

FAP Revista Científica

ISSN 1980-5071

# Revista de **Artes**

DO CAMPUS CURITIBA II



EDIÇÃO 2020 – VOLUME 23, NÚMERO 2 (jul/dez)

**Dossiê: Arte e(m) Espaço Urbano e Participação do Público**

23

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e disponível, atualmente, somente em versão digital/on-line (ISSN: 1980-5071).

Criada em 2006, pelas professoras doutoras Margie Rauen e Mônica de Souza Lopes, a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, especialistas e graduados em duas formas de chamadas: dossiês temáticos e fluxo contínuo para recebimento de trabalhos situados nas áreas de Artes, Comunicação, Educação e áreas afins, nas suas mais variadas formas de análise interdisciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

Este número apresenta o Dossiê Temático intitulado **'ARTE E(M) ESPAÇO URBANO E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO'**, coordenado pelo professor Dr. André Sarturi (Unespar/FAP) e pelas professoras: PhD Holly Elizabeth Cavrell (UNICAMP) e Dra. Milene Lopes Duenha (Unespar/FAP). A experiência das coordenadores, na área da pesquisa e da docência, são reflexos de seus currículos.

**André Sarturi** é Doutor em Artes da Cena (UNICAMP), Mestre em Teatro (UDESC) e possui licenciatura em Filosofia (PUC-PR). Atualmente é docente na Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Foi coordenador da pós-graduação em Dança: Educação e Cultura do IPGEX, em Florianópolis/SC. Participa, como artista criador, do Coletivo Artístico Nijinski, onde desenvolve trabalhos relativos a criação artísticas ligadas à temática da memória. Recebeu o Prêmio Funarte de Artes na Rua pelo espetáculo Nijinski: Para Dentro do Coração de Deus. Escreve sobre improvisação, interação e composição em tempo real, tendo vistas as conexões entre as artes da cena (dança/teatro/performance) e o Roleplaying Game. Também trabalha com treinamento de artes marciais para a dança. Atua principalmente nas seguintes áreas: teatro e dança, poéticas experimentais em dança, roleplaying game, filosofia e arte. Além disso possui publicações em diversas áreas, tais como: Artes do corpo, ensaios filosóficos, dança, teatro, performance, artes marciais, educação ambiental e jogos de RPG.

**Holly Elizabeth Cavrell** realizou seu estágio de Pós-doutorado na NYU (Gallatin School for Individualized Study), com o projeto Desenvolvendo a Intimidade através de Intervenções Artísticas em Espaços Não-Convencionais com supervisão de Julie Malnig. É PhD e Doutora em Artes pelo Instituto de Artes (UNICAMP). É graduada em Comunicação e Artes do Corpo (PUC-SP). Foi Chefe do Departamento de Artes Corporais do Curso de Dança da Unicamp (2012- 2016), coordenadora associada do Curso de Dança da Unicamp (1993 - 2003), membro comissão de Graduação, Conselho Departamental e membro titular da Sub Comissão de Pós Graduação do programa Artes da Cena. Atualmente é professora da Universidade Estadual de Campinas, atuando tanto na Graduação quanto no programa da Pós-Graduação Artes da Cena principalmente nas áreas de dança moderna e contemporânea, composição coreográfica, improvisação e história da dança. É Diretora do grupo Domínio Público, grupo de pesquisa em Dança Contemporânea. Recipiente do Prêmio Governador de 2014 da Secretaria de Cultura de São Paulo pelo voto popular. Lidera o grupo de pesquisa Cia. Domínio Público, é membro do grupo de pesquisa Gepeto e co-lidera o grupo de pesquisa Núcleo Redes.

**Milene Duenha** é Doutora e Mestre em Teatro (UDESC). Foi bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior pela CAPES na Universidade de Lisboa em 2017. É Bailarina, performer, atriz e arte-educadora. Atualmente é docente do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Possui graduação em Artes Cênicas (UEL-PR) e pós-graduação em Artes visuais/Arte-educação pela mesma instituição. Pesquisa composição nas artes presenciais e as relações entre ética, estética e política. Interessa-se por questões ligadas ao corpo ingovernável e seus modos de estar/fazer como potência de afeto. Atua na intersecção entre as linguagens da dança, da performance e do teatro desenvolvendo uma pesquisa artística no coletivo Mapas e Hipertextos e no projeto Corpo, Tempo e Movimento. É pesquisadora associada ao AND Lab Research / Centro de Investigação Arte-Pensamento & Políticas da Convivência, Lisboa, Portugal, integrando a linha de pesquisa e criação ANDbodiment e integra a equipe de coordenação do núcleo AND Lab - Curitiba, Paraná.

Em suas relações interinstitucionais os coordenadores promovem a reunião de 12 instigantes artigos vinculados à temática do dossiê, além de uma entrevista que o complementa, realizada com o coreógrafo, performer e artista multimídia Gustavo Ciríaco. A edição traz ainda mais 8 artigos na seção 'outros temas', submetidos em fluxo contínuo, além de 3 resenhas elaboradas sob variadas perspectivas, provenientes de pesquisas e publicações dos últimos 4 anos provenientes do campo das Artes, da Educação e das Comunicações.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura!

**Profa. Dra. Cristiane Wosniak**

*Editora Chefe dos Periódicos da FAP*

**GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ**  
Secretaria da Ciência, Tecnologia e  
Ensino Superior

**Universidade Estadual do Paraná**  
Campus de Curitiba II  
Faculdade de Artes do Paraná  
Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

**Universidade Estadual do Paraná**  
State University of Parana

**REITOR / RECTOR:**  
Prof. Me. Antonio Carlos Aleixo

**VICE-REITOR / VICE-RECTOR:**  
Prof. Dr. Sydnei Roberto Kempa

**Faculdade de Artes do Paraná**  
Arts College of Parana

**DIRETORA / DEAN:** Profa. Dra. Salete Machado Sirino  
**VICE-DIRETOR / VICE-DEAN:** Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay

**Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação**  
Research and Graduate Program

**COORDENADOR / COORDINATOR:** Profa. Dra. Cintia Ribeiro Veloso da Silva  
**EDITORA CHEFE / EDITOR-IN-CHIEF:** Profa. Dra. Cristiane Wosniak  
**ASSESSORA TÉCNICA (revisão da língua inglesa):** Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies  
**DIAGRAMADORA / DIAGRAMMER:** Juciene Cachione Franco  
**ASSESSORIA REVISÃO TEXTUAL:** Profa. Dra. Letizia Osorio Nicoli e Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista Y Vedia Sarubbo  
**ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO/VIDEOARTE PERIÓDICOS:** Profa. Me. Arícia Machado

**ORGANIZADORES DO DOSSIÊ / ORGANIZERS OF THE DOSSIER**

Prof. Dr. André Sarturi (Unespar/FAP), Profa. PhD. Holly Elizabeth Cavrell (UNICAMP),  
Profa. Dra. Milene Lopes Duenha (Unespar/FAP)

**TÉCNICOS / TECHNICIANS**

**Capa e Projeto Gráfico / Cover and Graphic Design:** Me. Karin Oertel  
**Ilustrações / Illustrations:** Dra. Denise Adriana Bandeira  
**Bibliotecário / Librarian:** Me. Mary Tomoko Inoue



## ORIENTADORES / ADVISORS

**Me. Aline Vaz**

Universidade Tuiuti do Paraná

**Dr. André Ricardo de Souza**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. André Sarturi**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Clara Márcia Piazzetta**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Cristiane Wosniak**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Denise Bandeira**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Diego Elias Baffi**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Me. Eduardo Augusto Vieira Walger**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Elke Siedler**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Me. Helen de Aguiar**

Universidade Federal do Paraná

**Dr. Giancarlo Martins**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Me. Lúcia Helena Martins**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Lúcio Kürten dos Passos**

Centro Universitário de União da Vitória

**Me. Luis Fernando Severo**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Me. Mábile Borsatto**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Marcos Henrique Camargo Rodrigues**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Marco Aurélio Cruz e Souza**

Universidade Regional de Blumenau

**Me. Mariana Lacerda Arruda**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Melina Scialom**

Universidade Estadual de Campinas

**Dra. Milene Lopes Duenha**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dra. Nara de Moraes Cálipo**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Me. Paulo Vinícius Alves**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Me. Pedro Simon Gonçalves Araújo**

Universidade Federal de Goiás

**Me. Pierangela Nota Simões**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Raphael de Boer**

Universidade Federal do Rio Grande/FURG

**Me. Renata Santos Roel**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Me. Ricardo Henrique Ayres Alves**

Universidade Estadual do Paraná/EMBAP

**Dr. Robson Rosseto**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

**Dr. Rodrigo Oliva**

Universidade Paranaense – campus Umuarama

**Dra. Rosane Kaminski**

Universidade Federal do Paraná

**Dra. Rousejanny Silva Ferreira**

Instituto Federal de Goiás/IFG

**Dr. Ulisses Quadros de Moraes Galetto**

Universidade Estadual do Paraná/FAP

## CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

**Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)**

**Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)**

**Dra. Anaïs Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)**

**Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)**

**Dra. Carlise Scalamato Duarte (UFSM)**

**Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)**

**Dra. Cynthia Schneider (IFPR)**

**Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)**

**Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)**

**Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)**

**Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)**

**Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)**

**Dr. Francisco Gaspar Neto (Unespar)**

**Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)**

**Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)**

**Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)**

**Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)**

**Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)**

**Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)**

**Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)**

**Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)**

**Dra. Maria Cristina Mendes (UEPG)**

**Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)**

**Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)**

**Dr. Raphael de Boer (FURG)**

**Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)**

**Dra. Rosane Kaminski (UFPR)**

**Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)**

**Dra. Sandra Fischer (UTP)**

**Dra. Sônia Tramuja (Unespar)**

**Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)**

**Dr. Walter Lima Torres (UFPR)**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CURITIBA II  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-  
GRADUAÇÃO**

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral  
80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil  
Telefone: +55 41 3250-7339

© 2020 Universidade Estadual do Paraná  
UNESPAR – Campus de Curitiba II  
Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Indexadores:

LATINDEX

INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL

SUMÁRIOS.ORG



3  
2

Revista científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;  
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.23 n.2 ( jul. / dez., 2020).  
Curitiba: FAP, 2019 - 318 p.  
Semestral ISSN 1980-5071  
Disponível em:  
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>  
1. Arte – Pesquisa - Periódicos.  
I UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP. II.  
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.  
CDD 705 CDU 7(05)

1

DOSSIÊ  
TEMÁTICO:  
ARTE E(M)  
ESPAÇO  
URBANO E  
PARTICIPAÇÃO  
DO PÚBLICO

THEME: ART  
AND(IN)  
URBAN SPACE  
AND PUBLIC  
PARTICIPATION

- 14 **ESPAÇOS URBANOS: TERRITÓRIOS DE INTERATIVIDADES**  
URBAN SPACES: INTERACTIVITY TERRITORY  
Lucas Rossi Gervilla  
Roseli Conceição de Moraes Rojas Demercian
- 25 **CIDADE E ARTE: O RIO TIETÊ COMO ELEMENTO DE UMA NARRATIVA DISTÓPICA REPRESENTADO NO FILME A MARGEM**  
CITY AND ART: THE TIETE RIVER AS AN ELEMENT OF A DYSTOPIAN NARRATIVE REPRESENTED IN THE MOVIE A MARGEM (THE MARGIN – IN TRANSLATION)  
Edinei Pereira da Silva
- 47 **MEDIAR UM ESPETÁCULO DE RUA? O ESPECTADOR TRANSEUNTE DO ESPETÁCULO “O TERRENO BALDIO”**  
MEDIATE A STREET THEATER? THE SPECTATOR-PASSERBY OF THE SCENIC PRESENTATION O TERRENO BALDIO  
Victor Emanuel Carlim  
Robson Rosseto
- 61 **O ESPAÇO URBANO COMO GERADOR DE AUTOCONHECIMENTO DA/O PERFORMER: UMA INVESTIGAÇÃO DO PROJETO DE EXTENSÃO “PRÁTICAS E PROCESSOS DE PERFORMANCES E INTERVENÇÕES” DA UNESPAR- FAP**  
EL ESPACIO URBANO COMO GENERADOR DE AUTOCONOCIMIENTO DEL PERFORMER: UNA INVESTIGACIÓN DEL PROYECTO DE EXTENSIÓN “PRÁCTICAS Y PROCESOS DE ACTUACIONES E INTERVENCIONES” DE UNESPAR-FAP  
Lúcia Helena Martins
- 74 **VÁRIO: UMA INTERVENÇÃO URBANA PARA O FIM DO MUNDO**  
VARIOUS: AN URBAN INTERVENTION FOR THE END OF THE WORLD  
Diego Elias Baffi
- 89 **FEITURAS MANUAIS COM A CIDADE: REMENDAR ARTE E MUNDO**  
MANUAL MAKING WITH THE CITY: MENDING ART AND WORLD  
Fernanda Rodrigues Perondi
- 104 **PERFORMANCES DE RUA: PROCESSOS CRIATIVOS ENTRE LUGAR DE FALA E LUGARES DE MEMÓRIA**  
STREET PERFORMANCES: CREATIVE PROCESSES BETWEEN PLACES OF SPEECH AND PLACES OF MEMORY  
Paulo César Sousa dos Santos Junior  
José Denis de Oliveira Bezerra
- 125 **A POESIA DO COTIDIANO: PRÁTICAS E PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO EM ARTES NA CIDADE**  
LA POESÍA DEL COTIDIANO: PRÁCTICAS Y PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN EN ARTES POR LA CIUDAD  
Fausto Ribeiro

**1**

**DOSSIÊ  
TEMÁTICO:  
ARTE E(M)  
ESPAÇO  
URBANO E  
PARTICIPAÇÃO  
DO PÚBLICO**

THEME: ART  
AND(IN)  
URBAN SPACE  
AND PUBLIC  
PARTICIPATION

- 139** **CORPO, MEMÓRIA E CIDADE: A PARTILHA DO LUGAR COMUM**  
BODY, MEMORY AND CITY: SHARING THE COMMON PLACE  
Pedro Simon G. Araújo  
Rousejanny da Silva Ferreira Fausto Ribeiro
- 154** **REFLEXÕES SOBRE A INTERVENÇÃO URBANA COMO AÇÃO POLÍTICA E POÉTICA NO ESPAÇO PÚBLICO**  
REFLECTIONS ABOUT URBAN INTERVENTION AS POLITICAL AND POETICAL ACTION IN PUBLIC SPACE  
Gabriela Bortolozzo  
Letícia Merlo  
Marcella Pacheco Perbiche
- 168** **EPITÉLIO: O CORPO E A PELE URBANA**  
EPITHELIUM: THE BODY AND URBAN SKIN  
Marcelo D. Vieira
- 181** **A CIDADE COMO DRAMATURGIA: REFLEXÕES ACERCA DO ESPAÇO URBANO COMO CATALISADOR DE AÇÕES PERFORMATIVAS**  
CITY AS DRAMATURGY: CONSIDERATIONS ABOUT THE URBAN SPACE AS A CATALYST FOR PERFORMATIVE ACTIONS  
Jean Carvalho  
Melina Scialom

**2**

**SESSÃO  
OUTROS  
TEMAS**

OTHER  
THEMES

- 201** **A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY E A ARTE RELACIONAL DO SÉCULO XX: PRESSUPOSTOS PARA A EXPANSÃO DO CONCEITO DE ESPAÇO CÊNICO**  
THE MERLEAU-PONTY PHENOMENOLOGY AND THE 20TH CENTURY RELACIONAL ART: PRESUPPOSITIONS FOR THE EXPANSION OF THE CONCEPT OF SCENIC SPACE  
Paulo Vinícius Alves
- 220** **MASCULINIDADES EM RECONSTRUÇÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA**  
MASCULINITIES UNDER RECONSTRUCTION IN CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE  
Ricardo Di Carlo Ferreira
- 235** **TEATRO E EXPERIMENTAÇÃO EM MEIO AO TERROR DO AI-5**  
THEATER AND EXPERIMENTATION AMONG THE TERROR OF AI-5  
Ademir de Almeida
- 252** **PERPETUA: ENSAIO SOBRE UM CORPO EM DEVIR**  
PERPETUATE: ESSAY ABOUT A BODY TO BECOME  
Mônica Schreiber
- 275** **CANÇÃO ENGAJADA NO CONE SUL: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES EM 1973**  
ENGAGED SONGS AT THE SOUTHERN CONE: POSSIBLE APPROACHES IN 1973  
Gabriel Barth da Silva  
João Pedro Schmidt

**2**

**SESSÃO  
OUTROS  
TEMAS**

**OTHER  
THEMES**

- 294 MILONGA E FORRÓ: DOIS BAILES POPULARES**  
MILONGA Y FORRÓ: DOS BAILES POPULARES  
Rubens Pantano Filho  
Maria Ângela Lourençoni
- 310 A FOTOGRAFIA E AS FOTOGRAFIAS NO PROJETO LOMBA DO PINHEIRO**  
THE PHOTOGRAPHY AND PICTURES IN THE *LOMBA DO PINHEIRO* PROJECT  
Ricardo Henrique Ayres Alves
- 325 A SELFIE COMO FERRAMENTA DE ENSINO DO AUTORRETRATO ARTÍSTICO**  
SELFIE COMO HERRAMIENTA DE ENSEÑANZA PARA EL AUTORRETRATO ARTÍSTICO  
Luiza Possamai Kons

**3**

**ENTREVISTA(S)**

**INTERVIEWS**

- 342 ENTREVISTA COM GUSTAVO CIRÍACO: A ARTE, O POLÍTICO E O POÉTICO NO ESPAÇO PÚBLICO COMO POTENCIALIZADORES DA IMAGINAÇÃO E DE MUNDOS**  
INTERVIEW WITH GUSTAVO CIRÍACO: ART, THE POLITICAL AND THE POETIC IN THE PUBLIC SPACE AS POTENTIALIZERS OF IMAGINATION AND WORLDS  
Milene Duenha  
André Sarturi

**4**

**RESENHAS  
CRÍTICAS**

**REVIEWS**

- 360 PROVOCAÇÕES E INSPIRAÇÕES NAS ARQUITETURAS FÍLMICAS**  
PROVOCATIONS AND INSPIRATIONS IN PHYSICAL ARCHITECTURES  
Arícia de Oliveira Machado
- 365 AS TEIAS DA CACOFONIA EM REDES**  
THE WEBS OF CACOPHONY IN NETWORKS  
Everson Luiz Oliveira Motta
- 371 ENSAIOS SOBRE HUMANIDADES, CULTURA E ARTE**  
ESSAY ON HUMANITIES, CULTURE AND ART  
Francisco Benvenuto Gusso



# 1

**DOSSIÊ TEMÁTICO: ARTE E(M) ESPAÇO  
URBANO E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO**  
THEME: ART AND(IN) URBAN SPACE AND  
PUBLIC PARTICIPATION



# 1

## DOSSIÊ TEMÁTICO: ARTE E(M) ESPAÇO URBANO E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO

### THEME: ART AND(IN) URBAN SPACE AND PUBLIC PARTICIPATION

André Sarturi  
Holly Elizabeth Cavrell  
Milene Lopes Duenha

Nesta edição da *Revista Científica/FAP – Revista de Pesquisa em Artes*, temos o orgulho de apresentar uma movente discussão sobre as relações entre Arte e(m) Espaços Urbanos e a Participação do Público. Além dos diversos trabalhos que tratam do assunto, pudemos contar com artigos de artistas especialmente convidados, pesquisadores que são referência nas práticas performativas em espaço urbano: Diego Baffi e Fausto Ribeiro e uma entrevista com o artista brasileiro, radicado em Portugal, Gustavo Ciríaco.

A nossa preocupação nesta edição é pensar o espaço urbano como espaço de criação poética, bem como, pensar propostas artísticas que provoquem o olhar do público/participante a perceber a cidade e seus locais coletivos como ambientes potencialmente poéticos, muito além de seus usos exclusivamente de moradia e comércio. Daí surgem trabalhos que pensam a paisagem urbana como dramaturgia ou campo performativo. Espaços públicos passam a ser reconhecidos como plenos de significados, metáforas e novas tangibilidades. Os modos de habitar a cidade, como campo de invenções em arte, a tornam um espaço cheio de novos 'sabores'.

Do mesmo modo, a relação com o público aqui abre-se como um campo múltiplo. A ideia de público pode iniciar-se já por uma definição espacial. Espaço público é espaço comum. O público, portanto, também é uma categoria que dialoga com a tridimensionalidade do ambiente, onde suas larguras, alturas e profundidades 'vão sendo' ocupadas por coisas que, na maioria dos casos, foram produzidas pelas mãos humanas.

Este espaço público também é ocupado por seres humanos, que por sua ação modificam o espaço e agregam significados às construções, ruas, plantas, rios e às próprias pessoas. Aquilo que na arte chamamos de público, como uma categoria relacionada àqueles e aquelas que assistem as obras artísticas, são de fato um conjunto bastante plural de indivíduos que interagem na maior parte do tempo em dissenso.

Entendemos que as obras artísticas presenciais têm na relação com o público (entendido como audiência) uma fonte de investigação de suas práticas. Diante disso, precisamos acolher as diferenças, o dissenso, o que implica também na compreensão da audiência como leitora ativa das obras apresentadas, como sujeitos e sujeitas que, ao acessá-la, inserem-se como algum tipo de participação.

Em última análise, a participação começa por uma interpretação interventiva, que aos poucos vai se transformando em cocriação, até estender-se, a exemplo de trabalhos aqui apresentados, em que a noção de autoria da obra artística fica borrada ou indistinta. O controle narrativo, ou seja, aquele que cria e conduz a história não é mais o autor da obra, mas passa a ser um propositor ou provocador: aquele que apresenta o ambiente e as regras para a cocriação. O ato de criar passa a ser uma atividade pública e compartilhada enriquecida por diversas vozes, nem sempre em consonância.

Tais atritos possíveis evidenciam o caráter político que as obras de arte participativas costumam ter. São as mediações e acordos que o público, o artista e a artista fazem na relação com o espaço que vão construindo um ambiente democrático no qual as diferenças pessoais podem ser evidenciadas e muitas vezes mediadas pelo artista e pela artista.

Para tanto, apresentamos a seguir diversos textos que nos foram enviados. Os textos desta edição apresentam uma gama muito diversa das reflexões atuais a respeito do tema, oferecendo, inclusive, percursos vivenciados em suas práticas.

O texto de Lucas Gervilla e Roseli Demercian: *Espaços Urbanos: territórios de Interatividades* aponta a trajetória histórica de uma reconfiguração - que vem acontecendo desde o início do século 20 - em relação ao grande número de artistas que deixam espaço

# 1

## DOSSIÊ TEMÁTICO: ARTE E(M) ESPAÇO URBANO E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO

### THEME: ART AND(IN) URBAN SPACE AND PUBLIC PARTICIPATION

André Sarturi  
Holly Elizabeth Cavrell  
Milene Lopes Duenha

expositivo convencional e vem buscando novos lugares para realizar os seus trabalhos. Esse deslocamento espacial vem transformando as artes cênicas, cada vez mais, em uma arte interativa, especialmente no que trata da arte contemporânea com sua linguagem híbrida. No início do seu texto o autor e a autora citam como exemplo a mostra “3M” de arte digital no largo da batata em São Paulo no ano de 2017 que tomou conta do espaço público como um espaço de passagem de convivência. Utilizam *videomaps* como um modo de propor um diálogo entre as obras arquitetônicas presentes na cidade e a produção audiovisual. Nessa proposta, os prédios serviam de moldura para a projeção dos trabalhos em vídeo e, ao mesmo tempo, o vídeo projetado dava visibilidade às linhas e formas dos prédios.

Em *Cidade e Arte: O Rio Tietê como elemento de uma narrativa distópica representado no filme “À Margem”*, Edinei Pereira da Silva desenvolve um trabalho sobre o processo de urbanização da cidade de São Paulo a partir das bordas de seus rios, mais precisamente das margens do Rio Tietê, como elemento principal da construção dessa cidade. Para tanto, ele analisa a experiência da obra fílmica *À Margem* de Ozualdo Candeias. O autor procura mostrar como o desenvolvimento da cidade apresenta um percurso distópico no qual a história do poder e do desejo econômico da grilagem e da industrialização, vão modificando os contornos da cidade, tornando-a cada vez mais caótica. *À Margem* vai expressando por meio das pontes, das figuras humanas que aparecem na borda do Rio, nas lavadeiras, nos jogadores de futebol e tantas outras pessoas que aparecem, os contrastes e as características da sociedade Brasileira de sua época. O filme também retrata as diferenças entre o centro e a periferia da cidade de São Paulo e os reflexos das desigualdades que constituem uma característica tristemente marcante do nosso país.

O texto de Vitor Emanuel e Robson Rosseto: *Mediar um espetáculo de rua? o espectador transeunte do espetáculo “O terreno baldio”* apresenta uma discussão sobre/ com teatro de rua a partir do espetáculo *O terreno baldio* do grupo *Olho Rasteiro* realizado na cidade de Curitiba. O artigo relaciona experiências artísticas com a ideia de mediação na relação com espectadores e espectadoras transeuntes.

Partindo da ideia de pedagogia da experiência de Jorge e Larrosa Bondía e da concepção de mestre ignorante de Jacques Rancière, bem como das concepções de performance de Renato Cohen, Victor Turner e Richard Schechner, a autora Lúcia Helena Martins procura apresentar uma prática pedagógica que foi realizada no ano de 2017 como atividade extensionista com discentes da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e também com a comunidade externa no seu artigo: *O espaço urbano como gerador de auto conhecimento da/o Performance: uma investigação do projeto de extensão: “Práticas em processos de performance e intervenções” da UNESPAR/FAP*. Neste trabalho o espaço urbano foi tomado como um dispositivo para experiências que buscavam pela mitologia pessoal e pelo auto conhecimento dos e das performers participantes, buscando desenvolver um estado de constante criação e de formação com caráter emancipatório. Tal atividade caracteriza-se como artístico pedagógica, pois além de suas finalidades estéticas, busca ressaltar os conteúdos formativos dentro de uma concepção ampliada de educação, que não se limita a experiências puramente escolares, mas o que tem na rua e no próprio ato performativo um meio de aprender e ensinar.

O artigo de nosso convidado Diego Elias Baffi: *Vário: uma intervenção urbana para o fim do mundo* trata de uma intervenção urbana chamada *Canto para Dormir*, realizado em Portugal durante o mês de novembro de 2017. Diego Baffi, ao estabelecer-se como hóspede em diversas residências na cidade de Lisboa, oferecia uma ação performativa que envolvia elementos de arte relacional, dança, teatro poesia. No relato o autor descreve que, a cada noite que apresentava sua experiência de imigrante e de

# 1

## DOSSIÊ TEMÁTICO: ARTE E(M) ESPAÇO URBANO E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO

### THEME: ART AND(IN) URBAN SPACE AND PUBLIC PARTICIPATION

André Sarturi  
Holly Elizabeth Cavrell  
Milene Lopes Duenha

estrangeiro hóspede a seus anfitriões e suas anfitriãs, compunha ao final, junto com as pessoas que lhe hospedaram, uma pequena continuidade da performance que passaria a fazer parte da ação a ser partilhada na casa seguinte. O trabalho reflete a dificuldade de encontrar moradia na cidade de Lisboa durante o seu período doutoral nessa cidade, bem como, discute os processos de gentrificação causados pela especulação imobiliária e pelo excessivo investimento em turismo, que impacta os modos de viver nas cidades onde esses processos econômicos se instalam.

Em *Feituras manuais com a cidade: remendar arte o mundo*, Fernanda Rodrigues Perondi explora em linguagem poética um texto sobre a feita com as mãos. Sua performance, realizada em processo compartilhado com o público, propôs que pessoas fizessem tricô, crochê e bordados, entre outras modalidades de atividades manuais, todas as sextas-feiras na escadaria do Teatro Universitário de Curitiba (TUC). Tal prática investiga a dissolução da autoria, preocupando-se muito mais com as relações que se dão no vínculo de um com o outro. Além disso, o texto discute a noção de inalterabilidade de Giorgio Agamben, a noção de escultura social, desenvolvido por Joseph Beuys e o conceito de programa performativo desenvolvido pela artista brasileira Eleonora Fabião.

Em *Performances de rua: processos criativos entre lugar de fala de lugar de memória* Paulo César Souza dos Santos Júnior e José Denis de Oliveira Bezerra analisam uma prática de performance de rua chamada 1900, *O ranger da liberdade* desenvolvida em 2019 em Belém do Pará. O trabalho busca entender as relações entre os performances e os transeuntes espectadores dividindo os termos em 3 categorias de análise: transeuntes-público, público-transeuntes e transeunte-performers, tendo diversos autores, tais como André Carreira, Sueli Rolnik, Richard Schechner, Renato Cohen entre outros, como fundamentadores dessa reflexão sobre a prática e a relação entre público e transeuntes, além de relacionar lugar de fala de lugar de memória à produção artística.

A seguir, o texto de nosso convidado Fausto Ribeiro: *Poesia do cotidiano: práticas e procedimentos de criação em arte na cidade* parte de sua experiência pessoal com quatro coletivos artísticos, sendo eles: “Confluências” (Brasil), “Lá Última noite” e “Caída Libre” (Uruguai), “Corpi Senza Ossa” (Itália). Nesses grupos o autor vem desenvolvendo, junto com os performers e as performers, diversas práticas e procedimentos de criação em arte na cidade. Dentre os procedimentos se destacam a busca por um vocabulário próprio de criação, a ideia de “Micro Ações Urbanas”, processos de produção de “iscas” para atrair o público, processos de condução e de ligação entre as “Micro Ações Urbanas”, estratégias de reconhecimento em negociação com os combinados das cidades, bem como suas subversões. O trabalho tem entre seus principais fundamentos as obras de André Carreira, Marc Augé, Guy Debord, Holly Cavrell entre outros.

*Corpo, memória e cidade: a partilha do lugar comum* de Pedro Simon Araújo e Rousejanny da Silva Ferreira, trata do encontro entre um professor de artes visuais uma professora de dança e busca relacionar memória, corpo e a noção de cartografia (sintetizado no conceito de “corpografia”) como conceitos evocadores de arte na cidade. Essas memórias e essa “corpografia” puderam ser investigadas por meio de escritas dos gestos que posteriormente foram expressos a partir de performances. Percepções subjetivas da cidade ganharam forma através de relatos de histórias de vida e por meio das performances que se voltaram a recriar significados para tais espaços urbanos.

Em *Reflexões sobre a intervenção urbana como ação política e poética no espaço público*, Gabriela Bortolozzo, Letícia Merlo e Marcella Pacheco Perbiche apresentam um trabalho que tem na estética relacional a sua fundamentação teórica e busca, por meio desta, discutir o seu impacto no espaço urbano, entendendo a temática do sítio público como lugar produtor de experiência e acontecimento. Esse trabalho considera que o

# 1

## DOSSIÊ TEMÁTICO: ARTE E(M) ESPAÇO URBANO E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO

### THEME: ART AND(IN) URBAN SPACE AND PUBLIC PARTICIPATION

André Sarturi  
Holly Elizabeth Cavrell  
Milene Lopes Duenha

estar junto - provocado por esse tipo de ação - é um instrumento de enfrentamento da mercantilização do ser humano e das suas relações. Para as autoras, as intervenções artísticas que colocam o espectador como coautor abrem espaço para perspectivas democratizantes nas artes, geradoras de diálogo e sociabilidade.

No artigo de Marcelo D. Vieira, *Epitélio: o corpo e a pele urbana*, a relação entre corpo e cidade se dá mediada pela tatuagem como o *veículo de experiências comunicativas do corpo marginalizado no cotidiano urbano*. O artigo tem nos pensamentos de David Le Breton e Steve Dilbert, fundamentos antropológicos que ajudam a estudar a tatuagem, a modificação corporal e outras práticas deste universo, por uma perspectiva científica. O corpo nesse trabalho é uma espécie de arquivo das linguagens urbanas. Seu papel é revelar as diferenças entre os corpos, as condições sociais e as diversas formas de desigualdades que existem na nossa sociedade.

Jean Carvalho e Melina Scialom apresentam *A cidade como dramaturgia: reflexões acerca do espaço urbano como catalisador de ações performativas*. O texto parte da metodologia da Prática como Pesquisa, dos pensamentos de Zygmunt Bauman e do geógrafo Milton Santos para buscar compreender as ações dos cidadãos nos espaços urbanos. Esse estudo usa como exemplo uma série de intervenções performativas chamadas *GRÁTIS*. Essas ações performativas visam evidenciar os efeitos de *microdramaturgias* e *macrodramaturgias*, tentando discutir tanto o caráter dramaturgicamente da presença de quem performa na cidade, quanto a cidade como um corpo coletivo capaz de evocar dramaturgia.

Esperamos que a leitura destes trabalhos e da entrevista que compõe o dossiê temático *Arte e(m) espaço urbano e participação do público*, ofereçam aos nossos leitores e leitoras a oportunidade de vislumbrar o quão amplo é este assunto, bem como, contribua para novas reflexões a partir de questões levantadas pelos autores, convidados e entrevistados aqui presentes.

## ESPAÇOS URBANOS: TERRITÓRIOS DE INTERATIVIDADES

Lucas Rossi Gervilla<sup>1</sup>  
Roseli Conceição de Moraes Rojas Demercian<sup>2</sup>

**RESUMO:** São apresentados aspectos de como a relação entre arte e lugar vem se reconfigurando desde o início do século XXI, quando um número cada vez maior de artistas deixam os espaços expositivos convencionais e buscam novos lugares para realizarem seus trabalhos. Nesse contexto, o espaço urbano vem atraindo mais e mais artistas, se convertendo em um território interativo para a arte. A arte contemporânea, com sua linguagem híbrida, potencializa a interatividade nessa nova rede cognitiva, ao mesmo tempo que cria uma relação direta com a especificidade de cada lugar (*site-specificity*). A segunda parte do trabalho propõe uma investigação mais concisa de exemplos específicos em termos de instalações e exposições, como a série “Multidão”, de Lucas Bambozzi e “Masp.etc.br”, do grupo EMS21. Em conclusão, as complexidades atuais que se encontram representadas na arte podem ser ainda mais enriquecidas e desenvolvidas em termos estéticos quando a obra se encontra livre para ocupar espaços de exposição não tradicionais e fluir através da amplitude urbana como um componente orgânico da sua vida conceitual e material, em vez de permanecer confinada a espaços canônicos como as galerias e instituições culturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte contemporânea; Instalação; Intervenção urbana; Espaço urbano; *Site-specificity*.

## URBAN SPACES: INTERACTIVITY TERRITORY

**ABSTRACT:** Aspects of the relationship between art and place are presented. It has been reconfigured since the beginning of the 21st century. when an increasing number of artists leave conventional exhibition spaces and look for new places to carry out their works. In this context, the urban space has been attracting more and more artists, becoming an interactive territory for art. Contemporary art, with its hybrid language, enhances interactivity in this new cognitive network, while creating a direct relationship with the specificity of each place (*site-specificity*). The second part of our paper proposes a more concise investigation of specific examples in terms of installations and exhibitions, such as the case of the ‘Multidão’ series by Lucas Bambozzi and ‘Masp.etc.br’ created by the group EMS21. Finally the current complexities which find themselves represented in Art can be enriched and developed even further in aesthetic terms when the work of art finds itself free to occupy non traditional exhibition spaces and to flow through the urban wideness as an organic component of its conceptual and material life, instead of remaining confined to canonical spaces such as galleries and cultural institutions.

**KEYWORDS:** Contemporary art; Instalation; Site-specificity; Urban intervention; Urban space.

1 Artista visual e cineasta. Doutorando (Bolsa CAPES) e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP e bacharel em Comunicação e Mídias pela PUC-SP. Participou de mais de 160 produções audiovisuais. Em 2020, realizou sua primeira exposição individual, intitulada *Abandono: Brasil/Rússia*, na CasaGaleria, em São Paulo-SP. E-mail: lucas.gervilla@unesp.br

2 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre em Arte, Educação e história da Cultura pela universidade Mackenzie. Realizou mais de 32 exposições em artes visuais e projetos culturais. Autora dos livros: *Arte/Educação no Ensino Médio: um estudo sobre a utilização das novas mídias* (2014) e *Diálogos Possíveis: o tempo e a duração na video-instalação* - Coord. Regina Giora (2010). E-mail: delolis@gmail.com

## INTRODUÇÃO

A arte do século XXI baseia-se na realidade simbólica e nas relações sociais, criando novas narrativas e formas de observar o mundo. Nesse sentido, não tem como foco apenas o objeto, mas o processo desse objeto, descontinuado das práticas dos conceitos tradicionais de arte.

Vista como um meio de comunicação de ideias e informação – até porque a arte não pode mais se desvincular do espaço e tempo (um interfere no outro) – para compreender o seu tempo, ela está centrada na continuidade das coisas. Lembre-se da Bienal de São Paulo de 2016, intitulada “Incerteza Viva”: a ideia que norteou essa edição, segundo a curadoria, foi a busca de uma reflexão sobre as condições atuais da vida, usando a arte contemporânea para abordar noções de incerteza. Temas ecológicos e desgastes ambientais – como o aquecimento global – além de questões relacionadas aos povos originários, migrações e instabilidades econômicas e políticas, foram alguns dos pontos de partida para a criação das obras de arte, reforçando a ideia de que o ambiente onde o artista está inserido influencia em sua criação. Nesse contexto, a medição do espaço assume aspectos como o ato de ocupar, preencher o espaço, apoderar-se dele. Como utilização de espaços públicos (universidades, praças, parques. etc.), com objetivo de chamar a atenção para problemas sociais e culturais, ou simplesmente aguçar as percepções por meio da estética.

A título de exemplo, na *VII Mostra 3M de Arte Digital*, no Largo da Batata em São Paulo (realizada de 03 de novembro a 03 de dezembro de 2017), a arte tomou conta do espaço público, espaço de passagem, espaço de convivência, que se transforma em espaço de arte. Em sua 7ª edição, essa mostra buscou maior conexão com as pessoas e com a cidade. Em razão disso foi instalada em espaço público, ampliando seu caráter democrático e o acesso aos bens artísticos e culturais. Os artistas visuais Giselle Beiguelman, Alexis Anastasiou, Guto Lacaz, Gisela Motta e Maurizio Zelada discutem a banalização da arte, a mobilidade, e o contato com a cultura eletrônica, os *mapping*, mapeando a cidade com projeções de vídeo feitas em fachadas de prédios e outras estruturas arquitetônicas.

Essas ocupações são manifestações da própria sociedade, dando sentido ao contexto visual do artista. Dessa forma, a mostra se situa no contexto das visualidades culturais. O contexto, como mencionado, pode ser compreendido como um tecido no qual as coisas surgem em nosso horizonte de significados; nossa vivência vai escolhendo sentidos nos objetos estéticos, enredando-nos. Pode-se criar uma metáfora ao dizer que conhecimento visual de mundo se forma em um tecido de tensões, algumas codificadas visualmente, outras apenas oferecendo certos indícios de codificação. (ARANHA; CANTON, 2011, p. 43).

Situações como essa, fazem com que cada trabalho tenha uma especificidade relacionada ao lugar onde ele é realizado, ou seja, uma proposta *site-specificity* (KAYE, 2000, p. 02). *Site-specificity* (ou especificidade do lugar) é o conflito que tenciona a relação entre o artista e o lugar escolhido para sua obra. Cada lugar apresenta as suas particularidades, seus desafios. Nem sempre

o artista irá conseguir desenvolver sua criação exatamente como planejado, às vezes terá que fazer adaptações, além de incorporar aspectos - tanto físicos quanto sociais - do local, de acordo com essa especificidade. Em algumas situações, o próprio lugar ou as pessoas que ali habitam irão indicar ao artista que rumo o projeto deve seguir.

Na contemporaneidade, alguns artistas perceberam que o *site* (lugar) da obra “passou da condição física da galeria [...] para o sistema de relações socioeconômicas” (KWON, 2002, p. 19). Esse novo *lugar* também é constituído pela maneira com que o artista se identifica com algum tema, o que conforme a pesquisadora coreana, naturalizada estadunidense, Miwon Kwon, poderia se dar de várias formas:

Políticas de identidade, emergiram como importante “*site*” de investigação artística [...] debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional [...] uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados *sites* (2002, p. 28-29).

O deslocamento do lugar como espaço físico para um espaço imaterial gera o conceito de lugar antropológico na arte: a antropologia do espaço artístico. Essa noção foi defendida pela socióloga francesa Marion Segaud (2016, p. 19), ao afirmar que “...a relação do espaço com os indivíduos, os grupos humanos e suas sociedades revela a imensa diversidade das culturas. Nós a chamamos de antropologia do espaço.”). Se o espaço na arte deixou de ser físico, ele pode ser considerado também como um lugar antropológico artístico.

É possível afirmar-se, nessa ordem de ideias, que a arte e a vida são misturadas e experimentadas. Ambas integram um corpo formado pelas tensões sociais e se reproduzem de geração a geração, numa autêntica estrutura social.

Por outro lado, tratar de arte em tempos de mídias digitais poderia soar estranho e até inusitado, já que em geral se trata de objetos de materialidade concreta, com uma estrutura visual e com superfícies visíveis. Como a arte deve ser necessariamente percebida, ela é construída e formatada inicialmente na apreensão das coisas pelos sentidos. Essa arquitetura da arte se evidencia no que poderia ser um tipo de mapa virtual.

Tratando-se de um espaço e de um “não-espaço”, um lugar de memória curta ou uma antimemória, os mapas virtuais devem ser produzidos todos os dias, pelo excesso de informações que eles contêm. Por estarem conectados, eles se tornam reversíveis, modificáveis, com múltiplas entradas e saídas, com linhas de fuga. Mas são nesses mapas, mesmo com essa inconstância de informações, que são guardadas as memórias que podem em outro momento ser reidentificadas. Nesse sentido a arte situa-se na metalinguagem (CAMPOS, 1992, p. 11) e só se torna significativa quando o sujeito é provocado. Para que isso aconteça, ela tem de ser apreciada, olhada, sentida, percebida no espaço em relação ao tempo da experiência estética. O sujeito (o corpo) será envolvido



no processo de significações da obra, mesmo que sejam virtuais, porque ela sugere uma intenção que pode ser codificada e traduzida na expressão visual ou linguística.

A escritora e ensaísta norte-americana Susan Sontag<sup>3</sup>, ao abordar esse tema, esclarece que: na arte contemporânea, a realidade das mídias, assim como antes a realidade da natureza, também incita o artista à reflexão de um mundo presente de signos e aparência. A arte moderna começou a questionar a natureza como superfície da experiência sensível. A arte contemporânea prossegue essa análise com interrogação das mídias técnicas que produzem uma realidade de informação própria entre nosso olhar e o mundo (*Apud* BELTING, 2006, p. 243).

Posta essa premissa, a arte contemporânea também contempla outras manifestações como a videoarte e outras modalidades de experiências audiovisuais e com as mídias eletroinformáticas. As modalidades computadorizadas de multimídia ou hipermídia apontam hoje para a possibilidade de uma gramática dos meios audiovisuais e também para a necessidade de novos parâmetros de leitura por parte do sujeito receptor. A videoarte pressupõe a leitura de uma infinita variedade de conexões possíveis.

No entanto, se a arte contemporânea é decodificada de acordo com a experiência do sujeito, então é possível afirmar-se que é um hipertexto. Por outro lado, tratando-se de uma estrutura de conhecimento de cada indivíduo, é idiossincrático. De resto, por se tratar de uma leitura não linear, como todo sistema tem um eixo a ser descoberto, o desvelamento do objeto de arte também o tem: pode ser lido do começo ao fim, por meio de buscas e conexões, descobertas e escolhas, criando assim um percurso que reflete sua própria rede cognitiva.

A pesquisadora e artista Lucia Leão (2002, p. 19), em suas reflexões sobre o conceito de mapa, observa que sempre estamos na superficialidade do tempo/espço, como um labirinto, e que a grande dificuldade reside no desafio de tentar reconstruir mentalmente o espaço percorrido, tentando extrair do aparente caos um pouco de ordem e coerência.

Neste projeto de intervenções urbanas – quase performático – serão analisados os deslocamentos e os movimentos híbridos do vídeo, tentando justificar porque ele é um hipertexto.

Na verdade, este projeto está interconectado por várias outras linguagens e práticas ou, como assinala a autora Christine Mello (2008), deve ser observado pelas extremidades. Essa análise do olhar pelas extremidades é um processo de descentralização do corpo na apreensão da linguagem, dividida em três procedimentos, a saber: (a) leitura do vídeo como produto; (b) leitura de vídeo como processo; (c) diálogos com o ambiente sensório, em suas apropriações por outros meios, em suas contribuições interdisciplinares.

