

# O corpo na cidade, a cidade e a tecnologia na arte<sup>1</sup>

Denise da Costa Oliveira Siqueira  
Marcelus Gonçalves Ferreira

**P**rodução cultural e estética articulada ao espaço urbano, a dança contemporânea constitui-se em um gênero artístico no qual o corpo do intérprete – aquele que “fala” se movimentando – se apresenta como mídia, espaço onde se processam as conexões com o ambiente da cidade com as tecnologias que nele se inserem. A dança contemporânea nasce e se desenvolve no âmbito da mistura urbana pós-moderna. Não surge na rua, mas se nutre de aspectos do cotidiano, das ruas e de suas gestualidades.

Neste artigo – partindo de um pensar sobre os corpos que se movem no espaço urbano e assim afetam a cidade e são afetados por ela – temos como objetivo construir uma reflexão sobre como essas apropriações podem transparecer no corpo do artista de dança e como podem gerar posturas críticas em relação às estruturas restritivas ou alienantes corporais e urbanísticas. Assim, buscaremos refletir sobre: como a cidade se torna memória urbana em um corpo? Como ocorrem os registros das experiências do corpo na cidade?

Nessa perspectiva, faremos uma discussão acerca da tecnologia como aspecto cultural significativo da contemporaneidade e sobre sua utilização como recurso de expressão coreográfica. Tomaremos como objeto de pesquisa a companhia de dança Cena 11, de Florianópolis, grupo que investiga em seus processos criativos a relação entre dança, espaço urbano e tecnologia. Assim, em termos metodológicos, selecionamos e analisamos vídeos de espetáculos da companhia produzidos a partir de 2000, reunimos material documental sobre o grupo e realizamos uma entrevista com o coreógrafo residente do grupo, Alejandro Ahmed.

A associação entre arte e mídia assim como a relação dança e tecnologia não são novas, mas as recentes tecnologias eletrônicas de forte caráter midiático au-

mentam o campo de relações e descobertas transformando os modos de criar, ver, participar e, também, entender as artes. A partir delas notamos um campo complexo de ideias que exploram a imersão e a interatividade como recursos e propõem uma nova compreensão para o corpo que dança recorrendo a recursos tecnológicos e explorando o espaço urbano.

### ***Da flânerie à corpografia***

Em uma perspectiva cultural, a relação entre cidade e corpo pode ser entendida como um processo interativo de geração de sentidos. Andar, correr, ultrapassar obstáculos, saltar ou descer de transportes coletivos, atravessar ruas movimentadas implica um conhecimento do espaço urbano, uma habilidade desenvolvida, adquirida com a vivência urbana. Ao desenvolver essa habilidade, o corpo passa a carregar uma espécie de memória urbana e a experiência da cidade se inscreve no corpo. É a cidade se tornando memória urbana em um corpo. A grafia resultante no corpo é o que se pode chamar de uma corpografia urbana, a narrativa da cidade inscrita de acordo com o histórico particular de cada vivência.

Conforme Ahmed e Britto (2010:335), o ambiente urbano não é somente um espaço para ser ocupado, mas inversamente, é tido como um campo de processos que atua como fator de configuração e continuidade de corporalidades. Nessa perspectiva, “a ideia de corpografia propõe uma compreensão do corpo como sendo ele próprio uma representação dinâmica das suas próprias experiências relacionais nos diferentes ambientes de sua existência” (Ahmed e Britto, 2010:336).

Se diferentes cidades possuem distintos ritmos, se desenvolvem-se em torno de diferentes atividades, em espaços geográficos e momentos históricos diferenciados, a sua relação com seus habitantes também será variada. Assim, “cada cidade imprime um comportamento que pode ser rastreado e filtrado em vocabulário corporal, assim como cada comportamento requer um tipo de cidade que o acolha” (Ahmed e Britto, 2010:336).

Nessa perspectiva, ao pensar acerca da relação corpo e espaço, Guattari refletiu sobre o caráter de inseparabilidade do corpo/espaço vivido. Haveria, portanto, “tantos espaços, então, quantos forem os modos de semiotização e de subjetivação” (1992:153). Neste sentido, há tantas corpografias quantas forem as distintas apreensões do espaço vivido, no sentido das correlações também remeterem às representações de um imaginário da experiência dos indivíduos.

