

Para citar esse documento:

COSTA, Raíssa Caroline Brito. *Site Specific* e Degas: uma reflexão da construção histórica até as intervenções urbanas em dança. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 408-424.



www.portalanda.org.br

SITE SPECIFIC E DEGAS: UMA REFLEXÃO DA CONSTRUÇÃO HISTÓRICA ATÉ AS INTERVENÇÕES URBANAS EM DANÇA

Raíssa Caroline Brito Costa (UEA/ UNICAMP)

RESUMO: Baseado em reflexões abordadas na disciplina “Tópicos de Atuação” da Pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP; e sendo provocada por inúmeras possibilidades de locais para o desenvolvimento de arte pública na cidade de Manaus, o presente ensaio tem o intuito de desenvolver reflexões acerca da evolução histórica da dança, discutindo conceitos que reverberam para a potencialidade das criações de *site specific*. O projeto de doutorado parte da análise de obras pictóricas de Degas, que serão utilizadas para processos criativos na área urbana de Manaus, visando perpetuar uma cultura de *site specific* muito fragilizada no cenário cultural da cidade. Com o amparo de questões históricas da dança, o artigo reflete sobre a evolução do corpo e criações influenciadas pela história e meio em que o artista se insere, contemplando referenciais como Cavrell (2015), Barreto e Garbelotti (2008); Kwon (1997); Morais (2015), Agamben (2009); Katz e Greiner (2001); e Ostrower (2010).

PALAVRAS-CHAVE: DANÇA. HISTÓRIA. *SITE SPECIFIC*. DEGAS.

SITE SPECIFIC AND DEGAS: A REFLECTION FROM HISTORICAL CONSTRUCTION UNTIL THE URBAN INTERVENTIONS ON DANCE

ABSTRACT: Based on reflections addressed in the discipline "Topics of Actuation" of UNICAMP's Graduate Program; and being provoked by numerous possibilities of places for the development of public art in the city of Manaus, the present essay aims to develop reflections on the historical evolution of the dance, discussing concepts that reverberate to the potentiality of the *site specific* creations. The doctoral project is based of the analysis of Degas' pictorial works to create processes in the urban area of Manaus, aiming at perpetuating a *site specific* culture very fragmented in cultural scenery of the city. With the support of historical issues of the dance, the article reflect the development of the body and creations influenced by the history

and environment in which the artist it inserts, contemplating references such as Cavrell (2015), Barreto and Garbelotti (2008); Kwon (1997); Morais (2015), Agamben (2009); Katz and Greiner (2001) and Ostrower (2010).

KEYWORDS: DANCE. HISTORY. *SITE SPECIFIC*. DEGAS.

INTRODUÇÃO

“Nós, dançarinos, fazemos da dança memória corporal e não apenas história escrita. Nossas histórias estão contidas no corpo. [...] Desse modo, nossos textos residem em nossos corpos e migram de geração em geração, embora a assimilação dependa do que está à nossa volta, da modelagem através dos contextos” (CAVRELL, 2015, p.17).

Nessa discussão de construção de fatores que estabelecem um período ou uma determinada técnica, acredita-se que os elementos históricos e sociais são determinantes e indissociáveis para o estabelecimento e ruptura destes padrões, pois a evolução da dança sempre se dá com rompimentos de estruturas determinadas por um momento histórico com agregação de questões do passado que se reestruturam.

Cavrell (2015, p. 17) complementa este pensamento quando diz que, “o corpo do bailarino é lido como um mapa: movimentos e escolhas artísticas definem suas fronteiras do mesmo modo que eventos e contextos sociopolíticos criam marcos corporais”. É quando o artista percebe as potencialidades e as permeabilidades de um momento que novas reorganizações são possíveis e evoluções se fazem dentro do âmbito artístico.

Agregando discussões da biopolítica a este pensamento, percebe-se que embora padrões sejam estabelecidos dentro de uma sociedade ou cultura, a

evolução histórica se dá justamente quando indagações e não aceitações acontecem.

