

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Dissertação de Mestrado



CORPOGRAFIAS DA CIDADE ATRAVÉS DA DANÇA

O USO DA RUA PELO ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO

Débora Souto Allemand

Pelotas, 2016

Débora Souto Allemand

CORPOGRAFIAS DA CIDADE ATRAVÉS DA DANÇA:

o uso da rua pelo...AVOA! Núcleo Artístico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Rocha

Pelotas, 2016

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

A424c Allemand, Débora Souto

Corpografias da cidade através da dança : o uso da rua pelo ...AVOA! Núcleo Artístico / Débora Souto Allemand ; Eduardo Rocha, orientador. — Pelotas, 2016.

238 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

1. Cidade. 2. Dança. 3. Intervenções urbanas. 4. ...AVOA! Núcleo Artístico. 5. São Paulo. I. Rocha, Eduardo, orient. II. Título.

CDD : 793.3

Elaborada por Kênia Moreira Bernini CRB: 10/920

Débora Souto Allemand

Corpografias da Cidade através da Dança: O uso da rua pelo...AVOA! Núcleo Artístico

Dissertação aprovada, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 11 de Abril de 2016.

Banca Examinadora:

Eduardo Rocha

Prof. Dr. no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo UFPel (Orientador)
Doutor em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Maurício Couto Polidori

Prof. Dr. no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo UFPel (Membro Interno)
Doutor em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Donald Hugh de Barros Kerr Júnior

Prof. Dr. no Programa de Pós-graduação em Educação IF-Sul (Membro Externo)
Doutor em Educação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Carmen Anita Hoffmann

Profa. Dra. no Centro de Artes, no curso de Dança-Licenciatura UFPel (Membro Externo)
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Dedico esta cartografia à Vó Bena
(*in memoriam*), pelas cantorias em
vida e pela inspiração para os
estudos e para a arte.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Edu Rocha, amigodudu, por me incentivar a fazer pesquisa da maneira mais divertida e pelas infinitas horas de dedicação ao trabalho, misturando “arte e vida”, fazendo o que ama e permitindo que todos à sua volta transformem suas linhas de fuga em linhas de vida.

Aos “desorientandos” e amigos, ou a “gang do Dudu”, Bárbara Hypolito, Fernanda Tomiello, Carolina Magalhães, Talita Vieira, Carol Clasen, Rafaela Pinho, Antonella Pons, Gustavo Nunes, Paola Brum, Lorena Maia, Luana Detoni, Laís Portela, Ivan Kuhlhoff, Glauco Munsberg, pelas trocas e risadas, pelas leituras, discussões e devaneios sobre a vida.

Aos amigos do LabUrb, Maurício Polidori, Otávio Peres e Alexandre Santos, pelas opiniões divergentes que me fizeram repensar muitas certezas.

Aos amigos da FAUrb, Sky, Flávia, Rodolfo, Taís, Léo e Otávio, por dividirem as discussões sobre ensino, sobre ser professor e por fazerem política incansavelmente.

Às colegas e professoras da dança, Berê, Carminha, Josi, Maria, Xanda, Thiago, Cris, Bebel, Lana, Bruna, Jaínne, Deniltu, Mônica, Helena, Karen, Taís, Jú... importantíssimas na minha constituição como professora-artista-pesquisadora e pelas experimentações dessa pesquisa.

Ao pessoal do ...AVOA! Núcleo Artístico, que me emprestou suas vozes e seus corpos para repensar a dança e a rua.

À mãe, pelo amor e confiança, pelos mates de manhã e pelos lanchinhos à tarde.

Ao pai, pelo amor, pelas leituras do trabalho e infinitas discussões sobre metodologia.

Ao Lico, pelo amor, apesar da diferença em relação ao modo de ver a vida.

À CAPES, pelo auxílio financeiro, que me permitiu mergulhar na pesquisa.

E, por fim, aos encontros, aqui ou acolá, sempre necessários para vivermos o presente.



IMAGENS ILUSTRATIVAS DE FUNDO DE PÁGINA

- Imagem de Capa e das páginas 19, 24, 35, 38, 41, 43, 45, 48, 49, 55, 57, 59, 61, 67 e 71. Autor: Gil Grossi, 2014 e 2015. Fonte: <https://avoacentrespacos.wordpress.com/>. Acesso em: 9/abr/2015. Edição: da autora, de Gustavo Nunes e Carolina Clasen.
- Imagem dos Agradecimentos, da Epígrafe e das páginas 76 e 156. Autor: Lucas Dias, 2014. Fonte: <https://www.facebook.com/lucaskdias/photos>. Acesso em: 26/abr/2015.
- Imagem do Sumário. Autor: Ivan Kuhlhoff, 2013. Fonte e edição: da autora.
- Imagens das páginas 11 e 12. Autor: Berenice Fuhro Souto, 2014. Fonte e edição: da autora.
- Imagem da página 16. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 26/abr/2015. Edição: da autora.
- Imagens das páginas 27, 70. Autor: Débora Allemand, 2015. Fonte e edição: da autora.
- Imagem da página 34. Autor: Takeo Ito, 2015. Fonte e edição: da autora.
- Imagem da página 63. Autor: Annie Fernandes, 2015. Fonte e edição: da autora.
- Imagens do *flipbook*: páginas 77 a 148. Autor: Débora Allemand, 2015.



E a cidade que me constitui, não é a cidade geográfica em que moro, mas a cidade que mora em mim. Não somos somente um corpo, uma coisa, um endereço, mas uma cidade-eu, repleta de fragmentos os mais diversos (ARAÚJO, 2011, p. 198).

RESUMO

ALLEMAND, Débora Souto. **Corpografias da Cidade através da Dança**: o uso da rua pelo ...AVOA! Núcleo Artístico. 2016. 238f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

O trabalho busca encontrar algumas relações que podem ser feitas entre cidade e dança, a partir do projeto “Entre-espacos” do ...AVOA! Núcleo Artístico. A pesquisa volta-se para o estudo das intervenções urbanas, mais especificamente a dança, entendendo que essa é capaz de abrir brechas para diferentes compreensões da cidade e um dispositivo de desterritorialização-reterritorialização-territorialização dos habitantes, potencializando-os a atentar para o espaço da cidade. O principal objetivo do trabalho é compreender relações entre cidade e dança, a partir da *performance* do ...AVOA! Núcleo Artístico. Tem como método a Cartografia, uma metodologia em cuja essência não está a validação ou a reprovação de uma situação, mas sim a possibilidade de fomentar novas leituras do espaço urbano e, conseqüentemente, da cultura e da sociedade. São utilizados como instrumentos metodológicos: revisão bibliográfica, entrevistas, corpografia urbana e análise de fotos e vídeos do grupo. O trabalho volta-se para a Rua São Bento no centro da cidade de São Paulo/SP, local de estudo do grupo ...AVOA!. A revisão teórica passa por conceitos de ritornelo, território, corpografia urbana, corpo-espaço, intervenções urbanas, dança contemporânea, cidade, espaço e contemporaneidade, buscando relacionar movimentos da sociedade moderna e pós-moderna para compreender os processos de subjetivação contemporâneos. A pesquisa conclui que a cidade pode passar a ser vista também a partir das pessoas que a habitam, porque os principais motivadores de criação para o ...AVOA! foram o ritmo e o movimento das pessoas do local, bem como os sons produzidos por elas. A arte de rua passa a ser entendida como uma forma de resistência na cidade capitalista contemporânea, que é capaz de transformá-la de dentro do próprio sistema econômico e social.

Palavras-chave: cidade; dança; intervenções urbanas; ...AVOA! Núcleo Artístico; São Paulo.

ABSTRACT

ALLEMAND, Débora Souto. **Bodygraphys of the City through the Dance**: the use of the street for the ...AVOA! Núcleo Artístico. 2016. 238f. Dissertation (Master Degree in Architecture and Urbanism) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

The paper seeks to find relations between city and dance, through the project "Entre-espacos" of ...Avoa! Núcleo Artístico. The research focuses on the study of urban interventions, specifically dance, understanding that this is able to create opportunities for different city understandings and a device to desterritorialization-reterritorialization-territorialization the population, potentiating un to atent for the city space. The main objective is understanding the relation between city and dance, from the experience of ...Avoa! Núcleo Artístico. We used the cartography with method, which essentially is not validating or invalidating a situation, but the possibility of fostering new readings of urban space and, consequently, of culture and society. The methodological tools use dare: bibliographic review, interviews, urban bodygraphy and analysis of group's photos and videos. The paper focuses on the ...AVOA!'s study space, São Bento Street in São Paulo downtown. The theoretical review involves concepts of ritornelo, territory, urban bodygraphy, body-space, urban interventions, contemporary dance, city, space and contemporaneity, trying to relate movements of modern and postmodern society to understand the processes of subjectivity contemporaries. The research concludes that the city can be understood also through the persons that lives her, because the principal ...AVOA! creative motifs was the people ritm and movement and the sounds produced by them. The street art can be understood as a resistance way in the capitalist contemporary city, wich is able to transform it from inside of economic and social system.

Key-words: city; dance; urban interventions; ...AVOA! Núcleo Artístico; São Paulo.

Sumário

BASTIDORES	13
1. ENTRANDO EM CENA.....	17
2. COM QUEM/O QUÊ/COMO DANÇAMOS?	25
2.1. Metodo(i)logia	26
2.1.1 O Corpo-espaço da Pesquisa.....	30
2.1.2. Instrumentos Metodo(i)lógicos	31
2.2. Espaço-tempo Contemporâneo	36
2.2.2. Corpo-sujeito e a Experiência	39
2.2.3. Corpo-Espaço	44
2.2.4. Cidade-mercado e Rua.....	49
2.3. Arte-rua e Dança Contemporânea	60
2.3.2. Intervenção Urbana	65
2.3.3. Arte de Rua: Um Traçado	68
3. CENÁRIO DE ESTUDO: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO.....	78
3.1. Uma São Paulo.....	80
3.2. Uma Rua São Bento	90
3.3. Histórico do grupo.....	97
3.4. “Entre-espaços: Relações possíveis no Encontro com a Rua”	103
3.4.1 Territorialização	111
3.4.2 Micro-Resistências	116
3.4.3 Redemoinho	124
3.4.4 Som-espaço, corpo-espaço.....	130



3.4.5	Caminhada Lenta e Pausa	134
3.4.6	Relação com os vendedores informais.....	139
3.4.7	Grades	143
3.4.8	Outros Territórios	147
4.	CRIANDO NOVOS TERRITÓRIOS, RETERRITORIALIZANDO	150
	RASTROS DE UMA ARQUITETA-PROFESSORA-CARTÓGRAFA-URBANISTA - BAILARINA-PESQUISADORA.....	157
	REFERÊNCIAS.....	158
	APÊNDICES.....	168
	Apêndice A - Roteiro das Entrevistas	169
	Apêndice B- Integrantes do ...AVOA! Núcleo Artístico	172
	ANEXOS	175
	Anexo A – Transcrições, áudios e vídeos das entrevistas.....	175
	Anexo B – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido e Autorizações de Uso de Imagens e Depoimentos dos entrevistados	175
	Anexo C – Vídeos e áudios	175

BASTIDORES

Aquela que dança pela cidade mistura-se e, por vezes, é a cidade
Não sabe se é bailarina, se é grupo, escritora, se é cidade ou espectadora
Ora arquitetura, ora professora, algumas vezes faz arte, outras técnica

Às vezes é subjetiva e racional, às vezes subjetorracional e às vezes também raciosubjetiva

Pode ser subjetorraciocinadora e tecer racionalizantes subjetividades

Não segue a ordem binária

Subjetivamente se espalha na horizontal

É uma bailarina danada, ou uma arquiteta daninha, ou professorarquiteta ou arquitetadançarina

É cartógrafa

Dançarina do tempo, assim meio intempestiva, misturando um passo de jazz com uma pontinha do balé clássico,

mas curtindo mesmo uma dança de rua que sai pela cidade e faz todo mundo parar pra olhar

Já não é moderna, nem nunca foi pós-moderna, nem ninguém vai dizer “tu és”

Nem é também nem eu sou

Mas quando dança e alguns se mexem, tá feito o espetáculo

Quando alguém permite que o corpo dance,
mesmo que dance só por dentro, tudo é bom, tudo é divino porque é do corpo.

(Poema criado, recriado e malcriado, por dois corpos. Autores: Débora Allemand e Gustavo Nunes)



Já que a dança na rua não tem bastidores e que a todo tempo estamos em cena, escolhi falar dos bastidores dessa pesquisa, do que não está por trás, porque na verdade está ao lado e do que está dentro ao mesmo tempo em que ficou para fora. Especialmente aqui, falarei em primeira pessoa, ainda que saiba que meu “eu” é atravessado por muitos outros.

Sou dança, sou cidade, sou sujeitos e movimentos. Explicar porque eu danço? Creio ser impossível, para isso existe a arte. Sou várias, porque a gente é o que é o tempo inteiro. Sou o que sou, mas também já não sou mais. Sou também livros, sou também pessoas, sou sensação, sou arquitetura.

O que me arrepia é a liberdade, é saber aproveitar cada instante deixando ser infinito, mesmo que por um segundo. A experiência é a eternidade, é esse emaranhado de sentimentos no papel, no palco, na rua, no espaço e no tempo... na vida! É visceral, é corporal, é sensação! É inexplicável, é irracional. “E quem um dia irá dizer que não existe razão nas coisas feitas pelo coração? E quem irá dizer que existe razão?”, já diria Renato Russo. Somos os Eduardos, as Mônicas¹, as músicas, os lugares, as sensações. E a melhor parte é proporcionar experiências no leitor, no público, no cidadão.

Acredito não nas cidades perfeitas, mas nas cidades abertas para a espontaneidade. Gosto da dança como obra aberta, sem sentido único, da vida como ela é, de aproveitar cada instante. Eu acredito na surpresa que a arte de rua é capaz de proporcionar. No fazer pensar sem raciocinar, na falta de sentido que faz sentido, no sentir.

¹ *Eduardo e Mônica* é uma música composta por Renato Russo, lançada em 1986 no álbum *Dois*, do grupo *Legião Urbana*.

E é assim que me entendo nesse mundo como arquiteta, urbanista, professora, artista e pesquisadora. Talvez uma tríade de infinitas coisas, buscando a sensibilização das crianças, dos alunos, dos cidadãos, dos Arquitetos e Urbanistas... Buscando fazer cidades para pessoas, para corpos, para sujeitos.

Este trabalho inicia quando começo a fazer pesquisa com o professor Edu Rocha. Desfazemos as fronteiras entre formal e informal e continuamos sendo “para-formais”², mesmo depois que nos desligamos do projeto³. Levo desta pesquisa a possibilidade de unir as “duas” áreas com que trabalho e que hoje, para mim, não são duas, mas várias e, ao mesmo tempo, uma só, já que sou única e carrego muito da arquitetura e do urbanismo para a dança e vice-versa.

Fiz a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo⁴ ao mesmo tempo em que fiz a Faculdade de Dança-Licenciatura⁵ e, neste meio tempo, fui constituindo-me arquiteta, urbanista, bailarina e professora. Desde então essas duas graduações constroem juntas uma única Débora. Sou uma Débora transformada e atravessada por diversas Déboras, sou múltipla.

² "Para-formal" é uma palavra criada pelo grupo argentino GPA (2010) e apropriada pelo Grupo de Pesquisa Cidade + Contemporaneidade. É um conceito de fronteira que, ao contrário da oposição entre o formal e o informal, busca experimentar a fresta ou o interstício entre categorias. Para o Grupo C+C, as atividades consideradas “para-formais” são todas as atividades (comerciais, culturais, moradia, etc.) encontradas no espaço público da cidade, que não fazem parte de seu desenho urbano (original), mas que, na contemporaneidade, fazem parte de seu cotidiano (ALLEMAND; ROCHA; PINHO, 2015).

³ O projeto de pesquisa “Para-formalidades no centro da cidade” foi financiado pelo CNPq e realizado de 2011 a 2014. Fui bolsista deste projeto durante os anos de 2012 e 2013.

⁴ Ingressei no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas em 2005/2 e concluí a graduação em 2013/1.

⁵ Ingressei na primeira turma do curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas em 2008/2 e concluí a graduação em 2015/2.

Termino a pesquisa de iniciação científica com o Edu tendo a certeza de que unir a prática à teoria é o meu caminho e que pesquisar a dança na cidade era o que eu queria. Meu trabalho final de graduação na FAUrb⁶, orientado pelo Professor Maurício Polidori, foi uma abertura dos espaços públicos para a dança, os movimentos espontâneos da cidade e as micropolíticas. Era uma Praça Coreográfica, por onde “se entrava pelo meio e tinham múltiplas saídas”.

Meu Trabalho de Conclusão da Dança⁷ segue a caminhada dançada na cidade e me prepara mais ainda para chegar neste momento de Dissertação do Mestrado. Meus trabalhos junto ao Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto⁸, principalmente os que são criados para espaço urbano, fomentam diversos pensamentos viscerais e me dão sede de dança, de arte, de *performance*, de cidade. Nos Estágios no curso de Dança, pude aprender a ensinar sobre as relações entre corpo e espaço e tive a oportunidade de reunir um grupo disposto a experimentar a dança na rua, jogando-se no caos do espaço urbano, sem compreender de antemão como a arte ali se daria. Devorei tudo isso e sigo devorando, alimentando esta pesquisa. Esta é a cidade que mora em mim, a qual eu também transformo e refaço a todo tempo.

⁶ Meu Trabalho Final de Graduação na FAUrb – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - foi um projeto urbano denominado de “Praça Coreográfica”, realizado em 2013/1, com orientação do Prof. Maurício Polidori e indicado à participar de concursos de projeto.

⁷ Meu Trabalho de Conclusão de Curso da Dança foi uma pesquisa denominada “A Dança e a Cidade: Diálogos entre o Espaço Urbano e a Criação Artística”, orientado pelo Prof. Thiago Amorim e realizado em 2014/2.

⁸ Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto é um grupo de dança contemporânea da cidade de Pelotas-RS, que tem direção da Profa. Berenice Fuhro Souto.

1. Entrando em cena...

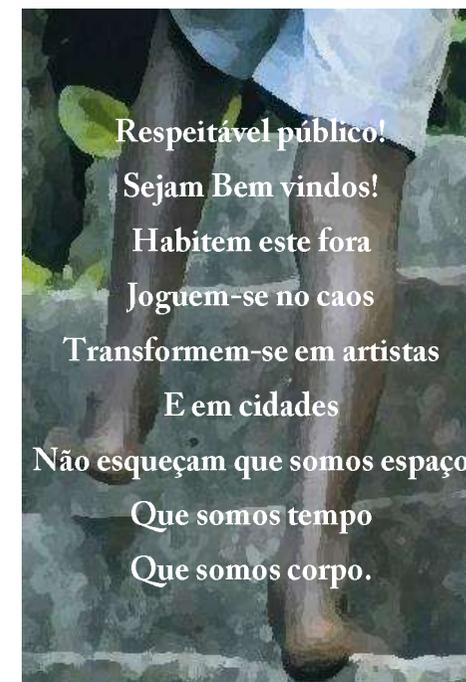
Entramos em cena para tratar da relação entre dança e cidade, através do ...AVOA! Núcleo Artístico⁹, num “aqui e agora” de experiência e na busca de dar visibilidade às micropolíticas¹⁰ da cidade. Na busca da relação com o outro, com o espaço e com a contemporaneidade, dando vistas à sociedade que surge a partir do trabalho do grupo ...AVOA!, na cidade de São Paulo.

O espaço, nesta pesquisa, está completamente imbricado ao tempo e aos sujeitos que com ele interagem, não somente o espaço geométrico, de medidas, mas como a sociedade se constitui a partir dessa interação sujeito-espaço (SANTOS, 2014). O conceito de espaço está vinculado também ao conceito de tempo, este que, na contemporaneidade, é efêmero e se transforma rapidamente.

A globalização hegemonizou a maioria das cidades e generalizou seus habitantes. Vivemos em espaços previsíveis, sem a possibilidade da surpresa e da experiência. Paradoxalmente, vivemos em meio à multidão de habitantes das cidades e ao mesmo tempo não temos troca com o outro, porque não temos tempo de parar para pensar, parar para sentir. A cidade, por ser o lugar da concentração de heterogêneos é também lugar de conflitos e, por isto, lugar de política (JACQUES, 2010; BONDÍA, 2002).

⁹ ...AVOA! Núcleo Artístico é um grupo que realiza intervenções urbanas no centro de São Paulo-SP e busca fazer movimentos que tenham significado a partir do espaço em que está inserido.

¹⁰ Micropolítica são as pequenas ações feitas pelos usuários da cidade, que buscam animar e dar vida àquele espaço seja para fazer arte, para fazer política ou simplesmente para utilizar o espaço. É a política feita pelas minorias em relação às categorias hegemônicas, que nem sempre são em menor número de pessoas (JACQUES, 2012).



O capitalismo faz da cidade um produto para a venda, produz identidades e culturas e despolitiza os espaços públicos. Os condomínios fechados e os shoppings acarretam obstáculos na cidade e há a diminuição do uso do espaço de convívio com o diferente. Transforma-se a cidade em espetáculo e a vende-se para o turismo. Mas na contramão da macropolítica¹¹, estão aqueles que vivem a cidade visceralmente, aqueles que a constroem no cotidiano, são eles: os mendigos, os trabalhadores informais, os grupos que dançam na cidade, aqueles que fazem intervenções urbanas, etc. (JACQUES, 2012).

Os cidadãos da cidade estão em constante troca e reconstituição, a partir do contexto em que residem. Somos bombardeados por informações que nos atravessam e nos transformam, e empurrados pelo capitalismo para cada vez produzir e consumir mais. A maioria dos habitantes das cidades não tem experiência urbana¹², apesar de passar grande parte do dia no trânsito indo de casa para o trabalho e vice-versa (BONDÍA, 2002).

Entender o mundo contemporâneo necessita, então, pensar sobre corpo sem separá-lo do contexto em que está imerso, pois esses dois estão em constante troca. Por isso Miranda (2008) sugere que o corpo do nosso tempo não é mais um corpo próprio sim *corpo-espaço*, em eterno vir a ser. Além disso, “corpo” já não pode mais ser entendido como uma parte contrária à mente - somos sujeitos inteiros e o aprendizado racional passa pela sensibilidade da experiência do corpo. Por isso, as cidades são importantes espaços de subjetivação e devem

¹¹ Macropolítica é a política feita pelos governos, estados, pelo capital. É a política hegemônica.

¹² Experiência Urbana são as diversidades de sensações e trocas que a cidade pode proporcionar. Depois do Modernismo, as cidades em geral passaram a ser pensadas mais para os carros e para ser um local de trânsito de um lugar a outro e perderam essa característica do uso dos espaços públicos pelos habitantes.

ser espaços de liberdade, de criação e de arte, pensadas e produzidas pelas pessoas e para as pessoas.

Desde 1950, muitos movimentos de arte lutam pelo seu espaço na cidade e, assim, também produzem a cidade. Alguns grupos modernistas e pós-modernistas discutiram sobre a democratização da arte e passaram a utilizar espaços alternativos ao teatro de palco italiano, entendendo que ir para a rua era também uma forma de fazer política. Situacionismo, *happening*, *performance* e *Judson Church* foram alguns desses grupos. Propunham uma fusão entre as artes, rompiam com a arte tradicional e não desvinculavam a arte da vida. Isso gerava uma mudança aos que caminhavam na rua: de pedestres a espectadores emancipados, o que provocou novas formas de estar na cidade (SILVA, 2005).

As intervenções urbanas¹³ buscam, então, transformar o ambiente e têm função pública e política. Diluem as fronteiras entre as linguagens da arte, entre artista e espectador e, entre espaço cênico e espaço da plateia. A arte desterritorializa¹⁴ os que a experimentam, modifica valores da sociedade e potencializa uma nova forma de enxergar um “mesmo” espaço. Além disso, a cidade é lugar de múltiplos estímulos e, por isto, de grande potência para a criação artística, abrindo possibilidades de diferentes sensações e movimentos e produzindo diferentes formas de pensar com a dança (RIBEIRO, 2014).

¹³ Intervenção Urbana, Arte de Rua ou Arte Urbana são as “manifestações de arte realizadas diretamente no espaço da cidade”. Assim, todas as manifestações artísticas na urbe – grafite, performance, happening, dança, teatro – são consideradas intervenção, já que modificam a paisagem e a relação entre os cidadãos (JAHN; LAMAS, 2012, p. 79).

¹⁴ Para Deleuze e Guattari (1997), desterritorializar significa lançar-se para fora de um território, daquilo que é familiar, em busca de outro lugar, outros territórios.

**A bailarina ao mesmo tempo em que olha,
ela é o espaço
Ao mesmo tempo em que pergunta, responde com sua própria dança
Impensada
Ou pensada com o corpo
Parada no movimento**

Em meio a essas questões de dança, corpo, espaço, cidade e arte de rua, o trabalho fica na fronteira entre dança e cidade e, portanto, trata de um tema de relevância para as duas (ou diversas) áreas. Entretanto, a maioria das pesquisas encontradas na área das intervenções urbanas se volta à área das artes, olhando para os processos de criação e aproveitando a cidade como um campo de acesso a novas ideias. Então, esta pesquisa toca na área da Dança quando reflete sobre as formas de exploração do espaço a fim de repensar sobre as possibilidades de criação coreográfica. E para a área de estudos do Urbanismo, o trabalho contribui no sentido de dar vista a uma nova forma de apreender as características dos espaços urbanos e da sociedade: olhando para a arte urbana que, ao mesmo tempo, lê e produz a cidade.

A pesquisa busca aproximar o filosofar do criar, entendendo que não existe verdade absoluta e nem que as coisas signifiquem algo igual para todos ao mesmo tempo. Entende-se



na filosofia e na arte formas de criar dobras¹⁵, possibilidades de ampliar caminhos e formas de ver e viver a vida. Linhas de fuga que criam linhas de vida a partir da subjetivação.

Para isso, utilizou-se a metodo(i)logia da cartografia, que segue em busca de experimentar o processo da pesquisa, não utilizando métodos prontos, mas permitindo que o próprio percurso defina o caminho. Não se quer validar ou reprovar determinada situação e sim, dar vez e voz às micropolíticas da cidade, atentando para o que pede passagem e devorando tudo aquilo que causa experiência e faz pensar sobre a rua em relação à dança. Também parte-se do conceito de “corpografia urbana” (JACQUES, 2008) para compreender os mapas que são traçados, inscritos no corpo do cartógrafo, que se coloca em interação e troca com o espaço urbano.

Assim, realiza-se um processo cartográfico que estuda o ...AVOA! Núcleo Artístico, com foco no projeto atual do grupo: *Entre-espacos: Relações Possíveis no Encontro com a Rua* buscando responder ao seguinte questionamento: como pensar a cidade a partir de sua relação com a dança? Também são feitas pontes entre esse processo de criação e o processo de experimentação de dança nas ruas de Pelotas, junto ao projeto *Caminhos da Dança na Rua*¹⁶. Inicialmente, a pesquisa de mestrado não tinha a intenção de realizar esse experimento

¹⁵ Dobra é um conceito cunhado por Deleuze (1991) a partir dos estudos de Leibniz e pode ser comparado ao labirinto, um lugar múltiplo, caótico. O menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte. A dobra é infinita e pode levar a diversos lugares do pensamento.

¹⁶ Este é um projeto de extensão criado para realizar experimentações de dança nas ruas de Pelotas, onde foi reunido um grupo de alunos da Universidade Federal de Pelotas interessados em intervenções urbanas e com coordenação da Professora Carmen Anita Hoffmann. O objetivo principal dos encontros era cumprir com o requisito de uma disciplina de estágio do curso de dança e a autora ministrou oficinas para o grupo.

mas, a partir da experiência, foi impossível não tecer confrontos entre a dissertação, a relação da dança na rua de São Paulo e as conclusões tiradas a partir das experiências em Pelotas.

O...AVOA! Núcleo Artístico foi eleito para ser o caso de estudo desta pesquisa, por ser um dos grupos brasileiros que trabalham a/na cidade com o objetivo de provocar questionamentos acerca da vida urbana e por se interessar pelas poéticas corporais que podem surgir dos múltiplos estímulos que a rua é capaz de provocar. Além disso, o grupo participa anualmente de eventos de dança contemporânea que acontecem na rua, como a Bienal SESC de Dança e o Festival Visões Urbanas¹⁷.

De tal modo, esta pesquisa tem o objetivo geral de potencializar algumas relações entre cidade e dança, a partir da experiência do ...AVOA! Núcleo Artístico. Além disso, o trabalho tem como objetivos específicos: aproximar a dança e a cidade com as teorias da filosofia da diferença; revisar a respeito de intervenção urbana, cidade, corpo, contemporaneidade e arte; mapear a trajetória artística do grupo ...AVOA!; atentar para o espaço utilizado pelo grupo no projeto Entre-espacos (Rua São Bento – SP); e, por fim, apontar soluções mais sensíveis acerca do espaço público contemporâneo.

O trabalho está estruturado em cinco capítulos incluindo a introdução (Capítulo 1), mas não se prende fielmente a esta divisão e se permite borrar as fronteiras entre eles.

No Capítulo 2, apresenta-se o referencial teórico-metodológico, dividido em três subcapítulos: Metodo(i)logia; Espaço-tempo Contemporâneo e Arte-rua e Dança

¹⁷ A Bienal SESC de Dança e o Festival Visões Urbanas são encontros de dança que têm o objetivo de estabelecer um diálogo com diferentes espaços urbanos, proporcionando que qualquer um que caminhe pela cidade possa vir a se tornar espectador. O ...AVOA! apresentou os trabalhos “Solo de Rua”, “Microresistências”, “Casulos” e “Chão: Semeio e Passo” em algumas edições dos eventos.

Contemporânea. Para compreender a linha conceitual da pesquisa, os principais autores que conosco dançam neste caminho são: Giorgio Agamben, Paola Jacques, Fabiana Britto, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, Jorge Glusberg, Regina Miranda, Milton Santos, David Harvey, Virgínia Kastrup, Suely Rolnik, Nelson Peixoto e Raquel Rolnik.

No Capítulo 3, é apresentado o Cenário de Estudo, tratando mais especificamente do ...AVOA! Núcleo Artístico e, com isso, incluem-se estudos a respeito da cidade de São Paulo e da Rua São Bento. Também se faz um apanhado histórico sobre o grupo e se caracteriza o projeto atual do ...AVOA! Núcleo Artístico: *“Entre-espacos: Relações Possíveis no encontro com a Rua”*. A partir daí, a pesquisa busca relacionar os conceitos utilizados no trabalho com os dados colhidos com o grupo (entrevistas, observações e fotos e vídeos), traçando paralelos com as vivências da autora na cidade de Pelotas.

E o último capítulo (Capítulo 4) abre brechas para pensar nas considerações finais do trabalho, seguido das referências bibliográficas utilizadas no texto, bem como os Apêndices e Anexos, que servem como material complementar à pesquisa.

Aproprio-me da leitura que o ...AVOA! tem da Rua São Bento, compreendendo-a em três camadas – osso, músculo e pele - e também componho esta cartografia em três partes. Para eles, a camada do osso – a mais profunda - representa a memória, a arqueologia da Rua São Bento, uma cidade imaginada a partir dos estudos realizados através de bibliografias; a camada do músculo é a camada relacional, onde se situam os trabalhadores da Rua São Bento, aqueles que a movimentam; e a camada da pele é aquela mais superficial e visível a olho nu, é constituída das texturas, do piso, das pedras, dos prédios, da materialidade da arquitetura.

Entretanto, neste trabalho, o que faz sentido para a autora é o contrário: a camada do osso é a que aqui corresponde ao que é mais duro, que resiste ao tempo, e é composta pelo referencial bibliográfico; a camada dos músculos é a que tem maior relação com o ...AVOA! Núcleo Artístico, o dispositivo que faz com que os ossos se movam, o que permite transformar a bibliografia em experiência, em pele, auxiliando no fazer pensar sobre a cidade; e a camada da pele aqui é representada pela sensibilidade a partir das experiências que as outras duas camadas causam na pesquisadora-professora-cartógrafa-arquiteta-urbanista-bailarina.

Essas três camadas são didaticamente separadas mas, assim como no corpo humano, elas não podem ser lidas isoladamente. É impossível separar a pele do músculo e dos ossos, pois uma não sobrevive e não se move sem a outra. Então, a camada do osso – referencial teórico-metodológico – é a base da dissertação, escrita em fonte Arial; A CAMADA DO MÚSCULO, ENCONTRA-SE NA FONTE MOON FLOWER, MAS NO CAPÍTULO 3 ELA É A PRINCIPAL CAMADA; e a camada da pele aparece em algumas considerações na lateral direita das páginas. A conclusão é o corpo inteiro.