---

3 SONTAG, Susan. *On photography*. London: Penguin Books, 2002.

## ARTES NO ESPAÇO URBANO

Na cena artística urbana brasileira, um exemplo de evento sobre a arte no espaço urbano é o festival Arte/Cidade. O projeto de intervenções urbanas, realizado em São Paulo, tem três fases distintas a partir de 1994. Seu ponto de partida foi a metrópole contemporânea (BRISSAC, 2013, p. 14). Participam do projeto artistas e arquitetos internacionais e brasileiros que, por meio de trabalhos, discutem práticas artísticas e urbanísticas não convencionais no contexto da grande cidade.

As três primeiras edições do projeto merecem destaque: a primeira, com o tema “Cidade sem janelas” (1994), ocupou o Matadouro Municipal da Vila Maria, onde foi depois instalada a Cinemateca Brasileira; a segunda edição, “A cidade e seus fluxos” (1994), que foi realizada no topo de três edifícios na região central de São Paulo; já a terceira, “A cidade e suas histórias” (1997), aconteceu na Estação da Luz e ao longo de um trecho ferroviário na região, o qual o público percorria dentro dos trens.

Nessas três edições, os artistas participantes incorporaram os lugares dentro de seus trabalhos e “no geral, as intervenções tenderam a levar mais em consideração o sítio, a inserção arquitetônica, a escala urbana, a complexidade das situações e os componentes sociais e políticos” (BRISSAC, 2013, p. 15).

No Arte/Cidade o lugar não é apenas *tabula rasa*, ele dispara e incita novas situações de trabalho e o vídeo foi uma das linguagens mais utilizadas. Nas primeiras edições do projeto participaram artistas como Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Eder Santos, José Spaniol e Lucas Bambozzi.

Entre esses participantes, Lucas Bambozzi é um artista cujo o trabalho “diz respeito a colocar em contato, ou em relação, sistemas comunicacionais de partilha e troca com o outro” (MELLO, 2008, p. 227). O lugar onde Bambozzi realiza seus trabalhos, em geral, sempre o influencia. No processo de realização de seus vídeos, filmes, videoinstalações, intervenções em ambientes públicos, projetos interativos, arte para painéis eletrônicos, *net art* (arte da rede), *live-images* (vídeo ao vivo), documentários e ficções, as relações proporcionadas pela vida, pelas trocas intersubjetivas e pelos imprevistos se configuram inegavelmente presentes, “seus trabalhos são [...] produzidos no encontro com o outro e discussões sobre as relações do sujeito com a vida pública e privada” (MELLO, 2008, p. 183-184).

Uma síntese de todas essas características foi seu trabalho “Multidão [brava gente]”, cuja primeira versão surgiu em 2006, no Sesc Pinheiros, em São Paulo. Na estreia, o trabalho foi formado por uma projeção de grande formato (21x05m), através da qual o público assistia a um plano sequência com imagens de um grupo de cerca de 100 pessoas, se aproximando e confrontando o espectador, com olhares e gestos. As imagens projetadas foram gravadas nas imediações do Sesc Pinheiros, no mesmo dia da apresentação e mostram: “Um plano-síntese que permite leituras

múltiplas: o fluxo de trabalhadores na região, o embate entre os locais e os visitantes, questões entre o individual e o coletivo, o perfil indefinido de uma multidão” (BAMBOZZI, 2018).

As pessoas que participaram do projeto moravam, trabalhavam ou frequentavam a região, o que enfatiza na obra algumas questões da proposição de *site-specific*. Segundo o próprio artista, “o trabalho aponta algumas dicotomias conhecidas, entre a arte que vem de fora do contexto local e a que surge ali dentro” (BAMBOZZI, 2018). A sequência, com duração aproximada de 15 minutos, era projetada em *loop*.

Posteriormente, o trabalho foi recriado em outros lugares: Cidade do México (2011), Favela da Maré (Rio de Janeiro, 2013) e, novamente, em São Paulo (Virada Cultural, 2013). Em cada uma dessas versões, as imagens projetadas foram captadas nos próprios lugares. Na Virada Cultural, por exemplo, a captação aconteceu minutos antes do início da exibição. Outra particularidade da versão exibida na Virada Cultural é o fato de ela ter contado com

duas projeções, frente-a-frente, de grandes proporções, com imagens de duas multidões. As imagens dessa multidão, gravada com cerca de 150 pessoas no Vale do Anhangabaú se confrontam com imagens de outra multidão, previamente gravada [...] A cena criada para a Virada é o retrato de um embate entre duas ‘turmas’, facções, manifestantes. Seria talvez a constatação da diferença percebida numa multidão (BAMBOZZI, 2018).

Ainda, segundo o próprio artista, as pessoas que integraram a multidão eram frequentadoras da Virada Cultural (figuras 01 e 02) que foram convidados a participar do trabalho. Assim como nas outras versões, os participantes também tinham uma relação com o lugar.

**Fig. 01 - Obra “Multidão” (2013), de Lucas Bambozzi na Virada Cultural 2013**



Fonte: imagens disponíveis em: < <https://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/multidao-4> > Acesso em julho de 2020

Fig. 02 - Obra “Multidão” (2013), de Lucas Bambozzi na Virada Cultural 2013



Fonte: imagens disponíveis em: < <https://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/multidao-4> > Acesso em julho de 2020

O trabalho de Lucas Bambozzi é ao mesmo tempo um usado estado volátil do vídeo. Multidão é uma obra *site-specific*, pois em cada uma de suas apresentações é concebida para um lugar pré-determinado, a criação desenvolvida para um lugar perde o sentido se apresentada em outro.

Outro trabalho *site-specific* que usa o vídeo como suporte é o projeto “Masp.etc.br”, idealizado pelo Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória do Século 21 (FAU-USP). O projeto nasceu de uma oficina realizada paralelamente à exposição “Avenida Paulista” (em maio de 2017, no MASP). Durante a oficina, o grupo propôs “um mapeamento estético da avenida (Paulista), misturando registros de seus performers, ambulantes e manifestantes à imagens do acervo do museu (EMS21, 2019, p. 10).

O registro do material de fotos e vídeos foi produzido majoritariamente por um grupo de aproximadamente 35 pessoas durante um fim de semana: “organizado por meio de uma tag principal (#maspetcbr), que também serviu como uma chamada coletiva, convidando usuários a postar no Instagram fotos do museu ou da avenida e marcá-las com a mesma palavra-chave” (EMS21, 2019, p. 13-14).

Durante a oficina, o grupo convidou os participantes a pensarem novos acrônimos para a palavra MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo). Surgiram opções como, por exemplo: Minha Arte Sem Palpite, Museu dos Artistas Sem Pedágio, Museu da Acrópole Sem Pessoas, Monumento à Aristocracia Social Premium entre, dezenas de outros. Após a criação desses novos acrônimos, os participantes da oficina - cerca de 35 pessoas - foram convidados a caminhar pelo entorno da

Avenida Paulista ou pelo acervo do MASP a fim de produzirem fotos e vídeos relacionados aos novos acrônimos. Com essa atividade, o objetivo do grupo era

provocar a apreensão estética do caminhante, subjetivar a leitura da paisagem urbana e, por fim, produzir imagens representativas dessa experiência. A partir do mapeamento das manifestações estéticas cotidianas da Avenida, pretendeu-se debater a produção contemporânea de imagens em meios digitais, levando-se em conta os conceitos de apropriação/edição, categorização/ tagueamento/ taxonomia e fluxo/circulação, no contexto de produção de linguagem e criação artística (EMS21, 2019, p. 48).

O material produzido pelos participantes, somado às fotos e vídeos baixados do Instagram, renderam um banco de imagens com mais de 2.000 itens. Essas imagens foram divididas de acordo com suas respectivas *tags* e separados entre os novos acrônimos. A partir disso, o grupo editou vídeos, formados tanto por imagens em movimento quanto *stills*, com aproximadamente três minutos de duração cada.

Fig. 03- Projeção do trabalho “Masp.etc.br” (2017)



Fotografia: Lucas Gervilla

Após a edição, o grupo promoveu uma exibição pública do resultado, realizada com uma projeção de grande formato no teto do vão livre do MASP. A escolha do local se deu ao fato de o vão livre ser reconhecido, há décadas, como um lugar de encontros e manifestações culturais das mais variadas vertentes. O trabalho foi produzido e exibido na Avenida Paulista, o que pode confirmar seu caráter *site-specific*.

Fig. 04 - Projeção do trabalho “Masp.etc.br” (2017)



Fotografia: Lucas Gervilla

A série “Multidão” de Lucas Bambozzi e “Masp.etc.br” apresentam uma característica em comum: ambos são exibidos por meio de projeções de vídeo em *loop* realizadas em espaços públicos. Além de públicos, esses espaços são locais de passagem, onde o público, muitas vezes, não assiste as apresentações do início ao fim. Essa situação não é um problema, pelo contrário, faz parte da linguagem escolhida pelos artistas e também

não é necessário vê-los por inteiro, uma vez que sua estrutura circular e reiterativa não está determinada pelo recorte da duração. Seu *timingé* solto e absoluto, como o da nossa própria vida corrente. É como se fosse um quadro, ao qual cada um dedica o tempo e a atenção que seu interesse determina (MACHADO, 1990, p. 76).

Os trabalhos brevemente descritos aqui mostram como os artistas, ao realizarem uma obra para um lugar e contextos específicos, estavam atentos às questões que vão muito além do estético. São obras abertas, constantemente sujeitas a adaptações e alterações em sintonia com a especificidade de cada lugar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desejo de criar do artista não pode ser limitado por fatores burocráticos, institucionais e, tampouco, espaciais. Para se desprenderem dessas amarras, cada vez mais artistas estão saindo dos espaços expositivos tradicionais e utilizando a própria cidade como suporte para seus trabalhos. Nesse contexto, surgem as intervenções urbanas.

As ruas são espaços públicos, portanto, em princípio, não é preciso pedir permissão a ninguém para usá-las. São locais desburocratizados mas, ao mesmo tempo, efêmeros. Isso faz com que as intervenções urbanas tenham vida breve, seja um grafite, um lambe-lambe ou uma *performance*. Por também ser efêmero, o vídeo torna-se uma linguagem artística propícia para trabalhos urbanos. Assim que o projetor é desligado e sua luz se apaga, as imagens desaparecem, sem deixar vestígios.

Trabalhos como “Multidão”, de Lucas Bambozzi, demonstram a convergência entre o vídeo, o espaço urbano e contexto social local; comprovante que a arte, e o seu fazer, não podem ser desassociados do lugar onde são feitos. A identidade da obra está na forma como o artista lida com essas questões.

## REFERÊNCIAS

BAMBOZZI, Lucas. **Multidão [brava gente]**. Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/multitude-brava-gente/> Acesso em: 04 de set. 2018.

BAMBOZZI, Lucas. **Multidão 4**. Disponível em: [http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects / multidao - 4](http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/multidao-4). Acesso em: 04 set. 2018.

BRISSAC, Nelson (Org.). **Intervenções urbanas: arte/cidade**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011, vol.1.

**EMS 21** - Grupo de Pesquisa Estéticas da Memória do Século 21. Masp.etc.br. São Paulo: FAUUSP, 2019.

HANS, Belting. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

KAYE, Nick. **Site-specific art – performance, place and documentation**. Londres: Routledge, 2000.

KWON, Miwon. **One place after another - site-specific art and location identity**. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

LEÃO, Lucia. **Interlab: labirintos do pensamento contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. **Imagem, cognição, Semiótica**. Mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço – habitar, fundar, distribuir, transformar**. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

**Recebido em: 01/06/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**



## CIDADE E ARTE: O RIO TIETÊ COMO ELEMENTO DE UMA NARRATIVA DISTÓPICA REPRESENTADO NO FILME *A MARGEM*<sup>1</sup>

Edinei Pereira da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como escopo a cidade de São Paulo e seu processo de urbanização a partir de suas bordas, mais precisamente das margens do rio Tietê como elemento primordial de sua construção. Para tanto, como fonte principal, faço uma análise estética do filme do cineasta paulista Ozualdo Candeias, *A Margem* (1967). Problematizar a mencionada obra com os aspectos distópicos do processo de crescimento dessa cidade, é compreender a simbiose de crescimento do aparato capitalista aplicado àquela altura como marco de um período tido como promissor, como, também, busco tratar a relação dos sujeitos inseridos nesse movimento de mudanças. As fontes, tanto a fílmica como as encontradas nos acervos pesquisados, dimensionam essa correlação de forças paradoxais. O filme e a cidade estão postos nesse estudo como elementares e dinamizadores de uma historicidade contextualizada pela ação do sujeito mediante o uso da arte como leitura de uma realidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; *A Margem*; Cidade; Rio Tietê; Urbanização.

### CITY AND ART: THE *TIETE* RIVER AS AN ELEMENT OF A DYSTOPIAN NARRATIVE REPRESENTED IN THE MOVIE *A MARGEM* (*THE MARGIN – IN TRANSLATION*)

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the city of São Paulo and its urbanization process from its edges, more precisely from the banks of the Tietê River as a primary element of its construction. Therefore, as a main source, I make an aesthetic analysis of the film by São Paulo film maker Ozualdo Candeias, *A Margem* (1967). To problematize the aforementioned work with the dystopian aspects of the growth process of this city, means to understand the symbiosis of growth of the capitalist apparatus applied at that time as a landmark of a period considered as promising. I also seek to deal with the relationship of the subjects inserted in this movement of changes. The sources, both the film and those found in the researched collections, dimension this correlation of paradoxical forces. The film and the city are placed in this study as elementary and dynamizers of a historicity contextualized by the action of the subject through the use of art as a reading of a reality.

**KEYWORDS:** Art; *The Margin*; City; Tiete River; Urbanization.

---

1 O artigo que ora se apresenta é parte da minha Dissertação de Mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHS), na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em 2019, cujo título é: *Às margens da Margem: o cinema como prática de resistência e os sujeitos deambulantes no filme de Ozualdo Candeias (1967-1970)*, sob orientação da professora Dra. Yvone Dias Avelino. Pesquisa financiada pelo CNPq.

2 Mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) 2019. Com Especialização em História, Sociedade e Cultura, também pela PUC-SP, e Graduado em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André. E-mail: edineipereira29@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

Quando se pretende tratar dos múltiplos estudos que permeiam a correlação da arte na cidade, logo se percebe que o campo é muito vasto. Pois os espaços a todo o momento são escritos e praticados pelos sujeitos. E se tratando de cinema, as possibilidades de análises, mesmo que desafiadoras, nos fornecem uma série de elementos imprescindíveis para tornar evidente a trama não só dos grandes fatos, mas daquelas ações proporcionadas pelos sujeitos “de baixo”. O filme usado como fonte principal no presente artigo é substancioso no que toca as representações da cidade. Mais precisamente, a cidade de São Paulo, e um de seus rios que constitui sua historicidade: o Rio Tietê.

Aquelas mulheres e homens que não se detiveram diante dos turbilhões de acontecimentos resultantes do triunfo do cometimento “civilizatório”, retrataram, através de incessantes caminhadas, uma realidade distópica. O filme *A Margem (1967)* do cineasta Ozualdo Candeias nos permite observar essas elucubrações pela ótica dos Marginais, aqueles personagens que a partir dos deslocamentos (margem-centro-margem), evidenciam uma cidade não contada pela narrativa da elite dominante, e/ou, de acordo com os cineastas da corrente marginal, das obras tidas como clássicas.

O Rio Tietê é parte integrante da História de São Paulo. Todavia, sua relação com a atual conjuntura é pautada nas ações propagadas pelo desejo de prosperidade, de avanço, de transformação de um tecido social pacato e lento. É importante notar, nessa esteira de acontecimentos, a consolidação de uma metrópole veloz, sagaz e altamente mercadológico. Nos monumentos erigidos a partir dessa consolidação, é possível constatar indícios de barbárie, lembrando o que escreveu Walter Benjamin (2012). Suas veias pulsaram nessa direção.

Quando Ozualdo Candeias realizou seu primeiro longa-metragem, com início em 1966, e lançado em duas salas de cinema apenas em 1967, aquela cidade cantada em prosa e verso pelos poetas de outrora, onde suas margens eram vitrines para atletas de regatas, ou vista como cartão postal para quadros e pinturas, já era o resultado do processo de urbanização que teve início ainda no final do século XIX. A demanda do avanço capitalista transformou não só o cenário, como dinamizou a relação social ali já estabelecida.

Em síntese, buscar reconstruir a história da cidade mediante o uso de documentos, exige um olhar mais apurado acerca de suas nuances. E quando esse documento se trata de uma fonte primária retirado de um acervo cinematográfico, o exercício de ler nas entrelinhas, com olhar mais aguçado, como testemunha ocular, fazendo uso de um conceito de Peter Burke (2017), se torna mais primordial, justamente pelos sujeitos ali capturados como agentes e denunciadores de uma cidade e suas artérias. Meu intento ao longo das linhas subsequentes é mostrar uma cidade frenética a partir das relações de alguns personagens com seu meio. Além de apontar uma costura de acontecimentos, tendo como centralidades o Rio e os sujeitos históricos daquele espaço praticado.

## RIO TIETÊ: O ESPAÇO PRATICADO

Em cânticos, em prazeres,  
Em trabalho, e fábricas.  
Luzes e Glória. É a cidade!  
*É a emaranhada forma humana corrupta*  
*Da vida que muge e se aplaude [...]*  
(Mário de Andrade: Meditação sobre o Rio)

A história do rio Tietê também é a história de uma cidade, ponto central da urbanidade. A São Paulo tantas vezes cantada em prosa e verso pode muito bem reservar um de seus capítulos para seus rios e afluentes que por muito tempo foram o motor que impulsionou sua cultura e economia, tornando-a pujante e dinamizadora de tantas outras formas de sociabilidade em seus entornos e para além de suas margens. Aqui, busco tratar mais especificamente sobre as margens do rio Tietê, retratados por Ozualdo Candeias no filme *A Margem* (1967) como lugar de múltiplas vivências. Isso nos permite trazer algumas evidências, tomando esse filme como um documento e realizando a leitura dos aspectos carregados de significados, bem como analisando uma cidade que se coloca como o resultado das incessantes investidas do capitalismo, mas que nos insere num universo dos sujeitos que subvertem a ordem estabelecida, e resistem, mesmo diante das adversidades.

Quando a corrente cinematográfica dos *Marginais*<sup>3</sup> se propõe a buscar outra narrativa que não seja a *clássica*, ou até como contraponto às produções do *Cinema Novo*, e retratar as cidades e os sujeitos “esquecidos”, que nela transitam, claramente se coloca frente aos problemas sociais, que muitas vezes são postos de lado pela cinematografia daquele momento, sobretudo quando esta perde força diante dos órgãos reguladores, a exemplo do INC (Instituto Nacional de Cinema), depois da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), este último criado em 1969. É imprescindível deixar registrado que alguns cineastas do Cinema Novo se distanciaram das práticas que sedimentaram as ideias subversivas iniciadas no início dos anos 1960, sobretudo quando suas produções passaram pelo crivo do filtro da Embrafilme, o que significava, para estes, mais verbas. Daí a mudança de rumo nas estratégias, e o sentido do “fazer frente aos problemas sociais”, mencionado acima.

Dessa maneira, as margens do rio Tietê, entre tantos outros temas sociais pertinentes àquela conjuntura, passam a ser testemunhadas pelos artistas que percebem a degradação pela qual permeia seu entorno. De forma a nos apresentar algumas práticas socioeconômicas diretamente causadoras de impactos ambientais, e sociais. E para constatar tais afirmações é necessário buscar no passado as questões que possibilitaram tais transformações.

---

3 Aqui me refiro ao movimento cinematográfico que surgiu em 1968, após o Cinema Novo, conhecido por Cinema Marginal. O nome é uma referência ao local que ficou conhecido como o reduto dos cineastas, que era a Boca do Lixo, região da Luz. Além disso, sua estética, pouco convencional na época, e os pouquíssimos recursos utilizados para a confecção das obras também configuram esse movimento.

São Paulo tem parte de sua história contada a partir de alguns rios, a saber: Tietê, Tamanduateí e Pinheiros. Nesse caso, irei direcionar o presente estudo para o rio Tietê, até por uma questão de foco no objeto correlacionado ao filme em questão. Como numa leitura a contrapelo de sua historicização, o que significa tomar como ponto de partida da análise os sujeitos comuns na sua cotidianidade. Procuro enquadrar as múltiplas vivências ali existentes, assim como as práticas de sociabilidades presentes no seu entorno.

**Figura 01 - Planta da Cidade de São Paulo e seus rios**



Fonte: Um antigo mapa da cidade de São Paulo entrecruzado pelos rios e seus afluentes. Site <https://journals.openedition.org/confins/10884?lang=pt>

A imagem acima (figura 01) dimensiona as interligações de uma cidade cortada pelo fluxo dos rios. Dentre eles o Tietê. Aqui se percebe a vivacidade das águas que cortam de ponta a ponta seus extremos. É nítido que seu fluxo, posto aqui como elemento primordial na constituição urbana, atravessa as artérias de uma megalópole que se desenhava.

No poema *A Meditação sobre o Tietê*, escrito por Mário de Andrade, pouco antes de sua morte, em 1945, o autor manifesta, entre perguntas e afirmações, aquilo que o rio um dia foi, porém não é mais. Seus questionamentos reverberam ao longo do tempo e atravessam um período permeando uma série de outras interpelações. Abaixo cito um trecho do mencionado poema, no qual a reflexão evidencia as mensagens que seu autor quer nos passar acerca das transformações que impactaram a sociedade, a partir das mudanças do rio e das múltiplas sociabilidades ali presentes. O sentido metafórico fica bem mais claro se pensarmos a conjuntura atual, com seu nível de degradação num estágio avançado, como a São Paulo já consolidada como uma realidade dicotômica, rica e, concomitantemente pobre. Dessa forma, assim escreve:

Água do meu Tietê,  
Onde me queres levar?  
Rio que entras pela terra  
E que se afastas do Mar...  
É noite. Tudo é noite. Debaxo do arco admirável  
Da ponte das Bandeiras ao Rio.  
Murmura num banzeio de água pesada e oleosa.  
É noite, e tudo é noite. Uma ronda de sombras,

Soturnas sombras enchem de noite e tão vasta  
O peito do rio, que é como se a noite fosse água,  
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões.  
As altas torres do meu coração exausto.  
De repente o óleo das águas recolhem em cheio luzes trêmulas  
É um susto [...]  
Agora, arranha-céus valentes donde saltam [...]  
Em cânticos, em prazeres,  
Em trabalho e fábricas,  
Luzes e Glória. É a cidade!  
É a emaranhada forma humana corrupta  
Da vida que muge e se aplaude [...]  
(Mário de Andrade: *Meditação sobre o Rio*)

A poesia, assim como tantas outras formas de manifestação artística, denotando aspectos das linguagens, coloca-se como de suma importância para o estudo e compreensão dos momentos históricos aqui pensados, assim como retrata a síntese das contradições da metrópole. Os sentidos de suas palavras estão correlacionados com a construção dos tempos, o que nos possibilita historicizar essa cidade que nasceu e viveu as glórias de sua pujança, mas que àquela altura, quando do lançamento do poema, já amargava os impactos das incessantes investidas do capitalismo.

As linhas que delineiam a construção da escrita estão pautadas na sua beleza, mas realçam suas discrepâncias. Metaforicamente, o “muge”, som típico dos bovinos, está posto nos versos acima como uma crítica direta às contradições da ação humana, além de que, podemos atrelar a isso à sua aparente “irracionalidade”, se pensarmos que os “aplausos” são entendidos como a aprovação dos males causados em decorrência de sua maneira “corrupta de agir”. E, assim, a constituição da poesia nos estimula a pensar naquela cidade de outrora, naquele rio histórico, a partir de suas multiplicidades, na sua organicidade, sociabilidades, e sedimentado numa projeção distópica.

A Distopia, conceito utilizado no título desse trabalho, trata-se das evidências constatadas nas imagens em movimento, como no caso do filme *A Margem*, que testemunhados pelos sujeitos em meio às caminhadas, além de outros documentos, evidenciaram os aspectos dissonantes de um crescimento desordenado. Projeta, portanto, as anormalidades. Assim como no poema citado acima, são denunciadas pelas/nas produções cinematográficas dos Marginais. A realidade, segundo as convicções desse movimento, não deverá ser ocultada. A fundamentação dessa premissa tem como base, entre outras coisas, as gravações ao ar livre. Isso significa que o tecido social, composto por uma série de outros pontos norteados pelas constantes investidas de ordem capitalista, estima uma crise sedimentada nos paradigmas de um crescimento urbano entrecortado por uma série de problemas.

Retomando o poema, em “[...] prazeres, em trabalhos e fábricas [...]” Mário de Andrade anuncia o descompasso das relações sociais, ou seja, tece em seus versos as contradições cotidianas. Se outrora o rio era ocupado para várias atividades, como práticas de esportes, pesca, entre outras

coisas, como veremos mais adiante, com o passar do tempo ele se reconfigura com a dinâmica imposta pela inserção de empresas que por aqui chegavam.

Em outro momento, no mesmo poema, escreve:

‘Sarcástico Rio que contradiz o curso das águas.  
E te afastas do mar, e te adentra nas terras dos homens  
Onde queres me levar?’

Sua correnteza está contida na lógica crescente da urbanização, pois as artérias da cidade são compostas mediante toda sorte de materiais dali extraídos, como veremos mais adiante. As metáforas contidas em cada palavra das linhas que compõem o poema podem ser compreendidas como os múltiplos significados que sua história nos conta. Assim como Mário, ao interrogar com: “*onde queres me levar?*”, Ozualdo também problematiza ao observar os sujeitos que vagam às margens do rio Tietê como testemunhas oculares do resultado não apenas das contradições daquela sociedade injusta e desigual, mas adicionalmente nos apresenta o verbo “*levar*”, para além do trajeto do rio, nos mostrando as práticas que culminaram na sua destruição. Sempre em nome do progresso.

Mas quem é esse personagem cantado em prosa e verso, e capturado pelas lentes das câmeras? Qual sua relação histórica com a cidade? Como palco de tantas experiências, o rio foi, e ainda é personagem central dessa urbanidade frenética e exuberante, e que dimensiona o aspecto resistente dos sujeitos marginalizados que ali vivem. Com isso, os questionamentos levantados acima são esclarecidos, na medida em que passamos a compreender a história do centro a partir das margens, de suas bordas. No entanto, estas formas periféricas carregam a historicidade dos paradoxos cravados no cerne de uma sociedade pujante.

O rio Tietê nasce na cidade de Salesópolis, a uma altitude de 1.030 metros, na Serra do Mar, no interior de São Paulo. Banha 62 municípios ribeirinhos (fig. 02) e, ao contrário de outros rios, não deságua no mar, atravessa o interior do Estado, até chegar ao Rio Paraná, na divisa com o estado do Mato Grosso do Sul. Portanto, ele subverte a lógica dos outros rios.<sup>4</sup>

---

4 Informações retiradas do portal: DAEE- Departamento de Águas e Energia Elétrica de São Paulo.

Figura 02 - Trajeto do Rio Tietê



Fonte: O Rio Tietê atravessa o interior do Estado de São. Departamento de Águas e Energia Elétrica do Estado de São Paulo.

Historicamente esse personagem, o rio, tão importante e maltratado, como apontado nas linhas anteriores, sofreu alterações significativas, o que se tornou referência para vários artistas que se incumbiram de retratá-lo, como um complexo urbano a partir das várias experiências ali construídas.

Além de Mário de Andrade e sua *meditação* sobre o Tietê, Ozualdo Candeias, mais de 20 anos depois, em 1966, ano em que o filme *A Margem* foi realizado, leva os sujeitos marginalizados para uma cidade até então “desconhecida”. Sua estética consiste na apresentação de um mundo fragmentado. E essa fragmentação, característica dos cineastas “marginais”, que além de capturar um cotidiano difícil para aqueles sujeitos, e que atendia uma técnica de movimentos descontínuos da câmera, remonta a um passado desleal para com seu entorno e as pessoas que ali viviam.

A urbanização de São Paulo ganhou novas conotações, com seu crescimento populacional e as novas demandas decorrentes dessa dinamização, assim como as indústrias que aqui chegaram, acelerando ainda mais as mudanças. Mas houve um tempo em que o rio ainda vivia, e era vivido pelas pessoas que ocupavam suas margens, das maneiras mais variadas possíveis. De forma prazerosa.

Quando coloco que o rio foi um importante personagem na construção da cidade de São Paulo, justificado pelas múltiplas vivências, aponto para os vários grupos que nos seus primórdios fizeram de suas cercanias um espaço de lazer, ou como pudemos ver no poema, “*Cânticos e Prazeres*”, como o principal meio de sobrevivência.

Com o tempo, o Tietê passou a ser espaço de resistência, de luta. Pois, gradualmente, com o processo de industrialização em que alguns espaços passaram a ser valorizados, como o centro da cidade, restou às margens acolher aquela parcela da população que não foi contemplada no/ com o processo de crescimento. E o que outrora era símbolo de pujança, passou a significar lugar de marginalizado: como prostitutas, catadores, carroceiros, vendedores informais, vendedores de ervas, entre outros.

Janes Jorge (2017), em seu livro *“Tietê: O Rio que a cidade perdeu”*<sup>5</sup>, nos fornece uma valiosa contribuição acerca da temática aqui tratada. Assim como nos direciona para as consequências que determinaram a deterioração de seus afluentes. Constatamos com isso que as principais causas para tais efeitos passaram pela alteração do contexto citadino, mediante a demanda populacional que a cidade apresentava. Em 1855, São Paulo tinha em torno de 15 mil habitantes, esse número foi crescendo, e em 1940 alcançaria a cifra de 1.326,261 habitantes. Os números não nos dizem nada se não pensarmos nas práticas tomadas pelo Estado em parceria com algumas empresas, para viabilizar o projeto de industrialização.

Rios e várzeas estiveram àquela altura como espaços que integravam o avanço socioeconômico da cidade, o que quer dizer que o progresso estava condicionado pelo trânsito em suas artérias, ou seja, eram as principais vias de transportes de pessoas e mercadorias, e, por conseguinte, de experiências, como veremos mais adiante.

Além disso, as transformações do rio Tietê podem ser pensadas como o resultado de algumas invenções norteadas, e até certo ponto impulsionadas pela Segunda Revolução Industrial<sup>6</sup>. O cinema também pode ser entendido dessa forma, que possibilitou às cidades fazerem uso da eletricidade, consequência de suas descobertas, e, não diferente, a chegada de empresas incumbidas da administração pública da área urbana. Sobre isso, Janes Jorge descreve que:

É pouco provável que os moradores da Paulicéia imaginassem que a simples autorização concedida à Light para construir uma hidroelétrica na Cachoeira do Inferno, no rio Tietê, altura de Parnaíba, como constava no contrato de iluminação pública da capital, em 1899, fosse se tornar a ponta de lança para que a empresa se apropriasse completamente dos recursos hídricos de São Paulo algumas décadas depois. Pelo contrário, a perspectiva da construção de uma grande usina, substituindo a pequena usina elétrica movida a vapor da Companhia Água e Luz de São Paulo foi motivo de satisfação para grande parte dos habitantes da capital paulista, que acreditavam ver sua cidade na era da eletricidade abundante, com tudo de maravilhoso que ela prometia, bem como a luz e os bondes elétricos que substituiriam a iluminação a gás e os bondes puxados por burros, estes mantidos pela Companhia Viação Paulista. E havia ainda o cinema [...] (JORGE, 2017. p. 61-62).

Importante notar que no trecho acima há alguns pontos imprescindíveis para que possamos dimensionar o avanço dos tempos tidos como modernos: como a chegada da eletricidade, ponto central para as transformações contidas no espaço que teciam a metrópole. Que entre outras mudanças na urbanidade, impôs outro ritmo, e inseriu alguns elementos na organicidade citadina e dinamizou suas atividades. Contudo, as consequências para tais alterações ficaram perceptíveis no decorrer desses acontecimentos, motivo pelo qual problematizo as margens do rio Tietê como espaço de, entre outras coisas, subversão, sobretudo por parte dos sujeitos que ali trabalhavam, sonhavam, respiravam e lutavam.

5 JORGE, Janes. *Tietê: O Rio que a cidade perdeu*. São Paulo: 1890-1940. 2ª ed. São Paulo: Departamento de educação ambiental (governo do Estado de São Paulo). 2017.

6 Mais informações sobre a Segunda Revolução Industrial ver: KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.



Retomando o trecho da obra acima, trago o exemplo da *Light*, que assim como tantas outras que por aqui chegaram, não só proporcionou a “eletricidade abundante”, como também alterou, ou ajudou, senão a alterar a lógica do cotidiano, pelo menos a acelerá-la, requisito central da era que se prenunciava.

E o que pode ser constatado ao analisar o filme com o qual trabalho, é que há, de fato, algumas melhorias. Por outro lado, as consequências disso são evidenciadas nas margens do rio que paulatinamente vão se tornando símbolo desse progresso.

Dito isto, faz-se necessário um parêntese para dizer o que é *A Margem*. Além de tecer qual sua relação com o Rio Tietê, posto aqui como um sujeito histórico. Não há um consenso entre os pesquisadores/Historiadores do cinema, mas alguns apontam como sendo este o primeiro filme que inaugura o movimento conhecido como Cinema Marginal, no final da década de 1960. Ozualdo, que compôs essa corrente, fez seu primeiro- longa metragem em apenas três meses, em 1966, pois os recursos eram poucos, daí a necessidade de acelerar nas gravações. Para que a fita pudesse se pagar, e pagar as pessoas envolvidas no projeto. O lugar? A cidade. Às margens de um rio que já era reflexo das investidas do capital. O elenco, com raras exceções, composto por pessoas que perambulavam pelas ruas: vendedores de ervas, carregadores de carroça, andarilhos, etc. Muitos com uma breve passagem na escola de formação de atores de José Mojica Marins, o Zé do Caixão.

Essas práticas de rupturas com as normatizações do que até então era comum na época, tem em *A Margem* a convergência de vários fatores: a apresentação de uma sociedade fragmentada, característica do movimento que emergia diante de uma ditadura militar cada vez mais perversa. Ao retratar os sujeitos marginalizados nas margens de um rio, Ozualdo nos coloca diante de uma cidade não contada, não falada, não escutada. Ao despir de maneira sensível as mazelas sociais, capturadas pelos olhares de quatro personagens que deambulam, ou seja, se deslocam das margens para o centro, e retornam para as margens, fica perceptível o reflexo decadente dos espaços. Dinamizada por uma circularidade frenética para evidenciar as transformações visíveis até então. O filme foi inaugurado em 1967, mesmo ano que *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

Quando Ozualdo Candeias retrata seus personagens nas margens do rio Tietê, nos apresenta uma narrativa sustentada na tese de que os contrastes sociais foram criados por meio do avanço do sistema capitalista, dada a situação decrépita do entorno daquele espaço, que mostra o processo de marginalização. O “marginal” aqui, como já foi problematizado, sugere aquelas pessoas que vivem às margens, nos limites da existência humana e ainda que inseridos no sistema, são expulsos para a periferia, para suas bordas. Suas ações se constroem nesses lugares. Entretanto, não estão/são excluídos.

**Figura 03 - Barco se aproximando das margens do rio**

Fonte: O barco como símbolo das micro ações. Filme *A Margem* (1967). Direção: Ozualdo Candeias.

**Figura 04 - A ponte como espaço de sociabilidade**

Fonte: A ponte como ponto de conexão da margem com o centro. Filme *A Margem* (1967). Direção: Ozualdo Candeias.

A primeira cena de *A Margem* introduz os personagens naquilo que a cidade se tornou: um espaço de contrastes. Há um fundo musical para tornar o aspecto de suspense ainda mais impactante, embora as cenas por si só já nos chamem muita atenção, principalmente pelo enquadramento, primeiro no barco, depois, corte para um homem que está sentado à beira do rio. As leves movimentações do barco, que aparentemente está à deriva, mas que lentamente se aproxima de um local projetado pela ponta da embarcação, sinaliza a conexão entre os espaços transmutados: Rio/Homem/Margem.

Simbolicamente o barco está posto como elemento de progresso. Outrora a economia dessa cidade era impulsionada pelas constantes idas e vindas, porém a selva de concreto que hoje ornamenta a paisagem dos complexos viários, ruas e seus arranha-céus, só foi possível porque esses mesmos barcos carregaram, por um longo tempo pedra, argila e areia, além de servirem como meio de transporte quando ainda o carro e as rodovias não eram comuns.

O barco, portanto, é problematizado aqui como um espaço carregado de uma historicidade específica, na qual as vivências e experiências daquele momento, quando o filme foi produzido, mostram as contradições em que não só as margens, mas também o processo de urbanização se encontravam. Além disso, podemos tomá-lo como um local de *profusão cultural*, termo aqui inserido para pensarmos na cidade multicultural, possibilitando a chegada de pessoas das mais diferentes regiões do Brasil, formando essa Paulicéia. O barco não só é entendido como aquele que transportava materiais para a construção da cidade, mas, sim, como condutor e canalizador de uma multiplicidade de vivências e experiências. Reflexão que vale para a história do Brasil como um todo.

Ainda sobre a imagem referenciada acima, outra leitura possível, de maneira iconográfica, é observar o homem sentado à margem do rio, olhando fixamente para o barco que lentamente se aproxima. Quando notamos que este homem, representado por Bentinho, se encontra entre o barco, e tem ao seu fundo o movimento frenético dos carros que passam na rodovia, além de alguns galpões e barracos, percebemos que, metaforicamente, Ozualdo Candeias captura a sensibilidade das questões que assolam aqueles marginais, que embora segregados, não estão excluídos do sistema, pois amargam o resultado do avanço da turbulência sistemática e voraz imposta pela máquina transformadora: o capitalista.

Até aqui é possível afirmar que o cinema, por meio de suas imagens em movimento, é tido como um documento passível de leituras diversas, uma vez que nos permite observar as relações sociais praticadas em momentos distintos, ao longo do tempo.

A professora e pesquisadora da PUC-SP, Denise Bernuzzi de Sant'Anna (2007), ao desenvolver o estudo sobre a presença das águas, sobretudo naquilo que toca aos hábitos dos moradores da cidade, partindo dos rios e seus afluentes, lança o argumento de que a relação com esses lugares se desenvolveu durante o período imperial, mas que também nos conta muito sobre suas reverberações nos anos seguintes. Ozualdo entende a relação dessas práticas, de forma que estrutura e executa seu projeto cinematográfico, que foi seu primeiro-longa: *A Margem*. E que está intrinsecamente ligado aos costumes fluviais ali presentes.

Com base nas questões levantadas pela pesquisadora, justifico tais costumes dos sujeitos nesse estudo, assim como seus afazeres cotidianos. Um dos elementos trazidos nesse artigo para análise é a *ponte*, que entre outras finalidades, está posta como a conexão da margem com o centro, ponto de encontro, e de sociabilidades. Conexão entre realidades distintas se pensarmos no rio Tietê como condutor de uma série de atividades: prática de esportes, piqueniques, momentos de lazer, e até mesmo fonte de sobrevivência. Como é o caso das lavadeiras e pescadores, além dos fiscais dos rios.

Para melhor fundamentar essa explicação, ainda sobre as pontes como ponto de conexão de múltiplas realidades e condutor dessa *profusão cultural*, Denise Bernuzzi Sant'Anna nos afirma que:

As pontes sempre foram ligações fundamentais para o trânsito de pessoas e mercadorias. Pontes de madeira ou pedra, além de pinguelas, evocavam diferentes modos de organizar a travessia por rios e riachos [...] (SANT'ANNA, 2007. p. 37).

Além de dimensionar a importância que as pontes tinham àquela altura, e possuir alto valor para quem delas necessitavam, a autora evocou outras funções para que elas, as pontes, estivessem em sincronia com o ir e vir daquela população. Dessa forma, nota-se a função de outro personagem, o zelador, da seguinte forma:

Em função da importância das pontes, o controle sobre quem as utilizava devia, em geral, ser feito por um zelador, em janeiro de 1826, as instruções para a zeladoria da Ponte dos Pinheiros prescrevia que esse funcionário devia mandar consertar os desmanchos dos equipamentos sempre que fosse necessário e tinha o dever de impedir a passagem de tropas soltas de animais [...] (SANT'ANNA, 2007. p. 41).

Com isso, notamos que a inserção da *ponte* na filmografia aqui tratada se mostra como de caráter histórico, pois a simbologia reaviva uma simbiose sociocultural em que o tempo não apagou o sentido de seu uso, mesmo que esse tenha se dado de maneiras as mais diversas possíveis. Na medida em que a ponte separa, ela também intercambia de maneira incessante as vivências. Quando os personagens, numa cena posterior à chegada do barco às margens, se dirigem para o centro da ponte, uma disposição de madeira, que nos dizem muito acerca da história, não somente do rio, mas também da cidade e seu crescimento estrutural.

Além do que, essa conexão é o ponto de partida para a construção da narrativa posta pelo autor como forma de tomar os aspectos de maneira realista. Uma realidade, questão defendida pela corrente dos “marginais”, tida como fator primordial e essência da arte de contravenção. As águas, as pontes e as vidas que ali se desdobram nos contam as histórias das transformações cotidianas e nos permitem olhar para as consequências que sofreram ao longo das intensas disputas, como a profusão de indústrias sob a chancela do poder público.

Alguns pontos que tocam as transformações que o rio sofreu ao longo do tempo e acabaram por tornar e/ou reproduzir uma sociedade extremamente desigual. Mas observamos que sua organicidade é permeada por formas de resistência, a exemplo das atividades realizadas no transcurso de seu processo histórico. Isso nos permite trazer alguns elementos para desconstruir o formato passivo dos sujeitos que ali viveram. A pulsação que dinamizou seu entorno também é retratado no filme, como maneira de transgredir a ordem estabelecida. A subversão se fez presente nessa costura de acontecimentos.

Mediante o exposto, continuamos a fazer uso de uma leitura a contrapelo da história, ou seja, observar algumas questões presentes no cotidiano dos sujeitos, assim como tratar, também, desses sujeitos comuns, renegados pelas grandes produções, as chamadas *Produções Clássicas*. Aproveito para esclarecer esse conceito.

O conceito “clássico”, muito utilizado como forma de referenciar certo tipo de produção, mais precisamente a estética cinematográfica hollywoodiana, me fez abrir um parêntese para tratá-lo de maneira mais concisa, de modo que sua distinção seja compreendida ou diferenciada daquilo que as produções marginais procuram mostrar que é uma realidade pautada nas questões sociais.

Para tanto, o que se entende como “clássico” pode ser compreendido mediante um conjunto de *narrativas*, que significa uma série de eventos que ocorrem num filme regido por causas e efeitos, dando dessa forma um sentido mais coeso a história. Nesse caso, dado o recorte espacial/temporal proposto para a análise desse estudo, o clássico, que por certo caracterizou, assim como se tornou por longo tempo parâmetro para tantas outras obras cinematográficas, assim como normatizou uma série de comportamentos pelo mundo afora, tem sua essência questionada.

Contudo, esse modelo que tanto os cineastas cinemanovistas, quanto aqueles da Boca do Lixo rechaçavam, esteve pautado no que David Bordwell e Kristin Thompson chamam de “*personagens individuais como agentes causais*” (BORDWELL; THOMPSON, 2013. p.179). Ou seja, de acordo com os parâmetros pensados a partir dessa perspectiva, mesmo que as causas sociais e naturais afetem a ação do sujeito, a narração se concentra nas questões psicológicas dos indivíduos. Assim, com base nesse modelo de construção fílmica e de acordo com essas considerações, tal modalidade não se aproxima das causas sociais, que pressupõe o desmascaramento de alguns fatos de uma sociedade desfigurada. Causas sociais essas defendidas pelos grupos de artistas que buscam a construção de um cinema autêntico, que como eles mesmos defendiam, deveria ser “vinculado com a verdade”.

O *Cinema Marginal* teve suas bases estruturadas nessa concepção. O filme *A Margem* contrapõe a tese de que os sujeitos são conduzidos somente por questões psíquicas, pois é perceptível que as transformações que a sociedade, por vários motivos, passa, formando uma série de quadros passíveis de análises, nos quais os objetivos se colocam como um leque de possibilidades, ou seja, são vários os pontos que norteiam a obra construída a partir do submundo. Para exemplificar tal conceito, retorno ao rio e sua dinâmica.

Tantas maneiras e práticas de degradação do rio e seus afluentes são encontradas no transcurso de sua história, revelando as disputas territoriais dos espaços, a ponto de nos depararmos com as consequências de suas transformações. Ainda no desafio de correlacionar a imagem do barco como parte integrante do processo de urbanização, constata-se fortemente a presença, também, quando de suas navegações, de barracos que naquele momento já indicavam que a sociedade passava por um processo de favelização. O que fica claro no decorrer das caminhadas.