A biopolítica é uma categorização social que é imposta a uma determinada classe social, ou grupo, realizada através de informações presentes no corpo, trata-se de uma distinção e imposição que muitas vezes são aceitas e não indagadas pela maioria das pessoas as quais as ideias são direcionadas, e normalmente são baseadas em um corpo sem identidade, como define Agamben (2002) um corpo “vida nua”.

A reflexão aqui se trata justamente do rompimento destes padrões que foram realizados durante o decorrer da evolução da dança, reorganizando-a e criando suas inúmeras vertentes com o passar dos anos. Sobre os estudos de Agamben, Katz crítica esses padrões corporais impositores, dizendo que:

Nos estudos de biopolítica (...) o corpo aparece como objeto biológico, apenas como uma carcaça, desligado do ‘eu’, é o corpo ‘vida nua’ (*termo do autor Giorgio Agamben*) que, na verdade, não existe. Nosso corpo conta tudo sobre nós, ele registra todas as referências culturais que experimentamos durante a vida. O corpo ‘vida nua’ é interesse político, para facilitar o controle social (KATZ apud SOUZA, 2011, p.4).

A falta de questionamentos sobre determinados discursos, faz com que esses padrões políticos e sociais impostos sejam passados de geração a geração, tornando-se verdades indiscutíveis, afirmações essas, que passam e ser aceitas individualmente por serem consideradas como um padrão social coletivo. Neste ponto, por inúmeros relatos históricos e pelo próprio desenvolvimento da dança, que é onde o presente ensaio se dispõe a refletir, acredita-se que os artistas, não todos,

mas espera-se que a maioria, se coloque a favor da afirmação de Katz, entendendo seus corpos muito mais do que um “objeto biológico” a disposição dos interesses políticos de sua época.

São justamente esses questionamentos e novos experimentos, que fazem a arte se modificar e evoluir de acordo com as novas potencialidades de cada período. Se o artista não se reinventasse e buscasse novas capacidades artísticas o que seriam das artes hoje? Estaríamos destinados a estagnar no tempo e aceitar os padrões impostos sem possibilidade alguma de questionamentos e novas experimentações.

Concordando com essa necessidade do artista de evoluir assim como a história se modifica. Cavrell (2015, p. 17) diz: “bailarinos se constroem e se reconstroem a partir de experiências de seus tempos, seus eventos. Nossas descobertas pessoais enquanto dançarinos se originam da redescoberta de nossa história.”

Ainda sobre essa discussão, Greiner (2015, p.75) relata que “a arte é, em grande parte, responsável pela formação do Estado e pela emergência de uma rede comercial que prolifera em nome da nação”. Partindo deste pensamento, podemos perceber que não somente o meio influencia nas concepções e criações artísticas, mas que os artistas também interferem diretamente na construção e evolução do contexto histórico-social que se inserem.

A influência do meio do artista dentro de suas proposições criativas, mostra que de certa forma os fatores sociopolíticos estão sempre atravessando as artes, nos fazendo pensar na biopolítica e de como ela foi se reestruturando porque alguns se opuseram e defenderam opiniões adversas, possibilitando novos crescimentos.

Ao olharmos para diferentes porta-vozes da dança, os períodos sobre os quais escreveram e para os artistas em ação naqueles períodos, podemos avaliar a informação coletada, construindo uma ideia clara sobre como ler o corpo, que tipo de dança estava lá e de que modo o corpo é um instrumento decifrável em desenvolvimento, filtrando e ilustrando as ideias dos criadores e contextos em que viveram (CAVRELL, 2015, p.21).

Diante das colocações, acredita-se importante refletirmos essa via de mão dupla estabelecida entre a história (fatores sociopolíticos) e a arte da dança, destacando como o meio influencia e potencializa o reverberar da criatividade dentro do artista, incitando-o a escolher e decidir enveredar por determinados ramos e não manter-se em padrões, fato importante para a constante modificação e fortalecimento das pesquisas em dança.

Corroborando com este pensamento Cavrell (2015) defende que ideias sobre o que é o movimento na dança e o modo como este ocupa o espaço e tempo se reestruturam e se modificam, não em função de alterações biológicas, mas de valores sociais que influenciam em valores artísticos, transformando o que uma geração pensava ser elegante no que outra geração considera artificial.

