

IALE CAMBOIM

DAN
ÇAR
[COM] A
CIDADE

MAPEAMENTOS SENSÍVEIS DA EXPERIÊNCIA
URBANA CONTEMPORÂNEA



Universidade Federal da Paraíba | UFPB
Centro de Tecnologia | CT
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo | PPGAU

DANÇAR [COM] A CIDADE

MAPEAMENTOS SENSÍVEIS DA EXPERIÊNCIA
URBANA CONTEMPORÂNEA

IALE LUIZ MORAES CAMBOIM

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre.

Orientação do Prof. Dr. Francisco de Assis da Costa

João Pessoa, novembro de 2017

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

C176d Camboim, Iale Luiz Moraes.

Dançar [com] a cidade Mapeamentos sensíveis da
experiência urbana contemporânea / Iale Luiz Moraes
Camboim. - João Pessoa, 2017.
130 f. : il.

Orientação: Francisco de Assis da Costa.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CT.

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Cidade contemporânea. 3.
Espaço público - dança. 4. Dança situada - cidade. 5.
Corpo e cidade. I. Costa, Francisco de Assis da. II.
Título.

UFPB/BC

IALE LUIZ MORAES CAMBOIM

DANÇAR [COM] A CIDADE

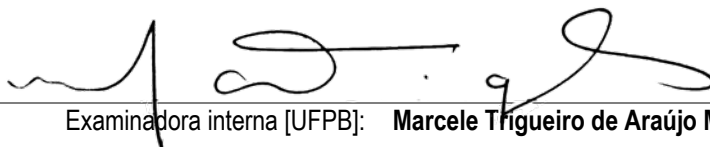
MAPEAMENTOS SENSÍVEIS DA EXPERIÊNCIA
URBANA CONTEMPORÂNEA

Data da defesa: 20 de novembro de 2017

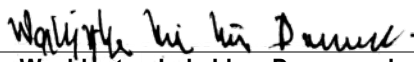
Membros da banca:



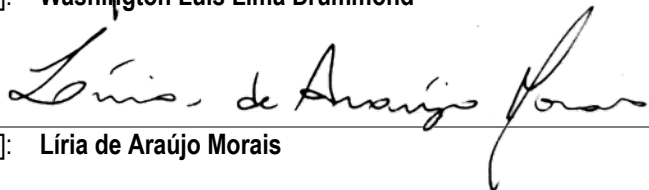
Orientador [UFPB]: **Francisco de Assis da Costa**



Examinadora interna [UFPB]: **Marcele Trigueiro de Araújo Moraes**



Examinador externo [UFBA]: **Washington Luis Lima Drummond**



Examinadora externa [UFPB]: **Líria de Araújo Moraes**

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é fruto do agenciamento de múltiplos afetos, bons afetos, aos quais serei para sempre grato.

Agradeço à minha família, mãe, pai e irmão, pois com eles aprendi a amar e tolerar, e amar de novo. À minha mãe, em especial, pelo suporte, pelo cuidado e por estar sempre ao meu lado.

A Xico Costa, pelas orientações e desorientações, por dar vazão às minhas ideias, pela confiança e autonomia concedidas ao longo dos meses de pesquisa, pela sensibilidade no seu jeito de olhar para a cidade, mas principalmente por ter me ensinado que “o mundo gira e faz bem que gire”.

A Marcele Trigueiro, por estar sempre disponível para contribuir com a minha formação, desde quando eu era um estudante de iniciação científica, até hoje. Agradeço-lhe por seu trabalho apaixonado e dedicado, que me inspirou a seguir com a pesquisa em urbanismo.

A Líria Morays, pelo sorriso largo, pelo abraço acolhedor e por dançar junto. Também lhe agradeço pela participação indispensável como examinadora das bancas de qualificação e defesa final.

Às professoras Sônia Marques, Jovanka Scocuglia, Doralice Maia e ao professor Marcio Cotrim, pelas boas trocas de conhecimento e contribuições valiosas durante os encontros no PPGAU.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPB, pelo acolhimento.

À professora Thais Portela e ao professor Washington Drummond, que de longe aceitaram contribuir com o crescimento deste trabalho.

À parceria das colegas do grupo Visões Urbanas, em especial Mariana Ribas, que aterrissou por derradeiro, mas sua gentil ajuda foi de extrema importância para a conclusão deste texto.

Às amigas Paula Ismael e Natália Azevêdo, pelas risadas e apanchamentos compartilhados ao longo do mestrado.

A Candice Didonet, pela dança, pela doçura, pela amizade e parceria incontestável, desde quando essa pesquisa era apenas uma ideia vaga na minha cabeça.

Às outras artistas e amigas do Radar 1, cuja parceria estará para sempre entranhada no corpo deste trabalho. Obrigado, Mika, Bárbara, Luciana, Inha e Milena.

Aos amigos, comparsas de longa data, Mariana, Iramaya, Érica, Daros, Iuri, Fabrinni, Amélia, Andrielly e Alisson, por serem parte de quem sou.

A Graça e Pedro, por todo o apoio dado nos primeiros momentos desta pesquisa e por também terem sido família, logo que cheguei à João Pessoa.

A Aída e Naza, pela construção conjunta de um lar acolhedor e inspirador, nosso pequeno chateau.

A Sckaymenn, amiga sempre presente, pelo carinho e atenção.

A Érico, pela escuta e por transmitir leveza quando eu mais precisei.

Por fim, agradeço aos corpos resistentes que ocupam as ruas e dão seu “espetáculo” cotidianamente. Corpos sábios, que acolhem e se abrem para o novo e o diferente. Agradeço aos artistas, nus, que levam sua arte para as ruas e buscam construir cidades mais poéticas e democráticas.

A ventania

*Assovia o vento dentro de mim.
Estou despido. Dono de nada, dono de ninguém, nem
mesmo dono de minhas certezas, sou minha cara contra o
vento, a contravento, e sou o vento que bate em minha cara.*

E. Galeano

RESUMO

CAMBOIM, Iale. **Dançar [com] a cidade**: mapeamentos sensíveis da experiência urbana contemporânea. João Pessoa: PPGAU/UFPB, 2017. 130 p. [Dissertação de mestrado]

Entendemos que as políticas de fabricação das cidades repetem, há décadas, a mesma lógica de produção espetacular. No Brasil, essas políticas alinham-se às ações do chamado *planejamento estratégico* e visam transformar os espaços das cidades em verdadeiras mercadorias, consumíveis por quem tem dinheiro. Esse modelo gera espaços públicos adversos à vitalidade popular, aumentando o individualismo isolacionista da população. Em vista disso, este trabalho destaca a necessidade de agregar *novas abordagens* ao estudo da cidade contemporânea, de modo a fazer a operação inversa. Por isso, dedicamo-nos ao estudo das relações entre corpo e cidade a partir da experiência de criação em dança nos espaços públicos urbanos. Essa “dança situada” é criada *a partir de e para* uma determinada realidade espacial, ou seja, uma criação conjunta. Buscamos investigar que conteúdos da cidade ficam registrados no processo de composição situada e que relações podem ser feitas entre esse tipo de criação artística e o campo disciplinar do urbanismo. Nesse caso, nosso princípio metodológico entende a dança como um “dispositivo de distanciamento” capaz de gerar aproximações com o nosso objeto de pesquisa. Para tanto, a realização de uma série de experimentos artísticos coletivos, na cidade de João Pessoa – PB, nos ajudou a compreender melhor os princípios que movem a dança situada. Um “modo de operar” que encontrou rebatimento em teorias do pensamento rizomático, introduzidas ao longo da pesquisa como forma de provocar a discussão em torno dos modos de pensar a cidade. Assim, percebemos que o dançarino, ao compor sua dança no ambiente urbano, adota uma postura de “cartógrafo”, gerando mapeamentos sensíveis do espaço no qual está inserido. A prática da dança situada, feita **com** a cidade e os sujeitos que a compõem, reivindica um outro jeito de olhar para a cidade: um olhar micropolítico.

Palavras-chave: cidade contemporânea; experiência urbana; corpo; dança situada; mapeamento sensível; espaço público.

ABSTRACT

CAMBOIM, Iale. **Dancing [with] the city**: sensitive mappings of the contemporary urban experience. João Pessoa: PPGAU/UFPB, 2017. 130 p. [Masters dissertation]

We understand that the production policies of cities repeat for decades the same logic of spectacular production. In Brazil, these policies are aligned with the actions of so-called *strategic planning* and aim to transform the urban spaces into true commodities, consumables for those who have money. This model creates public spaces that are averse to popular vitality, increasing the isolationist individualism of the population. In view of this, this work highlights the need to add new approaches to the study of the contemporary city, in order to make the reverse operation. Therefore, we focused on the study of the relations between body and city from the experience of dance composition in urban public spaces. This so called "situated dance" is created *based on* and *to* a given spatial reality, that means, a collaborative creation. We seek to investigate what contents of the city are registered in this situated composition process and what relations can be made between this type of artistic creation and the disciplinary field of urbanism. In this case, our methodological principle understands the situated dance as our "distancing device" capable of creating approximations with our research object. For this, the realization of a series of artistic experiments, in the city of João Pessoa - PB, helped us to better understand the principles that move the making of the situated dance. A "way of doing" that found affinities with theories of rhizomatic thought, introduced throughout the research as means to provoke discussion about the ways of thinking the city. Thus, we noticed that the dancer, while composing the situated dance in the urban environment, adopts a "cartographer" attitude, generating sensitive mappings of the space in which it is located. The practice of situated dance, when created **with** the city and its people, demands another way of looking at the city: a micropolitical way.

Keywords: contemporary city; urban experience; body; situated dance; sensitive mapping; public space.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: AULA DA DISCIPLINA “PRÁTICA DE CRIAÇÃO”.	37
FIGURA 2: ESPETÁCULO “OUTRAS PORTAS, OUTRAS PONTES”, DA CIA. SANSACROMA.	41
FIGURA 3: INTERVENÇÃO DOS ESTUDANTES NA PRAÇA DA ALEGRIA (UFPB).	45
FIGURA 4: PERFORMANCE “GOLPE”, DO ESTUDANTE WALTER OLIVÉRIO.	45
FIGURA 5: EXPERIÊNCIA COM OS ESTUDANTES, A BORDO DO TREM.	48
FIGURA 6: EXPERIÊNCIA COM OS ESTUDANTES, A BORDO DO TREM.	48
FIGURA 7: LÍRIA MORAYS NA OFICINA “DESABITUAR O MUNDO”.	52
FIGURA 8: CANDICE DIDONET NA OFICINA “DESABITUAR O MUNDO”.	52
FIGURA 9: CANDICE DIDONET NA OFICINA “DESABITUAR O MUNDO”.	53
FIGURA 10: AÇÃO DURANTE A OFICINA “DESABITUAR O MUNDO”.	54
FIGURA 11: AÇÃO DURANTE A OFICINA “DESABITUAR O MUNDO”.	55
FIGURA 12: ENCONTRO DO RADAR 1 NA SEDE DO IAB.PB.	62
FIGURA 13: MAPA DE DELIMITAÇÃO DO BAIRRO DO CENTRO E MAPA DE LOCALIZAÇÃO DO MUNICÍPIO	67
FIGURA 14: MAPA DE LOCALIZAÇÃO DO BECO MALAGRIDA DENTRO DA MALHA URBANA DO CENTRO	67
FIGURA 15: ENTARDECER NO BECO MALAGRIDA.	69
FIGURA 16: LAVAGEM DA ESCADARIA REALIZADA, DURANTE O BLOCO ANJO AZUL (2017).	70
FIGURA 17: REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	71
FIGURA 18: PERSPECTIVA DA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	72
FIGURA 19: PERSPECTIVA FRONTAL DA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	73
FIGURA 20: <i>FRAMES</i> EXTRAÍDOS DAS FILMAGENS FEITAS DURANTE A PRIMEIRA VISITA À ESCADARIA.	74
FIGURA 21: <i>FRAMES</i> EXTRAÍDOS DAS FILMAGENS FEITAS DURANTE A PRIMEIRA VISITA À ESCADARIA.	75

FIGURA 22: SEGUNDO DIA DE VISITA À ESCADARIA.	77
FIGURA 23: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	81
FIGURA 24: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	81
FIGURA 25: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	82
FIGURA 26: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	82
FIGURA 27: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	83
FIGURA 28: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	83
FIGURA 29: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	86
FIGURA 30: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	86
FIGURA 31: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	89
FIGURA 32: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	89
FIGURA 33: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	90
FIGURA 34: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	90
FIGURA 35: OFICINA “ERRAR NO LIMAR”.	91
FIGURA 36: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	96
FIGURA 37: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	97
FIGURA 38: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	97
FIGURA 39: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	98
FIGURA 40: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	100
FIGURA 41: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	103
FIGURA 42: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	104
FIGURA 43: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	105
FIGURA 44: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	106
FIGURA 45: PERFORMANCE DO RADAR 1, NA ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA.	107

SUMÁRIO

[PRELÚDIO]	12
PARTE I: O DISPOSITIVO	
PRIMEIRA AÇÃO DESPERTAR	15
O ESTADO INICIAL	15
URBANISMO(S), CIDADE CONTEMPORÂNEA E NOVAS ABORDAGENS	18
EXPERIÊNCIAS URBANAS DESVIANTES	22
SOBRE O CORPO [NA CIDADE] E UMA IDEIA DE DANÇA	26
O DISPOSITIVO DE DISTANCIAMENTO E A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS	31
SEGUNDA AÇÃO DESLOCAR	35
SALTAR POR OUTROS ESPAÇOS	35
CORPO AFETADO E EXPERIÊNCIA NA ARTE	36
EM BUSCA DE UMA COMPOSIÇÃO SITUADA	43
[INTERLÚDIO #1] DESABITUAR	51
A SÍNTESE DE UM DISPOSITIVO INCORPORADO	57
PARTE II: O MAPA	
TERCEIRA AÇÃO IMPREGNAR	64
BRECHAS, LIMIARES E ESPAÇO PÚBLICO	64
ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA, PARTE 1: UMA CASA DE MUITOS	72
[INTERLÚDIO #2] ERRAR NO LIMiar	79
ESCADARIA DO BECO MALAGRIDA, PARTE 2: DESENHANDO UM MAPA SENSÍVEL	92
QUARTA AÇÃO PROVOCAR	109
[IMAGEM #1: A DANÇA SITUADA] APROXIMANDO-SE DE UM “MODO DE OPERAR”	
RIZOMÁTICO PARA O ESTUDO DA CIDADE CONTEMPORÂNEA	110
[IMAGEM #2: A TRAMA] O MAPA EMERGENTE E UM ESTADO DE IMPROVISAÇÃO CONTÍNUO	116
QUINTA AÇÃO AMPLIAR	123
POR UM URBANISMO QUE DANÇA [COM] A CIDADE	123
REFERÊNCIAS	126

[PRELÚDIO]

O presente texto surge com o propósito de contribuir para a discussão em torno de novas abordagens no estudo da cidade contemporânea. Escrito em primeira pessoa – ora no singular, ora no plural –, este trabalho clama por um corpo que esteja ativo e presente no espaço da cidade, assim como no espaço da investigação científica. “Estar presente” e “sentir na pele” foram premissas indispensáveis para o prosseguimento desta pesquisa. Uma escolha metodológica importante, quando consideramos que o verdadeiro aprendizado é fruto da experiência vivida. Como forma de tensionar a disciplina do urbanismo, buscamos aproximações com outros campos do conhecimento, dentre os quais destaco a dança – prática artística que se revelou como um potente dispositivo metodológico ao longo do processo de investigação.

No entanto, não tratamos de qualquer dança. A dança a qual nos referimos é feita nos espaços públicos da cidade e criada *a partir de e para* esses espaços, uma “dança situada”. Logo, buscávamos compreender quais aspectos da experiência urbana ficavam registrados no processo de criação dessa dança. Além disso, entendíamos que a ação artística expressa no meio público urbano – ao provocar e tensionar a experiência sensível desses espaços – poderia fazer emergir conteúdos que auxiliariam na compreensão da complexidade das cidades de hoje. Nossa tarefa, ao final, foi tentar identificar as relações que poderiam ser feitas entre o fazer da dança situada e o fazer urbanístico.

Ao longo das vivências, observamos que esse corpo ativo, criativo, disponível aos atravessamentos que o entorno urbano proporciona, está sujeito a um processo, o qual buscamos expressá-lo a partir de uma sequência de cinco ações: despertar ⇔ deslocar ⇔ impregnar ⇔ provocar ⇔ ampliar. Para facilitar o entendimento processual da pesquisa, transpomos essa sequência de ações do corpo-carne ao corpo-escrita, de modo a estruturar a dissertação em cinco capítulos, organizados em duas partes principais. A seguir, apresentamos brevemente o conteúdo de cada um desses capítulos.

A “Parte I: o dispositivo” é composta pelos capítulos “Despertar” e “Deslocar”. No primeiro capítulo, introduzimos o nosso objeto conceitual e as referências teóricas que embasaram a construção do nosso dispositivo metodológico. O segundo capítulo, por sua vez, é dedicado ao aprofundamento das questões que envolvem o processo de criação da dança situada, seus princípios e pressupostos, a partir do relato de experiências práticas. Na verdade, a maior parte do trabalho mescla os relatos das experiências com a discussão teórica, fato que demonstra o quanto as práticas foram importantes para nortear a construção do nosso pensamento.

A “Parte II: o mapa” engloba as três outras ações. Na terceira ação, “Impregnar”, apresentamos o nosso objeto espacial, um espaço público no Centro de João Pessoa, conhecido como escadaria do Beco Malagrida. Nesse capítulo, situamos o leitor quanto ao contexto no qual esse espaço está inserido e relatamos as experiências de criação em dança desenvolvidas em conjunto com o grupo Radar 1. Na quarta ação, “Provocar”, tratamos de analisar as experiências relatadas com base em textos de filósofos do pensamento rizomático, um referencial teórico que emergiu ao longo do processo de pesquisa e que agrega ao trabalho uma nova forma de pensar as suas questões. Por fim, concluímos com a ação de “Ampliar”, onde estão expostas as considerações finais de uma pesquisa que não finda aqui, mas prossegue pelas passagens que ela mesma pôde construir. O principal resultado desta pesquisa é o seu processo – aberto, atento às emergências, maleável, dobrável, bem como devem ser as cartografias da cidade.

PARTE I:
o dispositivo

despertar-----

primeira ação | DESPERTAR

Em geral, a forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas a cada povo. [...] Nosso entendimento a respeito do corpo que temos precisa mudar, a fim de que em cidades multiculturais as pessoas se importem umas com as outras.

Richard Sennett (2016, p. 373)

O estado inicial

Primeiramente, é importante evidenciar um apanhado das minhas experiências artísticas e acadêmicas primeiras, para que estejamos situados quanto ao meu “estado de corpo” ao originar esta pesquisa – aspecto fundamental para o entendimento dos nexos e cruzamentos disciplinares intencionalmente propostos por este trabalho.

O **despertar** do meu interesse pelo estudo das relações entre corpo e espaço se deu há cerca de cinco anos, em meu primeiro contato com a dança, quando fiz parte de um coletivo de dança contemporânea¹, em Lyon (França). Antes disso, meu corpo nunca havia sido preparado tecnicamente para a prática de dança, diferente da maioria dos dançarinos contemporâneos que frequentemente é introduzida às técnicas da dança clássica (*ballet*), ou outros estilos, desde muito cedo. Neste aspecto, a dança contemporânea parece estar mais preparada para acolher uma maior variedade de corpos. Dentro do coletivo, aprendi algumas técnicas de dança contemporânea, as quais ainda estavam bastante apoiadas na ideia do sequenciamento de passos coreografados, no seguimento da música, numa certa busca pela beleza do movimento – em contraposição ao senso comum que entende a dança contemporânea como uma dança completamente livre, sem técnica. No entanto, nesse

¹ O *Collectif InciDanse* é uma associação estudantil da escola de engenharia INSA-Lyon (*Institut National des Sciences Appliquées de Lyon*). Os membros do coletivo aprendem técnicas de dança contemporânea com a professora responsável, Delphine Savel, e outros artistas convidados, além de participar de ateliês de criação e improvisação ao longo do ano letivo.

mesmo período, também pude participar de vários ateliês voltados aos processos de criação baseados na improvisação² e na experimentação dos movimentos,³ com os quais eu me identificava mais. De volta ao Brasil, dei seguimento às práticas orientadas para esse tipo de dança contemporânea. Participei de aulas e oficinas de práticas de criação, com diferentes abordagens, mas que sempre preservavam o caráter experimental e investigativo da dança em seus aspectos relacionais com o espaço e a consciência corporal.

Ao longo dessas minhas experiências como dançarino, percebi que existe uma forte ligação entre o ambiente onde se dá a dança e o processo criativo, ou entre o entorno espacial do dançarino e a dança resultante de sua apreensão. O corpo do artista e toda a sua sensibilidade se deixa afetar muito facilmente por tudo que está à sua volta: forma, movimentos, presenças, sons, cores, ritmos, texturas. Partindo dessa lógica, surgiu o meu interesse em aproximar a prática de dança às pesquisas em arquitetura e urbanismo, com as quais me familiarizei quando estudante de iniciação científica, durante a minha graduação em Engenharia Civil.

No decorrer dos meus estudos, descobri que diversos autores há tempos identificam a necessidade de se tensionar os campos disciplinares da arquitetura e do urbanismo com o objetivo de fazer avançar suas teorias e práticas. Desse modo, essas disciplinas não se tornariam estáticas ou voltadas apenas para si próprias, mas promoveriam o diálogo com outras expressões do conhecimento, como meio de abrir novas possibilidades de avanço,

² Mais à frente, no capítulo “Deslocar”, discutiremos sobre essa noção de “improvisação” na dança.

³ A dançarina e doutora em artes Ana Carolina Mundim (2015, p.25-26) explica que, dentro do contexto da pós-modernidade, “a dança foi repensada em sua relação com o espaço, em seu caráter conceitual, em sua estética e em sua própria constituição formal”. Esse movimento teve início quando Robert Dunn, em 1961, iniciou um curso de composição no Estúdio de Merce Cunningham. Dentre outros, foram seus alunos: Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown e David Gordon. O grupo se apresentou pela primeira vez na Judson Memorial Church, em Nova Iorque. Ainda de acordo com Ana Mundim, após esse período, “a improvisação ganhou espaço e as referências corporais se redimensionaram na pesquisa de movimentos muito mais do que na repetição de passos. [...] Ainda que processos mecanicistas de aprendizado se mantenham gerando procedimentos de criação centrados em uma única pessoa (coreógrafo), a qual concebe e elabora a *coreografia*, também surgem novas maneiras de organização do processo de composição *coreográfica*”.

alinhando-se ao contexto contemporâneo das cidades. Conforme indicou – no início da década de 1970 – o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (1999, p. 51), o fenômeno urbano surpreende, pois “sua complexidade ultrapassa os meios do conhecimento e os instrumentos da ação prática”. Camadas de história, materialidades, práticas sociais, fluxos informacionais etc. se sobrepõem a todo momento para configurar o que entendemos como espaço urbano. Diante disso, pergunto: será que os nossos atuais modos de estudar e projetar o espaço urbano dão conta ou pelo menos se aproximam da sua complexidade? Concorro com Lefebvre (1999) quando afirma que os modos de produção do espaço urbano, na segunda metade do século XX, reproduziam determinados modelos de cidades, por meio dos quais a maioria dos arquitetos e urbanistas tentavam resolver as questões urbanas levando-se em conta preferencialmente os seus elementos formais e funcionais, dentro de uma perspectiva recorrente de racionalização da vida urbana. Seguir essa lógica, ainda hoje, significa deixar de lado aspectos indispensáveis na busca pela compreensão da complexidade da cidade contemporânea.

Contribuindo para essa crítica, a historiadora Françoise Choay (2010, pp. 54-55) sustenta que “o urbanista deve deixar de conceber a aglomeração urbana exclusivamente em termos de modelos e de funcionalismo. É preciso parar de repetir fórmulas fixas que transformam o discurso em objeto, para definir sistemas de relações, criar estruturas flexíveis [...]”. Ao entender isso, fica evidente a forte necessidade de aproximar a pesquisa e a prática em urbanismo à natureza sensível e social do espaço urbano, uma vez que ele existe segundo a lógica da *simultaneidade*. Para Lefebvre (1999), as naturezas prática e social do espaço urbano estão nele postas simultaneamente. Além disso, o urbano nunca é concebido passivamente, ele representa um conjunto de relações interativas e retroativas que intervêm na sua própria produção. Ele é, simultaneamente, produto e produtor social, e seus arranjos espaciais interferem direta ou indiretamente nas práticas sociais que nele se desdobram.

Perante esse contexto – e buscando expressar a natureza múltipla do espaço urbano –, esta pesquisa de mestrado emerge. Ao escolher trabalhar na interface disciplinar entre dança e urbanismo, procuro aproximar-me das questões urbanas contemporâneas a partir das ações sensíveis dos corpos nos espaços públicos, das práticas sociais insurgentes, das relações entre o objeto construído e o movimento dos grupos de pessoas que dão corpo e significado

a esse objeto. Não pretendo, com isso, me restringir à crítica às atuais formas de apreender e produzir as cidades, mas abrir novas possibilidades de olhar para o que pode vir a ser uma consciência urbanística atual, mais sensível e plural. A discussão levantada por este texto busca agregar forças aos estudos que assimilem a complexidade do fenômeno urbano contemporâneo e fortaleçam a noção de *simultaneidade* presente no nosso conceito de cidade.

Urbanismo(s), cidade contemporânea e novas abordagens

Ao escrever a antologia “O Urbanismo”, em 1965, Françoise Choay (2010) já apontava para uma crise do urbanismo, visto que as ações dos especialistas em planejamento urbano eram contestadas em todo o mundo. A autora explica que o urbanismo surgiu, como campo disciplinar, no início do século XX, com a expansão das aglomerações urbanas ao redor do planeta. Essa disciplina “se diferencia das artes urbanas anteriores por seu caráter reflexivo e crítico, e por sua pretensão científica” (CHOAY, 2010, p. 2). No entanto, a sociedade urbana parece fracassar, até hoje, na tentativa de organizar suas cidades e metrópoles. Uma vez que “na raiz de qualquer proposta de planejamento, por trás das racionalizações ou do conhecido que pretendem fundá-la em verdade, escondem-se tendências de sistemas de valores” (CHOAY, 2010, pp. 49-50). Uma das faces do problema, portanto, encontra-se no modo de enxergar a cidade por todos aqueles que atuam no seu estudo e na sua produção.

Sendo assim, sabendo que por trás de qualquer proposta de planejamento há uma ideia de cidade na qual a ação urbanística estará fundamentada, devemos sempre nos perguntar a que servem ou a quem servem essas ideias. No contexto contemporâneo do pensamento urbano, defendemos a ideia de uma cidade que é sinônimo de multiplicidade e pluralidade, a qual se manifesta como um “grupo de grupos, com sua dupla morfologia”: materialidade e espaço social (LEFEBVRE, 2012, p.70).

A forma do espaço social é o encontro, a reunião, a simultaneidade. O que se reúne? O que é reunido? Tudo que há *no espaço*, tudo que é produzido, seja pela natureza, seja pela sociedade – seja por sua cooperação, seja por seus conflitos. Tudo: seres vivos, coisas, objetos, obras, signos e símbolos. O espaço-natural justapõe, dispersa; ele coloca uns ao lado dos outros, os

lugares e o que os ocupa. Ele particulariza. O espaço social implica a reunião atual ou possível num ponto e em torno desse ponto. Daí a acumulação possível (virtualidade que se realiza dentro de certas condições). [...] O espaço urbano reúne as multidões, os produtos nos mercados, os atos e os símbolos. Ele os concentra e os acumula [em tradução livre]⁴. (LEFEBVRE, 2000, p. 121)

Nessa passagem, Lefebvre refere-se a uma cidade existente numa dimensão virtual, intangível, o que seria a essência do urbano. A cidade tangível, por outro lado, é aquela que justapõe as coisas no lugar que ocupa, ela materializa no terreno uma projeção do seu espaço social. Logo, compreender o processo urbano implica no esforço de analisar *dialeticamente* essas duas dimensões. Por isso o fenômeno urbano não pode pertencer a uma ciência especializada, “mesmo considerando-se [...] que cada especialidade deve levar a utilização de seus próprios recursos até o limite para atingir o fenômeno global, nenhuma dessas ciências pode pretender esgotá-lo. Nem governá-lo” (LEFEBVRE, 1999, p. 57).