Na camada dos músculos - ...AVOA! -, escolhe-se dar voz aos entrevistados através de seus nomes - André, Luciana e Simone – e não através de seus sobrenomes, como fazemos com os autores que se encontram na camada mais profunda, a do osso. Com os autores caminhamos à distância, falamos com eles talvez por telefone ou Whatsapp, Facebook ou Messenger¹⁸. Com os bailarinos do ...AVOA!, a autora fala lado a lado, caminhando pela São Bento, pessoalmente, sensivelmente, como num bom encontro.

¹⁸Whatsapp, facebook e Messenger são formas de comunicação virtuais instantâneas e redes sociais.

2. Com quem/o quê/como dançamos?

Este capítulo, onde a camada do osso é a principal referência, faz um breve relato a respeito de sociedade, espaço e tempo, buscando compreender como são esses sujeitos que agem no mundo atual e que produzem arte e cidade na contemporaneidade, sendo produzidos por elas também. Após a dança desses conceitos, serão articuladas considerações acerca de arte e dança contemporâneas, apresentando um breve histórico a respeito da arte de rua, com o objetivo de facilitar a compreensão acerca do ...AVOA! Núcleo Artístico, que pesquisa dança contemporânea aliada a espaços urbanos.

Também faz parte deste capítulo a método(i)logia do trabalho, que é um dos guias para pensar sobre os conceitos de mundo e um guia para a escolha dos autores que dançam com a pesquisa. Articular o pensamento sobre Dança e Cidade nos faz repensar conceitos como arte, arquitetura, corpo, sujeito, tempo e espaço público, entendendo que é muito difícil separá-los em diferentes capítulos, pois estão em constante troca e conversação. Esses conceitos dançam junto com a autora, transformando seu pensamento e seu modo de ser/estar na cidade.



2.1. Método(i)logia

Este texto segue o método da Cartografia, que é um conceito formulado por Deleuze e Guattari (1997) e trabalhada nesta pesquisa como metodologia principalmente por meio do livro “Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009).

Cartografia, para Deleuze e Guattari (1997), é um dos seis princípios do rizoma. Nesse caso, o rizoma é mapa e não decalque. É mapa porque

[...] contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos.
[...] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 30).

O desafio da Cartografia é realizar uma reversão do sentido tradicional do método, ou seja, ao invés de trabalhar com orientação, regras e objetivos pré-prontos – o *metá-hódos* -, a metodologia escolhida aposta num caminhar que traça, no percurso, suas metas – o *hódos-metá*. O que não denota uma ação sem direção, mas abre-se a possibilidade de acompanhar os processos e permite-se desviar, atentando para o que a pesquisa pode ser capaz de inventar (PASSOS; BARROS, 2009).

A Cartografia transita na zona de transversalidade, uma “zona de vizinhança ou de indefinição entre dois processos” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 27), uma zona de fronteira, assim como entendemos corpo e espaço. Não se trabalha, portanto, com o dualismo pesquisador-objeto ou subjetivo-objetivo e acredita-se que o pesquisador não é neutro e que

toda pesquisa é intervenção e transformação da realidade. Entende-se pesquisador e objeto e subjetivo e objetivo como categorias que inter-relacionam-se constantemente e de difícil separação total.

De acordo com Whitehead (2006), definir objetividade e subjetividade em contraposição uma à outra corresponde a uma abstração em relação à própria experiência, que não nos oferece imediatamente uma separação entre os polos subjetivo e objetivo (BARROS; BARROS, 2013, p. 378 e 379).

Assim, não se pretende aqui representar a realidade, mas traçar um plano de experiência, “acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 18). Preocupamo-nos com as singularidades e não com as generalizações, não nos interessa validar alguma coisa (ROLNIK, 2011), mas investigar *como* se dá o processo de composição no espaço urbano do projeto *Entre-espacos*, do ...AVOA! Núcleo Artístico e como isso transforma a cidade.

Propõe-se, uma caminhada dançante, que se relaciona com o espaço do caminho e que se modifica pelo espaço desconhecido, bem como o caminho também é modificado por aquele corpo-cartógrafo que interage, cria e modifica esta pesquisa. A pesquisa e a pesquisadora, desta maneira, estão unidas, é possível separá-las somente no conceito, pois o que acontece é que a pesquisadora-bailarina, imersa no palco, que é a rua, transforma-se a partir do espaço,

das leituras, das coxias¹⁹, dos atores e dos bastidores desta performance-pesquisa escrita por mãos, pés e corpos-sujeitos.

O corpo motor é, por isso, um corpo cartografante: os lugares por onde passa organizam-se como um mapa. E o mapa, ao revelar o corpo através dos lugares por onde passou, emerge como uma metáfora do conhecimento [...] (CUNHA e SILVA, 1995, p. 29 e 30).

O mapa aqui criado foi dado a partir das relações entre o plano extensivo - referências bibliográficas, entrevistas e observações de vídeos - e o plano intensivo - o que afetou a cartógrafa, o que a fez parar e criar um novo território, a corpografia inscrita. “Corpografia urbana” é uma forma incorporada de apreensão da cidade, refletindo sobre ela e intervindo nela, já que parte-se de um movimento de ritornelo²⁰. Apreende-se a cidade não através de mapas ou vistas de cima, mas através da experiência que nasce da relação entre corpo e espaço, compreende-se a cidade de dentro (JACQUES, 2008).

O mapa foi gerado no corpo e reinventa-se em palavras, divididas aqui em três camadas: osso, músculos e pele. Os ossos são a formação primeira, por onde se iniciou a pesquisa e o que estrutura o restante – as referências bibliográficas. Os músculos são o que fazem a engrenagem mover-se - ...AVOA! -. É a partir das falas e dos vídeos do caso de estudo que os ossos começam a fazer sentido e transformam-se em pele, em afectos, em

¹⁹ Coxia é o lugar situado dentro da caixa teatral - mas fora de cena - no palco italiano, onde o elenco aguarda para entrar em cena.

²⁰ Ritornelo é um conceito criado por Deleuze e Guatarri (1997), que parte do princípio da tríade territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Será tratado posteriormente.



experiências. A pele são as conclusões tiradas a respeito do trabalho para a autora, o que a tocou, o que ficou para ela e para os leitores.

Na cartografia, os “meios” para se chegar a “algum lugar” são heterogêneos, podem vir de diversas fontes. Deve-se “devorar” tudo que atravessa a vida do cartógrafo e transformar essa informação em ideia, em solução (ROLNIK, 2011). Ou seja, além dos instrumentos tradicionais, diversos dispositivos podem ser transformados em cartografia, como caminhar na cidade, assistir filmes, ouvir músicas e dançar. O cartógrafo-arquiteto está sempre em busca de experimentar a cidade através de linguagens que lhe proporcionem “experiência”, que façam seu corpo vibrar. O cartógrafo-arquiteto quer entender a “sua” cidade, enxergar o que pede passagem e crescer no “entre”, para inventar novas formas de intervenção na urbe (ROCHA, 2008).

Esta cartografia habita o território da Rua São Bento, no centro de São Paulo e busca acompanhar o processo de composição do trabalho *Entre-espacos*, do ...AVOA! Núcleo Artístico, semeando e colhendo dados. Fala-se em colheita porque não se considera o dado como algo pronto a ser coletado, mas sim algo que é criado no momento da intervenção, da experiência da relação entre a pesquisadora e os sujeitos pesquisados. Cabe ressaltar que a descrição do processo em estudo leva em conta que os sujeitos pesquisados estão em transformação constante a partir dos contextos em que vivem, que também estão sempre em modificação.

2.1.1 O Corpo-espaço da Pesquisa

O objeto de pesquisa deste trabalho são sujeitos-objetos, corpos-sujeitos que dançam e produzem a cidade de São Paulo em conjunto no ...AVOA! Núcleo Artístico. O grupo surgiu em 2006 com o propósito de realizar intervenções em espaços diferentes de palcos tradicionais e, pela dificuldade em encontrar lugares para ensaios e apresentações, o grupo começou a utilizar a rua como uma forma também de afirmação política da arte. O núcleo estuda principalmente o centro de São Paulo e, em especial, a Rua São Bento (figuras 1 e 2) no Projeto *Entre-espacos: Relações Possíveis no Encontro com a Rua*.



Figura 1: ...AVOA! Núcleo Artístico junto à Rua São Bento. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 19/abr/2015.



Figura 2: ...AVOA! Núcleo Artístico junto à Rua São Bento. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 19/abr/2015.

2.1.2. Instrumentos Metodo(i)lógicos

Foram utilizados quatro instrumentos metodo(i)lógicos: revisão bibliográfica, entrevistas semiestruturadas com a diretora e os bailarinos do grupo, corpografia urbana na Rua São Bento e análise de fotos e vídeos disponibilizados na internet. Estes quatro instrumentos serviram como base para compreender as características do trabalho em estudo.

- A **revisão bibliográfica** se deu de maneira a abordar conceitos como cidade, espaço, tempo, sujeito, contemporaneidade, arte, dança contemporânea e arte de rua. Buscou,

também, nos principais autores da filosofia da diferença trabalhar com conceitos de território, ritornelo, experiência, agenciamento, biopoder e resistência.

- As **entrevistas** com os integrantes do ...AVOA! Núcleo Artístico foram realizadas pela pesquisadora, em viagem a São Paulo, em outubro de 2014. Essas, se deram de forma semiestruturada e foram aplicadas individualmente com a diretora e com dois bailarinos do grupo, que naquele momento tiveram a possibilidade de se dispor a compartilhar suas vivências. Foi escolhido esse tipo de entrevista, uma vez que permite que o sujeito “fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal” (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 72).

As entrevistas foram divididas em dois blocos de perguntas com aproximadamente sete questões cada um. O primeiro bloco tratou de assuntos mais específicos do grupo e foi respondido pela diretora. O segundo bloco tratava sobre o processo de criação do projeto *Entre-espacos*, com foco em compreender o uso do espaço urbano na relação com a criação de um trabalho de dança. Esse último foi respondido tanto pela diretora quanto pelos bailarinos entrevistados.

Os sujeitos entrevistados estavam cientes de sua participação na pesquisa, concordando com a forma de realização do trabalho e assinando termo de autorização de uso de imagens e informações cedidas (Anexo B). Foi definido que seriam utilizados os próprios nomes dos sujeitos, visto que todos autorizaram, e que se compreendeu importante para a pesquisa que as informações pudessem ser relacionadas com o lugar de origem e história de vida de cada um.

- A **corpografia urbana** registrada a partir da experiência de apreensão da Rua São Bento foi realizada mediante anotações, fotografias e filmagens em duas visitas da cartógrafa ao local. Também foi captado o som da rua numa sexta-feira à tarde (Anexo C). Além disso, a pesquisadora participou de algumas atividades realizadas pelo ...AVOA!, como reunião de definição de trabalho, no Edifício Martinelli, na Rua São Bento (figura 3). "O MARTINELLI É UM PONTO QUE A GENTE USA COMO OBSERVATÓRIO, NÉ, PRA VER A RUA, DALI DE CIMA, FAZER AS DISCUSSÕES." (SIMONE, P. 215)²¹.



Figura 3: ...AVOA! Núcleo Artístico e pesquisadora em reunião no Edifício Martinelli. Fonte: Fotografia de Gil Grossi, 2014.

²¹ A PARTIR DAQUI, AS FRASES QUE ESTÃO ESCRITAS NESSA FONTE PARTICIPAM DA CAMADA DOS MÚSCULOS E ENTRAM EM ALGUNS MOMENTOS PARA CONVERSAR COM OS AUTORES DA CAMADA DOS OSSOS.

- Foram realizadas, também, **análises de fotos e vídeos** do grupo em estudo. O material foi coletado principalmente da internet, através de sites, blogs e perfis e páginas nas redes sociais do grupo, além de vídeos do Youtube, levando em conta que estes são vídeos já editados.

Além disso, o ...AVOA! também trabalha com cartografia, no instante em que dilui as fronteiras entre teoria e prática. O grupo preocupa-se com o processo, com o que *afecta* e incorpora as histórias dos seus integrantes nos trabalhos. Eles também realizam pesquisas sobre a história da Rua São Bento, entrevistas e coleta de depoimentos, observações no local e captura de imagens, além de fazerem reuniões de discussão acerca das intervenções realizadas e de leituras de textos conceituais (figura 4).



Figura 4: Grupo conversa com “Seu Edson” e realiza reunião acerca do processo, 2015. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 9/abr/2015.

Com isso, o grupo distancia-se de seus territórios, de seu lugar familiar, desterritorializa-se e cria novos territórios para o trabalho, reterritorializa-se, compreendendo este lugar em que estão imersos e transformando-se a partir do distanciamento e da aproximação a ele. O ...AVOA! faz cartografia e isso fica inscrito no corpo de seus integrantes, corpografia urbana; a autora do trabalho cartografa a cartografia deles e isso também modifica seu próprio corpo, a relação que é criada na experiência da pesquisa, que está sempre em meio à cidade, fazendo corpografias urbanas, em diversas escalas de apreensão das cidades.

Na próxima sessão, serão apresentadas as teorias a respeito de espaço, cidade, sujeito e sociedade contemporâneas.



2.2. Espaço-tempo Contemporâneo

O espaço é um conceito produzido de acordo com os sintomas de uma época e este conceito também produz e modifica a visão da sociedade (ARAÚJO, 2011). Não é considerado, neste trabalho, o espaço somente sob o ponto de vista físico e geométrico, mas sim o espaço em relação com o tempo e com o conteúdo que o define, portanto, espaço relativo.

Para Milton Santos (2014, p. 24 e 25), o espaço pode ser entendido como forma-conteúdo, isto é, “como uma forma que não tem existência empírica e filosófica se a considerarmos separadamente do conteúdo, e um conteúdo que não poderia existir sem a forma que o abrigou”. Então, o tipo de sociedade que vive em cada lugar só é de certa maneira e tem certos costumes porque habitou certo espaço e, assim, o produziu e o produz continuamente. Isso faz com que, a cada movimento da sociedade, os lugares se criem e recriem.

Em outras palavras, o espaço é definido “como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (SANTOS, 2014, p. 21). Ou seja, os objetos não existem isolados das ações que agem sobre ele e vice-versa, esses objetos e essas ações, ainda que sejam de naturezas distintas, só podem ser vistos de certa maneira se pensados em conjunto e em relação. Essas ações são realizadas pela sociedade que interage com o espaço e que deve ser entendida, também, a partir desse sistema de objetos.

O tempo relaciona-se com o espaço à medida que este último é formado pelas relações sociais, além da materialidade. O tempo age sobre a matéria, assim como dá ritmo para as relações sociais, principalmente na cidade.



O império do tempo é muito grande sobre nós, mas é, sobre nós, diferentemente estabelecido. Nós, homens, não temos o mesmo comando do tempo na cidade; as firmas não o têm, assim como as instituições também não o têm. Isso quer dizer que, paralelamente a um tempo que é sucessão, temos um tempo dentro do tempo, um tempo contido no tempo, um tempo que é comandado, aí sim, pelo espaço (SANTOS, 2012).

O tempo contemporâneo é o tempo da efemeridade, da velocidade, das transformações, das diferenças e da reunião de heterogêneos. Trata-se de um tempo que está se transformando constantemente e os agentes dessas modificações somos nós.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58 e 59).

Para compreender a contemporaneidade, segundo Agamben (2009), é preciso querer enxergar a sombra produzida pelas luzes. Quer dizer, não enxergar apenas o que está dado, o que é óbvio, mas o que necessita de distância para ser visto. Como uma obra de arte que estamos muito perto, praticamente dentro dela, e não conseguimos enxergar o todo e nem a relação entre suas partes. É preciso dar três passos para trás para compreendê-lo. As luzes, por sua vez, podem ser tão fortes a ponto de cegar quem não olha para a sombra. Este é o perigo de olhar para o tempo presente: não conseguir dar os três passos para trás e ficar cego por só ver as luzes.

Por outro lado, aquele que está acomodado entendendo o mundo contemporâneo, não pertence a este tempo, visto que também não o apreende completamente. É necessário fazer

os dois movimentos: o de viver a contemporaneidade e o de afastar-se dela para compreendê-la e percebê-la. Trata-se de um processo de *ritornelo*: desterritorializar-se, para reterritorializar-se e por fim, encontrar seu território, o contemporâneo. Para Deleuze e Guattari (1997), vivemos em um movimento de *ritornelo*, constituído de três etapas: buscamos alcançar um território (reterritorialização), habitamos este território (territorialização) e lançamo-nos para fora deste mesmo território em busca de outro lugar, outros territórios (desterritorialização).

Território, no presente estudo, é entendido a partir dos estudos pós-estruturalistas de Deleuze e Guattari, e pode ser definido tanto como um espaço vivido quanto um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. É do campo do familiar e sinônimo de apropriação e subjetivação; marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. Ou seja, não é entendido aqui como algo fixo nem material, é individual e está em relação com o que é familiar para cada sujeito num determinado espaço-tempo. Diferencia-se de “espaço” por ser da ordem do subjetivo, enquanto o conceito deste está ligado mais às relações funcionais de toda espécie (ZOURABICHVILI, 2004; HAESBAERT, 2013).

Os indivíduos buscam seus territórios. Mesmo em grandes cidades como São Paulo, existem diversos guetos de acordo com os grupos que se identificam e procuram estabelecer-se em união num determinado território. Este território pode ser físico ou não. Para buscar o equilíbrio, “cada grupo social estaria profundamente enraizado a um ‘lugar’ ou a uma paisagem, com a qual particularmente se identificaria” (HAESBAERT, 2013, p. 118). O geógrafo Yu Fu Tuan (1983) define “espaço” como sendo algo em movimento, enquanto o “lugar” seria a pausa. De tal forma que podemos definir território (ou lugar) como uma parada no caos do espaço, algo que é dotado de valor por alguém em determinado tempo.

No entanto, “o ser humano contemporâneo está fundamentalmente desterritorializado” (GUATTARI, 2003, p.1), não conhece seu corpo e, conseqüentemente, quem é. Somos bombardeados com informações que nos atravessam, empurrados pelo capitalismo para produzir e consumir cada vez mais e, assim, nos tornamos sujeitos descontentes, em busca de algo que jamais encontraremos e, por isso, dificilmente territorializados. Estar em constante transformação é compreender o tempo presente, como num ritornelo - é preciso desterritorializar-se para reterritorializar-se, num processo que nunca cessa.

A fim de compreender algo sobre esse tempo contemporâneo é necessário senti-lo, para que a apreensão venha da própria experiência. Esta necessita ser corporal, visceral, “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21), ou seja, é o que somos capazes de perceber quando e porque estamos dispostos, é o que nos gruda, nos faz sentir e pensar sobre o que estamos sentindo.

2.2.2. Corpo-sujeito e a Experiência

Existem diversas formas de compreender o sujeito, dependendo do contexto em que o pensamos. Cada país, cada tempo e cada área do conhecimento o entendem de uma maneira diferente, dependendo da visão de mundo que cada um tem. Trataremos aqui das perspectivas sobre o sujeito do pós-modernismo e das relações estabelecidas entre corpo e ambiente, entendendo o corpo como corpo-espço.

A partir da pós-modernidade, passa-se a compreender o sujeito como um território que está sempre em relação, em transformação a partir das outras pessoas e do espaço-tempo.



Entende-se o sujeito como uma entidade que se forma e se transforma a partir da relação com mundo à sua volta, na troca com a sociedade. Também no início do século XX as ideias em relação ao sujeito vão sendo repensadas. Ele, que antes era visto de forma dualista, com um corpo “objetificado” separado da mente, uma entidade que comandava o sujeito, vai sendo entendido de forma holística, como sujeito uno.

O raciocínio, como caminho de construção do conhecimento humano, articula-se, então, a partir da experiência prática sensível e não mais (como queria Descartes) mediante representações mentais exclusivamente pertinentes ao mundo inteligível (JESUS, 2013, p. 32).

Por mais que o raciocínio ocorra no cérebro, só é possível que ele aconteça dentro do corpo, sendo um corpo e, a partir de suas experiências sensoriais, que são nosso contato direto com o mundo. Desta forma, quanto mais os espaços por onde passamos possibilitarem experiências sensoriais diferentes, mais a experiência poderá construir raciocínios e conhecimentos novos.

Ainda assim, o Modernismo na Arquitetura causou um empobrecimento da experiência corporal, estética e sensorial dos indivíduos na cidade, principalmente pela ênfase dada à racionalidade (SENNETT, 2003). As sensações corporais foram sendo deixadas de lado gradativamente, e caminhar na cidade, por exemplo, virou hábito mecânico, rotina desatenta e sem experiência.

Entretanto, não é só a Arquitetura e as cidades que menosprezam o corpo e a faculdade de sentir. A cultura ocidental, em geral, entende que a "linguagem e o pensamento são fenômenos psicológicos incorpóreos e não associados ao corpo". Isso fortalece a dissociação

entre corpo e mente e afasta os indivíduos de experiências sensoriais na cidade. "A arquitetura e a arte funcionam dentro dessa distância entre uma sabedoria pré-refletiva e corporificada, o conhecimento existencial e a compreensão cerebral" (PALLASMAA, 2013, p. 26 e 107).

O corpo é um dos potentes dispositivos nas relações de poder, um objeto de saber, por ser lugar de prazer e território da experiência. Por isso, ele é uma instância a qual os governos pensam dever controlar (FOUCAULT, 1988). Foucault descobre, então, esses micro-poderes que visavam a administração dos corpos e estuda os dispositivos que são utilizados para isso, desde o século XVII. Tais dispositivos, chamados de panóplias corretoras, serviam para disciplinar os corpos "rebeldes" ou anormais nas sociedades de disciplina. São exemplos de panópticos²², as fábricas e as escolas, ou seja, espaços onde tudo está nos devidos lugares e o corpo se movimenta de uma só maneira ou o menos possível. Mas esse tipo de sociedade, segundo Foucault, está sendo substituída pelas sociedades de controle, que funcionam por comando contínuo e comunicação instantânea (DELEUZE, 1992).

Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola para a fábrica, da fábrica para a caserna), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (DELEUZE, 1992, p. 221 e 222).

Nas sociedades de controle que hoje coexistem com as sociedades de disciplina, o panóptico não está só no espaço, já que as barreiras físicas estão dissolvidas e tudo está

²² Panóptico é um tipo de construção circular onde um observador central pode ver todos os pontos desse local. A princípio criado para prisões, observou-se que este tipo de espaço poderia ser utilizado em escolas e no trabalho, como meio de tornar mais eficiente o funcionamento daqueles locais, como um dispositivo disciplinador (SANT'ANNA, 2005).

desintegrado. O panóptico contemporâneo está na “obrigação” de estarmos conectados a todo o momento, na corrida contra o tempo da cidade e nas câmeras que tudo veem. São dispositivos de dominação fluidos, invisíveis e móveis. A empresa, que substituiu a fábrica, coloca a rivalidade inexpiável como forma de aumentar a produção, mediante premiações para aqueles que produzem mais e, assim, também faz com que os próprios colegas monitorem uns aos outros (DELEUZE, 1992).

As sociedades de controle começaram a ser implantadas “de mansinho”, com novos tipos de educação, de tratamentos, com atendimento médico a domicílio, etc. A formação educacional está cada vez mais misturada com a profissional e transforma-se em formação permanente, um controle contínuo sendo exercido sobre o operário-aluno ou o executivo-universitário. Essa ideia de liberdade, de indivíduos que não precisam estar presentes fisicamente na empresa encanta, mas também aprisiona. Todos têm um celular e têm de estar conectados a todo instante, em um trabalho aparentemente de tempo integral, que mistura-se ao lazer, onde tudo é urgente, tudo é instantâneo e fugaz.

A isso Foucault chamou de Biopoder, ou seja, o controle não apenas do indivíduo a partir de seu corpo biológico, mas de um gerenciamento da vida das populações, a própria gestão da vida do corpo social. A medicina agora é preventiva, “sem médico nem doente”, todos devem vacinar-se, o governo decide o que você deve fazer, para o “seu próprio bem” e todos são tratados como iguais. Esses sutis processos de governamentalização dos indivíduos fazem com que ele mesmo, por sua livre e espontânea decisão, submeta-se aos princípios da sociedade de controle e da sociedade do capital, tornando-se, assim, a presa voluntária desses processos de controle pelo mercado. “As disciplinas do corpo e as regulações da população



constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida” (FOUCAULT, 1988, p. 131).

O mundo passa a ser digital, as cidades também, assim como o trabalho. A arte agora é também audiovisual - depende de um computador. Ela também vai para a rua, em busca do público que não tem mais tempo de ir ao teatro. Trabalho e lazer misturam-se. Cenas cotidianamente contemporâneas: enquanto se caminha se assiste a uma obra de dança, no metrô; indo para casa, se ouve um músico de rua; quando se chega à estação, vemos obras audiovisuais. Todavia, a competição e a manutenção do individualismo, cada vez maior por parte dos cidadãos, causa a dificuldade da relação com o diverso. As pessoas, na sua rotina inalterada, cada vez menos olham para o lado, estão impregnadas do trabalho e

se mostram indignadas com o fazer artístico, por este não ter caráter produtivo. Revelam, assim, o incômodo com sua própria situação de sujeitado pelo sistema no momento em que verbalmente propõe a aguda agressividade com os artistas, que lhes parecem “vagabundos” (ILDEFONSO, 2012, p. 83).

De tal modo, nós mesmos reprimimos o outro no seu fazer improdutivo, pois não há alteridade, todos têm de ser iguais. *Se eu trabalho tantas horas por dia para ter uma vida “digna” - dignidade esta que o capitalismo nos impõe - como o outro está se divertindo na rua na minha frente? No horário em que todos deviam estar “trabalhando”?*

De qualquer forma, nossos corpos-sujeitos estão sempre em ritornelo, em reterritorialização a partir da cultura, da arte de rua, dos espaços e da sociedade com que trocamos. As cidades exercem um grande poder sobre nós e quando são, por exemplo, projetadas privilegiando os automóveis em detrimento dos pedestres, intervêm diretamente na

saúde e nos hábitos de seus habitantes dificultando a possibilidade de diferentes experiências sensoriais entre o corpo e a cidade.

[...] atualmente, as infinitas conexões, desorganizações e transgressões entre corpo interno-externo e mesmo entre corpo orgânico-artificial vieram desestabilizar ainda mais o conceito de corpo, que velozmente parece deixar de ser um corpo próprio para se tornar um corpo-espaço em eterno vir a ser (MIRANDA, 2008, p. 26).

No entanto, falar de corpo sem falar do meio em que ele se encontra não faz sentido, pois ambos são considerados codependentes (KATZ; GREINER, 2002). Somos nossos corpos, que são o ambiente em que vivemos, somos as relações que fazemos com tudo que está à nossa volta. Além do ambiente físico, os grupos sociais em que vivemos também nos transformam, como por exemplo, a escola, a igreja, entre outros. E as transformações também ocorrem no espaço, visto que os corpos modificam os espaços a partir da sua interação com eles: “O corpo se metamorfoseia nos espaços que ocupa e assim transforma o ambiente em um movimento de mão dupla” (GREINER, 2010, p. 127).

2.2.3. Corpo-Espaço

Então, falaremos de corpo-espaço pensando na Banda ou Faixa de Moebius como a materialização desse conceito contemporâneo de fluidez. “A faixa de Moebius é a mais elementar superfície não-orientável; e tem como característica ter apenas uma única e contínua margem” (SPERLING, 2003, p. 141), de maneira que a mesma superfície transforma-se a partir da relação que estabelecemos com ela de dentro e fora. “Pode-se ter a ilusão de que há diversas faces, porém consiste em uma só face. A comprovação é se tentarmos traçar uma



linha a partir de qualquer ponto ao longo da fita, ela se encontrará com o seu início” (BARROS, 2011, p. 39).

A partir da figura 5, relacionamos corpo e espaço como duas entidades que estão em constante troca. Paola Jacques e Fabiana Britto criaram o conceito de “corpografia urbana”, relacionando dança e urbanismo. Regina Miranda nos falou sobre Corpo-Espaço e Takahashi buscou compreender o espaço a partir da perspectiva dos sujeitos. Já Katz e Greiner explicam a cultura como um produto do meio, a ponte entre interior e exterior.

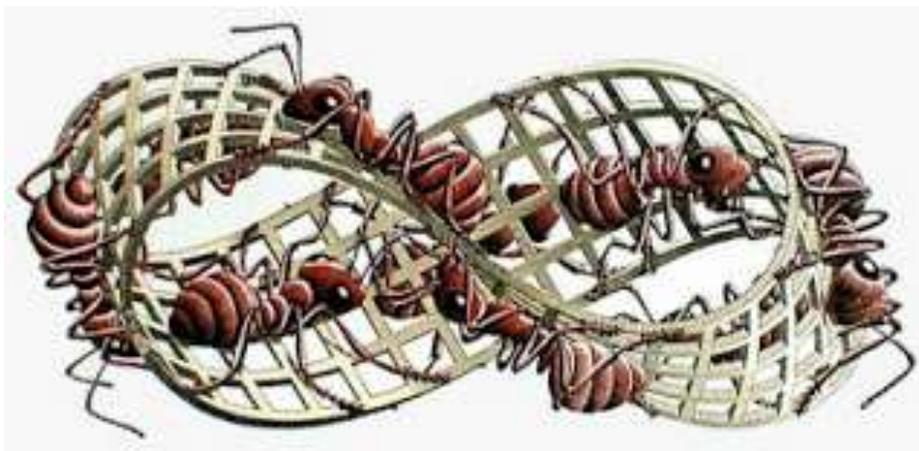


Figura 5: Banda de Moebius. Fonte: MATEMÁTICA CURIOSA. Acesso em:26/jun/2014.

É possível compreender o espaço a partir da mesma relação da Faixa de Moebius, já que o conjunto de fixos e fluxos, que Milton Santos (2014) propõe, se confunde e redefine cada lugar.

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que também se modificam (SANTOS, 2014, p. 61 e 62).

Assim, os fixos, que seriam os objetos e os fluxos, que seriam os sujeitos na Rua São Bento, estão confundidos e misturados e a rua, o espaço, a arquitetura fazem parte do corpo dos habitantes que por ali passam. Essa relação pode ser entendida por “Corpografia Urbana”, um conceito que relaciona dança e urbanismo, mas que se afasta da ideia de cidade como um *lugar* em que o corpo se insere e a entende “como um *campo de processos* em que o corpo está *coimplicado*” (BRITTO, 2013, p. 37), ou seja, o espaço não é um vazio, está sempre em troca com o corpo que interage com ele.



A “corpografia urbana” é conceituada como uma cartografia corporal,

ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (JACQUES, 2008, s.p.).

Tal concepção está relacionada ao conceito de “Corpo-Espaço”, de Miranda (2008, p. 24), que implica na fluidez das fronteiras corporais e do espaço. A autora compreende o movimento, o corpo e o espaço “permanentemente imersos em mútuas relações de transformação”, como Jacques (2008), que não entende o corpo separado da cidade. A “corpografia urbana” sugere, então, que o corpo e a cidade configuram-se mutuamente; assim, a cidade fica inscrita nos corpos que interagem com ela, passando a ser também aqueles sujeitos: “somos a cidade que experienciamos”.

Para Takahashi (2010), o espaço não existe por si só, mas pode ser compreendido a partir da perspectiva do sujeito que o observa. E nessa relação, o observador não é passivo, já que, de acordo com o princípio da incerteza de Heisenberg²³, “o simples ato de observação de um átomo já altera suas condições” (LIMA, 2003, p. 88). Devido a isso, no momento da observação, o sujeito passa a ser interagente, transformador daquele espaço.

Ainda assim, “o corpo foi esquecido nos dogmas urbanísticos dos anos 90, saturado pelas coordenadas funcionais da cidade e sufocado pelos sistemas de tráfego e circulação” (TAKAHASHI, 2010, p. 145). Comunicamo-nos pelo corpo, tudo o que sentimos e pensamos é transmitido pelo corpo e essa relação se dá principalmente nos espaços públicos, na cidade.

²³ O princípio da incerteza de Heisenberg consiste num enunciado da mecânica quântica, formulado inicialmente em 1927, por Werner Heisenberg, impondo restrições à precisão com que se podem efetuar medidas simultâneas de uma classe de pares de observáveis em nível subatômico.

Contudo, vivemos no ciberespaço²⁴, onde esquecemos que somos corpo e diminuimos nossas relações sinestésicas com outros sujeitos.