Certeau (1994:201), por sua vez, diferencia o “lugar” do “espaço”. O lugar “implica uma indicação de estabilidade”, delimita um campo onde não há possibilidade de coexistências, está relacionado ao tipo de organização como o mapa, é apenas paisagem, localidade. Enquanto o espaço está relacionado ao percurso, a ações espacializantes. “Em suma, o espaço é o lugar praticado. Assim, a rua geome-

tricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres” (Certeau, 1994:201).

Também nesse sentido, a circulação dos pedestres nos espaços urbanos é que definiria a habitabilidade da cidade (Caiafa, 2007:57). Portanto, as escolhas arquiteturais quanto ao que é público ou privado na cidade definiriam a experiência da caminhada ou, em termos mais gerais, os padrões perceptivos dos pedestres. Caiafa lembra de Benjamin (1985) ao diferenciar o pedestre transeunte, que “tem seu movimento ditado pela agitação urbana e não frui da sua caminhada” e o *flâneur* que “deambula a seu bel-prazer”. Os espaços que determinam uma experiência urbana de partilha são os públicos, chamados por Caiafa de “espaços de contágio” – os que priorizam o pedestre e o transporte coletivo. A cidade só existiria a rigor, quando favorecesse esses locais de troca, onde a forma de mobilidade urbana é a situação do pedestre a caminhar pela cidade, mais próximo do *flâneur* do que do transeunte.

Assim, a experiência urbana está condicionada ao espaço partilhado coletivamente. Nesse sentido, é relevante pensar sobre a experiência do cidadão na fruição dos caminhos e cantos da cidade. Qual seria o sentido atribuído a residir sem “viver” a cidade, sem praticá-la ou, por outro lado, somente avistá-la pela janela dos veículos, dos elevadores panorâmicos ou dos edifícios espelhados? Na cidade privatizada, a caminhada é limitada. Nostalgicamente, o *flâneur* seria o cidadão que praticaria verdadeiramente o espaço urbano, deixando-se levar, expondo-se ao ambiente e ao contato com o outro.

Paola Jacques sugere uma outra categoria de experienciador da cidade, o “errante”, para então chegar à conceituação de corpografia.

Para o errante, são, sobretudo, as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas, mas sim experimentadas, com todos os outros sentidos corporais. A cidade é lida pelo corpo e o corpo escreve o que poderíamos chamar de uma “corpografia”. A corpografia seria a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da cidade (Jacques, 2006:119).

A autora sugere que a ação de perder-se do errante seria um ato voluntário e que poderia acontecer mesmo em um lugar conhecido. Aliás, o perder-se em um local conhecido seria mais rico que desorientar-se em um lugar desconhecido. Perder-se levaria a um outro estado sensorial que promoveria uma reorganização dos referenciais espaciais e possibilitaria uma outra percepção do espaço.

Jacques (2006:122) aponta ainda que os errantes trabalham com a desterritorialização, a desorientação e acabam se reterritorializando através da própria prática da errância. Ao contrário, os urbanistas buscam a orientação, como nos mapas e na definição dos lugares e dos sentidos, um não perder-se na cidade, portanto uma territorialização. Em outras palavras, um caminho curto, objetivo, sem riscos. Assim,

A redução da ação urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados. Os espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão, o que abre possibilidades tanto para uma crítica da atual espetacularização urbana quanto para uma pesquisa de outros caminhos pelos urbanistas errantes, que passariam a ser os maiores críticos do espetáculo urbano (Jacques, 2006:126).

Desse modo, as atitudes de errância, como processo de desterritorialização, seriam necessárias para se reagir aos processos massificantes ou alienantes da cidade que se estruturam como projetos urbanísticos visando a atender, por exemplo, ao consumo e à segurança.

### ***Resistência na metrópole comunicacional***

Diante dos rumos da cidade contemporânea – onde prevalece uma certa cultura do medo, do consumo e uma imposição aos “espaços” urbanos de uma estaticidade como “lugares” – é provável que o *flâneur* ou o “errante” sejam categorias pouco valorizadas. A corpografia resultante dos habitantes da cidade reflete essas mudanças.

