, com terra, a andar a cavalo pra fazer divulgação, andavam em carroça para divulgar. Então eles faziam performance mesmo, usavam o espaço e criavam na hora. Um grupo só de homens. Começa a se diferenciar a questão das linguagens. Essa nossa estética veio de uma escola onde existiam ainda os mestres, a gente meio que reproduziu. E a ruptura de 85 até 90, a gente vai perdendo a nossa linhagem, a gente vai tentando criar outra coisa, que tu já quase não reconhece daonde tu veio. Então, a gente ainda é fruto de uma escola, de mestres, fazia aula, nossos corpos tinham isso. A partir de 85 a 90, a gente vai perdendo. E acho que o Gaia veio disso, da perda da linhagem. Que corpos são esses que estão na rua? São corpos diferentes realmente.

Carlota Albuquerque comenta também sobre este corpo que nasce de uma nova linguagem e deste “artista da cena, que não é mais bailarino”:

(...) Qual a necessidade desse outro corpo que nasce a partir disso? Quando a gente fala desse corpo construído a partir dos grandes mestres, da aula, da técnica - a Simone começou dizendo que a gente fazia aula - é porque não se concebia algo diferente. Então quem está aqui falando é uma outra geração. São 30 anos! Então o flash é uma maneira de comunicar esse corpo, esse bailarino, esse sujeito, esse artista da cena, que não tem mais nome, não é bailarino. Então o nosso pensamento vem de uma outra formação. É como mostrar as diferenças, os 30 anos.

Simone Rorato concorda e questiona a qualidade da mensagem passada por estes corpos:

(...) Existe uma linguagem, a dança é uma linguagem, a linhagem que ela falou é uma linguagem também. Então qualquer um pode dançar. Eu também posso pegar o violão e tocar mas eu não sou músico. Pra eu tocar um violino eu tenho que conhecer as notas, pra eu expressar-me através daquela linguagem, eu acredito nisso. Pra eu dançar eu tenho que conhecer o meu corpo, conhecer o mecanismo, uma mecânica que vai me dar suporte para poder expressar-me. Porque a dança já é efêmera, senão ela fica mais efêmera ainda. (...) Tem que ter o mínimo de conhecimento da técnica para poder tocar aquela pessoa. Eu tenho que me preparar constantemente, é o que o ator faz.

Como não poderia deixar de ser, inicia-se uma discussão a respeito desses novos corpos, do movimento e da dança desenvolvida dentro de uma técnica rígida



Fonte: Arquivo particular da autora, 2012

e a reviravolta ao legitimar os corpos antes excluídos. E junto a esta discussão emerge a possibilidade de não se estar fazendo nada de novo na dança. Surgem, na tentativa de analisar as novidades no movimento e na dança, nomes como Henrique Rodovalho; que veio das Artes Marciais e iniciou sua carreira em dança coreografando para o Quasar Cia. De Dança em 1988, tornando-se uma das referências na Dança Contemporânea em Goiás e, posteriormente, brasileira e internacional; e de Denise Namura, uma brasileira que

descobriu a mímica na França, em 1979, e desenvolveu uma linguagem artística própria, fundando a “*Companhia À Fleur de Peau*”, junto com o alemão Michael Bugdahn.

SIMONE RORATO: Que corpo é esse? Quem é você? O que você quer? Porque o movimento, ele é dúbio, o movimento sempre é dúbio, ele pode ser no mínimo duas coisas, aí tem que ter alguém que dirija isso. Ou então tu faz assim [carioca] e deixa o público decidir se tu é um palhaço, se tu é um clown, se tu tá com dor de dente. Mas na arte a decisão sempre é do

outro, não importa o que eu quero fazer, é sempre do outro. Então que corpo? Que corpo? O corpo tem duas pernas, joelho, e tem um pensamento. Não tem mais do que isso, não adianta querer inventar um terceiro. (...) É o corpo que fala através do movimento.

CARLOTA ALBUQUERQUE: Eu acho que a dança está fazendo o que a performance em arte fez, o que os artistas plásticos fizeram. Porto Alegre teria que olhar estes artistas. Eu estou tentando estudar os artistas plásticos pra poder entender o movimento da dança, pelo menos daqui e dar valor. Pra estudar uma forma de dançar neste corpo.

SIMONE RORATO: Eu discordo porque as artes sempre ficaram ligadas, as artes sempre estiveram juntas. Picasso estava com Diaguilev, a Isadora com os músicos. (...) Se acham modernézimos porque botaram lá um pianista. (...) Trabalhou com uma pintora, se achando mordenézima. Isso já existia há anos, aquilo já tinha acontecido. Feito em 90, mas aquilo já acontecia nos anos 50. O Bejardt já desceu de corda! Então essa coisa do artista, eu acho que tem que pesquisar.

CARLOTA ALBUQUERQUE: Na verdade eu queria ver quem é que vai mexer o corpo de forma diferente. Hoje eu penso que quem fez isso no Brasil foi Rodovalho. Não estou falando do resultado estético, estou falando do mover. Pensei também no trabalho da Denise Namura, que trabalha com mímica. Porque que corpo é esse? Quem é que vai descobrir? Isso que eu acho o grande barato do momento!

SIMONE RORATO: (...) Precisa existir, ele precisa sair do inconsciente e existir. Esse é o corpo, o resto é a ideia. (...) O que importa é o que é feito e o que eu quero dizer. Esse corpo é igual, o que não é igual é a ideia. Que corpo vocês falam? Eu falo do corpo físico, o corpo mental é o que move essa coisa.

SAYONARA PEREIRA: É, mas em cada tempo, recebe influências no corpo, historicamente... tem essa dança urbana...

SIMONE RORATO: É mas a dança urbana veio da capoeira, veio do hip-hop, de mil coisas, então não tem novidade. Eu acabei de ver uma coreografa falando sobre a dança do passinho (...) e ela disse: "é único, porque é deles" (...) Mas aquilo que é único não é único, porque está no consciente coletivo, eles já viram. Quem é que roda com a cabeça assim? É a capoeira, são os negros. Quem é que levanta a bunda assim? É a baiana, são os negros, são os hindus. Como movimento, não muda. A questão é a ideia. Tu podes fazer o que tu quiseres como tu quiseres. (...) Pra mim são meios de expressão.

Quanto à situação da arte da dança em Porto Alegre parece que alguns pontos não tiveram nenhuma modificação positiva, continuamos com os mesmos problemas de 1980. Brunelli, que atuou com o Terra de 1982 a 1984, e Chemello, que atua hoje (de 2000 a 2012) com o grupo Gaia, dialogam a respeito:

LÚCIA BRUNELLI: O que é muito bacana é que, primeiro, eu vejo este grupo como um movimento precursor de uma série de coisas. Mas o que é mais legal é a gente ver que esse grupo que mantém muitas das coisas pelas quais a gente lutava: criar um movimento de maturação da dança,

essa coisa de emancipação. Enfim, a continuidade está aí, e esta aí usando estas ferramentas todas que a gente tem hoje à disposição, e que nós do Terra não tínhamos. Porque nós não tínhamos quase nem registros visuais, de filmes. A gente não tinha. Não se usava quase isso. Tem pouquíssimos registros da época, muitas fotos, etc. E o que é bacana é isso: vocês estão usando a internet, vocês estão usando todas as ferramentas que estão aí à disposição para falar das mesmas coisas de formas diferentes, pra aproximar, pra buscar, pra propor. Isso que é muito bacana da gente ver.

ALESSANDRA CHEMELLO: Acho que tem outro ponto, que é um SUPER ponto de interrogação, que é: mesmo em 81/84 vocês foram super desbravadores de terreno e era superinusitado e continua sendo até hoje, isso que é o mais doido de tudo isso.

LÚCIA BRUNELLI: Ou o mais triste, talvez. Porque a gente tem poucas condições.

ALESSANDRA CHEMELLO: A gente continua tendo os mesmos problemas de espaço e que alguns usam, como nós fizemos, como um mote de criação, assim - vamos fazer do limão uma limonada - já que não tem espaço. Vou dar um exemplo, a gente construiu a última obra da gente nesta sala onde a gente está hoje, e a gente não tinha lugar pra apresentar a obra. Tudo bem! A gente transformou essa sala no nosso lugar de apresentação. Então, já que não tem, a gente vai fazer com as ferramentas que tem. Agora, passar 30 anos e a gente continuar com os mesmos problemas, é muito triste saber disso! Pra todas essas pessoas que estavam ali trabalhando com dança, querendo romper barreiras, querendo trazer público, querendo formar público, e que a gente ainda se depara com os mesmos problemas da década de 80.

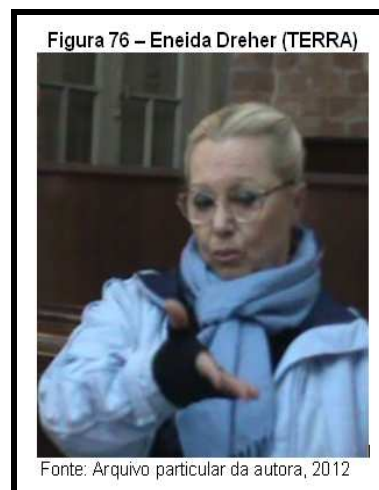
LÚCIA BRUNELLI: Alguns integrantes do Terra continuam trabalhando na área da dança. Somos de uma geração que fazia dança naquela época, fizemos um movimento e continuamos trabalhando com dança. Por isso eu posso dizer, é triste, porque a gente continua com muitos problemas ainda com relação a coisas que já deviam ter sido sanadas, questões de políticas públicas, uma série de coisas. Mas a gente vê que a dança conquistou algumas coisas, conquistou com certeza. (...) Mas eu acho que a gente ainda precisa continuar muito, porque continua sem espaço, continua sem possibilidades, sem verba, sem isso, sem aquilo, continua sem um monte de coisas. Só que a gente não fica reclamando. Desde os anos 80, a gente não reclamava, a gente fazia disso a limonada. Então íamos pra rua, fazíamos, íamos atrás de empresas, conseguíamos botar o palco aqui, na Redenção, fazia ali, fazia no chão, enfim, usávamos nossos figurinos como a gente conseguia montar, apoios daqui ou dali, mas os problemas continuam, as dificuldades continuam.