Esta reflexão pretende então ecoar a influencia de estéticas do período dentro das características do corpo e das criações do artista, pensando como o mesmo é modificado e ao mesmo tempo modifica o espaço que se propõe a realizar seus processos. Fato que está intimamente ligado ao projeto de pesquisa de doutorado em questão, que pretende refletir processos de *site specific*, não com o intuito de retratar o balé da Ópera de Paris ao qual Degas teve acesso, mas buscando pensar como uma releitura dos elementos, período, contexto histórico e político, possibilitam novas criações contemporâneas para espaços não convencionais que normalmente não são apropriados pelos artistas da cidade de Manaus.

Uma breve reflexão da evolução do corpo no percurso histórico da dança

Falar da evolução da dança, dos corpos e dos padrões de movimento sem mencionar o período histórico, características sociais, políticas e religiosas seria impossível, o homem e a arte em geral sempre foram influenciados pelo meio em que se inserem, até mesmo quando novos padrões vão se estabelecendo na história, é possível encontrar razões relacionais com fatores sociopolíticos dentro do contexto em que estão inseridos.

Como já mencionado, cada período e povo encontrava seu modo de expressar suas moções de acordo com suas possibilidades e interesse. Assim sendo, movimentos, gestos e a dança já estavam presentes nos rituais desde a idade da pedra, tais manifestações eram inconscientes, instintivas e estabeleciam relação entre a terra e os demais elementos da natureza. A dança apresenta-se em muitos momentos de antigas civilizações como o Japão, China, Egito, Roma, Grécia, Índia e cada uma destas possuíam suas características específicas (AGOSTINI, 2010).

Inúmeras foram as formas e nomenclaturas que se deram à dança entre estas civilizações no desenvolvimento da história, entretanto este crescimento e amadurecimento ocorreram de formas diferenciadas de acordo com o momento político-social em que a humanidade encontrava-se.

Segundo Portinari (1989) e Agostini (2010) durante a Idade das Trevas, também chamada de Idade Média, as artes como um todo, teatros, pantomimas, dança, música e artes visuais, foram submetidas a medidas e normas do cristianismo triunfante, permanecendo na obscuridade e sem desenvolvimento. Foi somente com a chegada do período Renascentista que a dança saiu da intimidade

de seus guetos, buscando sua identidade e assumindo características mais profissionalizantes e diferenciadas.

É nesse período que algumas danças de manifestações populares foram absorvidas pela nobreza e levadas para dentro de salões e recintos fechados, iniciando-se ações como a contratação de mestres de dança para o refinamento dos passos e movimentos.

Embora a dança tenha se fortalecido e se desenvolvido na Itália e na França, o que conhecemos como Balé de Corte, o fato dos figurinos serem réplicas das vestimentas da corte, impossibilitava a utilização de movimentos desprendidos, uma vez que os corpetes, armações dos vestidos, perucas e outros trajes obrigatórios restringiam qualquer dinamismo ou improvisação (CAVRELL, 2015, p.32).

A autora complementa, dizendo que, em retrospectiva, os séculos XVI e XVII foram os anos do Balé de Corte e da Dança Barroca, onde a dança tinha uma função política e o balé era visto como um evento público pela criação de espetáculos narrativos duradouros e colossais para a corte real. Foi somente com o estabelecimento de escolas de balé, que surgiu a necessidade da criação de um sistema codificado de técnica de ensino, determinado não apenas por uma função artística, mas também política.

As transformações que ocorreram na sociedade do século XVIII refletiram também no campo das artes, segundo Michailowsky (1956) a virtuosidade técnica deu um salto gigantesco no desenvolvimento da dança clássica, no entanto a massa de dançarinos que buscaram essa virtuosidade, afundaram-se nela em vez de aplicá-la para elevar-se no âmbito artístico, ficando sempre nos mesmos passos, arrastando o balé para rotina.