Embora a força de estruturas cerceadoras, de limites, fronteiras se apresente impressa na configuração dos espaços urbanos, os indivíduos encontram espaços “neutros” ou ainda não marcados, onde há a possibilidade de redesenhar um estado dinâmico, de resistência na experiência com a cidade.

Canevacci (2008:35) ao pensar a cidade contemporânea, reforça a ideia de que existem zonas de ruptura ou “interstícios” que fazem parte da experiência metropolitana. Os sujeitos criam essas zonas do entre (*in between*), deixam de vagar pelos espaços, escapam da sua uniformidade e assim, “criam zonas mutantes através do próprio transcorrer com um corpo-panorama que somatiza códigos ainda invisíveis, mas que podem produzir sentidos”. Ou seja, “entre corpos e interstícios se abrem aberturas desejanças de corpografias” (Canevacci, 2008:36). Desse modo, em uma via de mão dupla, na relação com os interstícios urbanos, o cidadão se defronta, na verdade, com os espaços intersticiais do próprio corpo, em um processo vivo e recriacional. Ao adotar tal pensamento e atitude em relação à experiência na cidade, novas possibilidades e espaços de reformulação e resistência são gerados, vividos e corpografados. A cidade resiste no corpo do cidadão não como confinamento e anulação das suas possibilidades, mas como vivência revigorante e inovadora apesar dos mecanismos de controle.

A partir dos anos 1970 houve a transição da “cidade industrial” para o que Canevacci considera a “metrópole comunicacional”, onde o consumo, a comunicação e

a cultura adquiriram maior importância que a produção, desenvolvendo assim, “um tipo de público que não é mais homogêneo, massificado, da era industrial. É um público muito mais pluralizado, ou melhor, públicos” (Canevacci, 2009:10). Quando na metrópole comunicacional e multimidiática tudo passa a ser performático, com os avanços das tecnologias, sobretudo as digitais, a comunicação contemporânea favorece um tipo de público participante que interfere com sua própria história e imaginação, e que de certa maneira é parte constitutiva da obra, seja nos espaços urbanos ou virtuais. Ao deixar de ser passivamente um espectador, o público interage, participa, é também ator. Segundo Canevacci (2009:12) é um “*espect-ator*”.

Uma nomenclatura similar ao *espectator* é utilizada por Renato Cohen (2004:159) para definir este sujeito que interage com a obra artística, em oposição “à recepção passiva da obra nomeia-se um espectador *interator*”. O autor complementa essa ideia escrevendo que as novas culturas tecnológicas, “criadas por ambientes de *interatores* e produtores, com acessos às redes e às novas experiências de arte e comunicação, formam novos grupos sociais, onde vida e arte, cotidiano e virtualidade, leigos e artistas navegam os novos territórios da sociedade tecnológica” (2004:159). Delineiam-se aqui também, os mesmos princípios elaborados por Canevacci para definir a metrópole comunicacional.

Para entender essa metrópole contemporânea, de acordo com Canevacci, devemos nos envolver nos processos comunicacionais não somente percebendo as transformações urbanísticas e midiáticas, mas também performando, colocando o corpo em atitude para co-participar e co-produzir, experienciar nestes ambientes. A performance, neste sentido, passa a ser um comportamento constituinte das metrópoles, uma forma de vivenciar (esteticamente) o cotidiano. Assim, a própria irreprodutibilidade da performance justifica a sua proliferação pelos espaços urbanos – um modo de adequação de uma necessidade polifônica dos sujeitos urbanos, os “multívíduos” da metrópole comunicacional.

### **A dança do Cena 11 e a cidade**

Sob a direção artística e coreográfica de Alejandro Ahmed desde 1993, o Grupo Cena 11 de Dança é uma das mais importantes companhias de dança contemporânea em atividade no país. O surgimento do grupo marcou o desenvolvimento e a profissionalização da dança em Florianópolis e contribuiu, a partir de então, para a expansão da dança contemporânea brasileira pelo mundo. “O Cena 11 pertence a uma rede de informação. Habita uma região de fronteiras no mapa da dança-tecnologia, fazendo contatos e flexibilizando seus limites” (Spanghero, 2003:18).