Sobre as consequências desse processo de crescimento presente na cidade, em decorrência das constantes investidas do mercado imobiliário, que já se encontrava a todo vapor em meados das décadas de 1940 e na de 1950, Janes Jorge nos lembra de que:

Fosse porque não tinham dinheiro nem mesmo para pagar o aluguel dos cortiços ou porque as vagas neles escasseavam, fosse porque se recusavam a ir para a periferia distante, o que significava encerrar relações sociais e afetivas em sua antiga vizinhança e ficar muito longe do local de trabalho, muitas famílias preferiam ocupar as favelas nascentes [...] Na beira do Tietê uma das primeiras favelas a surgir foi a do Canindé. Teve início, provavelmente, na rua do Porto, estruturando-se, depois, em ruas a, b, c etc. Ocupava um terreno que pertencia à prefeitura e no final dos anos 1950 contava com cerca de 180 barracos, que ficavam parcialmente alagados toda vez que o rio transbordava (JORGE, 2017, p. 184).

O cinema de Ozualdo captura essa realidade e desconstrói o mito do “milagre econômico”<sup>7</sup>, veementemente defendido pelos governos militares, porém marcado por fortes concentrações de renda. O cineasta expõe as mazelas sociais de maneira concisa e clara, em meio às desigualdades sociais lucidamente retratadas em sua filmografia, mesmo que num estágio bem mais avançado de favelização, se comparado com os apontamentos feitos por Janes Jorge, pois o filme começou a ser rodado alguns anos após o surgimento dos cortiços e ocupações nas proximidades do Canindé.

Conforme o filme vai se desenrolando, outros aspectos da vida que pulsa às margens são evidenciados e os personagens são colocados como verdadeiras “testemunhas oculares” daquela trama urbana. Aos poucos, sob o olhar de outra personagem – a morte – os sujeitos emergem em meio ao matagal que toma toda aquela paisagem, num contraste com alguns barracos. Ao fundo, o movimento de carros sugere que do outro lado da ponte, local onde todos se concentram num primeiro momento, existe outro mundo.

Embora todos os aspectos até aqui apontados criem a sensação de destruição e esfacelamento em que aquela população se encontra, podemos dizer que a história do rio Tietê é também a história de pessoas que ali resistiram.

O marginal que luta e resiste nos possibilita compreender a relação desses fatos, principalmente quando essas costuras de acontecimentos partem de pontos que fogem dos padrões pensados pela história oficial e provêm das micros-ações do cotidiano.

A resistência aqui consiste na transgressão e ruptura dos laços de domínio das classes detentoras do poder, pois, como pudemos ver, o processo de segregação social é pautado pelo movimento de afastamento dos sujeitos das áreas pensadas e projetadas pelo, e para a articulação do grande capital em nome das grandes empresas que aqui se estabeleciam. Todavia, em meio a essa conturbada transformação da urbanidade paulistana e suas margens, constatei a presença da luta, do contraponto, da desobediência. O fato de a cinematografia resgatar essas formas de manifestação, mais precisamente o *Cinema Marginal*, se caracteriza como resistente.

As práticas que se configuram como imprescindíveis para a população dessa cidade seguem a lógica de apropriação e utilização de seus espaços. Isso em decorrência da pesca, do transporte de areia e argila, das práticas de esportes, como as regatas, muito comuns quando o rio ainda não era poluído.

<sup>7</sup> Mais informações sobre o “milagre” econômico ver: EARP, Fábio Sá. PRADO, Luiz Carlos. O “Milagre” Brasileiro: Crescimento acelerado, integração internacional e distribuição de renda - (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). *O Brasil Republicano*. Volume 04: O tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

Figura 05 - Jogadores de Futebol



Fonte: Momento em que jogadores de futebol surgem atrás de um barraco, às margens do Rio Tietê. Filme *A Margem* (1967). Direção: Ozualdo Candeias.

Na figura 5 podemos perceber que a prática de esportes era comum nas margens do Tietê. Ozualdo soube utilizar isso de maneira magistral, pois expôs um espaço de multifuncionalidade, uma vez que são vários os grupos que por ali transitaram. Como ainda hoje transitam. Os elementos para leitura, nesse caso, podem ser tanto o barraco ao fundo, de onde saem alguns homens com um troféu na mão, como referência ao futebol de várzea. Até mesmo um galpão com algumas palavras entrecortadas, cuja inscrição mais visível é “*transporte*”. Isso nos dá a dimensão da utilidade do rio Tietê ao longo do processo de consolidação de urbanização dos quais apontados até aqui. A rota de crescimento da cidade transcorreu as veias pulsantes dessas margens, assim como pelas águas que corriam em direção ao interior do Estado.

Além disso, se pensarmos nas demais atividades praticadas no entorno do rio, ainda caracterizando um viés resistente, podemos citar as lavadeiras, que fazendo uso dos córregos e rios da cidade, tornavam aqueles espaços um meio de sobrevivência. Isso porque ainda era muito precário, ou muito pouco presente, a água encanada e abundante nas residências, sobretudo nos cortiços. A história dos rios de São Paulo também é a história das pessoas comuns que ali resistiram a toda sorte de transformações que aconteceram ao longo do tempo.

Para tanto, trago Carlos José Ferreira dos Santos (2013), que nos lembra da presença, nas margens dos rios, de alguns tipos populares, dentre os quais também estavam as lavadeiras, fato observado entre os anos de 1890 a 1915. Esse é o recorte temporal de sua pesquisa acerca da presença do homem comum como elemento do progresso citadino, que consta em seu livro “*Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*”. Dessa maneira, portanto, assim define as lavadeiras:

Entre os tipos mais populares nessa área, ganhavam destaques as ‘lavadeiras da Várzea’- as ‘lavadeiras do Carmo’ ou simplesmente as ‘lavadeiras’- com suas trouxas de roupas, se dirigindo ao Rio Tamanduateí [...] (SANTOS, 2013.p. 97).

Mais adiante continua:

Entretanto, importa ressaltar que as lavadeiras não estavam necessariamente subordinadas ao controle sistemático das autoridades municipais, o que certamente representa um incômodo aos grupos à frente do poder local [...] (SANTOS, 2013, p. 99).

Michelle Perrot, mesmo não abordando especificamente sobre um rio, no seu livro sobre “*Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*”, também levanta essa discussão, dos sujeitos nas margens, mesmo se tratando de uma Europa no século XIX. Em “*as mulheres no lavadouro*”, a autora mostra esse corpo marginalizado, de forma que executam suas atividades cotidianamente e subverte a lógica daquele lugar por meio da ação de não se enquadrarem nas normatizações impostas pelo poder local. Para fins de esclarecimento, Perrot assim nos diz:

É que o lavadouro é para elas muito mais do que um lugar funcional onde se lava a roupa: um centro de encontro onde trocam as novidades do bairro, os bons endereços, receitas e remédios, informações de todos os tipos. Cadinhos do empirismo popular, os lavadouros são também uma sociedade aberta de assistência mútua: se uma mulher está num ‘atoleiro’, acolhem-na, fazem uma coleta para ela [...] (PERROT, 1988. P.202-203).

Esse entrecruzamento de sociabilidades, composto na sua grande maioria pelo universo feminino, evidencia as lutas e tensões. Nos territórios descritos como encontros de grupos, seja na Europa, seja no Brasil, o sentido acaba se tornando um só: resistir.

Como podemos notar, além do Tietê, o Tamanduateí também constitui esse lugar de resistência, e as lavadeiras ocupavam esses territórios para sobreviver, mas que, como o Professor Carlos José coloca, não estavam subordinadas às constantes formas de imposição da lógica de domínio. Ou seja, subvertiam cotidianamente esse espectro autoritário imposto pelas mudanças no sistema.

É importante notar que, embora a figura da lavadeira não esteja presente diretamente, e com frequência, no filme *A Margem*, esta é parte indissociável do processo de formação que se deu durante o período em que as margens do Tietê foram ocupadas pelos diferentes sujeitos que se deslocaram dos vários locais da cidade. Vislumbro com isso que a prática de lavagem de roupa é histórica, devendo ser destacado nesse trabalho por representar tantas outras atividades desenvolvidas no Rio Tietê, assim como nos demais.

Nessa perspectiva, Ozualdo Candeias nos apresenta os sujeitos num deambular frenético e articulado com a ideia de capturar as artérias dessa cidade. Eles não foram passivos diante das transformações e se posicionaram frente às mudanças e às fortes investidas do capital.

Em *A Margem*, esses elementos foram suscitados ao longo da narrativa. As montagens das cenas são reveladoras, desde o momento em que acontece o encontro dos personagens às margens do rio, os sujeitos são relacionados quase sempre a alguma atividade. Ou seja: como um vendedor



à beira da estrada, o carroceiro, o caminhoneiro, e assim por diante. E toda essa dinâmica carrega sempre ao fundo um cenário decrépito, como consequência do “progresso”.

O deslocamento, num primeiro momento, é testemunhado pelas lentes das câmeras, que após alguns instantes circulando e observando as ações daqueles sujeitos, como a cena que acontece com os atores Benevides e Valéria Vidal (personagens do filme *A Margem*, que se deslocam das margens do rio para o centro da cidade, capturando a cidade frenética e turbulenta), que caem na água e evidenciam seus corpos numa interação com a vivacidade do rio. Posteriormente a imagem corta para ambos, já numa caminhada no sentido contrário dos carros, buscando o centro. Seus passos estão em sincronia com a sonorização. Ozualdo Candeias nos permite fazer, por meio das cenas compostas por *Travelling*<sup>8</sup>, um deslocamento espacial contido na ideia de capturar toda e qualquer ação, assim como a constituição geográfica das cercanias.

Corte: Valéria Vidal caminha observando Benevides, esse, por sua vez, também a observa. Chegam a um lugar ermo, mais precisamente num galpão abandonado e ocupado por algumas pessoas. Os nomes aqui são reais, pois raramente Ozualdo dá nomes fictícios para as pessoas que compõem suas obras fílmicas, uma vez que as falas são raríssimas durante quase todo o filme. Fica claro que a geografia ganha novos aspectos na medida em que os passos insistem num deambular sincronizado e denunciador. Corte: mais adiante Valéria Vidal adentra outro galpão, onde se depara com um homem sentado, a ler um livro, onde na capa está escrito “Platão” na parte superior, e “Kant”, na parte inferior. A estética do belo está nos objetos correlacionados de maneira que podemos tomar essas disposições como um ato revolucionário. O ato de ler é naquele instante, naquela sociedade, um ato subversivo, uma transgressão dos valores morais. Os questionamentos típicos da filosofia antiga ali reverberam em meio aos detritos e lixos que tomam todas as partes.

**Figura 06 - Câmera de Filmagem**



Fonte: Equipamento comprado na época em que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz pretendia elevar a qualidade do Cinema brasileiro a um padrão hollywoodiano. O *travelling* consiste no acompanhamento das cenas por esse equipamento. Fonte: acervo: Centro de Memória de São Bernardo do Campo. Centro de Memória de São Bernardo do Campo (1949).

<sup>8</sup> Técnica bastante comum nas gravações que consiste no movimento da câmera de forma que a ação dos sujeitos e/ou objetos seja capturada. Pode-se definir, também, como um enquadramento móvel, com o objetivo de mostrar a transição da cena em um dado espaço. Panoramicamente, é o mesmo que dizer que a câmera se movimenta para frente ou para trás de forma a não perder o foco de sua costura narrativa.

O ler, associado ao fato de ter como referência na capa do livro dois grandes pensadores da filosofia ocidental, é tomado como vértice, a partir dessa imagem, o sentido real daquele momento. A busca pelo conhecimento é colocada aqui como um ato revolucionário, o que presumimos como o questionamento daqueles sujeitos, frente a uma sociedade altamente desfigurada.

**Figura 07 - Momento da leitura em meio aos escombros**



Fonte: O homem lendo em meio aos escombros. Filme *A Margem* (1967). Direção: Ozualdo Candeias.

Para Roger Chartier, a *História Cultural* tem por objetivo, mediante os momentos e lugares diferentes que permeiam a sociedade, fundamentar uma “*realidade social construída, pensada, dada a ler*” (CHARTIER, 1988. P. 17), o que pressupõe a compreensão das práticas sociais, ou seja, aquilo que antecede os fatos. Nesse caso, a leitura realizada pelo sujeito (Fig. 07), pode ser entendida como uma forma de resistência, de contraponto aos paradigmas estabelecidos como padrão naquele momento. Portanto, um ato revolucionário. Uma percepção social que se ramifica para várias outras atividades pensadas para compatibilizar com os anseios da desobediência.

Mais adiante, outras imagens podem ser correlacionadas com as possíveis leituras sociais aqui estabelecidas para evidenciar as consequências das vicissitudes urbanas.

**Figura 08 - Esso como símbolo deste “progresso”**



Fonte: Momento exato em que Ozualdo foca nos personagens e, ao fundo, aparece a empresa Esso. Filme *A Margem* (1967). Direção: Ozualdo Candeias.

**Figura 09 - Moradores do Cortiço**

Fonte: Cena em que os moradores de um cortiço carregam seus pertences para um barraco. Filme *A Margem* (1967). Direção: Ozualdo Candeias.

Logo, com base nas Figuras 8 e 9, retiradas do filme, procuro relacionar com aquilo que venho afirmando desde o início desse estudo, que é a correlação de ações em torno do rio, apontando sua organicidade nos meandros de uma sociedade paradoxal.

Como parte integrante dessa história da cidade, as grandes empresas que por aqui chegavam, como já mencionado, se estabeleciam em pontos estratégicos. A urbanização crescia com o advento das linhas férreas, assim como na profusão de carros que, àquela altura, já era realidade na megalópole. Na Figura 8, como é possível notar, a empresa *Esso*, que assim como várias outras norte-americanas, aqui se instalou para distribuição de petróleo, querosene e gasolina, e aparece no filme como símbolo deste “progresso”, logo descaracterizado por outras imagens num primeiro plano, composto por uma senhora, uma criança, e a atriz Valéria Vidal.

No plano seguinte, uma senhora adentra em um barraco, uma criança puxa um carrinho carregado com alguns objetos, enquanto seu entorno nos evidencia um aspecto decrépito e fragmentado. A possível leitura dessa realidade condiz com aquilo que essas linhas destacam que é o fato de mostrar a contradição de uma cidade rica, por um lado, e extremamente desigual, por outro.

Além disso, afirmamos que as políticas desenvolvidas pelos governos militares, sobretudo com o chamado “milagre econômico”, não contemplaram as camadas mais desfavorecidas, sobretudo naquele momento. E que por outro lado, a partir do filme aqui tratado, percebi que mediante os movimentos e deslocamentos dos sujeitos às margens daquele espaço, fica perceptível a circularidade de ideias e ações, como numa correlação de forças, de maneira a se apropriarem do que estava à disposição para viverem.

A construção proposta por Ozualdo Candeias no filme *A Margem*, como maneira de retratar a realidade social daquele momento, se inicia nas margens, não para tratar dos sujeitos excluídos, mas sim para versar sobre os sujeitos marginalizados, aqueles que vivem às margens, na mesma proporção que sofrem as consequências do avanço desmesurado do sistema capitalista, numa linha tênue, mas que resistem de várias formas. As Margens estão postas como espaços praticados, no sentido de utilização desses para subverter toda forma de coação. Seja a lavadeira que não aceita

as normatizações impostas pelos órgãos municipais, como forma de controle, seja os barracos dos pescadores construídos diante das empresas imponentes. Enfim, como foi citado no início, o rio Tietê e suas margens são a história de uma cidade, uma São Paulo que carrega nas suas artérias essa organicidade pautada pelos sujeitos “silenciados” pelos grandes fatos, mas que nos dizem muito acerca dessa construção histórica.

Hoje, o rio que solidificou as bases para o crescimento da cidade mais rica do Brasil, e uma das maiores do mundo, ainda carregam os traços decadentes de um projeto estruturado naquilo que foi preconizado como sendo altamente civilizatório. Se os olhares forem lançados de forma imediata e despreziosa para os arranha-céus, avenidas, ruas e monumentos que ornamentam a cidade, a sobreposição da beleza cobrirá seu passado carregado de tensões. Para além de seu contorno, faz-se necessário compreender sua trama, seus traços indelévels pautados, muitas vezes, num processo de exploração: na barbárie. Todavia, para pensar a cidade e contar sua história, torna-se imprescindível partir das margens e dos marginais que ali viveram.

Em virtude do exposto, é possível notar que atualmente as fracassadas tentativas de despoluição, que ora ou outra aparecem na mídia como subterfúgio para aquilo que chamam de “revitalização”, nunca obteve êxito. O avanço da metrópole, assim como suas contradições, é atravessado por questões permeadas pelas investidas, àquela altura, na virada do século XIX pro XX, do capitalismo industrial. Hoje o rio agoniza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando pensamos a cidade a partir da perspectiva da arte, faz-se necessário observar os vários aspectos ali entrelaçados, muitos não evidenciados, construídos por meio da ação dos sujeitos. O olhar minucioso para essas questões nos apresentam elementos centrais na problematização do nosso objeto de estudo. Um processo permeado e costurado no cotidiano. Ozualdo Candeias, frente a essas dissonâncias, nos instiga a pensar essa construção urbana como campo de possibilidades, ou seja, como um direito à cidade, usando um conceito de Henri Lefebvre (2016). Contudo, partindo da premissa de ter a compreensão das transformações de uma urbanidade, onde homens e mulheres interagem constantemente, pudemos esquadrihar e entender sob a luz de um cotidiano tenso e dinâmico, outro sujeito histórico: o Rio Tietê.

Nos estudos historiográficos, até pouco tempo atrás, não era muito convencional o uso da arte cinematográfica como documento passível de leituras sobre um determinado momento. O documento fílmico, portanto, vem tornando possível essa leitura. E, atrelados a outros de igual importância, o diagnóstico das relações sociais existentes numa dada conjuntura, só enriquece os estudos, como passa a servir de base para outros. Tomar esse vértice como um dos caminhos para desafiar a costura de acontecimentos históricos se coloca como de suma importância.

A estética proposta pelo filme *A Margem* (1967) está sedimentada no andarilhar de sujeitos que percorrem as margens do Rio Tietê. Ali testemunharam a construção de empresas, o andarilhar de pessoas, o tráfego de carros, os barcos à deriva, a socialização das pontes, práticas de esportes, entre outros. Ou seja, uma cidade frenética e substancialmente viva. Mesmo que diante de um cenário decrépito, com a aparição de barracos e o avanço da favelização.

Em síntese, é que em virtude do mencionado, procurei apresentar ao longo do artigo, uma cidade e suas artérias a partir das dinâmicas cotidianas. Uma São Paulo construída nas bases de uma promessa civilizatória. E o cinema, visto como um documento histórico nos forneceu as imagens, que lida nas entrelinhas, revelou aquilo que a voracidade priorizada em nome do progresso, ou um subterfúgio para a inserção de uma nova era, carrega nos seus poros uma relação altamente paradoxal. Como finalizei o artigo, retomo as frases que acredito simbolizar uma relação complexa, numa sociedade de igual maneira desnivelada, que permanentemente corrompe seu tecido social: “Hoje o Rio agoniza”.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução.** Campinas: Unicamp, 2013.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica.** São Paulo: Unesp, 2017.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília A. N. (Orgs.). **O Brasil Republicano. Volume 04 - o tempo da ditadura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções (1789-1848).** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JORGE, Janes. **Tietê: O rio que a cidade perdeu - São Paulo: 1890-1940.** São Paulo: Departamento de educação ambiental (governo do Estado de São Paulo), 2017.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade.** Itapevi-SP: Ed. Nebli, 2016.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.** São Paulo: Paz e Terra, 1988.

RAMOS. Fernão. **Cinema marginal (1968/1973)**: A representação em seu limite. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Cidade das águas**: uso de rios, córregos, bicas e chafarizes em São Paulo (1822-1901). São Paulo: Senac, 2007.

SANTOS. Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano** - São Paulo e pobreza. (1890-1915). São Paulo: Annablume, 2013.

**Recebido em: 08/06/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**

## MEDIAR UM ESPETÁCULO DE RUA? O ESPECTADOR TRANSEUNTE DO ESPETÁCULO “O TERRENO BALDIO”

Victor Emanuel Carlim<sup>1</sup>  
Robson Rosseto<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo apresenta uma reflexão com base em uma proposta de mediação desenvolvida com espectadores transeuntes no espetáculo de rua “O terreno baldio” do grupo de teatro Olho rasteiro, realizada em agosto de 2019, na cidade de Curitiba. Partindo de estudos sobre teatro de rua, mediação e espectador transeunte, o texto relaciona experiência artística com as possibilidades de mediação em arte, compreendendo-a como uma modalidade de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro de Rua; Mediação Teatral; Espectador transeunte.

### MEDIATE A STREET THEATHER? THE SPECTATOR-PASSERBY OF THE SCENIC PRESENTATION *O TERRENO BALDIO*

**ABSTRACT:** This text presents a reflection based on a mediation proposal developed with spectator-passers-by in the street scenic presentation entitled *O terreno baldio* of the *Olho rasteiro* theater group, held in August 2019, in the city of Curitiba. Based on studies of street theater, mediation and spectator-passerby, the text links artistic experience with the possibilities of mediation in art, understanding it as a creation modality.

**KEYWORDS:** Street theather; Theatrical mediation; Spectator-passerby.

---

1 Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: victor.carlim@gmail.com

2 Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Paraná – (Unespar), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: robson.rosseto@unespar.edu.br

O teatro de rua é muitas vezes compreendido como uma linguagem teatral característica, em função da recorrente utilização de máscaras pelos atores, cenas com técnicas circenses, músicas, danças e interação com a plateia. No Brasil, as companhias de teatro de rua são compostas, em geral, por grupos de atores profissionais que tem como principal característica a utilização de elementos que identificam seus espetáculos como popular.

Nos últimos tempos, o teatro de rua tem se consolidado como um campo fértil de pesquisa, no fortalecimento dos espaços de articulação, discussão e estudos. Em 2011 foi criado o GT Artes Cênicas na Rua pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, e essa modalidade começou a adentrar o campo acadêmico, que pouco conhecia a sua potência e relevância (TURLE e TRINDADE, 2016).

O pesquisador André Carreira (2009) compreende o teatro de rua como uma modalidade teatral que se relaciona menos com o texto dramático e mais com a cena teatral, além da utilização do espaço público. O autor localiza o teatro de rua como uma modalidade expressiva do fazer teatral que interfere e constrói as características do espaço urbano sobre as comunidades que se dão ao redor do evento espetacular por força da interferência no espaço público, tornando-o um lugar sociocultural.

Para Lick Turle e Jussara Trindade (2016) o espaço público pode ser entendido não apenas como suporte ou estrutura física de uma peça teatral de rua, ou seja, como palco e cenário, mas quando utilizado de forma cênica, torna-se espaço teatral. “A expressão espaço público, surge na França, pela primeira vez em meados dos anos 70 e conhecerá um êxito crescente, fruto, em parte, de uma nova abordagem da cidade em que se passa a valorizar a requalificação em vez da reabilitação.” (ASCHER, 1998, p. 172). Neste trabalho, a noção de espaço público é compreendida como denominação para todo e qualquer espaço urbano livre e aberto. Portanto, não será discutido o estatuto público como produto histórico, nesse sentido, o espaço público associado com as produções cênicas de rua está relacionado com os lugares físicos: ruas, praças, parques, avenidas, praias e etc.

Os espaços públicos representam terreno de encontro e lugar privilegiado de sociabilidades e de elaboração simbólica, sendo igualmente apropriado e partilhado por grupos sociais muito diferentes entre si (MATOS, 2010). Essa apropriação e partilha quando realizada pelo teatro no espaço público possibilita o encontro entre classes e grupos distintos, abrangendo diferentes tipos de espectadores. Nesse sentido, a arte na rua possibilita o contato das pessoas com o universo artístico, uma vez que o espaço teatral privado exige conhecimento prévio da programação e aquisição de ingresso. Destacamos a afirmação do diretor Amir Haddad (2008), fundador do grupo de teatro Tá na rua, localizado na cidade de Rio de Janeiro:



Pensar o espaço, o local dos espetáculos e, associado a isto, pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador, é também pensar o mundo. O grande espetáculo do mundo não cabe no espaço reservado para o espetáculo do grupo social que se julgar dono do mundo (HADDAD, 2008, p. 149).

O conceito de arte pública é vasto, abarca propostas de intervenções, instalações de monumentos em praças, revitalização de espaços degradados, a realização de performances, dentre outras possibilidades. De acordo com Turle e Trindade (2016), uma apropriação mais trivial é a ideia de uma arte que acontece fora dos espaços tradicionalmente destinados a ela, e assim, torna-se preciso uma aproximação com outros campos conceituais que interligam a arte à história, à política, à sociologia e também ao urbanismo.

Atualmente, o artista que se propõe a produzir um trabalho no espaço urbano está cada vez mais propondo formas de interação com o público e o convidando a produzir e a ser coautor da obra. De acordo com Rosseto (2018) o espectador transeunte percebe o status da representação dada pelo artista e reconhece uma nova organização do espaço. A área habitada é reconfigurada pela encenação, assim, o transeunte é convidado a coparticipar da proposta artística, promovendo um distanciamento entre as ações objetivas do cotidiano e a subjetividade da relação estabelecida entre a obra e o público.

O espaço público abrange inúmeros perfis, desde pessoas que frequentam teatro, moradores de rua e trabalhadores que transitam de casa para o trabalho. Essa diversidade promove a troca e o diálogo com o ambiente, a arte e a sociedade. Quando o espectador transeunte se relaciona com a obra, sua percepção e perspectiva sobre o espaço urbano é modificada, assim como a sua relação com os demais transeuntes também se altera. O ato de parar, assistir o espetáculo e participar de uma prática de mediação na rua, possibilita ao espectador o acionamento de distintas percepções, propiciando uma ruptura com o modo automatizado de habitar a cidade.

O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em público de teatro) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor. E tal transgressão se torna ainda mais aguda se, além de simplesmente assistir, imóvel, de um local fixo, o espectador for levado a atuar, de algum modo, pela própria dinâmica do espetáculo. Ao deslocar-se para buscar um ponto de vista privilegiado, para escapar de uma cena que lhe pareça perigosa etc., ele reconfigura a lógica da cidade, cria para ela um novo traçado, encontra outras possibilidades que até então não constavam de seu inventário de funções cotidianas para a rua. Na reconstrução lúdica do espaço urbano, um poste de luz se transforma em totem; a faixa de pedestres, em um rio; um prédio é transmutado em precipício. O espetáculo transforma o familiar em desconhecido, trazendo para o pedestre incauto a possibilidade de recriar o mundo (TURLE e TRINDADE, 2016, p. 134).

Desta maneira, importa ressaltar a possibilidade de o pedestre recriar o seu espaço de convivência, de certa forma, exercitar o princípio da arte como o meio de criar novas maneiras de experienciar o mundo e a vida. Neste sentido, o espectador na contemporaneidade, em específico

o transeunte, emprega papel ativo no processo de fruição artística, pois ele reconfigura sua posição no espaço cênico. Efetivamente, o teatro de rua possibilita uma “dinâmica de ruptura da ordem vigente que irá atuar de forma contundente no espaço público e criar um território lúdico em meio aos fluxos cotidianos e às convenções da cidade.” (TURLE e TRINDADE, 2016, p. 134). Assim, a experiência artística pública promove a inclusão do espectador em um universo diferenciado da realidade cotidiana da cidade, momento em que propõe aos envolvidos reflexões e novas perspectivas sobre os mais diversos assuntos. Portanto, “o teatro pode ser um dispositivo para promover a experimentação poética no espaço urbano e criar novos saberes a partir de experiências estéticas e sensíveis.” (ROSSETO, 2018, p. 223)

Decerto, há a necessidade de a arte emergir com mais frequência nos espaços públicos da cidade. Em termos de pesquisa, compete investigar o que ainda é pouco explorado nos estudos acerca do teatro de rua, o perfil do espectador transeunte, suas referências artístico-culturais e como esse repertório dialoga na sua relação com a obra, com a finalidade de analisar a recepção, visto que a arte pública pode promover encontros e espaços para (a)colhermos afetos.

Nesta perspectiva, os estudos sobre mediação cultural e artística contribuem com embasamento teórico-prático em busca de uma aproximação das relações estabelecidas entre teatro de rua e o espectador transeunte. Flávio Desgranges (2006) pesquisa a mediação teatral como um meio de propor ao espectador autonomia para decifrar e construir novos significados, assim, o espetáculo não está finalizado em si, pelo contrário, estende-se além, sendo a interpretação subjetiva do espectador um prolongamento da experiência estética. Desta maneira, a mediação é compreendida como uma ação que possibilita a construção de significados, geradora de ressignificações da obra e de experiências estéticas. De fato, a percepção do espectador é fundamental para tais construções acerca da experiência: é “entre o espetáculo e o espectador, que existe uma experiência, uma aprendizagem” (ROSSETO, 2018, p. 51). Deste modo,

Uma encenação não representa nada, ela é aquilo que se percebe. O seu sentido é uma construção que emerge da relação da representação com um lugar singular da sensibilidade do observador. Só se tem acesso ao espetáculo, a partir do próprio espetáculo, através de um contato direto com ele, por isso é sempre um processo ligado à experiência e ao pensamento (ROSSETO, 2018, p. 51).

Diante desta argumentação, a mediação é importante, na medida em que o espectador é sensibilizado, é atravessado pela experiência estética, em um processo de troca de saberes. Efetivamente, assistir uma obra artística gera no espectador sentidos e conexões por meio da memória e da afetividade, cabendo uma reflexão dessas percepções a partir de ações mediadoras. Por esta razão, a influência do espaço cênico, da disposição dos elementos da cena e o conteúdo da obra devem ser notados e pensados pelo mediador, que contribuirá para ampliar as possibilidades de leitura e ressignificação da experiência estética dos espectadores.

## PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO EXPERIMENTADAS NO ESPETÁCULO “O TERRENO BALDIO”

O espetáculo selecionado para o desenvolvimento de uma proposta prática de mediação foi a peça teatral “O terreno baldio”, do grupo de teatro Olho rasteiro<sup>3</sup>, o qual um dos autores desta pesquisa integra o grupo e a referida encenação como ator. Vale ressaltar, este coletivo desenvolve pesquisas no âmbito do teatro de rua e espaços alternativos.

Formado em 2014, o grupo propõe a criação coletiva como método de trabalho em seus processos criativos, compartilhando ações que não estão centradas na figura de um diretor. Desta forma, os atores também são encenadores, articulando saberes e possibilidades de construção coletiva da dramaturgia e da cena. Cabe destacar que todos os integrantes do grupo tocam algum instrumento musical, devido à pesquisa realizada nos trabalhos sobre as possibilidades e as funções da música na cena, além de ser um elemento relevante da linguagem do teatro de rua. Nesse contexto, para além da música e dos sons de fundo ou de efeito, o grupo se utiliza do universo sonoro como elemento de composição da dramaturgia.

O espetáculo narra à história da sociedade do betume, um grupo de crianças que se reúne em um terreno baldio todas as tardes depois da escola. Do outro lado deste terreno, se concentra a gangue do ovo podre, insatisfeitos com o local onde brincam, resolvem tomar posse do terreno baldio, criando uma grande batalha. Para além de uma disputa territorial, a história aparentemente infantil trata de ideologia, baseado no universo das brincadeiras infantis e dramas da vida real, promovendo reflexões a respeito de inclusão, alteridade e espaço público/privado. Convém a descrição de duas cenas pautadas nas temáticas mencioandas: *a priori*, o grupo de crianças é composto por meninos, mas no decorrer da história, o personagem Antônio revela sua verdadeira identidade, uma garota chamada Piúka, que sempre desejou entrar para a sociedade do betume. Contudo, com receio de ser excluída, se disfarçou de menino para participar do grupo, após a surpresa da revelação e discussão sobre a situação, os colegas aceitaram a sua participação na turma. Na última cena do espetáculo, um corretor de imóveis relata que o terreno baldio foi adquirido por uma grande corporação de imóveis que pretende construir prédios comerciais e residenciais, momento em que ele determina a dispersão das crianças do espaço.

A interação dos atores de teatro de rua com o espectador ocorre de maneira específica, especialmente por proporcionar contato com os espectadores transeuntes, com grupos sociais distintos, com pessoas que geralmente não frequentam espaços artísticos. O disparador para a criação das propostas de mediação deu-se a partir de experiências pessoais após uma série de apresentações do espetáculo relatado. Em uma delas, convém recordar de um determinado espectador interagindo com o elenco após o espetáculo, interessado em saber a origem da história

<sup>3</sup> O grupo conta com quatro trabalhos de repertório: “Lugar de ser Inútil” (2014), “Os cegos” (2016), “O terreno baldio” (2017) e “O auto segundo Gabriel” (2017). As referidas encenações foram apresentadas em diversas cidades do Estado do Paraná e no Estado de São Paulo, com destaque para os Eventos do SESC e SESI, além de participações nos seguintes festivais: Festival do Teatro de Curitiba, Mostra Pé na rua em Maringá, Festival de teatro de bolso de São José dos Pinhais, Festival Popular de teatro de Fortaleza, Mostra Emergente e Mostra de Teatro de Pato Branco. Ainda sem sede, o grupo solidifica aos poucos o seu trabalho na cena teatral brasileira.

da peça. Os atores contaram ao transeute que a encenação é livremente inspirada no livro *Os meninos da rua* de Ferenc Molnar, momento em que o mesmo disse que iria conhecer mais sobre esta literatura.

Em situação distinta, um espectador após assistir a peça em outro espaço público, retornou com a sua família para uma nova apresentação em uma tarde de domingo. O mesmo relatou ao elenco que havia gostado muito do espetáculo e que levar a esposa e seus filhos para assisti-lo seria uma atividade diferente dos hábitos de lazer familiar. Estes acontecimentos geraram questionamentos sobre a necessidade de pensarmos a mediação para o teatro de rua. Pergunta-se: A arte de rua não poderia ser por si só uma mediadora entre obra, espaço e público? No fato citado anteriormente, o transeute demonstrou-se afetado pela peça e trouxe familiares para assistir o espetáculo, não é essa a essência/potência do teatro de rua?

Quando nossa intenção é recuperar o espaço de rua como espaço de confraternização e criar o éden no meio do caos, isso é importante! Eu entendo o Teatro de Rua com essa força, ele é destituído das formas burguesas do fazer teatral porque não está preso dentro das salas fechadas, porque a gente não tem a obrigação de cobrar ingresso, a gente pode passar o chapéu e quem quiser dar dinheiro, que contribua! É nessa comunicação do ser humano, colocando suas necessidades, é que a gente vai fazer com que as pessoas sintam mais amor umas pelas outras. Pode parecer muito pueril, mas na realidade é de fundamental importância a gente se relacionar com amor com as pessoas. E o amor é a grande forma de comunicação e eu sinto que quando a gente faz teatro tá fazendo isso (TURLE; TRINDADE, 2010, p. 49)

A argumentação acima selecionada é um convite à reflexão de que a comunicação com o ser humano, potencializada pelo amor, na relação do espectador com o teatro de rua, é um momento profícuo para a instauração do espaço da rua como um espaço de convivência, de intimidade, de comunhão. Por esse ângulo, ainda assim, é necessária a proposição de ações participativas com o público? Neste momento, convém apresentar outro exemplo; no final de uma determinada apresentação, um morador de rua quis tocar os instrumentos musicais utilizados no espetáculo e se relacionar com os elementos de cena: mexendo, brincando e relatando suas histórias de quando era criança. Quando o elenco parou para ouvi-lo, o morador de rua relatou lembranças da época em que brincava com bolinhas de gude e corda, ocasião em que, atores e transeute brincaram com esses elementos cênicos. Este momento acionou inquinações sobre a mediação de um espetáculo de rua, pois esta interação com o transeute possibilitou conexões com sua memória afetiva e trouxe narrativas pessoais que corroboraram com o enredo e a encenação apresentada. Desta forma, uma nova experiência se constituiu e dialogou com a perspectiva de pensarmos a mediação teatral como espaço para (a)colher afetos e refletirmos sobre essas interações com o espectador inserido no espaço público no campo da experiência.

Para o aprofundamento sobre a experiência na arte associada com a mediação, os estudos de Jorge Larrosa Bondía contribuem para problematizar o sujeito da experiência, definindo-o como um território de passagem e como um espaço onde tem lugar os acontecimentos. Do mesmo modo, o autor apresenta a experiência como travessia e perigo, e também como paixão.

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional (BONDIA, 2002, p. 26).

O conceito de experiência e as colocações do sujeito dadas por Bondía contribuem para uma reflexão sobre práticas que incluam o espectador transeunte a vivenciar situações que possibilitem um atravessamento sensível para uma fruição artística que pode ser intensificada, uma vez que o impacto da recepção reverbera para além do momento da apreciação.

Assim, as experiências relatadas nortearam os objetivos das propostas de mediação do espetáculo “O terreno baldio”. O intuito foi dar voz àqueles que muitas vezes são negligenciados e vivem à margem da sociedade, com o objetivo de ouvi-los e produzir espaços de alteridade, espaços conviviais, com a finalidade de descortinar as relações humanas e friccionar as experiências da rua com o teatro e o espectador. Vale ressaltar que as propostas geradas de mediação, constituídas em processo, são práticas pedagógicas analisadas e revisitadas a todo o momento, a fim de compreendermos as ações provocativas a serem desenvolvidas com o público.

Em termos de criação de cenário e adereços, o grupo utilizou cubos de madeira pintados de diferentes cores em cada lado para representar o ambiente/espaço no qual habitam os personagens. Os cubos eram objetos móveis e a cada cena eram reorganizados para dimensar os espaços cênicos, compondo e constituindo uma nova função a partir do posicionamento que evidenciava a cor do cubo (cinza, verde, laranja e marrom). Os adereços como bastões, bola de meia, corda e bolinhas de gude foram utilizados em diferentes cenas para compor a dramaturgia de brincadeiras e para outros momentos do espetáculo, quando os referidos objetos foram utilizados metaforicamente para representar situações de conflitos entre os personagens. Vale destacar que a escolha de tais objetos ocorreu na sala de ensaio, onde o grupo trazia elementos para estimular a criação das cenas e experimentar possibilidades de inserir adereços do imaginário infantil relacionado com os personagens. Portanto, a concepção de mediação se efetivou na proposição de uma aproximação do universo infantil com o público, visto que as brincadeiras estão presentes na encenação e os personagens representados são crianças.

Figura 1 – Discussão dos personagens Charles e Cosme sobre o futuro do terreno.



Fonte: imagem fotográfica de Tainá Miessa, 2019.

Os elementos de cena (cubos, bastões e bolinhas de gude) foram condutores para a elaboração da proposta de mediação com os espectadores após a apresentação da peça. A proposta foi concebida como uma maneira do espectador interagir de uma forma sensorial com tais elementos, rompendo com a relação de afastamento entre obra e público e propondo uma aproximação literal com a obra. De acordo com Mirian Celeste Martins, um dos principais objetivos da mediação é “possibilitar encontros, aproximações à poética da obra e do artista, provocar experiências estéticas que superem a anestesia.” (2017, p. 8)

Nesse sentido, cabe salientar outra concepção sobre a mediação. Segundo Rejane Galvão Coutinho e Camila Serino Lia (2018, p 147),

Há também o entendimento da mediação como possibilidade de propiciar vivências ou experiências com a arte, e aqui há também diferentes matizes, como as iniciativas que privilegiam a essencialidade da própria arte como finalidade da experiência; ou a tônica na possibilidade única de vivenciar presencialmente uma experiência estética; ou ainda a possibilidade lúdica e prazerosa de viver tal experiência. Outras iniciativas tomam a arte como meio para possibilitar experiências de ordens diversas, como experiências de construção ou reconstrução de identidades; ou experiências com ênfase em processos de subjetivação; ou ainda as experiências que exploram os sentidos de coletividade ou que estimulam princípios de cidadania.

As autoras propõem a mediação como possibilidade de propiciar vivências ou experiências com a arte, apontando para diferentes matizes, seja elas a obra como finalidade de experiência ou o viver presencialmente uma experiência estética. Assim, propor uma relação pós-espetáculo entre os espectadores com os elementos constituintes da peça tornou-se uma possibilidade em evidência.

Ao término do espetáculo, durante os agradecimentos, os espectadores foram convidados para escreverem, desenharem ou expressarem da maneira que quisessem aquilo que o espetáculo sucitou em cada um, aquilo que o fez pensar, imaginar e refletir. Entretanto, com base em experiências passadas com espetáculos de rua, era previsto que muitos dos espectadores transeuntes iriam embora antes do agradecimento dos artistas. Para um maior engajamento do público, o ator/mediador foi de encontro aos mesmos, com uma caixa de giz, quando solicitou que eles adentrassem o espaço onde aconteceu o espetáculo e utilizassem os cubos para exporem suas percepções e reflexões com base nas suas experiências como plateia.

Muitos espectadores relataram a necessidade de ir embora, por esta razão foi sugerido que eles deixassem apenas uma palavra registrada no cubo. Aqueles que permaneceram, o ator/mediador perguntava o nome da pessoa, o convidava a adentrar o espaço e em determinadas interações utilizava a expressão “sinta-se em casa e mexa no que quiser”, uma forma de aproximação com os espectadores para ressaltar a liberdade que os mesmos tinham em interagir com os elementos da encenação. Neste dia o espetáculo contou com um público presente que variava entre 40 a 60 pessoas. Durante a interação com os cubos e as escritas com o giz, uma média de 20 a 30 pessoas colocaram suas impressões, inquietudes e manifestos, muitos deles associados com os acontecimentos em pauta, políticos e sociais.

**Figura 2 – Impressões reflexivas dos espectadores transeuntes nos cubos.**



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Robson Rosseto, 2019.

Na imagem acima é possível visualizar palavras inseridas nos cubos de diferentes espectadores. Alguns deixaram somente uma palavra escrita com base em um sentimento ou sensação causada pelo espetáculo, outros imprimiram suas percepções por meio do desenho. Ao analisar as diversas e plurais colocações, identificamos que alguns espectadores utilizaram deste momento para imprimirem questionamentos e manifestações de cunho social e político, tendo como exemplo o registro a seguinte escrita de uma transeunte: “Liberdade para Preta Ferreira”, ativista brasileira que foi presa em Junho de 2019<sup>4</sup>. Após a espectadora preencher o cubo com o seu manifesto, outros participantes questionaram o que houve com ela, momento em que ela própria explicou o que ocorreu com a Preta Ferreira. Este fato demonstrou que a livre expressão e participação voluntária dos espectadores desencadearam outros elementos e temas a serem debatidos e refletidos. A transeunte, por determinado momento, tornou-se uma mediadora de um assunto de cunho político-social.

Além dos dizeres sobre a liberdade de Preta Ferreira, em outro cubo foi escrito “Marielle vive”, referência à socióloga e política brasileira, brutalmente assassinada em março de 2018<sup>5</sup>. Diante dos exemplos citados, consideramos a prática desenvolvida com os transeuntes após o evento cênico, um espaço de proposição e mediação de temas, assuntos e conteúdos afora do espetáculo teatral, porém, pautados pela encenação vivenciada. Portanto, a prática proposta se efetivou mediante trocas de referências e temáticas articuladas com a peça e o contexto sócio-político-cultural, em uma relação presentificada espontaneamente entre espectador e obra.

Outro registro presente na Figura 2 é a participação de diferentes faixas etárias de espectadores, quando muitos deles utilizaram os cubos para ler e colocar suas referências culturais e acrescentar elementos nos escritos de outros participantes. Esta etapa durou em torno de 30 minutos, momento em que captamos a recepção do espetáculo por parte dos transeuntes e possibilitamos através da aproximação com o ambiente e com os elementos do cenário, um espaço para novas conexões, reflexões e afetos a partir do espetáculo. Desta forma, o espetáculo foi um gatilho para a exposição de ideias, posicionamentos políticos e outras temáticas, à medida que cada transeunte observava a criação do outro, ampliava sua percepção da peça e era instigado a elaborar novas conexões, estimulado por palavras e desenhos. Nessa experiência, as relações estabelecidas entre os espectadores transeuntes em conjunto com a obra vivenciada, geraram novas leituras e apropriações das cenas experienciadas.

4 Janice Ferreira da Silva, a Preta Ferreira, publicitária, cantora e atriz, ficou detida por 30 dias mesmo sem ter cometido nenhum crime. Ela foi detida junto de seu irmão, Sidney Ferreira, filhos de Carmem Silva, líder do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) e da Frente de Luta por Moradia (FLM), de São Paulo. Preta é referência na liderança de reivindicações por moradia para famílias de baixa renda e usa sua experiência na área cultural para buscar projetos para os moradores da ocupação. A prisão considerada arbitrária foi denunciada ao Conselho Nacional de Direitos Humanos e à Corte Interamericana dos Direitos Humanos (CIDH).

5 Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, socióloga, foi vítima de uma execução sumária devido à sua atividade política e às causas que apoiava. Elegeram-se vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura 2017-2020, defendia o feminismo, os direitos humanos, e criticava a intervenção federal no Rio de Janeiro e a Polícia Militar, tendo denunciado vários casos de abuso de autoridade por parte de policiais contra moradores de comunidades carentes.