As cidades contemporâneas estão sendo planejadas de forma espetacular, distanciando os sujeitos do espaço urbano, com projetos que “buscam transformar os espaços públicos em cenários, espaços desencarnados, fachadas sem corpo: pura imagem publicitária” (JACQUES, 2010, p. 108). E a redução de seu uso afeta as dinâmicas sociais cotidianas, diminuindo a participação cidadã e a experiência corporal de apreensão da cidade. Dessa forma, a utilização da cidade de forma ativa pode influenciar significativamente na educação do sensível, possibilitando aos cidadãos a descoberta de seus corpos, sendo capazes de resistir ao corpo-mercadoria²⁵.

[...] se a cidade é o mundo criado pelo homem, segue-se que também é o mundo em que ele está condenado a viver. Assim, indiretamente e sem nenhuma consciência bem definida da natureza de sua tarefa, ao criar a cidade o homem recriou a si mesmo (PARK apud HARVEY, 2014, p. 28).

O tipo de cidade que queremos viver está diretamente relacionado ao tipo de pessoas que queremos ser e aos tipos de relações que buscamos com o outro. “O direito à cidade é, portanto, [...] um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos.” (HARVEY, 2014, p. 28). A luta por uma cidade mais sensível, onde tenha espaço para a arte de rua, para os encontros é, também, uma luta por um ser humano mais

²⁴ Ciberespaço é um espaço virtual, não-material, onde é possível relacionar-se e comunicar-se com outras pessoas sem a presença física de cada um. Se dá através da internet, de celulares e diversos outros aparelhos de comunicação.

²⁵ Corpo-mercadoria é o corpo como objeto de consumo, para o qual se pensam produtos para a venda, ignorando o sujeito que é aquele corpo (JACQUES, 2008).

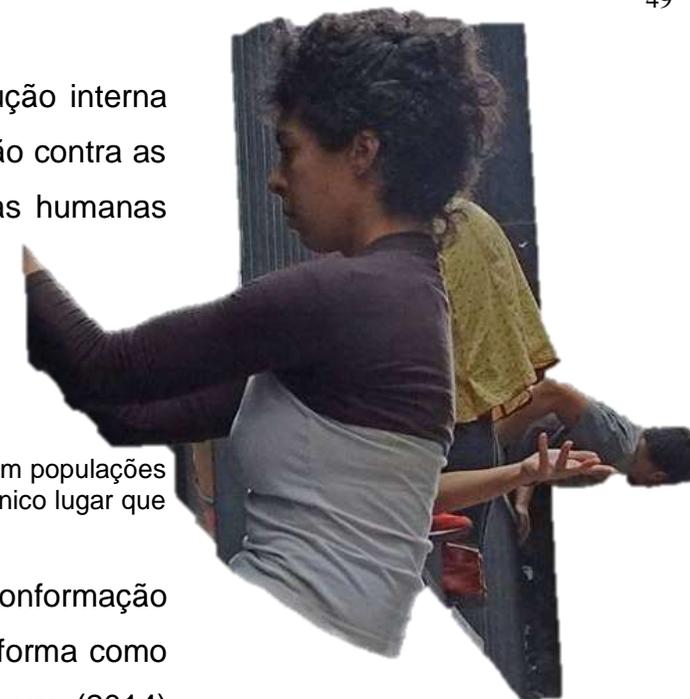
sensível, menos automatizado, menos ligado à produção de capital - uma revolução interna contra o sistema que nós próprios construímos e ficamos enredados. Uma revolução contra as pessoas que nos tornamos e que não conhecemos mais, contra essas máquinas humanas atrás de smartphones, com muita informação e pouca experiência.

2.2.4. Cidade-mercado e Rua

Quando falamos em “cidade” pensamos em ocupação compacta do solo, em populações culturalmente mistas e num acúmulo de culturas e funções diversas num único lugar que irradia um alto grau de centralidade atrativa (PRIGGE, 2002, p. 51).

Algumas características de cidade estão configuradas desde 2.500 a.C. A conformação de rua, quarteirão de casas, mercado, recinto religioso e administrativo ainda é a forma como imaginamos as cidades, apesar de sua transformação natural (ARAÚJO, 2010). Harvey (2014) observa que “a cidade é o lugar onde pessoas de todos os tipos e classes se misturam, ainda que relutante e conflituosamente, para produzir uma vida em comum, embora perpetuamente mutável e transitória” (p. 134). Por isso, a cidade também é lugar da política, é lugar de luta de classes, onde os desejos dos diversos grupos de seus habitantes se mostram. Entretanto, o ser humano, que busca estar sempre territorializado, não quer o encontro com o diferente, com o que não lhe é familiar. O encontro com o “outro urbano”²⁶ é uma forma de desterritorialização dos cidadãos que passam na rua e, por isso, muitos desses não se sentem à vontade.

²⁶ Aquele que escapa, resiste, vive e sobrevive no cotidiano dessa outra urbanidade, através de táticas de resistência e apropriação do espaço urbano, de forma anônima (ou não) e dissensual, radical. Esse “outro urbano” se explicita através da figura do morador de rua, ambulante, camelô, catador, prostituta, artista, entre outros (JACQUES, 2012).



As cidades são fenômenos de classe, pois elas “surgiram da concentração geográfica e social de um excedente de produção”. Isso significa que quando existe excedente, existe alguém ou alguma instância que controla o uso do lucro desse acúmulo, que está nas mãos de poucos de acordo com uma política do capitalismo neoliberal. Assim, para pensar em reforma urbana, em formas alternativas de urbanização, é preciso pensar em alternativas anticapitalistas.

As cidades poderiam vir a ser transformadas para o recebimento/escoamento dessa mercadoria excedente, através da construção de estradas, ferrovias, portos. Na cidade de Paris, em 1853, por exemplo, os projetos e construções de obras públicas encabeçadas por Haussmann²⁷, foram instrumentos de estabilização social, pois essas transformações urbanas fizeram com que a cidade absorvesse imensas quantidades de mão de obra e capital. Depois disso, Paris transformou-se na “Cidade Luz”, o maior centro de consumo, turismo e prazeres, criando um novo estilo de vida urbano e, conseqüentemente, um novo tipo de “persona” urbana (HARVEY, 2014), já que, como vimos, corpo e espaço, sujeito e cidade se retroalimentam.

Mas a luta política pelo “direito à cidade” equivale a reivindicar por algo que não mais existe, já que a oposição urbano-rural está desaparecendo: “além do mais, o direito à cidade é um significante vazio. Tudo depende de quem lhe vai conferir significado” (HARVEY, 2014, p. 19 e 20). Então, falaremos aqui da luta pelo direito à cidade a partir da arte de rua, dando visibilidade a esses grupos artísticos, que também são produtores de cidade. “A rua é um espaço público que histórica e frequentemente se converte pela ação social em um comum do



²⁷ Georges-Eugène Haussmann (Paris, 1809 – 1891) foi responsável pela reforma urbana de Paris que modificou expressivamente a cidade, abrindo grandes avenidas e bulevares.

movimento revolucionário, assim como em um espaço de repressão sangrenta” (HARVEY, 2014, p. 144).

A cidade pode ser entendida como um fenômeno cultural porque ela é o espaço que reúne diversidades, tendo em vista a ideia de centralidade, aproximação, reunião, enfim, local de relações. Assim como também a cidade é lugar de conflitos, pois há tensão entre os diferentes. Mas essa tensão, segundo Jacques (2010), é capaz de transformar e de possibilitar a criação, ou seja, proporcionar modificações tanto nas cidades quanto nas culturas, a partir de negociações entre os seres humanos e as cidades, entre as culturas e os espaços.

Cada época tem seu padrão de civilidade, que é transformado a partir do comportamento das pessoas e das mudanças que ocorrem no espaço, bem como os conceitos de cidade que também se modificam no tempo. “De qualquer forma, esse ‘estar de acordo’ não está dado como um padrão social conhecido; pelo contrário, ele é construído o tempo todo em um processo permanente de negociação” (REYES, 2005, p. 22). Ou seja, é preciso de padrões pré-estabelecidos para que se possa conviver na aglomeração chamada cidade. Por isso a inclusão da dança no espaço urbano causa tensionamentos, capazes de modificar os comportamentos aceitos pela sociedade.

Na contemporaneidade, “cidade” está menos ligada às questões físicas e geométricas, já que, estando conectado, qualquer ser humano pode participar da cidade mundial: “a cidade passa a ser definida a partir de diferentes parâmetros, tais como finanças, capacidade informacional e de conexão planetária, nós e redes, densidade demográfica, virtualização, experiência sensorial etc.” (ARAÚJO, 2011, p. 48). No entanto, os arquitetos, os urbanistas e os planejadores do espaço urbano ainda têm grande influência no tipo de cidade que é

construída, visto que a concepção de arquitetura e urbanismo está estreitamente ligada à concepção de espaço.

É certa que as separações e os divórcios, a violência familiar, o excesso de canais a cabo, a falta de comunicação, a falta de desejo, a apatia, a depressão, os suicídios, as neuroses, os ataques de pânico, a obesidade, a tensão muscular, a insegurança, a hipocondria, o estresse e o sedentarismo são culpa dos arquitetos e incorporadores (Medianeras, 2011).

Gustavo Taretto, diretor de *Medianeras*, logo no início do filme provoca o espectador com algumas características acerca da contemporaneidade na urbe: a preferência do certo ao não-saber; a linha reta às linhas curvas; as menores distâncias; o transporte mais veloz; a preferência a tudo o que nos der menos possibilidade de sentir, uma vez que a cidade contemporânea tem perdido sua finalidade humana, tendo progredido apenas materialmente. A crítica do filme é de que a humanidade contemporânea simplesmente (sobre)vive na cidade, sem questionar-se. “Se as pessoas não sabem aonde vão, o capital lhes oferece metas às quais deverão dirigir-se” (NEGT, 2002, p. 18).

A principal mensagem de *Medianeras* é a necessidade de se viver o instante, descobrir as surpresas, enxergar o que está bem diante de nosso nariz: a existente falta de humanidade e a emergente possibilidade dela. Precisamos apostar na descoberta sensível sobre o que nos enfraquece e o que nos potencializa na experiência com a cidade contemporânea. Nas figuras 6 e 7 (cenas do filme *Medianeras*), as personagens Martín e Mariana resolvem abrir janelas nas fachadas cegas de seus apartamentos. É neste momento que os dois olham-se e encontram-se. Estavam a todo o momento um ao lado do outro, mas é com uma micropolítica,

com um movimento mínimo em meio ao turbilhão de movimentos de construção e reconstrução da cidade, que o casal se forma.

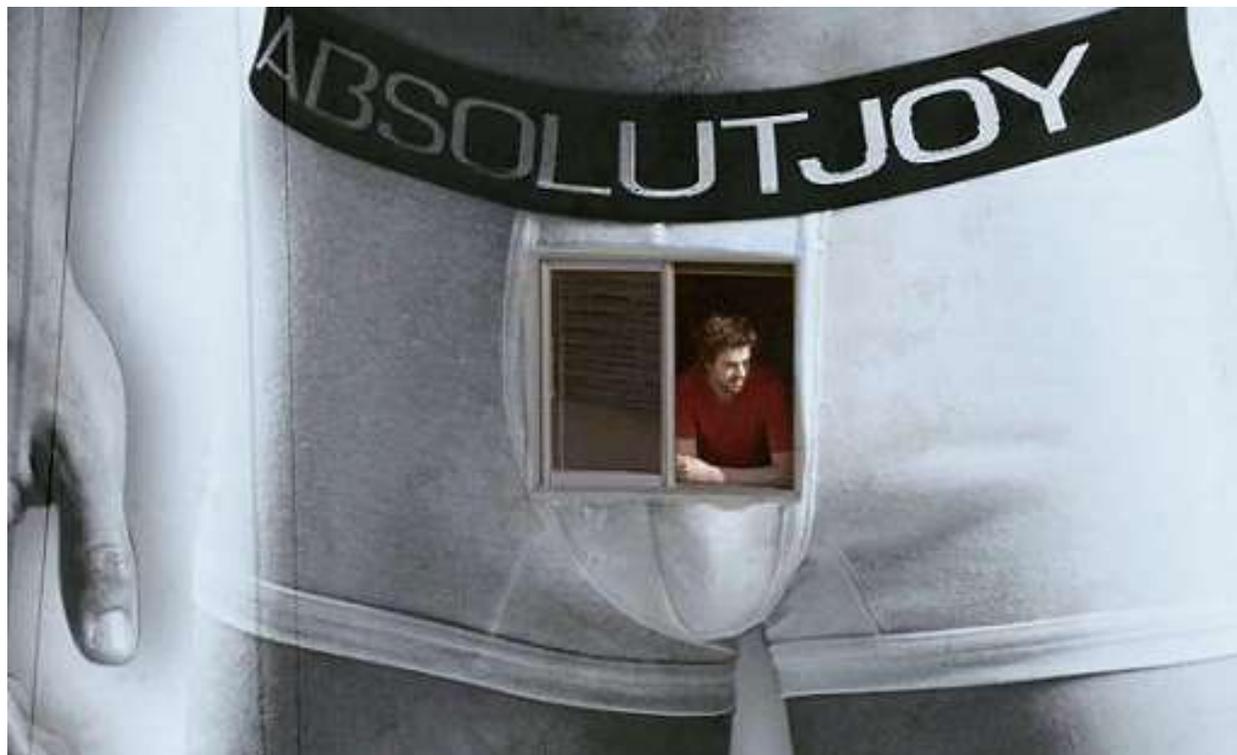


Figura 6: Cena do filme "Medianeras". Fonte: REVIDE. Acesso em: 19/abr/2015.



Figura 7: Cena do filme “Medianeras”. Fonte: REVIDE. Acesso em: 19/abr/2015.

Todavia, sob a lógica da produção capitalista, a cidade hoje, lotada de shoppings e condomínios fechados, nega a ideia de centralidade e traz a noção de segregação. O espaço urbano possui sua dinâmica imposta pelo capital, por isso a luta pelo direito à cidade é uma luta anticapitalista, é uma luta pelo direito do uso comum por parte de todos, da classe mais alta à mais baixa, mas as grandes empreiteiras seguem fragmentando a cidade, acabando com o comum. “A urbanização capitalista tende perpetuamente a destruir a cidade como um comum social, político e habitável” (HARVEY, 2014, p. 156).

Essa falta de uso do espaço público despolitiza a cidade, pois é no dissenso, segundo Rancière (2005), que está o cerne da política. Para ele, um lugar onde falta política é um lugar que sobra polícia, onde se visa excluir tudo o que é diferente e regular a ordem. A política é “a possibilidade de opor um mundo comum ao outro” (RANCIÈRE, 2005, s.p.). Assim, para existir política é preciso existir o encontro com o diferente, com aquele que pensa e age diferente de nós.

Hoje em dia, ordem significa justamente falta de contato. (...) A massa de corpos que antes se aglomerava nos centros urbanos hoje está dispersa, reunindo-se em polos comerciais, mais preocupada em consumir do que com qualquer outro propósito mais complexo, político ou comunitário. Presentemente, a multidão sente-se ameaçada pela presença de outros seres humanos que destoam de suas intenções (SENNETT, 2003, p. 19 e 20).

Essa despolitização do espaço público também causa e é causada pela mercantilização da cidade. Segundo Arantes (2002), um dos traços do urbanismo contemporâneo é estar à espreita de ocasiões para fazer negócios! Negociar a própria cidade. “A qualidade da vida urbana tornou-se uma mercadoria para os que têm dinheiro” (HARVEY, 2014, p. 46). Os que têm capacidade financeira para comprar “um pedaço de cidade”, o fazem e têm nas mãos uma mercadoria, fazendo de tudo para obter lucros com seu “bem imóvel”. Venda! Negócios! Mídia! E ainda são capazes de ser a propaganda da cidade: “Temos o prédio mais alto do mundo!”. Turismo, dinheiro, espetáculo, máscaras... e a cidade vira cidade-museu.

Tanto a cultura quanto a cidade passaram a ser consideradas como mercadorias estratégicas, manipuladas como imagens de marca, principalmente dentro do atual processo de globalização da economia (JACQUES, 2010, p. 164).

Então, cultura se produz, se reproduz e se vende. Assim como se vende a cidade. Enfim, “a mercantilização e comercialização de tudo constitui uma das marcas características de nossa época”. Essa cidade como “marca”, como produto cultural, comporta certos tipos de pessoas e coisas, ao passo que exclui aqueles que não se encaixam, não se adequam àquela marca criada (HARVEY, 2014, p. 202). As cidades, ao invés de serem lugares do encontro e da reunião dos diferentes, são lugares do turismo, do consumo, do espetáculo. A globalização hegemoniza as cidades e generaliza seus habitantes: “se perdeu o gosto pela diferença, pelo imprevisito, pelo acontecimento singular” (GUATTARI, 2003, p. 1).

O capitalismo leva ao individualismo e “os indivíduos sentem-se apenas usuários da cidade” (PRIGGE, 2002, p. 53), ou seja, não se comprometem com a manutenção da política urbana. E um dos elementos que auxiliou no desenvolvimento do capitalismo foi o biopoder de Foucault (1988), pois garantiu ao Estado o controle dos corpos no aparelho de produção. Shoppings e condomínios fechados funcionam como falsos espaços públicos e sua multiplicação faz com que a população diminua sua participação e interação com a cidade “realmente pública”. Por outro lado, existem os que vivem a cidade de outra forma, que fazem micropolítica, como o...AVOA! Núcleo Artístico, os “para-formais” e as personagens Mariana e Martín. Estes transformam os lugares mesmo de dentro do sistema capitalista-espetacular.

As duas principais personagens do filme que se passa em Buenos Aires vivem trancadas em seus apartamentos, sedentários e depressivos, e só se jogam no caos do espaço urbano em situações extremamente necessárias. Apesar disso, Mariana procura



constantemente o “Wally”²⁸ na cidade” (figura 8) e Martín vive em salas de bate-papo virtuais. O que eles buscam? O encontro com o outro, o sentir, o humano.

É no encontro face a face que temos a apreensão do outro na sua quase total plenitude, pelo menos no que diz respeito a seus sinais exteriores. Todos os sentidos estão aí disponíveis à percepção do outro (REYES, 2005, p. 21).

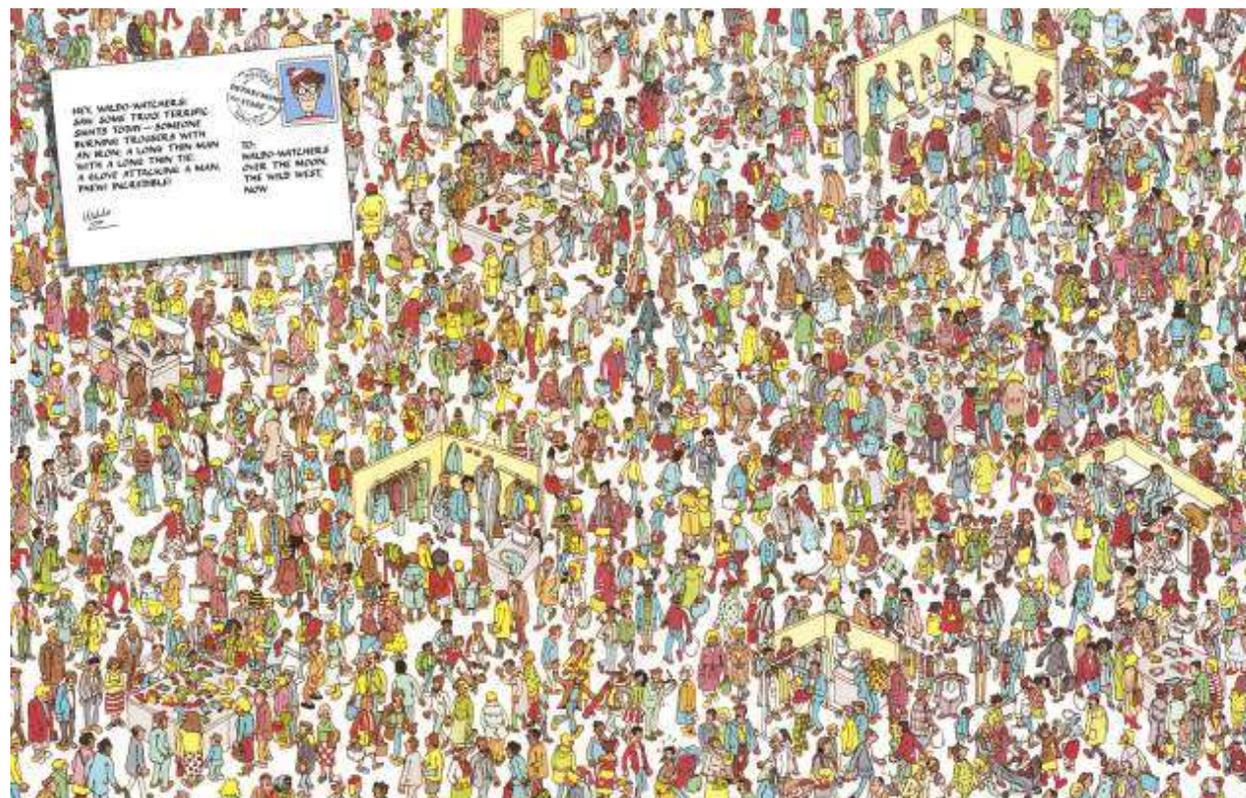


Figura 8: Ilustração do livro “Procurando Wally”. Fonte: MARINA FRANCONETI. Acesso em: 19/abr/2015.

²⁸ “Onde está Wally?” é uma série de livros de caráter infanto-juvenil criada pelo ilustrador britânico Martin Handford, baseada em ilustrações e pequenos textos. O livro tem ilustrações que ocupam duas páginas inteiras, nas quais em algum lugar está escondido Wally e o leitor tem de achá-lo.

A velocidade das transformações no modo de viver não acompanhou a (falta de) velocidade da sensibilidade humana. Martín e Mariana buscam o sentir, e é quando eles abrem janelas – literalmente - para a rua, que isso acontece. Estão fazendo micropolítica. Não é nos bate-papos na internet ou nas redes sociais que o encontro acontece, é na cidade. Um paradoxo: vivemos escondidos na multidão de habitantes das cidades, diluindo nossos corpos no meio de outros anônimos, somos “Wallys” no espaço urbano. Esses corpos tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes “diluem a identidade e a autonomia” (TAKAHASHI, 2010, p. 138), assim, nos misturamos com os outros, somos os outros, ao mesmo tempo em que as possibilidades de experiência com o outro não são possíveis. Tornamo-nos sujeitos anestesiados.

As novas tecnologias (telefone, computador, internet), os ambientes virtuais, os novos meios de transporte (público, privado, individual, coletivo, veloz ou mais veloz ainda), as novas formas de comer, trabalhar, habitar e amar influenciaram e continuam influenciando significativamente nas cidades e nos sujeitos que as produzem ao passo em que são produzidos por elas.

“A experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho” (BONDÍA, 2002, p. 23). Viramos mecânicos depois da Revolução Industrial, funcionamos como máquinas. A cultura de massas proporciona aos indivíduos uma multiplicidade de estímulos e sensações, mas estas sensações não se transformam em experiência porque o tempo é da velocidade e experimentar algo “requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar [...]” (BONDÍA, 2002, p. 24).



Dessa forma, para possibilitar viver experiências ativas, temos que desligar o automático e ligar o manual, o braçal, o corporal. Precisamos compreender que o ócio é necessário, precisamos nos dar tempo para sentir, para nos tornar humanos de novo e isso requer aprendermos a lentidão, “cultivar a arte do encontro” (BONDÍA, 2002, p. 24).

“Estas funções de subjetivação parcial que nos apresenta o espaço urbano não deveriam ser abandonadas ao azar do mercado imobiliário e das programações tecnocráticas, nem ao gosto dos consumidores” (GUATTARI, 2003, p. 13). As cidades são importantes espaços de subjetivação e devem ser pensadas como tal - espaços de liberdade, de criação, de arte, comandadas pelas pessoas, ao invés de pelo mercado imobiliário. E para produzir espaços de liberdade é preciso que as cidades sejam pensadas por diversas áreas do conhecimento, de forma cada vez mais democrática, para que todos tenham o direito à cidade, cada qual à sua maneira, diversas cidades em uma.

Vê-se nos espaços públicos uma possibilidade de construção do conhecimento através da experiência do corpo na cidade, assim, esses espaços necessitam ser pensados a fim de proporcionar múltiplas sensações aos sujeitos que ali convivem. Nesse sentido, a diversidade de atividades no espaço público, que proporcionam diferentes experiências estéticas e corporais à rotina de caminhar pela cidade, pode ocorrer tanto através da arquitetura do próprio espaço, como também através da arte de rua. Tema que será tratado na seção a seguir.

2.3. Arte-rua e Dança Contemporânea

Neste subcapítulo, serão tratados os conceitos de arte e dança contemporâneas, a fim de compreender que tipo de arte está sendo realizada pelo ...AVOA! Núcleo Artístico. Entretanto, entende-se que não existe apenas uma forma de conceituar arte contemporânea e que a *performance* que é realizada sobre o assunto depende do tempo, do espaço e dos colegas com quem dançamos/conversamos.

A contemporaneidade na arte, independente da linguagem ou da superfície/matéria por onde ela se expressa, carrega uma ideia da antirrepresentação, ou seja, o artista revolucionário busca abolir a figuração, a representação da vida. Neste caso, ou acrescentando-se a isso, o artista contemporâneo quer inventar uma nova realidade, já que representá-la torna-se uma tarefa impossível, pois não existe uma só realidade, nem um só espaço para todos. Segundo Rancière (2005, p. 23), “essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa”, ou seja, a arte contemporânea, que caminha com o tempo presente, é inerentemente política.

Assim como a arte contemporânea não representa, o espectador também não só assiste uma obra de artes cênicas para tentar “entendê-la” - ele inventa uma história, tema ou sensação a partir daquilo que foi visto e da relação que foi estabelecida com a obra, dos agenciamentos feitos. Para Rancière (2008), ser espectador é uma coisa ruim, já que olhar é o oposto de conhecer e o oposto de agir, pois quem olha um espetáculo permanece imóvel em sua cadeira, sem nenhum poder de intervenção. Para o autor, aquele que assiste “deve ser



impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel de cientista que observa fenômenos e procura suas causas” (RANCIÈRE, 2008, s.p.).

Debord (2005) já havia se colocado contra a ideia de espetáculo, pois entendia que a essência do espetáculo era a externalidade e, com isto, a desapropriação do ser de uma pessoa. Para ele, “quanto mais um homem contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo” (p. 19). O ser humano, que se preocupa com o exterior, esquece-se de voltar-se para si mesmo, um outro o representa. Debord (2005, p. 12) observa que “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo”. Em outras palavras, as artes espetaculares, em sua essência, não têm a preocupação de conversar com o mundo e a situação política e social. As cidades espetacularizadas de que nos fala Jacques (2010), nesse sentido, são espaços que não servem para as pessoas, são cidades-museus, lugares para o turismo, que não servem para nada a não ser para elas mesmas.

“NÃO É UM ESPETÁCULO, NÉ, ASSIM, A GENTE NÃO TRABALHA, ACHO QUE DENTRO DESSE LUGAR DE ESPETÁCULO (...) NÃO É UM PALCO QUE A GENTE MONTA NA RUA PRA SER VISTO, NÉ, A GENTE SE MISTURA COM AS PESSOAS QUE ESTÃO ALI. ENTÃO, NÃO TEM ESSE LUGAR DO ESPETÁCULO” (SIMONE, P. 276).

Existe uma dualidade nessa noção das artes do espetáculo, pois se pressupõe que exista alguém que realize uma ação e alguém que simplesmente a observe passivamente. Com este viés, Rancière propõe a noção de *espectador emancipado*, que dispensa a oposição entre olhar e agir, pois implica que olhar já é modificar algo, já é uma ação. O espectador ativo ou emancipado então, “observa, seleciona, compara, interpreta. Ele conecta o que observa

com muitas outras coisas que observou em outros palcos, em outros tipos de espaços” (RANCIÈRE, 2008, s.p.). Essa proposição de romper com o dualismo dos papéis de espectador e artista também infere numa transformação espacial da obra de arte cênica, pois demanda que a *performance* aconteça num espaço diferente do palco italiano, onde o artista está situado no alto e realiza uma ação e o espectador fica lá em baixo, sentado, somente observando.

“A GENTE PENSA COREOGRAFIA NESSE LUGAR DE ONDE É QUE A DANÇA ESTÁ, A DANÇA TÁ EM MIM OU A DANÇA TÁ NA RUA?” (LUCIANA, p. 194).

“Transferir a arte para a sensação, potencializa a expressão e desestabiliza, obrigando a quem observa, buscar um novo lugar no pensamento, uma desterritorialização, uma dobra” (BARROS, 2011, p. 34). A contemporaneidade na arte não traz respostas prontas, contudo ela produz indagações a serem pensadas e repercutidas pelo espectador emancipado e pela sociedade. A procura pela não representação abre espaço para múltiplas leituras da obra.

Para Umberto Eco (1991), a obra contemporânea é uma “obra aberta” e busca “fazer sentido” no momento em que proporciona experiência ao espectador emancipado. O autor explica a relação autor-fruidor dentro do conceito de obra aberta:

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 1991, p. 40).



Isso é possível porque a obra de arte é da natureza da criação, da ideia. E a ideia não é da classe da comunicação, ou seja, ela não transmite uma informação. Se a obra de arte transmitisse uma informação, ela deveria pressupor um conjunto de signos que formaria um significado único para todos, pois “informar é fazer circular uma palavra de ordem”. Esta palavra de ordem seria aquilo que todos compreendem da mesma forma, assim, “a informação é exatamente o sistema do controle” (DELEUZE, 1999, p, 10 e 11), aquele da sociedade que Foucault nos falava anteriormente.

É possível supor, portanto, que ao contrário da informação existe a contrainformação. Mas esta, só tem eficácia quando ela se torna um ato de resistência. E a obra de arte, que “não tem nada a ver com a comunicação” e não contém, por isso, informação, relaciona-se com o ato de resistência. “Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele” (DELEUZE, 1999, p. 13), então a arte faz parte do ato de resistência de alguma forma e a resistência, além de incluir a arte, inclui também o ser humano. A arte e os homens são revolucionários por si só, porque resistem contra o sistema que está dado, contra a informação e o controle. É da natureza humana lutar, por exemplo, pelo direito à cidade, assim como é da natureza da arte inventar novas realidades, resistindo às representações de mundo impostas.

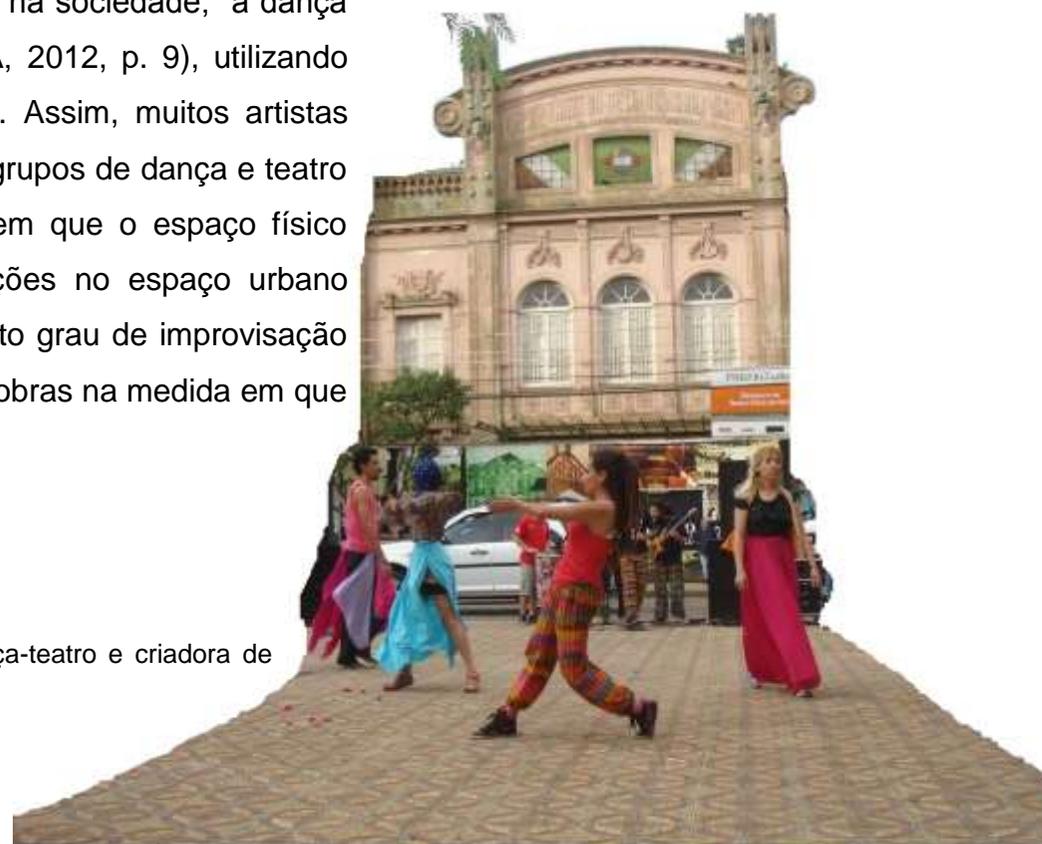
Para Foucault, essa resistência ao poder é distribuída de forma irregular, já que o poder também não é binário, não é dividido entre opressor e oprimido, existem diversas relações de poder em todos os grupos e de diferentes formas na sociedade. Então, “os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 1988, p.

