

Na corda-bamba: intervenções urbanas em dança contemporânea

Artigo publicado no livro *ENARTCI: emergência*.
LETRO, Cláudio; GODOI, Wendderson (Orgs.). Ipatinga: Hibridus, 2010, p.70-74.

Renata Marquez e Wellington Cançado

|

Momento único

"O agente Meyers e eu vimos o homem dançar sobre o cabo, pois não podemos dizer que ele caminhava. Aproximadamente na metade do caminho entre as duas torres, quando nos viu, ele começou a sorrir, a gargalhar. Quando se aproximou do edifício, pedimos a ele para sair de cima do cabo. Mas, em vez disso, ele deu meia volta e regressou para o centro. Estavam todos fascinados olhando para ele. Quando percebemos que ele não intencionava sair dali, porque parecia estar aproveitando tanto o momento, dissemos ao seu cúmplice que, se ele não saísse dali, voltaríamos com um helicóptero para tirá-lo de cima do cabo. [...] Pessoalmente, me dei conta de que estava assistindo a algo que mais ninguém, em todo o mundo, teve a oportunidade de ver. Era só uma vez na vida."

No dia 7 de agosto de 1974, durante 45 minutos, o malabarista, monociclista, mágico e mímico francês Philippe Petit, então com 24 anos, atravessou por 8 vezes, caminhando sobre um fino cabo de aço esticado, a 415 metros do chão de Manhattan, a distância de 60 metros que separava a Torre Norte da Torre Sul do World Trade Center, hoje destruído pelos atentados de 9/11.

Petit e uma equipe de amigos planejaram durante meses essa verdadeira operação de terrorismo benigno: a infiltração dissimulada no edifício, a permanência, por dezenas de horas, no terraço vigiado, a estratégia de montagem da estrutura do cabo e, finalmente, a repercussão (local e global) dessa intervenção atterradoramente sublime executada com precisão no *skyline* novaiorquino.

O relato do policial (não identificado), designado para prender aquele contraventor talentoso logo que este colocasse os pés novamente no terraço do edifício, registrado no documentário "Man on Wire" ("O equilibrista", de James Marsh, 2008), surpreende pela fascinação manifesta naquele policial que estava ali para cumprir e executar uma ordem objetiva e inquestionável mas que, envolvido pela coreografia audaciosa e pela intuição de viver um momento único e irrepetível, imaginou ver um balé aéreo solitário enquanto olhava para o equilibrista caminhar e cogitou a insubordinação de não prendê-lo, dada a beleza inclassificável de seu delito.

Intervalo

Houve um tempo em que o termo *intervenção* era privilégio legítimo de militares, estrategistas ou planejadores e o *urbano* adjetivava o futuro ainda longínquo para a maioria da população mundial. Se a intervenção urbana foi, no século XX, predominantemente heterônoma, uma ordem vinda de cima, a partir da segunda metade deste mesmo século, os artistas começaram a interceptar tal heteronomia e a apropriar-se da possibilidade de intervir no mundo real e na cultura, irreversivelmente urbanos. Neste curto intervalo histórico, diversas iniciativas artísticas realizadas fora dos museus e galerias, dos palcos e dos pedestais buscaram novas relações socioespaciais e consolidaram a idéia de intervenção urbana em dois rumos: como estratégia de transformação física (monumentos também heterônomos) ou como tática de uso da cidade e da cultura (interferências efêmeras, imagéticas, móveis, colaborativas). Atuando através de forças imprevistas, de conflitos de tradução e da expansão das noções e hierarquias tradicionais do espaço, tais práticas (a deriva, o minimalismo, a *land art*, o *building cut*, o *happening*, o *site-specific*, etc.) desmontaram de uma vez por todas a ideia clássica de arte baseada no consenso e possibilitaram a emergência complexa e indelével da noção de público.

E se hoje a expressão *intervenção urbana* soa como lugar comum até no mais remoto rincão sonhado pelos landartistas – quando o território está globalmente esquadrinhado pelos satélites, parcelado pelos interesses imobiliários e maculado pela latinha de Coca-Cola abandonada – o espaço público continua a ser uma das promessas não cumpridas da cidade. *Público* que, obviamente, não se refere apenas à ideia de audiência ou espectadores, mas a um conjunto de redes e espaços de participação e autonomia que conformam o território "de todos" na cidade, na diversidade dos seus aspectos sensíveis.

Uma breve e provisória taxonomia do espaço público no contexto da arte atual delinea, em maior ou menor grau, o desejo – poético, político, coreográfico – de propor contribuições para futuros renovados que permitam que o senso de coletividade e a prática espacial crítica exerçam-se na cidade: (1) as experiências artísticas construídas sob a ideia do espaço público como mera localização testemunham o esvaziamento de suas redes territoriais, quando a cidade é utilizada apenas como lugar de exibição ou

palco especial; (2) o espaço público entendido como processo e negociação retoma a esfera pública com seus conflitos e diversas vozes, tentando ver emergir discursos e possibilidades; (3) o espaço público como lugar de estudo corográfico tenta se aproximar das investigações geográficas e geopolíticas, repensando a arte através das experiências dos territórios de intolerância mundial; (4) o espaço público como prática de mapeamento performativo apresenta a ideia do mapa pessoal como escritura crítica de navegação da cidade; (5) o espaço público virtual lida com a emergência dos aparatos globais de medição, comunicação e monitoração do espaço, num alargamento redundante da esfera pública.