Eneida Dreher parece concordar que a situação continua a mesma. Ela comenta; depois de algumas considerações de Carlota Albuquerque e Simone Rorato sobre a sobrevivência do Terra; dos incentivos, apoios e políticas culturais:

CARLOTA ALBUQUERQUE: É, e eu acho que quem saiu é porque não existiam os projetos que hoje tem, não tinha fomento. Talvez o Terra, se fosse hoje, com esse fomento que tem nacional e regional, tivesse resistido mais.

ENEIDA DREHER: Mas eu acho que não muda nada tendo leis, como hoje o pessoal tem as leis e não muda nada a situação da dança no Estado. O problema é apoio mensal pras Companhias. É uma coisa que lutamos no Estado, que a gente lutou na Prefeitura e engavetaram. Bom, mas esse é outro assunto. A luta é a mesma.

É possível concluir que todos concordam com o fato da dança não ter mudado muito em relação aos apoios e incentivos culturais. A situação do bailarino, como profissão, continua da mesma forma desde 1980, em Porto Alegre/RS. E, portanto, as lutas, reivindicações, mobilizações e protestos através da arte da dança, sejam da forma que for (performances, *flashmobs*, espetáculos, intervenções urbanas), continua com os mesmos objetivos: legislação, profissionalização, mercado de trabalho e espaço para atuação.





Capítulo VIII
Fecham-se as Cortinas...

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes dois grupos são considerados marcos na história da dança em Porto Alegre, e se destacam pela inovação na linguagem e estilo no contexto cênico gaúcho. Foram grupos que realizaram e realizam manifestações urbanas públicas, atuaram e atuam em espaços não convencionais.

O TERRA levou a dança a lugares não convencionais, aproximando a dança do público, iniciando, em sua época, (década de 80) a atuação em intervenções urbanas. Deste modo, pode-se afirmar que o Grupo Terra foi de grande importância para o cenário artístico gaúcho, seja por ter sido uma das primeiras companhias de dança estruturadas do Estado, bem como pelas propostas inovadoras, grande atuação e repercussão durante seu período de existência. E o GAIA, também trabalhando com ações de intervenção urbana, intensifica essa aproximação com o público iniciada pelo TERRA, sendo o primeiro grupo a organizar um *flashmob dance*. Também traz suas próprias inovações, como pesquisas teóricas desenvolvidas sobre o hibridismo entre dança e novas tecnologias, tendo como objeto empírico a videodança e a dança interativa veiculada através da web.

A análise dos depoimentos de oito integrantes desses dois grupos nos permite, além de responder aos questionamentos levantados como problema de pesquisa deste estudo, apontar outros detalhes igualmente importantes em torno do advento tecnológico nas artes (possibilidade de posicionamento crítico do público), da situação do profissional bailarino no mercado de trabalho (possibilidade de contratação das ações de *flashmob dance* pelas empresas para divulgação de produtos e\ou serviços) e da formação e educação de público para a dança (uma das consequências da aproximação da dança do público).

Procurou-se identificar as semelhanças e diferenças entre as intervenções urbanas dos grupos, considerando a interação com o público e a ocupação dos espaços urbanos. Em relação à interação com o público, pode-se destacar como semelhanças, a busca da aproximação com o público; e como diferença, o tipo de aproximação realizada com o público. Ambos os grupos tinham como objetivo, ao levarem suas obras para as ruas, a aproximação da arte da dança com o público, entretanto, o Terra procurava essa aproximação adaptando seus espetáculos em

fragmentos para serem apresentados em espaços urbanos, além, de fazerem uma seleção de repertório mais popular, contudo, o sentido era levar o “palco”, a “caixa-preta” para as ruas, não abrindo mão da linha imaginária que separa o espaço da cena e o espaço da plateia. O Gaia também procura elaborar um repertório popular para ser levado à rua, mas já procura uma comunhão entre palco e plateia, entre bailarinos e público, que culminou com as ações de *flashmob dance*, onde o público toma conta da cena e dança junto com os bailarinos. Essa aproximação, para o Terra, portanto, é apenas diminuir o espaço entre palco e plateia, tendo uma relação mais direta entre público e artista somente após as apresentações das obras. Para o Gaia, esta aproximação é feita durante a obra e o espaço entre palco e plateia desaparece, e o público participa da cena.

Em relação à ocupação dos espaços urbanos, encontrou-se como semelhança entre os dois grupos, os motivos que fizeram os grupos levarem seus trabalhos às ruas; e como diferença, o tipo de obra que vai ser levada aos espaços urbanos, considerando sua criação e preparo. Os dois grupos apontam como um dos motivos para a procura de espaços não convencionais, a falta e/ou o alto valor dos espaços convencionais de espetáculo, o que eles enfatizam que continua sendo um problema a ser superado pela arte da dança em Porto Alegre. Entretanto, o Terra parece ter apenas levado a estrutura teatral para as ruas, adaptando seus espetáculos e elaborando uma estrutura a ser levada; enquanto o Gaia cria a obra com o pensamento na estrutura do espaço urbano em que vai atuar, procurando utilizar o que o espaço disponibiliza.

Quanto ao advento tecnológico foram levantados pelo segundo grupo alguns aspectos interessantes, contudo, a relação da tecnologia com as manifestações artísticas de dança, ficou um pouco vaga nas opiniões e comentários deste grupo. Foram apontadas como características das ferramentas tecnológicas, a facilidade no acesso, a rapidez das informações e da comunicação, a aproximação de pessoas e lugares e as possibilidades de ação; e chamaram a atenção para algumas características que talvez venham a ser limitantes para o conhecimento, como a comodidade física e mental que vem da utilização desta ferramenta, a superficialidade dos assuntos veiculados e a incerteza da veracidade dos conteúdos informados. Possivelmente, estas relações de características fossem bem diferentes, se os dois grupos estivessem juntos. No segundo grupo, entretanto, surgiram outros aspectos importantes apontados como positivos da tecnologia: a utilização dessa

ferramenta na comunicação, na divulgação, na criação da arte e a possibilidade de posicionamento crítico do público.

Mais especificamente sobre os *flashmob dance*, o segundo grupo pareceu sentir certo estranhamento na característica de ação instantânea dessas ações, alegando que a arte necessita de mais tempo de aprofundamento para entendimento. A justificativa para isso talvez possa estar na formação em dança dos entrevistados; todos eles participaram principalmente de experiências onde os trabalhos coreográficos, para serem levados à cena, necessitavam de técnica aprimorada e muito tempo de ensaio. Quanto ao segundo grupo, além da maioria dos elementos serem do Gaia, que foi o grupo que trouxe uma ação de *flashmob dance* a Porto Alegre, surgiu a constatação de essas ações virem a ser uma possibilidade de solução de um dos problemas da classe da dança em Porto Alegre: mercado de trabalho.

O que nos parece importante destacar são as considerações de Lúcia Brunelli que chama a atenção para o fato de uma ação de *flashmob dance* ser possível, com sua essencial participação do público leigo, além do apoio das ferramentas tecnológicas (internet, facebook, twiter), em função de uma formação, de um preparo e educação de plateia que talvez tenha sido iniciada pelo Terra lá na década de 80, com a aproximação da arte da dança das pessoas, em espaços não convencionais.

Inovação na atuação é característico em grupos de dança moderna e contemporânea como estes dois grupos, que se assemelham, não apenas na essência de seus nomes, mas em seus objetivos e motivações. Apesar de se diferenciarem no preparo físico de seus bailarinos, na criação de suas intervenções urbanas e no tipo de proximidade com o público, o Terra e o Gaia são, sem dúvida, desbravadores em suas intenções artísticas, precursores na aproximação com o público e inusitados na utilização dos espaços não convencionais.

A história da dança quer apontar mudanças na dança através dos tempos, destacar feitos importantes e discutir certos eventos. Entretanto, quando os fatos ainda não estão organizados e registrados, necessita-se fazer um trabalho de compilação e coleta de depoimentos para elaboração de material para composição da memória da arte.

Este estudo procurou trazer através do seus produtos finais uma possibilidade de registro e memória de alguns aspectos dos trabalhos de

intervenção urbana e manifestação pública dos grupos Terra e Gaia, dando, desta forma, suporte inicial para futuras investigações acerca da arte da dança na cidade de Porto Alegre, RS.



Referências

REFERÊNCIAS

AÇÃO no Mercado Público marca o primeiro flash mob com dança em Porto Alegre. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 nov. 2009. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/noticia/2009/11/acao-no-mercado-publico-marca-o-primeiro-flash-mob-com-danca-em-porto-alegre-2725211.html>> Acesso em: 12 fev. 2012.

ACHA, Renato. “A Carta do Anjo Louco”, instalação multimídia de intervenção urbana e arte pública na Esplanada e Taguatinga. **AchaBrasília**, Brasília, 22 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.achabrasilia.com/a-carta-do-anjo-louco/>> cesso em 12 dez. 2011.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALVES, José Francisco. Transformações do Espaço Público. In: _____. **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. p. 25-43

_____. Arte Pública: produção, público e teoria. In: ALVES, José Francisco (Org.). **Experiências em Arte Pública**: Memória e Atualidade. Porto Alegre: Cidade, 2008. p. 5-11.

AMORIM, G.; QUEIROZ, B. **Mercê Cunningham**: pensamento e técnica. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 2001. P. 81-109. (Lições de dança; 3).

ANDRADE, Renato. **Flash mob**: a união faz a força. Grupo Foco: comunicação, cotidiano, marketing. 2010. Disponível em: <http://www.toptalent.com.br/index.php/2010/11/29/flash-mob-a-uniao-faz-a-forca/>> Acesso em: 17 mar. 2011.

ARARAQUARA. PREFEITURA MUNICIPAL. **Projeto Móbile mostra dança no centro da cidade**. 2010. Disponível em: <<http://www.araraquara.sp.gov.br/noticia/Noticia.aspx?IDNoticia=2483>> Acesso em: 12 dez. 2011.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

AVELLAR, Marcello Castilho. **O corpo é a memória da dança**. 2007. Disponível em: <www.idanca.net> Acesso em : 29 out. 2007.

_____. Kirov apresenta O Lago dos Cisnes no Palácio das Artes. **Jornal Eletrônico de Minas**, Minas Gerais, 28 ago. 2011. Disponível em: <<http://mg1.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=19231>> Acesso em 12 dez. 2011.

BABLET, Denis. La remise em question Du lieu théâtral au vingúeme siècle. In: **Le lieu théâtral dans la société moderne**. Paris: CNRS, 1988.