Foi neste contexto de repetição técnica e de mera reprodução e sequência de passos e movimentos sem dramaticidade, que é publicada em 1760 a obra *Letters sur la Dance et sur les Ballets* de Jean-Georges Noverre, que buscou justamente o rompimento desta rotina do ballet.

Passos vazios e falta de intenção irritavam Noverre mais do que tudo. Entretanto, aquela era a Idade da Razão, o que significava que a responsabilidade por uma boa produção, embora talvez não organizada deste modo, de certa forma estava nas mãos do bailarino (CAVRELL, 2015, p. 49).

É durante o romantismo e classicismo do século XIX que novas potencialidades e fragilidades surgem em meio à ascensão do papel das mulheres que tornam-se o centro das atenções no palco. O encurtamento das roupas, o surgimento das sapatilhas de ponta e desenvolvimento ainda maior da técnica, a valorização da figura feminina como um ser vulnerável e frágil, e sendo elevadas a pedestais são pontos que se destacaram neste período. Fato que se assemelhava à condição política da França, “num contínuo empenho em obter, manter e se agarrar à liberdade, e esta era uma condição que beirava o inatingível” (CAVRELL, 2015, p. 69).

A autora continua relatando que a apreciação da dança masculina retorna somente mais tarde, quando em virtude da Guerra Franco-Prussiana, muitos bailarinos se deslocam para Rússia, onde à incorporação das danças populares fortificam a imagem do bailarino, colocando-o com o exemplo de energia robusta. Neste novo território, percebem-se como as apropriações da história cultural começam a infiltrar o modelo rígido, fazendo dele um canal de possível recepção.

É neste cenário que nomes como Fokine, Diaghilev e Nijinsky começam a se destacar, claro que cada um defendendo suas ideias de criação e pesquisa dentro

da dança. Cavrell (2015, p.83) diz que, “à medida que avançamos no século XX, continuo procurando exemplos de uma relação inseparável entre o artista e seu tempo”. Percebemos que todas as modificações que acontecem dentro do âmbito artístico estão impulsionadas por fatores históricos ou por incompatibilidade e inconformismos de ideias de artistas com a época em que se encontram.

O século XX foi um período de ruptura onde imposições de estereótipos foram sendo gradativamente rompidos com as transformações advindas das experiências da época. O desenvolvimento do indivíduo e o direito de pensar diferente dos demais eram componentes dessa nova era.

Fatores como a plasticidade do movimento e o estudo da luminosidade desenvolvida pelas pesquisas de Fuller, a respiração e espiritualidade trazidas por Duncan e ainda a transformação das tradições do Vaudeville em espetáculos de dança, mostrando a possibilidade de mutação do corpo e a capacidade de manipular o real com o poder da expressão estudados por St. Denis, mostram a importância das questões conceituais desenvolvidas nesse período. Cavrell (2015, p.90) defende que “era como se suas vidas e obras formassem um tipo de intertextualidade, uma série de camadas históricas que continuavam a negociar entre nosso presente e passado”.

Graham, Humprey e Tamiris, segundo Cavrell (2015) formam a 2ª geração da Dança Moderna, e a autora acredita que seus conceitos não eram tão diferentes uns dos outros, embora cada uma tenha criado estratégias específicas para organizar suas ideias e atingir seus objetivos.

Sobre inspirações e trabalhos dessa época, Cavrell (2015, p.122) destaca que “Graham utilizou-se das tragédias e atrocidades da Guerra Civil Espanhola

como inspiração, enquanto Humphrey e Tamiris enfatizaram questões sociais e políticas em seus trabalhos”. A autora relata ainda dois nomes que são responsáveis “por tirar a dança moderna de seu buraco freudiano”, são eles: Alwin Nikolais e Merce Cunningham.

Nik e Merce frequentemente falavam contra a centralização de seu trabalho, mas de pontos de vista diferentes. Depois de uma centralização intensa, de estrutura hierárquica, de ideias freudianas de libido, a dança basicamente pulou para o outro lado da cerca. Sua identidade estava emaranhada com muitas coisas diferentes, mas uma coisa era certa, nada era fixo, tudo fluía, e isso dava um senso de imediatismo nos trabalhos de ambos os artistas (CAVRELL, 2015, p. 169).