Fazendo uma crítica direta aos urbanistas, Lefebvre afirma que a racionalidade científica é incapaz de atingir o urbano anunciado como virtualidade. Atualmente, ninguém duvida que é papel do urbanista resolver problemas relacionados à cidade. O inconveniente reside na ideia de cidade pensada a partir do princípio da lógica formal, que rompe com o entendimento processual do seu conteúdo. A sugestão do sociólogo francês, nesse caso, é de analisarmos o espaço urbano a partir de suas contradições e conflitos, substituindo a razão formal por uma razão dialética (ARAÚJO, 2012).

Em correspondência ao pensamento lefebvriano, já no início da década de 1980, o filósofo Michel de Certeau (1998, p. 202) tratou de explicar que o espaço urbano “é o efeito produzido

⁴ Do original: *La forme de l'espace social, c'est la rencontre, le rassemblement, la simultanéité. Qu'est-ce qui se rassemble ? Qu'est-ce qui est rassemblé ? Tout ce qu'il y a dans l'espace, tout ce qui est produit soit par la nature, soit par la société, – soit par leur coopération, soit par leurs conflits. Tout : êtres vivants, choses, objets, œuvres, signes et symboles. L'espace-nature juxtapose, disperse ; il met, à côté les uns des autres, les lieux et ce qui les occupe. Il particularise. L'espace social implique le rassemblement actuel ou possible en un point, autour de ce point. Donc l'accumulation possible (virtualité qui se réalise dans certaines conditions). [...] L'espace urbain rassemble les foules, les produits sur les marchés, les actes et les symboles. Il les concentre, il les accumule.*

pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam”. Esse espaço seria, portando, um *lugar praticado*. De modo que uma rua projetada por um urbanista só se transforma em espaço quando ocupada pelos pedestres. Sobre essa dupla natureza do espaço urbano – materialidade e espaço social –, Milton Santos (2013), importante geógrafo brasileiro, entende que o espaço é um conjunto indissociável de *sistemas de objetos* e de *sistemas de ações*. Esses objetos, fabricados pelo homem, não existem separados dos sistemas de ações, da mesma forma que as ações, ou práticas sociais, não aparecem fora dos sistemas de objetos.

A cidade que é produzida afeta diretamente as dinâmicas e os arranjos dos grupos sociais no espaço urbano, especialmente nos seus espaços públicos, lugares da vida cotidiana, da apropriação coletiva e do encontro com as diferenças. Para Milton Santos (2013), a *copresença* no espaço da cidade ensina aos homens a saber lidar com o diferente, é o lugar do aprendizado. E é essa qualidade do espaço público que acaba sendo a mais prejudicada mediante a lógica dos atuais processos de produção das cidades, fortemente influenciada pela cultura globalizada:

O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoados por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos, ao lugar e a seus habitantes [...]. Refiro-me, sobretudo, aos objetos novos, àqueles que formam os sistemas hegemônicos, surgidos para atender às necessidades das ações hegemônicas (SANTOS, 2013, p. 86).

Atualmente, a qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria para aqueles que tem dinheiro, num mundo no qual o consumismo, o turismo e a espetacularização dos espaços passam a mover a economia política urbana. David Harvey (2014, p. 47) acredita que “a ética neoliberal do intenso individualismo [...] pode transformar-se em um modelo de socialização da personalidade humana. Seu impacto vem aumentando o individualismo isolacionista, a ansiedade e a neurose”. Carlos Vainer (2013) compactua dessas ideias, quando ele analisa que as cidades passaram a ser não só mercadorias à venda, mas mercadorias de luxo, num mercado global extremamente competitivo. Dentre os atuais modelos de planejamento urbano, destaca-se o chamado *planejamento estratégico*, no qual prevalece a lógica do

marketing urbano, cada vez mais presente e determinante no planejamento das cidades brasileiras e em outros países da América Latina.

Vainer (2013, p. 91) ainda explica que “o plano estratégico supõe, exige, depende de que a cidade esteja unificada, toda, sem brechas, em torno ao projeto”. É aí que entra o papel do *marketing* urbano, necessário para unificar a população dentro de um consenso pelo qual o planejamento estratégico precisa estar respaldado. Segundo a pesquisadora Paola B. Jacques (2014), a essa atual realidade das cidades, podemos relacionar o processo mais vasto de espetacularização urbana. Tudo é fruto de uma imagem criada, verdadeiros cenários, com o objetivo de manipular o gosto e a opinião, ao passo que as experiências urbanas sensíveis e corpóreas minguam. Os atuais projetos urbanos, principalmente aqueles ditos de “revitalização”, são quase sempre espetaculares, no sentido de que negam os conflitos e dissensos da esfera pública e tentam reduzir ou eliminar a vitalidade popular dos espaços da cidade, transformando-os em ambientes ordenados, assépticos e sem vida.

Posto isso, podemos nos perguntar: se o planejamento estratégico urbano, hoje, é voltado para os interesses mercadológicos da elite, o que sobra para os habitantes que não estão inseridos nesse recorte de classe? Lefebvre consegue ser mais enfático na sua crítica à cidade historicamente formada para atender às estratégias do capital. Na sua concepção, “a cidade está morta”, no entanto o *urbano* ainda persiste, num estado de realidade dispersa e alienada, o qual não se percebe à primeira vista, no nível do terreno. O urbano prossegue como uma sombra do que a cidade pode vir a ser, a cidade futura, numa dimensão virtual. Para se estudar a cidade, é necessário atingir esse objeto virtual. O que exige a utilização de *novas abordagens* (LEFEBVRE, 2012).

Ao percebermos toda a problemática na qual nossas cidades estão inseridas, o cenário parece desanimador. Contudo, para o seguimento desta pesquisa, partimos do pressuposto de que a cidade não está morta. Tendo em mente a noção de *simultaneidade*, buscamos modos de olhar para a cidade que desviem da lógica adotada pelos atuais planos estratégicos. Vislumbramos uma possibilidade de saída para essa questão a partir da aproximação com metodologias que valorizam a interdisciplinaridade e a ação de grupos sociais que não detêm o poder hegemônico – porém também são capazes de intervir,

questionar e produzir os espaços da cidade.

Experiências urbanas desviantes

A crítica ao urbanismo espetacular vem sendo feita desde a modernidade, inspirada nos escritos de Henri Lefebvre. Ela se intensificou quando um grupo de teóricos e artistas – nomeados de Internacional Situacionista (IS) – se reuniram, por volta dos anos 1950, com o objetivo de lutar contra o capitalismo espetacular, a forma que as cidades vinham sendo construídas e as implicações negativas desses processos na vida cotidiana dos cidadãos.

Mas antes de começar a falar dos situacionistas, é importante destacar as abordagens de três escritores e pensadores urbanos que trataram de estudar as transformações da metrópole no contexto da modernidade: Georg Simmel (1858-1918), Siegfried Kracauer (1889-1966) e Walter Benjamin (1892-1940). Esses três filósofos da grande cidade estudaram, no início do século XX, de que forma a modernização foi sentida pelas metrópoles, no caso, Berlim e Paris, e trouxeram importantes contribuições teóricas e práticas que podem auxiliar na compreensão da complexidade da cidade contemporânea.

Simmel aparece como pioneiro no seu olhar sobre a cidade, adotando o princípio fenomenológico que renunciava uma concepção de mundo totalitária. Na verdade, o autor pressentiu a complexidade crescente da grande cidade sob a forma de metrópole, já no final do século XIX, a qual não poderia mais ser apreendida por categorias rasas e totalizantes de análise ou por sínteses abrangentes. Ele entendia a multiplicidade da metrópole e buscava compreender de que modo aquela nova forma urbana relacionava-se às formas de socialização dos cidadãos. Simmel estudou a aparição de novas condutas urbanas, como as figuras do transeunte e do *flâneur*. Estudá-los seria indispensável para a elaboração de uma “microsociologia” do cotidiano. Kracauer e Benjamin, por sua vez, viram no cinema e na fotografia, respectivamente, fontes de reflexão sobre a experiência urbana na modernidade (FÜZESSÉRY e SIMAY, 2008).

A figura do *flâneur*, aquele homem que passeava pelas ruas, sem destino específico, e observava a transformação da cidade em metrópole moderna, no final do século XIX, está sempre associado às práticas do escritor francês Charles Baudelaire. O poeta perambulava

por Paris e escrevia, de forma crítica, sobre as amplas reformas urbanas engendradas pelo Barão Haussmann. Walter Benjamin, na Paris dos anos 1930, também praticou a *flânerie* como forma de investigação do espaço urbano. Depois deles, ainda no início do século XX, vieram os dadaístas e surrealistas com suas deambulações aleatórias em lugares banais, realizadas de modo a criticar os ideais urbanísticos da cidade moderna. Todas essas experiências podem ser consideradas *errâncias urbanas* e inspiraram o surgimento do pensamento crítico situacionista, a partir dos anos 1950 (JACQUES, 2004).

Os Situacionistas, liderados pelo francês Guy Debord, também preocuparam-se em estudar a produção da cidade afastando-se de teorias totalizantes e superficiais. Os integrantes da IS se autoproclamavam “contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade” (JACQUES, 2003, p. 13). Ao fazer uma dura crítica ao urbanismo moderno funcionalista e racionalista, eles reivindicavam a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social e propunham uma série de ferramentas desviatórias como formas de apreender o espaço urbano e ir de encontro à lógica da produção espetacular da cidade. Surgem aí a ideia de *jogo psicogeográfico* e *deriva* como experiências efêmeras para a construção de situações. Na verdade, toda a base do pensamento urbano situacionista encontrava-se na construção dessas situações, que se tratava de uma elaboração momentânea de novas ambiências com base em intervenções planejadas no espaço da cidade. O objetivo dessas práticas era alcançar uma transformação revolucionária da vida cotidiana (JACQUES, 2003).

A psicogeografia fundamenta-se, principalmente, na experiência da cidade existente para a construção de uma geografia afetiva, que busca criar uma cartografia subjetiva e sensível do espaço a partir da prática da deriva. A deriva, aqui, além de ser um meio de apreensão espacial que utiliza o corpo como dispositivo sensorial, também seria uma prática corporal capaz de questionar a lógica hegemônica do espaço urbano espetacular. Os situacionistas propunham, ainda, um urbanismo formado a partir da experiência do terreno das cidades – era chamado de Urbanismo Unitário (UU), pois era contra a separação funcionalista da cidade pregada pelos ideais modernistas. Não se tratava, no entanto, de uma nova doutrina de urbanismo, mas de uma crítica ao urbanismo (JACQUES, 2003).

No texto de Attila Kotányi e Raoul Vaneigem, “Programa elementar do *bureau* de urbanismo unitário”, publicado em agosto de 1961, na IS nº 6, os autores condenam a política de priorização do modelo automobilístico nos projetos urbanos modernos, ao qualificar o trânsito como sendo “o avesso do encontro: um sugador das energias disponíveis para eventuais encontros ou para qualquer espécie de participação”. A participação, na verdade, se dava sob forma de espetáculo, pois a ideia vendida e espetacularizada materializava o ideal de poder numa moradia de alto padrão e um veículo individual para realizar os deslocamentos diários. Quanto mais distantes e numerosos os deslocamentos, maiores eram os indícios de que se tratava de um homem moderno de sucesso e relevância social – esse discurso não difere do que observamos hoje em nosso contexto social, meio século depois (JACQUES, 2003).

Nesse mesmo texto, Kotányi e Vaneigem nos convocam ao exercício do desvio. Com o intuito de desalienar, o UU seria responsável por escancarar toda a “mentira teórica do urbanismo”. A construção de situações seria, nesse caso, um importante instrumento de desvio da lógica espacial imposta pelo urbanismo. Segundo o texto “Questões preliminares à construção de uma situação”, da IS, uma situação “é feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos. Produzem outras formas de cenários e outros gestos” (JACQUES, 2003, p. 62). A construção de situações tem sua origem inteiramente experimental e busca estabelecer um campo de atividades temporárias que respondem aos desejos populares que puderam ser identificados nessa experimentação. Uma situação construída no espaço pode esclarecer os desejos que a originaram ou até mesmo provocar o aparecimento de novos desejos, seria uma “*nova realidade* constituída pelas construções situacionistas”.

Uma situação deve ser sempre uma construção coletiva, mesmo que inicialmente haja um projeto de situação pensado por um “roteirista”, este deve estar ciente das intervenções que essa situação sofrerá no momento em que ela for vivida coletivamente, inclusive por espectadores que não participaram do seu processo de concepção. O público não é mais passivo, apenas observador alheio àquele acontecimento, pelo contrário, ele deve sentir-se convidado à ação coletiva. Um convite à experiência da cidade.

Paola B. Jacques (2012, p. 200) entende que as experiências propostas pelos situacionistas, bem como as errâncias descritas anteriormente, resultam em narrativas urbanas errantes, sejam artísticas, literárias, etnográficas, cinematográficas ou cartográficas. Elas apontam para a possibilidade de um urbanismo mais incorporado e “funcionam como um tipo de contra-produção de subjetividades que embaralha um pouco algumas certezas, preconceitos e estereótipos do pensamento urbanístico”. De modo análogo à ideia de “contra-produção”, Michel de Certeau (1998) explica que os praticantes do espaço urbano são capazes de desenvolver “táticas”, ou *ruses* urbanas, o que os daria a possibilidade de se “desviar” de certas hegemonias espaciais. As táticas seriam como “a arte do fraco”, sendo o fraco aquele que não detém o poder institucional. Por outro lado, as “estratégias” seriam as ações hegemônicas daqueles que reúnem a maior relação de poder:

Chamo de *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. [...] [T]oda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente”, um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios (CERTEAU, 1998, p. 99).

Em vista disso, consideramos que as ações do planejamento estratégico das cidades são impostas “de cima para baixo”, não havendo espaço para o diálogo e a participação popular, enquanto que as táticas seguem o movimento “de baixo para cima”, em pequenas ações oportunistas, que “opera golpe por golpe, lance por lance” (CERTEAU, 1998, p. 100) e rompem com a lógica estabelecida:

As práticas cotidianas mais ordinárias são táticas desviatórias – estão diretamente relacionadas com a experiência urbana do “embaixo”, com o “corpo a corpo amoroso” –, enquanto as estratégias “escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder” que sustenta os espaços (JACQUES, 2014, p. 21).

No espaço público espetacularizado da cidade contemporânea, muitas vezes as táticas surgem para questionar um espaço urbano “sacralizado”. Chamamos, portanto, de táticas *profanatórias* de espaços urbanos, quando o profano faz “aterressar” algo que não é desse

mundo, ou foi elaborado distante dele (JACQUES, 2014).

Em face ao que foi posto até aqui, entendemos que o fenômeno urbano, apresentado como realidade global, é impossível de ser atingido com base numa única disciplina, fazendo-se necessária a busca por abordagens interdisciplinares que façam avançar nossa compreensão do urbano. Ocupar o limiar entre as disciplinas nos faz crer que é possível descobrir novas relações, novos conteúdos sobre a cidade e sua vida pública. Sendo assim, procuramos nos aproximar desses conteúdos a partir do reconhecimento das forças da cidade que persistem no “embaixo” e resistem às estratégias de um planejamento urbano excludente. A orientação dada pela pesquisadora Ana Clara Torres Ribeiro (2011), nesse sentido, é de que passemos a estudar a cidade contemporânea a partir da construção de uma “cartografia da ação”, que valorize a experiência social e registre a transformação dos lugares em verdadeiramente usados, praticados, vivenciados. Para Ribeiro (2011, p. 31),

A cidade viva e experimental não morreu, apesar de todas as afirmações em contrário, feitas pelo discurso da crise: ela é fortíssima, muito resistente. Daí a importância dos sujeitos sociais que de fato existem, nas suas condições eventuais de sujeitos da sua própria ação, e que, na verdade, são as pessoas que estão nas ruas, falando, acontecendo, dizendo, agindo, fazendo. É essa a cartografia da ação que nos referimos.

É a ação do(s) corpo(s) no espaço público urbano a maior responsável por essa contra-produção da cidade. Inspirados nas experiências desviantes descritas até aqui, trabalhamos na perspectiva de inserir a discussão sobre o corpo dentro do campo disciplinar do urbanismo. Essa abordagem sensível visa reconhecer a ação das pessoas que constroem cotidianamente o espaço urbano, de modo a incorporá-las nos mapas criados da cidade.

Sobre o corpo [na cidade] e uma ideia de dança

Walter Benjamin (2012) entende que a linguagem é o meio pelo qual as pessoas compartilham suas experiências e narram aquilo que aprenderam. No entanto, essa habilidade de narração encontra-se comprometida no atual contexto social em que se observa o declínio das experiências autênticas. Para Benjamin (2012, p. 213), “a arte de narrar

está em vias de extinção [...]. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”. Esse empobrecimento dá-se sobretudo pelo excesso de informações ao alcance de todos. Afinal, “informação não é experiência [...], ela é quase o contrário da experiência” (BONDÍA, 2002, p. 21). A verdadeira narrativa só existe quando fruto de uma experiência.

O estudo do corpo no espaço entra no cerne desta pesquisa como uma abordagem temática contemporânea que pretende decifrar alguns aspectos dessa experiência urbana que se encontra empobrecida ou que caminha em direção de tal condição. Os espaços públicos urbanos serão investigados sob a percepção do corpo como síntese das condições interativas entre cidade e práticas sociais. Afinal, entendemos que “a experiência urbana fica inscrita em diversas escalas de temporalidade, do próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente” (JACQUES, 2008). Desse modo, as pesquisadoras Fabiana Britto e Paola Jacques (2008) explicam o que elas passaram a chamar de *corpografia urbana*. Trata-se de uma cartografia da cidade que fica gravada nas práticas corporais dos seus habitantes (uma corpo-cartografia, por isso o neologismo *corpografia*). Corpo e espaço se relacionam mutuamente, dessa maneira, as dinâmicas de um podem ser lidas e interpretadas por meio do outro.

Ao trabalhar o conceito de *corpografia*, essas autoras consideram importante diferenciá-lo dos conceitos de cartografia e coreografia. A noção de cartografia implica numa atualização do projeto urbano, pois descreve um mapa da cidade que já reúne as práticas e apropriações dos seus habitantes. A coreografia, por sua vez, pode ser entendida como um projeto de movimentação corporal, seja na forma de desenho (notação) ou de composição (roteiro), semelhante ao projeto urbano. Durante a execução da coreografia, o corpo do bailarino também se apropria do seu projeto, gerando uma atualização. A *corpografia*, portanto, não se confunde com esses casos. Ela explicita tudo que escapa ao projeto tradicional, revelando as práticas cotidianas do espaço vivido (BRITTO e JACQUES, 2008).

Essa concepção de *corpografia urbana* está atrelada a um determinado conceito de corpo. Não pretendo, aqui, enveredar pela história do corpo e como as formas de abordar esse tema evoluíram ao longo dos séculos, mas, como diz a professora e pesquisadora Christine

Greiner (2005, p. 16), “o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo”. Da mesma forma que esta pesquisa valoriza uma ideia de cidade, já explicada, defendemos uma ideia de corpo que tem reflexo nos caminhos metodológicos propostos mais à frente. Sendo assim, com base na análise detalhada das diferentes teorias que trataram da temática do corpo (ou deixaram de tratá-la), Greiner (2005) nos fornece pistas importantes de como devemos considerar esse elemento-chave nos estudos interdisciplinares contemporâneos. Sua primeira indicação diz respeito ao ponto de vista no qual corpo e mente são unidades indissociáveis. O dualismo entre mente e corpo tem origem no pensamento cartesiano e está refletido no binômio teoria-prática – dimensões igualmente inseparáveis nas nossas acepções. “Pensamos e aprendemos com o corpo todo e não apenas com o cérebro e o sistema nervoso” (GREINER, 2005, p. 48).

O segundo aspecto elementar para a compreensão do corpo, nas concepções deste trabalho, é relativo a uma não distinção do corpo anatômico e do corpo vivido que atua no mundo. São elementos que estão atrelados um ao outro. Corpo e ambiente interagem em processos co-evolutivos, o que “significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo” (GREINER, 2005, p. 43). Em sintonia com essa reflexão, David Harvey (2011) sugere que o nosso corpo deve ser entendido como um projeto inconcluso e de certo modo maleável, em constante evolução, transformando-se como efeito de diversos processos externos e vice-versa. Ademais, o corpo não é uma unidade fechada e lacrada, mas uma “coisa” relacional, porosa em relação ao ambiente.

De volta à linha de raciocínio proposta por Fabiana Britto e Paola Jacques (2008), acreditamos que através da apropriação, da experiência efetiva da cidade, é possível encontrar alternativas ao processo de espetacularização urbana e do consequente empobrecimento da experiência corporal nos espaços públicos. Da relação entre o corpo do cidadão e o corpo urbano “pode surgir uma outra forma de apreensão urbana, e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea”. Do ponto de vista da dança – assimilando-a como uma configuração artística formulada no e pelo corpo, segundo uma série de princípios organizativos –, podemos considerar que ela seria capaz

de explicitar as condições ambientais em meio as quais a sua criação se deu. “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*” (BRITTO e JACQUES, 2008, p. 4).

Agora, passo a me referir a uma dança que é feita na rua, com a rua. Uma dança que pode ser entendida como prática social, dado que, nas palavras da arquiteta e urbanista Vera Pallamin (2000, pp. 23-24), a arte urbana é uma prática social. Para essa autora, essas obras de arte “permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política”. Por isso, a dança será considerada neste trabalho como um dispositivo sensível que coloca o(s) corpo(s) em evidência, buscando gerar novas experiências e, conseqüentemente, novas narrativas acerca dos conteúdos sociais e materiais do espaço urbano. Esse tipo de dispositivo artístico está inserido no âmbito da dança conhecida como *site-specific* (traduzindo do inglês, seria algo como sítio específico) ou dança *in situ*, e expressa a ideia de uma dança criada *a partir de e para* uma determinada realidade espacial (MORAIS, C., 2015).

A arquiteta e dançarina Carmen Morais (2015, p. 55) explica que o termo *in situ*, nesse contexto, foi utilizado pela primeira vez por Daniel Buren na sua obra *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*. A arte *in situ* qualifica a concepção de “obras para um lugar preciso e que se articula com, por causa de, por ou contra esse sítio específico”. Dessa forma, a obra de arte inscrita no contexto de um lugar específico articula-se para além de seu aspecto físico, alimentando-se também dos aspectos políticos, históricos, econômicos e simbólicos do sítio. Paul Ardenne (2002), historiador da arte francês, entende que a arte *in situ* é uma dimensão da arte contextual. Essa forma artística contemporânea busca afastar-se daqueles lugares sagrados para a mediação artística, tais como o museu, a galeria ou o palco. A arte contextual difere da arte no seu sentido tradicional: temos a arte de intervenção, a arte engajada de caráter político e a arte investida no espaço urbano (performances de rua, *happenings*...). A arte passa a valorizar e a dialogar com a realidade e o cotidiano.

Na tese de Líria de Araújo Morais (2015), a dançarina e professora elucida que *site-specific*

e *in situ* são termos emprestados das artes visuais para classificar a dança que apresenta as características descritas anteriormente. No entanto, sabemos que as reflexões sobre a especificidade do lugar nas obras de arte se apresentam de maneiras distintas nas artes visuais e na dança. Líria Morais (2015, p. 30) explica que, com a utilização dessas nomenclaturas, “corre-se o risco de generalização e classificação de todas as danças feitas fora dos palcos como um tipo de composição que se alinha enquanto modo de fazer, apenas por estar fora desses ambientes”. Contudo, é importante ter em mente que nem sempre as danças “fora do palco” estão preocupadas em estabelecer um diálogo com o contexto espacial no qual está inserida. Assim, para evitar generalizações que a aplicação desses termos possa causar, Líria Morais decidiu referir-se a esse tipo de dança como sendo uma “composição situada”. Pelas mesmas razões, passarei a utilizar essa denominação para descrever a dança na qual suas especificidades compositivas⁵ estão atreladas às especificidades do seu entorno espacial.

Diante do que foi posto, acredito que o processo de criação da dança situada, ao trabalhar no reconhecimento das *corpografias* da vida urbana cotidiana, pode conformar-se num potente dispositivo prático-sensível de apreensão da cidade, revelando alguns de seus aspectos menos explícitos. Mais além, essa ideia de dança surge como uma outra forma de apropriação dos espaços públicos da cidade, potencialmente capaz de questionar e provocar a experiência corporal nesses lugares. Com essa abordagem, passamos a transpor um privilégio teórico e prático para a “apropriação”, como uma forma de uso da cidade contra a dominação, correspondente ao pensamento situacionista que propunha ferramentas semelhantes com objetivos comuns.

Essa apropriação à qual me refiro deve ser entendida como um aproveitamento social das estruturas existentes no espaço, da sua materialidade, uma utilização do lugar para o desdobramento de práticas sociais criativas, originais, subversivas ou não. Longe do sentido de privatização, de “tomar posse”. É importante esclarecer essa ambiguidade do termo para

⁵ De acordo com a dançarina Zilá Muniz (2004, p.50), “compor danças envolve formatar em um mesmo sistema alguns elementos que, através de conexões estabelecidas entre eles, traduzam o pensamento do criador”.

que não confundamos a ação tática dos grupos sociais no espaço público urbano com as ações estratégicas postas em prática pelas instituições que detém o poder hegemônico.

Pensar na relação entre corpo e cidade é pensar contra a hegemonia dos atuais processos de planejamento urbano, pautados na construção de consensos, e voltar a encarar o espaço público como lugar dissensual. Colocar o corpo em atitude no espaço, de maneira a estimular a experiência corporal/sensorial da cidade, também é uma tática para fomentar o encontro entre os indivíduos e provocar o choque entre realidades diferentes. A dança no espaço urbano responde a um desejo de **despertar** os habitantes da cidade para o exercício da empatia e sobretudo da alteridade. Mais além, o processo de criação da dança situada pode nos fornecer pistas importantes sobre novos meios de apreender o espaço urbano a partir da experiência coletiva, revelando níveis de interação entre corpo e espaço – por meio de um verdadeiro mapeamento corporal perceptivo do entorno urbano. A composição artística situada joga com os elementos contextuais do espaço e reinventa as regras do jogo presente. A partir dessa desestabilização das lógicas implícitas nos espaços públicos, e do consequente rearranjo perante as novas regras “temporárias”, seria possível identificar rastros de vida urbana na cidade que resta latente, intangível, virtual.

O dispositivo de distanciamento e a construção de narrativas

Até aqui, apresentei a base teórica que norteou os procedimentos metodológicos adotados pela pesquisa. Acredito ter ficado clara a existência de um objeto conceitual, qual seja a busca por novas formas de apreensão da cidade contemporânea que expressem a sua complexidade e a noção de *simultaneidade* do espaço urbano. Xico Costa (2015a), no texto “Imagem e experiência de apreensão da cidade”, destaca a importância de o investigador ter a possibilidade de construir, no seu próprio trajeto de pesquisa, a ideia de *simultaneidade* do espaço urbano, deixando uma reflexão, em registro, que possa fortalecer essa ideia de cidade. Portanto, busquei experimentar outros “modos de fazer” pesquisa acadêmica, ciente da necessidade de descobrir outras abordagens – novas, menos formatadas e pensadas com a prática –, para o trato das questões urbanas. As noções de experiências urbanas

errantes, *corpografia* e composição situada foram importantes para o desenvolvimento inicial da dança enquanto dispositivo de pesquisa – a qual não estava dada logo de princípio.

