

CAMINHOS DA DANÇA NA RUA: REFLEXÕES ACERCA DA RELAÇÃO COM O PÚBLICO E OS PROPONENTES

ALICE BRAZ ITURRIET¹; TAÍS BASTOS BOTELHO²; CARMEN ANITA HOFFMANN³; DÉBORA SOUTO ALLEMAND⁴

¹UFPel – aliceb.iturriet@hotmail.com

²UFPel – taissbbastos@gmail.com

³UFPel – carminhalese@yahoo.com.br

⁴UFPEL - deborallemand@hotmail.com

1. INTRODUÇÃO

O Projeto Caminhos da Dança na Rua foi idealizado pela egressa e atual professora do curso de Dança-Licenciatura da UFPel, Débora Allemand. Inicialmente desenvolvido junto à disciplina Estágio em Dança III, a qual acontece no espaço não-formal¹ de ensino, objetivou sobretudo experimentar movimentos corporais que surgissem a partir do espaço urbano, assim: Apropriar-se dos espaços públicos não utilizados; Relacionar a produção artística com o ambiente cotidiano, mostrando outras formas de movimento e buscando aproximar o público do artista; Difundir e divulgar a arte da dança, possibilitando experiências sensíveis aos que passam na cidade; Experimentar espaços com diferentes características, possibilitando uma gama maior de movimentos corporais.

O grupo se formou de pessoas atendendo ao chamado por interessados em dança, performance, *parkour*, teatro e intervenções urbanas, advindos de cursos como dança, cinema, artes visuais, arquitetura, teatro, filosofia, com o intuito maior de “experimentar a rua”. Ou seja, diferentes áreas, diferentes pessoas e infindos modos de perceber e interagir no/com o meio tem composto o mosaico Caminhos da Dança na Rua.

Guiados ou não por acordos prévios, durante suas experimentações urbanas o grupo vai do jogo, perpassando as tarefas, à beira do chamado espontaneísmo. Suscitando questionamentos tanto a respeito do caráter artístico quanto da validade de tais ações enquanto projeto de extensão; o que originou o problema que move este texto: De que modo o Projeto Caminhos da Dança na Rua transborda a comunidade acadêmica e toca a comunidade geral?

Tal pergunta suscita discussões a cerca de teorias sobre o ser espectador, a fruição artística, bem como daquilo que se entende e espera de um projeto de extensão universitária. Desse modo autores como SILVA e RANCIÈRE são algumas das referencias utilizadas, além da Resolução 042013 COCEPE.

2. METODOLOGIA

A inquietação emerge especialmente de observações enquanto participantes do projeto, além da leitura do artigo *Caminhos da Dança nas Ruas de Pelotas: uma semente capaz de brotar diálogos poéticos*, publicado na revista Expressa Extensão da UFPel; no qual são expostos os locais de experimentação e algumas posturas de seus transeuntes. Assim, de modo a refletir sobre o problema outrora apresentado, sentimos a necessidade de buscar o que caracteriza a extensão

¹Segundo Simson, Park e Fernandes (2001), a educação não-formal fundamenta-se principalmente no compromisso com uma temática importante para o grupo, mais do que qualquer outro conteúdo preestabelecido por pessoas ou instituições e torna-se mais do que uma obrigação, pois o grupo tem uma relação prazerosa com o aprender.

universitária; algo detalhadamente explicitado na resolução citada (esta concordante com Plano Nacional de Extensão). Em seguida, no intuito de situar o leitor e talvez como um início de uma possível resposta aos olhares curiosos, a perguntas do tipo “isso é dança/arte?” e a comentários como “isso é uma palhaçada!”, foi tecida breve contextualização histórica no âmbito da dança. Que por sua vez, naturalmente trouxe à tona a necessidade de pensar a apreciação artística e os modos e ser/estar espectador.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os objetivos do projeto remetem diretamente ao proposto pelo coreógrafo pós-moderno Merce Cunningham, nos anos 40, quando esse questionou “a ideologia da dança moderna substituindo a narrativa única pela estrutura fragmentada ou episódica; o uso do palco convencional italiano pelas mais inusitadas opções cênicas (topo de arranha-céus, estacionamentos, galerias de arte, praças, ringue de boxe); o processo criativo linear e pessoal pelo uso intensivo da experimentação e improvisação”(SILVA, 2005, p. 105).