Neste período percebemos uma grande liberdade no que diz respeito às produções, a utilização do jogo e de improvisações para construções dos trabalhos e a importância do movimento e não de uma narrativa a ser contada em cena, eram grandes focos e potencialidades da época. “Não é incomum uma nova geração cutucar ideias da geração anterior. Foi esse o caso com a geração que seguiu a segunda onda da Dança Moderna. A alteração era bastante clara, da emoção à movimentação” (CAVRELL, 2015, p. 156).

Ainda neste patamar da história, continua-se percebendo a adequação, reorganização e reinvenção que muitos destes grandes nomes sofreram de acordo com o momento histórico e instrumentos que o meio lhes proporcionava. Um exemplo é a utilização da tecnologia como instrumento para as produções e criações que Cunningham agregou ao seu trabalho.

Ao quebrarem os vínculos com a dança moderna, os coreógrafos pós-modernos valorizaram a experiência real de movimento e continuaram a campanha contra o significado. As coreografias não eram destinadas a

esgotar o meio da dança, mas sim a reconsiderar o meio (BANES, 1987 apud CAVRELL, 2015).

No começo dos anos 60, os *Happenings* foram uns dos eventos que passaram a destruir os moldes da dança moderna. “Isso era uma colcha de retalhos combinando atividades organizadas, ações, eventos ou instalações que tinham uma relação direta com o desconhecido, com o espontâneo” (CAVRELL, 2015, p. 176).

Nesse momento, os artistas passaram a utilizar espaços não convencionais de modo mais frequente para expressar suas habilidades artísticas, se permitindo modificar e ser modificado pelo espaço que se propunham a realizar suas experimentações.

Intervenções urbanas e *Site Specific* – contextualização e breve histórico

A realização de performances, intervenções, apresentações e várias outras nomenclaturas utilizadas para determinar obras e trabalhos criados para serem apresentados fora dos espaços convencionais, veem sendo amplamente realizadoe estudado por inúmeros artistas e pesquisadores, para entender a trajetória e a troca de informações entre três figuras indispensáveis a este tipo de trabalho, o artista-criador, o público e o local da ação, considerado por autores como Know (1997) e Moraes (2015), os “*sites*”.

Historicamente existem alguns estudos que mostram o desencadear desta ação em vários momentos históricos, fortalecendo a ação do artista em construções especificamente criadas e pensadas para o espaço urbano. Moraes (2015) traz em seu livro relatos de proposições artísticas em espaço urbano, passando pelos situacionistas, pela ideia de *flanêries* urbanas desenvolvidas na Europa entre 1957 e 1972, pelo movimento Fluxus em 1961, Gordon Matta-Clark em 1975 em Nova Iorque, pelo brasileiro Helio Oiticica e o Delirium Ambulatorium, em 1978 no Rio de

Janeiro, pelo grupo de arquitetos italianos Stalker, criado por Francesco Careri em Roma, 1994; por Daniel Buren e os “cartazes selvagens”, na França, em 1968 (MORAIS, 2015, p. 46).

Segundo Cirilo (2015) nas décadas de 1960 e 1970, destacando especificamente a dança em Nova Iorque, desencadeados por experiências advindas do século XX, coreógrafos, músicos, artistas visuais e “não-artistas”, juntos, foram responsáveis por um espaço onde o lugar da arte foi revisto em suas potências, proporcionando “uma mediação cultural de amplo caráter social, econômico e processos políticos que organizam a vida e o espaço urbano” (KWON, 1997, p. 3).

Ainda no que tange o contexto histórico de *site-specific*, Spaziani (2011), traz um relato de momentos importantes para a configuração da instalação *site specific*, fazendo um estudo mais minucioso desta área nas artes visuais, que agrega muitas informações do contexto histórico para a disseminação desta na dança e na performance.

Segundo Moraes (2015), o *site specific* ou arte *in situ* (do latim “no lugar”) esta relacionada ao seu “sítio” de inserção e exposição, pelo qual e para qual é criada especificamente a obra. Foi emergente das artes plásticas, destacando-se na França nos anos de 1970, com os trabalhos do artista e teórico Daniel Buren.