Sendo assim, o desenvolvimento do dispositivo investigativo (a dança e seus aspectos compositivos) também foi sendo processado e compreendido ao longo da pesquisa, o que será relatado nos capítulos seguintes. Esse caráter de abertura da metodologia permitia incorporar à investigação os acontecimentos e demandas emergentes durante todo o processo. Assim como nosso corpo, poroso e relacional, a dança-dispositivo aqui proposta também precisaria preservar esses aspectos.

Como membro do grupo de pesquisa “Visões Urbanas”, coordenado pelo professor Xico Costa, percebi que a temática do meu trabalho encontrava-se inteiramente articulada com as propostas e concepções do grupo. O “Visões Urbanas” utiliza a experiência da produção de imagens – desenhos, fotografias, cartografias, diagramas, mapas e registros videográficos – sobre a cidade e de seu processo de montagem, como forma de pensar o espaço urbano (COSTA, 2015b). Da mesma maneira que a produção dessas imagens pressupõe uma etapa de edição (montagem), as elaborações da dança situada, em diálogo com a cidade, também implicam numa fase de montagem que está presente no seu processo de composição. O resultado de tudo isso é a produção de um mapeamento sensível da cidade, não só com base nesses produtos imagéticos/compositivos, mas, principalmente, fruto da experiência da vivida.

Desde o início desta investigação, estive consciente de que os caminhos metodológicos a serem percorridos só se desenhariam com mais clareza no momento em que eu iniciasse as minhas vivências e experimentações. Afinal, “a narrativa não é possível sem uma relação de experiência com aquilo sobre o qual se quer falar” (COSTA, 2015a, p. 77). Busquei, portanto, vivenciar situações que pudessem me aproximar do objeto conceitual da pesquisa e amadurecer o meu dispositivo metodológico. Mais tarde, ficou evidente que a composição situada, neste estudo, funcionava como um “dispositivo de distanciamento” (COSTA, 2015a) – disciplinar e metodológico – capaz de provocar essa aproximação pesquisador-objeto, gerando, assim, narrativas sobre a cidade.

Ao final, a pesquisa se apresentou de maneira multidimensional. Contudo, este texto foi

dividido em dois momentos principais, para simplificar a organização das ideias e facilitar a compreensão do leitor. Esta primeira parte, intitulada “o dispositivo”, fornece a base teórica utilizada para a construção do dispositivo metodológico. O próximo capítulo (Deslocar), também incluído na Parte I, relata as primeiras experiências práticas que ajudaram na formulação dos princípios da composição situada que, até então, não passava de um conceito abstrato. A primeira dessas experiências surgiu de uma colaboração com a professora do curso de licenciatura em dança, Candice Didonet, na construção e acompanhamento do componente curricular “Prática de criação”, ofertado aos alunos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Ao longo das aulas, além de termos nos aprofundado nas questões apresentadas neste capítulo, pudemos promover uma série de experiências fora da sala de aula, dentro da universidade e na rua, com o objetivo de “sentir na pele” a experiência da composição situada. A oportunidade de participar dessa disciplina em cruzamento com a pesquisa de mestrado foi de profunda importância para o delineamento dos procedimentos investigativos propostos por este estudo, possibilitando um amadurecimento, ou até mesmo uma reformulação, de parte dos anseios de pesquisa.

Entramos na Parte II, intitulada “o mapa”, com um dispositivo metodológico maduro o suficiente para dar seguimento à investigação do nosso objeto espacial: a escadaria do Beco Malagrida, um espaço público localizado no Centro de João Pessoa (Paraíba). Escolhemos a escadaria como nosso objeto de análise privilegiado, por entendermos que esse espaço sintetiza parte das problemáticas urbanas identificadas anteriormente – as quais serão detalhadas no terceiro capítulo (Impregnar). Em resumo, podemos dizer que, na Parte I, buscamos detectar e reconhecer na dança um verdadeiro dispositivo de apreensão da experiência urbana contemporânea, ao passo que, na Parte II, procuramos explorar os conteúdos do espaço que puderam ser capturados por esse nosso dispositivo metodológico. O que é da cidade que fica registrado no processo de composição da dança situada? Que relações podemos fazer entre o nosso dispositivo de pesquisa e o trabalho dos urbanistas? No decorrer das páginas seguintes, tento responder a essas duas perguntas que se mostraram as principais norteadoras do processo de pesquisa.

-----deslocar

segunda ação | DESLOCAR

Todo conhecimento [...] deve conter um mínimo de contrassenso, como os antigos padrões de tapete ou de frisos ornamentais, onde sempre se pode descobrir, nalgum ponto, um desvio insignificante de seu curso normal. Em outras palavras: o decisivo não é o prosseguimento de conhecimento em conhecimento, mas o salto que se dá em cada um deles. É a marca imperceptível da autenticidade que os distingue de todos os objetos em série fabricados segundo um padrão.

Walter Benjamin (1987, p. 264)

Saltar por outros espaços

Na passagem que inicia este capítulo, Walter Benjamin nos deixa claro que o conhecimento não deve ser construído de forma linear, como um produto fabricado em série. Ao contrário, o salto, em detrimento do avanço contínuo, é a verdadeira marca da autenticidade. Logo, segui o seu conselho. Durante o primeiro semestre de 2016, tive a oportunidade de viver a experiência da docência em parceria com a professora Candice Didonet, no curso de Licenciatura em Dança da UFPB. Candice já conhecia os meus interesses de pesquisa e convidou-me para juntar-me a ela na construção de um componente curricular optativo que seria ofertado pela primeira vez àquele curso de graduação. Saltei da arquitetura para a dança, dessa vez, dentro do espaço da universidade.

Na matéria de “Prática de Criação”, decidimos dar vazão às nossas inquietações comuns acerca da dança praticada em outros espaços. Interessava-nos sair da sala de aula e do palco. Ao longo do semestre, a turma – composta por estudantes de dança e de teatro – pôde experimentar práticas de criação a partir de articulações entre corpo e cidade. Buscamos estimular nos estudantes a reflexão sobre a importância do lugar na criação artística e meios de relacionar a experiência urbana como procedimento de pesquisa criativa. Tínhamos esses objetivos muito claros, desde o princípio, mas como abordar isso nas aulas? Como **despertar** nos estudantes o interesse em explorar esses outros territórios para criação em dança? Iniciamos o curso cheios de dúvidas, o que era muito bom!

Aceitamos, prontamente, o caráter processual da disciplina. Candice e eu éramos apenas provocadores de uma construção coletiva. Aprendíamos fazendo. Cada nova aula era pensada a partir das descobertas da aula anterior. Pude, com isso, me aprofundar nos temas da dança contemporânea, da performance urbana e dos seus processos de criação. Pude descobrir, igualmente, novos conteúdos a partir do fazer e do sentir. A experiência de acompanhar e vivenciar esse processo foi essencial para o amadurecimento da ideia de composição situada empregada como dispositivo metodológico nesta pesquisa. A seguir, trato de descrever um apanhado dos experimentos criativos testados com os estudantes.

Corpo afetado e experiência na arte

Propomos aos estudantes, como primeiro exercício, a construção de mapas mentais (Figura 1). Os mapas deveriam representar, em desenho, o trajeto diário que cada um deles fazia de casa para a universidade. O principal objetivo dessa atividade era estimular e conhecer a percepção urbana de cada um – a consciência de como o espaço em que vivemos fica gravado, de algum modo, no nosso corpo-mente. Apesar de ser um exercício bastante conhecido entre arquitetos, urbanistas e geógrafos, a cartografia mental surgiu como novidade para a maioria dos estudantes da turma. A discussão gerada a partir dessa prática trouxe à tona uma série de temas relevantes para a compreensão das relações entre cidade e corpo. Temas como “segregação espacial”, “acessibilidade”, “mobilidade urbana”, “vida cotidiana”, surgiram espontaneamente quando decidimos analisar os desenhos de cada um.

No decorrer das aulas, os estudantes relatavam que a sua percepção do espaço parecia ter se **ampliado**, como se estivessem mais conscientes dos percursos e do lugar dos seus corpos no mundo. Passaram a prestar mais atenção no seu entorno espacial, nos seus percursos pela cidade e nas suas movimentações frente aos condicionantes que o espaço – materialidade e ação humana – impunha. E era essa a nossa primeira intenção. Introduzimos ao grupo, em seguida, o conceito de *corpografia*, trabalhado por Paola Jacques e Fabiana Britto. Ao entendermos que “[a] cidade é percebida pelo corpo como um conjunto de condições para sua interação com as coisas do mundo [...] e [que] o corpo expressa a síntese dessas interações configurando estados transitórios de corporalidade” (BRITTO, 2015, p. 49), buscamos explorar esses estados corpóreos a partir de ações práticas fora da sala de aula,

em alguns espaços de convivência da universidade.



Figura 1: Aula da disciplina
“Prática de criação”.
Registro dos estudantes durante a
confeção de mapas mentais.
Fonte: fotografia do autor.
Fev., 2016.

Dividimos, então, a turma em quatro grupos que variavam de quatro a cinco pessoas. Cada grupo ficara responsável por explorar um espaço distinto da UFPB: Centro de Vivências, Biblioteca Central, a rampa de entrada da Reitoria e Praça da Alegria. Queríamos que os estudantes não apenas observassem seu espaço respectivo, mas o vivessem. Que prestassem atenção na sua movimentação e na movimentação das outras pessoas que por lá estivessem. Que tentassem imprimir nos seus corpos, de alguma forma, os vestígios da experiência do espaço que lhes foi dado. Assim o fizeram. Retornamos à sala de aula com o intuito de cada grupo apresentar, com movimentações simples, uma síntese da sua vivência. O resultado, no entanto, pareceu superficial e rasteiro, apesar de nos ter revelado uma série de questões a serem discutidas. A maior parte das movimentações se restringiu a uma imitação de gestos contidos naqueles espaços. Pareceu caricato e pouco aprofundado, limitado a representações. Essa impressão nos forneceu um primeiro indício do que não nos

interessava na construção dessa dança. Não fazia sentido, para nós, apenas transferir esses gestos para reinseri-los num outro contexto. Por isso, passamos a investigar como um aprofundamento nas relações com aqueles espaços poderia gerar novos conteúdos, impressões atualizadas das experiências vividas. Uma coisa era certa, seria impossível processar as tantas informações que a vivência de um espaço pode suscitar corporalmente, no espaço-tempo de uma aula (uma hora e quarenta minutos).

Decidimos, logo, explorar alguns textos e projetos artísticos que discutiam a produção de uma arte contextual, ou da arte no espaço urbano. Uma arte dita “contextual” entende a experiência como regra primordial. Paul Ardenne (2002) explica que a arte contextual presume a materialização das intenções de um artista dentro de um contexto particular, no caso, a realidade. Porém, ao se apropriar da realidade para a criação artística, o artista não a tem como um bem adquirido. Ele passa a explorar um território muito mais vasto do que sua própria arte, jogando-se numa aventura que não o pertence e que não está sob seu comando. Impossível de determinar previamente a recepção do seu público, as consequências da sua obra, muito menos se será positiva. Há, em todo caso, uma questão obrigatória, impossível de ser contornada: a da experiência concreta.

A primeira razão de ser da arte contextual surge de um desejo social: intensificar a presença do artista na realidade coletiva. De múltiplas formas – se apropriá-la, estetizá-la, politizá-la... –, mas sempre dentro de uma perspectiva de implicação. A ideia-chave: o mundo existe para que o artista apareça nele ao vivo, sem intermediário, ao mesmo tempo em que sua obra é a oportunidade de uma troca direta com o campo da realidade. A “experiência” é o vivido dessa troca. Ela nasce de uma constatação simples: não se pode abordar o real e logo agir sobre ele com todo conhecimento de causa [em tradução livre]⁶. (ARDENNE, 2002, p. 41)

⁶ Do original: *La première raison d'être de l'art contextuel relève d'un désir social : intensifier la présence de l'artiste à la réalité collective. De multiples façons – se l'approprier, l'esthétiser, la politiser... –, mais toujours dans une perspective d'implication. L'idée force : le monde existe pour que l'artiste y apparaisse en direct, sans intermédiaire, tandis que son œuvre est l'occasion d'un commerce frontal avec le champ de la réalité. L'« expérience » est le vécu de ce commerce. Elle naît d'un constat*

A experiência do espaço é, portanto, resultado de uma troca. Seguindo o pensamento lefebvriano, essa troca possibilitaria um encontro do artista com a cidade virtual, aquela cidade potencial, da ação social e do devir. Mas, como atingir essa dimensão virtual da cidade? Seria esse o sentido da arte que buscávamos, uma arte verdadeiramente urbana? Pudemos extrair algumas possibilidades de respostas a essas perguntas ao conhecermos a exposição *online* “A dança no espaço urbano. Outros modos de *estar* e *conviver* na cidade de São Paulo”, realizada pelo Museu da Dança (SP), em 2015.⁷ A curadora da exposição, a professora e artista da dança Ana Terra, acompanhou grupos e companhias de dança – atuantes na cidade de São Paulo – que apresentavam trabalhos empenhados na construção de uma “estética relacional”. Ela nos introduz, dessa forma, ao pensamento do crítico de arte francês, Nicolas Bourriaud.

A partir da análise das obras de vários artistas contemporâneos, Bourriaud (2009) tenta explicar o que ele identificou como sendo um princípio frequente, o espírito que anima a arte que é feita hoje. Para ele, “as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Ações artísticas caracterizadas por uma estética relacional buscam criar ou estimular novas formas de viver socialmente. Este *relacional* tem a ver com o desejo de fazer uma arte que não tematize questões de ordem social, mas que ela própria configure novas formas de relações humanas, explica Ana Terra (2015). Então, se esse seu entendimento da arte contemporânea está coerente, talvez fosse essa estética que buscávamos encontrar nas atividades com os estudantes – por isso, a sensação de uma falta de aprofundamento nas primeiras práticas. Logo, decidimos que não queríamos transferir gestos de um dado espaço para a sala de aula, mas explorar a experiência desses espaços mais a fundo, no próprio lugar. Nossa intenção seria provocar a experiência e criar essa

simple : on ne peut aborder le réel puis agir sur celui-ci en toute connaissance de cause.

⁷ Existe uma forte diferença entre conhecer trabalhos de dança a partir de registros em vídeos e vivenciá-los na ação prática. No entanto, para o nosso referencial, destacaremos os discursos da curadora da exposição e dos artistas criadores para nos aproximarmos um pouco das relações motivadoras das criações.

dança em conjunto, construindo relações.

Ainda sobre a mostra “A dança no espaço urbano...”, percebe-se que o interesse crescente da dança em querer ocupar espaços não convencionais – fora dos palcos e da caixa cênica – chama atenção na cidade de São Paulo e em outros lugares do mundo. No total, oito grupos compuseram a exposição⁸. Os projetos escolhidos pela curadoria tinham em comum o diálogo com o espaço urbano e lidavam com questões artísticas e estéticas de diferentes maneiras – podendo alcançar dimensões éticas e políticas, justamente por buscarem uma conexão direta com os temas do cotidiano urbano (TERRA, 2015). O sítio eletrônico da exposição reúne vídeos produzidos a partir de entrevistas com os artistas, os quais refletem sobre suas obras, seus processos de trabalho e os interesses das suas companhias. Além do que está exposto virtualmente, foram realizadas oficinas práticas de dança nos diversos lugares de São Paulo onde os grupos atuam.

Dentre os oito projetos contemplados pela exposição, o trabalho da *Cia. Sansacroma* pareceu instigar mais a nossa discussão em sala de aula. No vídeo, Gal Martins (2015), diretora da companhia, relata que ela e os outros artistas do grupo perceberam a necessidade de ir às ruas para se aproximar das indignações das pessoas que vivem na periferia de São Paulo – mais precisamente na região de Capão Redondo, onde localiza-se a sede da companhia. Esse interesse surgiu, primeiramente, a partir do olhar crítico e apurado sobre os **deslocamentos** que os dançarinos realizavam de casa ao local de ensaio. O transporte público caótico da periferia paulistana provocava no corpo dos bailarinos uma série de impressões, dentre elas a indignação. Inspirados na obra “Pedagogia da indignação”, de Paulo Freire, eles buscaram entender, nas ruas, de que forma essas indignações cotidianas reverberavam no corpo das pessoas. Assim surgiu o espetáculo “Outras portas, outras pontes”, montado no ano de 2013 (Figura 2).

⁸ São eles: ...Avoa! Núcleo Artístico; Célia Gouvêa Grupo de Dança; Cia. Artesãos do Corpo; Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança; Cia. Sansacroma; Lagartixa na Janela e Núcleo Tríade.



Figura 2: Espetáculo “Outras portas, outras pontes”, da Cia. Sansacroma.
Fonte: divulgação na página do *facebook* da cia., 2015.
[editadas pelo autor]

Pelas palavras de Gal Martins, de modo geral, “Outras portas, outras pontes” explora a questão do “*apartheid* gentil” presente nas periferias urbanas e na sociedade brasileira. No espetáculo, são abordadas questões como preconceito racial, homofobia, padronização da beleza, negritude, intolerância religiosa e de outros tipos. Os dançarinos chamam o público para a cena, buscando sempre uma interação direta com quem está na rua.

As pessoas, não raramente, se identificam com as questões trazidas pelos artistas e identificam-se umas às outras, na rua – como se tomassem consciência do seu lugar social ao conseguirem se ver no corpo do outro. Essas constatações nos remetem, ainda, ao que é dito por Nicolas Bourriaud (2009, p. 80), em “Estética relacional”:

Como a obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca, ela deve se submeter a critérios análogos aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída. Hoje, o que estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja afetiva ou simbólica.

Sobre o processo de criação da companhia, Gal Martins esclarece que os artistas estão sempre em contato com as lideranças comunitárias e os militantes dos bairros onde vão se apresentar. Ademais, buscam dialogar com os moradores das comunidades, conhecer o histórico do bairro e caminhar pelas ruas dessas vizinhanças. A fala de Gal me fez pensar no trabalho dos arquitetos e urbanistas, planejadores dos espaços da cidade. Antes de intervir em qualquer realidade urbana, esses profissionais não deveriam ter as mesmas atitudes prévias que esses artistas? Temos, assim, um primeiro indício do cruzamento entre ambos os processos, artístico e urbanístico. A diretora da Cia. Sansacroma complementa dizendo que o *parkour*⁹ aparece como uma importante ferramenta de preparação corporal

⁹ De acordo com o professor e coreógrafo Vanildo Freitas (2014), o *parkour* surgiu na década de 1980, no subúrbio de Paris, inicialmente praticado por crianças e adolescentes – filhos de imigrantes africanos – que passaram a interagir com muros, prédios, cercas e quaisquer outros obstáculos presentes na estrutura física de grande metrópole. Os fundadores do *parkour*, David Belle e Sebastian Focan, se inspiraram em práticas como alpinismo, artes marciais e ginástica para criar percursos e

dos dançarinos, que passam a entrar em contato direto com as arquiteturas dos locais por onde o espetáculo vai passar. A cada novo espetáculo, uma nova preparação corporal é necessária, em função do lugar onde se realizará a apresentação. Ou seja, as obras são contextuais. A partir disso, Gal nos lança um questionamento interessante: como o dançarino absorve esse processo de escuta do espaço e transforma isso numa poética?

Esta pergunta colocada por Gal Martins em muito se assemelhava às questões recorrentes nas nossas aulas de “prática de criação”. Como dançar a partir de um corpo afetado pela experiência da cidade? Sabemos que as realidades que nos atravessam e se acumulam nos nossos corpos formam um material fértil para a criação artística. A experiência urbana, nesse caso, passa a legitimar o discurso em torno daquela prática de criação, permitindo-nos agir ativamente no espaço da cidade com um certo “conhecimento de causa”. Todavia, na busca por uma construção relacional, passamos a entender que é preciso provocar a aproximação do artista e de seu público, de alguma maneira, para se ter acesso a outros conteúdos possíveis da cidade.

Em busca de uma composição situada

Continuamos a explorar, com os estudantes de “Prática de Criação”, a composição artística fora da sala de aula. Dessa vez, introduzimos os conceitos de “deriva” e “situação construída”, propostos pelos situacionistas. Gostaríamos que os estudantes se apropriassem dessas ideias para provocar, de algum modo, as suas composições situadas. Os grupos deveriam continuar trabalhando nos mesmos locais da universidade aos quais foram designados inicialmente. Nesse segundo momento de experimentação, foi dado um período de uma semana para que os estudantes pudessem voltar aos seus respectivos locais, quantas vezes sentissem necessário. Havíamos percebido que o corpo leva um certo tempo para se deixar **impregnar** pelo espaço, um tempo para que as *corpografias* da experiência do lugar fossem registradas pelo corpo.

Com o passar do tempo, os integrantes da turma pareciam estar mais à vontade com a nossa

movimentos do corpo que dialogavam com as arquiteturas da cidade.

proposta prática. Nos surpreendemos com as ações distintas elaboradas pelos estudantes que mais se dedicaram à atividade. Vimos desde grupos que deram prioridade à exploração dos materiais e estruturas disponíveis no espaço (Figura 3), a estudantes que agiram individualmente para criar performances contextuais, a exemplo do aluno de teatro que se vestiu de “golpe”, em referência ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff – ainda em processo, à época –, e saiu pelas ruas da universidade até chegar à Biblioteca Central, onde permaneceu parado e em silêncio, posicionado de frente para um jornal do dia (Figura 4). O que mais nos chamou atenção, foi perceber que uma parte das intervenções conseguiu provocar interações e agregar os colegas de outros grupos, ou, até mesmo, outras pessoas que frequentavam aqueles locais (entre alunos e funcionários). Criaram-se, assim, verdadeiras composições relacionais.

Observamos que as ações implementadas pelos estudantes ocupavam um lugar de fronteira entre diferentes manifestações artísticas, não só da dança. Atualmente, práticas que se encaixam nesse campo artístico fronteiriço, digamos assim, são cada vez mais chamadas de “performances”. Diana Taylor (2015) expõe que esse termo vem sendo utilizado nas artes para descrever uma ampla gama de comportamentos e ações corporais. Alguns artistas entendem que a nomenclatura tem origem na designação *performance art*, utilizada para referir-se a uma forma específica de arte ao vivo que surgiu nos anos 1970. Ainda que existam muitos exemplos anteriores que poderiam ser chamados de *performance art*, como as práticas dos dadaístas e surrealistas, ou os trabalhos dos artistas brasileiros Hélio Oiticia e Lygia Clark, nas décadas de 1950 e 1960. A performance surge de várias práticas artísticas – dança, teatro, artes plásticas, artes visuais... – mas transcende seus limites, combinando tudo para criar algo inesperado. Geralmente, a arte da performance está centrada radicalmente no corpo do artista (TAYLOR, 2015, p. 62).

Sobre os movimentos artísticos do pós-Segunda Guerra Mundial, a artista *performer* Eleonora Fabião (2011, p. 69) explica que se iniciou um “processo paulatino de valorização do corpo, da presença, da relação imediata com o espectador e com o contexto sociopolítico no qual o artista-performer se insere”. Frequentemente, performances são concebidas como ações abertas à interação com o público. O espectador é envolvido, “no mínimo como testemunha, senão cúmplice das experiências vividas” (FABIÃO, 2011, p. 79).

Figura 3: Intervenção dos estudantes na Praça da Alegria (UFPB).

As ações incorporaram as estruturas e materiais presentes no próprio espaço. Fonte: fotografias do autor. Março, 2016.



Figura 4: Performance “Golpe”, do estudante Walter Olivério. A ação encerrou-se no interior da Biblioteca Central da UFPB. Fonte: fotografias do autor. Março, 2016.



Em entrevista à revista Olharce, periódico cearense sobre dança, Eleonora Fabião relata que a noção de dança na contemporaneidade se apresenta muito mais flexibilizada. Ao invés da definição que coloca a dança como um “mover-se ritmicamente, seguindo uma sequência de passos”, os trabalhos em dança vêm mostrando uma preocupação com as operações disciplinares que formam o corpo do dançarino e desmontam hierarquias, tão marcantes na história da dança. Destacam-se pensadores que convocam à experimentação, que democratizam o acesso às obras e aproximam a dança do cotidiano. Na entrevista, Fabião afirma:

Nesta dança, o virtuosismo formal e o corpo mais-que-perfeito cedem lugar a uma investigação humana, demasiadamente humana, baseada na tal pergunta lançada por Pina Bausch: o que move a dança? E mais outra questão que, penso, deriva desta: o que queremos mover com o nosso mover?
(GONÇALVES, 2011, p. 14)

Assim, esclarecemos que a composição situada está inserida no vasto campo da arte identificada como performance. Todavia, nem toda performance artística contemporânea apresenta as particularidades e preocupações do tipo de composição que é abordado neste trabalho.

Depois de tudo que havia sido vivenciado com a turma, até então, entendemos que já era hora de ir às ruas da cidade. Nesse momento, o objetivo seria construir uma experiência coletiva para explorarmos juntos as questões discutidas e praticadas nas aulas. Os estudantes sugeriram diversos espaços públicos de João Pessoa, mas a ideia que nos pareceu mais provocadora e instigante foi a de pegarmos o trem que nos levaria até Cabedelo (município vizinho). Esse trem percorre a linha férrea que conecta os municípios de Santa Rita, Bayeux, João Pessoa e Cabedelo. Por atender apenas alguns bairros periféricos e marginalizados da capital, trata-se de um trajeto visto com desconfiança por grande parte dos moradores da cidade, que o apreende como perigoso e desqualificado. Aceitamos a proposta e marcamos o ponto de encontro na estação “João Pessoa”, que está localizada no bairro Varadouro, bairro histórico da zona central da cidade.

Tomamos o trem às 8h52, numa manhã de sexta-feira. Para **provocar** nossa experiência,

estávamos articulados à ideia de deriva, como prática de desvio das hegemonias espaciais. Entramos no trem de corpo aberto às afetações daquele ambiente. Ao ocuparmos os vagões, suscitava-nos a forte impressão de um espaço que evidenciava segregações e limiares. Lixo nos trilhos contrapunha-se ao luxo dos condomínios horizontais murados, os quais se alternavam com bairros periféricos pobres. No trem, a presença preponderante de uma população de baixa renda e com expressiva religiosidade cristã evangélica. Portas e janelas quebradas, sujeira e barulho devido ao desgaste das estruturas metálicas dos vagões.

O trajeto de ida foi marcado por um ambiente de tensão. Muitos usuários do transporte se mostraram intolerantes às ações de alguns estudantes da nossa turma. Qualquer movimentação ou atitude que desviasse do “normal” era rapidamente interpretada como algo profano, que não era “de Deus”, ou associada a religiões afro-brasileiras, como o candomblé. A tensão se agravou quando a dançarina Luciana Portela, estudante da nossa turma, colocou uma máscara que cobria todo o seu rosto. Além da máscara, confeccionada com couro de bode, ela vestia um vestido longo branco. Com um pequeno ramo de flores nas mãos, Luciana saiu caminhando lentamente pelo trem enquanto cantava docemente uma música cristã. Uma performance simples e sutil, mas que gerou muita inquietação nas pessoas a sua volta. Em razão disso, observamos passageiros deixar o trem antes do previsto, ouvimos comentários maldosos e até presenciemos duas pessoas, um homem e uma mulher, que começaram a cantar músicas religiosas em voz alta, como se pudessem “purificar” aquele ambiente. Enquanto a maioria dos alunos apenas observava a movimentação, outros tentavam colocar seus corpos em posturas “desviantes”, como manter-se de pé com o rosto colado na parede do trem, ou ficar de joelhos (Figura 5). Chegamos à estação de Cabedelo bastante inquietos com aquelas situações.

Após mais de uma hora de caminhada e deriva pela cidade de Cabedelo, pegamos o trem para voltar à João Pessoa. Esse trajeto, ao contrário, foi leve e divertido. Conseguimos provocar situações de interação entre os usuários do trem, brincamos com as estruturas dos vagões e dançamos conforme os movimentos do veículo (Figura 6). Dessa vez, percebemos a presença de uma população mais jovem, diferente do trajeto de ida. Chegamos à João Pessoa com vontade de continuar a brincadeira no trem. Havíamos criado um vínculo com as pessoas que viajaram conosco, não imaginávamos que seria difícil “abandoná-las”.