Se afastando da dramaticidade exagerada da dança moderna e da dependência de um enredo, entre outras coisas, Cunningham afirmava:

Qualquer movimento pode ser material para uma dança; qualquer procedimento pode ser um método válido de composição; qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas às limitações naturais); música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente; qualquer dançarino da companhia pode ser solista; qualquer área do espaço cênico pode ser utilizado; a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar. (SILVA, 2005, p. 105)

Desse modo o coreógrafo deu inicio a uma quebra, fazendo com que o gesto cotidiano, sem enfeites, ganhasse cada vez mais espaço na cena. Essa que se modificaria ainda mais, visto que os seguidores de Merce buscavam trazer para o palco movimentações que o corpo realizasse com naturalidade, com organicidade; o objetivo principal era “chamar atenção para o corpo, mais especialmente para como o corpo se movimentava” (SILVA, p.110).

Com tantas mudanças e mais tarde com a negação taxativa ao espetacular, além da não hierarquização dos bailarinos, o público também foi modificando seu olhar e aprendendo a apreciar novas estruturas. Ganhando certa autonomia no sentido de escolher seu foco, com maior abertura para diferentes leituras, interpretações e conexões (SILVA).

Tal modificação se desenrola ainda na atualidade e cada vez mais o espectador vem sendo entendido como um participante ativo na criação, chegando inclusive a uma relativização de seu lugar e do lugar do artista, visto que este primeiro sente, lê, cria (LADEIRA, 2015). Ou seja, o espectador é mais que um corpo que assiste, ele é, em si, um corpo que comunica, (re)age, expressa algo a todo instante.

Esse processo de autonomia de fruição e o não-distanciamento entre público e proponentes são ideias partícipes do que RANCIÈRE se refere como um processo de emancipação do espectador:

A emancipação parte do [...] princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e

sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que “interpretar o mundo” já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele.

Sendo o Caminhos um projeto que majoritariamente acontece na rua, seus participantes ficam expostos a toda riqueza e risco que ela pode proporcionar. Desse modo é possível perceber uma espécie de relação de espelho entre caminhantes conscientemente partícipes do projeto e caminhantes passantes, na qual de algum modo ambos afetam e são afetados. Estar na rua é t(r)ocar constantemente; viver também.

Logo, ainda que estejamos nos referindo a um projeto até então ativamente freqüentado somente pela comunidade acadêmica, sua legitimidade enquanto extensão se demonstra irrefutável, seja sob o prisma da fruição ou sob supostos em torno da própria expressão “extensão”. Além disso, o projeto está contemplado pelo disposto na resolução 042013 COCEPE a respeito das ações extensionistas.

Este abarcamento se dá para além do que diz respeito a enquadramentos na resolução, pois diante do que se propõe, bem como da prática cotidiana do projeto Caminhos da Dança na Rua, seria possível afirmar, por exemplo, que ele possui características de exposição, espetáculo, produto artístico, comunicação. Ou seja, embora circunscrito nas artes da cena, flerta com outros vieses.

4. CONCLUSÕES

O simples fato de que alguém vivenciando a rua de modos não habituais é em si uma experiência extracotidiana, com potencial de fazer as pessoas sentir e perceberem outras coisas, estimulando a fruição cotidiana, pela estranheza arrancando-as de um possível estado de inércia, é em si um modo de tocar e troca; assim, experimentantes e passantes criam e desfazem conexões a todo momento, motivados consciente e inconscientemente, nas mais variadas possibilidades de experiências estéticas. Assim, seja pela curiosidade ou incômodo o Caminhos tem se mostrado e mostrado que outros modos são possível, que o tempo de (re)descobrimento de si e do mundo não precisam ficar guardados na infância.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEMAND, D. S.; HOFFMANN, C. A.. Caminhos da Dança na cidade de Pelotas: uma semente capaz de brotar diálogos poéticos. **Revista Expressa Extensão**. Pelotas, v.20, n.2, p. 87-98, 2015.

- BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28.
- LADEIRA, J. C. P. **FILEIRA G, ACENTO 18 OU: O lugar do espectador na criação dos espetáculos de dança de grupos independentes da cidade de Pelotas-RS.** 2015.
- LESSA, H. T. **Coreografando o corpo do espectador: aproximações entre neuroestética e dança.**, 2014.
- RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. **Questão de Crítica:** revista eletrônica de crítica e estudos teatrais. Vol. I, nº 3, mai 2008. Acessado em 07 ago 2016. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>.
- SILVA, E. R. **Dança e Pós-modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.