BANDA faz intervenção urbana com posters em 3D. 2011. Disponível em: <<http://www.2dayconsultoria.com.br/?s=guerrilha>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

BARBOSA, Vivian Vieira Peçanha. **A dança no século XX**. 2009. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/a-danca-no-seculo-xx/15784/>> Acesso em: 12 out. 2011.

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lúcia. **Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI**. São Paulo: UNIMARCO, 2002.

BATISTIN, Fabíola. **Arte pública: um olhar investigativo à educação patrimonial**. 2007. Dissertação (mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulations**. New York: s.n., 1983.

BEJART BALLET LAUSANNE. **Maurice Béjart: biographie**. [200-?]. Disponível em: <<http://www.bejart.ch/fr/maurice-bejart/biographie/>> Acesso em: 12 dez. 2011.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations: Essays and Reflections**. New York: Schocken Books, 1988.

BERWANGER, Marcos. **A memória coletiva e o ciberespaço na era do conhecimento**. 2010. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/32096/1/A-Memoria-Coletiva-e-o-Ciberespaco-na-Era-do-Conhecimento/pagina1.html#ixzz1StPbNIND>>. Acesso em: 22 nov. 2011.

BLANK, Veleida Ana. **Memória virtual: 50 anos da produção científica do curso de Geologia do Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais) - Centro Universitário La Salle. Canoas: UNILASALLE, 2011.

BOCZON, Claudio. **Arte e intervenção urbana**. 2009. Disponível em: <<http://cimitan.blogspot.com.br/2009/05/arte-e-intervencao-urbana.html>> Acesso em: 12 dez. 2011.

BRASILIDADE – todos pela cultura para todos. 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/brasilidade/agraciados-2010/carlota-albuquerque/>> Acesso em: 15 fev. 2012.

BRITO, Gisele Rodrigues de. **De água e sal: uma abordagem de processo criativo em dança**. 2006. 197f. Dissertação (Mestrado em Processos Compositivos para a Cena) – Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2006.

CAMPUOCO, Antônio de. Grupo. Grupo Terra: dois anos de sucesso. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 02 ago 1983. Dança.

CARLSON, Marvin. **Places of performances**: the semiotics of theatre architecture. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

CARMO, Ana Lúcia do. et al. **COMUNICAÇÃO MÓVEL**: produção de conteúdo artístico-cultural para mídias móveis. 2007. 59 f. Projeto Experimental. Curso de Comunicação Social Gestão de Comunicação Integrada da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

CASTELLS, M. End of Millennium. In: _____. **The information age**: economy, society and culture. Oxford: Blackwell, 1998. v. 3.

CIA. DO INFINITO. **Intervenção urbana no dia do teatro da Cia. do Infinito em Monlevade**. 2012. Disponível em: <<http://teatrociadoinfinito.blogspot.com.br/>> Acesso em: 26 abr. 2012.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Dança**: nossos artífices. Porto Alegre: Movimento, 2004.

CUNNINGHAM, Merce: photograph.. In: **Britannica Online for Kids**. Web. [200-?]. Disponível em: <<http://kids.britannica.com/comptons/art-9745>> Acesso em: 12 dez. 2011.

DODEBEI, Vera. **O que é memória social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

_____. Cultura Digital: novo sentido e significado de documento para a memória social? **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, v.12, n.2, abr. 2011.

DODEBEI, Vera; GOUVEIA, Inês. Memória do futuro no ciberespaço: entre lembrar e esquecer. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, v. 9, n. 5, 2008. Disponível em: <http://dgz.org.br/out08/Art_02.htm> Acesso em: 02 jan. 2011.

DREHER, Eneida. **Eneida Dreher - 50 anos de dedicação á dança**: trajetória. 2008. Disponível em: <http://eneidadreher.blogspot.com/2008/09/tragetria.html> Acesso em: 15 fev. 2012.

DUARTE, José Francisco. Histórias da Arte e do Espaço – O Projeto. In: ALVES, José Francisco. **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. p. 10-17.

ESCOLA DE ARTES DE CHAPECÓ. **Simone Rorato**. 2010. Disponível em: <http://www.escoladeartes.com.br/5_danca_cco2010/contemporaneo_simone_rorato.html> Acesso em: 25 jan. 2012.

ESCULTURA em stop motion. **Blckdmnds**, 2011. Disponível em: <<http://www.blckdmnds.com/escultura-em-stop-motion-mobius/>> Acesso em: 12 dez. 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio sec. XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

A FRAGILIDADE do homem de gelo. **JOVEMPAN ONLINE NEWS**, 2 set. 2009. Disponível em: < <http://blogs.jovempam.uol.com.br/meioambiente/a-fragilidade-do-homem-de-gelo/>> Acesso em : 12 dez. 2011.

FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO. **O que é patrimônio cultural?** 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/patrimonio.html>> Acesso em: 12 fev. 2012

THE GEORGES BALANCHINE FOUNDATION. **The Balanchine lectures**. 2002. Disponível em: < <http://www.balanchine.org/balanchine/03/balanchinelectures.html>> Acesso em: 12 dez. 2011.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOULDTHORPE, Peter. **The flash mob**: a singular act of female rebellion in Van Deimens's Land. 2004. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/lackaff/180735904>> Acesso em: 14 fev. 2012.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 11-26.

GREENPEACE. **Manifestações contra energia nuclear**. 2009. Disponível em: <<http://www.greenpeace.org/brasil/pt/Noticias/greenpeace-fez-manifesta-o-si/>> Acesso em: 12 dez. 2011.

GRUPO Gaia promove flash mob em Porto Alegre. **FREESHOP PDV**, São Paulo, 13 abr. 2010. Disponível em: <http://www.freeshoppdv.com.br/noticias/detalhes.asp?not_id=2549> Acesso em: 12 fev. 2012.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo, Ed. Vértice, 1990.

HESÍODO. **Teogonia – Cosmogonia**. Tradução e estudo de J. A. A. Torrano. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1981.

INTERVENÇÕES urbanas: Mark Jenkins. **Blckmnds**, 2011. Disponível em: <<http://www.blckdmnds.com/intervencoes-urbanas-mark-jenkins/>> Acesso em: 12 dez. 2011.

KENSKI, V. M. Aprendizagem mediada pela tecnologia. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 4, n. 10, p. 47-56, 2003.

KIRSTA, Alix. The Martha Graham School. **Times Magazine**, 8 Jul. 2001. Disponível em: < <http://www.alixkirsta.com/articles/martha/index.htm>> Acesso em: 12 dez. 2011.

KONIGSON, Elic. (Org.). **Le théâtre dans Ville**. Paris: CNRS, 1987.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura – um conceito antropológico**. 18 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LARGO Glênio Peres. 2010. Disponível em: <<http://www.hagah.com.br/rs/porto-alegre/local/143686,2,largo-glenio-peres.html>> Acesso em: 14 jun. 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1996.

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. **Cibercultura e Mobilidade: a Era da Conexão**, 2004. Disponível em: <<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n41/alemos.html>> Acesso em: 23 mai. 2007.

_____. **Ciberespaço e tecnologias móveis: processos de territorialização e desterritorialização na cibercultura**. COMPÓS, 2008. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/territorio.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2011.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das Vanguardas à Tradição: Arquitetura, Teatro & Espaço Urbano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LISBOA, Pablo Fabião. Memória e Arquivos Digitais – outras maneiras de lembrar e esquecer. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO, 5., 2011, Pelotas. **Anais...** Pelotas: UFPel, 2011. p. 748-759. Disponível em: <http://www.pablolisboa.com/ARTIGO-memoriae-arquivos-digitais_PABLOlisboa_V-SIMP-UFPEL-2011-PDF>. Acesso em: 12 fev. 2012.

LOPES, Mônica Schieck Chaves. **Flash mob: uma experiência dos meios de comunicação como suporte para novas práticas subjetivas e sociais**. 172 f., 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade federal do Rio de Janeiro, 2006.

LOVELOCK, James. **Homage to Gaia: The Life of an Independent Scientist**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

_____. **A Vingança de Gaia**. São Paulo: Intrínseca, 2006.

_____. **Gaia - Cura para um Planeta Doente**. São Paulo: Cultrix, 2006a.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1984.

MACHADO, Gabriela. **Direção Sustentável**. 2012. Disponível em: <http://www.webmotors.com.br/wmpublicador/Manutencao_Conteudo.vxlpub?hnid=46374> Acesso em: 12 jan. 2012.

MAGNANI, José Guilherme C. **Festa no Pedaco**: Cultura Popular e Lazer na Cidade. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. Construção de memórias digitais virtuais no ciberespaço In: FRANÇA, Maria Cristina Caminha de Castilhos; LOPES, Cicero Galeno; BERND, Zilá (orgs.). **Patrimônios memoriais**: identidades, práticas sociais e cibercultura. Porto Alegre: Movimento, 2010. p. 170-184.

MASSEY, D. **Spatial divisions of labor**: social structures and the geography of production. Londres / Basingstoke: Macmillan, 1984.

MAZETTI, Henrique Moreira. Intervenção urbana: representação e subjetivação na cidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2006.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Identidade cultural e patrimônio arqueológico. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 20, p. 33-36, 1984.

_____. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org). **Arquivos, Patrimônio e Memória**: trajetórias e perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1999. p.11-29.

MININE, Rosa. Oi nós aqui traveis. **A nova democracia**, n. 22, dez. 2004. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/no-22/714-oi-nois-aqui-traveis>> Acesso em 12 dez. 2011.

MOLON, Érica et al. O flash mob como meio de comunicação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul. **Anais...** Caxias do Sul, 2010.

MONTEIRO, Silvana; CARELLI, Ana; PICKLER, Maria Elisa. Representação e memória no ciberespaço. **Ciência da Informação**, v.35, n. 3, p. 115-123, 2008.

NICHOLS, B. **La representación de la realidad**. Cuestiones e conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1991.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. Museus e convergência digital: a improbabilidade da informação. In: CIFORM, 9., 2009, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2009. Disponível em: <<http://www.ciform2009.ufba.br/site/03/06/2009/lista-final-de-trabalhos-aprovados-esubmetidos-pelos-autores/>> Acesso em: 10 jan. 2012.

OLIVEIRA, M. R. N. S. Do mito da tecnologia ao paradigma tecnológico; a mediação tecnológica nas práticas didático-pedagógicas. **Revista Brasileira de Educação**, n. 18, p. 101-107, set./dez. 2001.