A dança possibilita uma decodificação do ambiente em que é gerada. E, entender “a criação coreográfica como um dos modos de a cidade inscrever sua experiência contemporânea” (Campos, 2010:27), é compreender a dança como fe-

nômeno de comunicação, linguagem e uma maneira de conhecimento do cotidiano. Estabelecer vinculações entre a estética da dança contemporânea e o espaço urbano como o lugar onde ela se constrói, permite dizer que o Grupo Cena 11 carrega características específicas em seu repertório coreográfico que remetem à cidade e refletem o corpo urbanizado.

Reconhecer a cidade como o ambiente de existência do corpo, gerador de processos interativos, implica reconhecê-la como continuidade da corporalidade de seus habitantes. Nesse sentido, como escrevem Jacques e Britto (2008:187) “a dança seria, então, um dos modos de que dispõe o corpo de instaurar coerências entre sua corporalidade e seu ambiente de existência, produzindo outras e diferentes condições de interação desafiadoras de novas sínteses – novas corpografias”. Com o estudo dos movimentos e gestos do corpo pela análise de padrões corporais de ação, corpografias podem ser decifradas e, a partir delas, a própria experiência urbana que as resultou. Assim, a compreensão de corpografia também pode auxiliar na criação em dança, com um melhor aproveitamento das disponibilidades corporais dos bailarinos e de suas experiências urbanas anteriores.

Quando observamos obras do Cena 11 – como os espetáculos *Violência* e *Skinnerbox* – percebemos que o ambiente reflete um complexo de relações que vão além da experiência com o espaço e suas interações. É relevante o fato de serem trabalhos construídos em conjunto, o fato de os integrantes do grupo serem de distintas formações e procedências, e que, enquanto grupo, possuam método de treinamento corporal próprio. Mas incluem ainda outras relações “contaminantes” – como o uso das tecnologias conectadas ao corpo como estratégia poética da criação – que interferem na qualidade de vivência e conseqüentemente técnica do movimento; assim como, quando utilizam como princípio trabalhar a constante instabilidade do próprio corpo e do corpo do outro (elenco e plateia), com o que eles definem como a “violentação da percepção do outro”, desenvolvida com o conceito de “corpo-voodoo” (Ahmed, 2011).

Pensar a cidade é foco de reflexões para a construção da performance cênica do Grupo Cena 11. Para Ahmed (Ahmed e Britto, 2010:332), “nós também somos ambiente, nós também somos a cidade”. Interessa na pesquisa do grupo investigar estes desdobramentos do corpo na relação com o urbano para criação de um vocabulário próprio de dança: “Cidade e corpo podem ser pensados como corpos de qualidades diferentes formando um outro corpo que contém os dois” (Ahmed e Britto, 2010:332).

No entendimento do coreógrafo, a cidade deixa transparecer seu *design* e o corpo é parte integrante disto. Procurar entender o *design* de movimento proveniente da interação com a cidade, é buscar uma dança que evidencia co-autoria e cumplicidade na interação entre espaço urbano e sujeito. “Ao produzir comportamento para extrair vocabulário, desviamos da armadilha do ‘passo de dança’ e desenvolvemos

ferramentas para melhor analisar e compreender como diferentes informações se instauram de forma evidente e emergente no corpo” (Ahmed e Britto, 2010:333). Assim, no contexto urbano de relações infundáveis, a cidade se apresenta estimuladora na investigação de novas possibilidades de movimentos, possibilitando também renovações nas práticas de dança que são baseadas em padrões corporais específicos e pré-determinados.

## **O Cena 11, o corpo e a tecnologia**

O espírito investigativo e inovador é uma postura do grupo Cena 11 de Dança, que atua de forma diferenciada ao compreender a dança como produção de conhecimento e não apenas junção de passos ou ilustração de temas e assuntos. A trajetória artística do grupo reflete o caminho que as artes vêm traçando desde o século passado com o esmaecimento das fronteiras entre as manifestações artísticas da dança-teatro-performance. Sua forma de expressão passeia por várias linguagens artísticas e tem como elemento principal de trabalho a apropriação de dispositivos tecnológicos na relação com o corpo e sua composição plástica na cena.