92), sendo pontos móveis e transitórios, assim como também o são os pontos de poder. E a arte é um desses lugares de resistência, mas também, móvel e em constante transformação.

É possível afirmar que a obra de dança contemporânea só é finalizada no momento em que chega ao público, que a entende a partir de suas referências culturais e de gosto. A dança contemporânea “é mais uma forma de se pensar a dança a partir de diferentes poéticas” (SOUZA, 2012, p. 12) e está mais ligada à questão processual, à maneira de fazer, seus significados e inspirações, do que às questões formais e estéticas no sentido de dança clássica tradicional. Como diria Pina Bausch²⁹: não interessa **como** as pessoas se movem, mas **o que** as move.

Entendendo que a arte deve questionar e interferir no mundo e na sociedade, “a dança contemporânea passou por um período de democratização” (SOUZA, 2012, p. 9), utilizando espaços alternativos em contraponto à espetacularização da dança. Assim, muitos artistas criam a partir das diversidades encontradas na rua e, por isso, vários grupos de dança e teatro utilizam o espaço urbano para seu processo criativo, por entenderem que o espaço físico influencia diretamente no tipo de composição que é criada. As ações no espaço urbano também estimulam a interferência do espectador, necessitando um alto grau de improvisação por parte dos atores (CARDOSO, 2008), o que acarreta em diferentes obras na medida em que cada proposta é apresentada em diferentes espaços-tempo.

²⁹ Coreógrafa alemã da década de 1980. Uma das precursoras da chamada dança-teatro e criadora de novas formas de criação em dança.



2.3.2. Intervenção Urbana

Intervenção Urbana é uma “expressão que acontece no limbo da arte com a não-arte, aproximando-se e até confundindo-se com a vida, cujo lugar de realização é o espaço público” (RIBEIRO, 2014, p. 164). Nesse contexto, as obras de Intervenção Urbana não devem somente ser relacionadas com a temática da cidade, mas devem ser e transformar o ambiente em que estão se inserindo. Intervir implica em modificar algo, neste caso a rua e tudo aquilo que com ela conversa/interage e a constitui, como as relações sociais existentes no espaço público. Já a arte urbana e a arte pública têm a cidade como “ponto precursor” para as obras, mas esse espaço não está necessariamente embutido na poética.

A arte que vai para a rua ou *sitespecific*, geralmente leva em consideração o contexto, o espaço com o qual compartilha, e assume “ela própria uma função pública” (BÜTTNER, 2002, p. 74). “E ESSE ENTRE-ESPAÇO, ELE TÁ SEMPRE DENTRO DESSE LUGAR MESMO, QUE É DE EXPLORAR UMA CRIAÇÃO QUE É FEITA NESSE LUGAR” (SIMONE, P. 217). Esse tipo de arte faz pensar sobre o espaço, transformando-o a partir da crítica, mas também se consolidou como um gênero de arte “cult”, que acabou transformando-se em arte espetacular, não questionando a realidade preexistente:

Nesse processo de institucionalização e espetacularização de formas e atividades artísticas, as práticas de intervenção em espaço urbano começariam a participar nas estratégias de valorização da cidade, sendo assimiladas para a constituição de “identidades” urbanas e/ou de um clima atrativo de “agitação cultural” (SOUZA, 2011, p. 38).

De tal modo, a arte de rua perde seu viés político de resistência e contrainformação e entra no sistema capitalista de estetização da cultura e da cidade. Ainda assim, as intervenções

urbanas, em sua essência, são como agentes de produção de um discurso acerca da cidade. E, ao mesmo tempo, atuam em “dissonância ao sistema vigente de forças e representações que mantêm uma determinada ordem, propondo relações diferenciadas de uso e de significado” (SOUZA, 2011, p. 32). As intervenções urbanas constroem os espaços públicos por engajarem pessoas em discussões e disputas políticas.

Na Intervenção Urbana, as fronteiras são diluídas: arte e vida, corpo e espaço, dança e cidade, sujeito e objeto, artista e espectador. “QUANDO EU TÔ, POR EXEMPLO, NA RUA PERFORMANDO, SOU EU, NÃO É UM PERSONAGEM, NÉ.” (SIMONE, P. 218). A dança, por ser uma das artes que acontece no corpo do artista, deixa a dúvida: é arte ou não? Quem é o artista e quem é o espectador?

O corpo é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto das representações. O que eu sinto, o que aprendo, o que memorizo, todas as sensações, percepções e representações interferem nas imagens de meu corpo, que é simultaneamente a possibilidade e a condição daquilo que experimento e de minhas maneiras de interpretar o que eu experimento (JEUDY, 2002, p. 20).

Não cabe, no caso da arte de rua, falar de um “público em geral”, mas de uma diversidade de pessoas que entram em contato com a obra, cada uma à sua maneira, algumas interrompem a caminhada para olhar, outras são os próprios artistas que, por vezes, se colocam em outro lugar e outras são atingidas sensorialmente de alguma forma, mesmo sem parar sua caminhada.

A arte na rua é também produtora de espaço urbano, pois “repercute as contradições, conflitos e relações de poder que o constituem” (PALLAMIN, 2002, p. 105). Podemos entender as intervenções urbanas como micropolíticas, desde que capazes de criticar as estruturas de

poder e desafiar certos códigos de representação dominantes, redefinindo, transformando espaços e criando outras realidades e culturas.

Um dos pontos de maior interesse é sua possibilidade de contribuir com a desregulação de certos valores aí cristalizados, gerando novas formas de esclarecimento e abrindo novas extensões do espaço vivido (PALLAMIN, 2002, p. 109).

A arte de rua, por ser uma forma de resistência, é uma das alternativas à forma contemporânea de globalização. Segundo Harvey (2014), essas alternativas virão de uma multiplicidade de espaços – urbanos, em particular -, que, combinadas em um movimento mais amplo, serão capazes de construir uma nova estrutura política de antimercantilização. A arte pode ser considerada como um dos movimentos que Harvey chama de “Teoria de Cupim” (HARVEY, 2014, p. 224), onde a transformação acontece de dentro para fora, vagarosamente, e, quando se vê, o “estrago já está feito”. Mudanças como essas não são exterminadas pelo capital, pois não são consideradas ameaças óbvias.

“EU COMECEI A OBSERVAR O QUE EU CHAMEI DE MICRO-RESISTÊNCIAS, OU MICRO RE-EXISTÊNCIAS NÉ, QUE SÃO ESSAS FORMAS DE VIDA ASSIM, ESSAS VEGETAÇÕES QUE CRESCEM, NINGUÉM PERCEBE, E QUANDO VOCÊ PERCEBE É PORQUE ELA JÁ MUDOU A PAISAGEM DAQUELE ENTORNO DE ALGUMA MANEIRA, SEJA UM RECORTE DAQUELA PAISAGEM NÉ, OU MODIFICA O FLUXO DE QUEM PASSA PORQUE ERGUEU A CALÇADA A TAL PONTO QUE A PESSOA TEM QUE PULAR OU DESVIAR. E NINGUÉM ESCUTA E NINGUÉM VÊ ACONTECER, SIMPLEMENTE VÊ DEPOIS QUE ACONTECE” (LUCIANA, P. 179).

Por conseguinte, as Intervenções Urbanas têm a capacidade de desterritorializar sujeitos, modificando valores cristalizados da sociedade e abrindo outras possibilidades de enxergar e constituir os espaços. “A todo momento, somos atravessados por esses campos

finitos que nos ‘retiram’ da realidade cotidiana temporariamente” – a arte (REYES, 2005, p. 21). A arte como potência de criar novas realidades e de fazer o ser humano pensar, sentir, se “desautomatizar”, ficar mais manual, braçal, corporal.

2.3.3. Arte de Rua: Um Traçado

A dança sempre passou por transformações de acordo com a forma de vida da humanidade. Com o nascimento das cidades não seria diferente, os ritos religiosos, que ocorriam através da dança, personalizam-se em grupos e “cada cidade terá seu rito, suas danças fixas”. Essa mudança na forma de organização da sociedade modificou o sentido da dança: “da identificação com o ‘espírito’ [...] a um rito cívico, porque integrado à vida da cidade e comandado por ela” (BOURCIER, 2006, p. 10 e 12). Assim, através da dança, as cidades são responsáveis pela identificação de um grupo. Porém, quando a dança passou a ser considerada arte, se voltou aos espaços fechados de contemplação.

Em crítica à elitização da dança, que a confinou em espaços privados, por volta de 1950 na Europa, iniciou um movimento de retirada da arte dos museus e galerias, levando-a de volta para a rua, tendo como pano de fundo o Situacionismo³⁰. Ainda na década de 50, começa a



³⁰ O Situacionismo foi um movimento que reuniu artistas de diversas áreas contrários à sociedade de consumo, à cultura espetacular e à passividade da sociedade. Comandados por Guy Debord, sugeriam que o "principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no cultural" (JACQUES, 2012, p. 206). Além disso, "eram contra o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral, e a favor de uma construção realmente coletiva das cidades." (JACQUES, 2012, p. 209 e 210).

ganhar vida o movimento chamado *happening*, uma proposta de fusão entre as artes, iniciado por John Cage³¹, com o propósito de conservar a individualidade de cada arte e ao mesmo tempo formar um todo separado, que funcionasse como outra linguagem. Cage aplica, então, suas ideias sobre o acaso, que já vinha trabalhando anteriormente com Merce Cunningham³² (GLUSBERG, 2005).

No primeiro evento organizado por Cage, em 1952, *Untitled Event* (Evento Sem Título), o espaço foi organizado de maneira diferente do habitual, de forma que os artistas pudessem circular por entre o público, diminuindo, dessa forma, a distância entre público e artista. A partir desse evento, muitos críticos e historiadores dos movimentos de vanguarda atribuíram a Cage a incrível produção artística dos anos 1960 e 1970. Segundo Glusberg (2005), em declaração assinada por 50 autores de *happenings* da América, Europa e Japão em 1965:

Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás das grades, como no zoológico (GLUSBERG, 2005, p. 34).

Ainda fazendo parte do movimento *happening*, no final da década de 1950, artistas japoneses, reunidos no grupo Gutai, também experimentaram unir as diversas artes e fizeram propostas de *live art*, uma das formas de arte que merece destaque nos precursores da *performance* (GLUSBERG, 2005). A *performance* surge no início dos anos 1970 como forma

³¹ John Cage era músico norte-americano e fazia experimentos com ruídos e sons cotidianos desde o final da década de 30.

³² Merce Cunningham encontra-se com John Cage em 1940. Desde então, Cunningham assinala o fim de seu trabalho na Companhia de Dança de Martha Graham e passa a trabalhar com Cage em experimentações de novas propostas de música, dança e *performance* (SILVA, 2005).

de rompimento com a arte tradicional. As *performances* geralmente nasciam de improvisações, “[...] vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte” (GLUSBERG, 2005, p. 43), assim, os artistas buscavam diminuir a distância entre vida e arte.

Para marcar os princípios da *performance*, dois acontecimentos ocorreram em 1962. Um deles foi o recital apresentado na *Judson Memorial Church de New York* pelos componentes do *Dancers Workshop*, que marcou o nascimento do *Judson Dance Group* (GLUSBERG, 2005). O outro foi a “fundação do movimento Fluxus, idealizado por George Maciunas, cujos ‘concertos’ mesclavam *happenings* (mais livres que os habituais), música experimental, poesia e *performances* individuais” (GLUSBERG, 2005, p. 38).

“A *Judson Church Dance Theater* nasceu de encontros entre estudantes de diversas linguagens artísticas, liderados por Robert Dunn” (MUNDIM, 2012, p. 102). A proposta do grupo era discutir novas formas de arte, criando alternativas para liberar a coreografia das amarras convencionais e das influências da dança moderna predominantes naquele período (MARTINS; MEYER, 2008). As ideias do grupo reverberaram significativamente na forma de fazer arte de John Cage, Steve Paxton, Yvonne Rainer e Trisha Brown, por exemplo, e, conseqüentemente, no tipo de dança que é feita hoje. O movimento tinha caráter interdisciplinar, fazendo surgir novas organizações artísticas e rompendo os dualismos artificial-real, palco-plateia, criador-intérprete, processo-produto e cotidiano-cena. A partir de então, fortaleceu-se a ideia de utilização de espaços alternativos ao teatro para apresentações, incluindo a rua.

"QUE TEM A DANÇA COMO ALGO MUITO FORTE, MAS NÃO É SOMENTE ELA. ELA TÁ NUM LUGAR MUITO, DE MUITO HIBRIDISMO, MESMO, ARTÍSTICO" (SIMONE, P. 218).

Já o grupo Fluxus, foi um movimento formado por jovens norte-americanos, mas ativo também na Europa. Assim como o *Judson Church*, tinha uma proposta de redemocratização da arte, a levando para o espaço público. A maioria dos artistas do grupo havia frequentado os cursos de John Cage, na Nova Escola de Investigações Sociais. O grupo realizava atividades em galerias, pequenos teatros, ruas e praças, incorporando todas as disciplinas – música, dança, *happening*, poesia, crítica, vídeo e artes plásticas. "Representou um momento decisivo da arte de vanguarda e marcou uma militância com todos os setores da criação artística" (GLUSBERG, 2005, p. 136), influenciando inevitavelmente a arte contemporânea.

Por sua vez a arte da *performance* surgiu como resultado dos trabalhos dos artistas que centraram suas investigações no corpo. "A performance é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística" (GLUSBERG, 2005, p. 58), que discutiu os dogmas comportamentais e influenciou na renovação do teatro, da música e da dança.

A partir desse momento, "a vida da sociedade será uma das maiores fontes de elementos para a arte da *performance*" (GLUSBERG, 2005, p. 72) e um dos temas mais utilizados como motivador para a dança de Trisha Brown, por exemplo. Considerada uma das fundadoras da dança pós-moderna³³, Trisha foi uma das artistas importantes que participaram da *Judson Church*. Suas obras foram apresentadas em locais alternativos tais como telhados,

³³ A dança pós-moderna consolidou-se por volta da década de 1960 em meio aos movimentos da *Judson Church*, como forma de acompanhar a rápida evolução da sociedade. Suas principais características eram movimentos repetitivos e utilização de cenários diversos para a dança (SILVA, 2005).



paredes, tetos, colunas e até estruturas montadas especialmente para suas apresentações. O destaque em suas coreografias foi a utilização das ações e movimentos diários habituais, a repetição, a utilização de espaços públicos alternativos que extrapolam os limites do palco, incluindo a forte característica de atenuar os limites entre a vida e a arte, através da apropriação do cotidiano. A coreógrafa libertou-se dos limites da caixa cênica com intuito de ampliar as possibilidades de movimento com o corpo, além de estabelecer outra forma de relação com o público (SILVA, 2005).

Brown, em 1965, influenciada por Cunningham, levou a dança para a rua entendendo-a como uma obra do acaso, onde os bailarinos não representavam, apenas faziam movimentos cotidianos em situações diferenciadas, como caminhar na parede, presos a equipamentos. O acaso viria das atividades que aconteciam na rua, onde não existem barreiras para definição desse tipo de espaço. Seria apenas mais um evento ocorrendo no espaço urbano, coexistindo com o resto, uma ação política: “arte que não vem com explicação ao lado” (ROSA, 2010, p. 50).

À luz do dia, sem figurino, sem anúncio, o homem apenas caminhava de cima a baixo, lentamente, enquanto durasse o percurso, já que não havia trilha nem *soundscape*³⁴ para marcar o início ou o fim da função (ROSA, 2010, p. 49).



³⁴ *Soundscape* é uma palavra proveniente da língua inglesa, em português significa “Paisagem Sonora”, que é formada pelos diferentes sons que compõem o ambiente.

"EU ACHO QUE A GENTE NÃO TÁ LÁ PRA MODIFICAR... A GENTE TÁ LÁ SÓ PRA ESTAR, ASSIM, (...) EU IA FALAR DE MUDAR A ROTINA DAS PESSOAS, MAS NÃO É ISSO. PORQUE ELE LANÇA, DE REPENTE, UMA OUTRA POSSIBILIDADE DE ALGO ACONTECER NAQUELE LUGAR, ASSIM, E COMO AQUILO MOSTRA O QUE CHEGA, O QUE FICA" (SIMONE, P. 231).

O espetáculo *Walking on the wall* (Caminhando na parede – figura 9) em 1970 colocou em xeque os limites entre dança e *performance*, propondo uma obra do acaso. Os bailarinos utilizavam equipamentos de escalada para caminhar na lateral de um edifício, obrigando os espectadores emancipados a apreciar a obra de ângulos não experimentados anteriormente. Além disso, Trisha discutiu a noção de espectador, já que a intervenção era realizada no espaço público e o transeunte poderia virar espectador ou não. Questionando essas barreiras, a artista estava fazendo um ato político, além de dança, *performance* ou o nome que se quisesse dar para a intervenção (ROSA, 2010). Essas características do trabalho provocaram diversas críticas e muitos se recusaram a chamar suas obras de dança (KATZ, 2013).

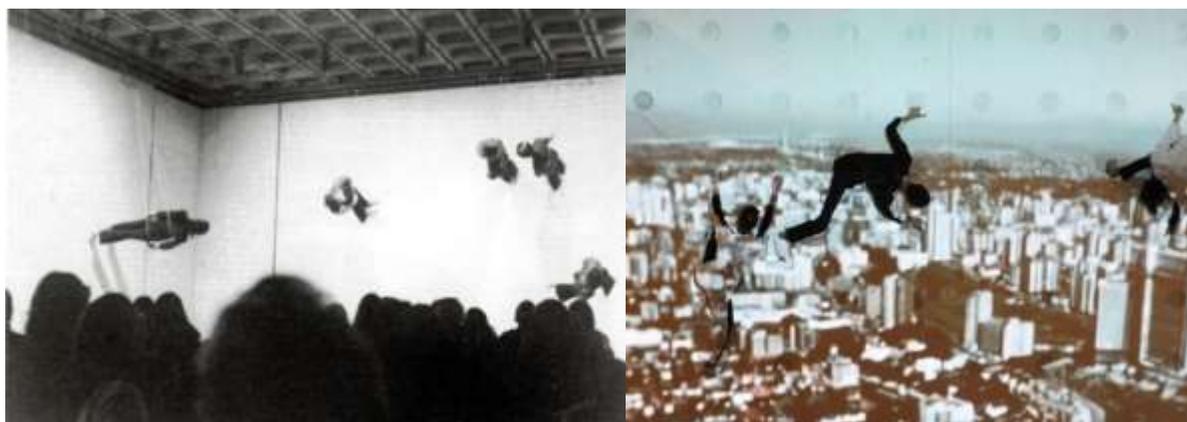


Figura 9: Espetáculo *Walking on the wall*, 1970. Fonte: TRISHA BROWN COMPANY. Acesso em:10/nov/2014.

Outra obra dela que acarretou na discussão acerca do espaço urbano foi *Roof Piece* (figura 10), de 1971. Nessa intervenção, Brown toma como cenário para a *performance* alguns telhados de Manhattan, tendo como pano de fundo os edifícios e o efeito escultórico das caixas d'água que compõem o *skyline*³⁵ da região. Além do que, o alcance do olhar era colocado em suspenso para abrir espaço ao espectador emancipado completar o desenvolvimento da *performance* em seu imaginário. Ao se aproximar do espaço urbano das cidades, dos movimentos cotidianos, pressupondo o corpo como intermediário de nossas relações com o mundo, a coreógrafa procurava provocar uma participação ativa do observador em suas performances (DOBBERT, 2012, p. 450).



Figura 10: Espetáculo *Roof Piece*, 1971. Fonte: TRISHA BROWN COMPANY. Acesso em: 10/nov/2014.

³⁵ *Skyline* é uma palavra proveniente da língua inglesa, que significa a linha do horizonte de uma cidade.

A Dança de Rua também se estabeleceu na década de 70, apesar de uma das primeiras manifestações de Dança de Rua ter ocorrido em meio à crise de 1929, nos EUA, que acabou afetando o mundo quando muitos estabelecimentos foram obrigados a demitir seus funcionários para reduzir gastos. Entre esses funcionários estavam músicos e dançarinos que foram às ruas fazer shows para se sustentar. Entretanto, a explosão desse estilo de dança ocorreu na década de 1970, em Nova Iorque, com o movimento *Hip Hop* assumindo forma de protesto dos jovens pobres e negros, que acabou ganhando espaço em outras frentes com suas diversas manifestações (SANTOS, 2011).

No Brasil, a Dança de Rua surgiu no centro de São Paulo em 1984, com as primeiras manifestações de *b.boys*³⁶ na Estação São Bento do Metrô, que posteriormente passaram a acontecer na Rua 24 de Maio esquina Dom José de Barros, ainda no centro de São Paulo. Esse se tornou o principal ponto de encontro dos dançarinos de rua, abrindo assim oficialmente as portas do *Hip Hop* no Brasil, por meio da *Break Dance*³⁷ (SANTOS, 2011).

Na mesma época surgiu o Teatro de Rua³⁸, lutando pela ruptura da ordem social da cidade e denunciando a cara segregacionista do sistema, que confinou os espetáculos teatrais em salas fechadas. O teatro de rua "recria o espaço da rua e inventa uma nova ordem, ao mesmo tempo em que impõe às pessoas que caminham pela rua uma mudança: de simples pedestres a espectadores" (CARREIRA, 2007, p. 41), gerando novas formas de estar na

³⁶ *B.boy* é o termo utilizado para denominar os praticantes de *breaking*, um dos estilos da Dança de Rua.

³⁷ *Break Dance* é um estilo de dança de rua, parte da cultura do *Hip-Hop*, criada por afro-americanos e latinos na década de 1970 em Nova Iorque, Estados Unidos.

³⁸ Teatro de rua é uma modalidade teatral realizada em espaços abertos da cidade, sobretudo em parques, praças, monumentos, edifícios, rios, entre outros, em oposição aos locais fechados.

cidade. A partir de então diversos grupos de dança e teatro passaram a utilizar o espaço urbano como fomentador para a criação dos processos artísticos.

Além disso, em São Paulo o Projeto Arte/Cidade (1994-2002), encabeçado por Nelson Brissac, teve grande importância para o tema das intervenções urbanas, por trazer a discussão sobre cidade, além de expor obras de arte em meio ao tecido urbano. O projeto contou com quatro etapas: Cidade sem Janelas (1994), Cidade e seus Fluxos (1994), A Cidade e suas Histórias (1997) e Arte/Cidade Zona Leste (2002). Ainda que não tenha sido um projeto somente com apresentações de dança, teatro e *performance*, ultrapassou os limites da representação e profanou³⁹ o espaço público, apropriou-se dele e o transformou (SOUZA, 2011).

Diversos grupos de arte de rua buscam a espontaneidade do espectador-transeunte⁴⁰, que se configura como uma espécie de participação na ação, fazendo com que o espetáculo se modifique e seja novo a cada momento e a cada apresentação, dependendo do local e de quem o assiste (CARDOSO, 2008). Para os artistas, quanto maior a interferência do espectador emancipado, mais rica torna-se a ação, pois diferentes tipos de elementos entram "em cena".

Além de fazer uma crítica à sociedade, a arte tem o poder de "deslocar a percepção do usuário urbano, que se encontra neutralizada pelo seu hábito, interferindo na constituição de novas experiências da cidade" (FONSECA e ROCHA, 2010, p. 350), fomentando uma

³⁹ Profanar, neste caso, significa tirar os espaços da esfera do sagrado, da exibição espetacular e devolvê-los ao uso comum dos habitantes.

⁴⁰ Espectador-transeunte é aquele sujeito que passa na rua no momento em que acontece a *performance* e então para pra assistir, ou não, mas de qualquer forma acaba interagindo no espetáculo (CARREIRA, 2007).

participação ativa na vida pública, indo de encontro a um estado de inércia das pessoas que, acomodadas, estão de olhos fechados para sua cidade.

A arte é capaz de desterritorializar quem a experimenta e, principalmente, de proporcionar “experiência”, e o sujeito que se permite ter experiências é passível de transformação, pois está aberto para o que toca, para o que “nos passa” e, “ao nos passar nos forma e nos transforma” (BONDÍA, 2002, p. 26). Assim vamos nos transformando a partir do espaço, das pessoas, das coisas que nos tocam, pelas quais somos atravessados e transformados, somos o que comemos, somos o espaço em que vivemos, somos a arte que assistimos (ou sentimos), somos o que “experienciamos”.

Olhar a trajetória da dança pelos acontecimentos do mundo é perceber que ela sempre está de acordo com um contexto histórico e social, e não há como descolar a arte da realidade como uma forma de representação e ressignificação do mesmo. Dito isto, no próximo capítulo será introduzido o estudo de caso.



3. Cenário de Estudo: ...AVOA! Núcleo Artístico

Para o estudo de aproximação entre dança e cidade foi escolhido um grupo de São Paulo que trabalha com dança contemporânea e pesquisa as relações entre criação artística e espaço urbano: ...AVOA! Núcleo Artístico (figura 11). O ...AVOA! surgiu com o propósito de realizar intervenções em espaços diferentes de palcos tradicionais. As informações a respeito do grupo e do processo de composição *Entre-espacos*, criado na Rua São Bento, foram retiradas de páginas oficiais do grupo, disponíveis na Internet, de entrevistas com os integrantes e de observações no local.

Então a maioria das informações deste capítulo está incorporada à camada dos músculos e da pele, já que a camada que fala sobre o ...AVOA! foi a que fez a autora ter experiências a respeito de dança e de rua e o que deu o “start” para pensar no trabalho de dança nas ruas de Pelotas, fazendo surgir sensações que entraram na camada da pele.

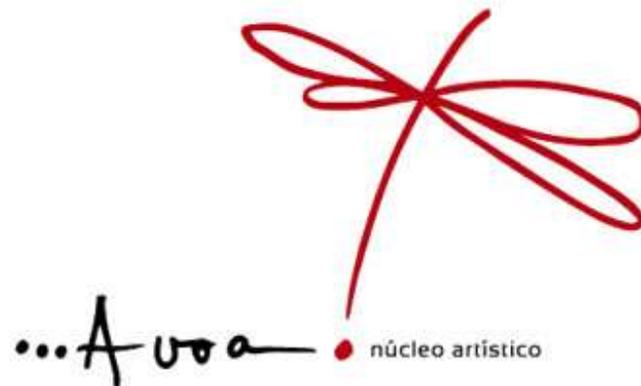


Figura 11: Logotipo do grupo em estudo, 2006. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO. Acesso em: 14/set/2014.



O grupo encara o espaço público como um lugar de afirmação da dança, um espaço para fazer política através da democratização da arte. "POLITICAMENTE, EU ACHO QUE É MAIS UMA NECESSIDADE PARA MIM, NÉ... DE ME COLOCAR EM LUGARES DIFERENTES, ASSIM... DE INVESTIGAÇÃO DE COMO EU OCUPO A MINHA CIDADE... A CIDADE ONDE EU VIVO" (LUCIANA, P. 183). A dança vai para a rua não somente por falta de espaço mas, e principalmente, como forma de exigir o direito à cidade. Harvey (2014), abre a questão do "direito à cidade" como um movimento amplo, que comporta diversos desejos e depende daquele que o exige. As relações entre direito à cidade e arte de rua serão tratadas posteriormente, no subcapítulo "Entre-espços". As consequências dessa luta são tensões e conflitos, potências para que algo se movimente em pensamento, em território e, com isso, crie algo novo, novos espaços de intenção, de arte, de outras realidades possíveis.

Nas entrevistas realizadas, integrantes do grupo relataram que o intento de interagir com a rua passa por uma necessidade de modificar a forma de entender a dança, além de aumentar as possibilidades de movimento e de composição cênica. Utilizam a rua como um dispositivo para a criação, não se preocupando especificamente com questões de planejamento ou uso da cidade. Na rua, cada espectador vai assistir de uma maneira, dependendo do local em que estiver posicionado, ou seja, esse tipo de espaço provoca outros olhares sobre os trabalhos de dança. Por isso, o grupo em estudo assemelha-se à proposta do movimento denominado *Judson Church Dance Theater* na questão de buscar outros espaços para fazer arte.

O ...AVOA! procura, na *performance*, não a representação do cotidiano, não o espetáculo, e sim uma dobra. O espetáculo é a representação da mídia, do ideal de cidade, do



que é normal, do que se pode e deve fazer na cidade, é o capital e a representação do consumo, é o previsível. *Performances* artísticas quebram a lógica desses espaços luminosos, pois são atividades imprevisíveis, que causam experiências, que causam encontros. E é na cidade que acontecem, no lugar onde se pode, lugar do imprevisível. Lugar caótico.

Foi escolhido esse grupo por ser um grupo que dança *com* a Rua São Bento, que estuda e propõe danças que surjam *a partir do espaço* ao invés de criar algo de fora para dentro da rua. "A GENTE MODIFICA DA MANEIRA COMO O ESPAÇO OFERECE PRA GENTE PRA MODIFICAR. É ELE QUE DÁ O ESTÍMULO DA MUDANÇA, É ELE QUE DÁ O ESTÍMULO DO MOVIMENTO, DA PROPOSTA, É O TEMPO INTEIRO O ESPAÇO, ASSIM. NÃO É UMA COISA QUE EU DESENVOLVO UM TIPO DE MOVIMENTAÇÃO, E EU VOU LÁ E APLICO. É LÁ NAQUELE LUGAR QUE ELE SUGERE QUE O MEU CORPO FAÇA AQUELA MOVIMENTAÇÃO" (SIMONE, P. 228).

O ...AVOA! encontra a brecha da rua como um espaço possível, que aceita tudo, espaço público e passa a fazer dança sim, na rua. Dando sequência, nos voltaremos inicialmente para o território de ação do grupo, a cidade de São Paulo e a Rua São Bento, buscando compreender as características do local de estudo do ...AVOA! Núcleo Artístico.

3.1. Uma São Paulo

Situada na região sudeste do Brasil (figura 12), São Paulo é uma das maiores metrópoles do país em importância e o maior centro financeiro da América do Sul. Fundada em 1554, hoje sua população totaliza 11 milhões de habitantes (ROLNIK, 2014). Mas destes, quem realmente usufrui e faz a cidade? Lugar onde todas as oportunidades existem, mas nem todos



podem. Esta é, na prática, uma (multipli)cidade⁴¹, onde existem várias facetas da cidade, cada um que por ali passa, sente, vê e conhece uma diferente cidade.



Figura 12: Localização geográfica do estado de São Paulo. Fonte: DANNA. Acesso em: 2/abr/2015.

⁴¹ O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras (DELEUZE, 1991, p. 14), assim, uma mesma cidade pode ser dobrada e entendida por cada um que a frequenta de uma maneira diferente.



Não existe
amor em SP – Criolo

Não existe amor em SP
Um labirinto místico
Onde os grafites gritam
Não dá pra descrever
Numa linda frase
De um postal tão doce
Cuidado com doce
São Paulo é um buquê
Buquês são flores mortas
Num lindo arranjo
Arranjo lindo feito pra
você

Não existe amor em SP
Os bares estão cheios de
almas tão vazias

A ganância vibra, a
 vaidade excita
Devolva minha vida e
morra
Afogada em seu próprio
mar de fel
Aqui ninguém vai pro céu

Não precisa morrer pra
ver Deus
Não precisa sofrer pra
saber o que é melhor pra
você

Encontro duas nuvens
Em cada escombros, em
cada esquina
Me dê um gole de vida
Não precisa morrer pra
ver Deus



Criolo⁴² diz que não existe amor em SP, mas Luciana (p. 182), por exemplo, encontrou uma brecha de amor, um lapso de vida no centro de São Paulo: "É ENTÃO, TEM UMA COISA NO CENTRO QUE DESPERTOU UM NEGÓCIO EM MIM DE PAIXÃO, ME APAIXONEI ASSIM, EU ACHO QUE ERA QUASE UMA QUESTÃO DE SOBREVIVÊNCIA NO CENTRO TAMBÉM, OU EU ME APAIXONAVA OU EU ODIAVA, PORQUE É MUITO ESTÍMULO."