Figura 5: Experiência com os estudantes, a bordo do trem. Trajeto de ida (JP – Cabedelo)
Fonte: fotografias do autor.
Abril, 2016.



Figura 6: Experiência com os estudantes, a bordo do trem. Trajeto de volta (Cabedelo – JP)
Fonte: fotografias do autor.
Abril, 2016.



Ao final da atividade, entendi que o processo de abrir-se e deixar-se atravessar pelas relações do entorno parece tirar nossas bases e nos lançar num terreno incerto e desconhecido. Colocar-se no lugar do outro, provocar novas trocas, traz medo e ansiedade, mas, ao mesmo tempo, nos ensina profundamente o exercício da empatia e da humildade. Esses traços do espaço vivido se acumulam como camadas no nosso corpo e conformam um registro sensível e incorporado. Ainda assim, após a vivência com o grupo de alunos, algumas perguntas permaneceram nas nossas cabeças. Dentro do trem, por que a experiência do trajeto de ida foi tão diferente da volta? Na ida, houve claramente um choque entre as performances de certos estudantes e alguns passageiros – tendo em vista as reações negativas destes em resposta às ações daqueles. Esse choque foi intencional? As pessoas estão menos tolerantes ao que se mostra diferente? Nesses casos, como estar preparado para lidar com os conflitos emergentes?

Fabiana Dultra Britto (2015, p. 49) nos fala que, sob as circunstâncias do processo de espetacularização urbana contemporânea, a experiência cotidiana dos espaços públicos da cidade “acaba resumida a práticas de uso e produção disciplinadas por princípios segregatórios, conservadores e despolitizadores [...]”. No caso do trem, o fundamentalismo religioso de uma parcela da população entra no cerne da questão. Não cabe, neste trabalho, uma discussão aprofundada sobre esse fenômeno, mas podemos nos indagar se a difusão desses grupos religiosos pelas cidades de todo o país não seria mais uma estratégia de manutenção desses princípios aos quais Britto se refere. Um dos meios de gerar consensos na população. São apenas suposições, mas o assunto gera um debate importante acerca do papel crítico da arte no espaço público. A hipótese da autora é de que “a arte cumpre importante papel na provocação dos dissensos necessários ao redesenho participativo das forças em disputa no espaço público”. Além disso, a arte dentro do contexto social urbano pode ser mobilizadora de uma percepção crítica das restrições colocadas ao livre exercício do “direito à cidade” ¹⁰ (BRITTO, 2015, pp. 50-52).

¹⁰ Henri Lefebvre (2012) explica que o *direito à cidade* nada mais é do que o direito à vida urbana, transformada e renovada. Esse direito reivindica um conjunto de outros direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao *habitat* e ao habitar; direito à participação ativa e à apropriação.

Em relação a esse último aspecto, ao refletir sobre o potencial crítico da arte no espaço público, Vera Pallamin (2015, p. 144) expressa que

[...] os valores da arte contemporânea não são vistos separadamente de problemas da vida urbana e cotidiana. Sua concepção estética, as significações e os valores com os quais trabalha incitam ao questionamento sobre como e por quem os espaços da cidade são determinados, que imagens, representações e discursos são aí dominantes, quais ações culturais contam ou quem tem exercido o direito à fruição, à participação e à produção cultural.

Os exercícios da disciplina “Prática de Criação” deixaram evidente a potencialidade da composição situada enquanto dispositivo *mapeador* de realidades socioespaciais. Constatamos que as ações mobilizadas por essa dança podem gerar uma desestabilização nas subjetividades constitutivas dos espaços públicos e, assim, fazer emergir aspectos implícitos de cada lugar. Reintroduzir dissensos na esfera pública gerou reflexões sobre cada espaço e ampliou nossa percepção a respeito da experiência urbana contemporânea.

[INTERLÚDIO #1]

[...] exercer a atenção sobre a atenção, jogar entre “aparências” sensíveis e percepções construídas, cultivar a surpresa e quaisquer outras habilidades de recusas ao hábito, com consequentes aberturas à imaginação [...].

Hugo Leonardo da Silva (2014, p. 200)

Desabituar¹¹

Era domingo, o céu estava nublado e o mar apresentava um tom de azul-turquesa com a maré baixa. Nos encontramos no Largo da Gameleira, pela manhã. Nossa intenção era olhar para aquele espaço e “desabitua-lo”. Uma árvore deveria perder o seu sentido de árvore. O chão perderia o seu significado de chão, podendo receber outros significados. Queríamos olhar para o mundo como se olha para uma página em branco à espera de alguém para rabiscá-la e concedê-la um sentido qualquer. Criar um mundo de coisas sem sentidos pré-estabelecidos. Recusar os hábitos aos quais nossos corpos já estão condicionados. Essa era a proposta.

Éramos um grupo de oito pessoas e, logo que chegamos no largo, nos espalhamos pelo local. Sutilmente, cada um de nós foi descobrindo motivos para a sua movimentação, sempre dentro da lógica do “desabituar”, proposta por Hugo Leonardo. O mercado de peixe – e seu odor característico –, a brisa constante (Figura 7), os barcos na areia da praia (Figura 8), as grandes árvores... tudo poderia ser motivo gerador de uma relação.

¹¹ Registro de experiência da oficina “Desabituar o mundo”, ministrada pelo dançarino Hugo Leonardo da Silva, em maio de 2016, na cidade de João Pessoa. A oficina durou três dias. Os dois primeiros dias aconteceram numa sala de aula do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da UFPB. No último dia, os participantes se encontraram num espaço público da cidade para um exercício de improvisação em dança. O espaço, que foi escolhido coletivamente, é conhecido como “Largo da Gameleira”, uma grande praça pública localizada ao lado do mercado de peixes de Manaíra, na orla marítima de João Pessoa. Além de Hugo, participaram da oficina Bárbara, Candice, Octávio, Juan, Líria, Luciana e eu. Este relato apresenta algumas experiências desse terceiro dia.

Figura 8: Líria Morays na oficina “Desabituar o mundo”. Ação no Largo da Gameleira (JP). Fotógrafo: Pedro Rossi. Maio, 2016.



Figura 7: Candice Didonet na oficina “Desabituar o mundo”. Ação no Largo da Gameleira (JP). Fotógrafo: Pedro Rossi. Maio, 2016.



Um fruto de castanhola caído no chão da praça poderia ser muito mais do que comida de passarinho ou lixo a ser coletado pelos agentes de limpeza urbana. Descalço, olhei para onde meus pés tocavam. Percebi que havia muitos desses frutos espalhados por todo o largo. Pisei em cima de um deles e observei o risco que ele desenhava no chão. A tinta roxa do fruto marcava o calçamento da praça, o que me dava a oportunidade de fazer inscrições naquela superfície. Logo, me veio uma vontade de brincar com essa possibilidade. Comecei a coletar o máximo de frutos que eu encontrava e os organizei ao redor de uma das árvores de castanhola, formando um grande círculo. Construí um colar de sementes em volta da árvore e lembro quando um morador de rua cadeirante, que observava a movimentação de perto, vibrou comigo quando consegui coletar a última semente que fechava o círculo. Nesse círculo, deixei quatro aberturas e desenhei, em cada uma delas, uma seta roxa. Constatei que havia construído um jogo de tabuleiro, no qual só era possível adentrar no círculo através dessas aberturas. Comecei a brincar com o círculo, as setas e as entradas. Me senti criança. Quando me afastei da árvore, Candice se aproximou para brincar com o jogo que eu havia construído (Figura 9).



Figura 9: Candice Didonet na oficina “Desabituar o mundo”. Ação no Largo da Gameleira (JP). Fotógrafo: Pedro Rossi. Maio, 2016.

Figura 10: Ação durante a oficina
“Desabituar o mundo”.
Momento em que faço
reverências aos totens do Largo
da Gameleira (JP).
Fotógrafo: Pedro Rossi.
Maio, 2016.



Depois disso, dancei em outros locais da praça, dancei com os amigos que estavam comigo. Corremos de um lado a outro. Num dado momento, visualizei os grandes totens vermelhos, instalados no centro da praça, e os concebi como divindades. Fiz reverências – provocando os olhares curiosos de quem passava por perto (Figura 10). A brisa fria me fez querer deitar no chão morno. Me estiquei ao deitar-me na calçada de barriga para cima. Imediatamente, fui abordado por duas senhoras e um senhor que passavam por ali (Figura 11). Um diálogo se sucedeu: “Por que você está fazendo isso?”, o senhor me perguntou. “Porque senti vontade de me deitar aqui, o chão está tão bom”, respondi com naturalidade. Entretanto, o senhor continuou a me fazer perguntas: “Mas de onde vem essa sua movimentação? Vocês são um grupo de dança?”. Quis perguntá-lo de volta, “e de onde vem a sua movimentação?”, mas só pensei. Naquele instante, reparei nas ações que meus amigos realizavam. Percebi que estávamos espalhados pelo largo, cada um explorando uma forma diferente de se movimentar. “Não somos um grupo de dança, mas eu os conheço”, respondi de forma

evasiva e emendei com um “você são daqui?”. Foi então que o senhor me disse: “Não, somos cariocas. Estamos visitando a cidade. Avistamos a movimentação de vocês de longe e ficamos curiosos para saber o que era. Muito interessante”. Em seguida, uma das senhoras comentou: “Dizem que o que aquele garoto está fazendo é muito bom, faz muito bem” – disse apontando para Octávio, que abraçava uma árvore.



Figura 11: Ação durante a oficina “Desabituar o mundo”. Momento em que sou abordado por turistas por estar deitado no chão. Ação no Largo da Gameleira (JP). Fotógrafo: Pedro Rossi. Maio, 2016.

Uma hora de jogo que passou num piscar de olhos! Ao final, nos reunimos para conversar sobre aquela experiência. Discutimos que, na rua, se leva um tempo para o corpo “entrar” num estado de consciência que prioriza a ação presente, o entorno imediato e as afetações imbricadas entre esse entorno e a nossa movimentação. Esse estado cria um vínculo entre corpo e espaço, difícil de abandonar, ao final da atividade. Discutimos, ainda, que apesar de ser uma praça recém reformada, completamente “alisada” pela colocação de calçamentos novos e monumentos, ainda é possível identificar rastros de uma vitalidade que persiste latente, mas é invisível aos olhares desatentos. Moradores de rua, bêbados e pescadores ocupavam as bordas da praça e interagiram conosco do início ao fim.

Deslocar o lugar da criação artística, da sala de aula (ou do estúdio) para o espaço público, nos trouxe importantes aprendizados. Com a atividade, assimilamos como é chegar no espaço e agir com sutileza. Como é **provocar**, com ações tão pequenas, reverberações tão grandes no cotidiano de um lugar. Percebemos a potência que existe na ação que não esclarece à primeira vista o que é. Não queríamos deixar evidente que se tratava de uma performance artística, mas também não queríamos desempenhar apenas uma experiência individual e isolada do meio. É um campo limiar que existe entre a performance revelada e a experiência pessoal. Naquele dia, gerar a dúvida sobre a origem das nossas movimentações me pareceu ser uma ação mais desestabilizadora de comportamentos do que outras formas de intervenções artísticas já legitimadas em espaços públicos espetacularizados da cidade e que muitas vezes passam despercebidas.

A participação nessa oficina não havia sido prevista como procedimento metodológico da pesquisa de mestrado. Porém, julguei importante acrescentar este relato ao corpo da dissertação, pois a experiência incorporada me permitiu assimilar alguns elementos importantes para o entendimento da composição situada. Aqui, o jogo relacional utilizado para compor a nossa dança (ações do corpo no espaço) partiu da noção de “desabituação”, proposta por Hugo Leonardo. Durante a composição situada, a construção de relações corpo-espaço pode surgir como consequência de diferentes **provocações**, “desabituar” foi apenas uma delas. A provocação surge como a regra de um jogo, por meio do qual situações serão construídas mediante as especificidades do lugar – o que nos remete às práticas situacionistas descritas no capítulo anterior. A dança aparece como um meio que corpo encontra de improvisar com as regras e os elementos que estão postos, naquele instante. Assim, a ideia de “improvisação” também é um aspecto importante a ser reconhecido nesse tipo de composição situada.

A síntese de um dispositivo incorporado

Conduzir e ser conduzido pela disciplina “Prática de Criação” foi de extrema importância para elucidar alguns dos aspectos envolvidos no fazer da dança situada. Me permitiu não só uma aproximação com a prática criativa da dança, dentro do contexto contemporâneo, mas encontrar uma dança-dispositivo que respondesse aos objetivos desta pesquisa. As situações relatadas até aqui colaboraram para a identificação de um “dispositivo de distanciamento” capaz de gerar reflexões sobre novos meios de compreensão da complexidade da cidade contemporânea e revelar aspectos implícitos da experiência dos seus espaços. Destaco, aqui, a importância de encarmos esse dispositivo como um sistema de relações aberto e mutável, à semelhança dos nossos corpos. Ele sofreu modificações ao longo da pesquisa e dificilmente se tornará estático.

Dado o caráter processual da dança e do corpo em criação, busquei sintetizar esse processo – afastando-me de generalizações – em cinco verbos, quais sejam: **despertar, deslocar, impregnar, provocar e ampliar**. Apesar de, no texto, aparecerem de forma sequenciada, essas ações não representam um processo linear limitado, podendo aparecer em outras ordens, sobrepostas, repetidas, reformuladas. As cinco ações dão nome aos estágios do corpo na prática e, conseqüentemente, na pesquisa. Por tal razão, os mesmos verbos são utilizados para intitular os capítulos, nos quais este texto se subdivide. Alinho-me, assim, ao posicionamento das pesquisadoras Jane M. Bacon e Vida L. Midgelow (2015, p. 56), quando defendem que, no contexto artístico, “pesquisa não é algo que ocorre antes ou em paralelo à prática criativa [...]”. Em vez disso, pesquisar para o artista de dança é encontrado dentro dos processos de criação, inclusive no próprio ato de dançar”. Acredito que esse modo de pensar incorporado, na prática, tem muito a ensinar aos pesquisadores de outras áreas do conhecimento, sobretudo àqueles que agem sobre o território urbano, lugar da vida cotidiana.

Durante a disciplina, após cada exercício de criação, estimulávamos os estudantes a registrar suas experiências para além do corpo. Como criadores-pesquisadores, era interesse nosso encontrar meios de explorar esses materiais incorporados, de modo que apresentassem uma materialidade como documento. Os “registros de experiência”, portanto, poderiam ser organizados na forma de relato escrito, desenho, vídeo, fotografia, colagem, mapa, objetos

coletados, para citar algumas possibilidades. Num desses relatos, o aluno de teatro José Jofran de Carvalho descreve o dia no qual resolveu experimentar a noção de deriva enquanto caminhava pelas ruas do seu bairro:

[...] Em uma dessas experiências, enquanto caminhava com amigos por ruas do bairro onde moro, objetivando ir da minha casa à casa de amigos, tateei texturas de paredes e de postes, esbarrei meu rosto em galhos de plantas que crescem de dentro do muro para a rua, senti o chão na sola dos pés, não desviei de entulhos e nem de meios-fios e desníveis de calçadas, ou de folhas de árvores que se amontoavam nessas vias. Era uma troca entre uma nova percepção minha da rua e novas relações da rua, não apenas comigo, mas com quem observava, também com estranheza.

[...]

O processo me fez encontrar outros meios de perceber o entorno, com o interno. O que estava fora de mim, por intuição de um percurso empírico, que criou situações em que casas, portões, árvores, canteiros, postes, carros, calçadas, transitáveis ou não, pessoas, transitando ou não, foram envolvidas e, de alguma forma, modificadas. A partir dessas vivências, a ideia de corpografia vai se esclarecendo e provocando a produção de material necessário para os processos de criação, principalmente de trabalhos relacionados à performance, onde a arquitetura subjetiva dos espaços me sugere um corpo que esteja apto a ser um pedreiro deste lugar imaterial.

No seu discurso, Jofran sinaliza que a prática da deriva inspira um “estado de corpo” que provoca o surgimento de comportamentos subversivos, ao contrapor algumas lógicas pré-estabelecidas de uso do espaço. O “corpo em deriva” interage com o seu entorno de outra(s) forma(s) e faz emergir relações corpo-ambiente variadas. Os princípios da deriva, como as regras de um jogo, estimulam o surgimento de situações com as quais o praticante precisará lidar (ou aprender a lidar). Em outras palavras, o “corpo em deriva” precisa estar aberto à improvisação, bem como na dança situada.

As performances artísticas contemporâneas, quando passam a considerar seu público não mais como espectador, mas como participante das ações, inevitavelmente precisam agregar o viés da improvisação. Para a artista da dança Juliana Cunha Passos (2015), a improvisação

em processos criativos da dança pode ser utilizada como método ou um fim em si mesmo, quando a obra preserva esse caráter em todos os seus momentos. Nesse segundo caso, a formulação, execução e exibição da obra ao público ocorrem simultaneamente. Ou seja, “a improvisação pode ser um método de experimentação de movimentos que posteriormente poderão ser selecionados e organizados numa composição coreográfica, ou ser uma forma de expressão em si, quando improvisações [...] compõem a obra” (PASSOS, 2015, p. 142).

O envolvimento da improvisação nas práticas de criação em dança não é um fenômeno recente. As vanguardas dos anos 1960 já entendiam essa noção como um princípio gerador de reações espontâneas, no ambiente da criação. A improvisação, nesse caso, buscava potencializar no corpo uma abertura perceptiva, gerando um corpo inteligente, “cuja consciência podia ser expandida através de experiências do próprio corpo” (MUNIZ, 2004, p. 44). Para complementar o entendimento de dança improvisada, a dançarina Suzi Weber (2015, p. 21) assinala que essa prática compositiva trabalha com movimentos que não são pré-estabelecidos como uma partitura coreográfica fixa. No entanto, as ações do corpo ao improvisar não surgem “do nada”, elas trazem organizações e composições de movimentos já experimentadas anteriormente, ideias que já foram visitadas.

No nosso caso, quando a motivação para a composição em dança se dá no meio urbano, em seus espaços públicos, o dançarino parece jogar com os resquícios da experiência urbana gravadas no seu corpo, ou *corpografias*. Caracterizamos, assim, o **despertar** como sendo a primeira ação do nosso dispositivo incorporado. Esse momento se dá na forma de um refinamento da consciência corpo-espaco, sobretudo quanto à atenção ao aspecto de simultaneidade da realidade urbana. Precisamos, primeiramente, buscar uma postura consciente do lugar do nosso corpo no mundo, tentando responder às perguntas “o que motiva meus movimentos?” e “o que essas movimentações resultam nas dinâmicas do espaço a sua volta?”. O corpo “desperto” está atendo às suas qualidades de porosidade e intermediador de relações.

O segundo verbo identificado no processo diz respeito ao ato de **deslocar(-se)**. Para Francesco Careri (2013, p. 28), a partir da simples ação de caminhar “[...] foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território”. Caminhar e deslocar-se

pelo espaço é a forma mais básica de relacionar corpo e ambiente, haja vista as reflexões sugeridas por artistas e pensadores que propunham experiências urbanas errantes como práticas estéticas e meios de apreensão da cidade. Acrescento, aqui, o sentido de deslocarmos pontos de vista e inserirmo-nos em realidades distintas das nossas para que evitemos a construção de visões totalizantes de mundo.

O relato do estudante Jofran de Carvalho é significativo, quando este afirma que os elementos que estavam no seu entorno foram envolvidos na sua movimentação e de alguma forma modificados. A partir do deslocamento e das relações que seu corpo pôde construir ao longo do percurso, ficou notório o sentido imbricado existente entre corpo/experiência e espaço urbano – lógica compreendida pelo conceito de *corpografia*. Seguindo essa linha de raciocínio, reconhecemos a mesma qualidade de coimplicação simultânea entre as próximas duas ações apontadas pelo dispositivo incorporado: **impregnar** e **provocar**.

Impregnar-se do lugar é rastrear no corpo os afetos gerados pela experiência sensível. Significa incorporar a ética¹² de determinado espaço e identificá-la como um conjunto de “leis” que regem as relações que ali são construídas. A memória do corpo, resquícios da experiência vivida, é constantemente consultada dentro de uma lógica de reciprocidade, no momento da composição situada. A motivação para a improvisação passa a ser a simultaneidade das relações que vão sendo tecidas no momento da composição. O ato de **provocar** se mistura ao impregnar, uma vez que a própria ação do corpo no espaço público gera perturbações naquele ambiente. Os movimentos gerados na dança intervêm no espaço dentro de uma lógica relacional, muitas vezes desviante, produzindo novas realidades. Assim, ao mesmo tempo que a dança modifica algumas lógicas inerentes ao espaço, ela também sofre constantes reajustes para adaptar-se às novas realidades criadas. O corpo do dançarino em composição permanece maleável, improvisando com os conteúdos revelados por esse fluxo contínuo de provocações e impregnações. Interessa-nos, com isso, provocar

¹² Sem se aprofundar nas questões filosóficas que envolvem o conceito de ética, mas consciente das ambiguidades que a utilização deste termo pode trazer, consideremos a ética como sendo “a busca de uma compreensão racional dos princípios que orientam o agir humano”, nas acepções de Nadja Hermann (2001, p.15) – ou, como descreve o professor Pasqualino Magnavita (2013), uma “visão de mundo”.

desestabilizações nos espaços públicos da cidade a partir de ações poéticas, subversivas e inusitadas com o intuito de promover encontros e instaurar dissensos nesses ambientes.

Dentro dessa perspectiva processual, o verbo **ampliar**, nossa quinta e última ação, surge quase que de forma pleonástica. Acreditamos que com esse tipo de experiência incorporada podemos ampliar as possibilidades de viver e conviver na cidade. Ampliamos a compreensão do outro e de nós mesmos, enquanto sujeitos da nossa ação no mundo. Torna-se possível, assim, aprimorar um olhar sensível para as questões urbanas contemporâneas.

Chegamos ao final da Parte I com um desenho mais nítido de como a composição situada pode se configurar em um potente dispositivo de apreensão espacial, no qual o corpo é assimilado como intermediador das relações entre espaço e sociedade. Um dispositivo que não se fecha em si, mas abre-se para experiências emergentes, improvisações e apropriações. Ao terminar a disciplina com os estudantes de artes cênicas, eu precisava dar continuidade ao meu processo de pesquisa, tomando como base as constatações expostas até aqui. Meu objetivo, dali em diante, seria investigar um espaço público da cidade de João Pessoa para “mapeá-lo” a partir do processo de criação da composição situada. Entretanto, as experiências em “Prática de Criação” e na oficina “Desabituar o Mundo” mostraram que a intervenção artística nos espaços públicos, quando feita em coletivo, pode apresentar um maior potencial desestabilizador. Além disso, o agenciamento de diferentes corpos, no momento da dança, favorece o compartilhamento da experiência, que é apreendida de maneira diferente por cada corpo.

Foi então que a dançarina Líria Morays, professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFPB, recém-chegada da Bahia, me convidou para integrar o grupo de improvisação em dança “Radar 1”. Aceitei prontamente o convite. O Radar 1 surgiu em Salvador (BA), a partir de um laboratório da pesquisa de mestrado em dança de Líria, no ano de 2009. Caracteriza-se como um grupo que valoriza a experimentação artística, no qual os integrantes estão abertos à pesquisa em improvisação. O grupo de dança encontrava-se desativado, até agosto de 2016, quando Líria demonstrou interesse de recolocá-lo em funcionamento – dessa vez, em João Pessoa. O Radar 1 foi inserido, então, como uma das linhas de pesquisa do grupo de pesquisa interdisciplinar “Estudos em (des)territorialização da performance”,

criado em setembro de 2016 como uma plataforma que busca agregar professores, estudantes e artistas interessados nos estudos da performance e suas fronteiras entre diferentes manifestações artísticas. À época dos experimentos que serão relatados no próximo capítulo, dançavam no Radar 1 as artistas Ângela Navarro, Bárbara Santos, Candice Didonet, Líria Morays, Luciana Portela e Mika Costa, além de mim.

Logo no primeiro encontro, expliquei às colegas do grupo o que eu vinha pesquisando e quais eram meus interesses na pesquisa em dança. Para nossa primeira ação conjunta, sugeri que explorássemos a composição situada num espaço público da cidade. O grupo acatou a sugestão e passamos a frequentar a sede do Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento da Paraíba (IAB.pb) como ponto de encontro e base de apoio do Radar 1, onde podíamos nos reunir, fazer aquecimentos e outros exercícios corporais (Figura 12).



Figura 12: Encontro do Radar 1
na sede do IAB.pb.
Fotógrafo: Pedro Rossi.
Outubro, 2016.

PARTE II:
o mapa

-----**impregnar**

terceira ação | IMPREGNAR

Pensar a partir da experiência, a partir e com o corpo, talvez possa ser pescar farrapos, recolher estilhaços e resíduos, sem pretender concluir, guardar a possibilidade da passagem. Assim, a produção de um certo conhecimento [...] supõe atravessar limiares, cruzar soleiras, por em suspensão.

Cibele Saliba Rizek (2012, p. 35)

Brechas, limiares e espaço público

Um pouco mais conscientes das múltiplas configurações do nosso dispositivo metodológico, iniciamos a segunda parte deste trabalho em busca de novas experiências, novas **impregnações**. Aproveito para reforçar a ideia de que a ação de **impregnar** correlaciona-se intrinsecamente ao ato de **provocar** (próximo capítulo). Porém, este capítulo apresenta um caráter mais descritivo, dedicando-se à apresentação do nosso objeto espacial e ao relato de experiências dançadas, enquanto no capítulo seguinte, trataremos o conteúdo reflexivo gerado por essas experiências.

A base para as ações do Radar 1 estava localizada no Centro Histórico da capital paraibana, mas essa escolha não se deu de forma aleatória. Além da nossa intenção de se distanciar do espaço da universidade, interessava-nos ocupar espaços públicos intersticiais, periféricos, corporificados – ou seja, preenchidos por corpos que se relacionam ativamente com o ambiente. Me explico. A socióloga Cibele Saliba Rizek (2012) utiliza a metáfora do “limiar” para caracterizar territórios urbanos onde coexistem regra e exceção, legalidade e ilegalidade, formalidade e informalidade. Com base nas suas leituras de Walter Benjamin, a autora interpreta que

os limiares são zonas menos definidas do que as fronteiras. Lembram fluxos e contrafluxos, viagens, desejo. A confusão linguística e semântica entre limite e limiar faz esquecer que esse último aponta para um lugar e um tempo intermediários e indeterminados que podem ter extensão indefinida. O limiar é um entre, uma zona cinzenta que funde categorias e mistura oposições.

Benjamin adverte: na vida e na cidade moderna, as transições são irreconhecíveis. Somos pobres em experiências liminares (RIZEK, 2012, p. 34).

Os processos de (re)configuração das cidades – que as transformam em mercadorias lucrativas, espetáculos para o turismo – provocam um encolhimento de experiências liminares, ao produzir um “nivelamento universalizado” dos espaços. Os limiares se transformam, assim, em “zonas de detenção” – espaços dilatados, zonas cinzentas e indefinidas, onde os corpos vagueiam indiferentes (RIZEK, 2012).

À luz das reflexões de Antônio Arantes sobre as cidades contemporâneas no Brasil, os articuladores do Grupo de Estudos Liminalidades, do Corpocidade 5, explicam que as zonas limiares das cidades são “lugares sociais conformados por uma diversidade de categorias e sujeitos sociais, territorialidades e sociabilidades que se superpõem e se entrecruzam de modo complexo, não apenas no espaço, mas também no tempo” (ROSA, 2017, p. 354). Em detrimento das zonas de detenção, essa superposição de elementos não caracteriza fronteiras bem delimitadas, mas verdadeiras “zonas de transição”. Nesse sentido, as zonas limiares “são ambivalentes, não se classificam em posições definidas pelo direito, pelo costume e pelas convenções; estão ‘fora do lugar’, são culturalmente ambíguos e simbolicamente invisíveis” (ROSA, 2017, p. 355).