Para Ahmed (2011), não existe um ato específico que inspire para algo, mas há uma relação com as coisas do mundo ao redor – que são particulares e depois acabam tomando um domínio maior por conta de um trabalho coletivo. O que se caracteriza é uma interconexão consciente e de posicionamento crítico com as dinâmicas temporais corporais e com as engrenagens políticas sociais, que transformam as experiências vividas dos integrantes do grupo em produtos artísticos.

Garcez (2010:3) escreve que enquanto espectadores do Cena 11, “somos forçados a pensar em nosso próprio decaimento quando vemos as próteses ou as quedas sequenciais e inevitáveis dos bailarinos no palco”. Somos levados à ação quando presenciamos esse “apocalipse iminente” impregnado de “traços estéticos pós-punk”, risco e dor de um corpo decaído em cena, “espelho deformado de um mundo contemporâneo de escombros e estas ruínas são a ‘tecnologia’ que convida o grupo a criar continuamente” (Garcez, 2010:3).

A ideia de irreversibilidade do tempo e de um corpo que morre vale para a vida, mas não é imperativo na arte. O desejo de reverter o tempo é uma das grandes questões presentes na sociedade contemporânea, que projeta um corpo sempre jovem que pretende cada vez mais se distanciar do seu fim. As tecnologias associadas ao corpo são recursos de revitalização desse corpo que redesenham suas corporeidades e investem na promessa de eterno retorno e prolongamento no tempo. E é nesse sentido que Ahmed “brinca” com a vida no palco com dois elementos que se desenham como estratégias para colocar o corpo em teste o tempo todo, o uso de tecnologias acopladas ao corpo e a “queda” como recurso estético de movimento.

O que nos faz pensar na relação do Cena 11 com o mundo está, num primeiro plano, em um corpo que deixa transparecer em cena as problemáticas da contemporaneidade e, portanto, na conexão com a vida em sociedade e o comportamento urbano. Em um segundo olhar, estético, percebemos a tecnologia presente na cena. Ela define uma poética que explora elementos com proximidades da performance, assim como gera um olhar para uma corporeidade singular que surge em cena, um corpo híbrido, um corpo homem-máquina.

As tecnologias são consideradas pelo grupo uma maneira de potencializar os movimentos do corpo e ampliar os modos de comunicação. A associação que o grupo faz entre dança e tecnologia trabalha com alguns princípios definidos que discutem os limites corporais e os sistemas de interação dos corpos dos bailarinos com os dispositivos ou com o público. Esses princípios se baseiam em noções de controle e comunicação, sujeito e objeto, homem e máquina, sem configurações hierárquicas. Para isso, o grupo conta com o método de pesquisa autoral “Percepção física”, desenvolvido pelo diretor e coreógrafo Alejandro Ahmed, que consiste num trabalho técnico e investigativo centrado no conhecimento do corpo e do movimento.

Garcez explica o entendimento de Ahmed sobre tecnologia e o que define o seu manejo como dispositivos que irão interagir na construção da cena.

Estes corpos em extensão podem ser pensados desde a introdução de elementos tecnológicos estranhos à prática de dança, como robôs teleguiados ou controles de *Wii*, ou pela introdução da tecnologia não tecnológica. (...) Dançar com uma cadela adestrada envolve uma desestabilização do grupo e o joga num estado diferente de prontidão, com a mesma intensidade que o uso de patins ou de microcâmeras presas ao corpo (Garcez, 2010:3).

Nesse sentido, as tecnologias empregadas pelo Cena 11 não têm como fim produzir efeitos especiais nas coreografias ou nas imagens. A eficiência do uso está em configurar um sistema integrado entre o corpo que dança e o aparato tecnológico, de maneira que o que fica em foco é o estado de inevitabilidade e de prontidão do bailarino em cena. Os sistemas de interação entre corpo e ambiente utilizam sensores, câmeras, acelerômetros, robôs, programas de detecção de padrão e vídeos. Tais sistemas de interação procuram modificar o corpo e o ambiente em via dupla.

A dança é o terreno de fermentação dos processos de criação cênica do Grupo Cena 11, mas se caracteriza por ser uma expressão híbrida, que comporta elementos oriundos de várias manifestações artísticas, sobretudo da performance. Partilha da tecnologia como dispositivo para realizar os desdobramentos do corpo e refletir sobre o trinômio relacional intérprete/obra/espectador das artes cênicas. “A aproximação do trabalho do Cena 11 com a performance o coloca no *topos* dos processos artísticos que refletem a ebulição das questões da contemporaneidade” (Ferreira, 2011:146).