Assim, trata-se aqui, de "uma" São Paulo e não "da" cidade de São Paulo generalizada, já que entende-se o espaço sempre em relação a quem o percebe. "No âmbito da lógica do espaço relativo, o corpo é a medida e referência da representação. O sujeito deve estar em uma relação de co-presença com o objeto a ser representado" (REYES, 2005, p. 85). Veremos, então, a cidade de São Paulo a partir do ponto de vista da autora intermediado pelos olhos e corpos dos integrantes do ...AVOA! Núcleo Artístico e pelos autores que tratam a respeito da cidade, principalmente Raquel Rolnik.

A metrópole teve sua posição econômica transformada com a expansão do cultivo do café em 1850. Em 1867, com a implantação da sua primeira ferrovia, que interligava Santos a Jundiaí, São Paulo virou entroncamento ferroviário, o que a transformou nos quesitos urbanístico, econômico, étnico e político. Isso fez com que a cidade se tornasse o maior ponto de atração de capitais e população de todo país (ROLNIK, 2014). A cidade transforma-se a partir da rota de transporte de produtos do capital, como vimos em Harvey (2014).

A partir de 1920, há um enorme crescimento horizontal da cidade e, conseqüentemente, um aumento na necessidade de meios de transporte, surgindo os primeiros ônibus urbanos e um rápido acréscimo no número de automóveis individuais. A Região Metropolitana de São

⁴² Criolo é um dos rappers brasileiros da atualidade, de grande sucesso. Nasceu em São Paulo em 1975 e atua na música desde 1989. A música encontra-se no Anexo C.



Paulo hoje, conta com 17 milhões de habitantes e possui 900 quilômetros quadrados de área urbanizada e 39 municípios (figura 13).

O tamanho dessa cidade e a vastidão dos territórios por ela atingidos demarcam a heterogeneidade dos circuitos e redes habitados por diversas tribos: cidade de mil povos, capital financeira, cidade conectada no mundo virtual e real das trocas, potência econômica do país, berço de movimentos sociais e lideranças políticas. No entanto, é uma cidade partida, cravada por muros visíveis e invisíveis que a esgarça, em guetos e fortalezas, sitiando-a e transformando seus espaços públicos em praças de guerra (ROLNIK, 2014, p. 9 e 10).



Figura 13: Região Metropolitana de São Paulo. Fonte: EMTU. Acesso em: 2/abr/2015.

E assim, “[...] formam-se cidades singulares segundo trajetórias específicas” (ARAÚJO, 2011, p. 203). A cidade dos skatistas é diferente da cidade dos que andam de metrô ou dos que se locomovem a pé.



Polícia, moto, abre a janela, barulho, movimento, som!

SP tem muito som

Chego na Praça do Patriarca e vem logo o som, diferente daquele de outubro, época de eleição

Sinal vermelho, a espera, a ciclofaixa, a marquise, é ali que tem o sol, brilha!

As pessoas estão sentadas em lugares “impróprios”, não tem banco, tem gente.

Vou pra esquerda, vou ligar, não, vou comer, vou procurar...

Vou achar!

Vou ver lá perto da Igreja, nada.

Vou voltar, vou andar a rua toda, não, aqui eles não ficam.

A tensão da rua é lá perto do Edifício Martinelli, os para-formais.

Cidades Rebeldes, comprei.

Tô indo, me acharam!

É muita informação, eles estão felizes, me achei!

AVOA! Aproveita, suga...

Não

Curte, conversa, te toca, experiência.

Assiste, participa, dança, corre, faz vídeo

Raquel Rolnik, moradora, pensa em São Paulo como um lugar de contrastes, onde os barracos de madeira estão lado a lado dos edifícios bem pintados e iluminados. A autora, turista, vê São Paulo como lugar de convergência de arte e cultura, cidade que nunca dorme e local de encontros, encontros com amigos e com o diferente, o desconhecido. Cidade heterogênea.



**Cansaço, tempo, hora, relógio, corre, se perde, se acha, almoça, conversa, vai embora,
caminhando, sentindo, vibrando.**

**Tenho que voltar na São Bento
Calor, frio, abre o vídeo, barulho, lê. Fome.**

Pega o metrô, se cuida, se sente em casa

O que fazer hoje?

Cansei.

Aproveita SP, cultura...

**Descansa, cumprimenta, para, apresenta, caminha, vai
Estações.**

(Texto da autora, em ida a SP. Junho 2015)

Para Rolnik (2014), São Paulo é uma cidade homogênea. Ontem era um lugar com as fronteiras abertas, onde existia uma intensidade de trocas e interações sociais. Hoje, uma cidade com muros, grades e guaritas, que confinam os cidadãos a uma vida apenas entre familiares e iguais. Uma anticidade, onde falta a heterogeneidade, a reunião dos diferentes. Para Criolo, uma cidade buquê, bonita por fora e sem vida por dentro, onde os bares estão lotados: por fora todo mundo feliz, por dentro, almas vazias enfeitando a cidade, como um adorno, um espetáculo.



Bairros como o Alfaville⁴³ diminuem ou até extinguem a falta de convívio com o diferente, assim,

os antagonismos se aguçam, afastando mais e mais as chances de um consenso civilizado entre os envolvidos, já que está faltando a urbanidade com a sua cultura de aceitação da diversidade e de integração de interesses opostos [...] (PRIGGE, 2002, p. 54).

E a ideia de cidade como lugar da diferença vai sendo substituída por uma ideia de “lugar inóspito de incivilidade, desigualdade e insalubridade; o lugar onde se produz alienação” (SOUZA, 2011, p. 20). Dessa forma, São Paulo não seria mais o lugar da política, e sim lugar de alienação, da produção em massa, da mecanização, da falta de sentir e pensar sobre o espaço e a vida que ali corre.

E como corre. Corre tanto que nem atentamos para a metrópole São Paulo, já que a velocidade é constante e a mutabilidade também. O mundo de hoje existe sob o signo da velocidade. Ser atual ou moderno é ser veloz, trabalhar muito, “não perder tempo”, ser apressado é uma virtude e sentimo-nos pressionados e culpados quando “não fazemos nada”. Há tantas atividades e oportunidades na metrópole, que temos de aproveitar, não podemos ficar parados.

Apesar disso, ao passo em que muitos correm, alguns – os pobres - são a lentidão. E esses, para Milton Santos (2004), são os que têm a potência de desestabilizar essa realidade

⁴³ Alfaville é um bairro nobre das cidades de Barueri e Santana de Parnaíba, pertencentes à zona oeste da Grande São Paulo. Foi idealizado pelos engenheiros Yojiro Takaoka e Renato Albuquerque, sócios da empresa Albuquerque Takaoka, e é considerado como a primeira tentativa de se criar artificialmente um bairro de grandes proporções no Brasil. É formado por uma série de condomínios fechados, chamados Residenciais, além de um centro industrial e empresarial.



veloz instalada e fazer política na cidade. “Na lentidão, no vagar, residiria a experimentação da qual emergiriam o conhecimento, o saber, assim como o desejo de transformação” (HISSA, 2012, p. 81). De tal forma que hoje o tempo que comanda a cidade é o tempo dos homens lentos, pois aqueles que têm mobilidade e percorrem a cidade de um lado a outro, acabam por vê-la e experimentá-la pouco, entrando numa rotina mecânica e sempre correndo atrás do ponteiro do relógio.

Isso tudo torna São Paulo um paradoxo. “Como um lugar tão frenético pode ser representado ou apresentado de um modo tão silencioso como uma metrópole-necrópole?”, pergunta-se Laymert dos Santos (2002, p. 115). Ao mesmo tempo em que os carros tomam conta e não existe mais espaço para as pessoas em São Paulo, as pessoas estão lá, caminhando pelo centro, dançando, experimentando e construindo os espaços da cidade. Ao passo que aumentam o número de automóveis, aumentam as micropolíticas de resistência e utilização do espaço público com os ciclistas, os bailarinos, os pichadores, os “para-formais” etc. Como eles enxergam e produzem as cidades?

O mercado e as instituições governamentais investem em cidades homogeneizadoras, espetaculares, cidades-cenários, cidades-museus e os artistas desconstroem e fazem cidades para pessoas, os urbanistas repensam e fazem micropolítica, alguns usam a rua e constroem outra cidade, os estudantes realizam ato público na praça e fazem a cidade, animam o espaço, sensibilizam a rua, criam experiência, vivenciam o espaço público (figura 14). E a todo o momento uns controlam os outros, a partir do corpo. Os que realizam atividades incomuns na cidade são recriminados pelos seus próprios irmãos, que viraram polícia na cidade contemporânea.



Projetos alternativos de intervenção podem, em relação direta com as regiões e comunidades, sugerir outros modos de ocupação e uso, novas configurações para estes vazios metropolitanos, distintas daquelas ditadas pelo desenho existente da cidade e pelos interesses econômicos e políticos dominantes (PEIXOTO, 2000, p. 103).



Figura 14: Manifestantes no centro de São Paulo, 2013. Fonte: G1. Acesso em: 7/abr/2015.

Desse modo, as intervenções urbanas formais, informais ou "para-formais" são capazes de modificar os espaços para além do momento imediato. Elas reverberam no futuro, além do que se consegue enxergar, justamente porque modificam os corpos dos habitantes das cidades. Modificações que estão ocorrendo a todo momento, num processo de ritornelo, como será detalhado mais adiante.



3.2. Uma Rua São Bento

A Rua São Bento é uma via pedonal⁴⁴ (figuras 15 e 16), localizada no centro antigo da cidade de São Paulo, próxima às Igrejas São Bento, do Carmo e São Francisco, ao Vale do Anhangabaú, ao Theatro Municipal e ao Viaduto do Chá, além da Rua 25 de Março, ponto forte de comércio no local (figura 17). Essa zona constitui-se no centro comercial e financeiro de São Paulo, lugar de diversidade e densificação de atividades, onde se encontra o “outro urbano” ou os “homens lentos”, já mencionados anteriormente. Para André (p. 205), “É UM VÃO MUITO ESTREITO. É UMA RUA MUITO ESTREITA, SE VOCÊ PENSAR NA RELAÇÃO DAS OUTRAS AVENIDAS DAS RUAS DE SÃO PAULO”.

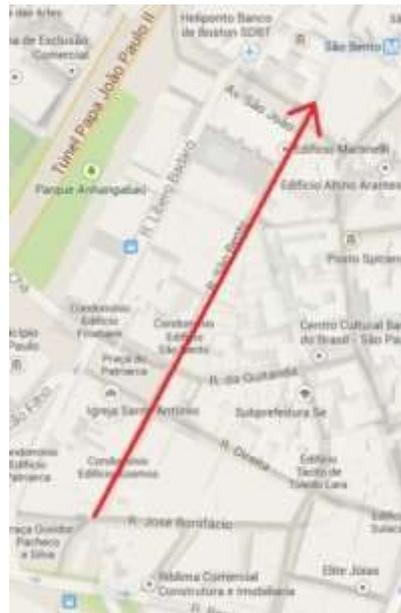


Figura 15: Indicação de sentido do passeio. Fonte: GOOGLE MAPS. Acesso em: 20/abr/2015.

⁴⁴ Via pedonal é uma via ou rua exclusiva para pedestres.





Figura 16: Passeio por fotogramas do vídeo “observação são bento1” (anexo C) na Rua São Bento, São Paulo.





Figura 17: Rua São Bento e entorno – São Paulo. Fonte: GOOGLE MAPS. Acesso em: 9/abr/2015.

Segundo Luciana Bortoletto, é possível analisar a Rua São Bento em três partes e, ainda que seja a “mesma” rua, são mudanças significativas, de atividades, iluminação e fluxos de pessoas: “A RUA SÃO BENTO É UMA LOUCURA! (...) PORQUE ELA MUDA DEMAIS! MAS É UMA MUDANÇA, NÃO É PEQUENA, MUDA A INTENSIDADE DE FLUXOS, MUDA A LUMINOSIDADE, MUDA OS SONS QUE TÃO ALI, MUDA OS FREQUENTADORES, OS CAMELÔS QUE TEM POR CAUSA DO HORÁRIO, MUDA MUITO! (...) A RUA SÃO BENTO ELA É DIVIDIDA EM TRÊS. DO LARGO SÃO BENTO ATÉ A PRAÇA ANTÔNIO PRADO É UMA FATIA, DA PRAÇA ANTÔNIO PRADO ATÉ O LARGO DO CAFÉ É O MEIO DELA E DO LARGO DO CAFÉ ATÉ O LARGO SÃO FRANCISCO É OUTRA FATIA. (...) A PARTE QUE É PRO LADO DO LARGO SÃO FRANCISCO É A PARTE MAIS SUJA. TEM UMA POPULAÇÃO DE RUA FORTE ALI E AS PESSOAS NÃO



TEM BANHEIRO, A GENTE NÃO TEM BANHEIRO PÚBLICO! (...) O MEIO É MUITO ATRELADO AOS TRABALHADORES DA BOLSA DE VALORES, EXECUTIVOS ALI E TAL, QUE É MENOS AGORA DO QUE ERA HÁ UNS ANOS ATRÁS, QUE AGORA É TUDO PELA INTERNET TAMBÉM NÉ, DIMINUIU, MUITA GENTE ENGRAVATADA E TAL, E QUE VÃO ALI NAQUELES BARES DO LARGO DO CAFÉ TOMAR CAFÉ, CERVEJA, CHOPP E TAL. E DA PRAÇA ANTONIO PRADO, ONDE TEM OS ENGRAXATES, ATÉ O LARGO SÃO BENTO MUITA GENTE COM SACOLA, QUE VAI NA 25 DE MARÇO, É MUITO LOUCO! MUDA MUITO!" (P. 195 E 196).

Luciana comenta, também, que eles só perceberam que a rua pode ser dividida nessas três faixas estando lá semanalmente, estudando a rua de dentro, com ela. Por isso, também as ações que o grupo faz num trecho da rua dão certo e em outro não, dependendo do público que está passando na rua naquele local. Cada tipo de ação reverbera de uma maneira em cada parte da rua.

Antigamente era o centro urbano o espaço da ordem burguesa e da segurança familiar, enquanto a periferia era o lugar do isolamento e da selva; hoje a situação se inverteu também desse ponto de vista (PRIGGE, 2002, p. 57).

O centro histórico de São Paulo é uma zona de classe baixa, pois “do ponto de vista urbanístico, os anos 1970 marcaram o deslocamento do centro de consumo das elites da cidade do Centro Histórico em direção à Avenida Paulista e Jardins”, porque lá foram implantados diversos terminais de ônibus e estações de metrô. Além disso, implantaram-se calçadas para a circulação exclusiva de pedestres e os mais abastados, que se locomoviam principalmente com seus carros particulares foram, conseqüentemente, excluídos do centro. “Estavam lançadas as bases para uma popularização do centro e seu abandono progressivo pelas elites” (ROLNIK, 2014, p. 45 e 46).



Desde o final dos anos 1970 até os anos 1990, São Paulo foi marcada por “revitalizações” das áreas centrais. Na realidade, o que se objetivava com essas políticas era a criação de uma imagem da cidade, histórica e contemporânea, para sua promoção mercadológica, tratando-a como uma “empresa competitiva”. Isso fez com que se criassem espaços luminosos, lugares da exatidão e apolíticos, um imenso museu-espetáculo, estratégias “reforçadoras de consensos e contrárias ao dissenso constitutivo do espaço verdadeiramente político” (SOUZA, 2011, p. 27).

Como toda ação tem uma reação, se iniciaram também as ocupações informais do espaço central da cidade, cujo exemplo são os camelôs da Rua São Bento (figura 18). “TEM UMA COISA DE TÁ MUITO PRÓXIMO À 25 DE MARÇO E ÀS ESTAÇÕES DE METRÔ, UM FLUXO MUITO GRANDE DE GENTE QUE TRABALHA POR ALI, TEM AS PESSOAS QUE TRABALHAM HÁ MUITOS ANOS NA SÃO BENTO, QUE TÃO NA RUA, SÃO CAMELÔS, SÃO VENDEDORES, SÃO OS CARAS QUE ANUNCIAM, QUE FICAM FALANDO SOBRE OS PRODUTOS” (ANDRÉ, P. 205).



Figura 18: Ocupação informal na Rua São Bento. Fonte: Fotografia da autora, 2014.



Ainda assim, é lá que se concentram diversas atividades financeiras da cidade, onde nas décadas de 30 e 40 do século passado, foi lugar de inovação, com o da construção do prédio mais alto da América Latina, o Edifício Martinelli: "TEM UMA PARTE QUE SÃO OS PRÉDIOS ALTOS DO CENTRO FINANCEIRO, QUE TÁ PRÓXIMO À BOVESPA NÉ, À BOLSA DE VALORES, QUE É PRÓXIMO DAONDE ERA A BOLSA DO CAFÉ." (ANDRÉ, P. 205).

A Rua São Bento, portanto, além de concentrar atividades financeiras e comerciais, é lugar de encontro, de dança, de fluxo, um lugar do cotidiano. Um lugar do “entre”, como sugere Igor Guatelli (2012): locais que permitem momentos de criação, espaços livres de pré-configurações. Ou uma “zona opaca”, para Santos (2014): espaço da criatividade e do aproximativo. Esse tipo de espaço proporciona aos habitantes “experienciarem” o lugar de forma diferente de sua função hegemônica. Por isso, podemos pensar na Rua São Bento como um lugar do “entre” e/ou como uma zona opaca, pois é espaço de apropriação de para-formais, bailarinos, mendigos, passeatas etc., onde se criam espaços informais dentro do espaço formalizado.

O espaço, enquanto suporte material de práticas sociais, adquiriu a característica de poder se transformar continuamente através da flexibilidade de sua utilização, da simultaneidade de seus usos e significados, da justaposição de informações. Essa maleabilidade de transformação, efemeridade e transitoriedade confere um caráter fluido, movente, indiferenciante para o espaço urbano contemporâneo (ARAÚJO, 2011, p. 26 e 27).

Locais fluidos que proporcionam que as atividades espontâneas aconteçam e, com isso, que “ameacem a previsibilidade da ‘máquina’” (GUATELLI, 2012, p. 58), ou seja, eles produzem uma desestabilização do programado, da “máquina do cotidiano”. Assim é também a



dança na cidade: o Outro Urbano, que desterritorializa a hegemonia dos espaços pensados tradicionalmente e, com isso, os transforma, num movimento de ritornelo.

Entretanto, é esse “outro urbano” que faz a cidade e a Rua São Bento. "O entendimento mais firme é de que a *urbis*, não é só um espaço físico, mas também o conjunto das pessoas" (ARAÚJO, 2010, p. 35), ou seja, o espaço da Rua São Bento, por exemplo, não o é por si só, ele é também o conjunto de pessoas que o constituem, incluindo o grupo ...AVOA!

Para Simone (p. 219), o que fez eles estudarem a Rua São Bento no projeto Entre-espaços “tem a ver com a maneira como eles foram recebidos na rua: "A GENTE FOI MUITO BEM RECEBIDO NA RUA SÃO BENTO NÉ. ENTÃO, ASSIM, ISSO FEZ COM QUE A GENTE PERMANECESSE, NÓS CRIAMOS VÍNCULOS LÁ E ESSES VÍNCULOS FAZEM COM QUE O GRUPO PERMANEÇA MOTIVADO A ESTAR LÁ, COM ESSAS PESSOAS, COMO O EDSON, COMO O PRETO, O ROBSON, A PRÓPRIA POLÍCIA, A MANEIRA COMO ELES SE RELACIONAM COM A GENTE É SUPER TRANQUILA, DE CUMPRIMENTAR, DE PARAR PRA VER, DE FALAR PARABÊNS, COISAS QUE VOCÊ FALA ASSIM 'NOSSA!'. (RISOS) ENTÃO ASSIM, ACHO QUE ESSE LUGAR TRAZ UMA SEGURANÇA PRO GRUPO MESMO. CÊ TÁ NA RUA, QUE É UM LUGAR QUE NÃO É MUITO SEGURO, NÉ... EU NÃO SEI... EU ME SINTO, TEM UM ACONCHEGO DA... NESSA RUA, SABE". Para Simone a São Bento, para Simone, é mais do que a história ou a arquitetura, é mais do que o vão estreito. A São Bento é as pessoas que a constituem: o Edson, o Preto, o Robson.

Na sequência, será apresentada a descrição do grupo, através de sua história, expondo características importantes para pensar a forma como trabalham com arte no espaço urbano. Posteriormente, serão traçadas relações entre o trabalho atual do grupo - *Entre-espaços: relações possíveis no encontro com a rua* –, o espaço da Rua São Bento e os conceitos trabalhados no Capítulo 2 desta dissertação.



3.3. Histórico do grupo

O ...AVOA! surgiu em 2006, na cidade de São Paulo, e busca, no espaço urbano, um lugar poético e político. Luciana Bortoletto e Gil Grossi iniciaram sua parceria artística em 2001, pesquisando possibilidades de composição na rua ou em espaços alternativos. "A GENTE FAZIA UMA PESQUISA QUE ERA EXPERIMENTAR POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO NO PALCO OU EM ESPAÇO ALTERNATIVO ENTRE FOTOGRAFIA E DANÇA. NESSE PERÍODO, MAIS OU MENOS EM 2003, EU CONHECI A POESIA HAICAI⁴⁵ POR MEIO DA SONIA MOTTA [...]. E EU FIQUEI UM ANO ESTUDANDO POESIA HAICAI PORQUE EU ACHEI QUE TINHA REALMENTE ASSIM TUDO A VER COM FOTOGRAFIA E TUDO A VER COM DANÇA" (LUCIANA, P. 175).

Em 2006, Luciana Bortoletto e Gil Grossi fundaram o ...AVOA! Núcleo Artístico e, pela dificuldade em encontrar lugares para ensaios e apresentações, o grupo começou a utilizar a rua e espaços alternativos, como uma afirmação política da arte. "EU NÃO CONSEGUIA MUITA ENTRADA EM PALCO, EM LUGARES. NÃO TINHA MUITO ISSO, É DIFÍCIL NÉ, VOCÊ TÁ CONSTRUINDO E TAL. ENTÃO A GENTE, QUANDO CONSEGUIA TRABALHO, ERA ASSIM, ESPAÇO ALTERNATIVO DO SESC, NÃO PALCO EM TEATRO NÉ. FAZIA EXPERIMENTAÇÃO COM VÍDEO-DANÇA NA RUA NÉ. ENTÃO NÃO TINHA ESPAÇO EM TEATRO, IA PARA A RUA, NÃO TEM, NÃO CONSEGUI PALCO EM TAL LUGAR, ENTÃO VOU EXPERIMENTAR EM TAL LUGAR, NÃO TEM SALA DE ENSAIO, ENTÃO VAMOS ENSAIAR NA RUA. QUASE COMO UMA AFIRMAÇÃO DO TRABALHO MESMO, ASSIM... É 'NÃO', AH, ENTÃO É 'SIM', ERA UM POUCO ISSO ASSIM NÉ" (LUCIANA, P. 176).

⁴⁵ SEGUNDO LUCIANA (P. 180 E 181), "A POESIA HAI CAI TEM UMA ESTRUTURA. O PRIMEIRO VERSO TRATA DO LUGAR, DA SITUAÇÃO, DO QUE É PERMANENTE, DA CAMA NÉ, É ONDE A COISA ACONTECE. O SEGUNDO VERSO, ELE TÁ RELACIONADO A UMA AÇÃO QUE ROMPE COM ALGO QUE TÁ JÁ INSTAURADO E O TERCEIRO VERSO É A SÍNTESE DO QUE ESSE CHOQUE GEROU, DE SENTIDO E DE REVERBERAÇÃO POÉTICA. ENTÃO É ESPAÇO, AÇÃO E REVERBERAÇÃO."



Então é sim! E ao longo de oito anos o grupo concretizou 12 trabalhos, divididos em dois tipos: de Rua (espaço público) e de Teatro (caixa preta). Os de Teatro foram os seguintes: Entre duas linhas vive o branco (2010), Desde o alicerce até o silêncio (2010/11), As formas eram já mera ilusão da vista (2004/07). E a base principal do grupo, os projetos de Rua: Entre-Espaços: relações possíveis no encontro com a rua (2014), Solo de Rua (2014), Corpo Coletivo Movente (2013/14), Micro Resistências (2012/13), Casulos “*performance*” (2011), Qual o Tamanho do seu Mundo? (2010/11), Urgência – A Cidade do Averso (2010/11), Chão Semeio e Passo (2009) e Encontro em Três Versos (2007/11). Entretanto, propõe-se aqui traçar um pequeno histórico, trazendo características dos principais projetos do grupo - *Urgência: A Cidade do Averso*, *Solo de Rua* e *Corpo Coletivo Movente* -, citados por Luciana como os mais importantes.

Em 2007, o ...AVOA! Núcleo Artístico ganhou seu primeiro prêmio – Prêmio SESI Dança Circulação - para circulação do trabalho *As Formas Eram Já Mera Ilusão da Vista*, pontapé inicial para o desenvolvimento da pesquisa do grupo. Desde então foi contemplado com diversos prêmios e editais, principalmente voltados aos espetáculos em locais alternativos. Hoje, a diretora entende que muitos trabalhos não têm caráter espetacular e que podem ser chamados de experimento, *performance* ou ação.

Em 2010, o projeto ***Urgência - A Cidade do Averso*** (figura 19), que refletia a respeito da relação entre indivíduo e multidão, a partir dos conceitos de visibilidade e invisibilidade, foi contemplado com o 8º Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. O estudo surgiu a partir de observações de gestos de pessoas no centro de São Paulo - ambulantes, moradores de rua, etc. Nesse trabalho o grupo teve como objetivo proporcionar,



para o cidadão, novas formas de percepção e sensações com a cidade, criticando o automatismo na relação com a metrópole (...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO, 2014). O trabalho pode ser conferido no vídeo “Urgência1”, no Anexo C.



Figura 19: “Urgência”, 2010. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO. Acesso em: 14/set/2014.

Em 2011, nasceu ***Solo de Rua***, com a proposta de discutir a questão da “coisificação” do ser humano e teve como inspiração o manifesto *As embalagens*, do artista plástico Tadeusz Kantor (NÚCLEO AVOA, 2014). A pesquisa iniciou a partir de observações de moradores de rua de São Paulo, tocando em questões como precariedade, invisibilidade e banalização da miséria: “ESSE CORPO QUE FICA INCRUSTADO, QUE ELE ENTRA NUMA INVISIBILIDADE NÉ, QUE A GENTE QUASE TROPEÇA, PORQUE ELE TÁ COBERTO COM ALGUMA COISA QUE É DA COR DO CHÃO, OU DA PAREDE ÀS VEZES NÉ” (LUCIANA, P. 182).



Em entrevista, Luciana contou que o fato de o trabalho ter sido apresentado em Maceió, no Festival Visões Urbanas, em 2012 fez com que as características do local em que foi criado (São Paulo) viessem à tona com questionamentos de espectadores à Luciana. Na figura 20, Luciana utiliza material semelhante ao usado por mendigos na cidade de São Paulo, diferente de moradores de rua de Maceió, onde o clima é distinto. Ela conta (p. 188): "AÍ ESSE CASAL, O HOMEM CHEGOU EM MIM E FALOU ASSIM 'MAS VOCÊ TÁ PARECENDO AQUELES MORADORES DE RUA DE SÃO PAULO QUE FICAM SE EMBRULHANDO EM PLÁSTICO', E EU NÃO TINHA ME LIGADO QUE OS CARAS QUE VIVEM NA RUA EM MACEIÓ, DEPOIS EU FUI OLHAR, OS CARAS FICAM DE CHINELO, BERMUDA E SEM CAMISA, ENTENDEU? E AÍ EU ENTENDI QUE APESAR DE FALAR DE UMA TEMÁTICA QUE TÁ EM TODOS OS LUGARES, COMO ELE É PAULISTANO NESSE SENTIDO ENTENDEU?".



Figura 20: "Solo de Rua" no Festival Visões Urbanas em Maceió, 2012. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO. Acesso em: 14/set/2014.



Então, os trabalhos do ...AVOA! nascem na rua. Não são trabalhos desvinculados do local onde vai acontecer. Tanto que quando são apresentados em outro local, eles levam signos dos territórios onde foram criados. É um trabalho de garimpo, do que pode ser falado sobre a rua, do que salta, do que vem à tona a partir de observações que o grupo faz dos locais de estudo. Uma observação atenta, delicada e sensível.

Além dos trabalhos de criação artística, o grupo também é idealizador de ações teórico-práticas de trocas entre artistas independentes, estudantes, grupos de dança e coletivos de arte interessados na rua como território de criação e ação artística, poética, estética e política (ver vídeo “1º GIRE”, no Anexo C). Aprofundando essas questões, em 2013 o núcleo foi contemplado com o *14º Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo*, que subsidiou a pesquisa **Corpo Poético, Corpo Político**, onde se desenvolveu a ação chamada **Corpo Coletivo Movente**. Uma das ações da pesquisa pode ser conferida no vídeo “Corpo coletivo movente”, no Anexo C.

Este projeto realizou ações artísticas e pedagógicas e fez refletir sobre a participação da Arte no processo de ressignificação do território urbano, indagando “como minha organização física e de movimento transformam minha relação com o meu entorno?” (figura 21). O grupo tinha por objetivo desenvolver a possibilidade de prontidão para apreensão das características do espaço urbano, propondo inverter a ideia de “DANÇAR NA RUA PARA A IDEIA DE COMPREENDER A RUA E, ENTÃO, ELABORAR A DANÇA” (LUCIANA, P. 183).





Figura 21: Experimentações no espaço urbano do projeto Corpo Coletivo Movente, 2013. Fonte: PROJETO CORPOÉTICO POLÍTICO. Acesso em: 28/out/2014.

Ações como essas vão na contramão da cidade capitalista, que é cada vez mais individualista e fragmentada, cada vez menos um espaço propício para a formação de um corpo político coletivo. A arte de rua, como resistência a esse tipo de cidade criada pelas empreiteiras, também faz com que surjam movimentos que lutam pela retomada da cidade,

buscando superar o isolamento e reconfigurar a cidade de modo que ela passe a apresentar uma imagem social diferente daquela que lhe foi dada pelos poderes dos empreiteiros apoiados pelas finanças, pelo capital empresarial e por um aparato estatal que só parece conceber o mundo em termos de negócios e empreendimentos (HARVEY, 2014, p. 49).

Os movimentos artísticos, que são políticos, conseqüentemente, carregam nos corpos daqueles que produzem arte na cidade, características daqueles espaços. O entendimento de



cidade se dá, deste modo, a partir daquela vivência artística. E o grupo que trabalharia no projeto Entre-espacos formou-se das pessoas que pesquisaram o centro de São Paulo, naquele momento, e que foram, de alguma forma, tocadas por aquela experiência. O tema do atual trabalho também traduz em parte o pensamento do grupo, buscando entender as relações, o entre, "NÃO UMA COISA OU OUTRA, NÃO A GENTE NEM ELES, MAS O QUE TEM ENTRE OS DOIS" (ANDRÉ, P. 175), assim, os papéis de artista e espectador ficam borrados, pois o grupo entende que quem passa no local de uma maneira ou de outra, também faz parte da ação, tornando-se espectador emancipado, indo na contramão da espetacularização das cidades, se relacionando com ela de forma mais humana e sensível.

"É UM JOGO MEIO TRIPLO, QUE A GENTE ESTÁ NUM VÃO DE PASSAGEM, QUE É BEM SINGULAR, E A CIDADE QUE COMPÕE O ESPAÇO MUITO PARTICULAR, AO MESMO TEMPO TEM PESSOAS E AO MESMO TEMPO TEM A GENTE, ENTÃO SÃO ESSAS TENSÕES TODAS QUE ESTÃO EM JOGO O TEMPO INTEIRO" (ANDRÉ, P. 199).

3.4. "Entre-espacos: Relações possíveis no Encontro com a Rua"

O projeto atual do grupo estuda as relações entre a dança e a rua, através de pesquisas relacionadas à Rua São Bento, com auxílio do *16º Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo*. Surgiu em continuidade ao projeto para manutenção de pesquisa artística *Corpo Coletivo Movente*, mas neste, como projeto de criação.

Entre-espacos é um projeto para criação coreográfica com foco em espaços públicos, que se propõe a explorar formas e processos relacionais, levantando questões acerca dos



encontros entre as pessoas e das relações entre elas e entre as pessoas e o espaço. SEGUNDO SIMONE (P. 217): "[CENTRE-ESPAÇOS] É UMA PROPOSTA DE TRABALHO PRA RUA, NÉ. (...) UMA DAS QUESTÕES QUE A GENTE TEM LEVANTADO É DE COMO DESENVOLVER UM TRABALHO QUE NASÇA NA RUA, QUE É PRA RUA E QUE TENHA COMO BASE ALGUMAS QUESTÕES DA ARTE RELACIONAL, [PENSANDO] DE QUE MANEIRA QUE A GENTE SE RELACIONA COM ESSE PÚBLICO, O QUE A GENTE QUER COMUNICAR, O QUE CHEGA OU NÃO, NÉ, E COMO A GENTE ENTRA NESSE LUGAR. SÃO QUESTÕES QUE TÃO O TEMPO INTEIRO FOMENTANDO A NOSSA PESQUISA, ASSIM. E O QUE A RUA É NOS DÁ COMO ELEMENTO PRA CRIAÇÃO, ASSIM."