Contudo, a proposta desenvolvida não se restringiu as impressões reflexivas dos espectadores nos cubos. Quando o público foi convidado para participar das ações de mediação, foi explicitado que eles poderiam interagir de forma sensorial com o cenário, os adereços e os elementos de cena. Neste momento, uma criança espectadora destacou-se na atividade, o pequeno Miguel de cinco anos de idade, que antes mesmo das proposições de mediação, ao longo do espetáculo entrava no espaço cênico, interagindo com os atores, sentava nos cubos e fazia uso dos bastões. Diferente da maioria das pessoas que pegaram os gizes para escrever e desenhar nos cubos, ele estava mais interessado em brincar com os adereços e elementos de cena.

Em função do interesse do menino, o ator/mediador apresentou outros adereços utilizados na peça e o estimulou a interagir e se relacionar com os mesmos. A imagem abaixo (Figura 3) apresenta a interação do Miguel com os bastões, quando o ator/mediador demonstrou os movimentos, a postura e o número de vezes que os atores realizavam as ações com os bastões, como se fossem espadas no imaginário dos personagens. Neste instante, transeuntes ao redor prestaram atenção e alguns participaram jogando bolinhas de gude, experienciando dinâmicas que deram vida ao universo do espetáculo.

**Figura 3 – Espectadores transeuntes experimentando momentos encenados na peça.**



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Robson Rosseto, 2019.

Cada espectador foi estimulado a vivenciar, analisar e compartilhar sentimentos e experiências, pois expondo coletivamente suas dúvidas e descobertas, pôde discutir e trocar vivências. Além da interação com os objetos e cenário o ator/mediador relatava aos participantes

como os personagens se organizavam e movimentavam para a realização de cada atividade ali apresentada. O propositor procurava dialogar e incitar a participação do maior número possível de transeuntes. Oliveira (2014) apresenta a necessidade de o mediador olhar em 360 graus para ter certeza de que o público está ao redor do lugar que se encontra o produto cultural. “É um sentido de efeito de expansão do público, começando pelas pessoas que estão mais próximas à rua e à comunidade, depois parte-se para outros bairros, cidades, região, estado, país e onde mais se quiser trabalhar.” (OLIVEIRA, 2014, p. 14) De acordo com o autor, é preciso ampliar a percepção e entender que o público está presente em todas as partes e a mediação é um instrumento que deve atingir a todos, assim, será possível democratizar o direito à arte e a cultura.

Ao redor, se encontra um público em potencial capaz de fruir, de se integrar e criar vínculos com a produção cultural que está acontecendo ao seu lado. É um direito de saber e de conhecer para que esse público faça suas escolhas com autonomia (OLIVEIRA, 2014, p. 14).

Ao olhar as pessoas em 360 graus, o mediador expande as possibilidades de mediação. O sujeito transeunte se relaciona de forma autônoma com a arte de rua, logo, a prática experimentada como mediação pôde ser capaz de provocar experiências sensíveis, tendo em vista o fortalecimento de vínculos entre o sujeito e a cultura. De fato,

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em ‘fazer’ uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER *apud* BONDÍA, 2002, p. 25).

Portanto, é preciso compreender a mediação enquanto experiência, que se prova potente quando adequadamente trabalhada e desenvolvida em suas propostas. A obra artística tem em si um potencial catártico no espectador, mas a mediação como possibilidade de interpelar o espectador e provocar um novo estado, uma nova posição acerca de suas vivências, torna a mediação, mais que uma ferramenta pedagógica e artística, um espaço de partilhas, provocações e afetos.

A pesquisadora Maria Pupo (2011) entende a mediação teatral como a busca da experiência estética no espectador, como um instrumento de aproximação/apropriação entre obra e público. De acordo com a autora:

O conceito de mediação, sem dúvida, sofre assim um nítido deslocamento. Se na origem, como vimos, o conceito diz respeito à apropriação das obras pelo público, nesse momento ele passa a ocupar um espaço outro e a se configurar em um âmbito que vai além da leitura da obra. Integram-se agora dentro do termo as formulações e experimentações das crianças e jovens e a reflexão sobre a arte e sua inserção cultural (PUPO, 2011, p. 121).

Diante desta afirmação, compreendemos a proposta apresentada como mediação de teatro de rua e as demais mediações do universo da arte, como um processo de ensino-aprendizagem artístico que vai além da relação entre promover um diálogo da obra com o público, mas um instrumento que potencializa experiências estéticas a partir da obra e não findadas na mesma. A partir das concepções e práticas expostas, a mediação teatral demonstrou-se uma área de estudo que abarca um escopo variado de conceitos e possibilidades no campo artístico.

Desta maneira, as práticas realizadas de mediação fomentaram relações entre arte pública, cultura e pessoas, proporcionando trocas de percepções com base na encenação experienciada. É importante ressaltar a continuidade de pesquisas que envolvam ações de mediação, especialmente com o público transeunte, uma vez que cada espectador estabelece uma relação diferenciada com a cena, participando de forma ativa e conectando variadas informações entre atores, espectadores e espaço urbano. Nessa perspectiva, entendemos que as práticas realizadas com os cubos, a corda e as bolinhas de gude, constituíram encontros de prazer, de partilha, de afeto, de experiência e de criação.

## REFERÊNCIAS

ASCHER, François. **Metapolis acerca do futuro das cidades**. Oeiras: Celta, 1998.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Campinas, n. 19, p.20-28, jan/fev/mar/abr. 2002.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo online**, v.1, p. 1-10, jan-jul. 2009.

COUTINHO, Rejane Galvão e LIA, Camila Serino. A mediação cultural pela perspectiva da arte/educação: comentários sobre uma experiência. In: QUEIROZ, João Paulo e OLIVEIRA, Ronaldo. **Os riscos da arte: formação e mediação**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2018. p. 134-154.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

HADDAD, Amir. A função da função ou O Circo Etéreo. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). **Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel**. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008. p. 30-39.

MARTINS, Mirian Celeste (Org.). **Mediação cultural: olhares interdisciplinares**. São Paulo: Uva Limão, 2017.

MATOS, Fátima Loureiro de. Espaços públicos e qualidade de vida nas cidades: o caso da cidade Porto. **Observatorium: Revista Eletrônica de Geografia**, Uberlândia, v. 2, n. 4, p. 17-33, jul. 2010.

OLIVEIRA, Ney Wendell Cunha. **Estratégias de mediação cultural para a formação do público.** Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, 2014. Disponível em: < <https://bit.ly/2SqrTm9>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. A mediação artística, uma tessitura em processo. **Revista Urdimento**, Florianópolis, vol. 1, n.17, p. 113-121, set. 2011.

ROSSETO, Robson. **Interfaces entre cena teatral e pedagogia:** a percepção sensorial na formação do espectador-artista-professor. São Paulo: Paco, 2018.

TURLE Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua do Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2016.

TURLE Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro de rua no Brasil:** a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

**Recebido em: 22/06/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**

**O ESPAÇO URBANO COMO GERADOR DE AUTOCONHECIMENTO DA/O  
PERFORMER: UMA INVESTIGAÇÃO DO PROJETO DE EXTENSÃO “PRÁTICAS E  
PROCESSOS DE PERFORMANCES E INTERVENÇÕES” DA UNESPAR- FAP**

**Lúcia Helena Martins<sup>1</sup>**

**RESUMO:** No presente artigo busco fazer um relato de uma experiência pedagógica que foi praticada durante um dos processos do projeto de extensão “Práticas e processos de performances e intervenções”, realizado no segundo semestre do ano de 2017 com os extensionistas do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR-FAP - Curitiba Campus II) e, também, com a comunidade externa. Neste trabalho o espaço urbano foi tomado como um dispositivo para uma experiência de busca pela mitologia pessoal e autoconhecimento do performer. O objetivo deste relato foi ressaltar a importância da criação de procedimentos para a formação e emancipação da/o performer no espaço urbano, articulando a teoria com a prática. A abordagem pedagógica utilizada foi calcada na “pedagogia da experiência” de Jorge Larossa Bondía e na concepção de “mestre ignorante” discutida por Jacques Rancière. As teorias da performance foram pensadas à luz de Renato Cohen, Victor Turner e Richard Schechner.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pedagogia; performance; experiência; espaço urbano.

**EL ESPACIO URBANO COMO GENERADOR DE AUTOCONOCIMIENTO DEL  
PERFORMER: UNA INVESTIGACIÓN DEL PROYECTO DE EXTENSIÓN “PRÁCTICAS  
Y PROCESOS DE ACTUACIONES E INTERVENCIONES” DE UNESPAR-FAP**

**RESUMEN:** En este artículo, hago un reporte de una experiencia pedagógica que se practicó durante uno de los procesos del proyecto de extensión “Práticas e procesos de atuações e intervenções”, llevado a cabo en el segundo semestre de 2017 con los extensionistas del curso de Licenciatura en Teatro en Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR-FAP – Curitiba Campus II) y también con la comunidad externa. En este trabajo, el espacio urbano fue tomado como un dispositivo para una experiencia de búsqueda de mitología personal y autoconocimiento del artista intérprete o performer. El propósito de este informe fue resaltar la importancia de crear procedimientos para la formación del artista intérprete o performer en el espacio urbano, de manera a articular la teoría con la práctica. El enfoque pedagógico utilizado se basó en la “pedagogía de la experiencia” de Jorge Larossa Bondía y en la noción de “maestro ignorante” discutido por Jacques Rancière. Las teorías de performance fueron concebidas a la luz de Renato Cohen, Victor Turner y Richard Schechner.

**PALABRAS CLAVE:** Pedagogía; performance; experiencia; espacio urbano.

---

<sup>1</sup> Performer, professora-artista e pesquisadora. Professora colaboradora no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Doutoranda em Teatro na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC-CEART- Florianópolis, SC). E-mail: luhelena25@yahoo.com.br.

## INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendo fazer um relato da experiência de uma prática realizada dentro do projeto de extensão *Práticas e Processos de Performances e Intervenções*, o qual coordenei de 2014 a 2018, na UNESPAR- FAP, Curitiba - Campus II. Durante todo o período de realização desse projeto, diversos focos de investigação foram tomados, pois a cada semestre pesquisávamos as inquietações e questões surgidas da prática anterior e, por isso, os focos mudavam. Para este artigo, falarei sobre uma das experiências, tendo como foco de pesquisa o trabalho de autoconhecimento por meio de processos de intervenções urbanas, especificamente sobre a nossa investigação que aconteceu no segundo semestre de 2017. Nela, as práticas foram voltadas à busca por autoconhecimento da/o performer por meio da relação com o espaço.

A abordagem pedagógica utilizada durante essa prática teve como base princípios da “pedagogia da experiência”, de Larossa Bondía e a concepção de “mestre ignorante”, discutida por Jacques Rancière. Como escopo teórico referente aos estudos da performance, utilizei Renato Cohen e sua pesquisa de mitologia pessoal da/o performer, também Richard Schechner e Victor Turner. Além desses, traço diálogos com o trabalho prático desenvolvido por Luciana Lyra, intitulado “Mitodologia”, como ferramenta para criação de dramaturgia da cena, que trabalha com a técnica somática de Feldenkrais. Essa técnica possibilita que, por meio de processos de autoconhecimento, as atrizes e atores busquem relações de si com possíveis mitos e arquétipos para a criação de personagens e encenação. Em diálogo com essa prática, busquei realizar, em espaço aberto e urbano, um trabalho corporal que pudesse estimular contatos de si consigo mesmo durante o seu fazer, bem como diversas formas de meditações, dentre outros exercícios criados com base na relação com o espaço.

## ABORDAGENS PEDAGÓGICAS

O autoconhecimento é fundamental para a/o artista, e esse processo de autopercepção e consciência de si é relacional, pois, conforme Bondía, para entender o que me passa quando me relaciono com algo, preciso conhecer o “me” para perceber o que passa “em” (espaço/outro) (BONDÍA, 2002). Nessa perspectiva, artistas se colocam como sujeitos no mundo e, assim, o processo de aprendizagem da arte pode proporcionar acontecimentos que geram experiências que tocam e transformam o indivíduo, mesmo que em escala mínima.

Para Bondía (2002), a experiência é cada vez mais rara devido ao excesso de informação que cancela nossas possibilidades de experienciar. É nos dada a informação para que depois opinemos sobre as coisas, mas tudo isso em curto período de tempo, o que impossibilita uma reflexão mais profunda e orgânica sobre os diversos temas. Ao tempo é atribuído o caráter de mercadoria, passa a ser usado como valor, e o sujeito tem que acompanhar a velocidade do que se passa. Na rua isso não é diferente, mesmo se apenas transitarmos por ela, somos bombardeados por informações

advindas do texto urbano de tal maneira que não nos é permitido espaço e tempo para reflexão e para uma relação mais profunda com o ambiente. Há nisto um automatismo que impera devido à velocidade que o fluxo urbano nos impõe.

Para que haja experiência, ou seja a possibilidade de que algo nos aconteça é necessário um gesto de interrupção, em outras palavras, é preciso parar para pensar, para olhar, para escutar vagarosamente, para que assim seja possível sentir mais devagar, demorar nos detalhes, aprender a lentidão, cultivar a arte do encontro e suspender a opinião, a vontade e o automatismo da ação. O sujeito da experiência é um lugar onde chegam as coisas e, ao receber essas coisas, o sujeito dá lugar a elas. Ou seja, os acontecimentos encontram lugar nesse sujeito aberto à experiência.

O sujeito da experiência se define por sua receptividade, disponibilidade e abertura. Para isso, é preciso estar passivo, ou seja, em vez de sua atividade, uma passividade feita de paixão como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. Por esse motivo, sempre abríamos as práticas com uma meditação e era sugerido aos extensionistas que permanecessem neste estado de presença e atenção para receber os estímulos da cidade e, assim, serem tocados por eles mesmo em movimento.

A experiência ocorre de maneira singular em cada sujeito. Portanto, é impossível que um/a professor/a ou artista controle a efetivação de uma experiência alheia, neste caso a experiência de seus alunos ou público. Por isso toda prática artístico-pedagógica que tenha como mote a pedagogia da experiência corre o risco do fracasso. No entanto, a busca do fazer e refazer fazendo é inerente ao processo pedagógico e, assim, relato aqui as atividades que foram propostas na intenção de realizar uma prática que proporcionasse experiência aos extensionistas.

Segundo Jacques Rancière, em *O mestre ignorante*, grosso modo, o aprendiz não aprende algo pré-determinado pelo mestre, mas o que lhe é útil a ser apreendido. O autor conta a história do professor Joseph Jacotot que, exilado de seu país de origem, precisou ensinar a língua francesa para seus alunos, que falavam uma língua que ele desconhecia. Mesmo não sabendo falar a língua dos estudantes, ele conseguiu ensiná-los por meio de um livro clássico da literatura. O professor percebeu que os alunos, por desejo e esforço próprio, aprenderam da língua o que precisavam e lhes convinha. Quando a experiência de Jacotot comprova que o mestre ensina o que não sabe e que o ignorante aprende o que precisa, ele está neste terreno da pedagogia da experiência, pois com base na sua história de vida e nas suas memórias, ferramentas e contexto, estabelecerá relações com o mundo.

Procurei neste trabalho estabelecer relação com essa experiência de Jacotot, com o processo de autoconhecimento em relação e por meio do espaço urbano, pois, mesmo que eu tenha proposto exercícios com um objetivo, o que seria apreendido seria subjetivo e diria respeito à experiência de cada um. Em vez de um texto literário, o texto urbano foi utilizado como dispositivo<sup>2</sup> de

2 Refiro-me à definição de dispositivo utilizada por Oscar Cornago: “[...] é um elemento apoiado por um sistema de regras que uma vez ativadas desenvolvem uma operação autônoma, abrangendo elementos heterogêneos” (CORNAGO, DATA, 2015, p. 26).

aprendizagem por meio da experiência sensível e corporal que os estudantes tem com a rua, os mitos e símbolos contidos nela. O espaço é matéria geradora dessas relações e, assim, dos seus processos pedagógicos, já que o espaço é dramaturgia que contém memória, historicidade, simbologia e carga afetiva. Poderíamos considerar a rua como o livro com o qual, neste caso os extensionistas, poderão aprender o que lhes interessa e toca com o contexto do que acontece no local urbano. O diálogo com a rua e tudo o que nela contém é o lugar da experiência e do autoconhecimento e, assim, surgiria uma possível transformação de mitos por meio de ritos pessoais, como veremos adiante.

## A PRÁTICA: DO ESPAÇO URBANO AO AUTOCONHECIMENTO

Durante todas as práticas, realizamos exercícios diversos na busca por proporcionar formas (performativas) de encontro consigo mesmo. Nesta prática, que aqui relatarei, indagávamos a possibilidade de autoconhecimento com base em imagens simbólicas, fluxos ou outros elementos contidos e observados nos espaços urbanos. Aprender assim é um modo de modificar, por meio do contato e do vínculo criado com as coisas ao seu redor, a forma de ser/olhar o mundo de maneira diferente da estrutura pré-existente que regia o “esquema pessoal”. Neste sentido, a aprendizagem pela experiência se dá pela autogestão da/o performer-extensionista, para o qual o processo de aprendizagem é construído no presente e no espaço urbano e é revestido de indeterminação.

O primeiro passo que realizamos foi a errância, que consiste em um nomadismo, um autoconhecer-se em relação ao espaço por meio do caminhar pela cidade como vivência corporal, sensorial e erótica. Assim como os peripatéticos<sup>3</sup> gregos, a errância na rua é lugar de aprendizagem de si e do mundo, de forma mais subjetiva do que objetiva, no qual o indivíduo se deixa perder lentamente por meio da corporeidade e de todos os sentidos, para além do visual.

Essa apreensão do espaço urbano por meio da corporeidade e lentidão pode possibilitar, se houver afeto, uma transformação de si e, assim, do espaço que nos cerca. O sujeito que passa pela experiência na cidade, quando lhe passa alguma coisa, essa coisa que lhe passa é em relação ao outro, à abertura do que acontece ao seu redor, e, portanto, é uma relação de alteridade. A pergunta central, neste caso, é: o que me passa ao caminhar pela cidade? Para responder é possível fazer uma analogia com a mitologia por meio do mito de Narciso, aquele que reflete a si no espelho d'água. Narciso se vê e, ao ver seu próprio reflexo na água do rio, vê também o espaço que o envolve: olha para si em relação. Essa relação é estabelecida com base na consciência de si.

Durante essas investigações que vínhamos realizando no projeto de extensão, entrei em contato com a técnica corporal de Feldenkrais. Essa prática somática de consciência pelo movimento consiste em, por meio do corpo, criar novas imagens internas com base em um trabalho intenso

---

3 “Peripatético é a palavra grega para ‘ambulante’ ou ‘itinerante’. Peripatéticos eram discípulos de Aristóteles, em razão do hábito do filósofo de ensinar ao ar livre, caminhando enquanto lia e dava preleções, por sob os portais cobertos do Liceu, conhecidos como *perípatoi*, ou sob as árvores que o cercavam. A escola sempre teve uma orientação empírica - em oposição à Academia platônica, muito mais especulativa”. Disponível em: <http://dicionariportugues.org/pt/peripatetico>.



de si consigo mesmo, com o intuito de, com base nestas pequenas mudanças, transformar-se durante o processo. Para Feldenkrais, o ser humano não utiliza o corpo com base em suas reais possibilidades, mas de acordo com a representação que tem dele. Neste sentido, a imagem que temos de nós mesmos nos impede de ir além. Ou seja, “[n]ós agimos de acordo com nossa autoimagem” (FELDENKRAIS apud STRAZZACAPPA, 2012, p. 90). Para Feldenkrais, as atividades humanas são compostas pelo movimento, pela sensação, emoção e reflexão, e caso uma destas partes mude, as outras, conseqüentemente, sentirão também esta tal mudança. Isto é, o ser humano é um todo completo, emoção-corpo-pensamento-ação. Nos exercícios das técnicas de Feldenkrais, o movimento é todo focado no individual, no “si mesmo”, num processo de olhar para dentro por meio da consciência do movimento e da percepção da emergência de autoimagens, pois, segundo Feldenkrais, as imagens aparecem de dentro para fora.

Diante dos trabalhos realizados no projeto de extensão, pensamos se seria possível relacionar autoconhecimento e autoimagem com base em um treinamento no espaço público e realizar todo o processo na rua, no que surge da rua e no que é para a rua. Com isso, questionamos: o que passa quando as imagens partem da rua? Resolvemos investigar táticas para a realização de processos de autoconhecimento de fora para dentro em vez de dentro para fora. No lugar de deixar uma autoimagem emergir, seria possível olhar para alguma imagem já existente na cidade e se perceber? Para isso, que tipos de táticas poderíamos realizar?

A partir de tais questões, iniciamos um trabalho em que busquei provocar os extensionistas com as seguintes questões: ao sair em errância pelo espaço, ver, ouvir, e sentir com todos os poros e sentidos, o que sinto e vejo neste espaço? Qual a minha relação com ele? Como posso ter consciência de mim com base no espaço que me cerca? Propus também uma relação com o mito de Narciso da seguinte maneira: um olhar reflexivo sobre si mesmo que parte do local em que se vê e, desta forma, ocorre a autotransformação em relação ao espaço e em movimento. Para viver, age-se, e, em ação, estamos em relação com o chão em que pisamos, com as pessoas para as quais olhamos e com as coisas que tocamos.

Realizamos, ainda, alguns exercícios inspirados em Rudolf Laban que, diferente de Feldenkrais, trabalha com base em imagens externas. Vimos a possibilidade de elas serem utilizadas como prática de autoconhecimento em relação. Os exercícios de Laban têm como objetivo explorar melhor o espaço e, desta forma, tornar possível se reconhecer em outras possibilidades de movimento.

O indivíduo constrói a imagem de seu corpo, sua consciência corporal, do exterior ao interior [...] Os artistas que fazem improvisações sem nenhum limite de espaço têm a tendência a reproduzir seus movimentos habituais. Entretanto, quando se limita o espaço ou quando é feita uma solicitação bem precisa, eles vão tentando responder ao perguntado, explorando mais as possibilidades (STRAZZACAPPA, 2012, p. 149-150).

O trabalho com Laban consistiu na solicitação aos extensionistas, por meio de seus olhares sobre o entorno, que se apropriassem de imagens, percebessem seus corpos e realizassem movimentos (espirais, diagonais, giros, direções, níveis espaciais etc.) com base em movimentos da cidade; e, paralelamente, que percebessem o que mudava nas paisagens (exterior e interiormente).

Além destes exercícios realizados, outros procedimentos foram incorporados com a intenção de criar dispositivos para: 1) meditação em trânsito - desenvolvimento de foco, concentração, atenção e contato consigo mesmo no espaço; 2) trabalho de escuta na rua - ouvir a rua, ouvir o outro que vê a rua, ouvir-se pela escuta do outro; 3) leitura de espaço como leitura de si mesmo - após exercício de deslocamento de estado de percepção, buscar imagens simbólicas que afetem; 4) relação corporal com o espaço baseado em estudos de Laban.

É importante ressaltar que as práticas e investigações no espaço urbano são intervenções urbanas. As intervenções urbanas são ações artísticas que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea e que agem sobre nossas vidas, em nossos corpos e espaços. Essas ações requerem conhecimento do contexto social e político do espaço no qual estamos inseridos. Para conhecer tal contexto, é necessário o saber prático do espaço e suas relações, tendo em vista que a cidade é um espaço material e simbólico.

Segundo o sociólogo Gilbert Durand (1990), que desenvolve a “Antropologia do Imaginário”, há uma dimensão simbólica entre o mundo físico e o ser humano, que institui o ser e o seu mundo. Durand afirma que existem mitos e símbolos que regem cada período e cultura. Estes mitos são encontrados no imaginário de toda a cultura. As cidades, com sua estrutura arquitetônica, fluxo e contrafluxo de carros e transeuntes, *outdoors*, placas com símbolos e informações, monumentos, painéis pintados etc., podem ser consideradas texto ou a “fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos” (CARREIRA, 2005, p. 31). A cidade, portanto, é texto, e o interventor urbano utiliza a silhueta urbana como dramaturgia. Então, “se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre percebida como uma releitura da cidade” (CARREIRA, 2008, p. 71).

Neste sentido, a nossa investigação na rua foi um exercício de leitura da cidade em relação consigo mesmo. A prática consistiu na realização de atividades cujo intuito era uma alteração de estado de percepção cotidiana da mente, como por exemplo meditação, pranaiaama<sup>4</sup> ou exaustão. Depois disso, cada performer percorria o espaço com todos os sentidos abertos à procura de imagens “imperceptíveis” que os tocassem. Após encontrarem, meditavam sobre o objeto, fotografavam ou tomavam nota sobre ele. A relação entre ele e o objeto era muito pessoal e subjetiva, como pudemos ouvir nos seus relatos no final das práticas.

---

4 Pranaiaama é o termo utilizado na yoga que se refere ao método de “controle da respiração”, que faz circular a energia vital por todo o corpo.

**Figura 01 - Criação de rito pessoal a partir de imagem escolhida por umadas extensionistas**



Fonte: Acervo pessoal (2017)

Outro exercício de autoconhecimento em relação é o de escuta do outro para conhecer a si. Consiste em se sentar em duplas no meio de uma praça ou calçada e, durante 5 minutos, dizer ao outro o que sente, lembra, vê e percebe do espaço em que está. O colega escuta e depois procura devolver, respondendo em 5 minutos também, o que o outro falou. Este autoconhecimento acontece na conversa entre a dupla durante e depois do exercício. A experiência em relação à percepção do espaço e contexto social no meio urbano que estamos inseridos se amplia. Abaixo a impressão de uma das extensionistas:

#### Impressões

Estar em uma praça é um disparo de lembranças, percepções e relações. É público, tem infância, moradia, alimento, encontro, passagem, muita coisa pra muita gente.

Logo, muito mais fácil relatar que ouvir. Ouvir o que o outro tem a imprimir além de um exercício de escuta dos outros e do mundo (embora haja o filtro que diz respeito a nós) é um exercício de desnaturalização do meu próprio olhar. Mas aquilo não é só o meu roteiro. Existe mais, propõe mais, existe de inúmeras formas e na forma que realmente é (2017, s/p).

Um dos espaços investigados foi a Praça 19 de dezembro, símbolo da emancipação do Paraná, mais conhecida como a Praça do Homem Nu, a qual tem diversos monumentos históricos e artísticos, tais como: painel de granito executado em relevo por Erbo Stenzel e Humberto Cozzo, que representa os ciclos econômicos do estado; do lado oposto, o painel com desenhos de Poty Lazzarotto em azulejos coloridos, contendo a história da colonização e emancipação do Paraná; o obelisco de concreto armado com 30m de altura com o símbolo do Estado; a estátua do Homem Nu,

que homenageia o trabalhador paranaense; e a Estátua da Justiça (a Mulher Nua), realizada também por Stenzel e Cozzo. Além dos monumentos oficiais, há muitos símbolos de pichações em toda a praça, inclusive em cima dos monumentos. A história do passado de colonização está contido ali. Por ironia, foi percebido e comentado pelos extensionistas que a arquitetura da praça é uma cópia do modelo norte-americano, revelando o pós-colonialismo cultural a que estamos imersos dentro do discurso de globalização. A praça é repleta de moradores de rua que, esporadicamente, são varridos dali num processo de higienização da cidade.

Com base na observação e reflexão sobre as simbologias nas ruas e da relação de autoimagem tendo o espaço como propulsor de imagens e movimentos, investigamos nessa praça uma variação de exercício cujo objetivo foi a busca por autoimagem. Nessas investigações, após exercício de meditação no espaço e da mudança de percepção corporal, solicitei aos extensionistas, por meio de jogos baseados em Laban, que se “fundissem” ao local e escolhessem uma imagem que, de alguma forma, os tivesse tocado profundamente. Passamos tardes inteiras meditando, buscando conexão corporal, fricção entre eu e o espaço, observando e ouvindo os ritos cotidianos dos transeuntes e moradores da praça, encontrando conexões, simbologias e mitos espaciais e pessoais.

**Figura 02 - Prática relação corpo-espaço - Praça 19 de Dezembro**



Fonte: Acervo pessoal (2017)

Para Turner, “[u]m único símbolo representa muitas coisas ao mesmo tempo; é multívoco e não unívoco. Seus referentes não são todos da mesma ordem lógica, e sim tirados de muitos campos da experiência social de avaliação ética” (TURNER, 2013, p. 61). Mesmo que muitas vezes não conheçamos a história, o significado e as raízes destes símbolos, eles acabam por nos afetar inconscientemente. Quando aguçamos a nossa percepção para os símbolos que nos chamam a atenção e que nos afetam de alguma forma, realizamos um processo de autoconhecimento, pois colocamos luz em sentimentos e/ou pensamentos que possam estar nas sombras. A autodescoberta

acontece ao perceber atentamente o próprio olhar. O foco buscado é que esse olhar para a cidade realizado pela/o performer fosse um olhar diferenciado do olhar mecânico e cotidiano, geralmente ausente, mas que fosse a tentativa de um olhar desnaturalizado, provindo de um estado de quase transe proporcionado por exercícios que buscavam alguma alteração da forma de percepção cotidiana, saindo da zona essencialmente lógica e racional. Há nessa pática uma operação no irracional que se contrapõe ao território do *logos*.

Renato Cohen, em *Work in Progress na cena contemporânea*, realiza um trabalho prático operando num universo nomeado como “esquerdo”, “irracional”, do “*mythos*”, que aparentemente se contrapõe ao território do “*logos*” (COHEN, 2006, p. 61). Este território é do inconsciente e opera por meio de mecanismos de interdição da realidade e deslocamento. Segundo o autor:

Essa função de mediação de opostos, encadeamento de contrários, é ontológica do símbolo. Etimologicamente, *symbolon*, *Sinnbild* em alemão unindo *sinn* = o sentido “que capta e recorta os objetos” e *Bild* = a imagem que emana do fundo do inconsciente (COHEN, 2006, p. 62).

O símbolo é exteriorização de imagens internas. Tudo o que está no espaço urbano, na arquitetura, é símbolo, mito exteriorizado. O contato da/o performer com, e a escolha do que ela/e vê na rua é o que tem relação com ela/e, com o que ela/e gosta ou com o que a/o incomoda. Em ambos os casos, a imagem diz respeito a ela/e. Há uma interligação entre aquela/e que é, fez ou projetou o que é visto e aquele que vê.

Tendo em vista que o mito é posto em ação pelo rito, faz sentido perguntar: qual mito é posto em ação naqueles comportamentos da praça que a/o performer vê e se afeta? Segundo Cohen, mito serve como recuperação de acontecimentos, sejam eles imaginários ou reais.

Com uma direção pretérita e, essencialmente, recuperando uma genealogia, o mito re-apresenta, por ritualização (através de índices do acontecimento primordial), por narrativa, geralmente oral (ficando no território da alusão), por representação (pictórica = icônica, poética) a experiência original (COHEN, 2006, p. 65).

**Figura 03 - Imagem escolhida por uma extensionista (foto de painel da Praça 19 de dezembro)**

Fonte: Acervo pessoal (2017)

Mitos e símbolos estão na rua e podem servir para diversos fins, inclusive cruéis, assim como os rituais, como podemos observar nos diversos rituais do Ku Klux Klan, ou nas representações quase religiosas do estado durante o mandato de Hitler e seu partido nazista, com seus símbolos e mitos. Os painéis da praça 19 de Dezembro são repletos de pequenos símbolos maçons, dentre eles alguns utilizados no governo de Hitler. Imagens e símbolos são fortes e agem no inconsciente de toda uma sociedade. O mito é uma forma de significar a vida ou conscientizar a experiência. Neste sentido:

[...] alude às funções conotativas da recepção (enquanto relato) do mito e à sua característica simbiótica de linguagem – extrapola o sentido literal; empresta o corpo de um enunciado primeiro para evocar, por significação, outras leituras (função metafórica). Decorre desses mecanismos sua crítica à função mítica enquanto campo propício a manipulações (COHEN, 2006, p. 65).

Isto posto, muitas imagens consideradas “negativas” e de opressão, percebidas ou não, encontram-se no espaço. Quando identificamos tais imagens nos espaços, iniciamos um intenso processo de afirmação, desconstrução, ou busca por maneiras de subversão e transformação corporal em relação a elas.

Tendo em vista que as cidades estão repletas de simbologias, o que afeta o transeunte pode estar contido no mito pintado em um painel, em um ritual cotidiano que acontece por pessoas que frequentam ou passam pelo espaço investigado, ou, ainda, em algum grafite, em um cheiro que traga a impressão de algo que diz respeito à pessoa que viu e escolheu a específica paisagem, dentre tantas outras possibilidades. Por isso a leitura da rua está relacionada com aquele que lê em relação com a cidade, sua autoimagem em relação. Contudo, mesmo que o recorte e a escolha do símbolo específico seja subjetivo, esse olhar revela a sociedade, pois podemos subverter as imagens e manipular os símbolos. Afinal, da mesma forma como o indivíduo influencia a sociedade e a sociedade influencia o indivíduo, o espaço que nos cerca nos molda. Assim, faz-se importante

realizar rupturas no espaço por meio de pequenos ritos, encontrar as contradições no espaço, apropriar-se dos símbolos e alquimizá-los. Transformar estruturas em antiestruturas, jogar luz às imagens, revelar as contradições dos espaços, criar suspensões e rupturas nos fluxos e, com isso, criar outros universos, zonas liminoides, e rituais que, segundo Schechner,

[Rituais] são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda a diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si. Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de “antiestrutura” e a experiência de camaradagem ritual de “communitas” (SCHECHNER, 2012, p. 68).

Como exemplo de transformação de estrutura em antiestrutura é possível apontar a intervenção urbana “Sereias do Centro Cívico”, do coletivo Salmonela Urbana via Performática em parceria com o projeto de extensão. Esta performance surgiu da nossa prática de investigação do espaço, e consistiu na perambulação de duas sereias pela Av. Cândido de Abreu, também na cidade de Curitiba. Nessa intervenção, as belas sereias carregavam cartazes-propaganda de tudo o que havia no Centro Cívico: *shoppings centers*, lojas, restaurantes, igrejas, salas comerciais, estacionamentos etc. A sereias caminharam entre o rio Belém (rio-esgoto), que atravessa a cidade, e entre as ruas e calçadas dessa avenida, seduzindo os passantes com suas vozes publicitárias e, desta forma, ironizando fortemente as propagandas presentes naquele local, subvertendo o mito, como crítica.

Figura 04 - Sereias do Centro Cívico



Fonte: Acervo pessoal (2017)

Ademais, ao realizarmos um trabalho de autoconhecimento em contexto com o espaço, estamos sendo políticos porque as contradições da estrutura estão contidas no espaço e dialogam com as nossas próprias contradições.

Com base na pedagogia da experiência, há a possibilidade de tessitura de conhecimento de si. Isso dialoga com o trabalho de mitologia pessoal desenvolvido por Cohen na década de 90, pois esse modelo se dá por meio da investigação e da experiência pessoal através do mito. Com essa experiência, o extensionista/performer pode criar sentido para a vida e, assim, transformá-la, como um alquimista de si mesmo, ou um ser autônomo e emancipado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa metodologia buscamos investigar o que toca no espaço e relacionar com as mitologias encontradas. Estamos no território do conhecer-se e da alteridade, o lugar da experiência em um processo em que todos participaram e criaram formas de rituais para si mesmos e, assim, se resignificaram. Por meio desse trabalho, os extensionistas criaram intervenções pessoais nos espaços escolhidos e muitos foram usados em outros momentos e desencadearam em outras performances e intervenções.

Neste sentido, e por analogia com os exercícios corporais que objetivam autoconhecimento e recriação de autoimagem, ao realizar o trabalho na rua permeada por símbolos, mitos constituídos por monumentos históricos, pinturas em painéis, rituais cotidianos dos transeuntes, a imagem que o performer vê, sente e lê está relacionada com o que é, bem como com o que o incomoda. Somos o que vemos. O que eu vi desta paisagem? Que é minha e que é, também, do outro? O que o outro viu? Esses rituais ativam forças pessoais e transformadoras de si e, assim, com a sociedade e o contexto em que está inserida/o.

Essa etapa de nossa investigação foi uma semente para realizarmos depois um trabalho de criação compartilhada com o público/transeuntes no espaço urbano, pois, com base nessa primeira experiência, percebemos a importância da percepção e enaltecimento das subjetividades para compor um nós, já que criar compartilhado requer união de diversidades, e essas diversidades precisam estar empoderadas e claras. Estou e estamos comigo com o outro, com o outro e com todos nós.

## REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larossa. **Nota sobre a experiência e o saber da experiência**. Espanha: Universidade de Barcelona, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2020.

CARREIRA, André. Dramaturgia do espaço urbano e o teatro “de invasão”. In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de. (Org.). **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005, p. 27-34.



COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORNAGO, Óscar. **Ensayos de teoria escénica**: sobre teatralidade, público y democracia. Adaba Editores Lecturas de estética: Madrid, 2015.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Artetnografia e Mitodologia em Arte no fomento ao ator de f(r)icção. **Revista Urdimento**, Florianópolis, SC, 2014, v.1, n.22, p167 - 180.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Caboclos, guerreiras, ator de f(r)icção: cravos e pérolas d'Alma. **Revista Urdimento**, Florianópolis-SC, 2015, v.2, n.25, p.72–83.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. O caso Joana: transporte e transformação do ator de f(r)icção. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org.). **Grotowski**: estados alterados de consciência (Teatro-Máscara- Ritual). Editora Giostri, 2015.

MARTINS, Lúcia Helena. **Dejetos, detritos e devaneios: dramaturgias do espaço em manifestações cênicas contemporâneas**. 2012. Dissertação (Mestrado em Dramaturgia). Uniandrade. Curitiba, PR, 2012. Disponível em: [https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/dissertacoes\\_2012/DISSERTACAO-Lucia.pdf](https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/dissertacoes_2012/DISSERTACAO-Lucia.pdf). Acesso em: 08 out. 2017.

MUSSI, Joana Zatz. **O espaço como obra**: ações, coletivos artísticos e cidade. *São Paulo: Editora da USP, 2012.*

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SANTO, Denise Espírito; LOTUFO, Júlia Junior. Corpografias Urbanas. **Rev. Bras. Estud. Presença** [online]. 2014, vol.4, n.1, p.70-82. ISSN 2237-2660. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266041982>. Acesso em: 18 jun. 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas**: princípios e aplicações. Campinas, SP: Papirus, 2012.

TURNER, Victor W. **O processo Ritual**: estrutura e antiestrutura. Trad. Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbush. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

Recebido em: 22/06/2020

Aceito em: 20/08/2020

## VÁRIO: UMA INTERVENÇÃO URBANA PARA O FIM DO MUNDO<sup>1</sup>

Diego Elias Baffi<sup>2</sup>

**RESUMO:** O ensaio contempla o contexto de criação e execução da intervenção urbana *Canto para dormir!*, que teve sua estreia em Portugal em novembro de 2017 e foi ofertada pelo artista-pesquisador autor deste escrito para apresentação a domicílio em troca de pernoite. A ação, que envolvia elementos normalmente considerados dentro do espectro da dança, teatro, contação de história e arte relacional, encontrou morada em 19 das 22 noites consecutivas em que foi ofertada, sendo performada em 19 casas diferentes de 5 cidades, na companhia de 76 pessoas e 2 gatos. A ação é observada no ensaio em diferentes perspectivas, e este se torna um mosaico de contágios entre lar e arte a partir da resignificação poética da memória e do cotidiano. Para isso, dialoga com estudos das áreas de artes (especialmente de artistas cênicas em sua maioria ligadas ao c.e.m – centro em movimento), filosofia, geografia humanista, arquitetura, história e sociologia. A metodologia utilizada é da autoetnografia e o ensaio resultante busca uma construção formal na qual a experiência de leitura reverbera a singularidade do acontecimento, no que vem se denominando escrita situada, escrita performativa ou *translato* poético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intervenção Urbana; Arte Relacional; Performance Urbana; Escrita Situada; quandonde.

### VARIOUS: AN URBAN INTERVENTION FOR THE END OF THE WORLD

**ABSTRACT:** The essay contemplates the context of creation and performance of the urban intervention *Canto para dormir!* which had its debut in Portugal in November 2017 and was offered by the artist-researcher author of this writing for home presentation in exchange for an overnight stay. The event, which involved elements normally considered within the spectrum of dance, theater, storytelling and relational art, found a home on 19 of the 22 consecutive nights in which it was offered, being performed in 19 different houses in 5 cities, in the company of 76 people and 2 cats. The event is observed in the essay from different perspectives, and this becomes a mosaic of interminglings between home and art from the poetic resignification of memory and everyday life. For this, it dialogues with studies in the areas of the arts (especially of performing arts mostly linked to c.e.m – center in movement), philosophy, humanistic geography, architecture, history and sociology. The methodology used is that of autoethnography and the resulting essay seeks a formal construction in which the reading experience echoes the uniqueness of the event, in what has been called situated writing, performative writing or poetic translation.

**KEYWORDS:** Urban Intervention; Relational Art; Urban Performance; Situated Writing; quandonde.

<sup>1</sup> A diagramação deste ensaio é fruto de uma parceria com a designer Cynthia Bresser ([flickr.com/photos/183433746@N05](https://www.flickr.com/photos/183433746@N05)). Para o texto final colaboraram Liliane Küpper e Gabriela Bortolozzo. A todas meu sincero agradecimento pela generosidade no olhar e pelas valiosas contribuições.

<sup>2</sup> Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); docente do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná FAP). É membro do GP Processos Criativos em Artes Cênicas (Unespar/CNPq) e coordenador do projeto de pesquisa *Arte e Espaço Público: uma discussão no meio da rua*. Paulistano de nascimento, campineiro de formação e curitibano de morada, é membro fundador da *quandonde intervenções urbanas em arte* (plataforma criada em 2012 que já atuou em 30 cidades do Brasil, além de 12 outros países da África, América e Europa) e do *Performers sem Fronteiras*, palhaço (atuação e direção), vegano, pai da Luísa, ciclista e antifascista. [www.quandonde.com.br](http://www.quandonde.com.br). E-mail: [diego\\_baffi@yahoo.com.br](mailto:diego_baffi@yahoo.com.br)

## DESDEENCANTOS

Há um tempo para partir,  
mesmo quando não há um lugar certo para ir  
Tennessee Williams

A capital de Portugal, Lisboa, chegou ao último trimestre de 2017 em uma situação de crise no setor imobiliário especialmente desencadeada pelos processos de gentrificação (enobrecimento de área histórica acompanhado de destituição de seus moradores originais) e *turistificação* (reorganização espacial na qual os interesses da população residente em determinada região são preteridos em benefício da população temporária interessada pelos atrativos ofertados pelo mercado turístico, em geral, efêmeros e espetaculares) que se intensificaram na cidade a partir do início da segunda década do século XXI<sup>3</sup>.

Foi em meio a este cenário que desembarquei na cidade para participar d’*O risco da dança: curso intensivo de formação e criação nos estudos do corpo e do movimento*, promovido pelo c.e.m – centro em movimento<sup>4</sup>. Buscava vivenciar os conhecimentos produzidos pelo c.e.m em quase três décadas de estudos do movimento, especialmente no que se referia a suas conexões com o espaço público e as práticas de *migração*, *presentificação* e de *convivência* dentro do processo criativo, que estão dentre as inquietações que moveram meu estudo de doutoramento<sup>5</sup>.

Minha estada em Lisboa foi de aproximadamente três meses. Tive o privilégio de chegar na cidade acompanhado de meu pai e minha avó, que reservaram uma semana antes do início da formação para conhecer a cidade em minha companhia. Neste período, estivemos hospedados em uma habitação temporária destinada a turistas. Meus planos na cidade esta semana incluíam buscar um quarto que pudesse alugar para morar no período da formação.

3 A esse respeito, vide FONSECA, Álvaro “Um luxo de cidade”, disponível em <https://pedras17.wordpress.com/2017/10/17/um-luxo-de-cidade/>. Acesso em 28 jun. 2020. Para discutir o contexto urbano de Lisboa no período aqui apontado, optei por citar – nesta nota e na nota de número 06 que trata do mesmo tema – perspectivas presentes e influentes no espaço de criação com o qual eu convivia (neste caso, o mesmo pode-se dizer do autor). Essa opção dá-se por acreditar que tais escritos apresentam a situação da cidade no período e o universo de referências que contribuem às criações artísticas que discutirei ao longo deste ensaio.