Podemos observar que as experiências artísticas que associam o uso das tecnologias como extensões do corpo seguem, muitas vezes, o fluxo de atividades sociais de ruptura, que se utilizam destes dispositivos para reflexão e resistência. Não é diferente no caso de Ahmed. Garcez (2010:4) escreve que a tecnologia no Cena 11 não tem caráter de ferramenta, “mas sim de provocadora de ações de resistência; (...) Mimese e representação passam longe de sua poética, estando mais alinhada com o estado do corpo performático, aonde o acaso e o real atravessam o corpo do performer”.

A trajetória de pesquisa do grupo Cena 11 passa por diferentes processos de construção cênica até se configurar nos últimos trabalhos mais próximos do caráter interativo da performance. As composições cênicas nos primeiros trabalhos suscitam no espectador uma atitude contemplativa, a seguir as obras adquirem uma estética participativa e, nos últimos trabalhos é permeada por dispositivos interativos. Nessa passagem, o objeto artístico, a “coreografia” enquanto forma, não é o essencial. Mas a vivência, o envolvimento sensorial e perceptivo mais amplo do espectador também adquirem importância: uma parcela de responsabilidade pelo resultado estético é transferida ao observador/atuante.

Os dispositivos tecnológicos utilizados são definidores nesse processo de deslocamento da posição passiva do espectador para um comportamento “imersivo” de construção e fruição da obra. Para o grupo, a interação e o caráter imersivo do espectador, juntamente com o papel da tecnologia, se colocam como definidores do resultado artístico. Os novos procedimentos de interação na relação de espectador, intérprete e obra – que se apresentam de forma aberta e em processo – são estimuladores de novos padrões de conduta e enfrentamento da rearticulação do processo de criação do grupo. A interatividade do espectador em tempo real que retira a objetificação da obra e seu caráter contemplativo enfatiza o processo de criação em detrimento do resultado.

As estratégias utilizadas pelo coreógrafo Alejandro Ahmed no trabalho de pesquisa do Cena 11, ao associar tecnologias e novas mídias ao processo e resultado cênico de sua obra, propõem aproximações com as artes de performance e estão em consonância com as transformações sociais e artísticas da contemporaneidade. A interatividade, a criação em tempo real, a imagem-experiência como extensões dos corpos em cena, a “hibridização” das artes/tecnologia, a fuga da representação e o trabalho em processo, com o uso do “procedimento” como uma programação e estratégia de experimento na criação cênica, são alguns dos dispositivos empregados pelo grupo que são características recorrentes e definidoras das artes de performance.

Com as imagens do corpo projetadas em tempo real, a experiência imagética em cena acaba se apresentando como dispositivo de extensão imaterial da performance dos corpos dos intérpretes, e mesmo dos espectadores, refletindo em uma reconfiguração/ressignificação de corporeidades, construindo um novo estatuto do corpo e de suas representações para a cena.

Quanto aos aparatos tecnológicos associados ao corpo, no Cena 11 eles também funcionam como próteses que criam outras possibilidades de movimento, exigindo novos ajustes de alavancas e organizações de esforços. O “corpo + prótese” passa a ser uma resultante. O corpo lida com o acessório protético até que ele passe a fazer parte de seu repertório de ação, ele passa a ser “incorporado”.

As próteses servem para ampliar e potencializar o corpo. A tecnologia funciona como reconfiguradora para produzir “criaturas melhoradas”, em agilidade e força, em comparação ao ser humano. “Na dança do Cena 11, o que é entendido como imperfeições são os limites da materialidade corpórea, ao passo que as tecnologias são vistas como possibilidades” (Abrão, 2010:228). Spanghero usa como exemplo os adereços protéticos e a sua funcionalidade em cena e como, em função de uma disponibilidade corporal, podem produzir alterações na aparência, aproximando o corpo dos resultados maquímicos e virtuais: “Essas peças artificiais tornam seus corpos mais altos, mais fortes, amplificadas, assimétricos, capazes de pular, virar míssil e se arremessar. As próteses lhes garantem superpoderes e com elas sua dança é feita” (Spanghero, 2003:94).