A ideia de zonas liminares da cidade me faz associar ao que Milton Santos (2013) chama de “zonas opacas”, que seriam espaços do aproximativo, abertos, da lentidão – “onde vivem os pobres”. Em contrapartida, as “zonas luminosas” são os espaços de exatidão, racionalizados e racionalizadores – espaços de vertigem. Para o geógrafo, o senso comum entende a velocidade como um aspecto louvável da grande cidade. No entanto, aqueles que detêm a velocidade, principalmente na forma de mobilidade urbana, acaba por pouco conhecerem da cidade. Sua relação se dá com imagens pré-fabricadas, que os colocam dentro de uma zona de conforto, de onde não desejam sair. “Os homens ‘lentos’, por seu turno, para quem essas imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações” (SANTOS, 2013, p. 80). Logo, o paradoxo está posto quando percebemos que a verdadeira força conhecedora da cidade reside naqueles que não a atravessam velozmente.

Pensar os espaços da cidade a partir da experiência do corpo, como nos é sugerido na citação que abre este capítulo, talvez torne possível identificar resquícios de liminaridades, onde ainda convive a diferença – ou vivem as “pessoas lentas”.¹³ Explorar essas zonas de transição com a dança, significaria dançar com as brechas, os territórios não dominados pelas ações hegemônicas de um planejamento urbano que segrega e homogeneiza. Afinal, entendemos que o corpo também é limiar, em constante fluxo e contrafluxo. É então que o Centro de João Pessoa (Figura 13) surge como objeto de interesse desta pesquisa – um território urbano que reúne as disputas entre diferentes ideias de cidade, devido à sua própria genealogia.

Diferente de outras capitais litorâneas do Brasil, João Pessoa, fundada em 1585, iniciou seu processo de formação às margens do Rio Sanhauá, distante da orla marítima. Inicialmente, dois núcleos principais se formaram: a cidade baixa, marcada pela atividade comercial e portuária; e a cidade alta, predominantemente residencial, onde também se instalaram os conjuntos religiosos. Até o século XIX, o desenvolvimento da cidade se deu entre esses dois núcleos iniciais. Só a partir do século XX que a estrutura urbana de João Pessoa, então chamada de Parahyba, começou a mudar, resultante do processo de expansão da cidade em direção ao mar (SCOCUGLIA, 2016).

A partir da década de 1950, iniciou-se um deslocamento populacional do Centro em direção aos bairros adjacentes. Entre os anos 1960 e 1970, esse processo se intensificou e muitas famílias passaram a morar nos novos bairros de classe média, à leste, nas imediações da Av. Epitácio Pessoa. No mesmo período, parte da população se deslocou para novos conjuntos habitacionais destinados às classes mais populares, nas zonas sul e sudeste. Assim, o uso residencial do Centro foi gradativamente sendo substituído por comércio e serviços, perdendo um pouco do seu atrativo no início da década de 1990, com o surgimento de novas centralidades na cidade. Nesse período, o comércio continuou convivendo com algumas moradias, serviços e atividades noturnas boêmias (SCOCUGLIA, 2016).

¹³ Milton Santos utiliza, nos seus textos, a expressão “homem lento”. Contudo, proponho a atualização do termo para “pessoas lentas”, adotando um discurso mais inclusivo, no qual estão compreendidos homens, mulheres e gêneros intermediários ou indefinidos.

Figura 14: (a) à direita, mapa de delimitação do Bairro do Centro [hachurado], em João Pessoa. Fonte: Google Maps [editado do autor]; (b) abaixo, mapa de localização do município com o Bairro do Centro em destaque. Fonte: Mapa de bairros da PMJP [editado pelo autor].

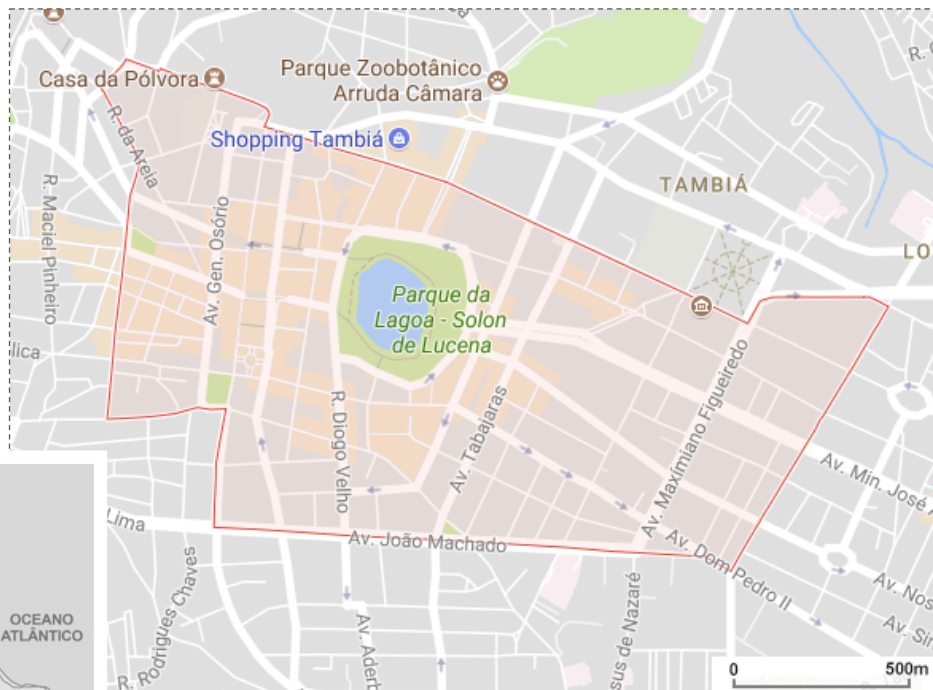


Figura 14: À direita, localização do Beco Malagrida (em vermelho) dentro da malha urbana do Centro de JP. Fonte: Google Maps [editado do autor]



No final dos anos 1980, firmou-se um convênio entre os governos brasileiro e espanhol para criar o primeiro *Projeto de Revitalização do Centro Histórico da Cidade de João Pessoa*, dando início, assim, à “invenção” da figura do “Centro Histórico” pessoense. No final da década de 1990, como parte do *marketing urbano* que visava comercializar a imagem turística de João Pessoa, a Praça Antenor Navarro foi “revitalizada”, onde foram implantados bares, restaurantes, ateliês de arte e sedes de órgãos públicos. Até 2002, várias outras áreas da zona central passaram por um processo de reabilitação. Ainda assim, essas intervenções brevemente relatadas não conseguiram evitar o contínuo processo de arruinamento de parte significativa do patrimônio edificado do centro. Hoje, a área concentra uma grande diversidade de usos, práticas e formas de ocupação dos seus espaços. Passado e presente convivem juntos, quando se trata das edificações, que ainda mesclam os usos comercial, residencial e de serviços. As ruas são compartilhadas por idosos, jovens, vendedores ambulantes, flanelinhas, ciclistas, motociclistas e motoristas. As áreas onde concentram-se as atividades comerciais, formais e informais, apresentam um intenso fluxo de pessoas durante o dia, mas esvaziam-se à noite. A atividade noturna restringe-se a alguns locais isolados, onde há bares e casas noturnas, ou quando há eventos em praça pública, como feiras, shows e manifestações políticas (SCOCUGLIA, 2016).

Todo esse complexo contexto socioespacial impõe à zona central de João Pessoa uma dinâmica urbana na qual coexistem realidades liminares e zonas de detenção. A atividade informal e a população pobre que ocupa e se apropria do bairro, nos permite caracterizá-lo como uma “periferia central”, ao mesmo tempo em que os espaços “luminosos” encontram-se pulverizados pela área. A “luminosidade”, imposta pelas ações do planejamento estratégico, concentra-se principalmente nos equipamentos utilizados pelo *marketing* turístico, que tenta comercializar uma determinada imagem da cidade.

A investigação levada a cabo por este trabalho busca se aproximar das liminaridades coexistentes na dinâmica urbana do Centro de João Pessoa – ou, como diria a socióloga Ana Clara Torres Ribeiro (2010, p. 28), busca “reconhecer brechas, fraturas e passagens deixadas, sem tratamento, pela instalação da última versão da cidade capitalista”. Nesse sentido, a escadaria do Beco Malagrida (Figuras 14 e 15) emerge como nosso objeto de interesse especial, quando a compreendemos como um espaço público que sintetiza boa parte das

questões urbanas levantadas por esta pesquisa.

Figura 15: Entardecer no Beco Malagrida. Do lado esquerdo, na foto, é possível ver parte do muro da antiga Faculdade de Direito. Fonte: acervo do autor. Outubro, 2016.



A escadaria encontra-se em uma das pontas do beco, vulgarmente chamado de “Beco da Faculdade” – uma via de pedestres que interliga a Av. General Osório (parte baixa) e a Praça João Pessoa (parte alta). Essa praça, também conhecida como Praça dos Três poderes, está localizada na ponta do beco oposta à escadaria e reúne no seu entorno o prédio da antiga Faculdade de Direito da Universidade Federal da Paraíba e as sedes dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário estaduais. Toda essa área está inserida nos perímetros de tombamento dos órgãos de patrimônio estadual e federal.¹⁴

Ao longo da via, localizamos poucas residências remanescentes. Em uma de suas casas, encontra-se a sede do bloco carnavalesco Anjo Azul, criado em 1994 pela produtora cultural Ednamay Cirilo. De acordo com a sua fundadora, a cada ano, o bloco ocupa o beco no período de prévias carnavalescas da capital e traz visibilidade para o local, que é marginalizado pelos cuidados públicos. No mais, o bloco deu origem à Associação Cultural

¹⁴ Respectivamente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

e Recreativa Anjo Azul (ACRAA) que viabiliza uma série de atividades culturais no beco, dentre as quais destaca-se a “Lavagem da Escadaria”, uma lavagem simbólica realizada anualmente em parceria com alguns terreiros de umbanda da cidade (Figura 16).



Figura 16: Registro da Lavagem da Escadaria realizada em conjunto com a prévia carnavalesca do Bloco Anjo Azul, em fevereiro de 2017. Fonte: Fotografia de Milena Medeiros.

O Beco Malagrida delimita toda a lateral norte da antiga faculdade e tem seu acesso restrito aos veículos motorizados. Apesar disso, ele é constantemente utilizado como estacionamento de carros e motocicletas pelos trabalhadores dos órgãos públicos vizinhos e outros eventuais frequentadores da área. A escadaria facilita o acesso dos pedestres à Av. General Osório, via que apresenta uma intensa atividade comercial popular. Nessa mesma avenida, próximo à escadaria, vendedores ambulantes dividem as calçadas com pessoas que se acumulam nas paradas de ônibus, transeuntes e compradores do comércio local. De um lado da escadaria, vemos o muro cego dos fundos da antiga faculdade, enquanto do outro lado, encontramos dois bares que também funcionam como lugares de prostituição, o “Cantinho da Lucila” (o maior deles, da esquina) e o “Brega’s Bar” (Figura 17).

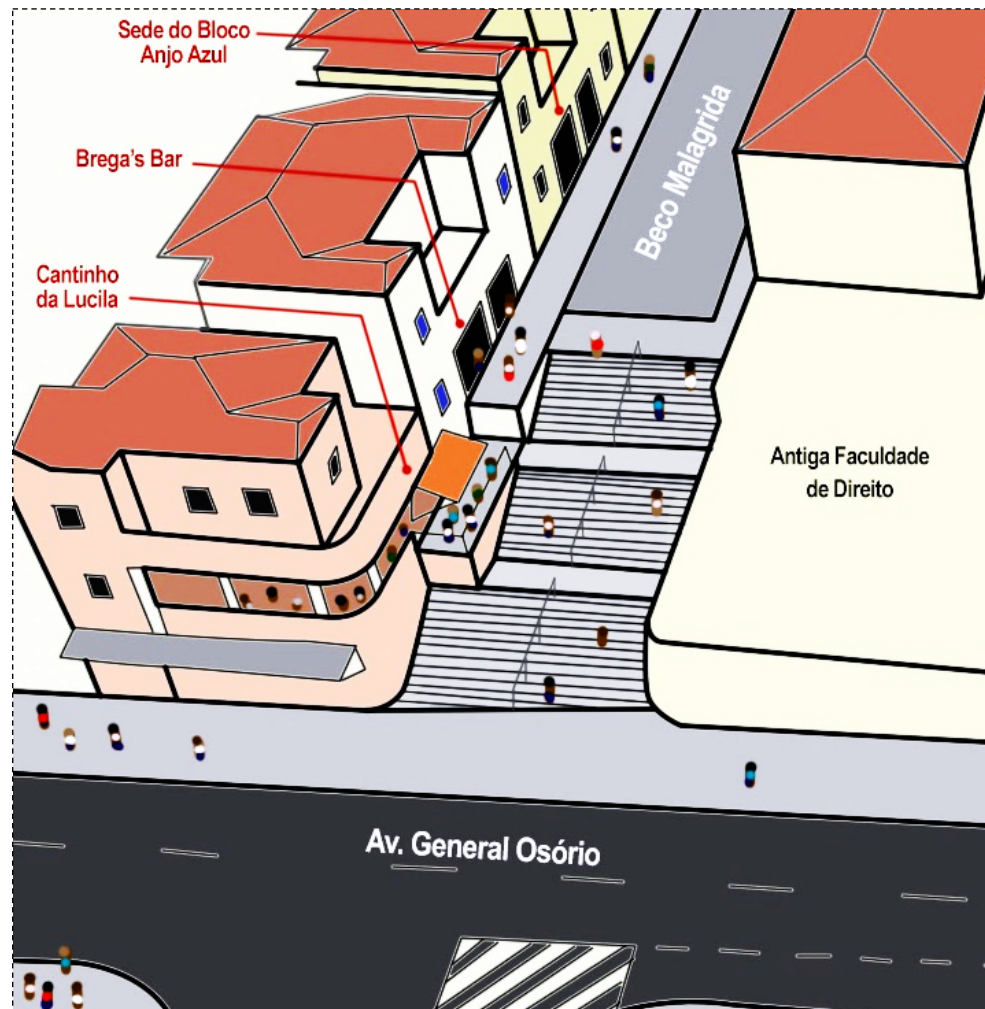


Figura 17: Representação gráfica da escadaria do Beco Malagrida e seu entorno. Ilustração: Iale Camboim.

Por tudo que foi posto, entendemos que essa escadaria materializa o intermeio de verdadeiras zonas de transição, demarcando limiares entre formalidade e informalidade, legalidade e ilegalidade, os poderes instituídos e o poder popular, apropriações e abandono, táticas e estratégias, alto e baixo, luz e opacidade, corpos marginais ativos e corpos desatentos (Figura 18).



Figura 18: Perspectiva da escadaria do Beco Malagrida. Ponto de vista do patamar superior. Fonte: fotografia do autor. Outubro, 2016.

Escadaria do Beco Malagrida, parte 1: uma casa de muitos

No primeiro encontro do Radar 1, no dia 07 de outubro de 2016, nos encontramos no IAB.pb para darmos início às ações do grupo. Após um exercício de aquecimento conduzido por Líria, fomos caminhando até o Beco Malagrida. Acredito que apenas Ângela e eu já havíamos estado no local. Chegando lá, fizemos um breve reconhecimento do entorno da escadaria, circulamos pelo beco, fomos até a frente da antiga Faculdade de Direito, que se encontrava fechada. Mesmo assim, batemos à porta e um segurança veio nos atender. Pedimos para conhecer o interior do prédio, mas ele explicou que era proibida a entrada de visitantes – apenas algumas atividades administrativas da faculdade continuam funcionando lá. Insistimos que seria uma visita rápida e ele permitiu que entrássemos só até o pátio interno da antiga faculdade. Lá dentro, vimos um jardim muito bem cuidado com uma fonte de água no centro. As paredes e pilares eram revestidos com azulejos e o piso limpo e muito liso nos

Figura 19: Perspectiva frontal da escadaria do Beco Malagrida. Registro feito no momento em que o grupo Radar 1 chegou ao espaço. Fonte: fotografia do autor. Outubro, 2016.



fizeram pensar que aquele seria um excelente lugar para práticas de dança. Saímos do prédio um pouco decepcionados por saber que um equipamento público tão bonito e bem cuidado é subutilizado e fechado à população geral.

De lá, voltamos à escadaria (Figura 19) e sugeri que Líria nos propusesse um dos exercícios “corpomapeadores”¹⁵ apresentados na sua tese de doutorado. O exercício consistia em medir partes do espaço utilizando o próprio corpo como ferramenta de medida (Figura 20). Um exercício simples, mas que funcionava como um pretexto motivador para uma primeira aproximação com o lugar. Tínhamos uma câmera digital para filmar nossas experimentações e nos revezamos na função de operá-la.

A ação de medir as estruturas físicas do lugar com o corpo já impunha uma lógica desviante

¹⁵ Tratam-se de exercícios experimentados em oficinas que foram realizadas dentro do contexto da pesquisa de doutorado de Líria. São experimentos criativos direcionados para a composição situada, os quais revelam reflexões acerca da implicação do dançarino na própria composição (MORAIS L., 2015).

aos usos do espaço, uma espécie de “deriva” na escadaria. O exercício nos obrigava a colocar o corpo em posições que causavam um estranhamento nas pessoas ao redor. De um lado da escadaria, tínhamos o muro alto da antiga Faculdade de Direito e, do outro, os dois cabarés bastante movimentados: “Brega’s Bar” e “Cantinho da Lucila”. Em ambos, várias pessoas, entre as profissionais (mulheres) e os clientes (homens), observavam a nossa movimentação. O exercício corpomapeador começou a provocar o surgimento de outros gestos, outras composições de movimentos, com base nas novas relações que nosso corpo

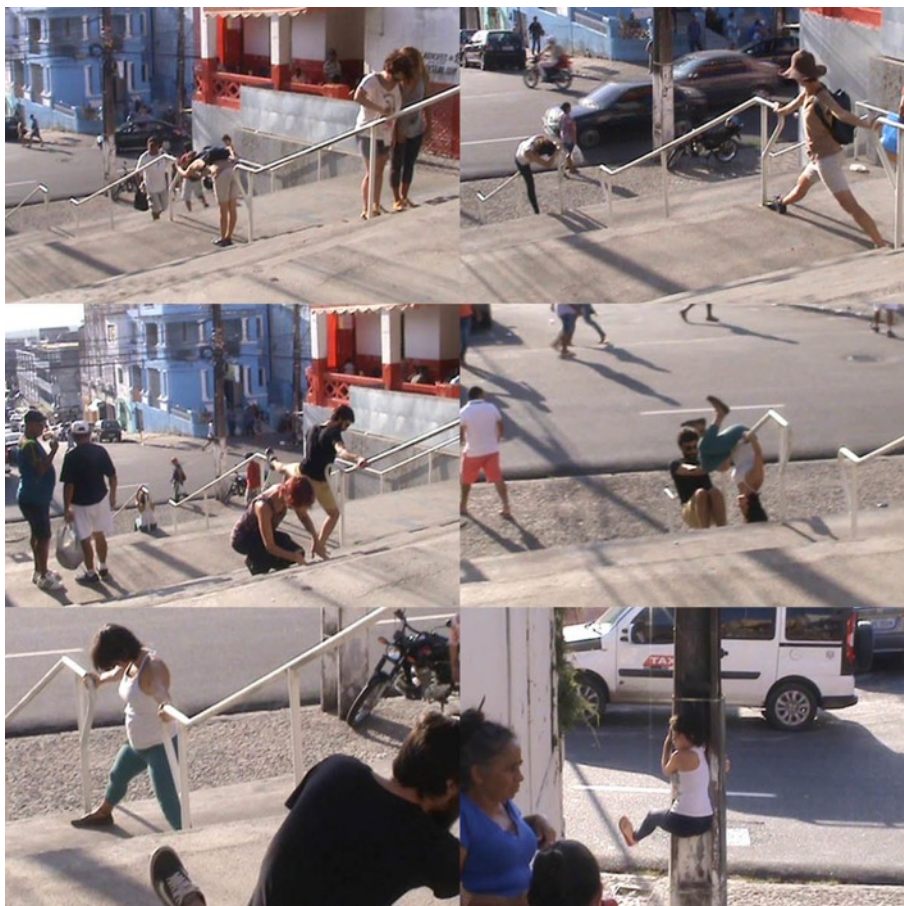


Figura 20: *Frames extraídos das filmagens feitas durante a primeira visita à escadaria do Beco Malagrida. Imagens do momento em que fazíamos o exercício proposto por Líria, de medir o espaço com o corpo. Fonte: acervo do autor. Outubro, 2016.*

ia construindo com o espaço (Figura 21). A improvisação da nossa dança podia ser motivada pelas texturas dos degraus ou o formato dos corrimãos, pelo contato entre nossos corpos, o jeito de andar de algum passante, o sol forte sentido na pele, a abordagem de alguma pessoa curiosa ou até mesmo os olhares dos observadores – que se transformavam, assim, em participantes.

Sob a sombra projetada pelo muro da faculdade, no meio da escadaria, uma manicure fazia as unhas das mulheres que trabalhavam no cabaré. Puxei assunto com uma delas que tinha



Figura 21: Frames extraídos das filmagens feitas durante a primeira visita à escadaria do Beco Malagrida. Movimentações e ações derivadas do exercício corpomapeador. Fonte: acervo do autor. Outubro, 2016.

aberto um guarda-chuvas para não aparecer na filmagem. Garanti que o seu rosto não seria divulgado em lugar algum, sendo assim, ela tranquilizou-se e guardou o guarda-chuvas. A mulher aproveitou para me perguntar se éramos um grupo de teatro ou da universidade. “Quase isso”, respondi. Enquanto dançávamos, não parou de tocar música brega nos dois bares. Éramos estranhos naquele lugar, forasteiros, mas por alguma razão nos sentimos acolhidos. Era como se estivéssemos no terraço da casa daquelas mulheres. Dançamos ao som das músicas, corremos, pulamos de um lado a outro, nos penduramos nos corrimãos, subimos e descemos os degraus em ritmos diferentes. O Sol começou a baixar, tão logo, decidimos voltar ao IAB, onde pudemos conversar sobre como aquela experiência nos tocara. Naquele dia, me marcou a sensação de acolhimento. Estivéramos em casa, uma casa de muitos.

Ao mesmo tempo, essa forte copresença que acolhe também gera um estado de alerta constante, pois nos colocamos numa situação em que ficamos vulneráveis a qualquer tipo de abordagem. Lembro que algumas colegas do Radar 1, num dado momento, entraram no bar da esquina, onde sempre tem mais frequentadores. Elas relataram que se sentiram muito desconfortáveis com os olhares maliciosos dos homens, que as viam como um “pedaço de carne” a ser devorado. Eu não entrei no bar, mas tenho certeza que a minha percepção não seria a mesma, tendo em vista que me apresento ao mundo como homem. Cada sujeito carrega no corpo um acúmulo de diferentes afetos, fazendo-o perceber o mundo de acordo com as suas experiências individuais. Por tal razão a construção de um “corpo coletivo” era fundamental para a execução desses experimentos.

Uma semana depois, voltamos à escadaria. Nesse dia, nosso objetivo não era dançar. Queríamos apenas conviver naquele espaço da forma como ele se apresentava e deixar-se **impregnar** pelo ambiente. Ângela e Bárbara não puderam estar presentes. Com uma postura bem menos propositiva, nos sentamos no centro do degrau superior e apenas observamos o que acontecia à nossa volta. Vimos o Sol se pôr, bem na nossa frente. Um dos bares, o menor deles, não estava tão movimentado, foi então que decidimos entrar para tomarmos uma cerveja. O atendente do bar perguntou se não queríamos colocar as mesas do lado de fora, no patamar da escada. Acatamos a ideia (Figura 22). Aproveitei para conversar com as colegas do grupo e fazer anotações no caderno sobre a tarde que passara. Fomos com a

intenção de ser meros observadores, mas lá estávamos, sentados à mesa, no meio da escadaria. A presença dos nossos corpos, mesmo parados, já gerava uma perturbação na lógica daquele espaço. Permanecemos na escadaria até as 18h, quando o atendente avisou que as atividades do bar seriam encerradas. Achamos muito estranho o fato do bar encerrar suas atividades ao anoitecer, principalmente num dia de sexta-feira. Entretanto, o rapaz nos explicou que eles sempre fecham as portas nesse horário, devido à insegurança do local. O bar vizinho também faz o mesmo, permanecendo em funcionamento apenas o vendedor ambulante de espetinhos, que estende seus serviços até as 19h, aproximadamente.



Figura 22: Segundo dia de visita à escadaria. O atendente de um dos bares posicionou duas mesas de modo que pudéssemos sentar ao ar livre. Fonte: acervo do autor. Outubro, 2016.

Mais uma tarde agradável havia se passado. Compreendi que, aos poucos, ampliávamos o conteúdo do nosso mapeamento, mas o mapa que estávamos gerando era de outra ordem, no próprio corpo, coletivo e em construção. Trata-se de um mapa que se atualiza a cada nova experiência do espaço. Ele registra sensações, afetos, relações de sociabilidade, padrões de comportamento e outros conteúdos sensíveis e éticos que um olhar passageiro não percebe.

[INTERLÚDIO #2]

*O mar é formado por diversos mares, por um conjunto de territórios heterogêneos colocados um ao lado do outro. Esses mares, se são enfrentados com uma certa predisposição de ultrapassar os seus confins e de penetrar na zona, revelam-se inteiramente navegáveis, tanto que, seguindo os sendeiros muitas vezes já traçados pelos habitantes, chega-se a fazer o percurso da cidade sem entrar nela. A cidade revela-se um espaço do **estar** inteiramente atravessado pelos territórios do **ir**.*

Francesco Careri (2013, p. 159)

Erro no limiar ¹⁶

Cidade da Parahyba, nascida entre águas doces e águas salgadas: queríamos explorar o entremeio e seus territórios limiars. Passava das 8h quando reunimos o grupo em frente à Igreja de São Frei Pedro Gonçalves. Dedicamos alguns minutos para que fizéssemos alongamentos e, logo em seguida, Francesco Careri tomou a palavra para nos explicar as “regras do jogo”. Um: só podemos seguir em frente. Se tomarmos um caminho e, por acaso, nos depararmos com um obstáculo, precisamos superar esse obstáculo e nunca voltar. Dois: não nos interessa saber se uma propriedade é pública ou privada, seguimos nosso caminho. Três: é preciso esquecer a noção de tempo, não se preocupar com horários.

Perdemos o trem das 8h52, o trem seguinte chegaria após pouco mais de uma hora de espera. Nossa intenção inicial era chegar a um ponto da península de Cabedelo em que fosse possível cruzar de um lado a outro, ir do rio ao mar, caminhando. Estávamos no bairro do Centro, ao lado da comunidade do Porto do Capim, por onde passa a linha do trem.

¹⁶ Registro de experiência construído a partir da oficina “Erro no limiar: exploração por entre as águas de Parahyba”, oferecida no contexto do Seminário Internacional Urbicentros 5 [João Pessoa, de 08 a 11 de novembro de 2016]. A oficina aconteceu numa sexta-feira e foi proposta por Francesco Careri e Emanuela di Felice, tendo o Radar 1 como grupo de dança convidado para provocar a experiência da deriva. Na ocasião, os integrantes do Radar 1 presentes eram: Ângela Navarro, Bárbara Santos, Iale Camboim, Luciana Portela e Mika Costa.

Poderíamos ter ido caminhando, acompanhando os trilhos, mas “se eu fosse vocês, eu não faria isso, é muito perigoso”; “não vão andando, podem ser assaltados”; “o bairro de Mandacaru é o mais ‘carregado’, muito perigoso!” – muitos disseram. Decidimos, por isso, pegar o trem. Quem sabe na volta poderíamos caminhar um pouco pelos trilhos?