O local escolhido para o trabalho foi a Rua São Bento, porque era trecho do projeto anterior e "ALI SURGIRAM MUITAS QUESTÕES, ALI APARECERAM MUITAS PROVOCÇÕES" (ANDRÉ, P. 200). PARA SIMONE (P. 218): "A SÃO BENTO É UMA RUA MUITO INTERESSANTE, NÉ, PORQUE ELA É UM CORREDOR, NÉ. E ELA TEM (...) TODOS AQUELES PRÉDIOS... ENTÃO DÁ UMA SENSÇÃO DE COMO SE TIVESSE UM CORTE, ASSIM, NA CIDADE, QUE É AQUELA RUA, NÉ. COMO SE TIVESSE UM VÃO ABERTO, ASSIM, NÉ. E ISSO É MUITO INTERESSANTE, ASSIM, PRA GENTE. E É UMA RUA QUE NÃO PASSA CARRO TAMBÉM." Então, segundo o ...AVOA!, algo fez com que eles pensassem em continuar na São Bento depois do projeto Corpo Coletivo Movente, algo mais sensível, algo não explicável do que propriamente a arquitetura da rua. O grupo sentiu-se bem recebido lá, comenta Simone.

Luciana fala da Rua São Bento, fazendo uma metáfora com o Pinóquio⁴⁶ dentro da Baleia (figura 22): "EU ME SINTO MEIO DENTRO DA BALEIA QUANDO EU TÔ NA RUA SÃO BENTO. SABE O PINÓQUIO, QUANDO ELE É ENGOLIDO ALI? QUE ELE FICA DENTRO, VENDO POR DENTRO? EU ME SINTO ASSIM, VENDO AS COSTELAS. É UMA IMAGEM POÉTICA... MAS É VER POR DENTRO, SABE, E PARA ISTO PRECISO ENTRAR NO LUGAR DE RISCO" (P. 183). Ou seja, ela procura modificar

⁴⁶ Pinóquio é uma personagem de ficção. Sua característica principal é que seu nariz cresce quando ele começa a mentir.



produzindo diferença a partir do interior, não de fora para dentro, de forma delicada e não de forma que a dança assuste as pessoas. A ideia não é romper totalmente, é transformar de forma micro, compreendendo como é a estrutura do sistema, fazendo vazar, criando fissuras no sistema e dando-lhe novas formas e possibilidades de potência criadora.

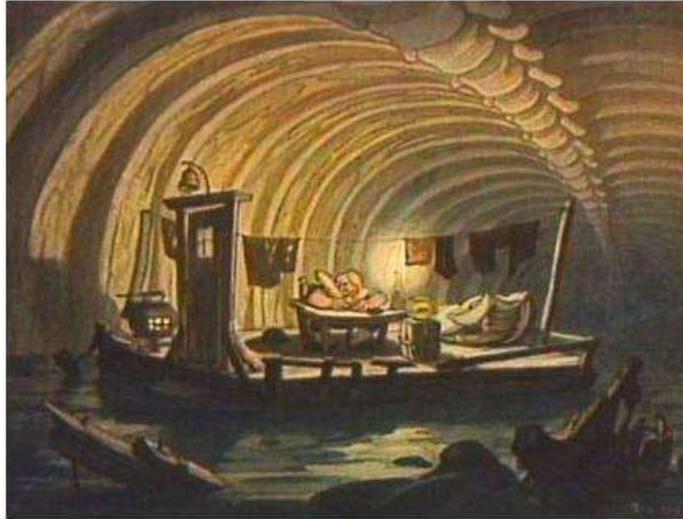


Figura 22: Dentro da baleia. Fonte: <http://www.obreirosdeiraja.com.br/pinoquio/>. Acesso em: 24/out/15.

"EU ACHO QUE TEM UMA ESCOLHA DE TRABALHAR ALI... QUE EU ACHO QUE PARTE UM POUCO DESSA COISA DE QUE TAMBÉM ESTAMOS OCUPANDO AQUI, TAMBÉM FAZEMOS PARTE DESSE LUGAR, ASSIM. NÓS NÃO ESTAMOS VINDO DE FORA PRA FAZER ALGO E SAIR, A GENTE TÁ CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA AQUI. TEM UMA COISA DE OCUPAÇÃO E DE PERMANÊNCIA, E DE OCUPAR AQUELE LUGAR E SABER OCUPAR AQUELE LUGAR COM TODOS QUE ALI OCUPAM, NÉ. (...) É SIMPLEMENTE TAMBÉM ESTAR ALI, HABITAR TAMBÉM AQUELE ESPAÇO." (SIMONE, P. 227). Seria a outra forma de ocupar o espaço público, onde é possível a coexistência de diversas atividades.



Essa forma diferente de ocupação tem a potência do ritornelo, de fazer com que as pessoas se transformem a partir da relação com a arte, com os outros e com o espaço. Todas as instâncias em correlação e contato, criando diversos territórios, novos lugares no pensamento. "TEM INÚMEROS ARTISTAS ALI, TEM GENTE QUE TOCA, GENTE QUE VENDE COISAS, TEM TUDO QUANTO É TIPO DE COISAS ACONTECENDO, CADA UM TEM DE UMA MANEIRA O SEU TERRITÓRIO E ESSE TERRITÓRIO COMUM, NÉ. E A GENTE DIALOGA COM TUDO ISSO, COM TODAS ESSAS PESSOAS, COM O ESPAÇO, TÁ TUDO MISTURADO, NÃO TEM MUITA SEPARAÇÃO. É DE ALGUMA MANEIRA TÁ INSERIDO, SER A HISTÓRIA DISSO DENTRO DA NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA, SABE?" SIMONE (P. 227 E 228).

Além disso, a imagem da rua vista de cima foi outro motivo de escolha do local, já que muitos integrantes têm formação acadêmica em áreas das artes visuais e a "imagem" foi recorrente na fala dos entrevistados. CONFORME LUCIANA (P. 181), HÁ "UM GRAFISMO DO FLUXO DE PESSOAS" QUANDO VISTA DE CIMA DO EDIFÍCIO MARTINELLI (figura 23), ponto onde eles se reúnem para realizar observações do local.



Figura 23: Rua São Bento vista a partir do Edifício Martinelli. Fonte: Fotografia da autora, 2014.



O ...AVOA! tem o costume de fazer observações e fotografias junto aos espaços onde vão trabalhar, com a intenção de que as movimentações e temáticas das *performances* surjam a partir das características do local. Nas figuras 24 e 25 podem ser vistas fotografias dos sujeitos pesquisando junto à rua e imagens que foram feitas pelos bailarinos.



Figura 24: Simone, Piéra, Luciana e Edi em observação junto à Rua São Bento, 2015. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 9/abr/2015.



Figura 25: Fragmentos da Rua São Bento. Fonte: Fotografias de Gil Grossi, Luciana Bortoletto e Simone Lima, 2015.



nasce-morre
 parte-fica
 abandona.
 Recomeça.
 derrete-petrifica
 rememora-esquece
 permanece-esvanece
 transita.
 Transitam:
 a história
 o afeto
 a linguagem
 a imagem
 a persistência
 o assalto
 o susto
 o toque
 a calma

tensiona-intensifica
 - Não é fácil abandonar-
 se ou mergulhar nessa
 fresta-bicho de concreto
 e lendas -
 Rua antiga
 (C)antiga que serpenteia
 do quadril à cabeça
 De um Largo a Outro
 Da trilha à cruz, Peabiru.
 [É na beira, é na fresta
 que mora
 a delicadeza]
 E ela é bruta.

Fonte: AVOA! Núcleo
 Artístico Facebook. Acesso
 em: 9/abr/2015. Autora:
 Luciana Bortoletto, 2015.

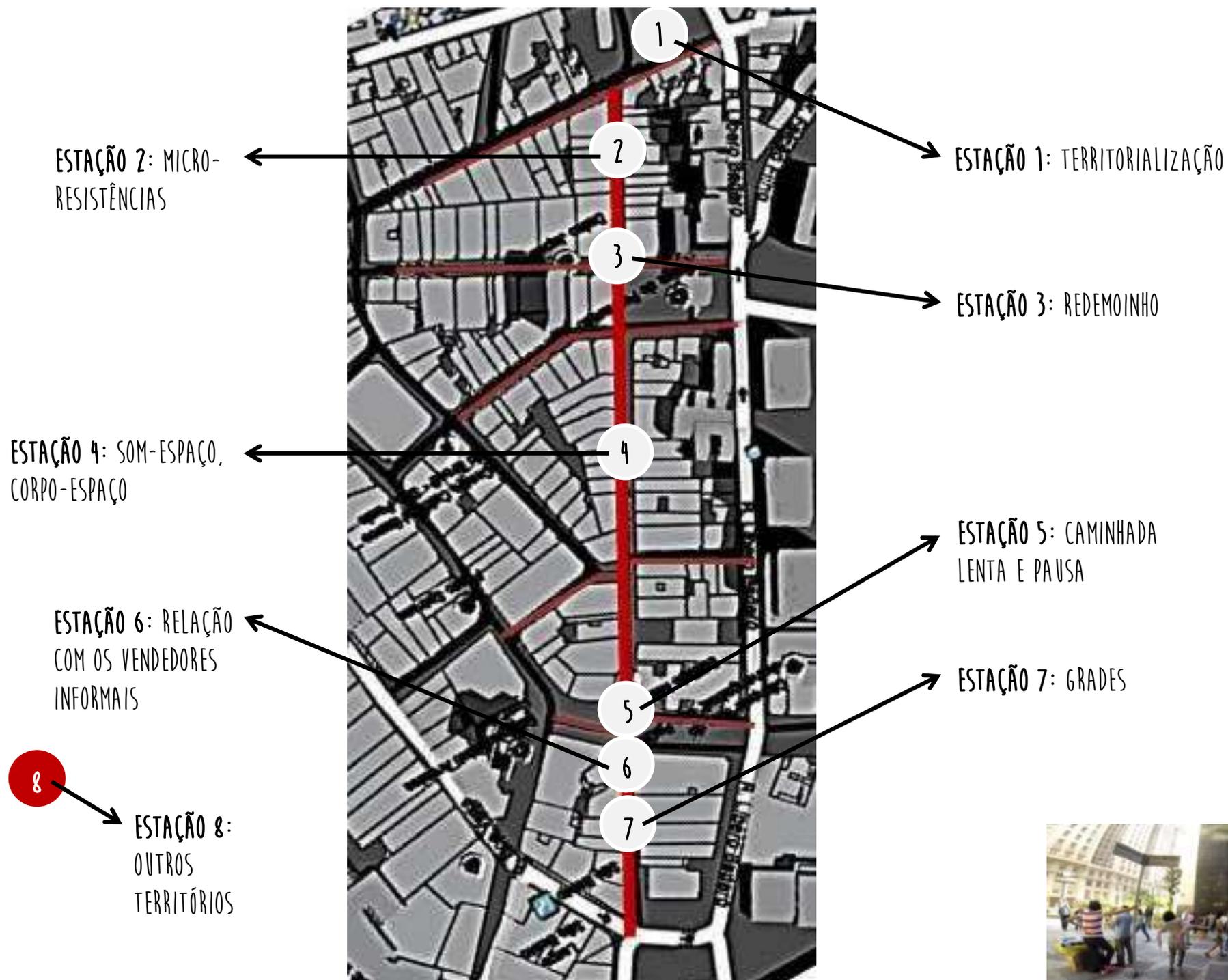


O ...AVOA! organizou a performance na Rua São Bento indo de uma ponta a outra, iniciando no Largo São Francisco, atravessando toda a linha da rua com ações em alguns pontos e finalizando antes do Largo São Bento. O início do trabalho é mais bem definido, pois eles começam com um aquecimento, concentrando-se no local, e o final é possível de compreender como uma diluição dos bailarinos com as pessoas da rua, um momento que não fica muito bem definido como termina.

Por isso, a próxima parte deste texto está dividida em oito partes, dissertando sobre cada ponto de parada do ...AVOA! na São Bento. Esses momentos servem como paradas no pensamento, produzindo territórios, lugares dotados de valor por alguém em determinado tempo. Estações que fazem compreender a cidade a partir do movimento do corpo no espaço, entendendo como o processo artístico faz micropolítica e modifica o espaço urbano. Nas estações também serão incluídas compreensões e considerações subjetivas da autora sobre a cidade de Pelotas, através de depoimentos na lateral direita da página, a camada da pele.

Estas análises foram feitas a partir dos vídeos que constam no Anexo C, na pasta “Ação AVOA Junho” (não editados), que foi gravado na Rua São Bento em junho de 2015, num acompanhamento da ação do ...AVOA!. Para quem quiser experimentar uma caminhada dançada junto ao grupo e à autora, pode assistir à camada dos músculos e da pele juntas em Anexo.

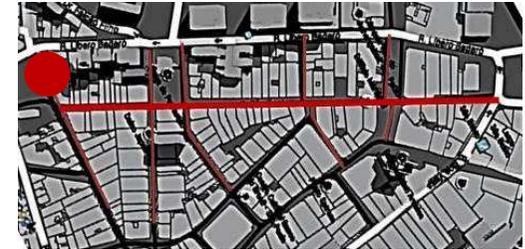




3.4.1 Territorialização



Figura 26: Fotogramas da Rua São Bento. Fonte: da autora, 2015.



O grupo inicia o trabalho na Rua São Bento com um momento de concentração e aquecimento, conectando-se com os colegas e com o entorno. Para André, "É UM ENTRAR ESTANDO JÁ NA RUA, É MEIO QUE UM JEITO DE CONECTAR TAMBÉM COM ESSE ESPAÇO QUE VAI BOMBARDEAR DE TODOS OS LADOS NÉ" (ANDRÉ, P. 203). Isto acontece no Largo São Francisco e é um momento de territorializar-se com e a partir do lugar.



O ser humano, como vimos, vive em ritornelo. Este movimento acontece para o ...AVOA! na São Bento, principalmente a partir da relação com o espaço. Eles buscam, desta forma, uma conexão com a rua, uma forma de habitá-la (territorialização) e, posteriormente, lançam-se em busca de outros territórios, outras possibilidades de movimentar-se com o espaço urbano e com as pessoas que por ali transitam (desterritorialização) e, finalmente, reterritorializam-se para haver uma nova modificação.

A territorialização do grupo é um movimento de conexão corpo-espaço e de atenção para si mesmo, encontrando-se num “lugar” onde “sintam-se em casa”, uma parada no caos do espaço. Eles vão ao encontro de ou criam um lugar que tenha algum valor para cada integrante do grupo, um encontro consigo mesmo a partir da atenção ao espaço, que é uma instância em movimento. O PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO E CONTATO JUNTO À RUA, “FAZ A DIFERENÇA ENTRE O QUE É DANÇAR NA RUA E DANÇAR A PARTIR, COM E PARA ELA, NELA” (LUCIANA, P. 189).

Nesse momento, a principal atividade feita por eles é um jogo chamado Mergulhão, que vem do Cavalo Marinho⁴⁷. “CAVALO MARINHO É UM GRANDE BRINQUEDO NÉ, TRADICIONAL, DE MANIFESTAÇÃO POPULAR, QUE É UM AUTO DE NATAL QUE TEM MUITAS PERSONAGENS, QUE A GENTE CHAMA DE FIGURAS, E ELAS ENTRAM PRA FAZER PARTE DESSA FESTA, UMA FESTA DAS TRADIÇÕES DO ORIENTE. (...) É UMA COISA MAIS TEATRAL, SE DÁ PRA DEFINIR DE ALGUM JEITO. O CAVALO MARINHO É MAIS TEATRAL, COM PERSONAGEM, COM MÁSCARA, FALA, COM DIÁLOGO, COM RELAÇÃO DOS PERSONAGENS” (ANDRÉ, P. 201). Este tipo de

⁴⁷ O Cavalo Marinho é considerado uma dança dramática brasileira e possui uma combinação básica de três elementos em sua representação: música, teatro e dança. A dança do Cavalo Marinho caracteriza-se por pisadas fortes denominadas de “trupés” (passos), que marcam a célula rítmica da brincadeira. O mergulhão caracteriza-se pelo jogo rítmico entre os brincantes onde cada participante convida o outro ao desafio, desenvolvendo assim um jogo de prontidão e habilidades (CIA MUNDO RODÁ TEATRO FÍSICO E DANÇA, 2014).



jogo (figura 27) permite que os brincantes estejam atentos aos outros que estão no jogo, percebendo o que acontece no seu entorno e possibilitando respostas rápidas aos estímulos.



Figura 27: Grupo jogando o “Mergulhão”, ao som da sanfona, 2014. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 13/out/2014.

O jogo provoca identificações dos imigrantes nordestinos naquela região. PARA LUCIANA (p. 189), TAMBÉM É IMPORTANTE COMPREENDER “QUE DANÇA É ESSA QUE DANÇA COM A GENTE, QUE COMPOSIÇÃO QUE ACONTECE COMO CONSEQUÊNCIA DO ACONTECIMENTO PERFORMATIVO”, ou seja, o grupo tenta entender de que modo a dança deles modifica o espaço (material e humano). Assim, a *performance* modifica, toca, sensibiliza os imigrantes nordestinos, por exemplo, e eles tornam-se participantes da ação, pois a postura deles interfere na postura do grupo, numa troca mútua, num movimento de ritorno para o



...AVOA! e para os transeuntes. Quanto mais houver a interação do espectador-transeunte, mais diversificados serão os elementos para a composição coreográfica.

Posteriormente, são trabalhados jogos e linhas de ação (figura 28) baseadas em provocações que tenham surgido do encontro anterior ou trazidas pela diretora dramaturgica e/ou pela orientadora artística do trabalho⁴⁸.



Figura 28: Aquecimento do ...AVOA! Núcleo Artístico, 2014. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 13/out/2014.

⁴⁸ Valéria Cano Bravi e Lilian Amaral são colaboradoras no trabalho do grupo na parte de direção dramaturgica e orientação artística. Mais informações sobre o trabalho das duas pode ser encontrado no Apêndice B.



O ...AVOA! Núcleo Artístico propõe-se a estar em ação a todo o momento, "O ENSAIO É A AÇÃO" e não tem uma divisão clara entre o momento da cena e o momento em que ela acaba, "NÃO TEM UMA SOLENIDADE" nem a preocupação de estar em cena; para os bailarinos é um ato natural (LUCIANA, p. 189). Tal situação acarreta numa mistura entre a vida e a arte e entre o sujeito e o personagem, o mesmo que propunha Trisha Brown na obra *Walking on the wall*, onde os bailarinos faziam movimentos cotidianos, mas em situações diferenciadas. As obras de Brown tinham a intenção de ser mais um evento naquele espaço urbano.

Por isso, o ...AVOA! pode ser considerado como um grupo de arte contemporânea, já que não busca a representação dos movimentos da cidade, mas busca inventar uma nova realidade e transformar aquele espaço, mover-se com ele, preocupando-se com as questões sociais e políticas, fazendo política de forma antiespetacular. Assim como trabalha com a ideia do espectador-emancipado, que interfere na obra e que é sensibilizado por ela de forma subjetiva e individual. O espectador do ...AVOA! é aquele cientista que observa fenômenos e procura suas causas (RANCIÈRE, 2008).



3.4.2 Micro-Resistências



Figura 29: Fotogramas da Rua São Bento. Fonte: da autora, 2015.

A ação denominada “micro-resistências” surgiu de observações e de fotografias, que é uma metodologia bastante utilizada pelo grupo. Esta serviu como um disparador para o grupo pensar as relações da rua e surgiu como uma metáfora da natureza na cidade – “PLANTINHA QUE CRESCE EM FACHADA, RAIZ DE ÁRVORE ROMPENDO CONCRETO, ERGUENDO ASFALTO, FIGUEIRA CRESCENDO EM VIADUTO (FIGURA 30) – E QUE AS PESSOAS SÓ PERCEBEM QUANDO JÁ ESTÁ DADO, QUANDO JÁ MUDOU A PAISAGEM DAQUELE ENTORNO DE ALGUMA MANEIRA [...] OU MODIFICA O FLUXO DE QUEM PASSA PORQUE ERGUEU A CALÇADA A TAL PONTO QUE A PESSOA TEM QUE PULAR OU DESVIAR” (LUCIANA, P. 179).





Figura 30: Imagem de “micro-resistências” da cidade de São Paulo, 2014. Fonte: NÚCLEO AVOA. Acesso em: 07/jan/15.

A própria cidade, a partir de suas transformações naturais vai, dessa forma, modificando-se e, com isto, influencia explicitamente no modo como os habitantes vão movimentar-se. As experiências corporais de contato direto com a cidade também vão formando os sujeitos de formas múltiplas, definindo-os, mesmo que involuntariamente. Essas microrresistências naturais da cidade tocaram o ...AVOA!, foram acontecimentos importantes que possibilitaram a criação a partir da experiência de atenção ao espaço. Mas, em geral, os indivíduos da cidade não são tocados por essas transformações, já que vivem no tempo do trabalho, na velocidade da cidade contemporânea, velocidade esta que impede as paradas no caos, as paradas para o olhar, o pensar, o escutar (BONDÍA, 2002).

Em suas intervenções os bailarinos instauram-se em vãos, como se fossem plantas. É um trabalho pensado para surpreender quem vê, "PODEM SER VISTOS OU NÃO, [...] TEM ALGUMAS EXPERIÊNCIAS QUE A GENTE FEZ QUE, ASSIM, CÊ FICA COMPLETAMENTE ESCONDIDO, ASSIM, DE REPENTE UMA PESSOA PERCEBE. OUTROS NÃO, A GENTE FICA MUITO



EM EVIDÊNCIA E TODOS CONSEGUEM PERCEBER" (SIMONE, P. 217) (FIGURA 31). A ação tem o objetivo de não fazer "estardalhaço", experimentar só o corpo e o lugar. Sem figurino nem elementos cênicos, os bailarinos ocupam os vãos e criam brechas na cidade, permanecendo em pausa num determinado tempo-espaço.

Este tipo de arte propõe uma forma diferente de experiência, possibilitando que os habitantes apreciem uma nova forma de se relacionar com a cidade, a partir do olhar atento à ela, fazendo micropolítica, pois altera os lugares e as pessoas mesmo de dentro do sistema capitalista-espetacular, assim como o fizeram Mariana e Martín, de Medianeras. Essa parada nas micro-resistências nos mostra como micromovimentos podem servir de resistência ao espetáculo, à informação, ao capital e à sociedade de controle, inventando novas formas de viver e sendo uma das alternativas à forma contemporânea de globalização, pois, assim como a Teoria de Cupim de Harvey (2014), são movimentos que não são considerados ameaças pelo capital.

Cada um com sua luz
esquivando-se pelas arestas
frias, protegendo a si mesmo
da ordem em desuso que os
ronda.



Figura 31: Bailarinos incrustados nos vãos, Rua São Bento, 2015. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 04/nov/2015.



O grupo cria vãos, inventa brechas: "MAS SOBRETUDO A GENTE A GENTE COSTUMA ACHAR ESSES VÃOS, QUE DE ALGUMA FORMA REVELAM TAMBÉM ESSA RUA NÉ." (ANDRÉ, P. 206). E isso só é possível através da experimentação atenta no local, o corpo acomoda-se, o corpo inventa o lugar e a cidade. E o corpo também percebe que o espaço modifica-se com o tempo, abre-se para o acaso e é isso que cria a brecha do instante, compõe-se *com* a rua e não *na* rua.

Assim, fixos (objetos) e fluxos (sujeitos) estão confundidos e misturados, e a rua, o espaço, a arquitetura fazem parte do corpo dos integrantes do AVOA! no momento da experimentação, afastando a ideia de cidade como um lugar em que o corpo se insere e entendendo a cidade como a compreende Britto (2013, p. 37): "um campo de processos em que o corpo está coimplicado".

Na figura 32 pode se observar que o grupo aproveita a ocasião de uma manutenção no subsolo da rua para realizar a ação, dentro do espaço da "fita zebraada". "TEM MUITAS COISAS QUE APARECEM, ASSIM, QUE SÃO TOTAL DO ACASO ASSIM. UMA VEZ A GENTE TAVA NA RUA E AÍ TINHA UNS FUNCIONÁRIOS, NÃO ME LEMBRO, NÃO SEI SE ELES ERAM DA ELETROPAULO OU DA SABESP, MAS ELES PUSERAM UM CERCADINHO ASSIM, COM AQUELAS FAIXAS, NÉ. E ELES TAVAM QUEBRANDO O PISO DA RUA E AÍ TINHA UNS BURACOS, ASSIM, E AÍ A GENTE PEDIU PRA ENTRAR [...]. ENTÃO, A GENTE FICOU ALI DURANTE MUITO TEMPO, E QUANDO ELES PERCEBERAM QUE A GENTE IA FICAR ALI MESMO, ELES CONTINUARAM TRABALHANDO, NINGUÉM MUDOU O RITMO DE TRABALHO, VARRIAM, CAVAVAM.... E AQUILO GEROU BASTANTE, ASSIM, AS PESSOAS QUE TRABALHAM NA LOJA FAZIAM COMENTÁRIOS, E DEPOIS QUE VIA QUE O NEGÓCIO CONTINUAVA ALI, TAMBÉM CONTINUAVA NA SUA ROTINA NORMAL" (SIMONE, P. 229). Ou seja, a cidade também se transforma no tempo, dependendo das atividades que acontecem e se relacionam com ela.





Figura 32: Grupo em ação nas Micro-resistências, 2014. Fonte: NÚCLEO AVOA. Acesso em: 07/jan/15.

O ...AVOA! não busca ser uma atividade espetacular naquele local, mas coexistir com as outras ações que acontecem cotidianamente na rua, pois seus integrantes entendem que a dança contemporânea tem de transformar de forma delicada. Que a ação do grupo tem de auxiliar na redescoberta da paisagem. Luciana comentou que o trabalho deles amadureceu quando passaram a fazer dança de forma mínima, buscando menos a técnica e mais a surpresa para o espectador, que aquele gesto, aquela ação faça sentido de alguma forma para quem faz e para quem olha. A política que o ...AVOA! faz é micro, é cotidiana e transforma vagarosamente produzindo o território como um lugar familiar para os que por ali transitam.

Os equipamentos urbanos, como a lixeira e o orelhão (figura 33), são utilizados pelos bailarinos para que possam ser exploradas as possibilidades de diferentes movimentos.



Algumas cenas em que eles ficam deitados no chão ou no caso das duas bailarinas ao lado da lata de lixo, causam muito impacto. E, às vezes, "AS PESSOAS SIMPLEMENTE IGNORAM, ASSIM, E AQUELES QUE NÃO IGNORAM FICAM ASSIM 'CÊ PRECISA DE AJUDA? O QUE A GENTE FAZ?', NÃO SEI O QUE... E AÍ CRIA UMA QUESTÃO, ASSIM" (SIMONE, P. 223).



Figura 33: Grupo em experimentação junto à lixeira, 2015. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 9/abr/2015.

Isso mostra que os próprios cidadãos controlam o corpo dos outros, não sabendo como conviver com posições corporais diferentes das que acontecem normalmente na rua. E assim,



funcionam como a polícia dos espaços, pois ordenam a multiplicidade dos indivíduos, ainda que não seja ilegal deitar na rua, por exemplo, pois as sociedades de controle deixam brechas, são permissivas, para não mostrar que os governos comandam tudo e controlam todos os movimentos da população (FOUCAULT, 2007). Por isso, a arte de rua resiste e, com isso, é produtora de um discurso acerca da cidade, de como ela é e de como gostaríamos que fosse. As intervenções urbanas constroem os espaços públicos por engajarem pessoas em discussões e disputas políticas.

O grupo utiliza, também, as fachadas abandonadas na Rua São Bento como um local para improviso e como forma de atentar para aquele espaço (figura 34). Com o figurino de cor acinzentada, na etapa final do projeto de criação, as bailarinas misturam-se ao cinza da fachada, encaixando-se no espaço de forma confortável. Depois que saem da cortina cinza e pichada⁴⁹, se dispersam no meio das pessoas que passam na rua, não são mais bailarinas, são transeuntes. O figurino permite que essas trocas de lugar aconteçam, quando estão juntas, é figurino, quando estão separadas, é roupa cotidiana.

Tal ação revela aspectos e características do lugar. "QUANDO EU PENSO NA ARQUITETURA, EU PENSO MUITO EM COMO MEU CORPO COMPÕE E REVELA ALGO, PRA AQUELE LUGAR QUE EU ESCOLHI, NÉ. COMO SE, DE ALGUMA MANEIRA, EU LANÇASSE O OLHAR PARA AQUILO ASSIM, NÉ... NÃO SÓ UM OLHAR, É UM OLHAR QUE VAI OLHAR PRA MIM, MAS QUE VAI OLHAR PRA AQUELE TODO" (SIMONE, P. 222).

⁴⁹ Pichação é o ato de escrever ou rabiscar sobre muros e fachadas de edificações com o uso de tinta spray.





Figura 34: Bailarinos na fachada cinza, Rua São Bento, 2015. Fonte: Facebook AVOA! núcleo artístico. Acesso em: 04/nov/2015.

Observando a figura 34, não fosse pelas posições corporais incomuns no espaço público, seria facilmente confundível quem é participante do ...AVOA! e quem é transeunte. Mas quando os bailarinos realizam caminhadas com seus corpos no nível alto não causam surpresa, visto que muitas vezes aquilo não é considerado dança para as pessoas que passam.



3.4.3 Redemoinho



Figura 35: Fotogramas da Rua São Bento. Fonte: da autora, 2015.

ANDRÉ CONTA QUE ELAS "ESTUDAR[AM] UM POUCO COMO É QUE ESSAS PESSOAS SE ORGANIZAVAM NO FLUXO DELAS" (P. 203), traçando, então, um mapa dos trajetos dos que transitam pela Rua São Bento. Dessa forma, os integrantes do ...AVOA! fazem um movimento circular entre eles, ora com o círculo mais aberto, onde outras pessoas entram no movimento do grupo sem perceber, ora com o círculo mais fechado, causando maior impacto em relação ao entorno, unindo-se ao grupo e impossibilitando de alguém entrar nesse movimento. O figurino auxilia na dispersão deles no momento de separação, e na reunião do grupo, no momento de proximidade dos corpos. Na figura 36, os bailarinos realizavam a ação com roupas cotidianas, permitindo que outras pessoas entrassem no jogo, fazendo o movimento da corrida circular.



Quando a Rua São Bento encontra a Praça do Patriarca, forma-se o redemoinho. É gente cruzando pra um lado, gente que sai da São Bento e vai em direção ao Theatro Municipal, gente que passeia, gente que corre pra pegar o ônibus, gente que passa reto e nem olha para o lado. Os vendedores para-formais estão no olho do furacão e o ...AVOA! dilui-se nesse movimento de vai-e-vem.





Figura 36: Bailarinos diluídos entre os cidadãos na Rua São Bento e vice-versa, 2015. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 9/abr/2015.

Quanto ao figurino, da cor da rua, da cor de São Paulo, percebe-se na figura 37 que ele permite mudanças de papéis, permite ora esconder-se, ora mostrar-se, ora diluir-se, ora ser bailarino. É um figurino que possibilita o trânsito, é o figurino do entre, do vão, encontrando a brecha para atuar na Rua. "E ESSA ROUPA AJUDA MUITO NÉ, A NÃO SER UM SUJEITO EXTRA, A CONSEGUIR ENTRAR E SAIR MUITO RAPIDAMENTE NESSE FLUXO TODO, ENTÃO A GENTE COMPÕE A CENA PENSANDO TAMBÉM NESSAS PESSOAS QUE TÃO COMPONDO O ESPAÇO URBANO." (ANDRÉ, P. 203).





Figura 37: Figurino cinza. Fotografia: Gil Grossi, 2015.

Em Pelotas, buscava-se um elemento em comum no espaço, para que os integrantes do grupo não se desconectassem. Poderia ser um banco, um balão ou um movimento realizado por alguém que houvesse passado. Uma das formas encontradas foi a utilização de figurinos coloridos, possibilitando que, mesmo com distância, um enxergasse o outro, mas isso não permitia a “saída de cena”, como acontece com o figurino do ...AVOA.