Para a autora, as tecnologias associadas ao corpo imprimem linguagem e surgem de forma violenta “no sentido de violar sua naturalidade” (2003:97). As tecnologias ressaltam interferências no corpo com suas próteses, as imagens ampliam suas marcas e volatizam o alcance dos gestos.

### **Considerações finais**

As tecnologias fazem parte da cultura, da sociedade e são processadas pelo corpo em suas atividades cotidianas, solicitando dos sujeitos adaptabilidade e interatividade e assim, exigindo novos padrões de movimentos corporais. Se há esse envolvimento do corpo com a tecnologia na vida cotidiana, nas artes este aspecto se torna, de certa maneira, um recurso necessário. Os processos artísticos contemporâneos são experimentados por corpos tecnologicizados, amplificadas, potencializados.

A arte tecnológica propõe ao homem repensar sua condição humana. Como recurso poético e efeito plástico da cena, a tecnologia pode funcionar como extensão do corpo/movimento por meio de próteses ou dispositivos cenográficos mecânicos/imagéticos que solicitam novas compreensões sobre os estatutos do corpo e do movimento. Com isso, a tecnologia requer uma reconfiguração corporal do bailarino, novas referências técnicas e estéticas para a cena.

Como ocorre com o Grupo Cena 11 de Dança, o emprego de tecnologias em cena também implica criar técnicas adaptativas e específicas para lidar com tais aparatos. Ao explorar novas possibilidades poéticas, exige reconfigurações complexas no corpo do bailarino, cria a necessidade de associar novos procedimentos de treinamento com técnicas voltadas para esse fim. Modifica-se o entendimento da

dança, os modos de criar e dançar, que passam a absorver o elemento tecnológico ao movimento.

As tecnologias no Cena 11, nesse sentido, expõem o corpo a situações limite de ação, de forma e de representação. Projetam uma possibilidade orgânica de ver, compreender e explorar o corpo na contemporaneidade, seja na arte ou na vida. A relação com as tecnologias, a cidade e o ambiente social e político em que se insere a companhia, passa pelo reconhecimento de que o corpo “necessita” de “novas” conformações físicas – e consequentemente novas representações – para dar conta do mundo atual.

A noção de corpografia permite pensar sobre a dinamicidade dos agenciamentos entre corpo e ambiente, conferindo uma certa flexibilidade, uma rota de fuga dos processos massificantes. Assim, diante da violência, dos ambientes cerceadores e corretores, o corpo reage, busca saídas, procura novos modos de expressão. E, com isso, uma atitude de “resistência” é reforçada para uma reestruturação das vivências relacionadas ao medo e a ambientes espetacularizados dos espaços da cidade.

É certo que atitudes de resistência existem em nossa sociedade e a expressão artística se coloca, por vezes, como um dos espaços de conscientização em relação a esses mecanismos. Mas vale considerar também que, outras vezes, há uma conivência e acriticidade na relação com as estruturas de controle, tanto na lógica e experiência da cidade, quanto nas práticas da arte da dança, com suas técnicas corporais e idealizações de corpos apropriados para a cena.

Quanto às cidades, embora a potência de estruturas dominadoras se apresente impressa na configuração dos espaços urbanos, os sujeitos ainda podem encontrar espaços onde há a possibilidade de redesenhar um estado dinâmico. Pela arte, o corpo e a cidade podem resistir como “espaços intersticiais”, zonas de ruptura, que praticados com atitudes errantes, des/reterritoralizantes, potencializam e reconfiguram as corpografias urbanas, desvinculando-as de processos controladores.

*Denise da Costa Oliveira Siqueira*  
Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

*Marcelus Gonçalves Ferreira*  
Mestre em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

## Nota

1. Versão inicial deste artigo foi apresentada no GP Comunicação e culturas urbanas do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/2012.

## Referências bibliográficas

ABRÃO, E. As relações entre arte e tecnologia: a dança híbrida do Cena 11. *Revista Pensar a Prática*, v.10, n.2, 2007, p.221-236. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fe/article/view/1108> . Acesso em: 19/12/2010.

AHMED, Alejandro. *Entrevista concedida no Teatro Cacilda Becker*. Rio de Janeiro, novembro 2011.