Éramos muitos, cerca de quarenta pessoas e praticamente lotamos o saguão de entrada da estação. Diante do tempo de espera até a chegada do próximo trem, uma provocação: “alguém com voz alta para ler um trecho do meu livro?” – Careri perguntou aos que estavam a sua volta, sacando o livro da sua mochila. Me prontifiquei e dei início à leitura (Figuras 23 e 24), “atenção, irmãos, para a leitura da palavra!” – gritei para todos ouvirem. Alguns riram. A situação me recordou da última que eu estivera no trem, junto à turma de “Prática de Criação”, quando houve o breve atrito entre as ações dos estudantes e alguns passageiros evangélicos. Li um trecho do capítulo “Transurbância”, que fazia referência à expedição que estávamos prestes a dar início:

[...] Os vazios são parte fundamental do sistema urbano e são cidades que habitam a cidade de modo nômade, deslocam-se sempre que o poder tenta impor uma nova ordem. São realidades crescidas fora e contra aquele projeto moderno que ainda é incapaz de reconhecer os seus valores e, por isso, de associar-se a eles (CARERI, 2013, p. 157).

Passei o livro para outra pessoa dar continuidade à leitura. No mesmo momento, observei Bárbara deitada no chão liso da estação e me juntei a ela (Figuras 25 e 26). O chão frio de cimento é particularmente atrativo numa manhã de Sol forte. “Que vontade de dançar me deu, agora” – Bárbara dirigiu-se a mim. Concordei com a cabeça e começamos uma movimentação juntos (Figura 27), criando relações com o chapéu que eu usava e com as estruturas físicas do espaço (bancos, batentes, pilares etc.). Tão logo, as outras integrantes do Radar 1 também entraram na “brincadeira” (Figura 28), enquanto algumas pessoas ao nosso redor observavam, curiosas.

Figura 24: Oficina “Errar no limiar”. Enquanto esperávamos o trem na estação, eu fazia a leitura do livro “Walkscapes”. Fotografia de Milena Medeiros. Novembro, 2016.



Figura 23: Oficina “Errar no limiar”. Enquanto esperávamos o trem na estação, eu fazia a leitura do livro “Walkscapes”. Fotografia de Milena Medeiros. Novembro, 2016.



Figura 26: Oficina “Errar no limiar”.
Momento em que deito no chão
para experimentar outros modos de
colocar o meu corpo no espaço.
Fotografia de Milena Medeiros.
Novembro, 2016.



Milena Medeiros

Figura 25: Oficina “Errar no limiar”.
Momento em que deito no chão,
com Bárbara Santos. Fotografia de
Milena Medeiros. Novembro, 2016.



Milena Medeiros

Figura 28: Oficina “Errar no limiar”.
Momento em que Bárbara e eu
começamos a experimentar uma
dança improvisada. Fotografia de
Milena Medeiros. Novembro, 2016.



Figura 27: Oficina “Errar no limiar”.
Continuo a improvisar uma dança,
dessa vez com Luciana Portela.
Fotografia de Milena Medeiros.
Novembro, 2016.



De repente, Antonella,¹⁷ que integrava nosso grande grupo, me abordou. Interessada no registro dos sons ao longo da atividade, ela sugeriu que eu comesse a cantar uma música popular, de preferência regional. Ela queria que todos da estação comessem a cantar juntos. Propus que perguntássemos às pessoas que não eram do nosso grupo se elas poderiam citar alguma música que lhes viesse à cabeça – por alguma razão, não quis ser o responsável pela escolha da música. Prefiri utilizar isso como uma forma de me conectar com algumas pessoas. Uma. Duas. Três. Quatro. Cinco mulheres foram abordadas por nós, separadamente, para que sugerissem uma música para a cantoria. Todas responderam da mesma forma: “Sou evangélica, só sei música de igreja”. Uma delas nos indagou sobre o que estávamos fazendo ali, “É alguma religião?”. Expliquei que não, só estávamos nos divertindo enquanto esperávamos o trem. Vimos que seria difícil encontrar alguém que nos propusesse a canção, logo, desistimos da missão. Antonella, então, incitou que as pessoas comessem a fazer sons com o corpo ou com os materiais existentes no espaço. Ela iniciou uma batucada numa placa metálica, enquanto a maioria das outras pessoas batiam palmas. Quem dançava, começou a se deixar guiar pela evolução do som que estava sendo criado. Mais pessoas pareciam estar se envolvendo na situação construída, ali. O trem chegou sem que nos déssemos conta do tempo que passara.

Entramos no trem e os vagões já estavam cheios. Ficamos em pé ou sentados no piso. Aquela sensação não me era tão estranha. Dessa vez, diferente de quando peguei o trem com a turma da UFPB, pegamos um dos trens novos, recentemente posto em atividade. Os vagões eram climatizados e estranhamente silenciosos. Entre um vagão e outro, havia uma articulação que provocava uma movimentação curiosa no corpo de quem lá estivesse. Eu, Mika, e mais três pessoas que participavam da oficina começamos a explorar esse lugar que conectava os vagões. Dançávamos improvisando a partir do contato entre nossos corpos e as paredes sanfonadas da estrutura do veículo (Figura 29). Rapidamente uma regra se estabeleceu, precisávamos nos mexer, no entanto, sem sair da área que a estrutura articulada delimitava. Bloqueamos a passagem de um vagão ao outro e uma plateia se

¹⁷ Antonella dos Santos Pons é estudante e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

formou para observar o que fazíamos.

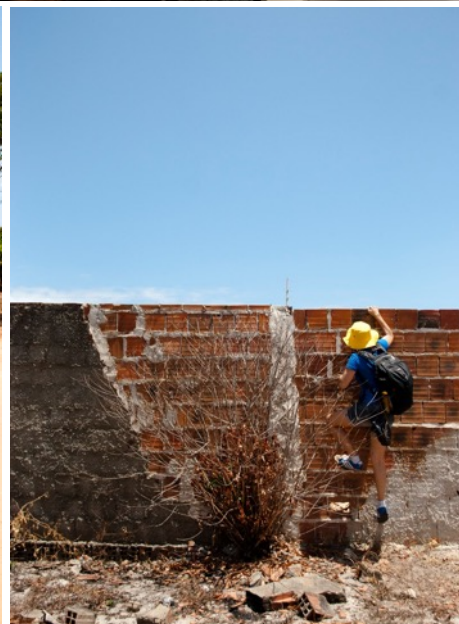
Háviamos combinado de descer na estação da Praia do Jacaré, pois lá poderíamos ter acesso ao Rio Paraíba com facilidade. Descemos do trem e partimos em direção ao rio. Ao cruzar o bairro, pedimos que alguns moradores do Jacaré nos explicassem o caminho para chegarmos até às águas. Os moradores foram simpáticos e atenciosos conosco, pareciam estar se divertindo com tanta gente forasteira andando por aquelas ruas. O Sol estava forte. Felizmente, deu tempo de tomar um copo de cerveja e fazer um brinde entre nós do Radar 1, num barzinho que funcionava no terraço de uma casa. Por esse motivo, nos distanciamos um pouco do grupo maior e quando o alcançamos, já próximos aos trapiches do rio, nos informaram que foram proibidos de ficar sobre as plataformas de madeira, sobretudo de se banhar na água. Um garoto muito jovem, que nadava e brincava dentro do rio com seus amigos, gritou para mim, “eles não deixam tomar banho aqui, não!”. Achei engraçado. Seguimos nosso caminho um pouco frustrados por não ter sido possível se molhar com as águas fluviais. A paisagem era belíssima, mas as margens dessa parte do rio eram ocupadas por trapiches e marinas privadas. Nosso maior desejo passou a ser o mergulho no mar.

Para mim e para a maioria das pessoas do grupo, todo aquele território era novidade. Seguimos caminhando e resolvemos adentrar uma marina que parecia não estar sendo vigiada. Nos fundos da marina, havia uma casa com todas as portas e janelas fechadas, que imaginamos ser do dono daquele espaço. Acreditávamos que seria possível atravessar todo o terreno sem maiores problemas, no máximo haveria uma cerca para saltarmos. Dito e feito. Só não pudemos imaginar que do outro lado da cerca encontraríamos três cães de guarda bastante nervosos com nossa presença. Paramos por um momento e nos entreolhamos, sem saber o que fazer, pois a regra número um não nos permitia voltar. Por um momento, ficamos sem saída. Careri, então, teve a ideia de sairmos de lá caminhando de costas, uma solução criativa para uma situação inesperada. Assim o fizemos. Demos a volta na marina e seguimos andando normalmente pela estrada de barro (Figura 30a). Num dado instante, tomei a dianteira e me distanciei do resto do grupo, acompanhando o caminho delimitado pela estrada de barro vermelho. Quando subitamente escuto um grito vindo lá de trás, “**Deriva, lale. Deriva!**”. Era Francesco Careri me lembrando do motivo de estarmos ali.

Figura 29: Oficina “Errar no limiar”.
Dançávamos na estrutura
articulada entre os vagões do trem.
Fotografia de Milena Medeiros.
Novembro, 2016.



Figura 30: Oficina “Errar no limiar”.
(a) Mika Costa caminhando pela via
de barro, no Jacaré.
(b) Quando uma das participantes da
oficina salta o muro de um terreno
baldio. Fotografias de Milena
Medeiros.
Novembro, 2016.



Aquela frase me desestabilizou completamente. Percebi que eu estava deixando o traçado viário guiar o meu caminho e que o objetivo de chegar ao mar se sobrepusera, em mim, ao desejo de explorar aquele território. A primeira regra da deriva é o desvio, então desviei e adentrei-me num terreno ocupado por algumas árvores, uma vegetação rasteira e muito lixo. Encontramos restos de embalagens de comida, frascos de perfume, garrafas, pincéis, talheres, pratos quebrados, fios de eletricidade, restos de peixes, pedras, conchas, cordas, lixa de unha, insetos [...]. Saltamos um muro (Figura 30b) e encontramos um outro terreno desocupado. Cruzamos os trilhos do trem (Figura 31) e seguimos por um vasto terreno vazio (Figura 32). Vazio? No meio, havia uma lagoa, a qual arroteamos. Um cavalo magro comia seu capim ali por perto. Caminhamos por um longo caminho dentro desse terreno gigante e desocupado. No horizonte, avistávamos os prédios altos da orla de Intermare – praia do município de Cabedelo. Ainda nesse terreno, localizado entre a linha do trem e a rodovia BR-230, encontramos uma imensa rede de proteção enterrada na terra seca. Careri decidiu que banharíamos a rede no mar, então o ajudamos a desenterrá-la. Passamos por baixo de uma cerca de arame (Figura 33) e chegamos à rodovia. Cruzar a rodovia exigiu um complexo esforço em equipe. Não havia faixa de pedestres, nem passarelas. Como éramos muitos, precisávamos parar os carros para o grupo poder cruzar em segurança. Do outro lado, o recente bairro de Intermare expunha suas torres com muros altos, guaritas vigiadas e cercas elétricas. No chão, ruas sem calçamento e calçadas inexistentes. Imensos *vazios urbanos* se intercalavam entre as torres e os casarões, igualmente protegidos por muros e cercas elétricas. Mas já podíamos avistar o mar!

Chegamos na areia da praia e parecíamos um bando de crianças vendo o mar pela primeira vez. Ficamos em trajes de banho e corremos imediatamente para a água (Figura 34). Nadamos, mergulhamos, lavamos a rede que havia sido coletada, brincamos na areia, rimos e nos divertimos. Hora de partir. Alguém encontrou um grande tronco de bambu, no qual amarramos a rede lavada na água do mar. Ao longo do ~~cortejo~~ percurso, revezávamos a dupla que carregava o bambu. Sede, água-de-coco, fome, lanche na padaria. Após o almoço, mais da metade dos que integravam nosso grupo já havia nos deixado (divididos entre taxis, ônibus e trem). Me surpreendi com a dificuldade que muitos tiveram de seguir a terceira regra, sempre muito preocupados com a hora de voltar para casa, a hora de pegar o trem, a

hora do encerramento do evento, a hora de chegar a determinado compromisso... difícil escapar da imposição dos horários. Os persistentes decidiram voltar até a linha do trem para que pudéssemos continuar a caminhada ao longo dos trilhos. Até chegarmos lá, duas pessoas nos aconselharam a não seguir aquele caminho a pé, alegando que o bairro Renascer era muito perigoso. Seguimos andando, mesmo assim. Nossa ideia era, uma vez em Renascer, pegar o trem de volta ao Porto do Capim.

As estações de Jacaré e Renascer estão a cinco quilômetros de distância uma da outra. Caminhamos tudo isso e passamos por belas paisagens (Figura 35), completamente contrastantes: os muros de um condomínio horizontal, que margeia boa parte da linha férrea; o manguezal no leito do rio; o interior de uma reserva ecológica de Mata Atlântica e as vielas do bairro Renascer. Vimos, ainda, um grupo de cinco homens montados a cavalo, o pôr-do-sol nas margens do rio, araras sob cuidados veterinários dentro da reserva, crianças brincando nas ruas, urbanidade e vida nas calçadas de Renascer, sempre cheias de moradores jogando conversa fora e respondendo, educadamente, ao “boa tarde!” que expressávamos. Tudo isso me pareceu fantástico! Não vimos monstros, bandidos ou quaisquer outros sinais de violência, como haviam nos alertado. Na estação ferroviária de Renascer, entramos no trem carregando o bambu, a rede e um corpo **impregnado** de cidade. Toda a atividade durou cerca de oito horas.

Posteriormente, ao refletir sobre a experiência da oficina, visualizei com clareza o momento em que a dança situada se torna um desdobramento dessa deriva. Não parecia haver barreiras que separavam essas práticas. A deriva também é dança. Errar ao caminhar instaura uma noção de corpo errante que provoca o surgimento de novas danças improvisadas. Assim, senti na pele a ideia de deriva como uma possível motivadora de composições situadas. Naquela vivência, a dança se apresentou como um dispositivo de desvio, buscando construir novas relações espaciais, (re)ativar laços entre os corpos, **provocar** as nossas sensibilidades. Nos distanciamos de um corpo normatizado. Muitas vezes, sendo o gesto mais ordinário, ou a pergunta mais inocente de uma criança, o elemento com maior potência de nos ensinar algo sobre a cidade.

Figura 31: Oficina “Errar no limiar”.
Mika Costa caminhando sobre a
linha do trem, no bairro do Jacaré.
Fotografia de Milena Medeiros.
Novembro, 2016.



Figura 32: Oficina “Errar no limiar”.
Enquanto caminhávamos em
direção ao mar, precisamos
atravessar um grande terreno
vazio. Fotografia de Milena
Medeiros. Novembro, 2016.



Figura 34: Oficina “Errar no Limiar”.

O grupo precisou atravessar uma cerca de arame, antes de chegar à rodovia, em Intermare (Cabedelo).

Fotografia de Milena Medeiros.

Novembro, 2016.



Figura 33: Oficina “Errar no Limiar”.

O grupo entrou no mar e lavou a rede que havia sido encontrada no caminho. Fotografia de Milena Medeiros.

Novembro, 2016.





Figura 35: Oficina “Errar no Limiar”.
Registros feitos durante a
caminhada sobre os trilhos do trem,
entre as estações Jacaré e
Renascer - trajeto de volta.
Fotografias do autor. Novembro,
2016.

Escadaria do Beco Malagrida, parte 2: desenhando um mapa sensível

Voltamos à escadaria no dia 02 de dezembro de 2016 e decidimos que seria um dia-chave para o mapeamento que vínhamos fazendo. Planejávamos agir de forma muito mais propositiva, buscando construir uma composição situada com base em todos aqueles conteúdos sociais, subjetivos, sensíveis e éticos incorporados ao longo das visitas anteriores. Estiveram presentes, integrantes do Radar 1, Ângela, Candice, Liria, Luciana, Mika e eu. Conosco, havia dois colegas do grupo de pesquisa “Estudos em (des)territorialização da performance”, Valério Fiel da Costa e Didier Guigue, que assistiram à nossa dança e fizeram alguns registros audiovisuais com um aparelho de celular.

Concluída a nossa ação na escadaria, sugeri que fôssemos para um lugar tranquilo e confortável onde pudéssemos sentar e conversar sobre o que acabáramos de experimentar – impressões, sensações, relações criadas etc. Um instante de recuperação da experiência recém-dançada. Nesta seção do texto, pretendo revelar uma narrativa da nossa ação ao intercalar comentários pessoais com fragmentos dessa conversa de recuperação – registrados em áudio e transcritos aqui. A ideia é identificar, na forma de imagens metafóricas, os principais conteúdos que emergiram da conversa pós experiência, para que, no próximo capítulo, possamos tomá-las como base para uma discussão mais aprofundada.

Naquele dia, depois de mais de uma hora dançando com a escadaria, sentamos para conversar embaixo de uma árvore, no gramado da Praça do Três Poderes. Valério começou nos perguntando se havíamos planejado algo específico para aquele dia, se tínhamos um “projeto de performance” ou algum acordo comum para o que faríamos na escadaria. Explicamos que não. Não havíamos pré-estabelecido coreografias ou grandes intenções performáticas, mas sabíamos que as nossas ações não surgiram do nada:

Ângela: *Já vínhamos experimentando algumas formas de acompanhar ou de se contrapor ao outro, de aproveitar o espaço. Têm algumas coisas, por exemplo, que na outra vez a Liria propôs: de medir o espaço com partes do corpo. Então, esse tipo de coisa pode acontecer de novo. Eu acho que de alguma maneira têm algumas coisas que já estão instaladas nesse corpo, pela individualidade e pelo grupo, pela*

convivência, que não é tão grande, enfim..., mas eu acho que são algumas coisas que já estão meio... e que aparecem...

Líria: Eu acho que, como o interesse também é **conviver**, acho que têm um objetivo coletivo que não se quebra, de “não furar”, de “ficar com”. Como eu posso explicar? Quando você está no palco, existe uma hierarquia. Essa hierarquia pode ser construída em qualquer lugar, mesmo que não exista o palco fisicamente. Algumas pessoas, quando estão interessadas no lugar, não conseguem operar nessa hierarquia. Elas querem “estar com”. E aí, o jeito de operar no corpo parece que vai para esse ponto, ele busca esse ponto: um jeito de olhar horizontal; um jeito de estar ali e o outro ser bem-vindo; um jeito de mover que faz com que as pessoas ao redor não se afastem, elas se aproximam... Isso tudo tem a ver com o tipo de tônus, tem a ver com... porque é um objetivo de estar ali, com aquilo ali. Você quer ouvir o que está ali. E aí, eu acho que isso cria um constructo em comum. Existe aí, nesse lugar, regras que vão ser construídas... eu não sei se a palavra é “regra”, porque “regra” fecha um pouco, para mim.

Valério: Aliás, está sendo publicado um livro agora sobre isso, na música, que chama “Música errante” e vem com uma tese completamente diferente dessa: que quando você improvisa livremente, sem regra, você necessariamente cria o novo a toda hora, coisas sem precedentes... E há que se considerar tudo isso que você está falando, agora. Quem faz essa música? Como faz? Quanto tempo fez essa música? Com quem ele faz? Tudo isso vai gerando acordos que têm um impacto formal. Quer dizer... é inevitável, é impossível você fazer alguma coisa do zero, levando ao extremo essa ideia de que “a improvisação é uma coisa livre”.

Iale: Não existe nada “do zero”, nem existe nada totalmente sem regras...

Ângela: Não... e eu acho que o grupo não está ali para fazer qualquer coisa. Não é “qualquer coisa”. Não vale qualquer coisa. Têm esses acordos tácitos, mesmo. Eu acho que, por exemplo, a não “invasão” do espaço, a sutileza, a escuta, tudo isso está estabelecido.

As falas de Ângela e Líria dizem respeito às ideias de conviver e se relacionar. O modo de operar do Radar 1, na composição situada, pressupõe uma postura que considera e “escuta” o lugar. O objetivo é construir algo comum. Por isso, é impossível pensar que as nossas ações surgem de modo aleatório. Dançamos a partir dos estímulos que o espaço nos oferece. Por exemplo, se uma pessoa nos lança um olhar de censura durante a performance,

nós podemos contrapor esse olhar com uma postura ainda mais transgressora; ou podemos nos sentir constrangidos e desmontar o que estivéssemos fazendo; ou ainda, pensar em estruturas compositivas que desmontem, pouco a pouco, o olhar repressor da outra pessoa. O que determina nossa escolha? O tipo de relação que queremos e/ou podemos criar naquele espaço. Se a nossa intenção é conviver, provavelmente não é a imposição, ou o choque direto e proposital, que vai nos fazer alcançar esse objetivo. Ao mesmo tempo, não é a anulação constante da nossa possibilidade de existir enquanto diretores das próprias ações que vai gerar uma convivência harmoniosa no mundo.

Todo esse fluxo e contrafluxo de possibilidades de reação aos afetos acontece no corpo-mmente de modo quase que instantâneo. Quanto mais conhecimento nós temos sobre o lugar, mais fácil e rápida se torna a nossa tomada de decisão frente às múltiplas possibilidades de se relacionar com cada estímulo. Sobretudo no que diz respeito à nossa própria proteção, dado o grau de vulnerabilidade que significa estar na rua, de corpo “aberto”. Por isso, preservamos a abordagem pelo viés da sutileza, entramos no espaço por meio de gestos pequenos, *microperturbações*. Dessa forma, mapeamos os limites dos nossos corpos, descobrindo até onde podemos ir, ou quais limites podemos esgarçar para descobrir assuntos que só aparecem a partir da desestabilização de certas lógicas. Do contrário, também é possível adotar uma postura de indiferença e apenas não reagir ao meio, mas isso também é uma escolha, resta saber a quem/que ela serve.

Em todo caso, poucos foram os olhares repressores na escadaria. Percebi um certo acolhimento em meio aos olhares curiosos.

Valério: *Bom, isso tem um processo também. De você verificar que algumas coisas não funcionam, que outras coisas funcionam melhor... você fica insatisfeito com algumas coisas, fica satisfeito com outras. E você vai filtrando. Até que chega um ponto de amadurecimento em que a coisa funciona como se estivesse tudo planejado, em certo sentido. Você percebe que há liberdade, mas também percebe uma coisa geral que funciona, que fica de pé, do começo ao fim. Vocês ficaram mais de uma hora aí...*

Ângela: *Passa muito rápido. Para mim, é meditação. [Risos]*

Líria: *Estou entendendo... Ele [Valério] está falando realmente da forma. É engraçado*

como essa forma compositiva está atrelada a uma ética, também. A gente não consegue suspender essa “forma”. Você [Valério] está olhando para a forma. E isso me interessa muito. Mas ela não está suspensa, diluída de uma ética, de uma relação humana... E é muito complexo olhar para ela, é possível, mas olhar para ela e ver quais são as formas que se repetem... porque ela é muito sondada de acordo com a relação, de acordo com... não sei explicar isso, mas me dá a sensação de que precisa ter um jeito diferente de olhar para esse tipo de forma compositiva.

Valério: *Essa questão ética é fundamental, porque ela molda o comportamento de vocês. Vocês poderiam assumir um comportamento diferente, não antiético, mas alguma coisa que partisse de um viés claramente antiético, digamos assim. Uma situação na qual você interferisse no espaço do outro e impedisse o outro de progredir.*

Iale: *De alguma forma a gente tensiona isso. Porque a gente estava ali interferindo na passagem das pessoas [na escadaria].*

[...]

A composição situada, para nós, implica na identificação dos princípios éticos que regem o ambiente no qual está inserida. Mesmo que nossa intenção seja provocar esses princípios, precisamos primeiramente conhecê-los. Nos referimos à ética como o conjunto de valores que conduzem as ações dos indivíduos e dos grupos sociais que convivem no espaço. No momento em que dançamos, lidamos com esse conjunto de valores, que passa a ser motivador das relações corpo-espaço, com as quais improvisamos. Essas relações podem ocorrer dentro dos princípios éticos que estão postos ou podem contradizê-los. Na nossa dança, parece que tensionamos esses modos de se relacionar e passamos a ocupar um limiar. As brechas entre o ético e o não ético desviam da lógica “normal”, ao mesmo tempo em que não rompem de vez com esses valores. Assim, me parece que essa escadaria abriga esse mesmo modo de operar. Compreendendo-a de modo abstrato, ao pensar no que sua espacialidade consegue reunir, percebemos a escadaria como mediadora de múltiplos conflitos éticos. Sua ética, portanto, é o limiar.

Quando chegamos na escadaria para dar início à ação em grupo, vimos que havia uma intervenção no muro lateral da antiga faculdade. Eram fotografias coladas e interligadas entre si por um barbante vermelho. Ao ver isso, Luciana pegou um rolo de linha vermelha, que

coincidentemente levava na sua bolsa, e amarrou a ponta da linha como se fosse uma continuidade da intervenção no muro. Com isso, começamos a conectar as estruturas do espaço com esse fio, ao passo que o rolo ia passando de mão em mão (Figuras 36 e 37). Rapidamente, metade da escadaria estava envolvida em uma trama de fios vermelhos.



Figura 36: Performance do Radar 1,
na escadaria do Beco Malagrida.
Fotografia de Valério Fiel.
Dezembro, 2016.

Candice: *Tem a coisa da materialidade, também. É essa materialidade que vai ensinando sobre o próprio trabalho. No caso, o fio. Ele tranca mesmo, mas se alguém quiser passar por ele...*

Valério: *Sem contar que o ato de “passar”... alguém deve ter passado. Isso já é uma questão de afirmação da pessoa que passou. Ela vai produzir, durante algumas horas, esse efeito nas pessoas que foram capazes de ultrapassar o que estava, a princípio, interditado. Mas não está! É um fiozinho, desse tamanho. Se eu quiser, eu arrebento. A maioria vai evitar de arrebentar, mas o cara que arrebentar vai passar. Então deixa ali, produzindo seus efeitos...*

Didier: *Em um momento havia uma plateia naquele barzinho. O povo parou para assistir.*

Figura 37: Performance do Radar 1,
na escadaria do Beco Malagrida.
Fotografia de Valério Fiel.
Dezembro, 2016.



Figura 38: Performance do Radar 1,
na escadaria do Beco Malagrida.
No canto esquerdo, Candice
conversa com Maria Anunciada.
Fotografia de Valério Fiel.
Dezembro, 2016.



Valério: Sim, havia uma plateia atenta! No bar, todo mundo parava e comentava...

Candice: E foi fantástico! Porque eu encontrei logo a Maria Anunciada (Figura 38). Eu tenho uma amiga já, gente! [Risos] A gente já sabe o nome uma da outra. Daí ela chegou e perguntou, “E aí, o que vocês vão fazer hoje?”. [Risos]

Ângela: Gente, vocês sabiam que tem uma manicure que ela faz as unhas das pessoas na escada? Ela bota uma cadeira lá e atende às clientes... Da outra vez, houve a intervenção toda e ela ali, fazendo as unhas.

Candice: Tem essa coisa, também. Esse lugar bem cotidiano, mesmo. A performance tem esse viés, também. Por mais que os nossos trabalhos estejam sempre tentando um refinamento, como é que a performance também está nesse lugar mais ordinário?

O fio vermelho passou a ser, para mim, a metáfora explícita das conexões que são estabelecidas no cotidiano da escadaria. Apesar de sua materialidade frágil e efêmera, o fio entrelaçado gera uma trama que ganha resistência à medida que se adensa. Enquanto dançávamos com a trama que se materializava, Mika foi a única que não interagiu da mesma forma (Figura 39).



Figura 39: Performance do Radar 1, na escadaria do Beco Malagrida. Mika permaneceu parada ao lado dos bares, enquanto o resto do grupo interagia com os fios vermelhos. Fotografia de Valério Fiel. Dezembro, 2016.

Iale: Se vocês pudessem sintetizar em palavras o que acontece na escadaria, com base na nossa experiência, o que seria? Podem ser conceitos, palavras soltas...