PACHENKOV, O.; VORONKOVA, L. **Urban public space in the context of mobility and aestheticization**: setting the problem. Berlim: Humboldt University, 2010.

PAMPANELLI, G. A. **A Evolução do Telefone e uma Nova Forma de Sociabilidade**: O Flash Mob. 2004. Disponível em: <<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n41/gazevedo.html>> Acesso em: 17 set. 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas**: Arte/Cidade. São Paulo: SENAC, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (Coord.). **O Espetáculo da Rua**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

PETTINI, ANA LUZ. Arte Pública Contemporânea: experiências de Porto Alegre. In: ALVES, José Francisco (Org.). **Experiências em Arte Pública**: Memória e Atualidade. Porto Alegre: Cidade, 2008. p. 12-17.

PIMENTA, Francisco José Paoliello. O conceito de virtualização de Pierre Lévy e sua aplicação em hipermídia. **Lumina-FACOM/UPFJF**, v. 4, n.1, p. 85-96, 2001. Disponível em: <<http://www.facom.ufjf.br/lumina/R6-Francisco.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, CPDOC, n. 3, 1989.

PORTO Alegre me faz tão sentimental! 2011. Disponível em: <<http://tatipalmatri.blogspot.com.br/2011/05/porto-alegre-me-faz-tao-sentimental.html#!/2011/05/porto-alegre-me-faz-tao-sentimental.html>> Acesso em: 14 jan. 2012.

PRADO, Fabiana. **O corpomídia e a intervenção urbana**. Monografia (Especialização em Corpo, Espaço e Pensamento Moderno) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

REYNA, C. P. **Vídeo e pesquisa antropológica**: encontros e desencontros. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. 1997. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>> Acesso em 20 de outubro de 2005.

RHEINGOLD, Howard. **A comunidade virtual**. Lisboa: Gradiva, 2003.

_____. **Smart Mobs**: The Next Social Revolution. [S.I.]: Perseus Books, 2003.

RIBEIRO, Raimundo Donato do Prado. **Memória e contemporaneidade**: as tecnologias da informação como construção histórica. Comciencia, 2004. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/13.shtml>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

RIOFM - **Sobre Flash Mob**. Disponível em: <<http://www.riofm.blogger.com.br/>>. Acesso em: 12 jun. 2008.

RODRIGUES, Eliana. Dança e Pós-modernidade. In: BIÃO, Armindo. et al. (Orgs.). **Temas em Contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume: 2000.

RÜDIGER, Francisco. **Introdução às teorias da Cibercultura**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

SÃO JOSÉ, Ana Maria. Dança contemporânea: um conceito possível? In: COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE”, 5., 2011, São Cristóvão. **Anais...** São Cristóvão, 2011.

SCAPPATICCI, A . L. S. S.; IACOPONI, E.; BLAY, S. L. Estudo de fidedignidade inter-avaliadores de uma escala para avaliação da interação mãebebê. **Revista de Psiquiatria**, v. 26, n. 1, p. 39-46, 2004.

SCHRAIBER, L. B. Pesquisa qualitativa em saúde: reflexões metodológicas do relato oral e produção de narrativas em estudo sobre a profissão médica. **Revista de Saúde Pública**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 63-74, 1995.

SERAFIM, Daniel. **Parceria para revitalizar Brique da Redenção é assinada hoje**. Porto Imagem, 2011. Disponível em: <<http://portoimagem.wordpress.com/2011/04/04/parceria-para-revitalizar-brique-da-redencao-e-assinada-hoje/>> Acesso em: 14 jan. 2012.

SILVA, Adriana. **Interfaces móveis de comunicação e subjetividade Contemporânea**, 2004. Disponível em: <<http://www.souzaesilva.com>> Acesso em: 29 mar. 2007.

SIMMEL, Georg. A metrópole a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.

SOUZA, Flávia Costa de. **As intervenções urbanas e os fluxos comunicativos nas ações do Grupo ImprovEverywhere**. 121f., 2010. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

SOUZA, Leandro; TORRES, Sara; JAMBEIRO, Othon. Cidade, Tecnologia e Cultura: o serviço de telefonia móvel e a mudança da interação social na sociedade brasileira contemporânea. In: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 5., 2005. **Anais...** Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/17858/1/R0902-1.pdf>> Acesso em: 18 out. 2011.

STAGIUM. Marika Gidali: currículum vitae. [200-?]. Disponível em: <http://www.stagium.com.br/page_detail.cfm?id_noti=58&secao=companhia> Acesso em: 12 dez. 2011.

STRACK, Miriam Medeiros; VALLE, Flávia Pilla do. Registros da dança: a trajetória do Grupo Terra. **Revista de Iniciação Científica da ULBRA**, Canoas, 2009/2010.

SUDBRACK, M. F. O. ; BORGES, Juliana Santos . Redes Sociais na prevenção do uso de drogas. In: Sergio Seibel. (Org.). **Manual de Dependências Químicas**. São Paulo: Atheneu, 2008.

TAANTEATRO. **A hora mais solitária**. 2007. Disponível em: <<http://www.taanteatro.com/obras/a-hora-mais-solitaria.html>> Acesso em: 12 dez. 2011.

TARGINO, Maria Ivonilde Mendonça. Relatos orais e a construção da memória na “Cartilha do Patrimônio” – Centro Histórico Inicial de João Pessoa. **SACULUM – Revista de História**, João Pessoa, v. 18, jan./ jun. 2008.

TECNOCRATA DIGITAL. **A importância da Cibercultura para com a sociedade**. 2011. Disponível em: <<http://www.cubicplanet.com.br/home/pt/noticias/360-a-importancia-da-cibercultura-para-com-a-sociedade>> Acesso em 12 jan. 2012.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TREMEA, Rosane. Se for ao Brique, repare no Homem-Banda. **ClicRBS**, 3 out. 2009. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/recortesdeviagem/2009/10/03/se-for-ao-brique-repare-no-homem-banda/?topo=13,1,1,,13>> Acesso em: 25 out. 2011.

TUFOLO, Andressa. Artistas transformam avenida Paulista em praia . **Terra Notícias**, 06, mar. 2009. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/interna/0,,OI3618082-EI8139-ABM,00.html>> Acesso em: 12 dez. 2011.

TURLE, Licko. Arte Pública: a intervenção do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre no Brique da Redenção. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/acrua/5.%20TURLE,%20Licko.pdf>> Acesso em: 12 dez. 2011.

ÚNICA, ATORES, ELENCO E PRODUÇÕES. **Daniela Aquino**. [200-?]. Disponível em: <<http://www.unicaatoreselenco.com.br/beta/index.php/elenco/detalhes/233>> Acesso em: 12 jan. 2012.

UNICAMP. **Qualidades expressivas do movimento**: oficina. 2007. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/pesquisas/gjp/oficina.htm>> Acesso em: 24 jan. 2012.

UNITED STATES. JOHNSON SPACE CENTER. NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION (NASA). **Photo ID: AS17-148-22727**. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:The_Earth_seen_from_Apollo_17.jpg> Acesso em: 14 fev. 2012.

VALENTIM, Julio. **A mobilidade das Multidões**. 2005. Disponível em: <http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2005/2005_jv.pdf> Acesso em: 09 mar. 2008.

VENTURELLI, Suzete et al. Arte Computacional e Ciberintervenções urbanas. In: SIMPÓSIO NACIONAL ABCIBER, 5., 2011, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UDESC/UFSC, 2011. Disponível em: <http://simposio2011.abciber.org/anais/Trabalhos/artigos/Eixo%204/4.E4/40.pdf>
Acesso em: 12 nov 2011.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Performances. In: CARREIRA, André Luiz Antunes et al. (Orgs.). **Mediações performáticas latino americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

WEISSBERG, Jean Louis. Paradoxos da teleinformática. In: PARENTE, André. (Org.). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004.

REFERÊNCIAS DE FLASH MOB

CONSCIÊNCIA AMBIENTAL

<http://www.youtube.com/watch?v=XDDBQ6KjuJ0>

GUERRA DE TRAVESSEIRO EM MADRI

www.youtube.com/watch?v=gEJDkvjM-b4

SUBWAY PARTY EM NOVA YORK

www.youtube.com/watch?v=zt7ENB2Ah7g

OPRAH FLASHMOB DANCE EM CHICAGO

www.youtube.com/watch?v=zvt3chGuU8l

GRUPO ARAC EM SÃO PAULO

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/08/260812.shtml>

REFERÊNCIAS DE FLASH MOB DANCE

ESCOLA NACIONAL DE BALLET DO CANADÁ

<http://www.youtube.com/embed/VAIzXPqwcag>

GRUPO GAIA NO MERCADO PÚBLICO DE PORTO ALEGRE

http://www.youtube.com/v/n8UUJ66fsW4&hl=pt_BR&feature=player_embedded&version=3

GRUPO GAIA NA CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA EM PORTO ALEGRE
www.youtube.com/watch?v=n8UUJ66fsW4



Apêndices e Anexos

APÊNDICE A: Roteiro de edição das filmagens para documentário

**ROTEIRO DE EDIÇÃO DAS FILMAGENS PARA DOCUMENTÁRIO 2012:
 “Do TERRA ao GAIA! da esquina democrática ao flahmob dance
 na memória artístico-cultural da dança em Porto Alegre”**

Pré-requisitos

Buscar: a) Músicas do Terra (Caetano Veloso) e Gaia;
 b) vídeos de flash mobs Gaia (You Tube)

Verificar: a) textos na sequência em arquivo;
 b) fotos numeradas em arquivo

INTRODUÇÃO:

TEXTOS/ÁUDIO	IMAGEM/VÍDEO/Figura
1 – SOM: música com texto 1 escrito rolando sobreposto às imagens (participantes das entrevistas)	a) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00105.MPG (todo) b) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00110.MPG (todo) c) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00112.MPG (todo) d) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00113.MPG (todo) e) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00114.MPG (todo) f) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00117.MPG (todo) g) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00118.MPG (todo) h) VÍDEO: \2odia\camera2\M2U00131.MPG (todo) i) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00119.MPG (00:00-00:43 / 01:55-03:00) j) VÍDEO: \2odia\camera2\M2U00134.MPG (todo) l) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00120.MPG (01:05-02:50) m) VÍDEO: \2odia\camera2\M2U00135.MPG (00:00-01:00 / 01:40-02:27 / 02:45-03:55)
2 – TEXTO 2: Breve narração a respeito da justificativa, objetivos etc	a) VÍDEO autora percorrendo trajeto: saída do La Salle – luz da manhã / Capítulo I
3 – TEXTO 3: Apresentar intervenções e manifestações urbanas, dança na rua (histórico), memória virtual, ciberespaço. SOM: Burburinho de ruas ao fundo música.	a) FIGURAS: 1, 2 (1º parágrafo) 8, 9, 10, 11, 12 (2º parágrafo) 28 (3º parágrafo) 27 (4º parágrafo)
4 – TEXTO 4: breve narração sobre os locais (local do primeiro flashmob do Gaia e local de apresentação do Terra)	a) VÍDEO autora percorrendo trajeto: passada pelo Mercado Público (local do primeiro flashmob do Gaia) e pela Esquina Democrática (local onde o Terra se apresentava) – luz da manhã / Capítulo I b) Power point 1
4 – TEXTO 5: breve narração sobre local de segundo flashmob do Gaia e sobre os entrevistados (convidados\amostra)	VÍDEO autora percorrendo trajeto: chegada na CCMQ – luz da manhã / Capítulo I
5 - ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (21:58-24:16)	
5 – Abertura – SOM: música de fundo TEXTO 6: leitura do Power point	a) power point 1
6 – TEXTO 7: Apresentar o Terra. SOM: com a respectiva música de fundo.	a) Power point 1 b) FIGURAS: 37, 39, 41, 43, 44
7 – TEXTO 8: Apresentar o Gaia. SOM: com a respectiva música de fundo.	a) Power point 2 b) FIGURAS: 45, 46, 47, 48, 51, 52

8 – Roteiro de entrevista – SOM: música de fundo TEXTO 9: leitura de roteiro proposto	a) Power point 4
--	------------------

ENTREVISTAS:

TEXTOS/ÁUDIO	IMAGEM/VÍDEO/FIGURA
1 – TEXTO 10: Num domingo, dia 1. abr. 2012, se encontraram para entrevista na CCMQ...	a) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00120.MPG
2 – TEXTO 11: apresentação simultânea oral/textual dos profissionais entrevistados.	a) apresentar imagem estática dos entrevistados no primeiro dia. Colorindo cada um dos participantes gradualmente da esquerda para a direita
3 – TEXTO 12: Na terça, dia 1. maio 2012, se encontraram para entrevista na CCMQ...	a) VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00120.MPG
4 – TEXTO 13: apresentação simultânea oral/textual dos profissionais entrevistados.	a) Apresentar imagem estática dos entrevistados no segundo dia. Colorindo cada um dos participantes gradualmente da esquerda para a direita

INTERVENÇÕES URBANAS	
INTERVENÇÕES URBANAS E OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS PÚBLICOS	
1 – TEXTO 14: intervenções urbanas, artes cênicas na rua em POA	a) FIGURAS: 3, 4, 5 (1º parágrafo) 42 (2º parágrafo) 34 (3º parágrafo)
ÁUDIO E VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00123.MPG (00:20 -01:26) ÁUDIO: \1odia\camera2\M2U00123.MPG (01:26-01:32)	a) FIGURAS: 40, 56
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00136.MPG (12:20-12-33)	a) inicia com 1 FIGURA: 55 b) continua com o vídeo
ÁUDIO: \1odia\camera2\M2U00123.MPG (01:33-01:50) ÁUDIO E VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00123.MPG (01:51-03:53)	
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00136.MPG (05:19 – 06:43)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (04:23 – 05:08) (05:14 – 06:38)	
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00136.MPG (02:33 – 05:10) - esquina democrática	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (06:40 – 09:20)	
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00136.MPG (07:33 – 08:05)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (09:04 – 10:04) (10:15 – 15:03)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (15:03 – :) (10:15 – 15:03)	
ADVENTO TECNOLÓGICO	
COMPARAÇÃO / TECNOLOGIA / CONCLUSÃO (?)	
ÁUDIO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (15:04-15:22)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (15:23-16:24)	
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (05:37-10:05)	

O ADVENTO TECNOLÓGICO (TECNOLOGIA E ARTE / DIVULGAÇÃO E CRIAÇÃO COM TECN.)	
1 – TEXTO 15:	a) FIGURAS: 13, 20
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00136.MPG (11:14-12:20)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (30:53-32:50)	
ÁUDIO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (34:06-34:20)	a) FIGURAS: 49
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (34:20-34:30) (34:54-36:58)	
ÁUDIO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (28:28-29:05)	a) FIGURAS: 50
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (29:06-38:17) (41:27-42:15) (42:46-44:58)	
POSICIONAMENTO CRÍTICO / TECNOLOGIA	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (28:40-30:04) (30:18-30:48)	
COMPARAÇÃO ENTRE OS TRABALHOS	
COMPARAÇÕES (SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS) ENTRE OS TRABALHOS DOS GRUPOS (CAIXA PRETA / COMPARAÇÃO / FLASHMOB)	
1 – TEXTO 16:	a) FIGURAS: 37, 51, 52
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00136.MPG (08:05 – 08:24) (09:35 – 10:19)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (22:14-24:20)	
DIFERENÇAS PALCO-RUA	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00124.MPG (07:40-11:52) (12:01-14:35) (15:04-19:57)	
FLASH MOB DANCE	
AÇÕES DE FLASHMOB DANCE (FLASHMOB / PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO)	
1 – TEXTO 17:	a) FIGURAS: 21 (1º parágrafo) 23, 24 (2º parágrafo)
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (20:28-22:13)	
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (10:06-12:12) (13:48-16:33) (16:48-17:52) (18:00-21:44) (25:11-25:46)	
RELAÇÃO (E REAÇÃO) COM O PÚBLICO	
RELAÇÃO (E REAÇÃO) COM O PÚBLICO	
1 – TEXTO 18:	a) FIGURAS: 6 (1º parágrafo) 14 (2º parágrafo) 16 (3º parágrafo) 18 (4º parágrafo)
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (24:59-26:22)	
PÚBLICO CATIVO TERRA GAIA	
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (00:00-01:32)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (24:21-24:57)	
POLÍTICA	

1 – TEXTO 19:	a) FIGURAS: 19, 22
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (01:33-03:23)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (26:23-28:22)	
COMÉRCIO / LUCRO / TRABALHO	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (37:05-28:28)	
NOMES DOS GRUPOS	
NOMES DOS GRUPOS	
1 – TEXTO 20:	a) FIGURAS: 35 (1º parágrafo) 36 (2º parágrafo)
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00124.MPG (00;/08-03:52) (04:15-06:03)	
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (26:36-28:26)	
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (45:49-46:44)	
DANÇA EM PORTO ALEGRE	
A ARTE DA DANÇA EM PORTO ALEGRE (ESPAÇO DE ATUAÇÃO)	
1 – TEXTO 21:	a) FIGURAS: 15 (1º parágrafo) 29, 30 (2º parágrafo) 31, 32 (3º parágrafo)
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (03:23-04:27)	
ÁUDIO E VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00123.MPG (16:30-17:43} (17:51-19:46)	
FINALIZANDO	
1 – TEXTO 22:	a) FIGURAS: 26
ÁUDIO E VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00137.MPG (49:26-49:37) (49:59-51:41)	
ÁUDIO E VÍDEO: \1odia\camera2\M2U00125.MPG (00:37-01:02)	

CONCLUSÃO:

TEXTOS/ÁUDIO	IMAGEM/VÍDEO/FIGURA
1 – TEXTO 23: Breve narração a respeito dos resultados. SOM: música de fundo.	IMAGENS DOS GRUPOS DESFAZENDO E SAINDO VÍDEO:\1odia\camera2\M2U00173.MPG (todo) VÍDEO:\2odia\camera2\M2U00139.MPG (todo)
2 – SOM: música de fundo c/ letreiro no vídeo dos créditos do roteiro, edição e gravação de DVD	a) VÍDEO: autora percorrendo o trajeto reverso da introdução, saída da CCMQ - noite
3 – TEXTO 24: Agradecimentos (apoio CCMQ – Wagner Ferraz; aos entrevistados; á equipe de apoio técnico – César Gonçalves Larcen, Nilton Cezar Carvalho e Rocelito Amaral; ás orientadoras e colega)	a) VÍDEO: autora percorrendo o trajeto reverso da introdução, chegada ao La Salle - noite

**TEXTOS PARA ROTEIRO DE EDIÇÃO DAS FILMAGENS PARA DOCUMENTÁRIO 2012:
“Do TERRA ao GAIA! da esquina democrática ao flahmob dance
nas memória artístico-cultural da dança em Porto Alegre”**

TEXTO 1 - SOM: música com texto rolando sobreposto às imagens (créditos?)

LOCUÇÃO:

Ana Ligia Trindade

César Gonçalves Larcen

IMAGENS:

Nilton Cezar Carvalho

Guilherme Carvalho

ROTEIRO:

Ana Ligia Trindade

EDIÇÃO:

Nilton Cezar Carvalho

César Gonçalves Larcen

Bianca Larcen

ENTREVISTADORA:

Ana Ligia Trindade

FILMAGEM:

Nilton Cezar Carvalho

Guilherme Carvalho

OUVINTES:

Patrícia Kayser Vargas Mangan (Orientadora da dissertação)

Nádia Maria Weber Santos (Co-orientadora da dissertação)

Ana Lúcia Ramires (Mestranda do Curso de Mestrado em MSBC)

ENTREVISTADOS:

Alessandra Chemello – Gaia Dança Contemporânea

Daniela – Gaia Dança Contemporânea

Diego Mac – Gaia Dança Contemporânea

Lúcia Brunelli – Terra Cia. de Dança

Carlota Albuquerque – Terra Cia. de Dança

Eneida Dreher – Terra Cia. de Dança

Sayonara Pereira – Terra Cia. de Dança

Simone Rorato – Terra Cia. de Dança

COLABORADORES:

Cesar Gonçalves Larcen

Rocelito Amaral

FOTOGRAFIAS:

Teresa Marinho

Jack Mitchell

Wolfgang Pannek

José Francisco Alves

Tânia Meinerz

Rosane Tremea

Cláudio Etges

Matthias Hoffmann

Wagner Ferraz

TEXTO 2: Breve narração a respeito da justificativa, objetivos etc

Esta obra é um dos produtos finais de uma pesquisa realizada para apresentação ao Centro Universitário La Salle para a obtenção de grau no Curso de Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais. Trata-se de um estudo acerca das Intervenções Urbanas Públicas da Dança em Porto Alegre (RS), com orientação da Profa. Dra. Patrícia Kayser Vargas Mangan e co-orientação da Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos.