Ao falar de lugar e sítio, não se pretende limitar o processo de criação em virtude do espaço cênico de ação, mas comunicar política, social e culturalmente com o mesmo durante os experimentos. Este pensamento corrobora com Kwon (1997), que discorre sobre o lugar na condição funcional (*functional site*), como um processo, uma operação que ocorre entre *sites*, delineando o lugar como um local

onde se sobrepõe também informações, possibilitando assim uma troca de conhecimento intelectual e cultural entre artista, espaço e espectador.

Considerando a capacidade do homem de intervir no espaço cotidiano e observando a potencialidade que o indivíduo possibilita no contexto do espaço partindo de suas ações diárias, percebe-se a importância de fruições baseadas na troca entre *site* e indivíduo, onde ambos influenciam e são influenciados por inúmeros fatores, sejam eles políticos, sociais e históricos.

O interesse do artista que busca produzir em ambientes da cidade, deve estar além de considerar o local como espaço cênico, ele deve ser capaz de perceber o espaço como potencializador de ações e ampliador das ações performáticas. Para Barreto e Garbelotti (2008), é na relação com o seu contexto que a obra começa a formar o seu significado e a sua complexidade. É quando existe essa relação com o entorno que a obra atinge sua potencialidade.

De certa forma, esses artistas que encontraram a autenticidade de suas obras na relação direta com a dimensão global da cidade parecem caracterizar-se pelo desejo de reconfigurar o espaço urbano por meio de suas criações e transgredir as bordas nas quais lhes retraía o Modernismo (MORAIS, 2015, p.52).

Com intuito de realizar uma interlocução entre conceitos e praxes das artes visuais, contexto histórico e criação em dança para espaços não convencionais, estes estudos buscam questionar as influências e trocas de informações entre o criador-interprete, o público e o local, buscando repensar a interfências nos lugares habitados e percorridos pelo homem, propiciando o deslocamento da dança e a

interlocução da mesma com o espaço durante as ações performáticas. Sobre esta troca com o ambiente, Ostrower diz:

Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós. Na verdade, esse fenômeno não acontece somente com o ser humano. É essencial a qualquer forma de vida e inerente a qualquer forma de vida. Todas as formas vivas têm que estar “abertas” ao seu meio ambiente a fim de sobreviverem, têm que poder perceber e reconhecer estímulos e reagir adequadamente para que se processem as funções vitais do metabolismo, numa troca de energia (OSTROWER, 1977, p.12).

A cidade de Manaus, com suas inúmeras construções históricas, praças e margens apresenta uma enorme possibilidade de intervenções urbanas que não são realizadas e ainda não incitaram muitos artistas locais. É neste espaço rico de “sites” e ocioso de arte urbana, que se pretende realizar *site specific*s baseados nas análises e estudos pretendidos pela tese.

Considerações

Não se pretende com este ensaio responder a determinadas questões que influenciaram a pesquisadora a enveredar por áreas pouco estudadas e experimentadas por artistas de sua cidade natal, mas trazer aos leitores uma reflexão de como o corpo, os movimentos, os artistas e suas criações são determinados e influenciados por fatores históricos, políticos e sociais do meio em que se encontram.

A verdade é que em muitos momentos, nós artistas nos vemos envoltos de padrões que acabamos seguindo por características que nos fazem pensar sobre as questões biopolíticas de Agamben, mas são nesses momentos de estruturações que se acredita que grandes revoluções e novas reverberações passam a alavancar modificações históricas e novas configurações nas artes.

Sobre essa discussão de como o artista influencia o contexto histórico e é influenciado pelo mesmo, Cavrell (2015, p. 237) diz que “começando com a premissa de que cada época contém o potencial para a transformação de um artista, eu acredito também ser verdade que o artista é um transformador de sua era e, assim, se envolve na reformatação dos contextos”.