4 O c.e.m – centro em movimento “dedica-se desde o final dos anos 80 aos estudos do corpo e do movimento. No coração da investigação artística as práticas de dança e escrita têm sido exercitadas por cada profissional da equipa de fundo investindo em apurar com rigor as questões que vão surgindo e em garantir a vibração permanente de cada linha, gesto ou atmosfera que se vá fazendo pertinente no caminho diário, sem que haja um fechamento em modelos fixos e contribuindo para a fluidez e inter-nutrição entre a Arte e outras formas de conhecimento como a Filosofia, a Ciência, a Geografia ou a Experiência de Viver-Com.” Disponível em: <https://c-e-m.org/o-c-e-m/quem-e-o-c-e-m/> Acesso em: 28 jun. 2020. A prática do c.e.m envolve a construção de um modo de dizer específico: nota-se o “não-fechamento em modelos fixos” desde o desvio da norma culta na grafia adotada no nome do centro e em sua abreviatura. Por este motivo, as citações presentes neste ensaio quando provenientes de textos e vídeos produzidos no conjunto de estudos desenvolvidos no c.e.m (a saber: proferidas por Sofia Neuparth e Margarida Agostinho) foram transcritas tão próximo quanto possível da maneira como se apresentam nas publicações originais (*sic passim*).

5 Entre 2015 e 2019 conduzi uma pesquisa prático-teórica que relacionava o desenvolvimento de estratégias de construção e efetivação de ações *site-specifics* em intervenções urbanas em arte a partir do status de estrangeiro ao desdobramento de modos de dizer acadêmico-científicos em arte adequados às especificidades das práticas às quais se filiavam. Tal pesquisa originou a tese Ensaio entre mundos possíveis: a estrangeiridade como princípio para a criação de intervenções urbanas em arte. 2019. 9 v. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro (RJ), 2019. Este ensaio foi produzido originalmente como parte destes estudos. A versão aqui publicada foi revisada e ampliada.

Durante a procura me deparei com a considerável discrepância entre oferta (baixa) e demanda (alta) por residências ou vagas em moradias compartilhadas para aluguel na cidade que estivessem disponíveis a locatários que não fossem turistas o que, como esperado, contribuía para a aplicação de preços exorbitantes não apenas se considerasse minha capacidade de investimento, mas também para o padrão de remuneração dos empregos da cidade<sup>6</sup>.

Na medida em que ia se aproximando o final do meu período no alojamento alugado, intensifiquei e diversifiquei minha busca por um novo – incluí bairros distantes dos meus compromissos rotineiros e me dispus a pagar preço maior do que o que inicialmente me parecia adequado às minhas possibilidades –, mas, ainda assim, a procura restou infrutífera.

Na antevéspera do dia que ficaria sem hospedagem, um rapaz desconhecido (com quem minha única ligação era um amigo em comum em uma rede social e que, por isso, havia visto uma postagem que eu havia feito a respeito do meu iminente desalojamento nesta rede) me enviou uma mensagem pela *internet* na qual dizia que estava saindo de viagem e solicitaria às pessoas com as quais ele morava que eu tivesse acesso ao seu quarto para me hospedar durante sua ausência. Diante de minha grata surpresa acrescentou que abria mão de qualquer pagamento, de modo a contribuir para que eu pudesse economizar o suficiente para estar em condições de alugar um quarto a partir do dia que ele voltasse à cidade.

Me mudei para seu quarto após sua partida e fui tomado por uma grande admiração e gratidão por aquele rapaz que conheci por meio das roupas, móveis, plantas e histórias contadas pelos seus companheiros de casa muito antes de conhecê-lo pessoalmente. Como combinado, deixei o quarto um dia antes de seu retorno e só fui encontrá-lo por casualidade do destino, semanas depois, em um evento.

Porém, ao contrário do que imaginávamos a princípio, o período passado em sua casa não foi suficiente para que eu encontrasse a vaga que procurava. De maneira inversa, conforme os dias se passavam, menos atraente se tornava aos locadores que me selecionassem como inquilino das vagas oferecidas, devido ao relativamente curto período pelo qual eu as ocuparia quando comparado a outros candidatos.

E foi assim que por volta de dez dias depois de minha mudança para o quarto cedido a mim eu saía, não para um local alugado, como supunha e me esforçava em conseguir, mas para uma segunda hospedagem solidária, conseguida mais uma vez por meio de amigos em comum e por consequência de gestos generosos de pessoas até então desconhecidas. Vinte e cinco dias depois a história se repetia e eu migrava para minha terceira hospedagem solidária.

---

<sup>6</sup> Em **Lisboa (Portugal): Comunicado da Assembleia de Ocupação de Lisboa – AOLX**, disponível em <https://pt.squat.net/2018/01/05/lisboa-portugal-comunicado-da-assembleia-de-ocupacao-de-lisboa-aolx/>. Acesso em: 28 jun. 2020. Lê-se, por exemplo que “Tendo em conta que entre 2013 e 2016 houve um aumento médio das rendas em Lisboa na ordem dos 39% que se traduziu numa renda mensal média de 830€ e que o salário médio líquido em Lisboa ronda os 890€, podemos afirmar que estamos perante uma incombustível taxa de esforço de 93%, bastante acima dos cerca de 30% recomendados.” Atente-se ao fato que se trata de uma publicação portuguesa e que a palavra renda é usada em neste país com significado similar a que damos a palavra ‘aluguel’ no Brasil.

Ao longo desse período, e seguindo o tema de meu doutoramento, investigava os pontos de contato entre as práticas em dança propostas na formação, a estrangeiridade e a intervenção urbana. Pretendia que tais pontos me orientassem na direção da formulação de uma obra *site-specific*<sup>7</sup>.

Neste processo, era comum que, na medida em que as ideias apareciam e os orientadores das investigações – Sofia Neuparth, Mariana Lemos, Peter Michael Dietz e, eventualmente, Margarida Agostinho<sup>8</sup> – eram consultados, eles me convidassem à experimentação (a corporificação em lugar do exercício intelectual) e à permanência (a convivência com a inquietação como modo de progressiva formação de uma específica corporeidade na qual o caminho a seguir para a criação da obra se fazia na medida em que o corpo se impregnava da inquietação). E foi ao buscar atender a esses convites, que desisti de tentar encontrar meios de me despreocupar com os problemas relacionados à minha estadia durante as práticas formativas. Em lugar disso, busquei atentar aos modos pelos quais a partir da convivência com esta preocupação pudesse surgir pontos de encaminhamento a criações artísticas.

Um dos primeiros movimentos foi reconhecer as casas nas quais estava hospedado como meu lugar de permanência em criação e a busca pelo meu próximo local de hospedagem como potente formador da minha dança. Ao acolher *a ânsia por uma residência* como processo criativo eu me reconhecia no caminho de construção poética e me permitia permanecer no processo – ao invés de tentar eliminá-la – como modo de construir com ela, de corporificá-la e dançá-la.<sup>9</sup>

Eu acolhi a data preestipulada de partida de minha terceira hospedagem solidária como prazo para o início da ação que buscava propagar à dança e à intervenção urbana minha urgência por uma habitação. Como estratégia de concepção, passei a espreitar quais processos em curso me levariam a ela.

Um dos primeiros reconhecimentos que tive nesse momento foi da minha mobilidade como potência derivada da minha estrangeiridade. Não ter uma casa na cidade era o que vinha me permitindo viver belas histórias de acolhimento, conhecer pessoas marcantes e ter experiências inéditas (pela primeira vez: cozinhei uma sopa para outras pessoas; participei de uma assembleia de uma casa ocupada por um movimento social por moradia; aprendi sobre anarquismo com uma pessoa com longa e intensa vivência no assunto; me tornei hábil em subir os mais diferentes tipos de escadas carregando minha bicicleta; lavei paredes etc.). Desta perspectiva, ser estranho àquelas casas e às relações que se estabeleciam (diferentes das relações preconcebidas pelo mercado para

7 O termo *site-specific* se refere aqui a uma obra que se produza de modo indissociável do local no qual se apresenta, tanto no sentido físico (considerando a arquitetura e topografia do local), quanto no que se refere ao contexto sócio-histórico-cultural que o compõe e no qual está inserida, considerando-se aqui o público (ou como prefiro denominar, os partícipes) como parte deste contexto. A esse respeito vide Kwon, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. In: **Arte & ensaios** 17, 2008, p. 166-187.

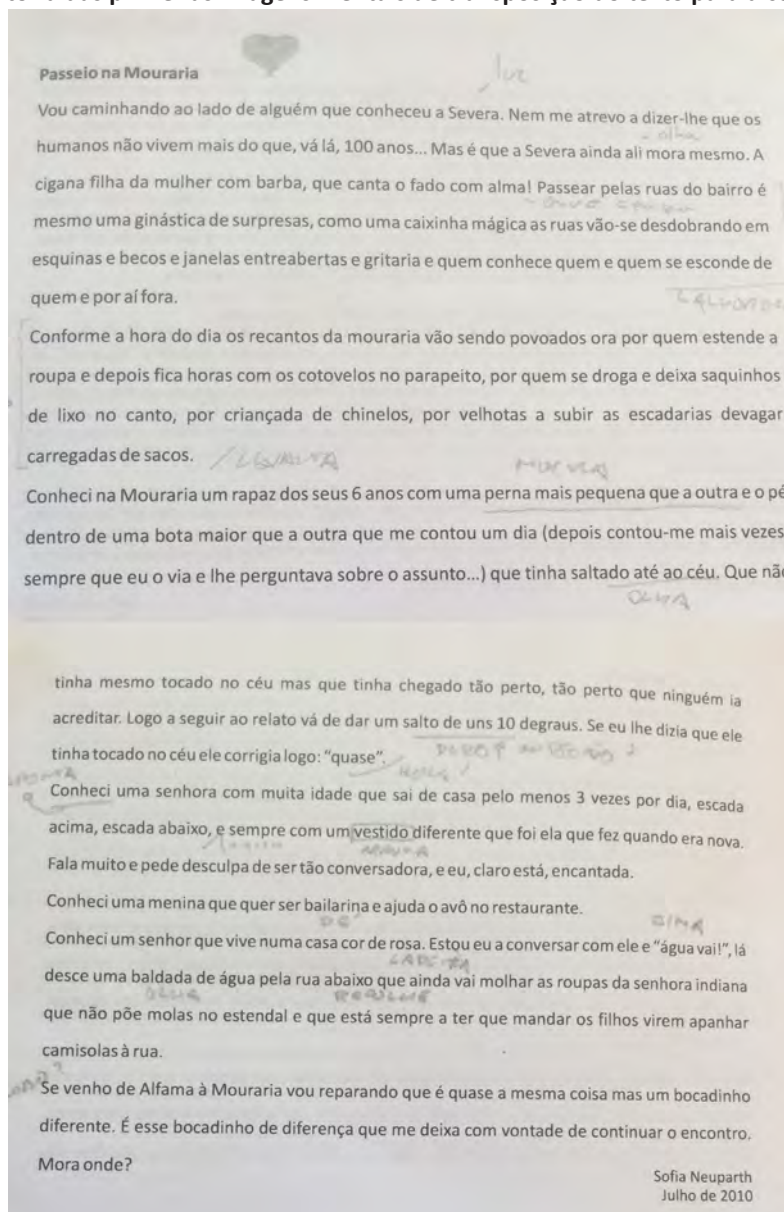
8 Para mais informações a respeito destes e de outros integrantes do c.e.m, sugiro consultar as minibiografias disponíveis em: <https://c-e-m.org/o-c-e-m/pessoas-do-c-e-m/> Acesso em: 28 mar. 2019.

9 Além da ação que começo aqui a descrever, um outro trabalho foi produzido a partir da mesma urgência. A videoarte “a renda (Es.Tra.Da IV)” propunha uma *ocupação em dança* dos espaços que estavam anunciados para aluguel ou venda com os preços inflacionados pela especulação imobiliária.

hospedagem) era o que havia me permitido me tornar estranho a mim ao fazer atividades novas e produzir corporeidades ainda não experimentadas derivadas destas novas vivências. O processo em curso me conduzia então a que a ação *site-specific* acolhesse tanto a mobilidade quanto as corporeidades em construção.

O segundo reconhecimento foi de que os encontros proporcionados pela minha condição deveriam ser propagados para a ação, por sua beleza e singularidade. Este reconhecimento me foi possível quando entrei em contato com a crônica “Passeio na Mouraria”, de Sofia Neuparth (2010).

**Figura 01 - Passeio da Mouraria, de Sofia Neuparth acrescido de anotações de minha autoria das primeiras imagens mentais de transposição do texto para a cena.**



Fonte: NEUPARTH, Sofia. Passeio da Mouraria. In: Pessoas e Lugares – Caderno do Festival Pedras d'Água 2009. c.e.m - centro em movimento: Lisboa, 2010. p. 35-36.

A beleza e a simplicidade na descrição de cada encontro que Neuparth teve com moradores do tradicional bairro lisboeta da Mouraria presentes na crônica me auxiliou a atentar às preciosas histórias que eu tinha conhecido e vivido até ali em cada cativante gesto de acolhimento a mim dirigido, principalmente no c.e.m e nas hospedagens solidárias. Quando cheguei à pergunta que termina a crônica – “Mora onde?” – eu já possuía outra resposta para além da angustiante “em lugar nenhum”: eu morava nos encontros, habitava e habitavam-me cada uma das convivências experienciadas. Entendi que eram a partir dos encontros que contaria meu percurso até ali, aproveitando também para, inspirado pela pergunta final, convidar os partícipes (cocriadores da experiência) a pensarem e compartilharem suas histórias de acolhimento, que poderiam então se tornarem parte da minha ação e serem propagadas nas noites sucessivas.

Foi tal entendimento que me levou a iniciar a construção da ação pela composição, em sala de ensaio, de coreografia produzida a partir desses diferentes acolhimentos, buscando gestos poéticos que sintetizassem a singularidade de cada convivência. Ao optar pela síntese de cada encontro, me permitia ao mesmo tempo expressar a especificidade da experiência por mim vivenciada e ser interpretado a partir das experiências de acolhimento vividas pelos meus interlocutores, em uma estratégia bastante similar a descrita por Julia Varley (2010):

Não tenho ideias originais ou geniais; minhas imagens são simples. Frequentemente, para não fazê-las reconhecíveis, transformo-as ligeiramente ou monto duas ou três simultaneamente, salvaguardando, sobretudo, a precisão e o dinamismo que lhes dão vida. Para esconder a obviedade, posso deslocar a ação no espaço, transferi-la a outra parte do corpo ou decompor o movimento em diversos seguimentos, que seguem direções divergentes. Reelaboro o material e oculto o caráter descritivo das ações. Tenho essa liberdade, porque minhas ações não devem explicar, mas sugerir, permitir múltiplas interpretações, conforme o contexto no qual estiverem inseridas (VARLEY, 2010, p. 100).

Figura 02 - imagens da dança que integrava a ação Canto para dormir!



Fonte: composição produzida por Yasmin Leoni a partir de fotos de Camila Soares.



Por fim, houve ainda um terceiro reconhecimento de um processo em curso que me conduziria à ação.

Anteriormente, fiz menção ao fato de que as experiências, imprevistas e inéditas, pelas quais passava nas moradias solidárias que me foram ofertadas, me tornavam estrangeiro (estranho) a mim mesmo, inauguravam outra possibilidade de mim durante as quais eu vivia, é bom que se diga, muito mais a sensação de desconforto e inadequação do que de realização (que vinha em um segundo momento, depois da ação cumprida, especialmente quando bem-sucedida). Tais sensações se faziam igualmente presentes, e em igual proporção, em outra manifestação da estrangeiridade (estranhamento), aquele produzido em mim e por mim nas casas nas quais era recebido.

Se habitava provisoriamente lares, é certo que aqueles lugares não se constituíam a mim como lar. Primeiro, por sentir que meu acolhimento estava sempre condicionado ao atendimento de uma expectativa, em geral não-dita, de que eu adotasse um comportamento adequado às regras e hábitos instituídos na casa anteriormente à minha chegada (e apenas parcialmente abertos à adaptação) e que estavam, por sua vez, diretamente relacionados ao que constituía aquele lugar como lar *de meus anfitriões*.

Tal percepção desencadeava em mim um estado quase permanente de atenção ampliada, que ao mesmo tempo que visava evitar, provocava desencaixes entre corpo-ambiente. Isso porque, mesmo quando a disposição de não violar as regras estabelecidas cumpria o seu intento, a percepção ampliada, em si, já dava a ver que o espaço da casa estava por mim e em mim sendo permanentemente reconfigurado, em processo de (des/re)construção. Tal disposição frente a casa como processual vai na contramão da configuração de lugar como espaço dotado de significado organizado e imutável já que, segundo o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan:

O lugar é um mundo de significado organizado. É essencialmente um conceito estático. Se vissemos o mundo como processo, em constante mudança, não seríamos capazes de desenvolver nenhum sentido de lugar (TUAN, 1983, p. 198).

Ao dar-a-ver a casa como processo, eu contribuía para que ela deixasse de ser um lugar com significado organizado, eu contribuía para a sua *deslugarização*<sup>10</sup> mesmo aos seus moradores originais.

Há também um segundo motivo para que aquelas casas não se constituíssem a mim como lar, e isso tem a ver com o fato de que minhas ações prescindiam da sensação de continuidade característica do lugar/lar. A quebra da continuidade se dava de dois modos, o primeiro se refere ao sentir. Quanto mais recente a minha chegada na casa, mais meus hábitos (ações e atitudes) e meu corpo (em sua dimensão física, e também de ritmos, tempos, percepções etc) reproduziam

<sup>10</sup> Existem amplas e fecundas discussões a respeito do conceito de lugar e seus derivados, especialmente na geografia humanista, que serve de base para a discussão em curso, o que pode gerar algum ruído sobre o que de fato se quer dizer com o neologismo aqui empregado. Para orientar melhor a leitura vale apontar que a *deslugarização* aqui defendida se alinha à discussão dos diferentes níveis (escala) de lugaridade, apresentada por Edward Relph (vide RELPH, Edward. **Place and placelessness**. Vol. 67. Londres: Pion, 1976) e não deve ser confundidas com o não-lugar como preconiza Marc Augé (AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.).

os espaços registrados anteriormente. Com o tempo a convivência na nova casa iam produzindo coengendramentos que transformavam meus hábitos e corpo, porém, isso não se dava de maneira uniforme: enquanto algumas relações corpo-ambiente me mostravam mais harmônico ao lugar que me encontrava, outras me mostravam ainda carente de tempo e repetições. Isso fazia do lar um espaço híbrido e múltiplo, parte sentido, parte ignorado:

[...] 'sentir' um lugar leva [...] tempo: isso se faz de experiências, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e ao longo dos anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do Sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar. Sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos (TUAN, 1983, p. 203).

O segundo modo de quebra da continuidade se refere não ao sentir, mas ao trânsito, ao meu movimento pela casa. Com o passar dos dias e na medida em que ia habitando aquele espaço, ia constituindo ações e paragens (para dormir, ler, me alimentar etc) alternativos aos estabelecidos. Espaços-tempos de demora em muito diferentes de meus anfitriões, que acabavam por criar perspectivas de uso do espaço e dos elementos no espaço, e, suscetivamente novas organizações de mundo e outras possibilidades de atravessamentos entre o fora (o outro) e o dentro (o mesmo) do espaço da casa:

No lar, os móveis como uma escrivaninha, uma poltrona, a pia da cozinha e a cadeira de balanço na varanda são pontos ao longo de um complexo caminho de movimento que é seguido dia após dia. Esses pontos são lugares, centros para organizar mundos. Como um resultado do uso habitual, o próprio caminho adquire uma densidade de significado e uma estabilidade que são traços característicos de lugar. O caminho e as pausas ao longo dele, juntos, constituem um lugar maior – o lar. [...] As paredes e o telhado lhe dão uma forma unificada. Retirem-se as paredes e o telhado e imediatamente torna-se evidente que as estações locais como escrivaninha e pia da cozinha são, por si mesmas, lugares importantes conectados por um caminho intricado, pausas no movimento, marcos no tempo rotineiro e circular (TUAN, 1983, p. 199-200).

Seja pela evocação da processualidade, seja pela quebra de continuidade, minhas estadas contribuía para a *deslugarização* dos lares que me recebiam. Ao inaugurar instabilidades imprevistas, contribuía para que na casa se avivasse sua possibilidade de atualização, de criação de novos espaços no mesmo espaço. Ao defrontar-me com essa força disruptiva como traço fundamental de minha condição presente compreendi que tal elemento se perpetuaria em minha ação pela sua potência de poetizar a casa, de contribuir para a refundação momentânea do lar como um espaço (novamente) criativo, como inauguração de outros lares e outras dinâmicas de fora e dentro em cada casa que eu viesse a realizar a minha ação.

Neste ponto, eu parecia ter as condições necessárias para a formatação da intervenção. Ao olhar para as histórias de acolhimento que vivi agregou-se a experiência em dança no c.e.m. À necessidade de acolhimento por mais algumas noites (22 no total até a minha partida do país), uniu-

se a intervenção urbana (o tensionamento entre espaços públicos e privados, dando ao privado o uso coletivo característico do espaço público e/ou ao público o processo de subjetivação e apropriação característico do privado). Ao desejo de propagar a história de Neuparth, somou-se o convite para a cocriação.

Após a elaboração destes elementos com o *acompanhamento lado a lado*<sup>11</sup> de Sofia Neuparth, em 30. nov. 2017 estreou a ação, que receberia o nome polissêmico de Canto para dormir!, com o seguinte programa:

- 1) Divulgar a ação verbalmente, por e-mail e em redes sociais na *internet*;
- 2) Quando houver a manifestação de interesse em receber a ação, mandar breve texto com detalhes como horários e condições mínimas para sua realização;
- 3) Ao chegar na casa do anfitrião, descobrir as melhores condições para a realização da ação no contexto de sua residência: sempre que possível, a apresentação deve se dar com os partícipes dispostos no local reservado para que eu durma;
- 4) Apresentar a primeira parte da cena previamente ensaiada: uma cena de teatro-dança da minha história em Lisboa a partir das situações de acolhimento vividas. A história deve percorrer em fala e coreografia todas as casas nas quais tenha sido acolhido, desde minha chegada na cidade até o dia anterior àquele em que eu estiver me apresentando. Utilizar como objeto apenas aqueles que estiverem comigo para minha estada naquela noite (na cena apresentada no primeiro dia, utilizar a mochila que estiver comigo; podem ser agregados outros objetos ao decorrer da temporada) e uma cadeira ou banco da casa;
- 5) Apresentar a segunda parte da cena previamente ensaiada: a *contação* da crônica “Passeio na Mouraria”, de Sofia Neuparth. Utilizar como objeto um lençol branco de casal e a luz de minha bicicleta (escolhido por serem objetos que estão comigo para a estada na casa) e a mesma cadeira ou banco usado na etapa anterior;
- 6) Aproveitar a pergunta “Mora onde?”, com a qual o texto termina para iniciar, com os partícipes uma conversa sobre as experiências de acolhimento que as pessoas têm em relação aos locais onde moram.
- 7) Propor aos presentes que construamos juntos uma concisa transposição em dança da experiência de acolhimento compartilhada pelo anfitrião/ões;
- 8) Tirar uma foto de todos os partícipes juntos, dispostos no local onde irei, em seguida, dormir;
- 9) Compartilhar a foto tirada na manhã sucessiva em rede social, acompanhada da data e cidade onde a ação se deu e, sempre que possível, do nome e link do perfil na rede social das pessoas fotografadas;

<sup>11</sup> Nome sugerido por Sofia Neuparth, tem como uma de suas principais funções a de substituir categorias geralmente tidas como hierarquicamente superiores como diretor ou coreógrafo por uma relação paritária.

10) Realizar em meu diário de campo relato poético, desenhado e escrito, da dança construída e de elementos-chaves das discussões realizadas.

Na página seguinte você terá acesso a uma imagem em alta definição que mostra os lugares que a intervenção foi performada e os espaços de reflexão que cada apresentação proporcionou. Para ler o documento, recomendo girar e ampliar a página no seu leitor de pdf ou imprimi-la em folha tamanho A1. Boa viagem.

# Libboa Portugal 2017



**Silvia e Filipe**  
17.12.2017

• Desde que minha anfítria se apresentou como disponível para receber o "Canto para dormir" me perguntava o que a teria atraído para a ação. Isso porque, no decorrer dos dias nos quais lá recebendo as reservas de pessoas interessadas em acolher a anfítria, fui percebendo alguns padrões: brasileiros, artistas, pessoas com amigos em comum em redes sociais, que já tinham tido contato com o c.e.m. que já tinham tido algum contato comigo anteriormente e que recebiam indicação de pessoas que já haviam participado da ação eram, nesta ordem, os que mais se atraíram à proposta. De certa forma, o acolhimento de minha anfítria era ligado a um reconhecimento anterior de um pertencimento comum em algum âmbito simbólico-cultural.

Minha anfítria deste dia não fazia parte de nenhum desses grupos, ou, pelo menos, não parecia fazer. Quando cheguei em sua casa e entrei na sala, ela estava acompanhada de uma amiga, ambas portuguesas, tentei aproximá-las, meu toque não pareceu ser simpático, já que não tinha encontrado um tema que nos situasse no mesmo lugar a um tempo sem tempo. Em algum momento, no meio da madrugada, a hora da ação se apresentou, como se a necessidade dela fosse algo de emergência. No lugar da indisposição ou pressa, o saber de experiência. Viverei!

É que essa experiência de viver, nós temos vindo de alguma forma cristalizar tanto o pensamento e a construção permanente de quem articulamos. Talvez, mas, e viver mesmo? Viverei!

Em contrapartida, ao conversar sobre o acolhimento com os participantes na ação deste dia, ouvi duas histórias interessantes relacionadas com o que separam de seus vizinhos de longa data. De quem não sabem nem mesmo os nomes. De modo que o estrangeiro – com todo seu fascínio pelo desconhecido e repleto de outras coisas fora de comum, ali se misturava com aqueles que tinham passado. Essa magia de pertos-distantes que a cidade produz.

**Bruna e Bruno**  
05.12.2017

• A história de acolhimento contada por estes anfítrios foi uma das mais experimentadas coreograficamente até encontramos uma forma que parecia justa. Isso porque, a cada nova apresentação os anfítrios vêm – através da dança proposta – um novo visor da história contada e a partir deste visor, suas possibilidades mais adequadas de transposição da experiência em dança. Desde modo, a coreografia em desenvolvimento não apenas se produzia a partir do acontecimento, mas se lançando luz sobre este acontecimento, produzindo novos passados (no sentido de novos olhares sobre o passado) e novos futuros destes passados (novas maneiras de de, devê-lo reverberar).

• Observei minha anfítria contar suas histórias de acolhimento. Tentei captar através de meu próprio corpo, do que ativa meus neurônios-espelho e desencadeia impulsos musculares perceptíveis, quais impulsos ligados à sua história são acompanhados de alterações macrocorporais: o corpo ou seja, quando gestos são utilizados para compor a história narrada. Tentei atentar principalmente aos impulsos que mobilizam também sua mão, ao seu lado, a se mover também, a reverberar corporalmente a história contada. Revelei então a partir final da ação e proponho uma dança da história narrada, que parte da ampliação dos gestos captados dentro de seus próprios vetores de movimento até que transpõem levemente a fronteira entre o gesto cotidiano e a dança. Eles observam minha proposta inicial e me dão sugestões de mudanças para que a coreografia se aproxime do modo como elas gostariam que sua história fosse dançada. Sintio neste percurso que algo ressoa entre nós e que dançar os gestos delas e ser direcionado para algo que transcende minha lógica primeira de reprodução do captado, além de ser um caminho para o Outro, coloca-me em contato com uma outra experiência de mim. Está em estado de dança vivendo uma sensação nova de mim através desse reverberar com o outro, me remete a como a filósofa brasileira Viviane Mosé apresenta a dança para Nietzsche na palestra O que dança envolve? A dança envolve algum grau de perda de si e isso para outras possibilidades, isso não faz parte de um ato de nós mesmos e nos permite olhar outras coisas. (...) O si mesmo é inflexível – se é que essa palavra pode ser dita – e si mesmo não pode ser dito por si mesmo e isto singular. Se você quer falar o seu si mesmo em um tempo sem tempo, esse tempo não é um tempo, esse tempo não é um tempo. (...) O si mesmo é sô se e é incomunicável. Então a dança afasta essa prisão do se e abre o si mesmo que é a experiência real de si.

ILMA, Dani, MOSE, Viviane. O Que Pode O Corpo? Café Filosófico CFFL. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=885G3UNk2p0. Acesso em: 24 mar. 2019.

**Julia**  
15.12.2017

• Cheguei na casa de minha anfítria e era um dia desses de jantar com os amigos. O rapaz mais novo me olhou desconfiado, mas era mais um dia cotidiano. Não digo que ela e seus amigos estivessem acostumados a trocar estadia por apresentações a domicílio, mas viviam assim e atuava como paqueta lá e em outros locais, não planejadas para espetáculos artísticos e esse deslocamento nos imantava, entre nós e com o nosso tempo.

Nas dezesseis ler e pós-modernismo como uma corrente artística avulsiva. Seu tratamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras.

Depois de jantar me propussem que a ação se desse na sala. Eles assistiram do sofá e eu ocuparia o espaço a frente da televisão. Reproduzi a disposição no espaço físico e a fruição dedicadas à televisão me parecia ser reinserir em uma relação previsível e não paritária, em que a um se reservava o ver e a outro a dar-se a ver, era importante para mim que estivessem ambos em igual oportunidade de agência ainda que em atitudes diversas e que sentissem os visos e agentes não lhes parecia uma afronta à relação que se prenunciava no modo de ocupação do espaço. Seguindo o programa, sugeri que fôssemos ao local onde eu dormia. Que reinventassem o quarto como espaço de partilhas possívelmente inéditas. Essa também era um convite para os colocarmos em um processo de resignificação dos lugares, próprio de nosso tempo, no qual é possível observar casos nos quais

GUATELÉ Igor. Arquitetura dos entrelaçamentos. Sobre a importância da arquitetura contemporânea. Casa da Arquitetura. São Paulo, 2012. p. 30

Em diferentes camadas, a ação parecia sempre sugerir a resignificação. Ela se inseria numa disposição paritária a um situar-se em nosso tempo.

**Silas**  
18.12.2017

partir do qual desenvolvemos nossas primeiras conversas: as diferenças e semelhanças entre a imagem que elas tinham de um brasileiro (principalmente produzida pelas novelas brasileiras reproduzidas nos canais de televisão portugueses) e minha pessoa que vivência aqui em Lisboa.

Aps, a ação, quando fui conduzido ao quarto no qual dormiria, ele era habitado pelo berço do filho que já tinha idade para dormir na cama, pelo piano que não se tocava mais, pelos livros lidos na época da universidade, pelos brinquedos antigos, pelos sacos de roupa fora de uso e que ali resistiam pelo seu valor simbólico. Percebi então que passava a fazer parte de outro conjunto, o do quarto de memórias.

**Maria Joia**  
11.12.2017

**Rio de Moura**

• Dizer que não se precisa procurar muito longe para vizinhança e desconhecido não quer dizer, no entanto, que na cidade se esteja sempre a cultivar o hábito de frequentá-la. Quer dizer apenas isso: que ela está próxima, porém escondido. E o desconhecido oculta-se sobre tudo aquilo que quer ser descoberto, quando nos aproximamos e que acaba por desconstruir o que se apresenta quando se frequenta o estrangeiro é manter-se entre, é visitar as frestas entre tudo aquilo que já lá está para nossa percepção. Essa estratégia que também diz do trabalho do c.e.m. e que encontra eco em minha ação.

• Uma vivência da cidade, a capacidade de criar afetos, de encontrar curiosidades, de acariciar o espaço público como um caminho de aventuras e descobertas, de não se preocupar muito longe para estar com algo desconhecido.

JHOES, Carolina. LUCIA, Joana. NEUPARTH, Sofia. O corpo na escola. In: Pessoas e Lugares – Caderno do Festival Pedra d'Água 2009. C.e.m. - centro em movimento, Lisboa, 2010. p. 24

**Alcibiades**  
06.12.2017

**São João Estoril**

• Cheguei na casa de minha anfítria e era um dia desses de jantar com os amigos. O rapaz mais novo me olhou desconfiado, mas era mais um dia cotidiano. Não digo que ela e seus amigos estivessem acostumados a trocar estadia por apresentações a domicílio, mas viviam assim e atuava como paqueta lá e em outros locais, não planejadas para espetáculos artísticos e esse deslocamento nos imantava, entre nós e com o nosso tempo.

Nas dezesseis ler e pós-modernismo como uma corrente artística avulsiva. Seu tratamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras.

**Alma e Gui**  
12.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Seguindo recomendação da acompanhante ludo a lado do "Canto para dormir", Sofia Neuparth, não padronizei a conversa que convidava e introduzia a ação a partir de uma dinâmica rígida. A conversa então passou a ser conduzida a partir dos assuntos em vigência no momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Esta foi a primeira vez que tive mais de uma dezena de participantes durante a ação. Deste, apenas dois residiam na casa na qual me apresentei. Os demais, vieram pela ação, pela proposta de estar juntos para viver uma experiência em um momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

NEUPARTH, Sofia. Movimento escuro em movimento Lisboa, 2014. p. 24

**Clara e Gui**  
12.12.2017

• Observei minha anfítria contar suas histórias de acolhimento. Tentei captar através de meu próprio corpo, do que ativa meus neurônios-espelho e desencadeia impulsos musculares perceptíveis, quais impulsos ligados à sua história são acompanhados de alterações macrocorporais: o corpo ou seja, quando gestos são utilizados para compor a história narrada. Tentei atentar principalmente aos impulsos que mobilizam também sua mão, ao seu lado, a se mover também, a reverberar corporalmente a história contada. Revelei então a partir final da ação e proponho uma dança da história narrada, que parte da ampliação dos gestos captados dentro de seus próprios vetores de movimento até que transpõem levemente a fronteira entre o gesto cotidiano e a dança. Eles observam minha proposta inicial e me dão sugestões de mudanças para que a coreografia se aproxime do modo como elas gostariam que sua história fosse dançada. Sintio neste percurso que algo ressoa entre nós e que dançar os gestos delas e ser direcionado para algo que transcende minha lógica primeira de reprodução do captado, além de ser um caminho para o Outro, coloca-me em contato com uma outra experiência de mim. Está em estado de dança vivendo uma sensação nova de mim através desse reverberar com o outro, me remete a como a filósofa brasileira Viviane Mosé apresenta a dança para Nietzsche na palestra O que dança envolve? A dança envolve algum grau de perda de si e isso para outras possibilidades, isso não faz parte de um ato de nós mesmos e nos permite olhar outras coisas. (...) O si mesmo é inflexível – se é que essa palavra pode ser dita – e si mesmo não pode ser dito por si mesmo e isto singular. Se você quer falar o seu si mesmo em um tempo sem tempo, esse tempo não é um tempo, esse tempo não é um tempo. (...) O si mesmo é sô se e é incomunicável. Então a dança afasta essa prisão do se e abre o si mesmo que é a experiência real de si.

**Barbara**  
20.11.2017

**Barbara**  
20.11.2017

• Era eu e era ela. Assim, como palavras desgarradas do mesmo lugar de origem (no Brasil). Separadas (e unidas) entre si por um convetico e um preterito imperfeito. O convetico era o c.e.m. onde dançávamos juntos há quase dois meses, o preterito imperfeito era os desentros (ou os quase encontros) que fomos com que só agora saímos juntos, para uma coisa qualquer depois do horário do curso. E essa coisa qualquer era a estreia do Canto para dormir, que seria em sua casa. Eu estava ansiosa e falávamos sobre outros assuntos no caminho. Ela me contou de histórias de parentes e vizinhos e me falou da necessidade de uma apresentação silenciosa. Esse silêncio dos estudantes que o historiador francês Jacques Le Goff conta que é atingindo nas estações espaciais desde a Idade Média.

É que os estudantes representam, na cidade um corpo estável e facilmente encaixado com hostilidade. Curiosamente, porém, não é esse, entre os migrantes vindo para a cidade, mas sim, que fala há pouco, os mais malajustos. Isso é, há a mesma censura que hoje se faz aqueles que têm das periferias: perturbam a vida dos bons burgueses, dos bons cidadãos.

LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades: conversações com Jean Le Goff. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. p. 40

**Bruna e Bruno**  
05.12.2017

• A história de acolhimento contada por estes anfítrios foi uma das mais experimentadas coreograficamente até encontramos uma forma que parecia justa. Isso porque, a cada nova apresentação os anfítrios vêm – através da dança proposta – um novo visor da história contada e a partir deste visor, suas possibilidades mais adequadas de transposição da experiência em dança. Desde modo, a coreografia em desenvolvimento não apenas se produzia a partir do acontecimento, mas se lançando luz sobre este acontecimento, produzindo novos passados (no sentido de novos olhares sobre o passado) e novos futuros destes passados (novas maneiras de de, devê-lo reverberar).

• Observei minha anfítria contar suas histórias de acolhimento. Tentei captar através de meu próprio corpo, do que ativa meus neurônios-espelho e desencadeia impulsos musculares perceptíveis, quais impulsos ligados à sua história são acompanhados de alterações macrocorporais: o corpo ou seja, quando gestos são utilizados para compor a história narrada. Tentei atentar principalmente aos impulsos que mobilizam também sua mão, ao seu lado, a se mover também, a reverberar corporalmente a história contada. Revelei então a partir final da ação e proponho uma dança da história narrada, que parte da ampliação dos gestos captados dentro de seus próprios vetores de movimento até que transpõem levemente a fronteira entre o gesto cotidiano e a dança. Eles observam minha proposta inicial e me dão sugestões de mudanças para que a coreografia se aproxime do modo como elas gostariam que sua história fosse dançada. Sintio neste percurso que algo ressoa entre nós e que dançar os gestos delas e ser direcionado para algo que transcende minha lógica primeira de reprodução do captado, além de ser um caminho para o Outro, coloca-me em contato com uma outra experiência de mim. Está em estado de dança vivendo uma sensação nova de mim através desse reverberar com o outro, me remete a como a filósofa brasileira Viviane Mosé apresenta a dança para Nietzsche na palestra O que dança envolve? A dança envolve algum grau de perda de si e isso para outras possibilidades, isso não faz parte de um ato de nós mesmos e nos permite olhar outras coisas. (...) O si mesmo é inflexível – se é que essa palavra pode ser dita – e si mesmo não pode ser dito por si mesmo e isto singular. Se você quer falar o seu si mesmo em um tempo sem tempo, esse tempo não é um tempo, esse tempo não é um tempo. (...) O si mesmo é sô se e é incomunicável. Então a dança afasta essa prisão do se e abre o si mesmo que é a experiência real de si.

**Julia**  
15.12.2017

• Cheguei na casa de minha anfítria e era um dia desses de jantar com os amigos. O rapaz mais novo me olhou desconfiado, mas era mais um dia cotidiano. Não digo que ela e seus amigos estivessem acostumados a trocar estadia por apresentações a domicílio, mas viviam assim e atuava como paqueta lá e em outros locais, não planejadas para espetáculos artísticos e esse deslocamento nos imantava, entre nós e com o nosso tempo.

Nas dezesseis ler e pós-modernismo como uma corrente artística avulsiva. Seu tratamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Seguindo recomendação da acompanhante ludo a lado do "Canto para dormir", Sofia Neuparth, não padronizei a conversa que convidava e introduzia a ação a partir de uma dinâmica rígida. A conversa então passou a ser conduzida a partir dos assuntos em vigência no momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Esta foi a primeira vez que tive mais de uma dezena de participantes durante a ação. Deste, apenas dois residiam na casa na qual me apresentei. Os demais, vieram pela ação, pela proposta de estar juntos para viver uma experiência em um momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Barbara**  
20.11.2017

**Barbara**  
20.11.2017

• Era eu e era ela. Assim, como palavras desgarradas do mesmo lugar de origem (no Brasil). Separadas (e unidas) entre si por um convetico e um preterito imperfeito. O convetico era o c.e.m. onde dançávamos juntos há quase dois meses, o preterito imperfeito era os desentros (ou os quase encontros) que fomos com que só agora saímos juntos, para uma coisa qualquer depois do horário do curso. E essa coisa qualquer era a estreia do Canto para dormir, que seria em sua casa. Eu estava ansiosa e falávamos sobre outros assuntos no caminho. Ela me contou de histórias de parentes e vizinhos e me falou da necessidade de uma apresentação silenciosa. Esse silêncio dos estudantes que o historiador francês Jacques Le Goff conta que é atingindo nas estações espaciais desde a Idade Média.

É que os estudantes representam, na cidade um corpo estável e facilmente encaixado com hostilidade. Curiosamente, porém, não é esse, entre os migrantes vindo para a cidade, mas sim, que fala há pouco, os mais malajustos. Isso é, há a mesma censura que hoje se faz aqueles que têm das periferias: perturbam a vida dos bons burgueses, dos bons cidadãos.

LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades: conversações com Jean Le Goff. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. p. 40

**Bruna e Bruno**  
05.12.2017

• A história de acolhimento contada por estes anfítrios foi uma das mais experimentadas coreograficamente até encontramos uma forma que parecia justa. Isso porque, a cada nova apresentação os anfítrios vêm – através da dança proposta – um novo visor da história contada e a partir deste visor, suas possibilidades mais adequadas de transposição da experiência em dança. Desde modo, a coreografia em desenvolvimento não apenas se produzia a partir do acontecimento, mas se lançando luz sobre este acontecimento, produzindo novos passados (no sentido de novos olhares sobre o passado) e novos futuros destes passados (novas maneiras de de, devê-lo reverberar).

• Observei minha anfítria contar suas histórias de acolhimento. Tentei captar através de meu próprio corpo, do que ativa meus neurônios-espelho e desencadeia impulsos musculares perceptíveis, quais impulsos ligados à sua história são acompanhados de alterações macrocorporais: o corpo ou seja, quando gestos são utilizados para compor a história narrada. Tentei atentar principalmente aos impulsos que mobilizam também sua mão, ao seu lado, a se mover também, a reverberar corporalmente a história contada. Revelei então a partir final da ação e proponho uma dança da história narrada, que parte da ampliação dos gestos captados dentro de seus próprios vetores de movimento até que transpõem levemente a fronteira entre o gesto cotidiano e a dança. Eles observam minha proposta inicial e me dão sugestões de mudanças para que a coreografia se aproxime do modo como elas gostariam que sua história fosse dançada. Sintio neste percurso que algo ressoa entre nós e que dançar os gestos delas e ser direcionado para algo que transcende minha lógica primeira de reprodução do captado, além de ser um caminho para o Outro, coloca-me em contato com uma outra experiência de mim. Está em estado de dança vivendo uma sensação nova de mim através desse reverberar com o outro, me remete a como a filósofa brasileira Viviane Mosé apresenta a dança para Nietzsche na palestra O que dança envolve? A dança envolve algum grau de perda de si e isso para outras possibilidades, isso não faz parte de um ato de nós mesmos e nos permite olhar outras coisas. (...) O si mesmo é inflexível – se é que essa palavra pode ser dita – e si mesmo não pode ser dito por si mesmo e isto singular. Se você quer falar o seu si mesmo em um tempo sem tempo, esse tempo não é um tempo, esse tempo não é um tempo. (...) O si mesmo é sô se e é incomunicável. Então a dança afasta essa prisão do se e abre o si mesmo que é a experiência real de si.

**Julia**  
15.12.2017

• Cheguei na casa de minha anfítria e era um dia desses de jantar com os amigos. O rapaz mais novo me olhou desconfiado, mas era mais um dia cotidiano. Não digo que ela e seus amigos estivessem acostumados a trocar estadia por apresentações a domicílio, mas viviam assim e atuava como paqueta lá e em outros locais, não planejadas para espetáculos artísticos e esse deslocamento nos imantava, entre nós e com o nosso tempo.

Nas dezesseis ler e pós-modernismo como uma corrente artística avulsiva. Seu tratamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Seguindo recomendação da acompanhante ludo a lado do "Canto para dormir", Sofia Neuparth, não padronizei a conversa que convidava e introduzia a ação a partir de uma dinâmica rígida. A conversa então passou a ser conduzida a partir dos assuntos em vigência no momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Esta foi a primeira vez que tive mais de uma dezena de participantes durante a ação. Deste, apenas dois residiam na casa na qual me apresentei. Os demais, vieram pela ação, pela proposta de estar juntos para viver uma experiência em um momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Barbara**  
20.11.2017

**Barbara**  
20.11.2017

• Era eu e era ela. Assim, como palavras desgarradas do mesmo lugar de origem (no Brasil). Separadas (e unidas) entre si por um convetico e um preterito imperfeito. O convetico era o c.e.m. onde dançávamos juntos há quase dois meses, o preterito imperfeito era os desentros (ou os quase encontros) que fomos com que só agora saímos juntos, para uma coisa qualquer depois do horário do curso. E essa coisa qualquer era a estreia do Canto para dormir, que seria em sua casa. Eu estava ansiosa e falávamos sobre outros assuntos no caminho. Ela me contou de histórias de parentes e vizinhos e me falou da necessidade de uma apresentação silenciosa. Esse silêncio dos estudantes que o historiador francês Jacques Le Goff conta que é atingindo nas estações espaciais desde a Idade Média.