Dois importantes Grupos de Dança foram reunidos para análise da ocupação dos espaços urbanos e a interação com o público nas manifestações artístico-culturais de dança, na década de 80 e hoje, em Porto Alegre. TERRA e GAIA discutem o ontem e o hoje nas performances de rua... a relação com o público, os limites espaciais da atuação, etc. A forma como estes dois grupos de dança trabalharam a performance em ambientes urbanos, sua interação com o público e suas relações com a tecnologia é a investigação proposta neste

estudo com entrevista filmada na Casa de Cultura Mário Quintana: “da Esquina Democrática na década de 80 ao *Flasmob Dance* de hoje!”

A originalidade do tema a cerca do fenômeno *flash mob dance*, a escassez de registro de memória da arte da dança em Porto Alegre e a proposta de coleta de informações em contextos de efetiva prática artística justifica a realização deste estudo. Desta forma, a investigação deverá fornecer subsídios para incrementar a reflexão nesta área. Por outro lado, as intervenções urbanas em ações de *flash mob* começam a se tornar freqüentes e junto ao fenômeno cresce a necessidade de análise, investigação e pesquisa na finalidade de estudo de impacto, crescimento e/ou desenvolvimento artístico-cultural na sociedade contemporânea

TEXTO 3: Apresentar intervenções e manifestações urbanas, memória virtual, ciberespaço.

A partir da segunda metade do século XX, os artistas começaram a apropriar-se da possibilidade de intervir no mundo real e na cultura, irreversivelmente urbanos. Contestar formalismos e rejeitar rigores foi um dos objetivos das artes neste século e assim, diversas iniciativas artísticas realizadas fora dos museus e galerias, dos palcos e dos pedestais buscaram novas relações sócio-espaciais e consolidaram a idéia de intervenção urbana, desmontando de uma vez por todas a idéia clássica de arte baseada no consenso e possibilitando questionamentos e modificações na noção de público. Uma intervenção é normalmente inusitada e geralmente tem um caráter crítico, seja do ponto de vista ideológico, político ou social, referindo-se a aspectos da vida nos grandes centros urbanos.

Para a Dança não foi diferente. E neste contexto surgem Balanchine e o balé abstrato, Béjart e o Balé do Século XX, Cunningham e suas inovações tecnológicas na dança, Graham e sua inovadora técnica de dança moderna. No Brasil a dança invade as ruas com Marika Gidalli, em São Paulo, que consagrou a dança contemporânea por meio da Cia. Ballet Stagium e que entre tantas inovações foi a primeira a utilizar MPB na trilha sonora e criar espetáculos que podiam ser dançados em qualquer espaço físico.

A cada época da história da humanidade corresponde uma cultura técnica particular, e pode-se perceber que a forma técnica da cultura contemporânea é produto de uma sinergia entre o tecnológico e o social. Diante das transformações que a tecnologia vem

trazendo para a sociedade, ressaltamos a influência disso nas manifestações culturais, tanto de entretenimento quanto artísticas. Essa influência transforma a maneira de criar, de receber e de interagir com produtos artísticos contemporâneos, bem como no registro e na memória artístico-cultural. Esta sinergia entre o tecnológico e o social e as transformações na arte contemporânea nos remete ao conceito de cibercultura. O termo cibercultura é relativamente novo, o conceito remonta à introdução e popularização de tecnologias computacionais de informação e comunicação, em particular da Internet e da Web que dão origem ao chamado ciberespaço. Dois fenômenos observados na sociedade contemporânea, no contexto de cibercultura e que estão inter-relacionados, são a popularização das Redes Sociais na Internet e os fenômenos de mobilização urbanos instantâneos denominados *flash mobs*.

As ações intervencionistas são voláteis, rápidas, não duradouras e efêmeras. Isto torna difícil coletar informações e material das ruas onde acontecem estas intervenções. Por outro lado, na internet, neste espaço virtual, os grupos intervencionistas encontram um local propício para guardar as imagens e idéias ocorridas em suas ações no espaço urbano, é uma fuga da efemeridade. Ali, eles alcançam um público maior e ganham, muitas vezes, até adeptos em outras cidades (MAZETTI, 2006).

TEXTO 4: breve narração sobre os locais (local do primeiro flashmob do Gaia e local de apresentação do Terra)

Este é o Mercado Público de Porto Alegre. Fica no centro da cidade e foi aqui que o grupo GAIA fez a sua primeira ação de flashmob em 2009, que foi também a primeira intervenção urbana deste tipo realizada na cidade.

Aqui é a Esquina democrática! Local onde o grupo de Dança TERRA costumava se apresentar nos anos 80. Na verdade (vejam) aqui é o cruzamento da Rua Andradas – antiga Rua da Praia - com a Avenida Borges de Medeiros. Este é um ponto tradicional de passeatas e manifestações desde o século XIX. Nos anos 70, a população elege esta área como espaço de seus encontros e manifestações públicas. Na mobilização da sociedade civil para as primeiras eleições diretas em 1982, o largo, palco e cenário de debates políticos e sociais, passou a denominar-se “Esquina Democrática”.

TEXTO 5: breve narração sobre local de segundo flashmob do Gaia e sobre os entrevistados (convidados\amostra)

E aqui estamos... na Casa de Cultura Mário Quintana – antigo Hotel Majestic. É um prédio histórico da cidade de Porto Alegre, construído entre 1916 e 1933. Este espaço cultural foi originalmente um hotel de luxo, o Majestic, e foi lar de um dos maiores poetas brasileiros, Mário Quintana. Foi neste espaço cultural, que o grupo GAIA realizou sua segunda ação de flashmob.

Estamos agora no 4º andar da CCMQ e vamos até a sala Cecy Frank para encontrar os nossos convidados para a entrevista. Esta sala é o espaço na Casa de Cultura utilizado para oficinas e ensaios de dança. Cecy Frank foi uma das precursoras da dança moderna e contemporânea no RS, responsável por trazer a técnica da americana Marta Graham a Porto Alegre.

Os profissionais dos grupos TERRA e GAIA foram convidados para participar de um encontro informal, onde vamos conversar sobre alguns pontos específicos de suas trajetórias artísticas dentro de cada grupo. Os profissionais que aqui estão foram os que responderam ao convite e que concordaram em serem filmados. São, ao todo, 8 pessoas, 4 do grupo TERRA e 4 do grupo GAIA.

TEXTO 6: leitura do Power point 1

SLIDE	TEXTO
2	Do TERRA... Ao GAIA...
3	Da Esquina Democrática ao Flash Mob Dance na Memória Artístico-cultural da Dança em Porto Alegre
4	TERRA Companhia de Dança

TEXTO 7: Apresentar o Terra. SOM: com a respectiva música de fundo

4	TERRA Companhia de Dança
5	O Terra inovou com a proposta de sair dos tetos e dançar em outros lugares, dispensando os palcos para aproximar-se do público
6	Nas praças...
7	Nas ruas...
8	Nas igrejas e presídios...
9	O grupo tinha um público cativo que via o Terra com olhos de renovação e rebeldia

A Terra Companhia de Dança foi uma companhia gaúcha independente de grande expressão e de intensa atuação dentro e fora do Rio Grande do Sul e do Brasil. Fundada em 1981 por um grupo de bailarinos gaúchos: Eneida Dreheir, Carlos L. Rosito, Simone Rorato, Sayonara Pereira, Heloiza Paz, Eliana Dupuy, Luciana Burgos, Maria José Mesquita, Carlota Albuquerque e Andréa Druck.

A estréia oficial do grupo se deu nos dias 29 e 30 de dezembro de 1981 com um espetáculo feito em duas partes. A primeira “Building Clown” com música de Astor Piazzola e a segunda “Essas Canções” que reuniu cerca de uma dúzia de composições de Mercedes Sosa. A esta altura, o Grupo já tinha trinta e duas coreografias montadas.

Segundo Flávia Pilla do Valle e Mirian Strack, Valério Césio, diretor artístico e coreógrafo, trouxe, através do Grupo Terra, uma idéia até então inovadora em Porto Alegre, que era a questão de ter um grupo independente, que não estivesse vinculado a nenhuma escola de dança. Também inovou com a proposta de dançar em lugares não convencionais, para aproximar-se do público. Por isso, o Terra tinha um público cativo que via o Terra com olhos de renovação e rebeldia.

De agosto de 81 a setembro de 84, o Grupo Terra realizou 431 apresentações entre nacionais e internacionais (média de 14 apresentações por mês) e tinham uma carga horária de trabalho de oito por dia.

Terra teve como filosofia de trabalho a promoção da dança no estado. Lutou pela profissionalização do bailarino e procurou mostrar, através da popularização, que a dança é uma linguagem sempre presente e atual, comprometida com seu tempo e meio. Em função disso, visou sempre buscar um maior aprimoramento técnico, cênico e profissional para elevar o nível do trabalho artístico, dentro do panorama cultural do estado. A linguagem escolhida pelo grupo foi a dança contemporânea, por ser a mais adequada aos propósitos do grupo.

A companhia Terra foi um marco histórico da dança cênica gaúcha, com apresentações em praças públicas, ginásios, presídios e hospitais, além de teatros e lonas de circo

TEXTO 8: Apresentar o Gaia. SOM: com a respectiva música de fundo.

10	GAIA Dança Contemporânea
11	Criado em 2000, por Alessandra Chemello e Diego Mac, o Grupo Gaia é um grupo de pesquisa artística da dança a partir da estética contemporânea
12	O foco das pesquisas teóricas desenvolvidas atualmente está no hibridismo entre dança e novas tecnologias, tendo como objeto empírico a vídeodança e a dança interativa veiculada através da web
13	Mercado público é palco do primeiro flashmob de Porto Alegre. Cerca de 200 pessoas dançaram a música MACARENA durante 14 minutos Segundo os diretores do GAIA, o principal objetivo da ação foi alcançado: aproximar a dança contemporânea do público
14	Estes dois importantes Grupos de Dança se reúnem para analisar a ocupação dos espaços urbanos e a interação com o público nas manifestações artístico-culturais de dança, na década de 80 e hoje, em Porto Alegre TERRA e GAIA mostram e discutem o ontem e o hoje nas performances de rua... a relação com o público, os limites espaciais da atuação, etc.
15	Quais as semelhanças e diferenças entre as manifestações de interação com o público e ocupação de espaços urbanos da década de 80 e de hoje?