Mika: Eu acho que resumir tudo é bem difícil, mas para mim foi uma sensação de **atravessamento**. Porque os olhos enganam muito, também. A gente olha e fica um pouco condicionado ao que está lá, naquele lugar, naquele momento. E estar de olhos fechados... aconteceu, eu não planejei. Quando eu cheguei lá, fiquei um pouco perto de Líria, eu estava ainda nessa coisa de não saber o que vai acontecer... aí me veio uma vontade de me espreguiçar de frente para o Sol. Nisso, me veio aquela coisa forte de estar ali diante daquele Sol... é uma coisa que me chama muito, aquela visão lá da frente. E aí, eu fiquei parada. Eu até tinha dito para Lu, “vou ficar recebendo vitamina D, hoje”. E me veio essa vontade de ficar parada, sentindo a sensação do Sol. Como o Sol arde no olho, eu tive que fechar os olhos. Aí, a primeira coisa que me veio foi uma agonia. Porque eu me senti super vulnerável. A forma como eu parei na escada, eu estava só com os calcanhares apoiados e o peito do pé flutuando. Então, eu estava meio instável ali. Eu senti a sensação de que a qualquer momento alguém poderia me empurrar sem querer... ou querendo. Aí, comecei a ouvir os caras do bar falando várias coisas horríveis, falando que eu estava fazendo uma reza, enfim... falaram várias coisas que não vêm ao caso. Aí, começou a ficar muito forte essa sensação de estar ali sem nunca ter estado. Parecia que eu nunca tinha estado ali, daquele jeito. Então eu decidi ficar de olho fechado para ver no que ia dar. E muitas coisas aconteceram. As pessoas quando passavam... eu sentia as pessoas passando. Eu sentia quem subia e sentia quando descia. As vozes. O efeito da nuvem no Sol, que dava aquele alívio. Enfim... várias escutas. E me veio, principalmente, o que está além dessa escada. O que está além do que a gente está vendo. Por isso eu comecei falando que os olhos enganam, nesse sentido. A gente condiciona o que a gente vê a princípio – a escada, o lixo, as pessoas passando... –, mas a relação de como lidar com isso é muito difícil, porque é um atravessamento. A toda hora, quando você é levado por uma coisa, automaticamente já vem outra. E isso a pessoa lá, parada, só sentindo (Figura 40).

Candice: Mika, escuta o que o Josias, o cara que estava vendendo churrasquinho, falou: “Eu não estou entendendo nada, mas eu vejo que aquela moça parada ali é um ponto de equilíbrio. Ela ali, parada, parece que está filtrando toda a energia ruim desse lugar. Então, não é nada de religião!”. Isso eu achei curioso...

Figura 40: Performance do Radar 1, na escadaria do Beco Malagrida. Mika parada, com os olhos fechados, segurava um ramo de pimenta. Fotografia de Valério Fiel. Dezembro, 2016.



Mika: Eu escutei umas falas das meninas, elas conversando, combinando alguma coisa. E aí, uma delas disse, “oxe, o que essa menina está fazendo?”. E a outra disse, “acho que ela está tirando o mau-olhado daqui”. Por causa da pimenta, né? [risos] Mas teve muitas outras coisas engraçadas que eu ouvi...

Didier: Ah, então por isso a conexão com a religião?

Mika: É, por causa da pimenta. E teve até uma outra coisa que anotei aqui, que me veio na hora. Eu, refletindo comigo mesma, estava preocupada em como anotar tudo isso. E aí, com essa coisa da escada ser um lugar de transitar, é um lugar que você pode até parar, mas não pode estacionar. Se você estaciona, você já causa uma reação diferente. Porque eu simplesmente estava parada ali. Todo mundo para ali em algum momento, mas ninguém fica parado. E eu estava ficando, estava estacionada.

Didier: Tirando o mau-olhado!

O simples ato de permanecer parada na escada gerou uma perturbação no entorno de Mika – que segurava um ramo de pimenta vermelha, colhido no próprio beco. O fato de estar de olhos fechados intensificou o seu estado de alerta corporal, apurando a sua percepção dos

vários atravessamentos. Mais uma vez, uma mulher do nosso grupo relatou o incômodo causado pelas reações dos homens que frequentam o Cantinho da Lucila. Esses homens geralmente se acumulam na varanda do bar que fica voltada para a escadaria. Percebemos, assim, as origens múltiplas dos atravessamentos relatados por Mika – desde a curiosidade inocente dos que dão significados místicos àquelas nossas ações, até os comentários maliciosos dos homens que, dentro de sua ética machista, entendem como “normal” o desrespeito ao corpo da mulher.

Mika: *De certa forma, eu senti que estava fazendo o contrário do que o lugar diz que é para fazer. O lugar é de passar, se parar, que seja rápido. Me senti nessa briga. Me senti brigando, fazendo o oposto do que é para fazer. O incômodo veio por esses atravessamentos. E aí eu pensei, “estou me sentindo na sensação da escada. Eu acho que estou em estado de escada”. [...]*

[Risos de todos]

Mika: *[...] porque a escada é a única que está ali parada. Todo mundo passando por ela, joga lixo nela, deixa seu registro, seus rastros. Tudo está ali, parado... e eu me senti nessa sensação de estar ali e as coisas me atravessando, deixando o rastro, a energia... quando alguém veio interagir, quando você [lale] me tirou do lugar, me pegou no colo, eu tive um susto! Eu precisei abrir o olho porque eu não sabia quem era. Mas eu não sabia onde você tinha me colocado. Aí, veio também aquela coisa de perder a noção do lugar físico. Eu não sabia dizer exatamente em que posição eu estava, de quem eu estava perto. Eu sabia que estava na escada, mas em que posição da escada, eu não sabia mais. E durante, vem aquela sensação de incômodo físico: o pé começa a formigar, o Sol na cara...*

Líria: *É... é muito difícil isso que você fez: ficar parada. Você estava vulnerável ali. Tem uma coisa sua [Candice], que eu estava tentando me conectar, no início. Eu estava tentando me conectar à sua sensação. Aí, o fio de energia em cima da escada, ele é meio torto. A pista, embaixo, ela é meio torta. Aí meu corpo fez assim [inclina o corpo para o lado]. E eu estava com um negócio com você [Candice], não sei o que era... aí, o barulho do cabaré... eu comecei a sentir um negócio denso, pesado. E o movimento começou a sair com uma resistência, que eu não sei de onde vinha. E aí, o trançado do negócio, para mim, tinha a ver com os homens falando. Tinha a ver com esse fio torto. E uma conexão contigo [Mika]. Essa ideia mesmo, de que ela estava “filtrando”. E eles [os homens no cabaré] começaram a olhar. Então, tinha uma*

tensão no olhar do lado direito. Às vezes, eu fazia um movimento e parava olhando para eles. E eles estavam lá, rindo, comentando, não sei o que... E aí, eu fiquei percebendo que era muito difícil, porque eu queria entrar lá [no cabaré], hoje. Mas tem um paredão ali! E a gente não consegue olhar diretamente, muitas vezes, para eles. Eu ficava tentando olhar, mas eu sentia essa tensão. É um negócio “AAAARGH”, difícil! Porque era um estado de escada, exatamente isso! Depois eu saí...

Mika: É muito doido, mesmo. A rua é um lugar que tem muitas coisas acontecendo, muito além do que você consegue dizer, do que consegue ver, do que consegue perceber. Eu não faço a mínima ideia do que vocês fizeram, mas eu sentia que vocês estavam ali, por isso que eu fiz. Eu jamais faria isso sozinha. Então, eu me senti vulnerável, mas ao mesmo tempo eu sabia que eu estava ali com apoio.

Valério: Mas você [Mika] foi uma presença muito forte. Tirei algumas fotos, depois você vai ver. Por outro lado, desequilibrrou completamente aquela cena. Pensa-se, “que diabo é isso? O que está acontecendo?”. Você era o que mais chamava atenção. E quando levaram você, depois, os caras ficaram preocupados: “Nossa, ela está bem”? [Risos]

Didier: A mulher disse, “oxe, e ficou boa de novo?”. Quando você se levantou. “Pia, ficou boa!”.

[Risos]

Ângela: Quando a gente estava subindo com Mika, ela disse, “ela deve ter desmaiado”. Eu senti uma conexão, foi bem interessante. Acho que os fios ajudaram. Eu tive algumas interações mais próximas com Líria, com Iale também, não sei... porque eu entro num estado muito meditativo. Eu fico muito... assim, muitas coisas se per... Não sei explicar como é o meu estado. Mas, de qualquer maneira, esse fio, hoje, funcionou como um apoio. Porque uma coisa que acontecia lá longe, reverberava e fazia uma coisinha [gesto de vibração com a mão] que já me ajudava. Toda a minha movimentação foi em conjunto. Foi uma coisa muito integrada, assim. O fio unia. Foi uma **trama** de união, ali. [...] (Figura 41)

Iale: É verdade. Porque mesmo que cada um estivesse na sua “onda”, tinha o fio que conectava tudo.

Ângela: E qualquer coisa que você fizesse, aquele fio faz uma tensão e te move. Ele te conecta.

Figura 41: Performance do Radar 1, na escadaria do Beco Malagrida. Interação entre Ângela e eu, com os fios vermelhos. Fotografia de Valério Fiel. Dezembro, 2016.



***lale:** O movimento que você faz, se eu estiver conectado com o fio, eu também sinto aquilo. E eu acho que isso é muito metafórico sobre o que a escadaria é. Do que ela faz diariamente ali. Tudo aquilo que acontece ao redor está conectado, também. Porque ela tem esse ponto focal. Tudo passa ali. A calçada, os fluxos... é um lugar de convergência.*

A trama vermelha ocupava metade da escadaria, na outra metade encontrava-se Mika, em pé, de olhos fechados, próxima a um dos bares. Junto aos fios, dançávamos atentos às reverberações que cada movimento individual gerava na trama como um todo. Mesmo que não estivéssemos em contato corpo-a-corpo, dançamos um contato indireto causado pela conexão da trama.

Apesar de Mika estar separada do grupo, ela sentia que estava conectada de alguma forma, o que lhe dava segurança. O maior causador de desconforto na dinâmica da escadaria era a presença masculina frequentadora dos bares. No lado oposto, onde o muro da faculdade fazia uma sombra no chão, algumas trabalhadoras do cabaré sentaram-se em cadeiras de plástico trazidas do próprio bar (Figura 42). Nossa presença não parecia incomodá-las.

Percebi pessoas observando nossa dança do outro lado da rua, algumas utilizavam o celular para fazer registros do que viam. Em certo momento, um homem, de aparência humilde, se dirigiu a Líria. Não sei dizer o que eles conversaram, mas ele parecia estar curioso para saber do que se tratava aquela situação que criávamos. Líria o pediu para que segurasse uma ponta do fio vermelho e assim ele o fez, por um bom tempo. Os homens no bar zombavam-no e o chamavam de “besta”, mas ele parecia não se importar, apenas sorria e continuava sentado segurando a ponta do fio que lhe fora dada.



Figura 42: Performance do Radar 1, na escadaria do Beco Malagrida. No alto, vemos algumas mulheres que assistiam à dança. Fotografia de Valério Fiel. Dezembro, 2016.

Aos poucos fomos sentindo que era hora de ir embora. O tempo parece passar mais rápido, sempre que dançamos, mas o corpo sente o cansaço. E realmente é cansativo estar na rua recebendo toda essa carga de informações cruzadas, que atravessam nossos corpos incessantemente. Mika continuava parada de olhos fechados. Para finalizar, me veio a ideia de chamar o resto do grupo para que tirássemos Mika de lá, carregando-a nos braços. Eu e as outras integrantes do Radar 1 nos aproximamos da nossa colega e avisamos que iríamos carregá-la. Deitamos ela nos nossos braços e a levamos até a metade do Beco Malagrida,

onde a colocamos de pé. Por fim, nos abraçamos. Sentimos que a nossa ação havia terminado, mas deixamos a trama vermelha lá na escadaria, como um rastro do que vivêramos.



Figura 43: Performance do Radar 1, na escadaria do Beco Malagrida. Interação entre Líria e eu, com os fios vermelhos. Fotografia de Valério Fiel. Dezembro, 2016.

Líria: Eu tive, no meio do negócio, uma sensação bem primária de “menina pequena”. Porque o lalé começou a me enrolar com o fio vermelho (Figura 43). Aí eu pensei, “nossa, tem um homem me enrolando com um fio vermelho”. E isso começou a me dar um negócio. Um homem, naquela escada do cabaré, me enrolando com um fio vermelho. Depois, quando a gente terminou de se enrolar, tinham duas moças me olhando. E eu fiquei pensando, “será que elas fazem esse tipo de conexão?”. A gente, que trabalha com o corpo, tem hora que a gente abstrai. Tanto faz se é um homem, se é uma mulher, é um corpo! Mas, isso não está abstraído, são símbolos.

lalé: Em algum momento eu pensei nisso também. Na hora que eu estava te guiando... eu guiei um pouco o teu movimento, com o fio. Não sei se é porque eu estava na frente de um cabaré, mas eu senti isso. Como um homem que usa um cabresto na mulher, que dita o que ela tem que fazer...

Líria: Porque parece representativo.

Iale: *Não que eu estivesse fazendo isso, mas eu senti essa representação ali, de alguma forma. Mas, eu acho que a gente só sentiu isso porque a gente estava ali, naquele lugar.*

Líria: *Sim, é **contextual**.*

Essa última performance na escadaria esclareceu muitas questões – não todas – a respeito da relação com o lugar durante a composição situada. A trama de fios representa com clareza as relações que unem e separam os muitos elementos que convivem naquele espaço público. Durante a dança, mesmo quem não estava em contato com o fio vermelho, podia se conectar por meio de outros fios invisíveis, que ora criavam laços flexíveis, ora atavam nós perversos, que prendiam. A dança situada, assim, surge de modo contextual, dialogando com o jogo de atravessamentos que o nosso corpo passa a intermediar. Esses atravessamentos tanto ocorrem no instante presente, como por meio de memórias gravadas no corpo, que nos remetem a experiências anteriores, bagagens culturais, subjetivas, éticas.



Figura 44: Performance do Radar 1, na escadaria do Beco Malagrida. Interação das artistas com os fios vermelhos. Fotografia de Valério Fiel. Dezembro, 2016.

Figura 45: Performance do Radar 1, na escadaria do Beco Malagrida. Ao fundo, na imagem, vê-se a barraca de churrasquinho. Fotografia de Valério Fiel. Dezembro, 2016.



A escolha de como se relacionar com os diversos atravessamentos parte da vontade de colaborar com uma ideia de cidade onde convive a diferença, com base no reconhecimento de brechas e limiares que acolhem. As éticas fechadas, impositivas, provocam um desequilíbrio na trama de afetos, pois essas posturas não buscam conviver, mas segregam. A escadaria do Beco Malagrida também materializa esse tipo de relação.

O registro da conversa pós-experiência pôde permear tanto os aspectos referentes ao modo operacional do Radar 1 – quando o grupo compõe sua dança e intervém nos espaços públicos da cidade –, como também as lógicas que conformam o próprio espaço “dançado” – no caso, a escadaria. Esses dois eixos centrais da discussão serão retomados no capítulo seguinte, como forma de provocar uma reflexão acerca da cidade e dos modos de abordá-la. Sendo assim, para articular as experiências relatadas às suas possíveis leituras e interpretações conceituais utilizaremos duas imagens que se destacaram no discurso gerado pela performance: a própria **composição situada**, formulada a partir das noções de “conviver” e “conectar”; e a **trama**, que traz consigo as noções de “fazer com” e “atravessar”.



quarta ação | PROVOCAR

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 30)

Este capítulo surge como uma tentativa de explorar os conteúdos gerados pelas experiências incorporadas ao longo da pesquisa. Dessa maneira, buscaremos refletir sobre o que a nossa abordagem metodológica pôde nos ensinar a respeito da experiência urbana contemporânea e sobre os modos de estudar e produzir a cidade. Mesmo sabendo que as nossas práticas tangenciam uma série de temas e campos disciplinares distintos, os quais seria impossível abordar com o devido aprofundamento no âmbito deste texto, trataremos de verificar o quão potente o nosso dispositivo de distanciamento pode ser nas aproximações que é capaz de fazer com as questões da cidade.

Ao refletir sobre as experiências abordadas por esta pesquisa, fui atravessado pelo pensamento de autores que não constavam inicialmente no referencial teórico da investigação. Por tal razão, entendo que as contribuições trazidas de agora em diante representam algumas portas que se abrem para novos lugares do pensamento e aprofundamentos futuros. Essas novas leituras não contradizem as bases teóricas levantadas anteriormente, mas, sim, fortalecem alguns dos seus pontos e trazem novos conceitos de modo a atender às demandas e complexidades das questões urbanas contemporâneas. Com isso, busquei preservar o caráter de abertura da pesquisa, para que fosse possível dar vazão aos materiais que emergiram ao longo do processo. Valorizar a emergência desses novos elementos pode gerar reverberações positivas na construção do conhecimento, se apropriadamente conectados, sobretudo no que diz respeito à elaboração (ou reformulação) de ideias de cidade, urbanismo, corpo, dança...

[imagem #1: a composição situada]

Aproximando-se de um “modo de operar” rizomático para o estudo da cidade contemporânea

Na ação do capítulo anterior (impregnar), simultânea desta (provocar), ficou explícito que as ações empreendidas pelo grupo Radar 1 eram orientadas por um modo específico de compor sua dança. Nas próprias palavras da dançarina Líria Morays, “precisa ter um jeito diferente de olhar para esse tipo de forma compositiva”. As ideias e princípios envolvidos na composição situada surgiram ao longo da pesquisa, cujas práticas, desde o início, consideravam a noção de corpo poroso e maleável (HARVEY, 2011) – ou seja, um corpo aberto às afetações e consciente das trocas que estabelece com o espaço à sua volta. Esse grau de atenção do corpo, quando o grupo agia nos espaços públicos da cidade, fez emergir o interesse comum de pensar a dança como um exercício de **conviver** com os lugares dançados. Portanto, havia um desejo de não hierarquizar nossas ações, de se relacionar com os estímulos do ambiente e improvisar a partir disso, de incorporar as múltiplas possibilidades de existência em cada espaço.

Inevitavelmente, as reflexões sobre esse “modo de operar” da dança situada encontraram rebatimentos e afinidades com os pressupostos conceituais da Lógica da Diferença, ou Lógica da Multiplicidade – um “modo de pensar” emergente a partir da segunda metade do século XX. Esse pensamento propõe a “desconstrução” dos conceitos clássicos de unidade, totalidade, identidade, continuidade, evolução linear, entre as muitas ideias constituintes das lógicas binárias de pensamento, herdadas principalmente da modernidade. Como contraponto, os filósofos da Diferença desenvolveram uma gama de novos conceitos que evidenciam as noções de multiplicidade, heterogeneidade, totalidade segmentária, evolução não linear, micropolítica, dentre outros (MAGNAVITA, 2013). Nesta análise, traremos a linha de pensamento dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), traçada na sua obra “Mil Platôs”. Recorro a esses autores, e alguns de seus comentadores, ciente da complexidade que essa base conceitual pode trazer ao texto. Por isso, explico que a minha intenção é reconhecer breves convergências entre essa nova forma de pensamento e os conteúdos identificados no corpo-pesquisador a partir das experiências já relatadas.

Para fazer as pontes teóricas pretendidas nessa ação de provocar, retomaremos a narrativa da performance na escadaria. Dessa vez, quando eu me referir a “Corpo”, estarei tratando do corpo coletivo composto pela pluralidade de corpos do grupo Radar 1. No dia da performance, esse Corpo se aproximou da escadaria sem projeto de movimentação pré-definida, sem ideias de jogos. Queria que o próprio espaço mostrasse os caminhos para uma convivência – mesmo que fosse necessário produzir reajustes corporais improvisados a todo tempo. Ponderadamente, as partes do Corpo se distribuíram, sem ordem definida, apenas guiadas por desejos que as levavam a explorar particularidades distintas da escadaria. O estímulo, então, surgiu em diferentes sentidos: o calor do Sol, a música nos bares, a fiação elétrica emaranhada no alto, a materialidade dos corrimãos, os encontros – com o vendedor de espetinhos, dona Maria Anunciada, as prostitutas, os desconhecidos curiosos, os passantes, os homens nos bares –, uma intervenção efêmera no muro da faculdade, o lixo no chão, a bonita paisagem no horizonte, um rolo de linha vermelha. Pouco a pouco, o Corpo se espalhou como se rastreasse cada minúcia daquele meio. Atentava-se aos múltiplos estímulos, mas continuava coeso, pois suas partes estavam conectadas e se apoiavam. O Corpo não era sozinho, era uma reunião de muitas partes que partiam em diferentes direções e buscavam seus interesses, seus desejos. O Corpo, naquele dia, foi rizoma.

Aqui, sugiro fazermos uma analogia entre esse momento de “entrada” do Corpo no espaço e a metáfora vegetal do rizoma, proposta por Deleuze e Guattari (D&G). A filosofia da Diferença, defende que passemos de um sistema de pensamento arborescente ou radicular, para um processo de pensamento rizomático. Resumidamente, entende-se que a imagem da árvore-raiz impõe uma lógica binária, dicotômica e hierarquizada. Há sempre uma unidade central, um pivô, que suporta as raízes secundárias. Já a figura do sistema-radícula, ou raiz fasciculada, aborta com a existência da raiz central, mas suas raízes secundárias continuam preservando uma estrutura arborescente, o que gera uma falsa multiplicidade. Segundo os filósofos, os pensamentos que movem a nossa modernidade se valem muito dessa segunda imagem. Para se contrapor aos sistemas de pensamento arborescentes, seria “*preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe [...]*” (D&G, 2011, p. 19) – ou seja, um sistema rizoma.

Para caracterizar o rizoma, D&G enumeram alguns princípios aproximativos. Os 1º e 2º princípios são os de conexão e heterogeneidade: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente de uma árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (D&G, 2011, p. 22). Paola Berenstein Jacques (2011, p. 136), no seu livro “Estética da Ginga”, contribui para o entendimento desses dois primeiros princípios com a seguinte explicação:

O Rizoma constitui, portanto, uma rede; com ele se quebra a ideia – própria da árvore – de ordem e hierarquia. Mas, diferentemente de outros tipos de redes, o Rizoma não é simétrico, é heterogêneo, visto que as conexões se fazem por acaso, na desordem. Os pontos de um rizoma não são fixos, deslocam-se formando linhas, “linhas de fuga” ou de “desterritorialização”. O Rizoma funciona por descentralizações em diferentes dimensões. Ao contrário da árvore, não se preocupa com origens (ou raízes), é “antigenealógico”.

De volta à ação do Corpo na escadaria, lembremos de como foi sendo traçada uma trama que **conectava** os vários elementos presentes no espaço. Me refiro não só à trama feita com a linha vermelha, mas também à rede de relações e afetações entre os membros do Corpo e os outros corpos que compunham a dinâmica do lugar. A trama costurada pelo Corpo não apresentava ordem, era amorfa, desequilibrada. Suas partes eram errantes, ora moviam-se incessantemente, ora permaneciam imóveis, conectadas por meio de outros sentidos – a exemplo de Mika, parada com os olhos fechados, que destoava da movimentação das outras partes, causando um desequilíbrio na imagem que se construía. Não havia uma figura central que ordenava as ações do todo. Quero dizer, não havia um cérebro que pensava por todo o Corpo, mas partes de um corpo que pensavam autonomamente, sem desagregar. Abordamos, assim, uma 3ª característica aproximativa constitutiva do rizoma: o princípio da multiplicidade.

As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito [...]. Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mudem de natureza [...]. Um **agenciamento** [grifo nosso] é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda

necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões (D&G, 2011, pp. 24-25).

O 4º princípio do rizoma diz respeito às rupturas assignificantes: “um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas [...]. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado [...]” (D&G, 2011, p. 25). A trama da escadaria (território), mesmo quando uma de suas linhas se rompia, devido aos tensionamentos provocados pelo corpo – na busca por outras configurações e novos movimentos (desterritorialização) –, se mantinha firme, pois se reajustava às outras linhas (reterritorialização). D&G também afirmam que as linhas de desterritorialização, aquelas que rompem, são “linhas de fuga”, as quais também fazem parte do rizoma. Com essa ideia, entendemos que os movimentos de desterritorialização e reterritorialização estão em uma perpétua ramificação, presos uns aos outros.

Ainda sob a perspectiva desse 4º princípio, pensemos na escadaria como um rizoma maior no qual o Corpo-rizoma está inserido/conectado. Quando as partes desse corpo buscavam suas linhas de fuga, experimentavam outros gestos e novas atitudes, corriam o risco de esbarrar em organizações que reestrutificavam o conjunto de linhas. Sendo mais específico, quando as mulheres do Radar 1 ocupavam o espaço público e faziam irromper atitudes guiadas pelo desejo dos seus próprios corpos, isso gerava um incômodo nos homens que frequentavam o cabaré – provocando atitudes desrespeitosas e intimidadoras. Sobre essa característica do rizoma, D&G (2011, p. 26) reconhecem que “os grupos e indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização”. Podemos pensar, portanto, que as linhas de fuga têm alguma relação com o direito à liberdade, ou o livre direito de se deixar guiar pelos desejos.¹⁸

Chegamos, finalmente, aos 5º e 6º princípios: de cartografia e de decalcomania. A partir dessas noções, acredito que as pontes entre o “modo de operar” do Corpo no espaço e o

¹⁸ Podemos considerar, igualmente, as reações do grupo de pessoas evangélicas diante de algumas ações propostas pelos alunos da disciplina “Prática de Criação”, na experiência dentro do trem (ver segunda ação: Deslocar).

campo prático-teórico do urbanismo ficarão mais evidentes. Conforme apontam D&G (2011, p. 29), um rizoma “é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda”. Essas ideias sempre remetem a um sistema ou modelo arborescente, no qual suas bases funcionam de acordo com uma lógica binária, hierarquizada. Esses modelos são, portanto, representados pelo *decalque* (ou calque), cópias reproduzíveis ao infinito. “Toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução”. Ao contrário do decalque, existe o *mapa* ou a *cartografia* do rizoma:

A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore. Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa e não o decalque [...]. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói [...]. Ele faz parte do rizoma (D&G, 2011, p. 30).

Enquanto o decalque é um objeto dado sobre algo já feito, cristalizado e codificado; o mapa é ação criadora, está sempre em processo e aberto. O mapa apresenta as múltiplas entradas do rizoma, bem como múltiplas saídas por meio das linhas de fuga. Não nos interessa, no entanto, criar um dualismo entre as ideias de mapa e decalque, como se houvesse um lado bom e outro mau. Afinal, é natural do mapa poder ter suas partes decalcadas. Os próprios fenômenos de redundância do mapa podem ser considerados seus decalques. As linhas de fuga eventualmente vão reproduzir arranjos os quais, em primeiro lugar, elas tinham por função desfazer ou escapar. Mas D&G (2011, p.31-32) esclarecem que o inverso também é verdadeiro, “*é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa*. E esta operação não é de forma alguma simétrica à precedente, porque, com todo o rigor, não é exato que um decalque reproduza o mapa”. O rizoma é essencialmente movimento impelido pelo desejo, porém o seu decalque cessa o movimento, fecha suas entradas e interrompe a passagem do desejo. Nesse caso, o importante seria tentar fazer a operação inversa, mas não simétrica. Tentar “religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma”.

Durante a performance do Corpo na escadaria, por mais que seus membros não tivessem pré-concebido um projeto de dança para aquele momento, alguns conteúdos já incorporados pareciam ser retomados, reproduzidos. Fosse o exercício de medir o espaço com as partes

do corpo, fosse um jeito de se relacionar com uma estrutura conhecida, havia por ventura o reconhecimento de alguns territórios que remetia à sensação de “estar em casa”, decalques de experiências vividas. No entanto, essas “memórias” não apareciam cristalizadas, e sim abertas às atualizações, às desterritorializações. Havia sempre o desejo de tensionar os territórios conhecidos com o propósito de descobrir novos conteúdos. Segundo Paola Jacques (2011, p. 145), “as marcas territorializantes podem ser rizomáticas se elas conservam os fatores ou as linhas desterritorializantes, mesmo que não desterritorializem”. Os processos rizomáticos aceitam a desterritorialização potencial, preservando seu caráter de abertura e, consequentemente, permitindo o fluxo do seu movimento. Contrariamente, o problema dos modelos arborescentes reside na sua completa recusa à desterritorialização.