Momentos banais

A arte contemporânea devolve os gestos, movimentos e momentos banais ao seu lugar de origem, ao lugar por excelência do prosaico e do cotidiano: a cidade. Como uma camuflagem, a arte atual, nas suas mais diversas formas e manifestações, aspira ao desaparecimento e, o artista ao mesmo tempo, como aquele que veste a camuflagem, executa coreografias, *avanços táticos* programados, ensaiados, precisos, performativos (enunciado e ação coincidentes).

Mas esta arte intrinsecamente urbana titubeia na audácia, no gosto pelos projetos arriscados e impossíveis e incorpora o trivial, o anônimo, a infiltração silenciosa, a participação compulsória e a invisibilidade congênita como seus procedimentos básicos. Essas características que, se por um lado, dão sustentação às práticas mais públicas, democráticas e socialmente engajadas e aos projetos que sinceramente buscam uma aproximação com o mundo cru, popular e periférico (que sempre foi o nosso), por outro, levam os diversos campos artísticos, como que comprovando o “espírito do tempo”, a um limiar desafiador onde sua potência criativa e toda ousadia possível parecem autocontidas na tendência inequívoca de imitar a vida. Esse processo renovado de mímese, seus desdobramentos conceituais e suas reprogramações operacionais (*o remix, o sampler, a pós-produção, etc.*) podem ser entendidos, entretanto, para além da narrativa oficial, como um processo de enfraquecimento histórico, epistemológico e sistemático da própria noção de arte crítica, do papel do artista e de suas funções, no cerne da sociedade-cidade utilitarista.

Se o cotidiano, suas agruras, as rotinas maçantes e também as suas cargas poéticas conformam o material por excelência da arte e, ao mesmo tempo, o seu objetivo final e o seu cenário, estabelece-se pois um ciclo autofágico onde a arte se torna um comentário fugaz (e de certa forma inócuo) sobre as banalidades da vida contemporânea. Nesse sentido, mais que um campo aberto de explorações de novos mundos e de novas possibilidades (estéticas, criativas, solidárias, ecológicas, econômicas, etc.), a prática artística se retrai a uma espécie de categoria filosófica que cria e exprime conceitos através das coisas que existem (e não através das palavras) e o artista se torna uma espécie de catador dos restos semióticos dessa civilização onde natureza, cultura e lixo se interpenetram, como escreveu Vilém Flusser (O mundo codificado).

Andanças

Onde estaria a dança nesse contexto? Que corpografia, coreografia e corografia a dança propõe ao espaço público, para além do palco ao ar livre? Qual o interesse público da dança contemporânea? Que questões urbanas ela pretende responder ou suscitar? Poderiam a performance e a dança desenvolver-se a partir das demais categorias taxonômicas sugeridas – a dança como negociação; a dança como investigação geográfica; a dança como mapeamento; a dança como conexão e colaboração virtual; a dança como redesenho urbano? Ou será a dança a arte da camuflagem por excelência?

Se o meticuloso equilibrista vestia-se de preto dos pés à cabeça, consciente do poder de deslumbramento do seu espetáculo-intervenção e fazia algo que em princípio ninguém ali poderia fazer, os grupos de dança a que assistimos hoje no espaço urbano, na maioria das vezes, não se vestem especialmente e executam movimentos reconhecíveis, já não há figurino que sinalize o seu lugar de artistas ou que seja capaz de decalcá-los da paisagem. Os seus movimentos são banais, feitos por qualquer um ali ao lado. Essa estratégia-padrão de camuflagem performativa que confunde dança com andança, aproxima a prática artística daquela dos andarilhos, ambulantes, comerciantes suspeitos e passantes anônimos. E com tal fronteira desfeita, o prazer parece ser, cada vez mais, daquele que dança em vez de ser daquele que passa, pára, assiste, quiçá participa. O prazer, ao mesmo tempo mitológico (no sentido do devir, da possibilidade) e incorporado (no sentido da concretude da sua experiência), de que falou Hélio Oiticica sobre o parangolé, em 1964: não *display*, mas *autoclímax*. O ensaio do parangolé coincide com a sua performance; a sua *intervenção* e o seu *urbano* são, ao mesmo tempo, solitários e solidários; dança marginal que coincide com a cidade marginal, à margem do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

[...] naquela época a

DANÇA

era pra mim aspiração ao mito, mas, mais importante,
já era
in-corporação
hoje ela é nada mais q
climax corporal

não display
auto-climax
NÃO-VERBAL [...]

Mas tanto Oiticica, que reedita o Carnaval da Mangueira, quanto Petit, naquele estado de obsessão vital enfim satisfeito, não deixam de ser conscientes do espetáculo que oferecem, generosamente, a todos. A suspensão do tempo funcional da cidade, a vida no limite, o espetáculo voluntarioso, os parênteses de sonho e incredulidade são explicitamente as suas linhas de ação. Ambos sugerem, de maneiras distintas, que a cidade-cotidiano é um desafio a ser vencido, um obstáculo a ser superado pelos artistas e não simplesmente o seu palco-galeria expandido.

E se arte-na-rua tornou-se um código facilmente apropriável, um clichê-glossário disponível aos artistas, curadores e produtores culturais, talvez, para desvendar as potências da cidade, do público e da arte, tenhamos que reaprender (mesmo que pareça anacrônico) a caminhar na corda bamba do inigualável, do deslumbrante, do improvável e do encantador; trocar o enxadrista metódico pelo equilibrista impetuoso.