16	Quais as modificações das performances e manifestações culturais em 30 anos de dança, com o advento tecnológico como da internet e cibercultura?
----	--

O Grupo Gaia - Dança Contemporânea é um grupo de pesquisa artística da dança a partir da estética contemporânea. Partindo de procedimentos e conceitos advindos do pensamento contemporâneo em arte e dialogando com suas questões, identificam-se a importância do surgimento de possíveis, novas e diferentes respostas poéticas, propostas por seus criadores.

Criado em 2000, por Alessandra Chemello e Diego Mac, o grupo vem desenvolvendo projetos que englobam inúmeras atividades, entre elas, apresentações de obras cênicas que compõe seu repertório, sempre no intuito de abrir seu processo de investigação através da inserção de diferentes linguagens, práticas e referências, tornando cada projeto uma atividade de inserção social e construção de pensamento artístico, contribuindo no desenvolvimento da dança.

Pesquisas teóricas também contemplam o escopo de atividades do grupo. São desenvolvidas pesquisas de cunho teórico, acreditando ser esse um caminho necessário ao fazer artístico em dança. O foco das pesquisas teóricas desenvolvidas atualmente está no hibridismo entre dança e novas tecnologias, tendo como objeto empírico a vídeodança e a dança interativa veiculada através da web.

Este grupo tem sido um dos principais criadores em dança contemporânea no estado do Rio Grande do Sul. Apesar de algumas produções serem apresentadas em teatros e salas municipais da secretaria municipal de cultura de Porto Alegre o grupo possui uma acentuada relação com espaços não convencionais de apresentação.

Ocupou espaços como as escadas de emergência da Usina do Gasômetro em “O Buraco de Alice”, o Cine Theatro Ypiranga (antigo cinema transformado em local para festas e eventos) com a encenação de “Alice [ADULTO]” e o Studio Stravaganza (local de atividades da Companhia Teatro di Stravaganza) na apresentação de “Mulheres fortes em corpos frágeis: lado b”.

Em 2009, o Grupo Gaia realizou seu primeiro evento de *flashmob dance* na capital em Porto Alegre, reunindo cerca de 200 pessoas no Mercado Público. As pessoas dançaram durante 14 minutos a música Macarena em um sábado, 21 de novembro. A idéia do *flashmob* é fazer aglomerações instantâneas de pessoas em um local público para realizar

uma determinada ação, como a dança. Segundo os diretores do Grupo Gaia, Alessandra Chemello e Diego Mac, o principal objetivo desta ação foi alcançado: aproximar a dança contemporânea do público.

E em 2010, o Gaia realizou seu segundo evento levando 100 pessoas à Casa de Cultura Mario Quintana para dançar quinze ritmos de Macarena. O objetivo dessa segunda ação foi comemorar junto ao público a vitória da companhia de dança contemporânea em duas categorias no Prêmio Açorianos 2010.

TEXTO 9: leitura de roteiro proposto

Foram propostos os seguintes tópicos de discussão:

- intervenções urbanas e ocupação de espaços públicos;
- performances e manifestações artísticas com o advento da tecnologia;
- relação (e reação) com o público;
- ações de *flashmob*;
- semelhanças e diferenças entre os grupos;
- análise dos nomes dos grupos (Terra/Gaia);
- a arte da dança em Porto Alegre.

TEXTO 10:

Num domingo, dia 1 de abril de 2012, se encontraram para entrevista na CCMQ, os profissionais Alessandra Chemello, Daniela Aquino e Diego Mac do grupo GAIA e Lúcia Brunelli do grupo TERRA.

TEXTO 11: apresentação simultânea oral/textual dos profissionais entrevistados

Lúcia Brunelli possui graduação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1980), especialização em Dança pela Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004) e mestrado em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (2009). Atualmente é professora titular da Universidade Luterana do Brasil, Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Coreógrafa da CTG Aldeia dos Anjos. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança.

Diego Mac é Graduado em Dança, Especialista e Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS). Desenvolve pesquisas poético-teóricas entre dança, imagem e novas tecnologias. É diretor, coreógrafo e bailarino do Grupo Gaia – Dança Contemporânea. Diretor artístico da Muovere Cia. de Dança. Além do campo da arte, atua também como consultor em Marketing Digital e Mídias Sociais.

Alessandra Chemello é diretora geral, coreógrafa e bailarina do Grupo Gaia – uma das companhias de dança mais atuantes do Rio Grande do Sul. Mestre em Comunicação dedica-se à pesquisa do movimento de inserção das novas tecnologias no processo de criação artística e da web arte. Também coordena o NEC – Núcleo de Estudos Culturais vinculado a Faculdade ESADE, que foca o desenvolvimento de pesquisas nas áreas artísticas e culturais.

Daniela Aquino é Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pesquisa que resultou na dissertação “Tudo sobre Soraya: criação e composição da personagem na Consulta Encenada”, contemplada com Bolsa SESU/REUNI/ CAPES. Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Atualmente é intérprete e pesquisadora do Grupo Gaia Dança Contemporânea.

TEXTO 12:

Na terça, dia primeiro de maio de 2012, se encontraram para entrevista na CCMQ os profissionais Carlota Albuquerque, Eneida Dreher, Sayonara Pereira e Simone Rorato, todas componentes do grupo TERRA.

TEXTO 13: apresentação simultânea oral/textual dos profissionais entrevistados

Carlota Albuquerque (Figura 63) é coreógrafa e diretora da Terpsí Teatro de Dança, do Rio Grande do Sul. Formada em balé clássico, em 1979 recebeu bolsa para estudar na Ecole Bessou de Danse Classique, em Toulouse, na França. Foi voluntária na base de cooperação do governo francês na atual Burkina Faso, onde criou uma escola de dança para crianças, existente até hoje. De volta a Porto Alegre, atuou como voluntária na Santa Casa de Misericórdia, com a estimulação de bebês autistas e na terapia ocupacional de adolescentes com intoxicação de álcool e drogas, na Clínica Pinel. Durante o curso de Psicologia (PUC/RS), concluiu estudo de caso com crianças psicóticas e anoréxicas na Unidade Infantil Melanie Klein, do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Carlota trabalhou com diversas companhias gaúchas, com destaque para a Terra Cia. de Dança do RS, da qual também é co-fundadora. Em 1987, funda a Terpsí Teatro de Dança, atuando como coreógrafa e diretora. Participou do projeto Descentralização da Cultura, de 1999 a 2002, realizando encontros com o teatro e a dança, além de mostras de criação. Foi também organizadora e curadora da Mostra Internacional I Usina Brasil Telecom de Dança, realizada em Porto Alegre, em 2001. Atualmente, é coreógrafa residente do Terpsí Teatro de Dança. Desde 2006, se dedica à criação do Centro de Estudos Coreográficos Terpsí, um espaço para a pesquisa, experimentação, diálogo e reflexão sobre Dança.

Eneida Dreher é bailarina nascida em Uruguaiana no Rio Grande do Sul, começou a dançar cedo em 1949 na Escola de Bailados Clássicos de Lya Bastian Meyer, prosseguiu seus estudos até se formar em 1989. Em 1966 fundou sua própria escola na cidade de Farroupilha onde ministrava aulas de balé. Manteve a escola até 1975, quando viajou para os Estados Unidos, onde estudou com Luigi Facciuto. Foi primeira bailarina, diretora e co-fundadora da **Terra Cia. de Dança do RS.** estudar na Alemanha. Através de uma bolsa de estudo do Instituto Goethe. Então frequentou em 1986, como convidada, a Folkwang Hochschule Essen, escola superior de dança dirigida por Pina Bausch. Eneida ao retornar a Porto Alegre orientou diversos grupos da cidade. Presta assessoria Geral Administrativa e de Produção em montagens de espetáculo para a Cia. Terpsí - Teatro de Dança. A partir de agosto de 2006 desenvolve trabalho como Instrutora Pilates, no estúdio "GR PILATES" no bairro Moinhos de Vento, em Porto Alegre/RS.

Sayonara Pereira é professora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Membro do Conselho de Graduação do Departamento de Artes Cênicas da

Comissão da Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes, do Conselho Deliberativo do Teatro da Universidade de São Paulo e editora da Revista Eletrônica “Sala Preta” do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Realizou Pós-Doutorado (2007-2009) junto ao Instituto de Artes da Universidade de Campinas, SP, período que atuou como professora-colaboradora naquela universidade, e também realizou estágio pós-doutoral na Alemanha, ambos como bolsista da FAPESP. Doutora em Artes-Dança pela UNICAMP/2007. É também bailarina, coreógrafa, e consultora para projetos em dança e dança-educação. Sua pesquisa transita entre o processo criativo de obras cênicas com temáticas contemporâneas, as memórias gravadas e inscritas no corpo do intérprete cênico, e a análise de gestuais, em associação com elementos encontrados no Tanztheater.

Simone Rorato tem formação em balé clássico e dança moderna. Foi uma das fundadoras do grupo TERRA, na cidade de Porto Alegre, tendo atuado posteriormente no Balé da Cidade de São Paulo. Ela também integrou o Bahia Ballet como bailarina, professora, assistente de coreografia e de direção. Participou ainda do “Tanztheater Christine Brunel”, em Essen/Alemanha. Após estas experiências, desenvolve sua individualidade artística tornando-se coreógrafa. Com o apoio da cidade de Essen e da região do Norte Wesfália cria na Alemanha “Die Nacht der Weisen”, “Kreislafen” e “Das Rechtauge”. A partir de 2006 ministra aulas e workshops de dança contemporânea e composição coreográfica.

TEXTO 14: intervenções urbanas, artes cênicas na rua em POA

Acompanhando a tendência mundial, que se iniciou na segunda metade do século XX, dos artistas de intervir no mundo real e na cultura, irreversivelmente urbanos, levando sua arte a espaços inusitados, como ruas, praças, etc., diversas iniciativas artísticas buscaram novas relações sócio-espaciais e consolidaram a idéia de intervenção urbana. Com objetivos de se aproximar da vida cotidiana, se inserir no tecido social, abrir novas frentes de atuação e visibilidade para os trabalhos de arte fora dos espaços consagrados de atuação, tornando a arte mais acessível ao público, as artes cênicas tomam os espaços urbanos.