Se no campo da dança podemos pensar na coreografia, ou roteiro coreográfico, como um decalque do percurso de criação, Paola Jacques (2011) explica que a imagem do decalque está fortemente relacionada à ideia de projeto em arquitetura e urbanismo. Estas disciplinas trabalham, nas suas bases, com a criação de territórios fixos, demarcados. O projeto urbanístico, no caso, tenta transformar o rizoma urbano em árvore, em um modelo ordenado. Identificamos o problema quando lembramos que o decalque funciona como uma fotografia – trabalho de um fotógrafo que escolhe (ou manipula) o que ele tem a intenção de reproduzir. De modo semelhante, “a produção das cidades também se faz pelo que as cartografias ignoram propositalmente, pelos lugares não incorporados às ideias e, por conseguinte, pelas ideias que não apreendem de fato os lugares” (FONSECA, 2010, pp. 3-4), assim como toda operação de reprodução ou representação.

Em vista disso, percebemos que a discussão em torno do “fazer cartográfico” tangencia algumas questões levantadas por este trabalho, tanto no que diz respeito à criação em dança, quanto no que concerne aos atuais modos de pensar e produzir cidades. Após elencarmos as principais características aproximativas do rizoma, evidenciamos a relação de proximidade que há entre o modo de operar da composição situada e os princípios do pensamento rizomático. Identificamos, assim, um “modo de operar rizomático”, a partir do qual seus operadores (cartógrafos, dançarinos, urbanistas, pesquisadores etc.) buscam construir verdadeiros “mapas sensíveis” da cidade.

[imagem #2: a trama]

O mapa emergente e um estado de improvisação contínuo

Retomemos a imagem da trama construída pelo grupo Radar 1, em seu último encontro com a escadaria do Beco Malagrida. Naquela tarde, a linha vermelha funcionou como um “disparador” da composição situada, bem como os muitos outros estímulos já presentes no espaço, e o seu manuseio também fez materializar uma trama invisível a olho nu. Essa trama foi o resultado das conexões criadas com as múltiplas dimensões da escadaria. Uma trama feita *a partir de* e *com* os conteúdos que **atravessavam** constantemente nossos corpos, desde o dia em que estabelecemos os primeiros contatos com aquele espaço. A cada nova visita, a trama se modificava, alguns dos seus laços se fortaleciam, outros se rompiam e desestabilizavam o conjunto – criavam-se, assim, novas configurações com base nos seus reajustes. A trama é o mapa emergente pela ação do corpo, feita com linhas de segmentaridade e linhas de fuga, conexões, cruzamentos, encontros, rupturas. Ou seja, um mapa referente à cidade-rizoma.

Como apontado anteriormente, o modo de operar do Radar 1 também se articulava em torno da noção de **fazer com**. O mapa gerado pela composição situada alinha-se, nesse sentido, à perspectiva dos autores do pensamento rizomático, pois entendem que os mapas

[...] agem por conexão, por variação, performance em coprodução com os processos. Decalques reproduzem-se sobre um campo de forças e mapas emergem com o campo. A diferença entre *sobre* e *com* retoma a ideia da existência de um a priori em contraposição ao *com* que pressupõe o agenciamento coletivo de forças, a performance e o devir dos processos [...] (FONSECA, 2010, p. 7).

Do ponto de vista urbanístico, o “fazer cartográfico”, ou mapeamento, diz respeito à construção de um campo de forças que valoriza a emergência dos processos e está associada à ideia de **produção conjunta** da cidade. A prática do decalque, por outro lado, seleciona as resultantes formais dos processos e as **representam** como uma realidade fixa, ou seja, uma cidade fixa. Logo, interpretamos que as questões urbanas contemporâneas também podem ser problematizadas a partir da distinção que se faz entre as ideias de

produção processual (mapa) e representação (decalque) (FONSECA, 2010).

A psicanalista e teórica brasileira Suely Rolnik (2014) também explora o campo da prática cartográfica sob o viés da lógica da diferença. No entanto, enquanto D&G diferenciam as noções de produção e representação a partir das ideias de mapa e decalque respectivamente, a autora expõe essa problemática ao distinguir a cartografia (produção) do mapa (representação). Neste texto, introduzo algumas importantes contribuições de Suely Rolnik sobre a temática da cartografia, contudo, para evitar as confusões que os termos podem suscitar, continuaremos a entender cartografia e mapa como imagens relacionadas à mesma ideia, sempre contrapostos ao decalque. Rolnik (2014, p. 59), com sua leitura da obra de D&G, classifica essas práticas em dois planos de naturezas diferentes: *macropolítica* (decalque) e *micropolítica* (cartografia, ou mapa). Destacamos que “não se trata de uma diferença de tamanho, escala ou dimensão, mas de duas espécies radicalmente diferentes de lógica”.

A macropolítica refere-se ao plano dos territórios. Um decalque da paisagem reconhecível *a priori*, que só cobre a camada visível. É o único plano visível a olho nu, no qual a individuação forma unidades e a multiplicidade, totalizações. “Como uma *árvore*, seu traçado evolui segundo um plano de organização previsível e controlável, um programa: raiz, eixo central e fixo; em torno do eixo, as partes” (ROLNIK, 2014, p. 60). Assim, os sujeitos e as coisas são definidos por oposições binárias como: homem/mulher, jovem/velho, branco/negro, formal/informal, centro/periferia, cheio/vazio etc. A vida, dentro da lógica macropolítica, tem medo do finito ilimitado, medo de se expor aos movimentos de desterritorialização. É um pensamento obediente, baseado na manutenção de decalques. “Em outras palavras, é uma estratégia de pensamento a serviço da conservação” (ROLNIK, 2014, p. 63).

O plano das práticas micropolíticas, em contrapartida, é movido pelo “fazer cartográfico”. Esse plano acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis do mundo, e é feito ao mesmo tempo que o seu processo de composição. A micropolítica opera como rizoma, onde “nada mais é fixo; nada mais é origem, nada mais é centro, nada mais é periferia, nada mais é, definitivamente, coisa alguma” (ROLNIK, 2014, p. 61). Ao contrário da cristalização dos decalques, o plano micropolítico incorpora a mutabilidade da cartografia – dobrável,

desmontável, conectável, sempre variável. O seu fazer deve estar atento aos artifícios do desejo, que consiste na produção do movimento de afetos – efeitos da ação de um corpo sobre outro, em seu encontro, que podem gerar atração ou repulsa. O desejo produz o movimento de afetos e, nesse percurso, máscaras de afetos simulados também são criadas. Os conteúdos dessas máscaras fixam-se sob uma espécie de encantamento. Todavia, as operações do desejo podem fazer mover novos afetos, a partir de novos encontros, provocando o desencantamento de velhas máscaras. A tarefa do cartógrafo, no caso, é criar as vias para os afetos que pedem passagem (ROLNIK, 2014).

A análise que Suely Rolnik (2014) faz do papel do cartógrafo – aquele da prática micropolítica – correlaciona-se intimamente com o modo de operar do dançarino na composição situada. A psicanalista considera que, para o cartógrafo,

[...] teoria é sempre cartografia – e, sendo assim, ela se **faz juntamente com** [grifo nosso] as paisagens cuja formação ele acompanha [...]. Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência [...]. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, é bem-vindo. *Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas* (ROLNIK, 2014, p. 65).

A construção de um “corpo de cartógrafo”, portanto, está associada ao potencial de *vibratibilidade* do corpo. Suely Rolnik (2014, p. 12) chama de *corpo vibrátil* a capacidade de “apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo na forma de sensações [...]”. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos”. O corpo vibrátil é aquele que alcança o invisível, um corpo que é sensível aos múltiplos **atravessamentos** e suas consequentes reações. É com esse corpo que o cartógrafo faz a sua micropolítica, libera o fluxo de passagem para o desejo, traça suas linhas de fuga. A noção de corpo vibrátil se assemelha àquela ideia de corpo poroso e maleável às afetações do mundo, que identificamos anteriormente. Mas, é interessante observar que um corpo que vibra produz reverberações para além de si, ele interfere no mundo a sua volta. O corpo vibrátil, assim, carrega consigo um potencial desestabilizador de lógicas estratificadas, fixas.

O cartógrafo se comporta como um verdadeiro *antropófago* e vive na busca por elementos

para compor suas cartografias. Ele não segue métodos específicos, é definido exclusivamente por um tipo de sensibilidade que lhe permite acompanhar a mutabilidade das cartografias e os movimentos do desejo. Para isso, Rolnik (2014) explica que o cartógrafo precisa apresentar um olhar macropolítico, atento às representações, mas preservar o seu corpo micropolítico, ou corpo vibrátil, pois sua intenção é apreender o movimento que surge da tensão entre fluxo e representação. Afinal, macro e micropolítica são díspares, mas coexistem indissociavelmente na construção de realidade psicossocial. A única regra do cartógrafo, nesse caso, é estar sempre atento a esse “limiar”. Uma “regra de prudência” que traduz inclusive o limite de tolerância do próprio corpo vibrátil. Essa regra funciona como um alerta em momentos necessários – e o corpo vibrátil sabe distingui-los –, quando a desterritorialização começa a agir no sentido da “destruição” do próprio corpo (ROLNIK, 2014, pp. 68-69).

Podemos reconhecer o emprego dessa regra quando retomamos as ações do Corpo na escadaria. Como foi visto nos relatos, o desejo de mover, ou a motivação para os movimentos, vinha dos estímulos lançados pelo próprio espaço. Ao mesmo tempo em que nos deixávamos impregnar pelos afetos, nossas ações “desviantes” provocavam a ordem daquele lugar. Provocávamos os limites do “habitual” para gerar novos encontros e, conseqüentemente, novas afetações/impregnações. Dessa forma, instaurou-se um fluxo contínuo de des-re-territorialização das formas de conviver com o espaço da escadaria. O nosso corpo vibrátil, atento a esse fluxo ininterrupto, experimentava maneiras de se colocar diante das relações construídas – como em um **estado de improvisação contínuo**. Para reforçar o nosso entendimento de “improvisação” na dança, apresento a explicação dada pela coreógrafa Zilá Muniz (2004, p. 31):

A improvisação unifica o papel de criador e intérprete em cada pessoa, permitindo que o indivíduo tome decisões sobre a obra e observe a si próprio em ação. Improvisação, nessa instância, associa-se à possibilidade de uma ação individual através de colaboração, dentro de um contexto de grupo, no coletivo.

O elemento de cooperação que acontece no ambiente de grupo onde a improvisação está presente pode ser interpretado como uma forma de valorizar o indivíduo dentro de um sistema de igualdade. Assim, a realização

do indivíduo se dá dentro de um contexto de colaboração, numa atividade em grupo, e não por competitividade. Não é através de uma hierarquia, mas ao mesmo tempo se destacam as diferenças, as singularidades.

A improvisação dá autonomia ao dançarino para que este possa experimentar seus próprios desejos de mover, se deixar guiar pelas linhas que fogem à sua própria dança. A possibilidade de observar-se instaura no dançarino a tal “regra de prudência”, uma vez que operar apenas na desterritorialização o faria perder-se de si próprio, inviabilizando a construção de novos sentidos com aquilo que se experimenta. Isso também se aplica aos limites do próprio corpo e, quando na rua, aos riscos que uma total desconexão territorial poderia trazer. Na escadaria, por exemplo, nosso corpo vibrátil “avisava” quando a segurança dos nossos corpos era colocada em risco, sobretudo os corpos das mulheres, mais vulneráveis aos ataques machistas (exemplo de ação ligada à prática macropolítica). Vale ressaltar que essa ideia de segurança é diferente de “zona de conforto”.

O estado de improvisação, portanto, não é um estado de desterritorialização pura, mas um estado de atenção, especialmente no que diz respeito à colaboração com o outro. Abordamos, com isso, um último aspecto relacionado à prática do cartógrafo: a sua ética. Segundo Suely Rolnik (2014, p. 70), a prática cartográfica não tem compromisso algum com a moral. Na análise dos desejos concebida pelo cartógrafo, não cabe ao analista sustentar valores, mas preocupar-se “com o quanto a vida que se expõe à sua escuta se permite passagem; com o quanto os mundos que essa vida cria têm como critério sua passagem”. Cabe ao cartógrafo ser suporte da vida em seu movimento de expansão, independente dos seus valores, opiniões, referências teóricas, metodologias. A sensibilidade do cartógrafo é feita pela escuta do outro e a criação conjunta de sentidos.

Sendo assim, seria possível pensar em um dançarino cartógrafo? “Dançarino”, aqui, pode ser entendido como uma das “várias máscaras do cartógrafo” (ROLNIK, 2014, p. 71) – aquele que cria sentidos com o seu corpo vibrátil. A ética do dançarino na composição situada faz-se a partir do reconhecimento do Outro, sem impor um sistema de valores. Esse modo de operar horizontal dá passagem aos afetos e aos muitos encontros que os movem; possibilita o fluxo dos movimentos de desterritorialização e reterritorialização; instaura um estado de improvisação contínuo. A dança situada, nesse aspecto, também é uma prática

(micro)política que valoriza a experiência do corpo. Na performance do Radar 1, não queríamos “ensinar” nada àquela realidade social, não estávamos ali como a figura do artista “conscientizador”, que vai para a rua com uma suposta “pretensão ativista” em detrimento de uma ética pública (BRITTO, 2015, p. 53). Não. Apesar disso, as nossas ações micropolíticas se mostraram potentes na instauração de novos dissensos no espaço público, pois se contrapunham a algumas lógicas hierarquizadas da macropolítica. Por exemplo, a desestabilização de lógicas machistas ao evidenciarmos que o corpo da mulher também pode se apropriar do espaço público e dar passagem aos seus desejos; ou o simples fato de termos encontrado formas não usuais de criar relações com o lugar, reforçando a ideia de copresença e de convívio com as diferenças.

A escadaria já se apresenta como um espaço essencialmente dissensual, ao expressar, no seu cotidiano, múltiplas realidades liminares. Acessar essas liminaridades através da dança fez emergir nas dançarinas e no dançarino uma postura de cartógrafo, criando-se uma dança colaborativa, dentro de pressupostos éticos e (micro)políticos. O estado de improvisação dos corpos que dançavam preservava as linhas desterritorializantes de uma composição que também era rizoma em seu processo, demarcada por sua “abertura” aos afetos e às variações do desejo. Com tudo isso, pergunto: será que a emergência desse dançarino-cartógrafo tem algo a ensinar aos urbanistas? Seria possível estimular o surgimento de um urbanista-cartógrafo?

Sabemos que o trabalho do urbanista consiste, inevitavelmente, na elaboração de decalques de cidade, atrelados à lógica da representação. Nesse sentido, tendo em vista que os velhos modelos de planejamento não comportam a complexidade do fenômeno urbano contemporâneo, é preciso haver uma mudança de pensamento. Talvez, assim como aconteceu nesta pesquisa, o caminho seja o entendimento da cidade como um território limiar e múltiplo, incapaz de ser decifrado por meio de métodos arborescentes, hierarquizados e fechados. Caberia ao urbanista, hoje, preservar as “linhas desterritorializantes” do seu trabalho, o que sugere a adoção de uma postura micropolítica (e ética) de reconhecimento do Outro, de colaboração, de valorização da experiência corporal, ou seja, uma postura de cartógrafo. Os tensionamentos do conceito de “cartografia” trazidos por este trabalho podem auxiliar a **ampliar** o debate sobre o que seria uma consciência urbanística contemporânea.



quinta ação | AMPLIAR

[...] torna-se especialmente necessário valorizar o espetáculo criado pelo “estar junto” e reconhecer o “dar espetáculo” como possibilidade de reinvenção da experiência urbana.

Ana Clara Torres Ribeiro (2010, p.39)

Chegamos, enfim, à última ação deste trabalho. Aqui, nada se encerra, o processo de **despertar** ⇔ **deslocar** ⇔ **impregnar** ⇔ **provocar** prossegue com o propósito de **ampliar** a nossa compreensão da cidade contemporânea e da experiência dos seus espaços. No início da pesquisa, tínhamos a intenção de por em prática procedimentos investigativos que reforçassem a ideia de *simultaneidade* do espaço urbano e valorizassem a ação do corpo nos espaços públicos da cidade. Por isso, entendemos que o processo de composição da dança situada poderia ser um “dispositivo de distanciamento” capaz de provocar uma aproximação com o nosso objeto. Logo, passamos a nos perguntar o que é da cidade que fica registrado na composição situada e que relações podemos fazer entre o nosso dispositivo de pesquisa e o campo de atuação do urbanismo.

Primeiramente, precisávamos compreender melhor as particularidades dessa dança situada, quais eram seus princípios e como ela poderia se configurar em um dispositivo investigativo para este trabalho. Então, uma série de experimentações iniciais nos mostrou que essa dança apresentava um modo de operar bastante particular – baseado na noção de corpo maleável, poroso e disponível aos múltiplos afetos que o atravessam. Essa forma compositiva evidenciou-se de modo contextual e relacional, potente no sentido de gerar verdadeiros mapeamentos sensíveis dos espaços nos quais se realizava. Depois disso, um pouco mais conscientes do modo de operar da dança situada, partimos em uma expedição com o objetivo de explorar um espaço público específico: a escadaria do Beco Malagrida, no Centro de João Pessoa. Um lugar que englobava liminaridades de muitas ordens, onde categorias dicotômicas como formal/informal, centro/periferia, apropriação/abandono, público/privado etc. não eram suficientes para localizá-lo, pois ocupava um território “entre”

essas delimitações.

Dançar com essas liminaridades fez emergir nos nossos corpos uma lógica operacional que encontrou rebatimentos no pensamento rizomático de teóricos como Deleuze e Guattari (2011) e Suely Rolnik (2014). Dessa forma, passamos a entender o caráter micropolítico da nossa abordagem, a qual operava – dentro de uma perspectiva relacional – no reconhecimento de sujeitos invisíveis e seus afetos, das opacidades, das ações que escapavam à macropolítica do planejamento estratégico. Alinhamo-nos às ideias de “conviver” e “fazer com” para compor nossa dança situada, sempre evitando impor valores ou hierarquizar as nossas ações. Descobrimos, assim, que esse modo horizontal de operar e intervir nos espaços da cidade requisiava a adoção de uma postura de “cartógrafo”, um analista que produz mapas em conjunto com a cidade e valoriza o caráter processual dessa produção.

Por um urbanismo que dança [com] a cidade

Neste trabalho, falamos de um tipo específico de dança. Uma dança colaborativa, feita por corpos vibráteis em um estado de improvisação contínuo. Fazer essa dança no espaço público nos forneceu dicas de atitudes possíveis frente aos processos urbanos contemporâneos que renegam a vida no espaço público e impõem consensos à população. Esse tipo de vida urbana contemporânea, decalque criado pelo planejamento estratégico, não abre espaço para a inventividade, para a apropriação dos espaços públicos, ou para as “linhas de fuga” da trama urbana. Por isso, entendemos que ações como a composição situada “corporificam, na encenação da experiência urbana, o descarte, por alguns instantes, de controles que totem a invenção (e inversão) de posições nos fluxos urbanos” (RIBEIRO, 2010, p. 31).

A dança situada nos ensinou que ocupar a cidade com o corpo, seja dançando ou apenas caminhando, significa exercitar a nossa autonomia. É ser condutor da nossa ação no mundo, diretor do nosso espetáculo. É o exercício do direito a “dar espetáculo” como uma reafirmação do direito à cidade. Tal como Ana Clara Torres Ribeiro (2010, p. 32) nos revela, esse é “um direito que, para o sujeito, corresponde ao direito de ser visto, lido e conhecido

em seus próprios termos e, assim, com a máscara e o roteiro de sua escolha”. É ser outro e ser vários. Os atuais processos de produção da cidade, nos quais a lógica do mercado se sobrepõe às demandas da população, buscam invisibilizar a existência desse Outro. Logo, provocar dissensos, gerar fricções, construir relações e lançar o olhar sobre as práticas dos sujeitos invisibilizados – vendedores ambulantes, prostitutas, moradores de rua, caminhanteres e todos aqueles que se apropriam do espaço público urbano – é subverter essa lógica excludente.

O campo do urbanismo, nessa perspectiva, precisa aprender a dançar a cidade, com a cidade. Dançar a cidade no sentido de “entrar na dança” da cidade; aceitar os fluxos e contrafluxos das suas operações de des-re-territorialização; apreender suas simultaneidades e multiplicidades; entender que a vida urbana é rizoma e o **movimento** é sua matéria principal. As tentativas de cristalizar a cidade dentro de um modelo, um decalque, sempre geram a supressão de algo que fica de fora, pois é impossível abarcar o “todo concreto” dentro de um recorte representacional (SANTOS, 2013). O projeto urbanístico é sempre um decalque. Diante disso, o urbanista precisa estar consciente do seu papel ético-político e, assim como o dançarino e o cartógrafo micropolítico, passar a se perguntar como conceber cidades que deixem brechas para as “linhas de fuga”, que permitam a passagem do desejo. Como fazer um urbanismo em movimento? Ao invés de criar “zonas de detenção”, como fazer um urbanismo que valorize as liminaridades constituintes da cidade e não crie fronteiras?

O urbanista precisa saber dançar **com** a cidade. Seu papel é articular trocas entre os mais diversos atores urbanos e reconhecer aqueles sujeitos que estão inseridos numa lógica de apagamento e segregação. O trabalho do urbanista (dançarino e cartógrafo) é feito em colaboração e deve promover uma construção coletiva da cidade. Uma cidade que dança, onde seus habitantes podem improvisar seus próprios movimentos, sua própria vida. Por ora, termino com o comentário de Félix Guattari (2012, p. 154) quando diz que “a condição para tais mudanças reside na tomada de consciência de que é possível e necessário mudar o estado de coisas atual e de que isso é de grande urgência”.

- ARAÚJO, James Amorim. Sobre a cidade e o urbano em Henri Lefebvre. **Revista GEOUSP: Espaço e Tempo** [Online], São Paulo, n. 31, 2012. 133-142.
- ARDENNE, Paul. **Un art contextuel**. Paris: Flammarion, 2002.
- BACON, Jane M.; MIDGELOW, Vida L. Processo de Articulações Criativas (PAC). In: SILVA, C. R. E. A. (Org.). **Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v. v.3, n.1, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Imagens do Pensamento. In: BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, v. 2, 1987. p. 143-277.
- _____. O Narrador. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online], n. 19, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- BRITTO, Fabiana Dultra. Subjetividade, corpo, arte: articulações críticas. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. (Org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea, II. Subjetividade corpo arte**. Salvador: EDUFBA, v. II, 2015.
- BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e Corpografias Urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, 7, 2008.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo**: utopias e realidades, uma antologia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Original publicado em 1965)

COSTA, Xico. Imagem e experiência de apreensão da cidade. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (Org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. t. 3. Alteridade imagem etnografia.** Salvador: EDUFBA, v. III, 2015a. p. 52-83.

_____. Relato de uma escrita possível. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (Org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. t.3. Alteridade imagem etnografia.** Salvador: EDUFBA, v. III, 2015b. p. 91-113.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

FÜZESSÉRY, S.; SIMAY, P. (Org.). **Le choc des métropoles: Simmel, Kracauer, Benjamin.** Paris: Éditions de l'éclat, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. (Org.). **A Performance Ensaída.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

FONSECA, Carolina F. D. Cartografias: produção de saberes, subjetividades e cidades. I **ENANPARQ. Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e perspectivas,** Rio de Janeiro, 2010.

FREITAS, Vanildo. Usos da cidade: Parkour e B.boying. **Revista Científica/FAP,** Curitiba, v. 11, jul./dez. 2014. pp.79-95.

GONÇALVES, Thaís. Fricções entre dança e performance. **OLHARCE: a revista de dança do Ceará,** Fortaleza, 2011.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares.** São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012 (Original publicado em 1992)

HARVEY, David. **Espaços de esperança.** 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HERMANN, Nadja. **Pluralidade e ética na educação.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

- _____. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, n. 053.04, out. 2004.
- _____. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, n. 093.07, fevereiro 2008. ano 08.
- _____. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 4. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- _____. Experiência errática. **Revista Redobra**, Salvador, n.9. Ano 3, 2012. 192-204.
- _____. Táticas profanatórias de espaços urbanos. In: URIARTE, U. M.; CARVALO, M. J. (Org.). **Panoramas Urbanos. Usar, viver e construir Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2014. pp. 15-29.
- LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. (Original publicado em 1970)
- _____. **La production de l'espace**. 4e. ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000. (Original publicado em 1974)
- _____. **O direito à cidade**. 1. ed. Lisboa: Letra Livre, 2012. (Original publicado em 1968)
- MAGNAVITA, Pasqualino R. Ciência e religião: por uma micropolítica de subjetivação. **Caderno CRH**, Salvador, v.26, n.69, Set./Dez 2013. 493-510.
- MARTINS, Gal. Cia. Sansacroma [vídeo]. **A dança no espaço urbano. Outros modos de estar e conviver na cidade de São Paulo**, 2015. Disponível em: <<http://museudadanca.com.br/adancanoespacourbano/#sansacroma>>. Acesso em: 7 mar. 2016. Exposição online.
- MORAIS, Carmen. **A dança in situ no espaço urbano**. 1. ed. São Paulo: Lince, 2015.
- MORAIS, Liria de A. **Corpomapa**: o dançarino e o lugar na composição situada. Salvador: UFBA / Escola de Teatro, 2015. [tese de doutorado].
- MUNDIM, Ana Carolina. O que é coreografia? In: ALMEIDA, M. (Org.). **A cena em foco**: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília: Editora IFB, 2015.
- MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. Florianópolis: UDESC/CEART, 2004. [dissertação de mestrado].
- PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana; São Paulo**: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

- _____. **Arte, cultura e cidade:** aspectos estético-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.
- PASSOS, Juliana C. **Rolf Gelewski e a improvisação na criação em dança:** formas, espaço e tempo. Curitiba: Editora Prismas, 2015.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Dança de sentidos: na busca de alguns gestos. In: BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. (Org.). **Corpocidade:** debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010. pp. 25-41.
- _____. et al. Cartografia da ação e a juventude na cidade: trajetórias do método. In: RIBEIRO, A. C. T.; CAMPOS, A.; SILVA, C. A. (Org.). **Cartografia da ação e movimentos da sociedade:** desafios das experiências urbanas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.
- RIZEK, Cibele Saliba. Limites e limiares/ Corpo e experiência. **Revista Redobra**, Salvador, n. 10. Ano 3, 2012. 33-39.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2014.
- ROSA, Thais T. et al. Liminaridades. In: BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. (Org.). **Corpocidade:** gestos urbanos. Salvador: Edufba, 2017. pp. 350-383.
- SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo:** globalização e meio técnico-científico informacional. 5 ed. São Paulo: EDUSP, 2013.
- SCOCUGLIA, Jovanka. B. C. Cidades, intervenções e práticas urbanas: usos do espaço público e qualidade sociourbanística nos centros de João Pessoa e Recife. In: SILVEIRA, J. A. R. E. A. (Org.). **Espaços livres públicos:** lugares e suas interfaces intraurbanas [recurso eletrônico]. João Pessoa: AB Editora, 2016.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra.** 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016. (Original publicado em 1994)
- SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabitação compartilhada.** Valença: Selo A Editora, 2014.
- TAYLOR, Diana. **Performance.** 1. ed. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.
- TERRA, Ana. Palavra da curadoria [vídeo]. **A dança no espaço urbano. Outros modos de estar e conviver na cidade de São Paulo**, 2015. Disponível em: <<http://museudadanca.com.br/>>

adancanoespacourbano/#curadoria>. Acesso em: 7 mar. 2016. Exposição online.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria: Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

WEBER, Suzi. Um modo particular de composição: a improvisação. In: ALMEIDA, M. **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015. pp. 11-22.