Menino do Rio – Caetano Veloso (Anexo C)

Menino do Rio

Calor que provoca arrepio

Dragão tatuado no braço

Calção corpo aberto no espaço

Coração, de eterno flerte

Adoro ver-te...



Menino vadio
Tensão flutuante do Rio
Eu canto prá Deus
Proteger-te...

O Hawaí, seja aqui
Tudo o que sonhares
Todos os lugares
As ondas dos mares
Pois quando eu te vejo
Eu desejo o teu desejo...

Menino do Rio
Calor que provoca arrepio
Toma esta canção
Como um beijo...

E a partir dessa imagem eu penso nos meninos de São Paulo (figura 38), que também provocam arrepio. Mas que já estamos tão acostumados a olhar. Um gesto de dança é mais chocante que cinco meninos amontoados, deitados no chão da rua. Eles também se encaixam no vão, encontraram a brecha de ar quente que saía do metrô, resistem. Na rua, esses dois extremos coexistem: quem tenta sobreviver na metrópole-necrópole e quem encontra o rasgo para a vida contemporânea na efêmera e potente São Paulo.





Figura 38: Meninos de rua de São Paulo. Foto: Oliveiro Pluviano, 2012. Fonte: <http://www.cartacapital.com.br/cultura/calmo-e-dilacerante>. Acesso em: 05/nov/15.

Como a cidade constitui esse sujeito? O menino, que passa a ser “do Rio”. Ele só é este porque é de lá, porque vai à praia, porque mergulha no mar, porque vive em meio ao calor. Mas os meninos de São Paulo, estes do respiro do metrô, conhecem uma São Paulo diferente daquela da Luciana, e diferente daquela do Criolo, e diferente daquela da autora, onde as multiplicidades se encontram e se transformam, no centro, com os encontros entre Luciana e Débora, Criolo e Luciana, meninos de São Paulo e Débora. As várias São Paulos se confundem nos corpos de seus habitantes e os heterogêneos se cruzam, no centro, lugar de

A cidade proporciona sensações que não só passam pelo corpo como o constituem. Como descrever o sol que toca nossa pele quando estamos de olhos vendados? Como descrever o vento, que nos desestabiliza e influencia diretamente no nosso corpo? Podemos ir até o limite, deixar o vento nos empurrar até cairmos no chão, podemos tirar uma perna do chão e brincar com o desequilíbrio ou não, contraímos o abdômen e vamos em frente, enfrentamos. Memórias corporais afloradas e curiosidade de experimentar outros cantos e outros ventos...



convergência, de redemoinho. Tudo isso acontecendo e a maioria das pessoas não enxergando, os corpos-máquina não são sensibilizados, não se emocionam, nem sentem.

E como num ciclo, o
...AVOA! desaparece
e o que permanece é
o som da sanfona, que
serve para alegrar o
dia de sol em que vive
a São Bento.

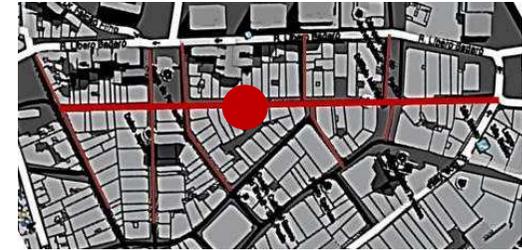


3.4.4 Som-espço, corpo-espço



Figura 39: Fotogramas da Rua São Bento. Fonte: da autora, 2015.

A sanfona vai criando o espaço cênico também. SIMONE DIZ QUE "[A SANFONA], AO MESMO TEMPO QUE REVELA QUE TAVA ACONTECENDO ALGO, NÉ, ELA TRAZ PRO GRUPO UM OUTRO TIPO DE CONEXÃO, ASSIM, PORQUE AÍ VOCÊ SABE QUE AQUELA SANFONA, DE ALGUMA MANEIRA, É O SEU ESPAÇO, AQUELE SOM. (...) [O SOM] VAI CRIANDO E DELIMITANDO [O ESPAÇO], NÉ" (P. 230). As delicadezas que o ...AVOA! provoca transformam e produzem um espaço, que é diferente para cada um que por ali vive.



O som da sanfona parece se alastrar pela Rua São Bento e eu procuro os bailarinos, não quero perdê-los, mas olho a dança da rua, ao som da gaita de 8 baixos. Quando encontro as bailarinas, elas estão coloridas (figura 40). O figurino se transforma e surgem seres que correm por entre as pessoas, procuram os espaços possíveis de locomoção na cidade. Desviam, o corpo se adapta, os braços se levantam, o quadril "quebra", viram de lado. É possível, é encontro. Tem sorriso.





Figura 40: ...AVOA! em ação. Fotografia: Gil Grossi, 2015.

Em Pelotas, o grupo preferiu utilizar mais os espaços centrais da cidade, tendo o objetivo de relacionar-se com os cidadãos, de sensibilizar os transeuntes, de compreender a cidade viva e de encontrar ou inventar uma Pelotas a partir dos corpos dos habitantes com a relação de seus corpos.

O grupo busca dialogar de alguma maneira com as pessoas que passam na Rua São Bento no momento da ação, fazendo com que elas possam se tornar espectadores ativos. Deste modo, são utilizadas diversas estratégias para conseguir essa relação, uma delas é o uso de elementos que ativem a memória dos sujeitos, como a sanfona utilizada para criar múltiplas sonoridades (figura 41).





Figura 41: Frames do vídeo veiculado no canal Curta! Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=psscKucpA9U>. Acesso em: 14/mar/2015.

Ainda, para que esse diálogo seja potente, o ...AVOA! trabalha com a linguagem do palhaço e com técnica de improvisação. "UM TRABALHO DE PALHAÇO, PENSANDO NA QUALIDADE QUE O PALHAÇO PODE TER ENQUANTO SUJEITO RELACIONAL ALI TAMBÉM, DA PRONTIDÃO, DE UMA DILATAÇÃO DA PRESENÇA QUE O PALHAÇO TRAZ NÉ? DE UMA DE FICAR, DE RESPONDER AO QUE TÁ DADO PELA RUA, DE RESPONDER AO QUE TÁ DADO PELO OUTRO" (ANDRÉ, p. 202). Essas técnicas auxiliam na percepção rápida do que acontece no lugar.

Em geral, as atividades mais lúdicas aproximaram os espectadores emancipados dos artistas, tanto em Pelotas quanto em São Paulo, ainda que a arte de rua nem sempre forme público. O artista tem que ter o cuidado para não afastar as pessoas e, para isso, é importante não criar uma barreira que rompa com o seu cotidiano, mas criar uma linha de fuga a partir daquilo que elas estão acostumadas.

O que pode no espaço público? Cada época tem seu padrão de civilidade, que é transformado a partir do comportamento das pessoas e das mudanças que ocorrem no espaço, bem como os conceitos de cidade modificam-se também no tempo. Então o ...AVOA! entra vagarosamente, com cuidado, quase pedindo permissão para coexistir ali e, com isto, adapta-

Os corpos que procuravam as brechas perto das paredes na parte inicial do trabalho, agora voam no meio do fluxo das pessoas. Quem está na frente faz o movimento – o gesto do vendedor de rua, o sorriso da criança, o grito sobre o produto e a correria do “rapa” – e os outros copiam, como uma onda. Um contamina o outro, corpocidade, corpo-espaco, corpo-corpo. As pessoas conversam através de seus corpos e os bailarinos são espelhos (figura 42). O que o corpo do outro produz em mim?



se, modifica a cidade e os comportamentos sociais. Deste modo, o gesto de cumprimento do Rui⁵⁰ vira dança, uma das formas que os artistas encontraram de se aproximar das pessoas que estão ali na São Bento todos os dias.

Além da relação que o público cria com o processo, o grupo busca conversar com as pessoas, ouvir a opinião delas a respeito. Isso é feito durante e depois da experimentação, com os que permanecem no local. SEGUNDO ANDRÉ (P. 208), ESSE RETORNO SERVE PARA REFLETIR SOBRE O QUE ESTÃO PROPONDO E INTERESSA SABER "QUAIS AS POSSÍVEIS LEITURAS OU DRAMATURGIAS SURGEM", POIS ISSO TAMBÉM FAZ COM QUE O ...AVOA! "REFORMULE, REPENSE, OLHE NOVAMENTE" SOBRE O PRÓPRIO PROCESSO.

Dessa maneira, a cidade (fixos e fluxos) fica inscrita nos corpos dos integrantes do AVOA! e os gestos dos vendedores de rua passam a formar aqueles corpos, que desterritorializam-se e reterritorializam-se a partir do movimento, da cultura, dos espaços e da sociedade com que trocam. O corpo torna-se corpo-espaço, em eterno vir a ser (MIRANDA, 2008), por isto, ao falar de corpo, é preciso falar de espaço e vice-versa, pois eles são codependentes. E falar de dança na rua é uma maneira de fazer com que enxerguemos o outro, percebendo que fazemos parte de um todo e auxiliando no funcionamento da vida em comunidade, no funcionamento da cidade política e heterogênea.

⁵⁰ Vendedor de Sabão na Rua São Bento.



3.4.5 Caminhada Lenta e Pausa



Figura 42: Fotogramas da Rua São Bento. Fonte: da autora, 2015.

Nesse ponto da Rua São Bento, o grupo fica em pausa e inicia uma “caminhada lenta” (figura 43). Segundo eles, uma forma de observação do local, que também convida as pessoas a olhar e uma opção de dilatar⁵¹ o tempo daquele espaço, que é uma rua de muitos fluxos. Mas essa ação só funciona dentro de certo contexto, "DEPENDENDO DO MOMENTO QUE A GENTE FAZ, OU DO TRECHO DA RUA QUE A GENTE ESCOLHE" (SIMONE, P. 206), pois a velocidade das atividades da Rua São Bento muda de trecho para trecho.

⁵¹ O grupo utiliza a expressão “dilatação do tempo” ou “tensionamento do tempo” quando busca um rompimento na alta velocidade da caminhada das pessoas que passam na Rua São Bento.



O sol surge na brecha que se abre da cidade cinza de concreto. Aqui, olho para o lado e acontece o mesmo: as nuvens acinzentadas abrem uma brecha para o sol passar e eu me lembro dele, aqui nessa imagem. Os bailarinos ali parados, enquanto a cidade passa. Eles acharam a brecha de sol na São Bento e eu achei a brecha para falar da figura 42.





Figura 43: Caminhada lenta na Rua São Bento, 2014. Fonte: NÚCLEO AVOA. Acesso em: 07/jan/15.

SIMONE (p. 225) CONTA QUE TEVE UMA VEZ QUE UM PALHAÇO COMEÇOU A FAZER A CAMINHADA LENTA JUNTO COM ELES. "E ESSA CAMINHADA LENTA DEMORA MUITO TEMPO, A GENTE FICA MUITO TEMPO PRA ANDAR UM QUARTEIRÃO, ASSIM, OU ÀS VEZES, MEIO QUARTEIRÃO. E CAUSA, ASSIM, NÉ, TIPO ASSIM TODO MUNDO DA LOJA FICA OLHANDO, AS PESSOAS FICAM COMENTANDO, TIRA FOTO, FICA ESPERANDO O QUE QUE VAI ACONTECER DEPOIS DAQUILO [...] E ESSE PALHAÇO, QUANDO SE DEPAROU COM A GENTE ELE ENTROU NA NOSSA CAMINHADA LENTA, E O FOCO FOI TODO PRA ELE E A GENTE DEU FOCO PRA ELE, DEIXOU O FOCO SE TORNAR. E ELE FEZ A CAMINHADA LENTA COM A GENTE, E FOI INCRÍVEL, ASSIM. ENTÃO TEM ESSES MOMENTOS, ASSIM, QUE SÃO TOTALMENTE, QUE NÃO DÁ PRA SABER O QUE VAI ACONTECER."

Para o grupo, a lentidão é uma tática para apreender a cidade contemporânea e, ao mesmo tempo, uma maneira de resistir à racionalidade. Opondo-se ao movimento veloz da metrópole contemporânea e coexistindo com ela, é possível compreendê-la. Podemos chamá-



los, por isso, de “homens lentos”. Não pela literalidade do movimento, mas pela compreensão do lugar que o grupo captou através do movimento. No vídeo “lentidão”, no Anexo C, é possível perceber o impacto que o grupo causa no movimento veloz da Rua São Bento.

Na figura 44, fica evidente o contraste que o ...AVOA! Núcleo Artístico faz com o ritmo da maioria das pessoas que passam, velozes, no local. O grupo escolheu experimentar a cidade, ser a lentidão para ter a potência de desestabilizar a realidade veloz instalada na contemporaneidade. A cidade é lugar de política, pois é essencialmente lugar de luta de classes, de contrastes, de desejos diversos. A lentidão do ...AVOA! é uma alternativa anticapitalista para a produção da cidade, pois se encontra fora do tempo do trabalho, o qual o capitalismo tanto reivindica e reproduz na cidade, a partir do escoamento dos excedentes da produção, através das vias expressas, do trem bala e dos meios de transporte cada vez mais velozes.



Figura 44: ...AVOA! em “caminhada lenta” na Rua São Bento, 2014. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 13/out/2014.



Esses artistas lutam pelo direito à cidade, mas que tipo de direito? Pois este direito é um significante vazio, depende de quem lhe vai conferir significado (HARVEY, 2014). Eles lutam, então, pelo simples direito de estar na cidade, coexistindo naquele território central que reúne e comporta diversas atividades. Lutam pela diferença no modo e na velocidade de movimentar-se na Rua São Bento, através de ações simples, que modificam a dinâmica do lugar.

Diferenças e dissensos que produzem a cidade enquanto polis. Para Rancière (2005, s.p.) a política é “a possibilidade de opor um mundo comum ao outro”. Assim, a tensão gerada pelo convívio entre os diferentes é capaz de transformar as cidades e, conseqüentemente, as sociedades, a partir de negociações entre os seres humanos e as ruas, entre as culturas e os espaços (JACQUES, 2010).

Essas pequenas ações ficam marcadas de alguma maneira para as pessoas que trabalham e passam na São Bento: “TEVE UMA SITUAÇÃO MUITO ENGRAÇADA, QUE A GENTE FOI SE APRESENTAR, FOI ENSAIAR, ESTUDAR LÁ NO CENTRO E O GARÇOM DA LANCHONETE ONDE A GENTE FOI ALMOÇAR FOI ATENDER A GENTE ASSIM [CAMINHANDO LENTAMENTE] DEPOIS... RISOS” (LUCIANA, p. 192).

Desta maneira, o grupo trabalha com as relações de tempo na cidade contemporânea e critica a falta de experiência, buscando “um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: [...] parar para olhar, parar para escutar” (BONDÍA, 2002, p. 24). A experiência requer o tempo do corpo e não o tempo dos automóveis e das máquinas.

As questões de tempo são pensadas também no quesito histórico da rua: “NÃO É SÓ A ARQUITETURA QUE É VISÍVEL, NÉ, NÃO É SÓ AQUELA TANTO DOS PRÉDIOS E DA RUA, NÉ, MAS ELA TEM, EU COSTUMO PENSAR MAIS NAQUELA ARQUITETURA QUE TÁ IMPREGNADA ALI, DO TEMPO QUE TÁ PASSANDO, NÉ.” (SIMONE, p. 222). Diversos tempos se sobrepõem no momento em que o ...AVOA! está realizando a ação na rua.

Percebo contrastes na cidade. Ao mesmo tempo em que vejo pessoas correndo sem olhar para os lados (e para a frente e para trás), ou olhando apenas para o celular e tropeçando nas calçadas, percebo também pessoas curiosas que sentam no banco da praça e observam a cidade. Esses contrastes, pelo que percebi até então, estão muito relacionados com os lugares frequentados. No calçadão, a correria é evidente, mas na praça percebi muita gente curiosa com as nossas atividades.



O grupo entende que a relação de tempo da cena na rua é diferente do tempo do Teatro. Eles não têm a preocupação de que o público permaneça os observando durante toda a *performance*, principalmente nos momentos de criação. "TANTO É QUE MUITAS PESSOAS NÃO PERMANECERAM, FICARAM UM TEMPO E FORAM EMBORA, PORQUE O PROCESSO ELE É LONGO, NÉ. QUANDO A GENTE ENTRA, QUANDO A GENTE VÊ, NÓS ESTAMOS JÁ HÁ DUAS HORAS FAZENDO AQUILO, NÉ." (SIMONE, P. 224). Ou seja, quando muda o espaço cênico, muda a lógica da cena, não é uma simples transferência de local. Na rua, o público vai ver um pouco, vai passar e ir embora, ou alguns vão ficar para acompanhar o grupo por mais tempo.

Cada espectador emancipado escolhe como quer ou como pode ser tocado, inventa sua realidade subjetiva a partir do que viu na rua. Desta forma, cada um vai se relacionar com a *performance* de um jeito único e escolhe quanto tempo quer permanecer em contato com ela. Isso vai produzir agenciamentos diferentes para cada espectador-transeunte na Rua São Bento, que vão se desterritorializar, buscando novos lugares no pensamento, novos lugares em seus corpos e, assim, vão ser transformados a partir da arte na cidade.

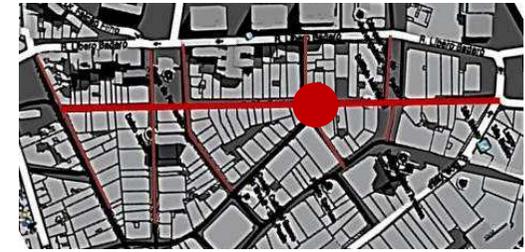
O tempo da *performance* na rua cria outra relação dos bailarinos com o lugar, como se fosse uma cidade do interior, onde as pessoas se encontram no espaço urbano e criam esse tempo de encontro: "OLHA, EU PASSO BASTANTE NA RUA SÃO BENTO, ASSIM, QUANDO EU PASSO NORMALMENTE PARA COISAS QUE EU TENHO QUE RESOLVER COISAS NO CENTRO E TAL, PARECE QUE É UMA OUTRA CHAVE, ASSIM. NÃO... PARECE NÃO, É UMA OUTRA CHAVE, NÉ. APESAR DE QUE AGORA EU PASSO LÁ, EU SEMPRE TENHO QUE PARAR PRA FALAR COM ALGUÉM, CUMPRIMENTAR E TAL, VIROU MEIO QUE UMA CIDADE DO INTERIOR ASSIM (...). TEM UM TEMPO DE PERMANÊNCIA DESSE ESTADO DE PERFORMANCE QUE ELE NÃO É DE UMA HORA PRA OUTRA, SABE. TEM UMA COISA QUE FICA DILATADO AINDA DENTRO DE MIM." (SIMONE, P. 230). Então, para Simone, teve experiência.



3.4.6 Relação com os vendedores informais



Figura 45: Fotogramas da Rua São Bento. Fonte: da autora, 2015.



O som... dos vendedores, da voz, da música por instrumentos. O saxofone é forte em mim. A dança dos para-formais, dos bailarinos para eles, deles com os bailarinos. Quem dança? O saxofone para elas ou elas para os músicos?

A Rua São Bento é, também, um lugar de muitas sonoridades, principalmente em função dos vendedores que passam o dia inteiro anunciando seus produtos. E ANDRÉ DIZ QUE O ...AVOA! "TRABALHA O TEMPO INTEIRO COM ESSE SOM DA RUA, ESSA PAISAGEM SONORA" (P. 211). Os vendedores que trabalham na rua São Bento, ou, como chamamos, os para-formais, assim como o grupo de dança, são também entendidos como "homens lentos", pois encontraram uma brecha entre a formalidade e a informalidade, vivem e animam aquele espaço. Muitos deles, fazem sons para vender



produtos, como o “Seu Edson”⁵² (figura 46) que vende “Natura e Avon”⁵³ e, para o ...AVOA!, eles também compõem o trabalho do grupo.

“EXISTEM PERSONAGENS QUE COMPÕEM AQUELA RUA, QUE COMPÕEM AQUELE ESPAÇO URBANO E A GENTE ESTÁ EM RELAÇÃO COM ELAS DIRETA OU INDIRETAMENTE. MUITAS VEZES É MUITO DIRETAMENTE. NOSSA RELAÇÃO COM ELAS, ALGUNS A GENTE SE APROXIMOU BASTANTE, OUTROS A GENTE CONTINUA SE APROXIMANDO. E DE OUTRAS PESSOAS QUE VIVEM ALI, QUE TRABALHAM ALI, QUE TÃO ALI, VEEM A GENTE TODA SEMANA LÁ ESTUDANDO A RUA” (ANDRÉ, P. 199).



Figura 46: “Seu Edson”. Fonte: Fotografia da autora, 2014.

⁵²“TEM O EDSON, QUE É UM SENHOR QUE FICA ALI, QUE TRABALHA ALI HÁ MAIS DE VINTE ANOS, TEM O FILHO DELE QUE JÁ TRABALHA ALI HÁ NÃO SEI QUANTOS ANOS TAMBÉM, TEM O PRETO, QUE SÃO PESSOAS QUE A GENTE JÁ CONHECE, QUE TÃO ALI, POR MAIS QUE TODO MUNDO PASSE ELAS SIMPLEMENTE TÃO ALI, HÁ VINTE, VINTE, TRINTA ANOS SABE?” (ANDRÉ, P. 205).

⁵³ Natura e Avon são produtos de beleza vendidos através de catálogos.



Esses vendedores informais desestabilizam a realidade veloz da metrópole, pois passam o dia em contato com ela, uma experiência de relação do corpo com a cidade e com seus cidadãos. Eles estão na cidade não só de passagem, eles permanecem e observam todo o movimento daqueles que vão de casa para o trabalho, do trabalho para as compras na Rua 25 de Março, das compras para a estação de metrô, utilizando a cidade como um lugar de passagem.

Resistem. Os para-formais são o contrário da informação, pois são contrários ao sistema capitalista-espetacular, são a brecha do sistema. Podemos olhar para eles como obra de arte, pois a obra de arte faz parte do ato de resistência de certa maneira, segundo Deleuze (1999). Inventam suas próprias realidades, diferentes da representação da cidade-museu.

SIMONE CONTA QUE MUITAS PESSOAS DIALOGAM COM O TRABALHO, "ENTRANDO EM CENA", COMENDO JUNTO. "E TEM GENTE QUE DEIXA BEM EM EVIDÊNCIA E PERMANECE. COMO POR EXEMPLO, TEVE UMA VEZ QUE A JULIANA E A PIÉRA FICARAM DEITADAS, UMA EM CIMA DA OUTRA, NUMA LATA DE LIXO, ASSIM, E TEVE UMA MULHER QUE VEIO E FICOU DURANTE MUITO TEMPO FALANDO COM ELAS, FALANDO COM AS PESSOAS, PARECIA QUE QUEM ERA A PROPOSITORA DA CENA ERA ESSA MULHER, NÃO ERAM AS DUAS, ASSIM. PORQUE ELA CRIOU UMA SITUAÇÃO PRA AQUILO QUE TAVA ACONTECENDO, QUE MOBILIZOU TODO O ESPAÇO, ASSIM. DEPOIS QUE ELA SAIU, UM OUTRO HOMEM ENTROU, SENTOU DO LADO DELAS, PEGOU UM CIGARRINHO DE PALHA, COMO SE FOSSE UM CIGARRO E COMEÇOU A FUMAR. RISOS" (P. 222 E 223).

Desta forma, as pessoas que estão na Rua São Bento também são consideradas patrimônio para o grupo, além do patrimônio material, entendendo que as memórias afetivas constroem a rua igualmente. PARA SIMONE, "A PESQUISA PARTE [...] TAMBÉM DA PRÓPRIA RELAÇÃO HISTÓRICA DO LUGAR,

Aqui em Pelotas, na maior parte das aulas, acabamos buscando locais onde fosse possível se relacionar com mais pessoas. Locais mais centrais, mais povoados. Talvez por uma necessidade de divulgar a dança, talvez por uma necessidade de se relacionar com o espaço vivo da cidade, o espaço que se modifica a cada momento em que uma pessoa diferente passa.



TANTO DA HISTÓRIA QUE ELE TEM DE ANOS ACUMULADO, TANTO ESSE TIPO DE HISTÓRIA DAS PESSOAS QUE ESTÃO ALI, VIVAS, E QUE MOVIMENTAM A RUA, NÉ" (P. 217 E 218).

Certa vez, o ...AVOA! convidou o "Seu Edson" para participar da intervenção deles, da maneira que ele se sentisse à vontade, e ele escolheu falar partes do corpo humano em meio às suas falas de venda dos produtos "Natura e Avon" (ver anexo C – vídeo "Corpo coletivo movente"). As características do trabalho do ...AVOA!, nessa *performance*, assemelham-se às características dos *happenings* que ocorriam em 1950 e 1960. Nesses eventos, os artistas entendiam que toda pessoa presente participava dele e não distinguiam atores e público, compreendiam que existiam momentos onde os espectadores sentiam-se à vontade e intervinham.

O uso do espaço urbano provoca relações interpessoais, no caso do ...AVOA!, principalmente com as pessoas que trabalham na rua e estão lá todo o tempo olhando e participando do trabalho do grupo. "GERALMENTE A GENTE É MUITO BEM RECEBIDO, ASSIM. TEM UMA QUESTÃO: AGORA EU ANDO NA RUA SÃO BENTO E AS PESSOAS ME CUMPRIMENTAM, NÉ, OS FUNCIONÁRIOS. CÊ VAI LÁ, O CARA DA LOJA TE VÊ, AÍ DEPOIS EU TAMBÉM VOU LÁ, CONVERSO COM ELE. ENTÃO, ASSIM, JÁ TEM UMA RELAÇÃO DE AFETO, NÉ" (SIMONE, P. 227).



3.4.7 Grades



Figura 47: Fotogramas da Rua São Bento. Fonte: da autora, 2015.

LUCIANA CONTA QUE ELES "DESCOBRIRAM] QUE TEM UM LUGAR NA SÃO BENTO QUE VIRA UMA PARTITURA, PARECE UMA PARTITURA MUSICAL ASSIM, É UMA COISA MUITO DE COMPOSIÇÃO MESMO DE DANÇA, UMA DANÇA QUE ELA FICA VERTICAL ALI NÉ, TÁ PRESA ALI" (P. 191). A última parada do grupo é nas grades da São Bento (figura 48), elementos que fomentam as relações entre dentro e fora e causam estranhamento em quem vê, mas que também é um tipo de relação possível de ser criada. É, também, um movimento de questionamento sobre o que pode na cidade.



Novamente as bailarinas somem, diluem-se na São Bento, para aparecer no momento em que formam uma partitura com as grades. Compõem com o corpo, acomodam-se, param. Estão à vista. O volume dos corpos saindo do plano da grade. Encontraram o palco, momento em que se separam completamente dos cidadãos que passam na rua. Mesmo que a intenção não seja o espetáculo, ali elas estão à mostra.





Figura 48: ...AVOA! Núcleo Artístico em ação nas grades da Rua São Bento, 2014. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 13/out/2014.

Em Pelotas, o grupo também tinha objetivos de cunho mais político, transgressores, buscando experimentar o espaço de outras formas, testando a reação dos transeuntes. Além de experimentar os espaços de forma mais plástica e estética, ainda que estes não excluam a vertente política.

O que pode nas sociedades de controle? As próprias pessoas que passam controlam os corpos dos bailarinos do ...AVOA! com o olhar, pois estes desestabilizam a homogeneidade da cidade contemporânea. Este movimento artístico habita o entre, o espaço que não foi definido pelas sociedades de controle, são máquinas de guerra, assim como os movimentos revolucionários. As máquinas de guerra são maneiras de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos, como o faz o AVOA! com a lentidão, com a invenção de brechas para as micro-resistências e aqui, na parada das grades. “A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha” (DELEUZE, 1992, p. 215).

Como vimos, o controle da sociedade, hoje, está em toda parte e é contínuo, não surge só do Estado ou da polícia. A cidade virou polícia e governo ao mesmo tempo, todos controlam todos, em nome da produção econômica. O controle está no gerenciamento da vida das



populações, mas parte do corpo biológico, tudo passa pelo corpo, ou seja, pelo sujeito. O ...AVOA!, aqui, não submete-se aos processos do capitalismo e subverte o espaço da cidade, estabelecendo uma nova realidade, uma nova forma de ocupar a rua.

PARA ANDRÉ, "SUBIR NUMA GRADE PROVOCA MUITO, OU SUBIR NA PAREDE, ENTÃO A GENTE ACABA SUBINDO MUITO NESSAS GRADES, NESSAS PAREDES QUE DÁ PRA SUBIR." E questionado se a proposta do grupo é causar estranhamento em quem passa, ele responde: "ACHO QUE NÃO CAUSAR ESTRANHAMENTO ASSIM TÃO DELIBERADAMENTE, MAS CAUSA, QUALQUER COISA QUE CÊ PROPONHA NA RUA QUE FUJA UM POUCO DO COTIDIANO VAI CAUSAR UM ESTRANHAMENTO. A PROPOSTA É PENSAR AS RELAÇÕES E TALVEZ TENHA UM VÍCIO DE PENSAR A RELAÇÃO SÓ COMO UMA RELAÇÃO POSITIVA NÉ, EM QUE DOIS OU MAIS SUJEITOS SE RELACIONAM POSITIVAMENTE, MAS AS RELAÇÕES NEGATIVAS SÃO POSSÍVEIS E ELAS NÃO DEIXAM DE SER RELAÇÕES AO MESMO TEMPO. ENTÃO, SUBIR PODE GERAR UM ESTRANHAMENTO E UMA RELAÇÃO QUE NEM SEMPRE É POSITIVA" (P. 206 E 207).

Esse é o momento em que as pessoas mais param para olhar a ação do grupo, é como se fosse criado um palco naquele lugar, um elemento vertical que é delimitado, e onde não é comum ver nenhum tipo de movimento corporal. O movimento do corpo no espaço da calçada, quando está no nível alto (em pé), é comum, já o uso próximo ao Alinhamento Predial⁵⁴, o uso das paredes e grades que separam o público do privado, e o movimento do corpo no nível baixo (deitado ou sentado), próximo ao chão, são movimentos incomuns na cidade, o que causa certo estranhamento em quem passa.

Quando começam a sair, sai uma por vez, lentamente, desmanchando a pose do corpo da dança para encontrar o chão que as leva para longe, para não mais voltar. Deixam as grades para juntar-se à multidão da metrópole, como se a relação com o lugar fosse modificada de um tempo lento, de encontro consigo mesmo em relação ao espaço da grade, a um tempo da correria, do trabalho, do dia-a-dia, da cidade que passa, da cidade que não se sente, onde não se tem experiência

⁵⁴ Alinhamento predial é o limite entre o que é privativo e a calçada.



SIMONE CONTA ALGUMAS DAS REAÇÕES CAUSADAS A PARTIR DO USO DAS GRADES: "POR EXEMPLO, QUANDO A GENTE USOU A GRADE DO BANCO BRADESCO, MEXEU DEMAIS, ASSIM, COM O BANCO, PORQUE O BANCO INTEIRO, TODA A PARTE DE CIMA DO BANCO, FOI PRA JANELA. E AÍ, CÊ VIA TODOS OS FUNCIONÁRIOS ASSIM: 'QUE QUE É ISSO? VÃO INVADIR? O QUE É QUE É? O QUE SÃO ESSAS PESSOAS PENDURADAS NESSAS GRADES?'. E AÍ O SEGURANÇA SAÍA, OLHAVA, E NINGUÉM SABIA MUITO BEM O QUE FAZER E TAL, MEXEU PRA CARAMBA, ASSIM, E GEROU UM INCÔMODO DO BANCO" (P. 226). Mas, ainda assim, é um elemento que está no espaço público e é possível de ser utilizado por quem passa. Todavia, o corpo é tão ignorado e menosprezado na nossa sociedade, que qualquer movimento diferenciado causa resistência na cidade do espetáculo.

No instante de virada da câmera para o outro lado da rua (figura 49), a esteira da São Bento leva novamente os bailarinos ao lugar do cotidiano e a grade está vazia. O ritmo das pessoas ao redor os contamina. Seus corpos são transformados pelos outros corpos. A cidade volta ao "normal", tudo como era antes, nada mais surpreende.



Figura 49: Fotogramas da Rua São Bento. Fonte: da autora, 2015.



3.4.8 Outros Territórios

O que mais possibilitou que as potências do trabalho fossem reveladas foi quando o grupo realizou uma intervenção fora do local de estudo. Eles apresentaram o trabalho “Pequena Dança para Crescer nos Vãos” no SESC Ipiranga, num casarão reformado (Anexo C – Vídeo “Estação 8: SESC Ipiranga”). E, SEGUNDO ANDRÉ (P. 210), “FOI UMA TRANSFERÊNCIA MESMO, MAS É QUE A TRANSFERÊNCIA NÃO FUNCIONA NÉ, MECANICAMENTE PELO MENOS. NÃO VAI FUNCIONAR PORQUE É UM OUTRO ESPAÇO, UMA RELAÇÃO COMPLETAMENTE DIFERENTE (...). ENFIM, A GENTE LINKOU COISAS QUE A GENTE TAVA FAZENDO NA RUA, QUE A GENTE ACHOU QUE PODERIA TRABALHAR ALI, E ACABOU QUE A GENTE LEVOU VÁRIAS COISAS QUE TÃO NA SÃO BENTO PRA LÁ, QUE A GENTE ESTUDA NA SÃO BENTO.”