Em Porto Alegre a arte da dança foi para a rua com os bailarinos do Terra Cia. de dança do Rio Grande do Sul na década de 80, dando início aos eventos de intervenção urbana da dança no Estado.

De 80 pra cá, muitos grupos de dança fizeram da rua e de lugares inusitados seu palco de atuação. Hoje a maioria dos grupos contemporâneos já atuou nestes espaços ou fazem deles seu espaço de trabalho.

TEXTO 15: Advento Tecnológico

A cada época da história da humanidade corresponde uma cultura técnica particular, nos afirma André Lemos (2004), e pode-se perceber que a forma técnica da cultura contemporânea é produto de uma sinergia entre o tecnológico e o social. A profusão de mídias e a sua onipresença na vida social e individual dos sujeitos não deixam escapar de suas influências nenhum campo de produção de linguagem, menos ainda a arte, pois, segundo Anna Barros e Lúcia Santaella (2002), os artistas são sempre os primeiros a se apropriarem dos meios técnicos, colocando-os a serviço de sua criatividade e explorando novas formas de sensibilidade e percepção.

TEXTO 16: Comparação entre os trabalhos dos grupos

A partir de documentos como artigos de periódicos científicos, notícias e entrevistas de jornais, fotos, programas de espetáculo, vídeos, etc., recolhidos de suportes físicos e virtuais, podemos identificar semelhanças entre o TERRA e o GAIA como:

- independência, sem vínculo com escola de dança;
- apresentação em vários lugares, não apenas em teatros;
- objetivo de aproximar a dança do público.

TEXTO 17: Ações de Flash Mob Dance

O uso do termo *flashmob* data de aproximadamente 1800, porém não da maneira como o conhecemos hoje. O termo foi usado para descrever um grupo de prisioneiras da Tasmânia que revoltadas por volta de 1844 organizaram uma rebelião na qual, de repente, viraram de costas para o reverendo local, governador e primeira dama, levantaram as roupas, mostrando as partes íntimas simultaneamente, fazendo um barulho muito alto com as mãos.

Os “flash mobs” são ações que mesclam dois espaços distintos entre si, o espaço virtual e o espaço urbano. Elas iniciam por um processo de comunicação em massa, geralmente através das redes sociais, onde um líder convida os interessados a se juntarem em grupo, em um determinado local do espaço urbano e em prol de um só objetivo. Caracteriza-se por uma performance em grupo, com movimentos pré-coreografados, e depois do tempo previamente estabelecido, todos se dissipam ao sinal do líder. Geralmente estas ações seguem um plano, um roteiro com etapas a serem concretizadas por todo o grupo.

TEXTO 18: Relação (e reação) com o Público

Abandonar o espaço físico teatral, segundo Patrice Pavis (2006), corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar lazer, cultura e manifestação social, de se inserir no urbano entre provocação e convívio.

É importante, entretanto, especificar uma característica da ação teatral quanto a sua organização. A princípio, segundo Denis Bablet (1988), essa organização se institui a partir de uma relação determinada entre o palco e a platéia, entre público e o artista. Uma linha imaginária que separa o espaço da cena e o espaço da platéia.

Porém, atualmente, esta linha imaginária quase desaparece nas intervenções urbanas de arte cênica. Os trabalhos coreográficos são levados aos espaços públicos com uma estrutura que permite a participação ativa do público.

Para Evelyn Lima (2006), ao tomar o espaço urbano como espaço cênico a arte se apropria da arquitetura da cidade e a transforma em arquitetura cênica, e neste sentido,

“tem função preponderante de promover a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, platéia, atores e espectadores”.

TEXTO 19: Política

De um modo geral, argumenta Marvin Carlson (1989), os diretores artísticos da segunda metade do século XX que utilizaram as ruas e outras localizações urbanas não tradicionais, não desejavam apenas buscar espaços novos para suas produções. As intervenções urbanas, como invenção dos anos 60, são “filhotes dos protestos por direitos iguais, das manifestações contra ditaduras e guerras, do tropicalismo e do rock”. No Brasil, para João Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006), contracenar com o espaço público tornou-se especialmente decisivo e urgente em 1985, no final da ditadura militar. Os artistas lançam mão de procedimentos conceituais, ideológicos e estéticos para atuar com domínio nos espaços públicos, levando suas lutas políticas, de cidadania e posições contra convenções e rigores.

TEXTO 20: Nome dos Grupos

Planeta TERRA! Terceiro planeta do sistema solar. Por vezes designada como Mundo ou Planeta Azul. Lar de milhões de espécies de seres vivos, incluindo os humanos, a Terra é o único corpo celeste onde é conhecida a existência de vida.

Deusa GAIA! Deusa grega, Mãe Terra. Conceito filosófico relativo à natureza da Terra.

TEXTO 21: Dança em Porto Alegre

Acompanhando a tendência de intervenções urbanas nas artes visuais, a “arte pública” tem história em Porto Alegre. São conquistas, acertos e desacertos, que, segundo

Pettini (2008), abrange o período dos últimos vinte anos, pontuando fatos e ações relevantes para as conquistas da cidade na Arte Pública.

Nas artes cênicas, já é uma tradição assistir em frente ao Monumento do Expedicionário no Parque Farroupilha ou no Largo Glênio Peres no centro da cidade, a performances e apresentações de teatro de rua.

Na dança, em Porto Alegre, na década de 80, a conhecida “Esquina Democrática” era ocupada pelo Grupo Terra sempre que possível para divulgação da arte e do trabalho coreográfico de seus integrantes. Na década de 90, os Grupos Phoenix e Baletto levavam suas artes à parques e praças. Esses são apenas alguns exemplos da área da dança, entre muitos outros grupos da mesma área ou de outra das artes cênicas, que já pisaram em espaços públicos para apresentar alguma performance com fins comemorativos, de homenagem, ou simplesmente, divulgação da arte da dança.

TEXTO 22: Finalizando – sobre memória, pesquisa, etc.

A dança como arte cênica é efêmera, isto é, no momento em que ela se realiza ela também se desfaz, só ficando presente na memória de quem teve a oportunidade de presenciá-la, portanto sua preservação depende do registro da memória oral.

TEXTO 23: Breve narração a respeito dos resultados

Importante salientar, quanto ao material coletado nas entrevistas, que o fato de ter sido necessário dois encontros para entrevistas, e, portanto, a divisão do grupo, pode ter limitado as discussões e questionamentos. E muito possivelmente algumas discussões poderiam ter tomado rumos diferentes dos que tomaram. Um exemplo, possível de se verificar, foi quanto á questão da tecnologia. Outras possibilidades foram quanto aos aspectos das ações de *flashmob* e da corporeidade.

Inovação na atuação é característico em grupos de dança moderna e contemporânea como estes dois grupos, que se assemelham, não apenas na essência de seus nomes, mas em seus objetivos e motivações. Apesar de se diferenciarem no preparo físico de seus bailarinos, na criação de suas intervenções urbanas e no tipo de proximidade

com o público, o Terra e o Gaia são, sem dúvidas, desbravadores em suas intenções artísticas, precursores na aproximação com o público e inusitados na utilização dos espaços não convencionais.

Interessante as considerações sobre o fato de uma ação de *flashmob dance* ser possível, com sua essencial participação do público leigo, além do apoio das ferramentas tecnológicas (internet, facebook, twiter), em função de uma formação, de um preparo e educação de platéia que talvez tenha sido iniciada pelo Terra lá na década de 80, com a aproximação da arte da dança das pessoas, em espaços não convencionais.

Este estudo procurou trazer através do seus produtos finais uma possibilidade de registro e memória de alguns aspectos dos trabalhos de intervenção urbana e manifestação pública dos grupos Terra e Gaia, dando desta forma, suporte inicial para futuras investigações a cerca da arte da dança na cidade de Porto Alegre, RS.

TEXTO 24: Agradecimentos

Agradecimentos á

Wagner Ferraz – Coordenador de Dança da Casa de Cultura Mário Quintana

Patrícia Kayser Vargas Mangan – orientação e coordenação (La Salle)

Nádia Maria Weber Santos – orientação e coordenação (La Salle)

Ana Lúcia Ramires – apoio técnico

Alessandra Chemello – bailarina e diretora Grupo GAIA

Carlota Albuquerque – bailarina do Grupo TERRA

Daniela Aquino – bailarina do Grupo GAIA

Diego Mac – bailarino e diretor do Grupo GAIA

Eneida Dreher – bailarina e diretora administrativa do Grupo TERRA

Lúcia Brunelli – bailarina do Grupo TERRA

Sayonara Pereira – bailarina do Grupo TERRA

Simone Rorato – bailarina do Grupo TERRA

Nilton Cezar Carvalho – filmagem e edição

César Gonçalves Larcen – locução, apoio técnico e edição

Rocelito Amaral – apoio técnico

Guilherme Carvalho – filmagem

Bianca Larcen - edição

APÊNDICE B: BLOG interativo de registro e divulgação

Intervenções Urbanas de Dança

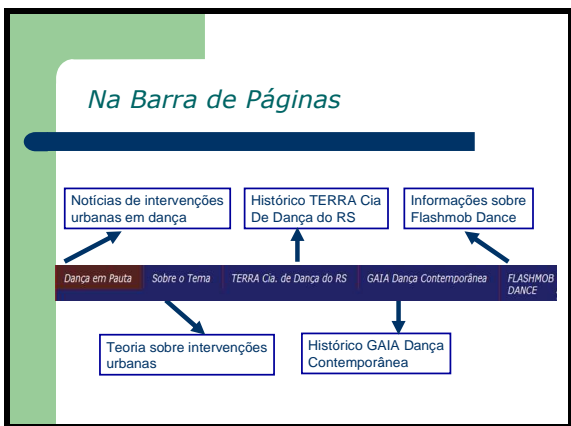
BLOG




Projeto Cultural



<http://interurb-rs.blogspot.com.br>



Na Barra Lateral Direita



Histórico ("Do TERRA ao GAIA!..."), Seguidores e Arquivo do Blog



UNILASALLE 
CENTRO UNIVERSITÁRIO LA SALLE

Credenciamento: Decreto de 29/12/98 - D.O. U. de 30/12/98
Recredenciamento: Portaria 1.473 de 26/6/04 - D.O.U. de 26/6/04

MESTRADO PROFISSIONAL EM MEMÓRIA SOCIAL E BENS CULTURAIS



Porto Alegre
Cesar Gonçalves Larcen Editor
2012