Outro ponto que se aprecia nesta reflexão, é que essas “novidades” que trazem os revolucionários de uma época, sempre são resultado de uma agregação de fatores que carregam em si elementos potentes do período passado visando repensar os fatores bloqueadores ou frágeis do mesmo. E essa questão pode ser observada em todos os momentos relatados da história em que novas configurações na dança foram se estabelecendo.

Corroborando com estes pensamentos Cavrell (2015) diz que podemos observar ciclos similares com o passar do tempo, que se iniciam com uma fissura ou quebra de um padrão tradicional, reorganizando novas ideias e informação, adicionando ou subtraindo vocabulário e movimento convencional, redirigindo e estabilizando uma nova ordem.

É refletindo esta questão impulsionadora das escolhas de um artista, que surge a ideia do projeto de doutorado mencionado neste ensaio. Projetada em um nicho artístico que ainda não explora as potencialidades que a cidade possibilita para o desenvolvimento de *site specific* e por acreditar que o passado pode trazer influências e características interessantes para serem repensadas dentro da contemporaneidade, a pesquisadora pretende analisar a trajetória de processos criativos em espaços não convencionais na cidade de Manaus baseada em análises iconográficas de obras de Edgar Degas.

Desta forma, o intuito deste texto foi fazer uma reflexão deste constante ciclo que configurou, configura e reconfigura até os dias de hoje o encaminhar das artes e especificamente a dança aqui discutida, pensando na importância do meio como potencializador do desenvolvimento artístico, sem esquecer que o mesmo tem suas propriedades históricas e que estas não podem ser desconsideradas durante a performance ou momento histórico estudado.

Por fim trago um pensamento de Cavrell (2015, p. 156) para finalizar esta reflexão, “cada geração olha para a anterior e zomba de seus clichês e maneiras estereotipadas de ver a vida. Essa rejeição é parte do processo no qual o questionamento das velhas formas é o primeiro tijolo para a construção do novo”. Sendo assim, pensemos em como, nós artistas, somos constantemente afetados e como estamos afetando o mundo a que estamos inseridos artisticamente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O poder soberano e a vida nua**. Trad. Bras. Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- AGOSTINI, Barbara Raquel. **Ballet Clássico – Preparação Física, Aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor**. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.
- BARRETO, J. M., & GARBELOTTI, R. **Especificidade e (in)traduzibilidade**, base text for debate and workshop: Contemporary Artistic Practices in moving systems or site-specific today, with Jorge Menna Barreto and Raquel Garbelotti, Centro Cultural São Paulo e Fórum Permanente, 2008.
- CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história**. Curitiba: Prismas, 2015.
- CIRILO, Felipe. Potencialidades do *site specific* em uma reflexão sobre a dança em paisagens urbanas. **ARTEREVISTA**, n. 6, ago./dez. 2015, p. 70-83.
- GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- KWON, Miwon. One Place after Another: Notes on Site Specificity. **Revista Stor**. Outubro, Vol. 80. p. 85-110, Spring, 1997.
- MICHAÏLOWSKY, Pierre. **A Dança e Escola de Ballet**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956.

- MORAIS, C. **A dança *in situ* no espaço urbano**. São Paulo: Lince, 2015.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SOUZA, Virgínia Laís. **Biopolítica e os Corpos da Dança. Anais do 2º. Encontro nacional de pesquisadores em dança**. Dança: contrações epistêmicas, 2011.
- SPAZIANI, Luis Fernando. **O artista contemporâneo e o *site specific* em uma instituição cultural: Tunga e Regina Silveira no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo**. Dissertação de Mestrado (Pós-graduação Interunidades em Estática e História da Arte. São Paulo, 2011.

raissa_cbcosta@hotmail.com – Professora do Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), fisioterapeuta e bailarina. Doutoranda em Artes da Cena pela UNICAMP. Mestre em Letras e Artes pela UEA (2014). Especialista em Biomecânica pelo Centro Educacional Literatus. Graduada em Dança pela UEA (2010) e Fisioterapia pelo Centro Universitário do Norte/Uninorte (2011). Orientadora e coordenadora de projetos de pesquisa de iniciação científica e de extensão da UEA.