As duas ações principais que eles trabalharam - as micro-resistências e a lentidão –, acabaram não funcionando da mesma forma que acontecia na rua, pois as vegetações que surgem nos vãos na rua, por exemplo, são muito diferentes das de um local fechado. E a relação de estreitamento do espaço das relações que eles buscavam na rua, num lugar interno é muito mais fácil, porque as pessoas foram ao local com o intuito de assistir o grupo, diferente do público da cidade que na maioria das vezes está apenas de passagem e é surpreendido pela ação (figura 52). A relação de “tensionamento” do tempo, trabalhado na Rua São Bento, um local de grande fluxo de pessoas, não foi possível de perceber com a mesma facilidade porque o SESC Ipiranga é um lugar muito mais calmo que a rua em questão, então a “caminhada lenta” não funcionava da mesma maneira.





Figura 52: Bailarinos em ação no SESC Ipiranga, 2014. Fonte: ...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Acesso em: 13/out/2014.

“Só não pode cair no vão o cheiro das folhas no chão, a textura das paredes descascadas, o sabor das ruas molhadas. Somos seres galopantes, fragmentos de saberes. Troca o toque e reutiliza o gesto em cada encaixe. Em cada fresta de corpo desocupado. Pode se preencher com o vento ou com o fato” (Sarah Leão).

Com isso, o território da Rua São Bento, quando comparado a outros lugares com características diferentes, fez o grupo refletir mais ainda sobre as qualidades da rua que estudam. Também dessa forma, o experimento realizado na cidade de Pelotas foi capaz de mostrar diferenças e semelhanças entre as danças e os espaços públicos das cidades de Pelotas e São Paulo, fazendo-se compreender como o trabalho do ...AVOA! fala, também, sobre outros lugares além da Rua São Bento.

A lentidão experimentada na cidade de Pelotas mostrou, igualmente, que a cidade contemporânea, independente da região geográfica, é veloz. Mas as experiências na Praça Coronel Pedro Osório fazem crer que também existe espaço para a contemplação e para a admiração na cidade-contraste. Os corpos em movimentos e posições incomuns também causaram impacto e controle por parte dos transeuntes. Apesar disso, aqueles que se



colocaram no lugar de desafio resistiram e, com isso, conseguiram enxergar e entender a cidade de outro modo, impregnando-se das experiências sensoriais que a cidade é capaz.

No próximo capítulo, serão apresentadas considerações finais a respeito da pesquisa desenvolvida, que permitem abrir brechas nas paredes fechadas e criar novos territórios, dinâmicos, efêmeros. Um olhar sobre a cidade a partir da dança.

Fotos Flipbook: frames de vídeo gravado na Rua São Bento em junho de 2015, pela autora.

4. Criando Novos Territórios, Reterritorializando

Olhando e sentindo como se formaram as articulações entre os ossos e os músculos da pesquisa foi possível compreender, na experiência do movimento pensante, algumas das relações que se inventaram entre a cidade e a dança. Criou-se uma forma de cartografar o processo de concepção do “Entre-espacos” e abriram-se algumas brechas nas *medianeras*, habitou-se o entre, fazendo micropolítica e olhando para as ações contemporâneas que resistem na cidade do capital.

Foi possível compreender a respeito das relações sociais, artísticas e políticas na cidade contemporânea, fazendo conexões entre o corpo e o espaço e ressignificando, reinventando arte e arquitetura, dança e cidade. A partir da lente do ...AVOA! Núcleo Artístico, cria-se uma nova realidade e entende-se que cada um encontra a cidade que pode e aquela com a qual está disposto a trocar para se desterritorializar. Na SP de Criolo não existe amor, mas na de Luciana existe atenção, paixão e experiência. Na São Paulo de Rolnik, se enxerga as homogeneidades, mas na do ...AVOA! se enxergam os homens lentos, os para-formais e as micropolíticas. Para a autora, a metrópole passa a ser vista com outros olhos e com outros corpos.

Os bailarinos jogam-se no caos do espaço urbano sem saber o que vão encontrar, assim como o fazem Mariana e Martín. Eles vão em busca do encontro com o outro, em busca do sentir e, ao mesmo tempo, estão diluídos na multidão de habitantes da metrópole, são anônimos. Tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes. Somos os outros, nos transformamos a partir dos corpos-espacos em um processo de ritornelo.

A cidade passa a ser entendida especialmente a partir das pessoas que a habitam. Não é mais possível separar os sujeitos do espaço. Para o ...AVOA! os principais motivadores foram o ritmo das pessoas do local e os sons produzidos por elas. Esta é a Rua São Bento. A arte de rua observa e valoriza a cidade onde está inserida e, também, a transforma a partir de suas apropriações. Compreende a realidade existente, a partir de sua lente, e a transgride, inventando outras realidades possíveis.

A rua passa a ser um espaço possível de fazer arte, tornando-se, assim, um lugar de afirmação desta e um território que permite as pontes entre arte e sociedade, arte e política. Dessa forma, pesquisar o espaço público é criar com a rua, criar com o texto e, a partir disso, modificar a sociedade através de diferentes conexões, de diferentes formas de enxergar e de interagir com a cidade.

Através das oito paradas na Rua São Bento, a autora foi afectada pela forma como os bailarinos interagiram com a cidade, a partir dela e nela, isto foi o que ficou na camada da pele. Nas micro-resistências, os bailarinos perceberam na experiência a relação das pessoas com a cidade, a partir do olhar para a natureza que resiste e que movimenta o espaço urbano e, com isto, modifica o corpo dos habitantes e os define. Através desse disparador, os bailarinos inventam a cidade com o corpo. Acomodando-se nos vãos eles compõem com a rua, ou seja, misturam-se fixos e fluxos, corpo e espaço. O sujeito não é aquele que utiliza a cidade, mas aquele que está em interação com ela, corpo e espaço estão coimplicados. A ação do ...AVOA! é uma forma de resistência, mas é uma resistência delicada, de dentro da própria rua, a compreendendo para depois subvertê-la, constituindo uma linha de fuga para certa composição de cidade.

As paradas também nos mostraram que existe um controle do corpo dos bailarinos pelos próprios cidadãos. Controle este que é fruto de um processo das sociedades de controle, onde todos estão sendo controlados a todo o momento. O corpo é tão menosprezado, que um movimento incomum na rua gera incômodo, resistência. Os artistas tencionam essa linha de normalidade e os padrões de civilidade no espaço urbano. O medo da rua, das pessoas que passam é geral, tanto na metrópole São Paulo quanto na cidade do interior, Pelotas.

O som também cria e delimita o espaço para o grupo, compondo o seu trabalho. Eles criam *com* a rua, suas atividades e características. A memória e a história da Rua São Bento também compõem a obra. Cria-se e compreende-se aquele espaço também a partir disso. Assim como se entende a rua a partir dos sujeitos que a compõem, da mesma forma, são memórias da cidade.

Nesta análise, é visível o tempo da cidade contemporânea, a velocidade da metrópole e da cidade de Pelotas. A lentidão choca. Compreende-se o tempo da urbe durante o movimento de oposição. A caminhada lenta do ...AVOA! é uma forma de desestabilizar a realidade veloz instalada, uma alternativa anticapitalista, que encontra-se fora do tempo do trabalho, encontra-se no tempo da experiência. Ainda assim, existem os contrastes, os que contemplam a cidade, os que resistem ao tempo da produção e que experimentam a rua, a observam e, com ela, dançam.

Uma das principais descobertas do estudo foi a respeito da troca de local para encontrar as características marcantes da obra artística. Apresentar o trabalho em criação no espaço urbano num local diferente do espaço da Rua São Bento, um lugar fechado no SESC Ipiranga, revelou as características do trabalho do ...AVOA! e do local de estudo original. A troca de local

exigiu do grupo uma reelaboração da discussão acerca do trabalho e fez emergir as potências do projeto. Assim como a experimentação da caminhada lenta, por exemplo, na cidade de Pelotas, também mostrou diferenças e semelhanças entre a maior metrópole da América Latina e uma cidade do interior do sul.

Levar a arte para o espaço público possibilita uma nova forma de relação entre os espectadores emancipados e a obra. Nem sempre a transferência da arte para espaços públicos facilita a interação do público, mas essa democratização ao menos desterritorializa os habitantes de alguma forma, sujeitos que, em geral, estão afastados da arte, pois não reservam tempo de seu dia para as experiências sensoriais e trabalham de forma mais racional. No entanto, não é possível saber de que forma os cidadãos foram tocados pelos artistas. Para alguns, os questionamentos acerca do trabalho poderão ter se encerrado imediatamente, conduzindo a algum pequeno desconforto. Para outros, talvez, o trabalho possa ser uma potência para reavaliar o seu cotidiano na cidade. De qualquer forma, o trabalho transformou os cidadãos, assim como a cidade o faz a todo instante, pois estes foram desterritorializados, reterritorializados e, por fim, territorializados – criando uma nova forma de ser/estar na cidade.

Na rua, a arte encontra-se com o cotidiano e desfaz-se a ideia de que vida cotidiana e arte são instâncias separadas. A apropriação das cidades como forma de resistência e de ampliação das possibilidades artísticas é uma maneira de lutar pela sensibilização e aprendizado através da arte. Uma forma de se fazer micropolítica. Arte não como representação, mas como dispositivo capaz de produzir afecções e pensamentos sobre o mundo em que se vive. Arte capaz de sensibilizar os cidadãos das cidades e, com isso,

possibilitar bons encontros e relações potentes de troca entre as pessoas. Arte como potência criadora de realidades.

Fazer arte na rua é crescer nas brechas do sistema econômico como microrresistência, colocando-se contra a hegemonização e a racionalização das cidades, possibilitando aos espaços públicos darem lugar à construção de conhecimento através da experiência ativa do corpo na cidade. Levar a dança para a rua é tornar as cidades contemporâneas mais sensíveis e mais próximas dos cidadãos, ampliando as possibilidades de experiência e abrindo espaço para o imprevisto, escapando da máquina-cidade e da máquina-tempo, que nos engole e nos sistematiza.

Implicar os processos de criação artística aos espaços públicos é ler a cidade subjetiva contida nas brechas da cidade-espetáculo e, por conseguinte, ler a sociedade e a cultura que se fazem nesse tempo contemporâneo. Fazer arte de rua é tornar visível nos corpos dos artistas as características do lugar e do modo de vida da sociedade, através da “corpografia urbana”. Além disso, a interação dos cidadãos com a rua produz a cidade a partir de um movimento rizomático, de múltiplas direções.

A arte de rua é, dessa maneira, um potente dispositivo de transformação dos corpos, um dispositivo de fazer sentir e, com isso, uma possibilidade de escape, uma válvula que se abre de dentro do próprio sistema espetacular. Arte como forma de resistência ao que nos é imposto pelo capital e, por isso, arte como forma de fazer política na polis.

É importante ressaltar que o processo de criação da pesquisa se deu concomitante ao processo de criação do “Entre-espacos”, o que interferiu em mudanças tanto na cartógrafa quanto nos integrantes do grupo estudado. Esse estudo dos processos foi possível a partir da

metodologia utilizada, que nos auxilia a atentar para o que “pede passagem”, para o que nos desestabiliza, nos toca, nos dá potência para a criação de novos mundos e novas realidades. Assim, uma das significativas transformações da autora é na relação física e humana do espaço:

Releio as entrevistas e percebo em mim uma mudança como arquiteta e urbanista: daquela que pensava a cidade a partir da fisicalidade para aquela que entende o espaço também como sendo as pessoas que estão em relação com ele. Percebo, nas entrevistas, que diversas vezes eu tentava retomar uma ideia de arquitetura e cidade como algo fixo, fazendo com que os entrevistados pensassem mais a respeito das relações entre o trabalho deles e o material, as paredes, as grades, os bancos. Entretanto, o que eles me relataram, na maioria das vezes, partiu do que é sensível, das pessoas que fazem a Rua São Bento, do que eles muitas vezes não sabiam bem como falar, como categorizar, como explicar, como colocar em palavras. Então, para mim, a dança na rua mostra uma nova cidade, uma cidade de que falo durante a pesquisa, uma cidade que não é só a matéria, mas que descubro na relação do corpo com o urbano, no movimento.

"NÃO SEI SE VOCÊ CONHECE ESSE CONCEITO DE ARQUITETURA QUE PENSA NA ALMA DOS ESPAÇOS... ALI É UM LUGAR QUE EU SINTO QUE TEM, SIM, PORQUE É UM LUGAR DE CONVIVÊNCIA, ASSIM, É UM LUGAR VIVO, NÉ. E ACHO QUE A GENTE TÁ ALI TAMBÉM COLABORANDO A PARTIR DISSO, E VIVENDO A PARTIR DISSO, E CRIANDO A PARTIR DISSO, ASSIM." (SIMONE, P. 231).

Para os planejadores do espaço, abre-se um novo campo de análise das cidades que estão sendo construídas por nós e se apontam soluções mais sensíveis acerca do espaço público contemporâneo. A questão não é necessariamente modificar o modo como os Arquitetos e Urbanistas projetam as cidades, mas complementar com o uso cotidiano e atualizador do espaço, através da dança, da lentidão, das intervenções urbanas e fazer pensar que isso é, igualmente, produzir cidade. A arte **na** cidade assume, também, a cidade **como** arte.

Através da pesquisa pôde-se perceber que os questionamentos acerca da dança na cidade contribuem para diversos campos de estudo, como a Dança, a Arquitetura, o Urbanismo e as Intervenções Urbanas. A transdisciplinaridade, própria da contemporaneidade, que borra as fronteiras entre os campos, propicia que surjam novas visões sobre os assuntos abordados. Além do que a inseparabilidade entre teoria e prática proporciona uma visão mais ampla sobre o processo de pesquisa.

RASTROS DE UMA ARQUITETA-PROFESSORA-CARTÓGRAFA-URBANISTA-BAILARINA-PESQUISADORA

Neste ponto me pego pensando nas muitas vezes em que ouvi a questão “Mas tu vais trabalhar com Arquitetura ou com Dança?”, e percebo que agora eu tenho algumas pistas para esta resposta. Agora eu sei que era preciso olhar a cidade a partir da dança, pensar na Arquitetura da forma mais humana, a partir do corpo. E que era preciso olhar para o espaço da dança para abrir novas possibilidades de criação, de *performance* e, com isso, inventar novas formas de compreendê-la, sem separá-la da vida, mas como um ato político.

Esse tempo de Mestrado foi também dois anos de me constituir enquanto professora, mesmo que isso não seja um fim e sim um processo. Aprendi a gostar de ensinar, encontrei um caminho que me possibilita, a partir da pesquisa, aprender junto. Quem gosta de ser aluno gosta de ser professor, porque estamos sempre aprendendo nas relações de troca.

Saio do Mestrado com outras certezas, vivi um ritornelo que pude enxergar. Tanto que sei que as certezas não serão eternas, mas infinitas enquanto durarem. Hoje sei que ser professora é um caminho que quero seguir, um caminho que me possibilita transformar todas as coisas que aprendi em experiências, em outros corpos, outros sujeitos.

E respondo: quero trabalhar sensibilizando, unindo, transformando, transgredindo, refazendo os *ous* e os *es*. Isso pode partir da cidade com a qual todos nós estamos em contato, ou da dança, que todos um dia na vida vão realizar, de uma forma ou de outra, a partir de seus corpos e de seus movimentos.

REFERÊNCIAS

...AVOA!NÚCLEO ARTÍSTICO. Disponível em: <http://corpodancacidade.wordpress.com/>
Acesso em: 14/set/2014.

...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO b. Disponível em:
<http://avoaentrespacos.wordpress.com/> Acesso em: 13/out/2014.

...AVOA! NÚCLEO ARTÍSTICO FACEBOOK. Disponível em:
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1074822905864792&id=166513916695700. Acesso em: 9/abr/2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: ARGOS, 2009.

ALLEMAND, Débora; ROCHA, Eduardo; PINHO, Rafaela de. **Descobrimo a Cidade “Para-formal”**: controvérsias e mediações no espaço público. In: Revista VIRUS, São Carlos, n. 10, 2014. [online] Disponível em:
<<http://www.nomads.usp.br/virus/virus10/?sec=4&item=1&lang=pt>>. Acesso em: 08 Abr. 2015.

ARANTES, Otilia. **Cultura e Transformação Urbana.** In: PALLAMIN, Vera M. (Org.). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

ARAÚJO, Rosane Azevedo de. **A cidade sou eu.** Rio de Janeiro: Novamente, 2011.

ARAÚJO, Ubiratan Castro de. **As cidades e suas contradições.** In: ROCHA, Renata; RUBIM, Antonio Albino Canelas (Orgs.). Políticas Culturais para as Cidades. Salvador: EDUFBA, 2010.

AVOA! Núcleo Artístico Facebook. Disponível em:
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1074822905864792&id=166513916695700. Acesso em: 12/abr/2015.

BARROS, Carolina M. F. de. **Dobrando a Arquitetura Contemporânea**: um estudo sobre a obra de Peter Eisenman e o uso do conceito de dobra. Dissertação. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, RS: UFPel, 2011.

BARROS, Leticia Maria Renault de; BARROS, Maria Elizabeth Barros de. **O Problema da Análise em Pesquisa Cartográfica**. In: Fractal: Revista de Psicologia. Vol. 25. N° 2. Maio-Ago 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-02922013000200010&script=sci_arttext. Acesso em: 19/abr/2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28.

BORTOLETTO, Luciana. Luciana Bortoletto: depoimento [out. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (91 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo deste trabalho.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITTO, Fabiana Dultra. **A ideia de Corpografia Urbana como pista de análise**. Redobra, Salvador, EDUFBA, n° 12, ano 4, 2013.

BÜTTNER, Claudia. **Projetos Artísticos nos Espaços Não-institucionais de Hoje**. In: PALLAMIN, Vera M. (Org.). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. **Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano**. In: Evelyn F. W. Lima (Org.). Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CARREIRA, André. **Teatro de Rua**: Brasil e Argentina nos anos 1980: Uma paixão no asfalto. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007.

CIA MUNDO RODÁ TEATRO FÍSICO E DANÇA. Disponível em: http://munduroda.blogspot.com.br/2007/06/cavalo-marinho_24.html Acesso em: 17/nov/2014.

CUNHA e SILVA, Paulo Alexandre Gomes. **O lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal.** Tese do Curso de Doutorado em Ciências do Desporto da Universidade do Porto. Porto, Portugal: U. Porto, 1995.

DANNA. Disponível em: <http://www.danna.com.br/onde-encontrar/representantes/sp/>. Acesso em: 2/abr/2015.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco.** Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990.** Trad. Peter Pál Perbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação.** Palestra de 1987. Trad. José Marcos Macedo. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** V.4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

EMTU. Disponível em: <http://www.emtu.sp.gov.br/emtu/institucional/quem-somos/sao-paulo.fss>. Acesso em: 2/abr/2015.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de Saber.** Trad. Maria Thereza Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FONSECA, Cacá; ROCHA, Edu. **Zonas em compreensão + Encontros.** In: Fabiana Dultra

Britto; Paola Berenstein Jacques (Orgs.). *Corporidade: Debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010. Entrevista concedida a Revista Urbânia.

G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/06/protesto-contratarifa-teve-12-onibus-depredados-e-53-pichados-em-sp.html>. Acesso em: 2/abr/2015.

GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 27 de abril de 2014.

GLUSBURG, Jorge. **A arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOOGLE MAPS. Disponível em: <https://maps.google.com.br/maps> Acesso em: 08/nov/2014.

GPA: GRIS PUBLICO AMERICANO. **Para-formal: ecologias urbanas**. Buenos Aires: Bismán Ediciones/CCEBA Apuntes, 2010.

GUATELLI, Igor. **Arquitetura dos Entre-lugares: sobre a importância do trabalho conceitual**. Editora SENAC: São Paulo, 2012.

GUATTARI, F. **Prácticas Ecosóficas y Restauración de la Ciudad Subjetiva**. In: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 238. Ed. Reunidas SA / GRUPO ZETA, Barcelona, 2003.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios Alternativos**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A lentidão no lugar da velocidade**. In: Redobra, Salvador, EDUFBA, nº 9, ano 3, 2012.

ILDEFONSO, ÉlderSereni. **Estudos Cênicos Híbridos E O Corpo Em [Des]Territorialização No Processo De Urbanização**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo: UNESP, 2012.

JACQUES, Paola **Quando o passo vira dança**. In: VARELLA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola. Maré, Vida na Favela. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas**. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 23/05/14.

JACQUES, Paola Berenstein. **Notas sobre Cidade e Cultura**. In: ROCHA, Renata; RUBIM, Antonio Albino Canelas (Orgs.). Políticas Culturais para as Cidades. Salvador: EDUFBA, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein. **Zonas de Tensão: em busca de micro-resistências urbanas**. In: Fabiana Dultra Britto; Paola Berenstein Jacques (Orgs.). Corpocidade: Debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010b.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola. **Experiência errática**. In: Redobra, Salvador, n. 9. 2012b.

JACQUES, Paola Berenstein. **Experiências metodológicas para apreensão da cidade contemporânea**. In: Redobra, Salvador, EDUFBA, nº 12, ano 4, 2013.

JAHN, Alena Rizi; LAMAS, Nadja de Carvalho. **O espaço como lugar: a arte urbana na cidade de Joinville**. In: Jahn e Lamas (orgs.). Arte e cultura: passos, espaços e territórios. Joinville, SC: Editora UNIVILLE, 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Corpo, Ritual, Pelotas e o Carnaval:** uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013. Tese do Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Palhoça, SC: UNISUL, 2013.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **A natureza cultural do corpo.** In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.) Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.

KATZ, Helena. **Dança, Coreografia, Imunização.** In: NOLF, Angela; MACEDO, Vanessa (Orgs.). Pontes Móveis: Modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

LEGIÃO URBANA. **Eduardo e Mônica.** In: Dois. Londres: EMI, 1986. 1 CD (47min).

LIMA, Dani. **Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural.** In: Lições de dança 4. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

LIMA, Simone Laiz de Moraes. Simone Laiz de Moraes Lima: depoimento [out. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (51 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo deste trabalho.

MATEMÁTICA CURIOSA. Disponível em: <http://matcuriosa.blogspot.com.br/2009/05/faixa-de-moebius.html>. Acesso em: 27/jun/2014.

MARINA FRANCONETI. Disponível em: <https://marinafranconeti.wordpress.com/tag/medianeras/>. Acesso em: 19/abr/2015.

MARTINS, Letícia; MEYER, Sandra. **Viewpoints e educação somática:** Conexões a partir de uma prática cênica. In: Revista DAPesquisa, v. 1, n. 3, Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/leticia_sandrameyer.pdf. Acesso em: 02/07/14.

MEDIANERAS: Buenos Aires na Era do Amor Virtual. Direção: Gustavo Taretto. Buenos Aires: Rizoma, 2011. 95 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ja-vEbiY1c>. Acesso em: 17 set. 2014.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço:** aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo.** In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha (org.). Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

NEGT, Oskar. **Espaço Público e Experiência.** In: PALLAMIN, Vera M. (Org.). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

NÚCLEO AVOA. Disponível em: <http://www.nucleoavoa.com/>. Acesso em: 07/jan/15.
PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana como Prática Crítica.** In: PALLAMIN, Vera M. (Org.). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura.** Porto Alegre: Bookman, 2013.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **Pista 1: A cartografia como método de pesquisa-intervenção.** In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do Método da Cartografia:** Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **A escolha dos lugares de intervenção.** 2000. Disponível em: http://www.pucsp.br/artecidade/site97_99/brasmitte02/levantamento_apre.htm. Acesso em: 30 jan. 2015.

PRIGGE, Walter. **Metropolização.** In: PALLAMIN, Vera M. (Org.). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PROJETO CORPOÉTICO POLÍTICO. Disponível em: <http://projetocorpoeticopolitico.wordpress.com/> Acesso em: 28/out/2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org./ Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução de Daniele Avila Small do artigo de Jacques Rancière sobre a condição do espectador no teatro. In: Revista Questão de Crítica. V. 1. N. 3. Maio/2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>. Acesso em: 16/mar/2016.

REVIDE. Disponível em: <http://revide.blogspot.com.br/2014/05/revendo-medianeras.html>. Acesso em: 19/abr/2015.

REYES, Paulo. **Quando a rua vira Corpo** [ou a dimensão pública na ordem digital]. Editora Unisinos: São Leopoldo, 2005.

RIBEIRO, Tiago Nogueira. **Dança e Intervenção Urbana:** A contribuição do regime dos editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea. In: Redobra, Salvador, EDUFBA, nº 14, ano 5, 2014.

ROCHA, Eduardo. **Cartografias Urbanas.** In: Revista Projectare. n. 2. p.162-172. Pelotas: UFPel, 2008.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo.** 3ª ed. São Paulo: Publifolha, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance:** propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança. Dissertação do Curso de Mestrado em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2010.

SANTOS, Analu Silva dos. **Dança de Rua:** a dança que surgiu nas ruas e conquistou os palcos. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Educação Física), UFRGS, Porto Alegre.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **São Paulo não é mais uma Cidade.** In: PALLAMIN, Vera M. (Org.). Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SANTOS, Milton. **O Tempo nas Cidades.** In: Revista Ciência e Cultura, São Paulo, vol. 54, n. 2, 2012. [online] Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252002000200020&script=sci_arttext>. Acesso em: 09 Abr. 2015.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental.** Trad. Marcos Aarão Reis. 3 ed. Rio de Janeiro: Records, 2003.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, André Simões da. André Simões da Silva: depoimento [out. 2014]. Entrevistadora: Débora Souto Allemand. Arquivo mp3 (53 minutos). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo deste trabalho.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. **Territórios Estéticos**: a experiência do Projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994/2002). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

SOUZA, Paulo Henrique Alves de. **Dança Contemporânea: conflitos e aproximações**. In: Caderno de Artigos da 7ª Mostra de Produção Científica da Pós-graduação Lato Sensu da PUC Goiás, 2012. Disponível em: <http://www.cpgls.ucg.br/7mostra/Artigos/Caderno%20de%20Artigos%207%20Mostra.pdf> Acesso em: 4/out/2014.

SPERLING, David Moreno. **Arquiteturas Contínuas e Topologia**: similaridades em processo. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Tecnologia do Ambiente Construído. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2003.

TAKAHASHI, Jo. **Dimensões do corpo contemporâneo**. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia (Orgs.). Leituras do corpo. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2010.

TRISHA BROWN COMPANY. Disponível em: <http://www.trishabrowncompany.org/index.php?section=50#main> Acesso em: 10/nov/2014.

TUAN, Yu Fu. **Espaço & lugar**. São Paulo: DIFEL, 1983.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

Apêndices

Apêndice A - Roteiro das Entrevistas

A) Sobre o grupo:

1. Como, quando e porque se deu a formação do grupo?
2. Quem são os integrantes do grupo e qual sua formação?
 - Integrantes já se conheciam?
 - Como são organizadas as divisões de tarefas do grupo?
3. Como é a rotina de trabalho de vocês? Quantas horas semanais? Que técnicas de dança/arte vocês utilizam? Ensaios, aulas, apresentações?
4. Como vocês entendem o trabalho? Por quê?
 - Dança contemporânea/*performance*?
5. A partir do que se construiu a poética do grupo?
 - Inspiração/ referências Artistas
 - Inspiração a partir da Rua
6. Qual o histórico dos espetáculos/performance?
 - Pesquisa
 - Um segue a pesquisa do anterior?

B) Sobre o projeto Entre-espaços

1. Como escolhem o tema dos “espetáculos”? O que levou a proposta do Entre-espaços para o grupo?
2. De que trata o Entre-espaços?
 - Conceito
 - O que é esse tema
 - Quais são os personagens
3. O projeto Entre-espaços está sendo criado na Rua São Bento, por que lá? Quais os critérios de escolha dos espaços para os espetáculos?
4. Como é (está sendo) o processo de composição desse projeto?
 - Preparação corporal - coreográfica
 - Preparação cênica
 - Artistas, estratégias, técnicas, métodos, jogos
5. Como o local influencia no processo de composição?
 - Elementos do espaço que interferem mais... Paredes, bancos, atividades que acontecem...
 - Trabalham com improvisação a partir das pessoas que passam no local?
6. Trabalhando na rua, no momento da criação vocês também já estão apresentando algo, concordam? Por quê?
7. Vocês concordam que interferem no espaço de alguma maneira? Qual é a intencionalidade de interagir com o espaço?

- ser mais um evento naquele local?
- ser neutro?
- interferência com as pessoas/público/quem passa
- relação obra com o espaço – como é a interação?
- bailarinos com o espaço
- sons com o espaço
- repetem movimentos?

Apêndice B– Integrantes do ...AVOA! Núcleo Artístico

Luciana Bortoletto é co-fundadora e atual diretora do grupo. Atua como criadora, intérprete, performer e professora de dança contemporânea e improvisação, com abordagem somática. Estudou no Estúdio Nova Dança – SP de 1998 a 2006, onde também foi professora por quatro anos.

Gil Grossi é fotógrafo, professor e performer. Pesquisa fotografia e dança contemporânea desde 1985 e atualmente trabalha com a fusão entre dança contemporânea, poesia e artes visuais.

André Simões é bacharel em Ciências Sociais pela USP. Investiga a cultura popular tradicional brasileira, estudando o corpo brincador e suas relações com a cidade. Atualmente é educador do Programa de Iniciação Artística (PIÁ) e integrante do Núcleo Manjarra da Cia. Mundurodá.

Edi Cardoso é atriz formada pela Escola de Teatro de Santo André, fisioterapeuta formada pelo Centro Universitário São Camilo e pós-graduanda em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho. Integra a Cia. do Miolo, de teatro de rua na cidade de São Paulo.

Juliana Rosa é graduada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Integra o Programa de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo como coordenadora, artista e educadora. Estuda a simultaneidade e a imagem no conceito de montagem eisensteiniano em campo audiovisual sensorial.

Piéra Varin é pedagoga formada pela USP e atua na rede municipal de Santo André. Realiza pesquisas sobre as danças e ritmos brasileiros e integra o Núcleo Manjarra da Cia. Mundurodá.

Simone Lima é artista visual graduada pela UNESP, performer, educadora e ilustradora de livros infantis. Atualmente é professora de Artes Visuais e de Integração Artística da Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA). Desde 2012 desenvolve pesquisas de vídeo-performance-objetos, com o intuito de construir um espaço de fronteira e trânsito entre a dança, a performance e a vídeo-arte.

Valéria cano Bravi é a orientadora dramaturgica do grupo. Coordenadora e docente do Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi. Trabalha com consultoria e orientação de pesquisa de criação da dramaturgia cênica com diferentes profissionais de dança.

Lilian Amaral faz orientação em arte pública e relacional com o grupo. É artista visual, curadora e pesquisadora no campo da arte urbana contemporânea no contexto latino-americano e europeu. Mestre e doutora em Artes pela ECA/USP e Universidade Complutense

de Madrid, pós-doutoranda pelo IA/UNESP. Atuou como artista e professora convidada em diversas Universidades na Europa. Pesquisa poética urbana contemporânea e patrimônio intangível.

ANEXOS

Os anexos deste trabalho estão compilados no DVD que se encontra junto com a dissertação. O DVD contém o seguinte material:

Anexo A – Transcrições, áudios e vídeos das entrevistas – página 175

- Luciana Bortoletto – página 175
- André Simões da Silva – página 197
- Simone Laiz de Moraes Lima – página 215

Anexo B – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido e Autorizações de Uso de Imagens e Depoimentos dos entrevistados – página 232

Anexo C – Vídeos e áudios:

- Pasta Ação AVOA Junho: Contém 7 vídeos (Estação 1, Estação 2, Estação 3, Estação 4, Estação 5, Estação 6 e Estação 7), totalizando 60min15s
- 1º GIRE: 07min48s
- Áudio Eduardo e Mônica: 04min31s
- Áudio Rua São Bento: 02min51s
- Corpo Coletivo Movente: 3min
- Estação 8 – SESC Ipiranga: 13min52s
- Lentidão: 11min25s
- Menino do Rio: 02min28s
- Não existe amor em SP: 06min32s
- Observação são bento1: 2min52s
- Urgência1: 11min58s