É que os estudantes representam, na cidade um corpo estável e facilmente encaixado com hostilidade. Curiosamente, porém, não é esse, entre os migrantes vindo para a cidade, mas sim, que fala há pouco, os mais malajustos. Isso é, há a mesma censura que hoje se faz aqueles que têm das periferias: perturbam a vida dos bons burgueses, dos bons cidadãos.

LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades: conversações com Jean Le Goff. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. p. 40

**Bruna e Bruno**  
05.12.2017

• A história de acolhimento contada por estes anfítrios foi uma das mais experimentadas coreograficamente até encontramos uma forma que parecia justa. Isso porque, a cada nova apresentação os anfítrios vêm – através da dança proposta – um novo visor da história contada e a partir deste visor, suas possibilidades mais adequadas de transposição da experiência em dança. Desde modo, a coreografia em desenvolvimento não apenas se produzia a partir do acontecimento, mas se lançando luz sobre este acontecimento, produzindo novos passados (no sentido de novos olhares sobre o passado) e novos futuros destes passados (novas maneiras de de, devê-lo reverberar).

• Observei minha anfítria contar suas histórias de acolhimento. Tentei captar através de meu próprio corpo, do que ativa meus neurônios-espelho e desencadeia impulsos musculares perceptíveis, quais impulsos ligados à sua história são acompanhados de alterações macrocorporais: o corpo ou seja, quando gestos são utilizados para compor a história narrada. Tentei atentar principalmente aos impulsos que mobilizam também sua mão, ao seu lado, a se mover também, a reverberar corporalmente a história contada. Revelei então a partir final da ação e proponho uma dança da história narrada, que parte da ampliação dos gestos captados dentro de seus próprios vetores de movimento até que transpõem levemente a fronteira entre o gesto cotidiano e a dança. Eles observam minha proposta inicial e me dão sugestões de mudanças para que a coreografia se aproxime do modo como elas gostariam que sua história fosse dançada. Sintio neste percurso que algo ressoa entre nós e que dançar os gestos delas e ser direcionado para algo que transcende minha lógica primeira de reprodução do captado, além de ser um caminho para o Outro, coloca-me em contato com uma outra experiência de mim. Está em estado de dança vivendo uma sensação nova de mim através desse reverberar com o outro, me remete a como a filósofa brasileira Viviane Mosé apresenta a dança para Nietzsche na palestra O que dança envolve? A dança envolve algum grau de perda de si e isso para outras possibilidades, isso não faz parte de um ato de nós mesmos e nos permite olhar outras coisas. (...) O si mesmo é inflexível – se é que essa palavra pode ser dita – e si mesmo não pode ser dito por si mesmo e isto singular. Se você quer falar o seu si mesmo em um tempo sem tempo, esse tempo não é um tempo, esse tempo não é um tempo. (...) O si mesmo é sô se e é incomunicável. Então a dança afasta essa prisão do se e abre o si mesmo que é a experiência real de si.

**Julia**  
15.12.2017

• Cheguei na casa de minha anfítria e era um dia desses de jantar com os amigos. O rapaz mais novo me olhou desconfiado, mas era mais um dia cotidiano. Não digo que ela e seus amigos estivessem acostumados a trocar estadia por apresentações a domicílio, mas viviam assim e atuava como paqueta lá e em outros locais, não planejadas para espetáculos artísticos e esse deslocamento nos imantava, entre nós e com o nosso tempo.

Nas dezesseis ler e pós-modernismo como uma corrente artística avulsiva. Seu tratamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Seguindo recomendação da acompanhante ludo a lado do "Canto para dormir", Sofia Neuparth, não padronizei a conversa que convidava e introduzia a ação a partir de uma dinâmica rígida. A conversa então passou a ser conduzida a partir dos assuntos em vigência no momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Esta foi a primeira vez que tive mais de uma dezena de participantes durante a ação. Deste, apenas dois residiam na casa na qual me apresentei. Os demais, vieram pela ação, pela proposta de estar juntos para viver uma experiência em um momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Esta foi a primeira vez que tive mais de uma dezena de participantes durante a ação. Deste, apenas dois residiam na casa na qual me apresentei. Os demais, vieram pela ação, pela proposta de estar juntos para viver uma experiência em um momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Barbara**  
20.11.2017

**Barbara**  
20.11.2017

• Era eu e era ela. Assim, como palavras desgarradas do mesmo lugar de origem (no Brasil). Separadas (e unidas) entre si por um convetico e um preterito imperfeito. O convetico era o c.e.m. onde dançávamos juntos há quase dois meses, o preterito imperfeito era os desentros (ou os quase encontros) que fomos com que só agora saímos juntos, para uma coisa qualquer depois do horário do curso. E essa coisa qualquer era a estreia do Canto para dormir, que seria em sua casa. Eu estava ansiosa e falávamos sobre outros assuntos no caminho. Ela me contou de histórias de parentes e vizinhos e me falou da necessidade de uma apresentação silenciosa. Esse silêncio dos estudantes que o historiador francês Jacques Le Goff conta que é atingindo nas estações espaciais desde a Idade Média.

É que os estudantes representam, na cidade um corpo estável e facilmente encaixado com hostilidade. Curiosamente, porém, não é esse, entre os migrantes vindo para a cidade, mas sim, que fala há pouco, os mais malajustos. Isso é, há a mesma censura que hoje se faz aqueles que têm das periferias: perturbam a vida dos bons burgueses, dos bons cidadãos.

LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades: conversações com Jean Le Goff. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998. p. 40

**Bruna e Bruno**  
05.12.2017

• A história de acolhimento contada por estes anfítrios foi uma das mais experimentadas coreograficamente até encontramos uma forma que parecia justa. Isso porque, a cada nova apresentação os anfítrios vêm – através da dança proposta – um novo visor da história contada e a partir deste visor, suas possibilidades mais adequadas de transposição da experiência em dança. Desde modo, a coreografia em desenvolvimento não apenas se produzia a partir do acontecimento, mas se lançando luz sobre este acontecimento, produzindo novos passados (no sentido de novos olhares sobre o passado) e novos futuros destes passados (novas maneiras de de, devê-lo reverberar).

• Observei minha anfítria contar suas histórias de acolhimento. Tentei captar através de meu próprio corpo, do que ativa meus neurônios-espelho e desencadeia impulsos musculares perceptíveis, quais impulsos ligados à sua história são acompanhados de alterações macrocorporais: o corpo ou seja, quando gestos são utilizados para compor a história narrada. Tentei atentar principalmente aos impulsos que mobilizam também sua mão, ao seu lado, a se mover também, a reverberar corporalmente a história contada. Revelei então a partir final da ação e proponho uma dança da história narrada, que parte da ampliação dos gestos captados dentro de seus próprios vetores de movimento até que transpõem levemente a fronteira entre o gesto cotidiano e a dança. Eles observam minha proposta inicial e me dão sugestões de mudanças para que a coreografia se aproxime do modo como elas gostariam que sua história fosse dançada. Sintio neste percurso que algo ressoa entre nós e que dançar os gestos delas e ser direcionado para algo que transcende minha lógica primeira de reprodução do captado, além de ser um caminho para o Outro, coloca-me em contato com uma outra experiência de mim. Está em estado de dança vivendo uma sensação nova de mim através desse reverberar com o outro, me remete a como a filósofa brasileira Viviane Mosé apresenta a dança para Nietzsche na palestra O que dança envolve? A dança envolve algum grau de perda de si e isso para outras possibilidades, isso não faz parte de um ato de nós mesmos e nos permite olhar outras coisas. (...) O si mesmo é inflexível – se é que essa palavra pode ser dita – e si mesmo não pode ser dito por si mesmo e isto singular. Se você quer falar o seu si mesmo em um tempo sem tempo, esse tempo não é um tempo, esse tempo não é um tempo. (...) O si mesmo é sô se e é incomunicável. Então a dança afasta essa prisão do se e abre o si mesmo que é a experiência real de si.

**Julia**  
15.12.2017

• Cheguei na casa de minha anfítria e era um dia desses de jantar com os amigos. O rapaz mais novo me olhou desconfiado, mas era mais um dia cotidiano. Não digo que ela e seus amigos estivessem acostumados a trocar estadia por apresentações a domicílio, mas viviam assim e atuava como paqueta lá e em outros locais, não planejadas para espetáculos artísticos e esse deslocamento nos imantava, entre nós e com o nosso tempo.

Nas dezesseis ler e pós-modernismo como uma corrente artística avulsiva. Seu tratamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Seguindo recomendação da acompanhante ludo a lado do "Canto para dormir", Sofia Neuparth, não padronizei a conversa que convidava e introduzia a ação a partir de uma dinâmica rígida. A conversa então passou a ser conduzida a partir dos assuntos em vigência no momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Esta foi a primeira vez que tive mais de uma dezena de participantes durante a ação. Deste, apenas dois residiam na casa na qual me apresentei. Os demais, vieram pela ação, pela proposta de estar juntos para viver uma experiência em um momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de infância me permitiu compreender a proposta e a realização do "Canto". Ainda assim, algumas temas se tornaram recorrentes por serem mais de proximidade de um espaço específico de encontro e fruição. Dentre esses, o fato da ação final no local de residência foi um dos principais assuntos revisitados, o que significava que dispensávamos as formalidades previstas diante de um espaço de arte em área museológica e preservando sempre que nos desse pertinente o mesmo operando da casa: no ato de silêncio diante do Ofis seguido de palmas ao final, realizávamos um percurso conversado e sem um marco final no final da residência ao movimento de quem assistia, a possibilidade de ações diversas como levantar, sair, voltar, ir ao banheiro, fechar o corpo com bebida, etc. ou então, criar, tirar fotos ou filmar, passar na frente dos outros tanto correndo quanto devagar, me imitar, se encostar atrás de mim, tirar de ponta cabeça, rir, etc.

**Palama**  
13.12.2017

**Alma e Gui**  
12.12.2017

• Esta foi a primeira vez que tive mais de uma dezena de participantes durante a ação. Deste, apenas dois residiam na casa na qual me apresentei. Os demais, vieram pela ação, pela proposta de estar juntos para viver uma experiência em um momento prévio à ação e daí em diante, o contato com o amigo de

## DESDESENCONTRO

Em 2018, a ação Canto para dormir! foi convidada a integrar o festival pedras 18 – em que mundo queremos viver? em Lisboa, Portugal ocorrendo no mesmo formato por 5 noites consecutivas. Como parte das atividades que compunham o festival foi publicado um livro homônimo no qual apresento esse registro abaixo que é igualmente um convite à continuidade da dança. Penso que cabe reproduzi-lo na íntegra. O convite se mantém:

Enquanto teus olhos deslizam nestas linhas, você convida esse texto para dentro. Me refiro tanto ao sentido que vai fazendo em ti esse tanto dizer, quanto também de corpo. O teu olhar a lamber a folha sente o gosto de um discurso específico que só existe nesse encontro. Cada volta para reler uma frase, cada pausa para outros pensamentos são traços da coreografia improvisada tecida nesta convivência. O sentido se constrói no baile no qual adentramos e somos adentrados no encontro. Uma dupla captura. Fagossíntese.

A gente não costuma ver isso como dança. Ver o próprio olhar como dança: o abrir e fechar das pálpebras e da pupila, o desenho que os deslocamentos e que o focar exigem. A gente não costuma ver isso como dança até que algo ou alguém nos convida. O convite aceito é uma captura de possibilidades.

Durante 22 noites entre novembro e dezembro de 2017 busquei atender a um dos muitos convites que me eram feitos em meu cotidiano sem pouso definitivo e convidei moradores de Lisboa ou proximidades a receberem uma apresentação de arte em domicílio – a obra Canto para dormir!, que envolvia elementos normalmente considerados dentro do espectro da dança, teatro, contação de história e arte relacional – em troca de pernoite. O convite, quando aceito, capturava diversas possibilidades, com destaque para essa: tomar o encontro enquanto dança, e logo: tomar o encontro enquanto coreografia para uma nova dança, modificando sua geografia ao ponto de reporoseá-la: construindo-se pelo deslize necessário à manutenção de uma qualidade de abertura-convite para uma permanente modificação compartilhada.

Ao invés da repetição que busca resistir aos convites do encontro, uma dança convite para que o encontro resista: teus olhos e estas palavras; a dança. Adentrar e ser adentrado por sentidos. (não fazer sentido, mas criar sentido às coisas, avizinhar-se, contaminar-se pelos sentidos que do encontro emergem, criar paragem na transmutação, observar-se movimentos como dança; propor mundos). A cada encontro, continuar a começar.

Não se tratava de ser, mas de tecer pessoas. A cada noite. Assim como esse registro pode tecer em ti um espaço de encontro. E no encontro emerge, no que se confunde com ser, tua nova dança.

“Um livro não tem de ser conteudista, tem de te fazer dançar.”

Friedrich Nietzsche

(BAFFI, 2018, p. 44-46).

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAFFI, Diego Elias. Enquanto teus olhos deslizam nessas linhas... In: BETHÔNICO, Bernardo Esteves, Ana (Orgs.). **Pedras 18 – em que mundo queremos viver? práticas com pessoas e lugares de Lisboa**. Lisboa: edição de autor, 2018. p. 44-46.

BAFFI, Diego Elias. **Ensaio entre mundos possíveis: a estrangeiridade como princípio para a criação de intervenções urbanas em arte**. 2019. 9 v. Tese (doutorado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

BETHÔNICO, Bernardo; LARAMA, Júlia. **arco, corpos e palavras conversa com Margarida Agostinho**. c.e.m – centro em movimento, Portugal, 2017.

CARPINTÉRO, Marisa Varanda Teixeira. O Teatro e o Urbanismo. p. 181 In: MOSTAÇO, Edécio (Org.) **Para uma história cultural do Teatro**. Florianópolis / Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 179 – 211.

EHRENREICH, Barbara. **Dançando nas ruas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea**. Casa da Palavra: FAPERJ, Rio de Janeiro, 2013.

FREHSE, Fraya. **Ô da rua!**: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GUATELLI, Igor. **Arquitetura dos entre-lugares**: sobre a importância do trabalho conceitual. São Paulo: Editora Senac, 2012. p. 31

HOFS, Carolina; LOUÇÃ, Joana; NEUPARTH, Sofia. O corpo na escola. In: **Pessoas e Lugares – Caderno do Festival Pedras d'Água 2009**. c.e.m - centro em movimento: Lisboa, 2010. p. 24

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

NANCY, Jean-Luc. **O intruso**. Paris: Éditions Galilée, 2000. p. 4

NEUPARTH, Sofia. De ser criança ou a merda e a criação artística. In: **Abrigo portátil 2016**. Coleção em revista n. 1 [corpo em acontecimento]. Medusa: Curitiba, 2016.

NEUPARTH, Sofia. eu sei lá... In: **Manual de Estar**. c.e.m – centro em movimento: Lisboa, 2017

NEUPARTH, Sofia. **movimento escrito em estado de dança**. c.e.m - centro em movimento: Lisboa, 2014.

NEUPARTH, Sofia. **O corpo nas praças, o corpo das praças, a praça-corpo**, inédito.

SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: **RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção/Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia da Emoção da Universidade Federal da Paraíba**, vol. 4, n. 12, dezembro de 2005. João Pessoa: GREM, 2005.

TUAN Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

VANEIGEM, Raoul. Banalidades básicas. In: **Situacionista**: teoria e prática da revolução. Conrad: São Paulo, 2002.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

**Recebido em: 10/08/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**



## FEITURAS MANUAIS COM A CIDADE: REMENDAR ARTE E MUNDO

Fernanda Rodrigues Perondi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esse texto é um convite para costurar à mão o rasgo entre arte e cidade, a partir da prática *Com as mãos na rua*, realizada desde 2017 na cidade de Curitiba - Paraná. Tal prática clama pela dissolução tanto da autoria e do artista, quanto do espectador, ocupando-se das relações que se dão no vínculo com o social. O texto divide-se em três fragmentos: apresentação da prática junto do conceito de inoperosidade de Giorgio Agamben, fundamental nesta reflexão; mapeamento de duas noções em arte que tangem as questões relacionais sociais, sendo elas, o conceito de Escultura Social desenvolvido pelo artista alemão Joseph Beuys, e a noção de Programa Performativo desenvolvido pela artista brasileira Eleonora Fabião; por último um relato pessoal do processo de encadernação artesanal e seus desdobramentos, vivencia que atravessou a pesquisa de pós-graduação da autora deste artigo.

**PALAVRAS-CHAVE:** relação; cidade; inoperosidade; performance.

### MANUAL MAKING WITH THE CITY: MENDING ART AND WORLD

**ABSTRACT:** This text is an invitation to sew manually the tear between art and city, from the practice *With hands on the street*, held since 2017 in Curitiba – Paraná. Such practice calls for the dissolution of authorship and the artist, as well as the viewer, dealing with the relations that occur in the link with the social. This article is split into three fragments: the presentation of the practice allied with the concept of inoperability by Giorgio Agamben, a fundamental concept in this reflection; mapping of two notions in art that concern social relational issues, namely the concept of Social Sculpture developed by the German artist Joseph Beuys, and the notion of Performative Program developed by the Brazilian artist Eleonora Fabião; and finally, a personal account of the handmade bookbinding process and its consequences, an experience that went along the postgraduate research of the author of this article.

**KEYWORDS:** relation; city; inoperability; performance.

---

1 Mestranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduada em Artes Cênicas: Intepretação pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em 2013. Entre as formações se destaca a realização da residência artística FIA-2015 no Cento em Movimento (CEM) em Lisboa, Portugal. E-mail: fer.perondi@hotmail.com

## COM AS MÃOS NA RUA: ALINHAVAR CONVIVÊNCIAS

Faço tricô na escadaria do TUC<sup>2</sup>. Olho e vejo as mãos dançando repetidamente os mesmos gestos. Uma mão entra com a agulha azul-bebê por dentro do ponto, enquanto a outra enlaça a lã amarelo-manga na agulha. Uma vez, depois mais uma vez, mais uma, e assim por diante, até completar a carreira. As mãos trocam as agulhas e seguem de novo o mesmo feitiço. Então transporto o olhar das mãos para a cidade. Vejo velocidade, me vejo compondo cidade. O tempo das mãos e o tempo dos carros. Enquanto isso as mãos ainda tecem na altura do plexo escutando o pulso das batidas do coração, acompanhando os passos do calçado preto envernizado na mesma batida das mãos e do coração. A cidade fia e desfia sinfonias entre corpos em contínua aparição com mundos.

*Com as mãos na rua*<sup>3</sup> é um encontro marcado com a cidade, um flerte com as calçadas cheirando a mijo, um namoro silencioso com o barulho dos carros e catarros, um fiar dos tempos em contratempos, prática doméstica feita no centro da cidade. A prática compõe-se por pessoas sentadas na escadaria do TUC, fazendo tricô, crochê, bordado e outras manualidades, toda sexta-feira das 9h às 12h. Estamos, às vezes um, às vezes cinco, a praticar as mãos. Às vezes chove e ninguém está lá. Conhecidos chegam, desconhecidos também. No enquanto do fazer das mãos, praticamos encontros, observamos distâncias, desviamos as abordagens abusivas, acolhemos as histórias que chegam, estamos à escuta. Nós tricotamos, cantarolamos baixo, olhamos para a rua, conversamos e silenciemos. Desde fevereiro de 2017 teceu-se essa paisagem (figura 1).

O convite que faço a partir desta prática é para durarmos no limiar entre fazer artístico e o cotidiano, motivo pelo qual me refiro a esse evento como prática, aquilo que se dá no ato de praticar, ao invés de prática artística ou prática performativa. No meu fazer, pensar e sentir artístico reverbera a fala do performer Willian Pope: “artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo” (POPE *apud* BESSIRE, 2002, p. 22).

2 TUC é a sigla do Teatro Universitário de Curitiba, situado no Largo da Ordem, centro histórico de Curitiba/PR.

3 Prática iniciada pela autora deste artigo, em 2017.

Figura 1- Encontro *Com as mãos na rua* em março de 2017; Da esquerda para a direita: Mulher com a mão na cintura e mulher de camiseta listrada vermelha são passantes que param para ver o que fazíamos; Na sequência Rosana de Lima; Raul Freitas; Aline Troiani e Itaércio Rocha.



Fonte: registro fotográfico feito pela autora (2017)

*Sexta feira 13 de outubro de 2017, nem frio nem calor, está nublado e aquele fragmento da cidade de Curitiba está vestido de cinza.*

*Uma mulher que veste amarelo se aproxima.*

*Mulher: Bom dia!*

*Nós: Bom dia!*

*Mulher: É um curso de trabalho manual?*

*Fernanda: Não... a gente se encontra toda sexta aqui pra tricotar junto.*

*Mulher: Hmmm!*

Ela vai embora e nós ficamos a fiar sua pergunta sobre o que estamos fazendo ali. Conversamos sobre o que nos acontece enquanto estamos tecendo com as mãos no centro de Curitiba, tecemos pensamentos em conversas, brincamos com a graça de juntar as palavras ‘com’ e ‘mãos’: cásmão. Na ausência de uma palavra já inventada para definir o que estamos fazendo, inventamos o verbo comãozar. Comãozar se define pelo fazer das mãos em cidade, tem a ver com atentar às convivências entre pessoas e lugares por dentro desses fazeres manuais. A atmosfera que se instaura quando estamos comãozando na escadaria é sutil e (des)afina-se aos movimentos da cidade, faz aproximar e distanciar vidas. Com-mão-zar, manusear publicamente, alinhar cidade-com-cidadão.

Fiar com as mãos no espaço da cidade é confiar à realidade cotidiana um modo que tensiona dinâmicas e lógicas hegemônicas capitalistas. Ao desconfiar da normatização da vida contemporânea, a prática *Com as mãos na rua* pesponteia uma resistência frente a essas hegemonias maiores e sufocantes, desautoriza os padrões utilitários e produtivos atuais. Ao inoperar na produção deste mundo, instauramos uma trama que se dá no interstício com o social, com o outro e com o mundo, aqui e agora. Essa prática assegura a fricção entre corpos humanos e não humanos, entre mãos, novelo e chão da cidade, os quais estão a todo tempo negociando espaços e tempos dessa trama social. A inutilidade das manualidades se faz útil naquele que as realiza, trata-se de experienciar a si no enquanto das mãos com o espaço público. O uso de si, o uso das mãos e o uso da cidade numa implicada relação de cocriação, de absoluta e recíproca imanência. O que se evidencia nesta prática são os processos relacionais entre o fazer das mãos e as convivências sociais para além das utilidades, finalidades e objetividades.

Em janeiro de 2018 ao tentar explicar para um amigo o que é tal prática, como ela acontece e o que estamos fazendo naquela escadaria, ele me presenteia com um conceito valioso, em sua indagação. Diogo: *Mas isso é inoperar do Agamben, sabe? Inoperosidade?! Sim, i-n-o-p-e-r-o-s-i-d-a-d-e!* A prática das mãos na rua atravessa e é atravessada pelo conceito de inoperosidade do filósofo italiano Giorgio Agamben, que anima, chacoalha e agita esse outro modo de estar na cidade, mais indeterminado, indefinido, dissidente. A inoperosidade é uma crítica ao humano que busca definir-se e dar-se forma pela própria operação, pois ele está condenado a permutar incessantemente a própria vida com a própria operação, e vice-versa. As forças que regem e governam nossa civilização atualmente tendem a definir o vivente humano por meio de sua função, assim o vivente contemporâneo crê-se capaz de tudo e não percebe a cegueira frente às suas capacidades, ou, pior ainda, vê-se encurralado perante suas incapacidades. A inoperosidade propõe o empoderamento da própria impotência.

Para Agamben há na inoperosidade um resgate da nossa própria impotência, visto que aquele que é separado do que pode fazer, pode ainda resistir, pode ainda não fazer, porém “aquele que é separado da sua impotência perde, ao contrário, principalmente, a capacidade de resistir” (AGAMBEN, 2015, p. 73). Portanto é a consciência do que não podemos ser que nos garante quem somos, esta visão lúcida do que podemos não fazer que nos dá consistência ao nosso agir, conclui o autor. Tal noção desmonta nossa consciência ocidental de indivíduo/identidade onde somos motivados a ser alguém, de preferência alguém importante. Agamben e a inoperosidade nos convidam a disponibilizarmos ao qualquer, àquela vida nua, anônima e comum que tanto fugimos atualmente, principalmente nós ‘artistas’. É na vida-qualquer que reside a compreensão de que não somos, mas estamos sendo. Usar é portanto a afeição que se recebe no enquanto do uso. Agamben (2017, p. 60) vai chamar esse sujeito de “ser-já-antecipadamente-em-relação-consigo-em-um-mundo”. Logo, o vivente que não é identificado perante sua operação no mundo constitui a si no entrecruzamento com o mundo, numa relação de absoluta e recíproca imanência.

O que fica evidente, portanto, são os processos relacionais de coimplicação e cocriação entre corpos e mundos, bem como vimos na experiência da prática *Com as mãos na rua*. A feitura das mãos com a cidade tece modos de existência menos operativos no instante do gesto, fia existência em reexistência alargando os horizontes possíveis da vida contemporânea, gestando outros modos de estar no mundo, modos mais coexistentes e convivenciais. Praticar as mãos com o espaço público é um exercício cotidiano, aberto, disponível, exposto aos tempos e espaços efêmeros para comviver, coabitar, compor, commover, coexistir, comversar. Estamos lá comãozando sem tendenciar encontros. No enquanto das coexistências convivem corpos e mundos.

A relação neste caso nem sempre se traduz por participação, visto que a prática das mãos não se preocupa com a criação de um coletivo ou ainda de tendenciar os outros cidadãos para aquele fazer, mas ressitua no enquanto das convivências as vidas em si e no mundo. Essa prática se ocupa antes de cultivar presenças expostas ao tear que nasce entre mim e o outro, juntos ou não. Na paragem no espaço público, estamos no exercício de alargamento dos tempos e espaços por onde as zonas relacionais acontecem. Nesta perspectiva não há necessidade, nem interesse em cativar algum tipo de interação ou participação, pois compreendo que a participação não está imune às relações de poder, ao contrário, é através dos modos participativos que se afirmam as entidades do artista e do espectador.

*Estou sozinha sentada na escadaria fazendo tricô  
quando um senhor se aproxima  
e diz: onde eles querem que você passe, pare.  
Pare na frente deles. Eles querem que você não pare, pra que eles passem,  
pra você ir, mas pare.  
Não faça o que eles querem!*

Encontros e relações aparecem então como questão central nessa prática. A partir de duas propostas da arte da performance que ocupam-se de implicações relacionais, vou aprofundar na ideia de que a prática *Com as mãos na rua* aproxima práticas artísticas e práticas da vida cotidiana, criando remendos entre arte e mundo.

## COMÃOZAR: REMENDAR ARTE E MUNDO

Para aprofundar e desenvolver a proposta de que tal prática aproxima fazeres em arte e mundo, serão mapeados o conceito de Escultura Social desenvolvido pelo artista alemão Joseph Beuys, um dos precursores da arte da performance, e a noção de Programa Performativo desenvolvido pela artista brasileira Eleonora Fabião, problematizadora dessa arte performativa no contexto brasileiro atual. Há saltos temporais, políticos e de linguagem entre essas propostas, porém nesta escrita elas se cruzam e criam um campo em comum através da afirmação implícita de que uma obra de arte é antes um exercício de vida que se dá nos vínculos sociais.

Desde a década de 1960, é notável o deslocamento de interesse dos artistas da ênfase na produção de uma obra para a criação e engajamento em contextos sociais. No despontar dos movimentos da arte relacional e da arte da performance, fortaleceu-se a consciência crítica sobre a produção e o consumo de arte, com a proliferação de problematizações sobre aspectos formais, referentes às compreensões sobre a autoria e sobre qual seria o gesto definitivo para um artista. A partir desse período, muitos outros movimentos ocuparam-se destas abordagens: a criação coletiva e colaborativa, a ênfase no corpo do artista, a ação enquanto discurso, a consideração biográfica do artista em relação ao território que habita.

Joseph Beuys, em seus esforços para ampliar (ou simplificar) a noção de arte e seu intuito de aproximar a criação ao âmbito cotidiano, influencia-se pelo pensamento romântico alemão do século XIX (PORTUGAL, 2007, p. 17), que vislumbra na prática artística a solução para uma reestruturação social. O cenário pós-segunda Guerra Mundial em que habita colabora para o modo como o artista coloca em ação os seus pensamentos, ritualizando o cotidiano e rompendo com os limites da arte. Seu discurso questiona o excessivo cientificismo, racionalismo e materialismo que renegam as forças emotivas, imaginativas e intuitivas da vida humana.

O conceito de Escultura Social por ele desenvolvido dedica-se ao potencial da arte em transformar estruturas, condutas sociais e realidades. Beuys define a *realidade* enquanto organismo que inclui natureza, viventes e contextos em conexões materiais e espirituais. Na vida humana, vislumbra uma determinação antropológica para que fossem artistas na sociedade, com potencial de criar e recriar realidades. Há em todo vivente a capacidade de mudar, de moldar e esculpir o mundo através das suas ações, pensamentos, objetos e linguagem. Esse desenvolvimento só é possível num contexto de liberdade onde as definições de arte e vida já sofreram um alargamento radical e revolucionário. Esculpir socialmente é “um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista” (BEUYS *apud* DURINI, 1997, p. 54). Para Beuys, não era na obra de arte que estava a sua importância, mas nos atravessamentos que o fazer artístico realiza em todos os campos da existência. Segundo Beuys,

Esta concepção de arte não é nenhuma teoria, é uma configuração do pensamento; evidentemente que não se trata de uma figuração que se pode pendurar na parede [...], é uma maneira de proceder, onde se percebe que o olho interno é muito mais importante que as imagens externas (BEUYS *apud* PORTUGAL, 2007, p. 45-46).

Neste percurso Beuys se interessa por uma arte da experiência, que proporciona ao vivente humano uma experiência que inspira reflexões outras em torno das condições já postas. Participante ativista e vigoroso dos movimentos pós-modernistas, sua ideia de arte se desenvolve numa zona efêmera, fragmentária, caótica, plural e descontínua, onde o material é justo a *ação*, fosse uma ação artística ou ainda uma ação cotidiana. Seu discurso e suas ações iniciam a noção de performance

porque questionam a lógica da arte, porque impregnam-se por uma presença humana e social, fazendo uma forte crítica ao destino experimental da arte contemporânea.

Em 1965 realiza uma de suas mais conhecidas ações: *Como explicar um quadro para uma lebre morta*<sup>4</sup>. Nesta ação o artista trabalha sobre a incompreensão e o distanciamento onde a arte teria chegado, questionando as vias pela qual vinha sendo feita e que tipos de pensamentos e reflexões suscitava. Desejoso por ausentar complexidades racionais que exigiam conhecimentos específicos da área artística, ele buscava proporcionar reflexões que se davam pelos caminhos da intuição, inspiração e imaginação. É nesse pensar que reside o campo para esculpir um outro social, segundo ele. Sua Escultura Social compreende o próprio pensamento humano.

Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da ideia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos formar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas (BEUYS *apud* PORTUGAL, 2007, p. 49).

A noção de Escultura Social revolucionou com a concepção convencional de arte, pois incluiu os gestos menores e cotidianos como acontecimentos estruturais na elaboração de uma sociedade. Neste aspecto que Beuys e suas propostas são importante para a sugestão de que as feitura manuais em espaços públicos contemporâneos, são práticas que remendam fazer artístico e mundo. A Escultura Social entrecruza a prática das mãos na rua, sobretudo quando se ocupa da realidade cotidiana para promover outro modo de estar em sociedade, modos que reverberam intensidades à vida cotidiana, abrindo poros por onde a realidade é ressituada. Tal atravessamento ajuda a refletir também a sugestão de que as feitura manuais, enquanto estão sendo realizadas, remendam à vida comum modos dissidentes para viver junto, bem como a proposta performativa de Beuys que borra com as fronteiras entre arte e vida.

Sob uma outra perspectiva e recorte, a noção contemporânea de Programa Performativo, desenvolvida pela performer e pesquisadora Eleonora Fabião, destaca aspectos relevantes para a prática *Com as mãos na rua*. Dedicada às questões da arte da performance que turbinam a relação do cidadão com a cidade através do fazer artístico, tal programa se define pelo “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 4). No interstício com o social o programa performativo é portanto um motor da experimentação do corpo com o mundo.

Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática ‘acutilante’ e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime

4 Ação apresentada na galeria Schmela de Dusseldorf em 1965.

de atenção artístico. Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tônus e flexibilidade, planejamento e abertura e presença de espírito (FABIÃO, 2013, p. 10).

Para Fabião interessa a arte que lida com o corpo tanto do artista quanto do espectador, como potência relacional onde as dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas negociam outros modos para compor mundo, aqui e agora. Inspirado no movimento da arte da performance, que, como já descrito no início deste subtítulo, trata-se de um gênero tão multifacetado, um sistema aberto tão flexível que se desvia de qualquer definição rígida de arte, artista, espectador ou cena (FABIÃO, 2008), o Programa Performativo fomenta a experiência do encontro, das situações relacionais que sucedem da feitura em arte com os espaços e os tempos da cidade e dos cidadãos, “cria corpo e relações entre corpos, deflagra negociações de pertencimento, ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. O Programa é motor de experimentação psicofísica e política” (FABIÃO, 2013, p. 43).

Tal Programa é um procedimento composicional específico que sugere a desconstrução da representação, tão fundamental à arte da performance. Sendo ele o enunciado da performance que possibilita, norteia e move a experimentação, este procedimento, assim como a Escultura Social de Beuys, trata-se da experiência que suspende automatismo, hábito, mecânicidade e passividade no ato de pertencer.

Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência (FABIÃO, 2013, p. 9).

O convite que este procedimento faz à arte é que ela se ocupe antes em descrever o sujeito da ação, junto da descrição dos padrões, hábitos e convenções que o cercam. Junto das reflexões de Nato Thompson em seu livro *Living as Form: socially engaged art from 1991* (2012), interessa também à Fabião, antes de indagar o que é arte, perguntar o que é a vida (THOMPSON *apud* FABIÃO, 2013). Neste caso, cabe ao artista investigar possibilidades de arte, de pensamento, de materialidade, de mundo que desfamiliarizem o familiar “gerando espaço para que outras formas de vida, de instituição, de produção e recepção possam ser articuladas, propostas, vividas” (FABIÃO, 2013, p. 8), segue ainda afirmando que tal programa conduzirá o artista para campinas da desconstrução da ficção, da moldura e para o desmanche da representação, realizando assim ações cujo objetivo é “a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo” (FABIÃO, 2013, p. 8).

Até aqui torna-se evidente que esses procedimentos dinamizam o campo da arte, impulsionando-o para desdobramentos radicais ali onde práticas artísticas se desdiferenciam das práticas de vida. É aí que se torna possível experienciar outros modos de existência, quando o ato



criativo nada mais é do que a instauração de um momento relacional entre vivente e mundo. A artista e professora Renata Roel, também mobilizada por friccionar o fazer artístico ao cotidiano se depara, durante o processo criativo do projeto *Baile*<sup>5</sup>, com os desdobramentos decorrentes de um fazer e pensar em arte que se dão no interstício social:

No cultivo da presença tecida a partir dos vínculos sociais, a arte se faz desconstruindo hábitos arraigados e transformando a percepção sobre a vida. Há, nessa perspectiva, uma modificação na relação da arte friccionada ao cotidiano que se diferencia de uma exposição de um trabalho artístico na paisagem urbana. Interessa o lugar onde o próprio cotidiano e as relações humanas e não humanas que o compõem ganham outros caminhos a serem experimentados (ROEL, 2019, p. 45).

O escritor argentino Reinaldo Laddaga, ao analisar as produções artísticas contemporâneas, traz à tona projetos que se orientam dentro do que ele nomeia de um regime prático das artes que explora os modos experimentais de coexistência entre pessoas e lugares. São práticas que encontram nas relações, situações que exercitam cooperações e coletividades através da multiplicidade e das diferenças, que favorecem as “comunidades temporárias que concebem como sistemas capazes de produzir alguns resultados, mas também como experimentos da vida em comum em entornos improváveis” (LADDAGA, 2013, p. 16).

Esta arte que toma o horizonte das convivências sociais, em vez da afirmação de um espaço autônomo, resiste à arte da representação, dos significados, das metáforas, da simbologia. Apesar de e justamente por a prática *Com as mãos na rua* não se tratar de um fazer em arte a priori, ela endereça questões importantes para a reflexão dessa arte relacional e convivial. Na instauração de um outro modo de existência que tem a ver com modos performativos que investem na produção de experiência, ativam-se outros modos sensíveis de comunicação e de relação que interferem na realidade cotidiana. Portanto, a prática das mãos resvala nos movimentos de um tipo performativo de arte que se faz na via pública, na criação de um campo relacional social, na convivência das vivências urbanas, na ampliação das percepções e recepções.

Nesse trajeto o outro que chega e diz: “Onde eles querem que você passe, pare. Pare na frente deles. Eles querem que você não pare, pra que eles passem, pra você ir, mas pare. Não faça o que eles querem!”, é coautor, pois essa prática aberta e relacional “possui tantas assinaturas quantos forem os encontros proporcionados” (CABRAL; SPEZZATO, 2019, p. 23). A prática das mãos não está interessada em cultivar relações participativas, pois esta não é imune às relações de poder, ao contrário, é através dos modos de fazer que se afirmam as entidades separadas do artista e do espectador. O filósofo canadense Brian Massumi destaca que “entre os mais odiosos regimes de poder estão aqueles que impõem um imperativo de participar, particularmente se o imperativo é ‘verdadeiramente’ ou ‘autenticamente’ se expressar” (MASSUMI,

<sup>5</sup> *Baile* é uma proposta desenvolvida pela artista e professora da Universidade Estadual do Paraná -Campus Curitiba - Renata Roel, em parceria com o ator e pesquisador Fernando de Proença na Associação de Moradores de Açucena localizada no bairro Alto Boqueirão de Curitiba, em 2017 e 2018.

2008, p. 8), em uma crítica a proposições de cunho estético, militante, educacional, entre outros, em que o modo de participação é determinado a priori. Atenta a esta armadilha da participação priorizei apresentar procedimentos que lidam antes com a questão relacional.

A compilação proposta pelo curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud em seu livro *Estética Relacional* (2009), apresenta-se a partir de um apanhado histórico de atividades artísticas desde os anos de 1960, desenhando um panorama de uma arte que se dá pelas vias relacionais.

Para Bourriaud a pós-modernidade artística já não persegue mais a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, “mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Infelizmente o crítico ignora as contribuições precursoras da artista brasileira Lygia Clark no anos de 1960, quando ela promove as experiências mais radicais no âmbito de uma prática do encontro e da relação, eliminando qualquer formalismo. Porém, na teorização de uma estética relacional, Bourriaud parece destacar a relação como modo de participação. Os recortes feitos para definir uma estética relacional tendem a tratar a instância relacional a partir da participação, que, ao contrário de fazer conviver, evidencia o outro e sua interação num agir distanciado, higienizado, que repercute mudanças mais no âmbito da obra de arte que do que nele e em sua vida.

A prática *Com as mãos na rua* surge desprovida de rótulos, de especulação, de gênero, porém ao refletir tal prática dentro de uma programa de pesquisa científica na área teatral, torna-se evidente o desejo de entrecruzar essa proposta com um fazer em arte. Porém ao reconhecer historicamente procedimentos que compõem tais reflexões, desconfio que tal prática inopere também neste ponto. Em sua imaterialidade, em seus contornos efêmeros e hesitantes, não é possível afirmar que se trata de uma prática artística, mas sim uma prática que aproxima campos da arte e da vida cotidiana.

## ARTÍFICE E COOPERAÇÃO SOCIAL

Para concluir as costuras que alinhavam arte, vida e mundo, que compõem a prática norteadora desta escrita, apresento o relato da narrativa das mãos no fazer artesanal de cadernos e seus desdobramentos sociais, vivenciado ao longo da pesquisa de pós graduação de Mestrado em Teatro na UDESC<sup>6</sup> (2018-2020).

No período em que realizava minha mudança de Curitiba pra Florianópolis, agosto de 2018, durante a segunda semana da pesquisa de mestrado em teatro, a CAPES anuncia um corte no orçamento de bolsas de pós-graduação. Na minha escrivinha um caderno verde, feito à mão por Julia, uma amiga artesã. O caderno verde: costura com um fio que não sei bem qual é; tecido verde tricolore; cartolina laranja para acabamento entre capa e primeira folha; tecido cru para reforçar a costura do lado de fora; folhas sem linha, cor marfim de gramatura média. Penso em tentar fazer cadernos para vender, visto a notícia do corte de bolsas.

<sup>6</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina, situada em Florianópolis-SC.

Saio de casa, compro os materiais e na outra semana começo a fazer cadernos, assim mesmo, sem nunca ter feito, confiando nos saberes ancestrais das mãos, nos tutoriais do youtube e motivada pela renda que me trariam. Com os cadernos prontos, faço alguns registros fotográficos e anuncio nas redes sociais. Depois levo-os para vender no Centro de Artes da UDESC, em que são vendidos para os próprios alunos. Começo então a receber encomendas de Florianópolis e de Curitiba, e passo dias fazendo cadernos. A essa altura as mãos já estão profissionais do fazer, o produto ganha marca carimbada, identidade e a lista de encomendas é numerosa. Uma bursite no braço direito nasce junto.

Enquanto a prática norteadora da pesquisade pós graduação questiona justamente a mecanicidade da vida atual, buscando maneiras de parar e durar no contexto urbano, a fim de resistir às demandas utilitárias e produtivistas, na feitura dos cadernos grita a utilidade, a produtividade e a necessidade em gerar capital. Diminuo as saídas para comãozar, as mãos encontram-se inteiramente engajadas no trabalho dos cadernos, nas produção de escrita do mestrado e nos afazeres domésticos. Tornou-se quase impossível inutilizar as mãos.

No fazer dos cadernos os dedos polegar e indicador seguram a agulha que adentra o buraco das folhas, do outro lado do maço de folha, pego a agulha e com o braço todo puxo fio e agulha, novamente torno a entrar com agulha e assim por diante. O fio comprido para não ter muitos remendos, a agulha com a ponta lixada para não arranhar as folhas. Entre as perguntas da pesquisa e a feitura de cadernos parece existir um abismo, uma distância imensa, por mais que tratem ambos de manualidades.

No decorrer da encadernação, reparo na lentidão de cada etapa, entre fazer a capa, esperar secar e então costurá-la. Na produção artesanal de cadernos, a rapidez, a pressa, a alta produção não são possíveis, pois um caderno demora em torno de três a quatro horas para ser concluído. Fazer cadernos demora, e por isso demanda uma sistemática de produção onde se otimizam todos os tempos entre as fases: enquanto as capas secam, dobro as folhas; quando a bursite lateja ao cortar o papelão duro da capa, furo as folhas; quando algo dá errado, saio para comprar tecidos e tomar um ar.

Espera, escuta.

De fato, no início essa produção pareceu um tanto assustadora, junto de tantas outras demandas. A mão direita dando conta de inúmeras etapas, sobrecarregando punho, antebraço, braço e principalmente ombro e escápula direita. Sigo e logo sou parada pela inflamação na articulação do ombro. Preciso parar por uns dias, e ao retornar me deparo com as tentativas de participação da mãos esquerda. No decorrer desse processo ela se arrisca e começa, aos poucos, a assumir algumas etapas, aliviando o lado direito do corpo, desacelerando a ansiedade, me mostrando que naquele feitio estão pistas sobre a questão relacional que tange tal dissertação. Ao assumir uma tarefa com a mão esquerda reparo nas qualidades de lentidão e leveza. Na experiência da encadernação entre mão direita e esquerda, surgem compreensões sobre uma coordenação que se dá na relação

entre mãos. Lembro da prática *Com as mãos na rua* e os encontros, as convivências múltiplas em tonalidades diferentes.

Em seu livro *O Artífice* (2009), o sociólogo Richard Sennett ressalta que as feitura manuais, independente de seu objetivo final, permitem a experiência do impulso humano básico e permanente de fazer coisas com as próprias mãos, e neste fazer reside uma fresta para refletir modos de conviver. O autor vê na coordenação motora sinais de uma cooperação social: ao analisar primeiro as desigualdades entre os dedos de uma mão, tanto o comprimento como a agilidade e a flexibilidade, e também a diferença das habilidades entre uma mão e outra, sua investigação sugere que existe uma coordenação cooperativa que não depende de uma equivalente capacitação: “na coordenação das mãos, a questão está centrada nas desigualdades de força, [...] a combinação proporciona autocontrole ao corpo do artífice, facultando a precisão dos gestos; no trabalho manual, força bruta e cega é contraproducente” (SENNETT, 2008, p. 192).