AHMED, A. e BRITTO, F. D. Dobra 4 entrevista Alejandro Ahmed e Fabiana Britto. In: JACQUES, P. B. e BRITTO, F. D. (Orgs.). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 330-336.

BENJAMIN, W. O flâneur. In: KOTHE, Flávio (Org.) *Walter Benjamin: Sociologia*. Col. Grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1985. p. 65-91.

CAIAFA, J. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CAMPOS, C. B. S. *Corpos urbanos: Cena 11 Cia. de Dança [ou] vinculações entre dança, corpo e cidade*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000770051&fd=y> . Acesso em: 19/11/2010.

CANEVACCI, M. A comunicação entre corpos e metrópole. *Revista Signos do consumo*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2009. p. 08-20. Disponível em: <http://www.usp.br/signosdoconsumo/ed001.html> . Acesso em 07/12/2010.

\_\_\_\_\_. *Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COHEN, R. Performance e telepresença: comunicação interativa nas redes. *Revista Virtual Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, 2004, p. 156-166. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos6/cohen.pdf> . Acesso em 16/12/2010.

CORRÊA, F. B. A busca por segurança: imaginário do medo e geografia urbana. *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, ed. 14, v. 8 n. 1, 2010, p. 88-105. Disponível em: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_14/contemporanea\\_n14\\_08\\_Correa.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_14/contemporanea_n14_08_Correa.pdf) . Acesso em 07/08/2010.

FERREIRA, M. G. A performance audiovisual no trabalho coreográfico do Grupo Cena 11 de Dança. In: Seminário Nacional de Dançateatro, 3., Viçosa. *Anais III Seminário Nacional de Dança Teatro*. Viçosa: Tribuna Editora, 2011. p. 145- 155.

\_\_\_\_\_. (2012). *O grotesco na cena da dança contemporânea: corpo e comunicação*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

GARCEZ, R. *Estratégias tecnológicas na composição coreográfica do grupo cena 11*. Portal ABRACE. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1065:rodrigo-garcez-estrategias-tecnologicas-na-composicao-coreografica-do-grupo-cena-11&catid=907:gt-territorios-e-fronteiras-da-cena&Itemid=402](http://www.portalabrace.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1065:rodrigo-garcez-estrategias-tecnologicas-na-composicao-coreografica-do-grupo-cena-11&catid=907:gt-territorios-e-fronteiras-da-cena&Itemid=402) . Acesso em 07/12/2010.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

JACQUES, P. B. Elogio aos errantes. In: JEUDY, H. P. e JACQUES, P. B. (Orgs.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006. p. 117-140.

JACQUES, P. B. e BRITTO, F. D. Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e teatro, do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 182-192.

SIQUEIRA, D. C. O. Dança na rua: arte, representação e comunicação na cidade.

In: BORELLI, Silvia e FREITAS, Ricardo (Orgs.). *Comunicação, narrativas e culturas urbanas*. São Paulo: Educ, 2009. p. 119- 138.

SPANGHERO, M. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Enviado em janeiro de 2013

Aceito em março de 2013

### **Resumo**

Neste trabalho temos como objetivo pensar acerca dos reflexos do espaço urbano nos corpos e dos agenciamentos do corpo na cidade. Discutimos sobre como tais reflexos podem transparecer no corpo do artista de dança e como podem provocar questionamentos em relação a estruturas restritivas corporais e urbanísticas. A discussão é baseada em um olhar sobre a dança contemporânea que a considera em sintonia com o contexto cultural e social contemporâneo, em aproximação a novas tecnologias e, paralelamente, em busca de novos modos de comunicação. Tomamos como objeto de estudo o trabalho do Grupo Cena 11 de Dança.

### **Palavras-chave**

Comunicação; Cidade; Corpo; Dança; Tecnologia.

### **Abstract**

In this work we aim to reflect on the consequences of urban space in the bodies and about the reflects of the bodies in the city. We discuss how such reflections can transpire in the body of the dance artist and how they can provoke questions regarding dominating bodily structures and urban planning. The discussion is based on a look at contemporary dance in a social and cultural contemporary context in approach to new technologies and, in parallel, in search of new modes of communication. We take as object of study the work of Grupo Cena 11, a brazilian dance company.

### **Keywords**

Communication; City; Body; Dance; Technology.