Quando as mãos iniciam a aprendizagem de uma manualidade, rapidamente esbarram na falta de noção motora da mão não predominante. Portanto não se trata de capacitar tal mão à altura da outra, mas justo seu inverso: “a mão mais forte precisa recalibrar sua força para permitir o desenvolvimento da destreza na mais fraca” (SENNETT, 2008, p. 185). Ao costurar folhas de papel entre mão esquerda e mão direita, reatualiza-se a experiência inoperante entre a prática das mãos e a cidade, por dentro do ofício das mãos em casa. O fazer lento, leve e quase contraproducente da mão esquerda acalma e suaviza a utilidade, a produtividade e a velocidade da mão direita. Entre elas uma coordenação cooperativa, sendo a bursite aquele acontecimento que faz o vivente parar na cidade e reparar.

Segundo Sennett, o artífice não nega a necessidade de uma instrumentalidade no fazer das coisas, mas qualifica o modo de fazê-las para além de um funcionalismo. Ele é aquele que se engaja em algo não apenas para que a coisa seja feita, mas busca fazê-la bem feita, de maneira que passa a operar numa temporalidade e numa lógica diferentes de uma funcionalidade produtivista. Nesse sentido “pensar como um artífice é mais que um estado de espírito: representa uma aguda posição crítica na sociedade” (SENNETT, 2008, p. 127).

Segundo a Antroposofia, uma das fundações modernas que pensa os fazeres manuais como gestos que cooperam no esculpir de uma sociedade fundada pelo filósofo austríaco Rudolf Steiner no início do século XX, um fazer manual pode nos conectar com ambientes e cenários internos que, por sua vez, nos contam como nos sentimos em relação a tal fazer, tanto no aspecto criativo como nos sentidos da liberdade. Há fazeres que por sua qualidade rígida e densidade solicitam mais do corpo, o que pode levar tanto a sentimentos de cansaço e aprisionamento como de liberdade. A antroposofia vê no fazer das mãos um pensamento prático que permeia o corpo todo, capaz de criar “ramificações sobre a compreensão do desenvolvimento da inteligência, da fala, da linguagem, da autoconsciência, e até mesmo da nossa saúde e sensação interna de liberdade” (ORTEGA, 2017, p. 37).

A feitura das mãos se relaciona intimamente ao sistema rítmico do corpo: pulmão e coração. O ritmo das mãos associa-se à respiração e à circulação sanguínea, desempenhando um papel equilibrante e portanto harmonizador do pensar, sentir e agir daquele que faz com as próprias mãos. Por esses motivos, Steiner inseriu a abordagem dos fazeres manuais no currículo escolar da pedagogia Waldorf, também fundada por ele. Os trabalhos manuais são atividades que ajudam a elevar e melhorar as capacidades de discernimento e julgamento de um ser.

Na pedagogia steineriana, quatro aspectos básicos nos revelam pontualmente como ele compreende essa contribuição dos fazeres manuais na formação de um ser social:

1. Vivência da cor: a escolha da cor permite que a criança perceba a produção de profundidade e relevo, e que estes fomentam sentimentos em nós;
2. Conclusividade: a importância de concluir um fazer manual fortalece na criança as suas forças de vontade, sua autonomia e autoconfiança;
3. Senso estético: prepara a criança para a capacidade de amar aquilo que fazemos, enobrecendo o fazer humano;
4. Funcionalidade: a importância não somente do aspecto utilitário de um objeto artesanal, mas num fazer que se permeia por inúmeros significados na atenção do que aquilo vai servir, e que promove na criança um senso crítico e prático, que segundo Steiner, auxilia a enfrentar as situações da vida de maneira positiva e confiante.

Rudolf Steiner não registrou métodos para realizar esses fazeres, mas deixou essas quatro pistas, dentre tantas outras sugestões tão bem explicadas pela autora Neli Ortega no livro *O fio do trabalho manual na tessitura do pensar, sentir e agir humanos: e seus princípios do Ensino Waldorf do 1º ao 5º ano* (2017), que evidenciam como o trabalho das mãos nos empodera da capacidade de criar e modificar a nós e o contexto que estamos.

No aprender-fazendo e fazer-aprendendo dos cadernos, as mãos aprendem a coordenar as desigualdades, por meio de um avanço técnico notado de implicações éticas. Sigo com a produção, e enquanto costuro o maço de folhas, me aventuro na experiência de não me apressar, acolher o mundo e não esquecer de mim mesma na jornada das mãos. A pesquisa ganha outros contornos.

Fazer cadernos, praticar as mãos na rua, estar artesã, artista, pesquisadora e cidadã-qualquer, mostrou-se uma maneira de fiar disponibilidades para a (des)criação do corpo sujeito, identificado, institucionalizado, e recriação do corpo relacional que se atualiza continuamente com o mundo que não cessa de se apresentar. Engajada pelas mãos a respiração desacelera e borda numa perspectiva mais lenta convivências que ventitam suavemente os brônquios e fazem suspirar a si mesmo e ao mundo na mesma respiração.

Para finalizar, convido as palavras do notório dançarino de butô Kazuo Ohno, corpo que tanto dançou nos limiares entre arte e da vida, que inspiram, movem e norteiam estas escrita e prática:

Devagar, não importa, todos os movimentos vivem. Assim como todos os momentos constroem o mundo. Assim como a sola do pé, as costas, seja lá o que for, tudo se une e constrói o mundo. É melhor se mover lentamente. Para fazer esse mundo penetrar na alma (OHNO, 2016, p. 234).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos: Homo Sacer, IV, 2**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

BESSIRRE, Mark H. C. **William Pope, The Friendliest Black Artist in América**. Cambridge and London: MIT Press, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DURINI, Lucrezia de Domizio. **The Felt Hat - Joseph Beuys A Life Told**. Milão: Charta Edizioni, 1997.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX, Revista do LUME** [on-line]. 2013, n. 4, p. 1-11. ISSN: 2316-8366. Recuperado de: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 02 jun. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta** [on-line]. 2008, ed. 8, p. 235-246. ISSN: 2238-3867. Recuperado de: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MASSUMI, Brian. The Thinking-Feeling of Whats Happens: A Semblance of a Conversation. **Journal INFLeXions** [on-line]. 2008, n. 1, p. 1-40. Recuperado de: <[http://www.inflexions.org/n1\\_The-Thinking-Feeling-of-What-Happens-by-Brian-Massumi.pdf](http://www.inflexions.org/n1_The-Thinking-Feeling-of-What-Happens-by-Brian-Massumi.pdf)>. Acesso em: 01 abr. 2019.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

ORTEGA, Neli. **O fio do trabalho manual na tessitura do pensar, sentir e agir humanos: e seus princípios no ensino Waldorf do 1ª ao 5ª ano**. São Paulo, 2017.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da C. M. **O Pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. 2007. 9546. Tese (doutorado em História Social da Cultura) - Departamento de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 2007. Recuperado de: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=9546@1>>. Acesso em: 14 mai. 2020.

ROEL, Renata. **Performar convite, Plasmar encontros, Bailar: por uma docência performativa na dança.** 2019. 147108. Tese (doutorado em Teatro) Centro de Artes, UDESC, Florianópolis, SC, 2019. Recuperado de: <<http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000076/000076a9.pdf>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

ROSENTHAL, Dália. **O Elemento Material na obra de Joseph Beuys.** 2002. 6244. Dissertação (mestrado em Artes) Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP, 2002. Recuperado de: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285092/1/Rosenthal\\_Dalia\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285092/1/Rosenthal_Dalia_M.pdf)> Acessado em: 22 mai. 2020.

SPEZZATTO, Gabriela; CABRAL, Bianca Scliar. Cartas de uma Dança Relacional. **Interfaces** Brasil/Canadá. [on-line]. 2019, v. 19, n. 1, p. 12-36. ISSN eletrônico: 1984-5677. Recuperado de: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/15887>>. Acessado em: 18 jun. 2020.

SENNETT, Richard. **O artífice.** Rio de Janeiro: Record, 2019.

**Recebido em: 29/06/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**

## PERFORMANCES DE RUA: PROCESSOS CRIATIVOS ENTRE LUGAR DE FALA E LUGARES DE MEMÓRIA

Paulo César Sousa dos Santos Junior<sup>1</sup>  
José Denis de Oliveira Bezerra<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem por finalidade apresentar uma reflexão sobre os processos de criação em arte - performances de rua - a partir da experiência com o trabalho intitulado “1900 - o ranger da liberdade”, desenvolvido no ano de 2019, em Belém do Pará. As performances artísticas em questão são abordadas a partir das relações entre os performers e os transeuntes/espectadores em três campos de análise: transeuntes-público, público-transeuntes e transeuntes-performers, embasados em Carreira (2009; 2011; 2012) quando fala das artes cênicas na rua, e Tuan (2013) sobre a noção de experienciar os espaços e os lugares; as perspectivas sociais que perpassam pelo processo criativo em Ribeiro (2019) e Rolnik (2018); trocas teóricas com os estudos da performance em Schechner (2006), Cohen (2013), Cypriano (2015) e Pavis (2017); e reflexão sobre conceitos dos estudos da memória e da história social/cultural, no encontro epistemológico com Nora (1993), Assmann (2011), Candau (2019) e Le Goff (2013). Dessa maneira, procura-se mostrar as potencialidades criativas existentes na produção de trabalhos artísticos, no debate sobre lugares de memória efêmeros nos quais a realização das performances de rua instituíra-se nos espaços da cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performances; Memória cultural; Belém do Pará; Transeuntes.

## STREET PERFORMANCES: CREATIVE PROCESSES BETWEEN PLACES OF SPEECH AND PLACES OF MEMORY

**ABSTRACT:** This article aims to present a reflection on the processes of creation in art – street performances – starting from the experience with the work entitled “1900 – O ranger da Liberdade” (1900 – The groan of freedom), developed in 2019, in Belém do Pará. We approach the artistic performances in question as from the relationship between performers and pedestrians/spectators in three fields of analysis: pedestrians/spectators, spectators/pedestrians, and pedestrians/performers, based on Carreira (2009; 2011; 2012) when talking about the street performance, and Tuan (2013) on the notion of experiencing spaces and places. As well as the social perspectives that permeate the creative process in Ribeiro (2019) and Rolnik (2018), the theoretical exchanges among the performance studies in Schechner (2006), Cohen (2013), Cypriano (2015), and Pavis (2017) are considered. The reflection on concepts from the studies of memory and social/cultural history in the epistemological encounter between Nora (1993), Assmann (2011), Candau (2019), and Le Goff (2013), also support this issue. Thus, we try to show the creative potentials existing in the production of artistic works in the debate about ephemeral places of memory, in which the act of street performances established itself in the city spaces.

**KEYWORDS:** Performances; Cultural memory; Belém do Pará; Pedestrians.

1 Ator, performer, diretor e produtor. Mestrando em Artes (UFPA); Licenciado em Teatro (UFPA). Integrante do Zecas Coletivo de Teatro e do Grupo de Pesquisa Perau Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq. Sócio estudante da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Bolsista Capes (2019-2020) E-mail: paulocesarjrr@gmail.com

2 Performer, ator e diretor teatral. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes e da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Coordenador do GT História das Artes do Espetáculo da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Líder do Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq. E-mail: denisletras@yahoo.com.br



## INTRODUÇÃO

Este artigo traz para o debate uma experiência artística fundamentada na relação entre produções performáticas em contextos de espaços de rua. Ele parte do conjunto de performances de rua, intitulado “1900 – o ranger da liberdade”<sup>3</sup>, desenvolvido em 2019, com integrantes do Zecas Coletivo de Teatro<sup>4</sup> em Belém do Pará. Esse processo criativo suscitou a reflexão sobre os significados produzidos das relações estabelecidas entre os performers e os transeuntes, durante a realização das performances nas ruas da região metropolitana da capital paraense.

O presente estudo integra a pesquisa de mestrado, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, escrita sob o título “1900 – o ranger da liberdade: a memória como indutora de performances de rua”<sup>5</sup>; e às atividades de investigação sobre processos criativos em artes cênicas do Grupo de pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, na linha pesquisa “Memória e Performatividades”<sup>6</sup>, a partir do encontro teórico-metodológico com os estudos das memória e da história cultural e social.

Neste artigo evidenciamos as bases históricas (LE GOFF, 2013) em comum que inspiraram cada trabalho artístico desenvolvido no contexto temático escolhido para o conjunto de performances, pois, mesmo que cada um dos oito performers participantes tenham realizado performances individuais, embasados em acontecimentos históricos diferentes, houve uma contextualização que as fizeram conversar entre si.

Outra questão importante deste processo criativo foi a utilização do conceito de ‘lugar de fala’ (RIBEIRO, 2019) como dispositivo de criação, e como uma maneira de horizontalizar o processo criativo, entendendo as especificidades da linguagem da performance e as necessidades de debater as urgências de fala de cada performer em perspectivas sociais.

Contextualizaremos, também, em nosso debate, alguns dos princípios da presente pesquisa relacionados a realização das performances de rua que ocuparam os espaços urbanos da região metropolitana de Belém-PA, enfatizando as relações entre os performers e os transeuntes, e os modos de convite à participação em três campos de análise: transeuntes-público, público-transeuntes, e transeuntes-performers.

3 Vídeo das performances de rua do conjunto “1900 - o ranger da liberdade” (2019). Disponível em: <https://youtu.be/ugltROam7Ss>

4 O Zecas Coletivo de Teatro foi fundado em 2015 por integrantes do (Projeto de Extensão Novos Encenadores) Grupo de Teatro Universitário da Universidade Federal do Pará (GTU) que faziam parte da equipe técnica e elenco do espetáculo “Zeca de Uma cesta Só” (GTU - 2014). Desde então se dedicam à produção e criação de obras cênicas que abordem temáticas que permeiam as esferas macro políticas e micropolíticas referentes a sociedade brasileira.

5 Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

6 Grupo de Pesquisa vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes e à Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Não descrevemos o acontecimento de cada uma das oito performances desenvolvidas, mas, teorizamos sobre os pontos em comum que circundam estas obras cênicas, entendendo-as como “lugares de memória”<sup>7</sup> (NORA, 1993) efêmeros, que se estabelecem como mais um dos acontecimentos que constituem o “ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade”<sup>8</sup> (CARREIRA, 2009).

Logo, ao relatarmos os acontecimentos de nosso processo criativo de maneira prático-teórica, no estabelecimento de relações entre as ações realizadas durante o ato criador, com os pensamentos expostos pelos autores estudados, realizamos uma experiência de criação em artes performativas que envolve a reflexão sobre as especificidades da experimentação com performances de rua realizadas, que se instalam na ‘transdisciplinaridade’ com os estudos da memória e da história proposta por nossa pesquisa.

## CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-POÉTICA

“1900 – o ranger da liberdade” é a segunda obra cênica da “Trilogia Secular”, projeto criado em 2017, que visa o desenvolvimento de obras cênicas sobre o passado, o presente e o futuro, através da tematização de acontecimentos históricos do século XIX e XX, e as aspirações ou “previsões” para o restante do século XXI. Nas pesquisas referentes à criação das obras cênicas desta Trilogia, enfatizamos não apenas os acontecimentos que envolvem as obras em si, mas, principalmente, os dispositivos de criação<sup>9</sup> desenvolvidos durante o processo de construção de cada obra, levando em consideração: (I) o contexto histórico do século trabalhado; (II) a linguagem artística que norteia o processo de criação da obra; (III) o lugar onde a obra foi desenvolvida como determinante de sentido.

O século XX, sintetizado no ano de transição “1900” como uma escolha poética, é o contexto histórico, a delimitação temporal da pesquisa, a inspiração estética, o fator determinante para a escolha das memórias trabalhadas durante o processo criativo, e o agente de verossimilhança entre as performances desenvolvidas. Conseguimos trazer um século<sup>10</sup> como temática de cada uma das obras da Trilogia Secular, por enxergar os três séculos escolhidos, não como um manual a ser reproduzido integralmente, mas como um grande baú de acontecimentos históricos, possibilidades

---

7 Nosso processo de pesquisa utilizou o conceito de lugares de memória de Nora (1993), o qual afirma que: “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 21).

8 Para Carreira (2009, p. 02) “O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramático próprio. Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramática que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico”.

9 Nos referimos aos dispositivos pulsionais que “produzem afetos, não de signos e de significações, porém de intensidades que queimam as etapas, emprestam circuitos em que a estrutura e o signo não reinam mais, porém a disposição e a disponibilidade de fazer circular uma energia, seja ela cromática, gestual ou vocal, e sempre pulsional” (PAVIS, 2017, p. 83).

10 Os anos de “1800, 1900 e 2000” são utilizados como referências ao século XIX, XX, XXI respectivamente, como um a escolha poética para o título de cada obra cênica desta trilogia.

e pontos de vista, que podem ser escolhidas, ou não, pelos performers que trabalharam neste processo criativo, como material indutor de suas obras.

Ranger e liberdade seriam utilizadas como palavras-chave para a escolha dos acontecimentos do século XX que fossem pautadas em atos de opressão de classes e indivíduos subalternizados, e, ainda, na necessidade de transgredi-las. Nessa perspectiva, “1900 – o ranger da liberdade”, mais do que o nome do conjunto de performances, também é a temática que delimita as possibilidades de escolhas dos acontecimentos históricos do século XX.

Partindo desta temática principal, conseguimos delimitar as ações que nos interessariam no processo criativo com o ‘ranger’, que se instalaria nas dimensões de acontecimentos de opressão, que causaram atritos entre ideologias que sabotavam formas de existência e o desejo de aceitação, e/ou de conquista de direitos almejados por pessoas e movimentos sociais subalternos. Além disso, a escolha de acontecimentos históricos que se instalavam entre conflitos de classes sociais, entre indivíduos com pensamentos opostos, ou entre indivíduos subversivos e os regimes de poder. Nessa primeira delimitação temática, os performers poderiam escolher o material histórico que se enquadrasse em um contexto de conflito, e que no atrito entre opostos criaram rangidos nos corpos, sociedades e movimentos sociais da época.

Com base nisso, o ‘ranger’ tem a ver com o barulho estridente que a opressão provoca na fricção entre os indivíduos que detém o poder e os indivíduos subalternos. Enquanto a ‘liberdade’, como uma temática, se instalaria na dimensão de pensarmos as possibilidades de superação destas opressões, os acontecimentos que possibilitaram a liberdade e/ou transgressão da relação entre oprimidos e opressores (BOAL, 2009) no século XX, tal como, as micro revoluções que poderíamos fazer hoje, na contemporaneidade, ao produzirmos obras cênicas que tematizam as opressões do passado. Isso devido à percepção de que o artista não é “um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (SALLES, 2011, p. 45). Essa afetação também nos faz pensar sobre perspectivas de liberdade para o nosso futuro a partir das mazelas e revoluções do passado.

## O LUGAR DE FALA COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO

Um dos nossos objetivos neste processo criativo foi de escolhermos histórias reais e representativas do século XX, levando em consideração os traços identitários de cada performer em perspectivas sociais como base do nosso trabalho. Começamos a pensar o “lugar de fala”, conceituado por Djamilia Ribeiro (2019), como estrutura fundante do processo de escolha dos acontecimentos históricos do século XX, levando em consideração que:

falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos. Como disse Rosane Borges, para a matéria *O que*

*é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público, pensar lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo (RIBEIRO, 2019, p. 45).*

A autora evidencia as epistemologias e as maneiras de aplicação do conceito de “lugar de fala” no debate social, contextualizando, historicamente, como os indivíduos subalternizados, principalmente as mulheres negras, foram silenciados por métodos de escrita e de fala que não contemplavam suas realidades sociais, pois “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2019, p. 35), a fim de evidenciar que “estaremos falando de poder e controle” (Idem, p. 30), para vislumbrar uma sociedade onde todas as vozes tenham a possibilidade e o direito de serem ouvidas independente do lugar de onde se fala, entendendo que:

todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de lócus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados (RIBEIRO, 2019, p. 46).

Logo, é importante que cada vez mais trabalhos artísticos e acadêmicos tematizem questões referentes a problematizações sociais, não com o intuito de se apropriar da fala de indivíduos subalternizados, mas de potencializar as possibilidades de discussões, epistemologias e obras artísticas antirracistas, antimachistas, antifascistas e antiLGBTQI+fóbicas, entendendo que “reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade” (RIBEIRO, 2019, p. 36). Nessa conjuntura, ao utilizarmos o conceito de “lugar de fala” como dispositivo de criação, também, nos colocamos no domínio de um trabalho que discute questões referentes a problemáticas sociais, a fim de criar dispositivos que gerem obras cênicas desalienantes, visto que:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva (RIBEIRO, 2019, p. 37).

Essa questão nos é importante, porque demonstra que ao conceituar “lugar de fala”, mesmo que a autora disserte a partir de seu lócus social, como mulher negra, contextualizando-o histórico e socialmente, esse conceito também pode ser utilizado pelos demais movimentos socialmente estigmatizados e oprimidos, tais como os LGBTQI+, por exemplo, e, igualmente na produção discursiva, e artística, de pessoas brancas. É necessário que além de estudar sobre questões referentes aos outros, também nos racializemos, entendendo nossos lugares de privilégio e a autoridade discursiva que este lugar nos atribui, e, ainda, pensarmos em dispositivos que possibilitem o protagonismo (no presente) de pessoas marginalizadas no decorrer da história.

Podemos dizer, então, que no conjunto de performances “1900 – o ranger da liberdade” nos colocamos a abordar diversas temáticas, pela necessidade de fala de cada performer, visto que, se o princípio seria partir das perspectivas individuais de cada um em relação aos seus “lugares de fala”, não seria interessante criarmos uma performance contendo todas as temáticas, mas que proporcionássemos a cada um a liberdade de criação de suas performances, individualmente. Assim, desenvolvemos oito performances, durante a pesquisa, cada uma realizada por um dos performers, discutindo suas urgências de fala do presente (século XXI) em relação aos acontecimentos históricos do século XX representativos para si. Portanto, foram atos criativos que partiram da história, da memória coletiva sobre o tema abordado, em diálogo com as memórias individuais produzidas pelo próprio ato performativo.

Essa individuação não excluiu a participação dos demais integrantes do coletivo no processo criativo de cada performance, já que todos desenvolveram suas performances individuais, debatendo coletivamente os seus objetivos, dando dicas, testando possibilidades e trocando referenciais de pesquisa durante o processo, que chamamos de laboratório de trabalho. Logo, mesmo que cada performer tenha experienciado a rua, individualmente, tivemos proposições e concepções coletivas sobre cada trabalho.

Então, entendemos que, assim como a representatividade e o protagonismo são fatores importantes socialmente, a discursão sobre questões que englobam as vivências de indivíduos, historicamente subalternizados, não devem se fechar em seu próprio lócus social. Portanto, o que propomos ao trabalhar a partir do “lugar de fala” de cada performer, aliado às noções de representatividade como dispositivo de criação, é desenvolvermos obras que se instalem na dimensão micropolítica, ou seja, na “esfera das formações do inconsciente no campo social que definem os modos de existência [...] (relembrando que tais micropolíticas constituem a base existencial de todo e qualquer regime sociopolítico-econômico-cultural)” (ROLNIK, 2018, p. 118). Em uma tentativa de solucionar, em nosso processo criativo, no campo da arte, o “desafio [de] desenvolver ferramentas apropriadas ao trabalho implicado na descolonização do inconsciente – matriz da resistência micropolítica” (ROLNIK, 2018, p. 123).

A partir dessa descrição sobre nossa metodologia de trabalho, tendo como base as discussões sobre “o lugar de fala”, fundamentados, também, nas discussões sobre memória social, memória cultural (ASSMANN, 2011), dialogamos, ainda, sobre conceitos do campo dos estudos da performance. Isso porque as artes cênicas, na contemporaneidade, cada vez mais se valem de conceitos e materiais de diversas áreas do conhecimento, com o intuito de hibridizar as obras cênicas produzidas, seja na tematização de assuntos diversos, misturando linguagens artísticas em uma única obra, seja na realização de experimentações cênicas que visem a pesquisa de linguagem, como no caso de “1900 – o ranger da liberdade”, em que a performance como linguagem artística e as artes de rua foram as escolhas feitas. Sobre esta questão Cohen (2013) salienta que:

na passagem para expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música (COHEN, 2013, p. 100).

Nesse contexto, nos questionamos como deveríamos agir diante deste processo, já que “na performance, a ênfase se dá para a atuação e o performer é geralmente criador e intérprete da obra” (COHEN, 2013, p. 102), logo, se exige mais do performer como agente e criador, do que de uma pessoa externa que dirija suas ações, ou organize o sentido da obra, ou, ainda, de uma construção estética organizada em torno de uma narrativa linear. Nesse sentido, ainda, segundo Cohen (2013, p. 101), a colaboração em uma performance se estabelece de maneira horizontal, enquanto em algumas práticas do teatro comercial/tradicional “a organização é vertical, com atores que seguem rigidamente a orientação do encenador-diretor em um processo de produção hierárquico. Nesse processo “não há tempo disponível para a pesquisa” (COHEN, 2013, p. 99) de linguagem, diferentemente de espetáculos experimentais e/ou performances.

O que diferencia este processo horizontal do vertical é que, no primeiro, tudo gira em torno das necessidades e das criações do performer, nesse caso, é o próprio performer que solicitará estas colaborações, de acordo com seus objetivos na performance; enquanto, no segundo, a solicitação destes serviços seriam embasados principalmente na decupagem prévia da dramaturgia, e/ou nos desejos do diretor-encenador.

Portanto, desenvolvemos esse processo criativo nos embasando em três pilares: o ‘desenvolvimento das habilidades’, que os performers necessitariam para a realização das performances de rua; a ‘produção’ (captação de recursos, articulação, e materialização) do processo criativo; e, ainda, a ‘instigação’ e acompanhamento da pesquisa histórica e estética realizada por cada performer. O que se refere mais ao ato de criar dispositivos/metodologias que auxiliem os performers em seu processo de trabalho, do que de encenação no sentido de organizar a ordem das ações ou tentar atribuir sentido às performances que foram desenvolvidas, porque no contexto da

performance como linguagem “o que mais interessa é uma marca pessoal ou uma marca de grupo, em caso de mais pessoas. É a definição de um estilo, de uma linguagem própria” (COHEN, 2013, p. 103), que pode ser alcançada através da autonomia criativa dos performers.

## A RELAÇÃO ENTRE OS PERFORMERS E OS TRANSEUNTES

No processo criativo em questão, pensamos sobre os transeuntes antes mesmo de experienciar a rua, por conta das inquietações que as pesquisas corporais, treinamentos e estudos teóricos nos trouxeram. Mas, da mesma forma, quando experienciamos o espaço público, percebemos que nossas proposições iniciais estavam alinhadas com as noções reais da realização das performances de rua.

Segundo Salles (2011, p. 54), “o artista não cumpre sozinho o ato de criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor”. Logo, fizemos suposições sobre a existência de três tipos de transeuntes, a partir da relação destes com a performance, as quais, se cumpriram em suas realizações. Isso nos fez perceber as potências de estarmos atentos a questões do “trajeto criativo” (Rangel, 2015) de cada artista como ações fundantes do ato teórico-analítico.

A imagem a seguir (figura 1) retrata um momento da performance embasada na condição das pessoas em situação de rua no século XX, tendo como acontecimento histórico a “Chacina da Candelária”, ocorrida em 23 de junho de 1993, no Rio de Janeiro. Partindo do princípio temático da “liberdade”, no presente processo criativo, o performer distribuiu flores de origami e dialogou com os transeuntes, se colocando como uma pessoa em situação de rua. Seu intuito era tornar o invisível visível, borrando as noções de realidade e ficção no acontecimento cênico.

Figura 1 – Aj Takashi dialogando com dois transeuntes no momento da realização da performance *Andarilho invisível*



Fonte: Fotografia de Allyster Fagundes, na Avenida Presidente Vargas em Belém-PA, no dia 05 de julho de 2019.

Carreira (2009, p. 05) expõe que “todas as ações realizadas no espaço da rua modificam e formulam o ambiente, mas em sua grande maioria essas ações não têm um caráter consciente”, como, por exemplo, no caso do transeunte que faz seu caminho pela cidade. Ao se deparar com o ato performativo esta relação de inconsciência toma uma outra proporção, uma vez que “o transeunte está obrigado a perceber diferentes planos do acontecimento para estabelecer sua forma de recepção” (CARREIRA, 2012, p. 15); e o artista se põe a “negociar com o espectador sua condição de transeunte” (CARREIRA, 2011, p. 19).

Referimo-nos ao público como “transeuntes”, no plural, por entendermos que em nosso processo criativo levamos em consideração três possibilidades de experiência/apreciação das performances de rua: transeunte-público, público-transeunte e transeunte-performer, embasados em Sônia Rangel (2015, p. 76), que evidencia que “o público “olha”, mas também “é olhado” pelas obras através dos participantes nas ações”. Logo, podemos dizer que a camada estética da performance de rua é construída tanto no momento da realização da performance, quanto na relação que se estabelece entre os transeuntes e os performers iniciais.

Nesse contexto, a imagem (figura 2) registra o trabalho artístico que um dos performers realizou a partir da pesquisa sobre a vida de Carlos Marighella (1911 - 1969), político, escritor e guerrilheiro, que foi morto pelos militares da ditadura militar brasileira (1964 - 1985), tendo como indutor o poema “Liberdade”, escrito no ano de 1939. O performer decidiu que iria para a rua *Poemar à liberdade*, tal como Marighella. Sua ação era engatinhar pelas ruas da cidade, com fios elétricos em seu corpo que prendiam cartas com o carimbo de “Censurado”, que continham em seu interior poesias escritas por Marighella, as quais, eram distribuídas aos transeuntes.

**Figura 2 – Miller Alcântara entregando uma carta para um motociclista durante a performance *Poemar à liberdade***



Fonte: fotografia de Allyster Fagundes, na Avenida Almirante Barroso em Belém-PA, no dia 19 de junho de 2019.



Precisamos, então, entender o corpo como o material principal do performer, o qual, tal como as vestimentas e os objetos utilizados, precisaria alcançar um ‘nível de presença’ que chegasse próximo do seu objetivo inicial com a performance, porque a partir dessa corporificação do objetivo (no nosso caso o acontecimento histórico que cada performer tematizou em seu trabalho), o performer poderia, por exemplo, estabelecer várias camadas estéticas e de significados em sua performance no momento do acontecimento, tanto com os materiais construídos antes da performance, quanto na incorporação dos “materiais” que a rua disponibiliza.

Segundo Cypriano (2015, p. 16): “o performer deve estar pronto para usar o que lhe é oferecido”. Completando este pensamento, a ‘camada dos olhares’, que se refere à relação entre os performers e os transeuntes, não estaria apenas no domínio da semiótica, mas, também, no estabelecimento de um ambiente favorável para a realização da performance. Este ambiente favorável é tanto consciente, como inconsciente, dado que, no processo criativo de uma performance de rua o performer se concentra não na criação de um personagem específico, mas, em um desenvolvimento de habilidades e na corporificação da temática trabalhada, as quais aparecem no momento do acontecimento da performance como multicamadas da ação cênica.

**Figura 3 – Vitor Nunes iniciando sua performance *Corpórea Submissa***



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., na Praça dos Estivadores em Belém-PA, no dia 28 de junho de 2019.

A figura acima (figura 3) é um registro de uma performance criada a partir de acontecimentos históricos referentes à terceira onda do movimento LGBTQI+, ao início da epidemia do HIV - Aids, e reflexões sobre o “corpo produto” do mercado da prostituição. O intuito era falar sobre as corpóreas submissas ao descaso e a estigmatização social. A ação era caminhar pelas vilelas do bairro do Reduto em Belém - PA, local conhecido pelos inúmeros bordeis e pontos de prostituição, com uma composição estética submissa, afeminada e insurgente que sintetizou a carga destas temáticas em uma ação simbólica.

Adentrando nos três campos de análise que estabelecemos durante a pesquisa, *transeunte-público*, *público-transeunte* e *transeunte-performer*, para conceituar a relação entre os performers e os transeuntes, que se referem à esfera da contextualização da ação realizada pelo transeunte ao se deparar com a performance, partindo de uma análise das ações desenvolvidas na rua no presente conjunto de performances, evidenciamos que no caso do ‘transeunte-público’, ao andar, ao mesmo tempo em que assiste a performance, ele não interrompe o seu objetivo de chegar ao trabalho, ou em casa, mas estabelece uma relação de observação a distância, por não colocar a obra como algo mais importante de ser experienciada do que a necessidade ou desejo de chegar ao seu destino final. E, mesmo nessa perspectiva de olhar, este transeunte experencia a obra como mais um dos múltiplos acontecimentos da cidade e não como um acontecimento singular.

Nesse sentido, partindo do olhar sobre o nosso processo criativo, entendemos que o que chamamos de ‘transeunte-público’ vivencia a rua tal como a funcionalidade convencional que lhe é estabelecida, como um espaço de passagem, de fluxo e de trânsito, e não como um lugar de experiência ou fruição da obra artística, seguindo seu caminho sem deixar que a performance se torne um acontecimento espetacular, ou seja, um acontecimento que deva ser assistido ou apreciado como único ou relevante. Logo, na realização de nossas performances esta perspectiva de público foi recorrente nos acontecimentos mais íntimos e diretos, que atingiam uma ou duas pessoas por vez, que se baseavam no diálogo/conversa descompromissada com o transeunte como foco da ação cênica.

Nesse contexto, a imagem abaixo (figura 4) retrata a performance que tematizou a hospitalização do parto no século XX e a violência obstétrica sofrida por algumas mulheres. Ela foi desenvolvida na calçada da Santa Casa de Misericórdia do Pará, estabelecendo relações entre o acontecimento histórico tematizado e o lugar da rua em que a performance aconteceu. A ação da performer foi de manipular o conteúdo dos dois potes de barro, estabelecendo signos entre a gestação, abortamentos e o parto, em uma construção estética e psicofísica sobre o ser mulher, e os estigmas referentes a sua existência.

Figura 4 – Dayane Ferreira realizando sua performance *Ela é antes o que não é. Porta do mundo.*



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., na calçada da Santa Casa de Misericórdia em Belém-PA, no dia 23 de julho de 2019.

Já o ‘público-transeunte’ se aloca em uma relação diferente com a performance de rua, por interromper o seu caminho e o objetivo de chegar a algum lugar, a fim de entender e/ou experienciar o acontecimento performativo. Porém, caso este acontecimento não prenda sua atenção, ou o convide a interagir com a obra, este transeunte, em breve, abandona a obra artística, mesmo que ainda não tenha sido finalizada, e se põe a seguir seu caminho inicial, e, conseqüentemente, voltar ao seu papel convencional de transeunte.

Esta relação cria uma fissura ou ramificação no caminho do transeunte, uma vez que este experiencia a performance não apenas como um dos múltiplos acontecimentos da rua, mas, como um acontecimento singular. Logo, o ‘público-transeunte’ subverte, mesmo que momentaneamente, a funcionalidade convencional da rua como espaço de passagem, trânsito, e fluxo constante, para observar a obra artística, porque em sua essência não está a interação com a performance, mas a observação. Contudo, ele tem uma relação multifacetada com a performance, pois a vivência de distintos lugares em um único acontecimento.

No conjunto de performances “1900 – o ranger da liberdade” essa relação aconteceu, principalmente, com as performances que, em algum momento do trajeto dos performers, tinham um momento de apresentação, leitura de texto, dança, execução de partituras físicas e/ou ações que se colocassem em um caráter mais espetacular (no sentido de apresentar algo) do que experiencial (no sentido de vivenciar o momento presente cotidiano). Como na performance (figura 5) que tematizou a vida e a obra da escritora Carolina de Jesus (1914 - 1977), partindo de três pilares de criação: a escrita, o lixo de onde Carolina tirou seu sustento por anos, e o pensamento sobre a escritora como um “acontecimento” no sentido performativo, ou seja, singular, potente e que dificilmente se repetirá da mesma maneira. A ação da performer foi de catar o lixo e criar um “altar” em homenagem à Carolina, em meio ao trânsito da cidade, compondo uma exposição efêmera da temática trabalhada.

**Figura 5 – Brenda Lima durante a realização de sua performance *Acontecimento Carolina*.**



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., em uma zona de depósito de lixo irregular no bairro do Telégrafo em Belém-PA, no dia 16 de junho de 2019.

Por fim, apresentamos os ‘transeuntes-performers’, que podemos alocar no campo de ações analisadas “enquanto performance”, porque, “toda ação é uma performance” (SCHECHNER, 2006, p. 39). Nesse sentido, “muitos dos eventos que formalmente não seriam pensados como arte são agora assim designados” (Idem, p. 40). Supomos, então, que em uma performance de rua este transeunte que é surpreendido pelo ato performativo, que se coloca em seu caminho, ao parar para observá-lo, e ser conquistado pela ação desenvolvida, mesmo que interagindo direta ou indiretamente com a performance, torna-se, também, um performer, juntando-se ao performer inicial, pois este transeunte não apenas ajuda no estabelecimento de um ambiente favorável, ao parar para olhar e/ou interagir, mas abandona por completo seu objetivo de chegar em algum lugar, para assistir e relacionar-se com a obra até o momento final do acontecimento performativo.

Esse abandono do objetivo inicial do transeunte cria uma fissura e/ou ramificação mais efetiva em seu caminho com a experientiação e a participação na obra cênica, tendo em vista que ele subverte por completo a noção funcional que é estabelecida para a rua, ao parar para assistir, interagir e, conseqüentemente, criar junto aos performers de rua. Portanto, os ‘transeuntes-performers’ experenciam as multicamadas do ato performativo, colocando-se a interagir com a obra, esperando que o performer inicial finalize suas ações antes de voltar ao seu papel de transeunte.

**Figura 6 – Assucena Pereira na construção compartilhada da performance *Palhaceando entre vidas de palhaças pretas com uma transeunte.***



Fonte: fotografia de Wan Aleixo, na Praça 02 de Junho em Ananindeua-PA, no dia 10 de junho de 2019.

A Figura 6 retrata a performance criada a partir da história e da obra de Maria Eliza Alves dos Reis (1909 - 2007), que na década de 1940 iniciou seu trabalho como o palhaço Xamego, sendo a primeira mulher negra a ser palhaço no Brasil. É importante ressaltar que Eliza era palhaço e não “palhaça”, pois ainda não tinham registros de mulheres dedicadas à apalhaçaria na época. A ação da performer, que também é palhaça, foi de “palhacear” entre as histórias de Xamego e de Assucar Mascavo, sua palhaça, diante de uma transeunte que topou construir a performance junto a ela.

As performances que tiveram mais ocorrências de ‘transeunte-performer’ foram as que basearam suas ações na noção de apresentar algo, ou invadir algum espaço público-urbano, subvertendo o senso comum sobre a utilização do lugar. Elas tinham um caráter de construção compartilhada com o público, ou seja, possuía como eixo principal da ação o trabalho com o acaso, e um diálogo intenso com o transeunte como estrutura principal do acontecimento, como pode ser percebido na performance de Tais Sawaki (figura 7). Este trabalho artístico tematizou a imigração japonesa para o Brasil, após a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), com foco na relação entre o navegar nos mares e nos rios amazônicos, tendo como ponto de partida a ancestralidade das mulheres da família da performer. Seu intuito era compor uma “árvore ginecológica” a partir das memórias das mulheres com quem interagiu no Porto do Arapari, em Belém do Pará, tendo em vista os caminhos que elas fazem pelos rios amazônicos.

**Figura 7 – Tais Sawaki na construção compartilhada da sua performance *Onde esse rio te leva?* com uma mulher que aguardava seu barco.**



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., no Porto do Arapari em Belém-PA, no dia 17 de julho de 2019.

As três perspectivas sobre a relação entre os performers e os transeuntes, no momento do acontecimento performativo, ocorrem tendo em vista “que este espectador é hipotético, dado que só existe e pode ser identificado no instante mesmo da performance, pois, é definido pelas condições concretas do acontecimento cênico” (CARREIRA, 2012, p. 09). Segundo o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (2013, p. 18), “experienciar é vencer os perigos. A palavra “experiência” provém da mesma raiz latina (per) de “experimento”, “experto” e “perigoso”. Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto. Nessa perspectiva, planejamos, não o que iríamos fazer na rua, mas os materiais que poderiam potencializar nosso experimento, porque no dia do acontecimento de cada performance, o objetivo seria que nos “aventurássemos” (TUAN, 2013) nas ruas, explorando os “múltiplos segmentos, dos seus usos diversos e sobrepostos” (CARREIRA, 2009, p. 02).

Por exemplo, a performance de Lorena Bianco (figura 8) explorou o tema da patologização da condição existencial de pessoas LGBTQIA+ no início do século XX, as quais, eram internadas em hospitais psiquiátricos, e, algumas vezes, submetidas à cirurgia de lobotomia. Essa intervenção cirúrgica no cérebro foi o ponto principal do trabalho da performer. Sendo uma mulher trans, ela decidiu se colocar vestida com peças neutras, que lembravam um manequim, em frente à um shopping de Belém - PA, tendo ao seu lado uma arara com roupas masculinas e femininas, e uma placa com os dizeres: “Me arrume da forma como você acha que devo ser”. Assim, os transeuntes fariam uma lobotomia estética na performer.

Figura 8 – Lorena Bianco realizando sua performance *Aberração: Uma Lobotomização*.



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., na Avenida Doca de Sousa Franco em Belém-PA, no dia 26 de junho de 2019.

Se experimentar é um ato “ilusório e incerto”, que se pauta na necessidade de “vencer perigos” (TUAN, 2013, p. 18), ao almejarmos realizar performances de rua precisávamos entender o espaço urbano não como um local onde faríamos uma apresentação, mas como um ambiente de experiência utilizado em sua totalidade. Segundo Carreira (2012, p. 10), “pensar ambientalmente é estar atento aos pulsos da vida cotidiana”, pois são estes “pulsos da vida cotidiana”, que fornecem materiais ocasionais que potencializam a realização da performance.

O acaso é um fator importante quando nos colocamos como performers que experenciam o espaço urbano, uma vez que “um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, mediante todos os sentidos, como também com a mente ativada e reflexiva” (TUAN, 2013, p. 29). Logo, ao deixarmos as ações que acontecem na rua interferirem e, algumas vezes, serem o próprio agente de sentido das performances, estabelecemos “intercâmbio como os outros ocupantes, [...] ainda que de uma forma restrita e episódica, pois [o ambiente] muda o tempo todo” (CARREIRA, 2012, p. 06). Essas transformações constantes do ambiente também podem ocasionar performances que possuem multicamadas de significados, pois segundo Carreira (2009):

a cidade deve ser observada como um sistema operacional e como uma rede de trocas diversas, que a define como um sistema de informação. Tudo que ocorre na cidade cria imediatamente uma rede de contatos e de comunicação que vai definir os sentidos do acontecimento (CARREIRA, 2009, p. 02).

Essa rede de contatos influencia não somente no trânsito e no fluxo da cidade, mas na própria execução da performance, quando esta se propõe tanto a interromper, quanto a seguir o fluxo natural dos acontecimentos da cidade, visto que “não podemos considerá-la um cenário” (CARREIRA, 2011, p. 14). Pois, para conseguirmos fazer performances de rua, é preciso que tenhamos a cidade como um dispositivo de criação, que potencialize nossas ações.

## CONSIDERAÇÕES “FINAIS” - OS LUGARES DE MEMÓRIA EFÊMEROS

Essa interface entre performance, artes de rua, história e memória se coloca como um meio e um fim interessante neste processo criativo, pois enquanto a história é vista como um “baú de acontecimentos”, a memória é colocada como o próprio ato de “fazer performance”, e, também, de teorizarmos sobre ela em pesquisas acadêmicas.

Sobre as diferenciações entre memória e história, Aleida Assmann (2011, p. 146) destaca que “a memória pertence a portadores vivos com perspectivas parciais; a história ao contrário ‘pertence a todos e a ninguém’”. Portanto, no processo criativo das performances do presente trabalho, a história seria um referencial de pesquisa que nos possibilitaria a exploração dos acontecimentos e de personalidades do século XX, que, mesmo sendo de classes e/ou existências subalternas, estão disponíveis nas narrativas históricas contemporâneas que se dedicam à submersão de memórias subterrâneas e/ou insurgentes. Enquanto isso, a “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 09), pensamento que se assemelha a diferenciação feita por Joel Candau (2019), o qual salienta que:

A história busca revelar as formas do passado, enquanto a memória as modela um pouco como faz a tradição. A primeira tem uma preocupação de ordenar, a segunda é atravessada pela desordem da paixão, das emoções e dos afetos. A história pode vir a legitimar, mas a memória é fundadora. Ali onde a história se esforça em colocar o passado a distância, a memória busca fundir-se nele (CANDAU, 2019, p. 132).

Partindo destas explanações, relacionando-as ao nosso processo criativo, podemos supor que a memória estaria mais ligada à necessidade de conexões entre o presente e os acontecimentos do passado, em perspectivas individuais e coletivas, do que a história, que, em sua essência, tem a necessidade de organizar, cronológica, factual e racionalmente tais acontecimentos, em detrimento dos desejos de construir narrativas oficiais que sejam legitimadas como visões dominantes sobre o passado. Sobre esta questão é importante salientar que enquanto a memória borra as noções de “legítimo”, podendo ser reproduzida por diversas e diferentes perspectivas, possuindo pluralidades de significações de uma narrativa a outra, seja oral ou escrita, apresentando-se menos como uma verdade única, e mais como um ponto de vista específico em relação ao passado, a história se coloca em um domínio que evidencia “que a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 2013, p. 476).

Isso ocorre, porque, ao tornar-se uma narrativa experienciada por boa parte dos indivíduos de um determinado grupo, ou um dos objetos da história oficial, transforma-se, também, em um elemento de alienação e silenciamento ao produzir, na maioria das vezes, narrativas unilaterais que não consideram a pluralidade dos acontecimentos históricos sobre as existenciais dos indivíduos subalternizados, no tempo-espaço do passado, dado que, se aloca na narrativa dos acontecimentos



referentes às ações dos “homens virtuosos” e/ou poderosos. Portanto, “a memória onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (LE GOFF, 2013, p. 477), porque “devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (Idem).

Nesse sentido, as performances de rua produzidas no conjunto “1900 – o ranger da liberdade” se colocam como lugares de reflexão e fricção entre o presente e a historicidade dos fatos, ou seja, com a história construída sobre os corpos e as culturas às quais os trabalhos artísticos se conectaram. As performances funcionaram como um lugar de ressignificar o passado, os personagens e as situações dos quais os performers partiram para suas criações. Vale salientar que os discursos e os movimentos contemporâneos, que questionam a histórica oficial dos fatos, construída com bases em pensamentos eurocêntricos, sexistas, racistas, não negam a funcionalidade e a necessidade da história. Pelo contrário, questiona-se e luta-se pela urgência da reescrita e ressignificação das narrativas edificantes que pertencem a toda sociedade.

Nesse contexto, trabalhar com performances a partir da história (século XX), como base da criação, torna-se um movimento por entender que os silenciamentos e opressões a indivíduos subalternizados são executados não apenas em um viés ideológico ou social, mas, principalmente na construção de uma história embasada em perspectivas coloniais e dominadoras, que deslegitimam existências que se diferenciam do padrão estabelecido pelos sujeitos, historicamente, detentores do poder. No caso do trabalho artístico em questão, tomamos como base esse posicionamento, como forma de olhar para o passado e proporcionar releituras ou criações que pudessem dialogar com a temporalidade do tempo presente, como os artistas se observam diacrônica e sincronicamente nas construções discursivas de si e dos personagens históricos ou dos fatos dos quais partiram para criar suas performances.

Assim, para pensarmos nossas obras artísticas, levando em consideração a necessidade de decolonização e desalienação tanto dos transeuntes que tiveram contato com as obras, quanto para nós como artistas, que produzem e criam, não seria necessário que entendamos, também, como chegamos até esta realidade segregada que vivemos no presente? E, ainda, como artistas e pesquisadores, não seria importante que cada vez mais potencializássemos em nossas obras cênicas, vozes que, cotidianamente, são silenciadas, utilizando de nossos privilégios sociais e epistêmicos para auxiliar na tomada de protagonismo de indivíduos subalternizados histórico e socialmente?

Estas duas questões ressoaram em nossas discussões durante todo o processo criativo, o que reverberou em cada obra realizada nesse conjunto de performances, em razão de entendermos que uma das lutas que podemos travar, dentro de nossos lugares de fala, como artistas, seria a de desconstruir as noções capitalistas que se impregnam em nossas produções artísticas, nos empoderando das narrativas históricas e do compartilhamento memorial como os principais dispositivos de nosso trabalho, entendendo que:

mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número de uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 22).

Logo, lugares de memória “são lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos” (NORA, 1993, p. 21). No caso do processo criativo tematizado, existe o acontecimento histórico e a utilização das possibilidades de abstração deste acontecimento da memória coletiva transfigurado em objetos simbólicos (as performances de rua que desenvolvemos). Levando em consideração que “menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas” (NORA, 1993, p. 15), ao realizarmos performances de rua, essas referências são palpáveis por alguns momentos, mas, logo em seguida, tornam-se objetos que são guardados na memória dos performers e dos transeuntes, deixando apenas resquícios de sua realização. Diferente de monumentos, estátuas, quadros e livros, a performance é efêmera por natureza. Ela se instala em uma dimensão de trabalho que necessita do exercício de vivermos nossas memórias, tanto no interior, quanto no exterior dos nossos corpos.

Na execução das performances de rua, esse compartilhamento memorial se dá ao entendermos que o acontecimento histórico é a base da criação de cada performance, enquanto o ato de fazer performance seria a ação da memória, pois, ao andarilharem pela rua cada performer estabeleceu lugares de memórias efêmeros, que em suas significações estéticas e conceituais puderam dialogar com os transeuntes, utilizando do impacto e da subversão das ações cotidianas como mecanismo de desalienação.

Enquanto a história é objeto e referência, a memória é esse compartilhamento de fragmentos efêmeros e ressignificados. Um exemplo deste compartilhamento memorial é quando um performer, que tematizava a epidemia da Aids nos anos de 1980 e a terceira onda do movimento LGBTQI+ nos anos seguintes, na década de 1990, decidiu amarrar suas mãos para trás, e ter diversas outras amarrações sobre o seu corpo semidespido. Em unidade com o uso de uma maquiagem burlesca, de uma calcinha e do salto alto, compôs uma imagem que carrega a dimensão crítica e social que ele empregou ao acontecimento histórico trabalhado. Ao andarilhar pela rua o performer realiza um compartilhamento memorial embasado não nos sentidos aristotélicos trabalhados no teatro (drama), mas em multicamadas de significações próprias da linguagem da performance.

Contudo, a interface entre performance, artes de rua, história e memória, se mostrou no processo de “1900 – o ranger da liberdade” como um fator potente de: a) problematização social com as artes cênicas; b) empoderamento e reconstrução da história, performaticamente, como uma possibilidade de transgressão de estigmas amalgamados no preconceito e segregação; c) a

utilização de perspectivas discursivas como o “lugar de fala”, no processo de criação artística, como um dispositivo de criação e, conseqüentemente, de desalienação; d) as relações entre os performers e os transeuntes como um sustentáculo da criação e da teorização sobre performances de rua, e, ainda, como um olhar específico de uma arte produzida a partir de questões históricas e sociais; e) a possibilidade de realizarmos um compartilhamento memorial com os transeuntes na criação de lugares de memória efêmeros com nossas obras cênicas.

Portanto, o trabalho de criação artística com performances, em diálogo com os conceitos da memória e da história, possibilita a imersão em potencialidades criadoras, partindo da necessidade de protagonismo social dos discursos e dos sujeitos, historicamente, silenciados pelos mecanismos de poder. Os lugares de fala dialogam com os lugares de memória, porque, em ambos, há a necessidade de reflexão da sociedade, da reescrita memorial, individual e coletiva, na construção de experiências que potencializem um fazer artístico crítico, sensível, transformador. E a experiência com a performance de rua revela essas potencialidades criativas, no diálogo com os espaços urbanos, com os transeuntes, com a vida.

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2011.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2019.
- CARREIRA, André. **Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade**. Rio de Janeiro: O percevejo, 2009.
- CARREIRA, André. **Sobre um ator para um teatro que invade a cidade**. João Pessoa: Moringa, p. 13-26, 2011.
- CARREIRA, André. **Teatro performativo e a cidade como território**. Ouro Preto: Artefilosofia, 2012.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CYPRIANO, Adriano. **Performer nitente: treinamento e alegorias para criação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LE GOFF, Jaques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2013.
- NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. São Paulo: Projeto história, n.10, p.1-28, 1993.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANGEL, Sonia. **Trajetos criativos**. Bahia: Solisluna, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreiçã**o: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SALLES, Cecilia. **Gesto inacabado**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: perspectiva da experiência. Tradução Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

**Recebido em: 02/07/2020**

**Aceito em: 02/08/2020**

## A POESIA DO COTIDIANO: PRÁTICAS E PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO EM ARTES NA CIDADE

Fausto Ribeiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Buscamos com este artigo compartilhar alguns procedimentos de criação em diálogo com a silhueta da cidade, a partir de das experiências de criação dos núcleos de pesquisa Confluências (BRA), La última noche (UY), Caída Libre (UY) e Corpi Senza Ossa (ITA). As práticas ou disparadores de criação que serão expostos, são resultados de investigações em campo e nos corpos dos performers, antes de se tornarem um vocabulário para a prática deste coletivos, desta maneira optamos por intercambiar com os leitores caminhos percorridos e não uma fórmulas engessadas, uma vez que as cidades são organismos em constante transformação e a nossa prática artística caminha em cumplicidade com estas transformações.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte e cidade; performance; teatro; dança; espaços urbanos.

### LA POESÍA DEL COTIDIANO: PRÁCTICAS Y PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN EN ARTES POR LA CIUDAD

**RESUMEN:** Con este artículo buscamos compartir algunos procedimientos de creación en diálogo con la silueta de la ciudad, basados en las experiencias de creación de los colectivos investigación Confluências (BRA), La última noche (UY), Caída Libre (UY) y Corpi Senza Ossa (ITA). Las prácticas creativas o los desencadenantes que serán expuestos son el resultado de investigaciones en el campo y en los cuerpos de los artistas intérpretes o ejecutantes, antes de convertirse en un vocabulario para la práctica de estos colectivos, de esta manera elegimos intercambiar con los lectores los caminos recorridos y no metodologías duras, ya que las ciudades son organismos en constante transformación y nuestra práctica artística camina en complicidad con estas transformaciones.

**PALABRAS CLAVES:** arte y ciudad, performance; teatro; danza, espacios urbanos.

---

1 Atualmente realiza sua investigação de Doutorado pelo Instituto de Artes da Unicamp, com orientação de Holly Elizabeth Cavrell. É diretor cênico do *La tasca Teatro* (ITA) e dos coletivos uruguaios “*Caída Libre*” e “*La última noche*” e coordenador do Núcleo Confluências. Para mais informações sobre o autor pode-se averiguar o site: [www.faustoribeiro.com](http://www.faustoribeiro.com). E-mail: [faustulp@gmail.com](mailto:faustulp@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Este artigo aborda a capacidade das ações artísticas como elemento de transformação da cidade. A prática artística descentralizada das tradicionais salas de espetáculos produz alterações reais na paisagem urbana e claramente alterações de ritmo, fluxo em sua dinâmica funcional. E é partir desse dilaceramento entre vida e arte, que nossa investigação apresentará um pouco do que tem sido este mergulho pelas ruas, esquinas, prédios, avenidas, fábricas, etc... de diferentes cidades do mundo. Trataremos sobre a arte performática em deriva, ou seja, desde seus alimentos poéticos até os resultados metodológicos que venho conduzindo e edificando com diferentes coletivos artísticos localizados no Brasil, Itália e Uruguai.

**Figura 1 - Workshop Corpos Desobedientes, Brasília.**



FONTE: Fausto Ribeiro (2017)

Torna-se importante ressaltar que mesmo que este texto trate de uma investigação do próprio autor, é também uma experiência que vem sendo gestada em conjunto com artistas e pesquisadores de diferentes disciplinas, ou seja, a autoria deste texto é um compêndio de corpos que se dedicaram ferozmente para que algumas práticas metodológicas pudessem ser construídas. As práticas urbanas ou práticas cênicas urbanas que realizamos buscam novas formas de abordagem e a multidisciplinaridade do fazer artístico como um novo impulso no caminho desta expansão ou emancipação da arte em espaços urbanos.

Seguindo estas trilhas, nosso objetivo é transformar o ato artístico como um segmento comum, tanto para os artistas que praticam, quanto para o público-transeunte que é tomado de surpresa em ruas, avenidas, edifícios, carros e etc....

As estratégias e procedimentos de criação performática em diálogo com a silhueta a cidade foram e seguem sendo até o presente momento (07/2020) com base nos processos de criação do *Núcleo Confluências* (2010, BRA), *Corpi Senza Ossa* (2019-2020, ITA), *Caída Libre* (2019 - 2020, UY) e *La última noche* (2019-2020, UY) e de minha experiência acadêmica em conjunto com minha orientadora de doutorado Holly Elizabeth Cavrell (Instituto de Artes da UNICAMP). Como última parte deste preâmbulo do enunciado, muitos teóricos e artistas são parte intrínseca de nossa prática: André Carreira; Guy Debord; Eleonora Fabião; Bia Medeiros, Holly Cavrell; Merleau Ponty; Hakim Bey; Marcelo Sousa Brito; Chris Burden; Tamara Cubas; Benjamin; Sennet; Lefebvre; Raciere; Féral; Augé entre outros. Também todas as imagens cotidianas que nos permitem apreciar a cidade como um local de potente poesia.

## PRÁTICA ARTÍSTICA E CIDADE: CONCEITOS E DERIVAÇÕES

Figura 2 - Ensaios Corpi Senza Ossa, Pesaro (ITA)



FONTE: Fausto Ribeiro (2020)

A exposição de obras artísticas no espaço público das cidades faz parte de sua história e formaliza parte importante de sua paisagem urbana. Essa paisagem urbana evoluiu devido à transformação do espaço público e sua adaptação a novos usos, desde a origem das cidades até a cidade contemporânea do século XXI. Do mesmo modo que o uso do espaço público evoluiu, as diferentes formas de expressão da arte pública também se desenvolveram. Na primeira década do século XXI, a arte na cidade adquiriu maior poder como elemento efêmero e mutável. A arte efêmera como expressão da sociedade contemporânea se refletiu em inúmeros exemplos de arte pública temporária e arte urbana. O interesse despertado pelas obras e pelos autores deve-se, por

um lado, ao seu valor estético, mas também à sua localização em espaços acessíveis a todos os cidadãos das cidades. No entanto, é comum os artistas escolherem cuidadosamente a estrutura em que operam e existe uma intenção de diálogo entre suas intervenções e seu contexto.

A recuperação do sentido do espaço público como símbolo da identidade comunitária é possível a partir de uma posição ativa dos cidadãos para a construção coletiva da cidade, onde seus habitantes assumem um papel de liderança. O primeiro passo para recuperar o verdadeiro valor do espaço público é fortalecer o vínculo entre os cidadãos e suas cidades. Essa relação pode ser estabelecida a partir da exploração e da experiência pessoal da cidade, o imaginário do qual partir para a elaboração de projetos coletivos.

## **SOBRE OS CORPOS QUE CONSTRUÍRAM ESTA INVESTIGAÇÃO**

### **NÚCLEO CONFLUÊNCIAS (BRA)**

O Núcleo Confluências surgiu em 2010, na cidade Ribeirão Preto. Formou parte do coletivo, em seus quase dez anos de atuação, artistas de diferentes disciplinas e com múltiplos interesses de atuação na cidade. As experiências de criação do coletivo tiveram uma base fortemente marcada por textos de Hakim Bey e os conceitos da Cidade como Dramaturgia de André Carreira. Com o decorrer dos anos, a atuação do coletivo se desligou do centro urbano de Ribeirão Preto-SP e chegou em outros bairros e zonas industriais desta cidade. Algumas obras realizadas pelo coletivos foram: *TAZ - 96 horas (2016)*; *Feliz Ano Novo (Funarte, 2015)*; *Felipe vs Felipe (2017)*, entre outros programas performáticos<sup>2</sup>.

### **LA ÚLTIMA NOCHE (UY)<sup>3</sup>**

[L.U.N] teve seu ponto de partida no primeiro semestre de 2019 na cidade de Montevideo-UY, como parte dos estudos de campo de doutorado do pesquisador Fausto Ribeiro e seu intercâmbio acadêmico com artistas uruguaios. As práticas de investigação do coletivo buscam estreitar algumas áreas do conhecimento - neurociência, arquitetura e dramaturgia - e fortalecer aspectos fundamentais sobre a atuação, recepção e espaços públicos e privados. Esta pesquisa foi contemplada pelo Ministério da Cultura do Uruguai, no ano de 2020, como parte do plano de fortalecimento das artes e da cultura deste país. Fazem parte desta investigação o neurocientista do Instituto de Medicina da Udelar Dr. Rodolfo Ferrão, como assessor e condutor de práticas de monitoramento em Neurônios Espelhos nos performers que compõe esta pesquisa.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/user/faustulp>. Acesso: 02 ago. 2020.

<sup>3</sup> Primeiro experimento cênico realizado na cidade de Montevideo em 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RQYZgalR868>. Acesso: 02 ago. 2020.



### **CAÍDA LIBRE (UY)**

Trabalho em andamento com estudantes de artes da cena, do Instituto de Artes Cênicas de Montevideo (EMAD). Formado por quatro estudantes de diferentes anos da EMAD, as investigações práticas do coletivo buscam aproximar a construção performática em espaços públicos e espaços em total estado de abandonado (ferro velhos, hospitais desativados, construções abandonadas, etc) com a auto-biografia dos performers que compõem este trabalho. Esta pesquisa teve início no ano de 2019 e será concluída em 2020, também fazendo parte da investigação de doutorado do diretor Fausto Ribeiro. Em 2020, Caída Libre, teve o apoio logístico e financeiro para a conclusão da pesquisa do Ministério do Desenvolvimento Social e Urbano do Uruguai.

### **CORPI SENZA OSSA (BRA/ITA/AR/UY)**

[C.S.O] é um projeto multidisciplinar que envolve 4 países: Brasil, Itália, Uruguai e Argentina. A base conceitual e logística do projeto é desenvolvida por seus criadores em modo “on-line” desde 2019; que constitui um mapeamento de lugares desativados ou em ruínas que serviram de apoio logístico para os exércitos italianos e alemães na Segunda Guerra Mundial. Em janeiro de 2020, foi realizado o primeiro encontro com os envolvidos deste projeto na cidade Torino (ITA), realizando experimentos cênicos em uma antiga Fábrica de Munições, que se encontra em ruínas. O projeto [C.S.O], também faz parte da investigação de doutorado de Fausto Ribeiro e é apoiado pelo Ministério de Educação e Cultura e Patrimônios Culturais da Itália.

**Figura 3 - Lara Barzon (performer) em Corpi Senza Ossa, Pesaro (ITA)**



FONTE: Fausto Ribeiro (2020) Corpi Senza Ossa. Fábricas desativada, ITÁLIA, 2020.  
Micro Ação “pássaro cego” exemplo de Abordagem Ficcional.

## EM BUSCA DE UM VOCABULÁRIO

Uma das palavras que mais utilizamos em nossas práticas, ou quando um performer está indo pela primeira vez a invadir o espaço público, é a “desobediência”, que está conectada à busca de outras formas de relação do corpo do performance com o espaço habitado e com o usuário da cidade, negando ou, no mínimo, buscando outras formas de habitar determinados espaços para além das formas-padrão do jogo funcional do mercado de consumo, do mundo do trabalho e dos projetos governamentais, que, em geral, vêm reforçar os anteriores. Adiante exploraremos mais a fundo essa noção de subversão intrínseca ao nosso fazer artístico.

Reforçamos que não pretendemos realizar um levantamento histórico dos caminhos até aqui percorridos, e sim, expor consignas que de forma justapostas ao longo das práticas realizadas, tornaram-se uma espécie de vocabulário ou disparadores (mutáveis) que podem ser experimentados por outros núcleos como ponto de partida para a realização de atos performáticos ou simplesmente fomentar a reflexão sobre Arte e Cidade.

Sobre a criação de um “vocabulário” próprio, não quer dizer que este seja uma estrutura fixa ou rígida, a qual adotamos como forma de uma metodologia sistêmica e impermeável. Seria um tanto radical e extremo, criamos um sistema que dita fórmulas para a criação performática na esfera da cidade e que este sistema não possa ser “desobedecido”, estaríamos indo na contramão do propõe esta pesquisa. Portanto, estas estruturas criadas dentro de uma lógica peculiar e necessariamente mutável, tende a ser uma contribuição das experiências do Núcleo Confluências, Corpi Senza Ossa, Caída Libre e La última noche, através de um olhar singular cheio de inspirações e querências, que buscam ressignificar através de uma experiência entre performance e urbanismo dentro das cidades, como uma possibilidade de mutação dos hábitos urbanos impostos pelo Estado e outros micro poderes como forma de controle e seguridade.

Além disso, a utilização e ressignificação de um local onde ocorrerá um determinado ato performático, tem, em geral, como foco o consumo e os afazeres da vida cotidiana como bancos, restaurantes, lojas, calçadões, etc., torna-se extremamente importante no sentido de expor de forma lúdica como a cidade, este conglomerado de cimento e vidas, pode, por instantes, se transformar em obra de arte, desvirtuando toda uma lógica pré-determinada e altamente rígida sobre como sua circulação é orientada ou mesmo conduzida.

Henri Lefebvre, afirma que “o futuro da arte não é artístico, mas urbano. Porque o futuro do homem não se encontra nem no cosmo, nem no povo, nem na produção, mas sim na sociedade urbana” (LEFEBVRE apud TRINDADE e TURLE, 2016, p.35). Concordemos ou não com a visão materialista-dialética de Lefebvre, o fato é que não há como negar, num mundo globalizado em que a maioria da população vive em contexto urbano e capitalista, que as práticas da vida cotidiana são inexoravelmente regidas por fatores comuns que derivam das lógicas do trabalho e do consumo, o que acaba por transformar os grandes centros urbanos em lugares essencialmente muito semelhantes, respeitadas as diferenças climáticas e culturais. É importante notar que, sobretudo

nas últimas décadas, um movimento de saída dos espaços fechados de apresentação e exposição de arte tem seduzido e levado muitos artistas de áreas diversas a buscarem “experimental” o espaço público das cidades. Disso, talvez, tenham surgido tantas novas formas de interação com os fixos e fluxos urbanos que resultaram em tantas novas nomenclaturas de práticas artísticas.

Em nossa prática, propomos construir acontecimentos que rompam as lógicas estabelecidas, seja por hábitos já condicionados ou regras que o poder público junto ao privado estabelecem como normativas comportamentais a determinado espaço; colocamos nesta zona de turbulência de corpos vivos dialogando em meio de espaços públicos e privados onde fazemos dessas relações algo potente e de resistência aos processos desumanizantes do mundo materialista contemporâneo. Adiante, apresentaremos o conceito de microação urbana [M.U.], que tomamos como base do processo de criação. Por meio dessas [M.U.], encontramos uma forma de iniciar diálogos com a cidade de forma simples, porém potentes. Não estamos ainda pensando em espetáculos, mas na mínima unidade de composição que poderá futuramente tornar-se parte de algo maior. Também apresentaremos outros ‘comandos’ ou “disparadores” que se tornaram comuns e nem sempre intencionais para nossa criação, são eles: reconhecimento e negociações; “iscas”; processos de ligação/condução e subversões.

## **M.U. – MICROAÇÕES URBANAS**

Chamamos de microações urbanas às propostas de interação/intervenção de performers no espaço urbano que podem ir desde as escolhas mais simples em termos de ação (ou mesmo seu contrário, uma proposta de inação que se choque com a dinâmica frenética do arredor) até propostas mais ousadas que provoquem uma alteração de grandes proporções nos usos cotidianos daquele lugar. As escolhas que constituem a criação dessas microações partem do indivíduo, da necessidade e urgência em querer mergulhar em si como *performer* e um posicionamento político-poético inserido na construção dessas ações que permeia suas temáticas. A construção de microações não pretende ser um exercício existencial, e sim ser um novo modo de se relacionar com o ambiente urbano, uma forma de “modificar nossa sensibilidade e nossos modos de ver e se relacionar com o mundo num sentido de maior liberdade” (QUILICI, 2015, p.144).

Damos o nome de microação a esses exercícios iniciais por serem o ponto de partida, um primeiro passo de uma criação que pode revelar a potência de explorações mais complexas, profundas ou demoradas. A diferença entre uma Microação e uma Ação, se estabelece no grau de unidade mínima que a primeira ocupa. As [M.U.], como processo de criação, variam de acordo com a intencionalidade das investigações do dia. Pode acontecer de elas partirem de um premissas previamente estruturadas para irem, gradativamente, acumulando outros comandos e tornando-se mais elaboradas, ou também pode acontecer de não haver nada além do desejo de se colocar em certo risco num lugar que se apresentar interessante e potente. Ou seja, as [M.U.] podem ir de um

extremo de quase nenhuma instrução, como por exemplo simplesmente oferecer um espaço para o *performer* e deixá-lo criar, passando por um meio termo, que seria um comando simples para a criação<sup>4</sup>, indo até o outro extremo que seria uma sequência de vários comandos, de várias propostas de práticas ou tarefas. A microação tem essa característica de construir-se a partir de um repertório variado dentro do quesito estímulos iniciais.

**Descrição** – 1- *O performer deve ter em mente no exercício de criação que sua M.U., estabeleça um diálogo em tempo real com o ambiente que estiver inserida, e que desta relação, o espaço/local escolhido, também faça parte da performance.* 2- *Outra observação a ser ressaltada durante a sua criação é que ela deva de alguma forma interromper ou re-criar novas linhas de fluxo e lógicas no espaço que é criada.*

## ISCAS

Figura 4 - Workshop “Corpos Desobedientes”



Fonte: Fausto Ribeiro (2017). Exercício de “isca”

<sup>4</sup> Como propor uma temática, “faça algo sobre a indiferença”, digamos, ou mesmo uma tarefa como “cantar algo ridículo bem alto” ou buscar relações como “faça alguém sentar e ouvir uma história enquanto dança pra ela”, etc...

A Isca é uma espécie de diluição da linha limítrofe entre real/ficcional, é uma brincadeira de confundir, mas com a eficácia de despertar a atenção e atrair o foco. É algo que tem o mesmo propósito daquilo que os grupos de teatro tradicionais chamavam de ‘convocatória’, ou seja, atrair os olhares, chamar atenção. Porém, aqui, não se trata de um anúncio que quer avisar ao “respeitável público” que o espetáculo terá início. Por isso mesmo, essa ação-isca deve ser pensada a partir de uma minuciosa observação da dinâmica do local, ou corre o risco de já se entregar pelo excesso de estranheza ante o “normal” daquele espaço, desta maneira a Isca se torna uma espécie de pré-ação da [M.U.].

Um exemplo banal de isca poderia ser a discussão de um casal que começa a se exaltar no meio da rua, gritando um com o outro, de modo que os passantes acreditem que aquilo é verídico. Para que seja mais interessante e potente, um elemento de estranheza pode ser acrescentado, como por exemplo, o casal poderia estar discutindo e gritando, mas cada um em uma calçada de um lado diferente de uma grande avenida. Nenhum deles atravessa, mas a discussão prossegue em berros de um lado para outro. É estranho, mas ainda existe uma certa dúvida, por conta do inesperado ou da forma que a ação brota no espaço. A isca se caracterizaria como um recurso lançado para atrair a atenção antes que a situação poética ou ficcional “principal” comece - gerando uma perturbação realista, mas que tem um aspecto de extraordinário. A isca é um chamariz, para atrair a atenção, não é ainda uma parte da M.U.. A isca é uma cortina transparente que agrega o real e o ficcional.

## CONDUÇÃO / LIGAÇÃO

Se tivermos, por exemplo, um conjunto de [M.U.] que foram criadas por diversos *performers* – digamos que como resultado de uma oficina ou *workshop* -, e então se deseje fazer delas uma só apresentação, surge a necessidade de criação de recursos outros cênicos para conectar e conduzir pelo circuito previamente criado. Tais recursos de ligação ou condução são muito potentes pelo fato de tirar o olhar do público do espaço seguro da roda e, com isso, poder fazê-lo observar outros pontos da cidade de outros focos diferentes. Porém, deve-se observar que estas ligações não podem estar ali de forma desconectada, pois, desse modo, provocariam um “esvaziamento” de toda a energia gerada com uma [M.U.] até que a próxima acontecesse – quando o ideal é o oposto, aproveitar e acumular as emoções e sensações geradas. Sendo assim, estas ligações também devem ser uma espécie de micro ação, neste caso, micro ações itinerantes. Em alguns casos, como início dessa ação de ligação, podemos lançar mão do recurso da Isca, alguma coisa que não se sabe se é real ou não, mas que leva o espectador a lançar o foco para algo mais interessante que o foco anterior, conduzindo-o para outro lugar. Justamente por essa razão, é preciso saber ordenar bem essas ações pelo espaço, pois as ações de ligação precisam ser mais atrativas para que se deseje observá-las e segui-las ao invés de manter a atenção no que estava acontecendo antes. Estas ligações devem ser claras para se tornarem potentes. O ambiente é um grande aliado para a construção destas ligações.

## RECONHECIMENTOS E NEGOCIAÇÕES

É muito lugar-comum dizer que todo ator ou *performer* deve, antes de executar uma ação cênica, fazer o reconhecimento do espaço. O que destacamos aqui é a pluralidade de formas de se entender esse reconhecimento. Em primeiro lugar, é preciso dizer que o reconhecimento não implica somente em riscos, mas também em potências. É importante fazer um reconhecimento do espaço urbano mais aprofundado para tirar dele as maiores vantagens em termos de potência de expressão e alcance comunicativo, bem como saber evitar todas as formas de riscos que esse espaço pode oferecer.

A cidade é multifacetada, podendo ser observada por diversos focos de interesse e diferentes campos de estudo. Para cada uma dessas faces – histórica, física, funcional, estética, etc... – temos diferentes riscos, diferentes potências e diferentes poderes. É preciso, então, ter a consciência destes diferentes níveis porque alguns elementos são bastante óbvios e fáceis de se notar, como os riscos físicos que uma praça oferece: buracos no piso, fios de tensão, pedregulhos ou areia que tornam o chão escorregadio, etc.... Outros riscos são mais sutis. Por exemplo, no campo funcional, quais horários temos mais trânsito, ou temos mais pessoas passeando com crianças e cachorros? A que horas e em que lugar é habitual a entrega de sopa para moradores de rua por alguma entidade, o que causa uma enorme fila e barulho? Do ponto de vista histórico, houve algum acontecimento nessa cidade que torna algum tema mais particularmente sensível? É prudente “brincar” com algumas figuras dos monumentos ou elas são realmente significativas para a memória local e a “brincadeira” pode ofender? Também não é difícil notar que esses mesmos riscos podem, olhando-se de outra forma, tornarem-se potenciais de exploração.

Nesse campo de exploração das potencialidades, a busca de dialogar com os riscos e o reconhecimento das forças de poder, as negociações são sempre necessárias. Entendemos com isso buscar o diálogo real com os responsáveis por algum espaço para ter acesso a eles, o que não seria possível sem isso. Se quero usar um determinado espaço, preciso saber se há uma legislação local, o que ela diz, o que ela permite. É preciso pensar quais contatos devo buscar para conseguir mais facilmente autorizações e afins. No caso de espaços privados, como negociar com gerentes, supervisores e deixar claro a todos como se estabelecerá a ação, para não prejudicar aquela parceria local? Não obstante, buscamos ter autorizações prévias de uso dos espaços, estaríamos assim deixando a subversão de lado e adentrando no sistema imposto ao ambiente. Vitrines, marquises, janelas, balcões e etc... podem também estar entre os elementos do espaço urbano à disposição do *performer*, desde que feitas as devidas negociações prévias.

## **SUBVERSÕES**

A prática se entende como subversiva a partir do momento que ela altera os fluxos e a memória da cidade. No entanto, durante os processos de criação pode-se pensar em diferentes formas de subverter, adotando essa escolha também como uma parte consciente do processo.

### **EXEMPLOS:**

#### **● subversão de linguagens**

As linguagens tradicionais do teatro de rua, que não têm uma característica invasiva dos espaços públicos, podem ser subvertidas na medida em que se venha a sugerir outras formas de disposição espacial (que não sejam a “roda” esperada) ou outras formas de aproximação com o público (que não sejam as conhecidas convocatórias). Também é interessante a mistura de linguagens que apontem para o sublime e para o grotesco, simultaneamente. Um mendigo dançando balé ou declamando poemas, uma mulher muito produzida em trajes de festa rolando pela lama. Mesmo num texto qualquer, alterar registros de linguagem do mais formal para o mais coloquial, incluindo marcas de oralidade, gírias e expressões idiomáticas num monólogo shakespeariano.

#### **● subversão do público e do privado**

Realizar ações no ambiente público que geralmente são realizadas em um ambiente privado, tal como fazer a barba no meio de um calçadão. Realizar uma ação dentro de uma loja que surpreende o real uso daquele local, tal como expor cenas íntimas numa vitrine.

#### **● subversão de tempo**

Realizar ações num tempo muito dilatado ou muito condensado, de modo que fique evidente o choque com a dinâmica exterior.

#### **● subversão de planos**

Fazer ações quaisquer alterando seu plano habitual, como atravessar a rua deitado, ou tomar café suspenso por cordas. Convidar o olhar do espectador para uma investigação também vertical da cidade.

Por fim, compartilhamos com o leitor uma tabela com dinâmicas e estratégias para a realização de experimentos em vias públicas, espaços privados e de maneira geral na cidade. Lembramos que todo este material é fruto da nossa experiência mencionada neste enunciado, e com certeza em muitos casos, alguns exercícios e propostas práticas, foram adaptadas de outros

criadores que tanto nos influenciam e adaptadas ao nosso contexto de trabalho e nossa visão sobre intervir e ressignificar através da ação artística os fluxos e as normas da *pólis*.

Figura 5 - Workshop *Corpos Desobedientes*, Brasília.



Fonte: Fausto Ribeiro (2017). *Subverção de planos*

Abordagem	Lugar elegido ou foco de atenção
1- Coreográfico	Consiste em um diálogo entre o corpo e arquitetura de determinado espaço escolhido pelo performer. Podemos dizer a dança ou o ator performativo brota de uma relação de cumplicidade entre Corpo e Espaço.
2- Aproveitamento Geográfico	Observação atenta sobre as modificações criadas pelo homem e suas implicações no fluxo e dinâmica da cidade.
3- Aproximação Interpessoal	Propomos aqui a expansão da percepção do participante com foco nos usuários da cidade e suas relações com espaços públicos: O local ocupado é funcional em que sentido? Quais são as ações que os transeuntes realizam ou atuam nesses espaços. Escuta atenta sobre os assuntos que são conversados nestes lugares; podendo ou não interagir com os frequentadores.



4- Aproximação Histórica	Um breve estudo sobre os eventos ocorridos é solicitado nesses lugares. Exemplo: houve um assassinato brutal, o início de um romance entre dois namorados, ou mesmo um importante discurso político. Investigar: fotos antigas, histórias de vizinhos, lendas, inquilinos, etc....
5- Plano ficcional ou fabulatório	O performer poderá conduzir e construir uma narrativa neste local, alguns exemplos a serem explorados: - Imaginação ou invenção (própria). - Sobreposição de relatos pessoais com eventos ocorridos. - Sobreposição de textos ficcionais, narrativos, neste lugar - Sobreposição de memórias e eventos de outro tempo Espaço.

Enfim, existem muitas possibilidades de estímulos iniciais que se poderia aqui listar a partir de formas de subverter o cotidiano. Por ora, basta destacar que temos diante de nós um rol de estratégias para iniciar um processo criativo de ação cênica nas ruas. Esse repertório, a ser explorado, irá, certamente, revelar novas possibilidades e, assim, pela prática constante de exploração nesse novo território da cidade, novas formas de habitar e de viver/refletir a urbes também surgirão.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUGÉ, Marc. 1994. **Los “No lugares”**. Espacios del anonimato (Una antropología de la sobre modernidad). Barcelona: Gedisa, 1998.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. 2013b. Disponível em: <[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq\\_interface/4a\\_aula/Hakim\\_Bey\\_TAZ.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf)>. Acesso em: 14 set. 2015.

CARREIRA, André. Teatro contemporâneo: de Stanislavski a Bob Wilson. In: **Porto Cênico**, v.1, n.1. Santa Catarina, 2009.

CARREIRA, André. A cidade como dramaturgia do teatro de invasão. **XI Encontro Regional ABRALIC**, 2007, realizado 23, 24 e 25 de Julho de 2007. Universidade de São Paulo-SP.

CARREIRA, André. **Teatro de rua na Argentina e no Brasil democráticos da década de 80**. São Paulo: HUCITEC, 2007.

CARREIRA, André. Dramaturgia do espaço urbano e o teatro de invasão, in: MALUF, Sheila e BIGI de A. Ricardo (orgs.). **Reflexões sobre a cena**. EDUFAL: Maceió, 2005.

CARREIRA, André. Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito. In: **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 24: 1-309. 2001.

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

QUILICI, Cassiano S. **O Ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. Disponível em: <<http://www.domi-niopublico.gov.br/download/texto/cv000019.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

TURLE, L.; TRINDADE, J. **Teatro(s) de rua no Brasil: a luta pelo espaço público**. 1.ed. – São Paulo: Perspectiva, 2016.

**Recebido em: 10/08/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**

## CORPO, MEMÓRIA E CIDADE: A PARTILHA DO LUGAR COMUM

Pedro Simon G. Araújo<sup>1</sup>  
Rousejanny da Silva Ferreira<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo traz um relato de experiência de um projeto realizado junto a alunos e alunas do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás, que aconteceu no ano de 2019, sob a direção artística de um pesquisador em Artes Visuais e colaboração de uma professora de Dança. O projeto se propôs a realizar uma pesquisa relacional corpo-cidade, percebendo as relações memoriais e corpográficas, que puderam ser investigadas por meio da escrita, do gesto e do olhar de cada participante, sendo expressas por meio de performances. A metodologia que guiou o projeto foi a Pesquisa Educacional Baseada nas Artes, que propõe por meio da investigação artística a produção de conhecimento acadêmico, tendo como abordagem definida para o seu desenvolvimento, a Pesquisa Narrativa. A pesquisa possibilitou uma experiência teórica e poética que trouxe à tona percepções subjetivas da cidade atravessadas por relatos e histórias de vida, que ganharam corpo e marcaram novos espaços da arte.

**PALAVRAS-CHAVES:** Corpo; Memória; Cidade; Performance; Narrativa.

### BODY, MEMORY AND CITY: SHARING THE COMMON PLACE

**ABSTRACT:** The present article brings an experience report of a project carried out with students of a Dance Degree course at Instituto Federal de Goiás, which took place in 2019, under the artistic direction of a researcher in Visual Arts and with the collaboration of a Dance teacher. The project proposed to carry out a relational body-city research, comprehending the memorial and corpographic relations, which could be investigated through the writing, the gesture and the look of each participant, expressed through performances. The methodology that guided the project was the Educational Research Based on the Arts, which proposes, through an artistic process of investigation, the production of academic knowledge, having the Narrative Research as the chosen approach for its development. The research made possible a theoretical and also a poetic experience that brought up subjective perceptions of the city crossed by reports and life stories, which took shape and marked new spaces for/of art.

**KEYWORDS:** Body; Memory; City; Performance; Narrative.

---

1 Professor Substituto - Faculdade de Informação e Comunicação FIC/UFG. Doutorando em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Mestre em Arte e Cultura Visual pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (2015). E-mail: araujops3@gmail.com

2 Professora da Licenciatura em Dança e do Mestrado Profissional em Artes Prof-Artes no Instituto Federal de Goiás. Coordena os projetos de pesquisa em dança Corpo Composto e Balé do Encontro na mesma instituição. Editora-Chefe da revista científica em Artes, Incomum. Tem mestrado em Performances Culturais (UFG), especialização em Filosofia da Arte (IFITEG/UEG), especialização em Pedagogias da Dança (PUC/GO) e graduação em Educação Física (UEG). E-mail: rousedance.ferreira@gmail.com

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo tem como proposta apresentar os caminhos de uma pesquisa artística denominada *Corpo, memória e cidade: construindo narrativas na relação com o urbano*. O projeto aconteceu durante o primeiro semestre de 2019, com um grupo de estudantes da Licenciatura em Dança, integrado à proposta via chamada interna realizada no início do mesmo ano. O projeto contou com a direção artística de um pesquisador das Artes Visuais e a colaboração de uma professora de Dança que, juntamente com o grupo de participantes, construíram os traços do que será apresentado abaixo. Os encontros do grupo aconteciam uma vez por semana com a duração média de três horas e envolviam a prática da leitura e discussão de textos relacionados ao referencial do projeto, preparação corporal, laboratórios de experimentação (exercícios de escrita, corpo e leitura de imagens), e partilha de sensações das práticas orientadas e do olhar para a cidade que cada um elegeu como recorte memorial.

O conceito de corpografia, a partir de Britto e Jacques (2008, 2012) veio somar à ideia inicial, uma vez que dilata e nos leva a perceber o ambiente também como parte do processo que se dá na relação interativa com o corpo (BRITTO; JACQUES, 2012). Segunda elas, a corpografia pode ser compreendida como uma cartografia realizada no/pelo corpo, como uma memória, um registro experiencial da cidade, inscrito em diversas escalas de temporalidade, que configura os corpos daqueles que a experimentam.

E pensando a relação do corpo com a cidade, as autoras acreditam que estes se relacionam mesmo que de maneira involuntária por meio da experiência urbana. Britto e Jacques (2008, p. 79) afirmam que “a cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade”. A cidade assim, “deixa de ser somente uma cenografia por onde usuários circulam e passa a ser vista como um lugar de existência de um corpo que vivencia seu ambiente” (DOMINGUES, 2009, p. 23).

Nesta relação entre corpo e cidade, nos interessava perceber como as experiências pelos espaços deixavam marcas, rastros de memória que marcaram determinadas passagens de vida de cada um dos participantes e que pudessem aparecer, pela poética do corpo em movimento, como perspectivas de ler e estar no mundo.

Neste caminho, trazemos a visão de Porpino (2010, p. 4) que afirma que o corpo é um “território bio-cultural de memória”, que se atualiza pela dança e “ao mesmo tempo a possibilita. Assim, compreendemos a evocação da memória como experiência estética que pode ser tomada como via de mão dupla entre o corpo e a dança”. Para a autora, dançando “é possível retomar o passado, criar o presente e projetar mundos simultaneamente” (PORPINO, 2010, p. 4). Compreende-se essa via de mão dupla ao pensarmos o alicerce da memória nos processos de criação em dança e “porque é possível pensar tais processos como educativos, uma vez que a dimensão estética neles presente envolve o sujeito em uma ação reflexiva e criativa, questionadora de realidades vividas e propulsora de novas produções” (idem).

A nossa visão ao buscarmos um trabalho com a memória partiu do entendimento de que o corpo é memória em movimento, de que o corpo é caminho por onde as memórias ganham vida. Concordamos com Conz e Vitiello (2012, p. 4) ao dizerem que:

O corpo é memória viva, em constante (re)criação. Não é um depositário, um baú de acontecimentos. É corpo presente no momento presente. Assim, dançar as memórias é sempre criar. Estudos demonstram que a memória corporal não é algo que se situa no passado, mas sim é sempre um acontecimento do/no presente. A memória só pode ser vista, estudada e observada a partir do presente.

Nesse sentido, tudo o que fomos e vamos incorporando em termos de hábitos, experiências e habilidades ao longo da nossa vida transformam-se em quem somos (KOCH et al, 2012). Trabalhar com as memórias é a todo momento ressignificar o passado e o presente, em um corpo só: o de hoje. E assim fomos dando espaço para que o grupo pudesse se deixar mergulhar numa investigação atravessada entre rever a própria história, rever os espaços e “corpar” a vida.

Os conceitos de cidade e urbano também são passíveis de serem descritos, uma vez que permeiam a investigação e traduzem os espaços com os quais os corpos trocam e se contaminam mutuamente. A partir de uma definição<sup>3</sup> da língua portuguesa a palavra cidade pode ser percebida como “aglomeração humana de certa importância, localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas, próximas entre si, destinadas à moradia e/ou a atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas” à exploração do solo. O termo cidade, segundo Lencioni (2008, p. 115) enfrenta diversos séculos sem alteração, pela impossibilidade de “conseguirmos expressar o movimento e as mudanças constantes” o que faz com que tenhamos sempre que adjetiva-la dando novos significados, tais como: cidade do interior, cidade moderna, cidade grande. Para a autora, “a cidade, não importando sua dimensão ou característica, é um produto social que se insere na relação do homem com o meio” (LENCIONI, 2008, p. 115).

A proposta inicial para o desenvolvimento do projeto se deu por uma inquietação de ambos, professor e professora, ao buscarem uma percepção mais clara, sobre como a cidade compõe a formação corporal/afetiva dos sujeitos. Essa composição, portanto, deveria ser explorada, percebida e aprofundada, entendendo como alunos e alunas, futuros educadores e educadoras compreendem e têm observado/lidado com essas questões ao longo da formação acadêmica, pensando nos aspectos artísticos e pedagógicos que envolvem a mesma.

Assim sendo, decidimos nos basear na Pesquisa Educacional Baseada nas Artes (PEBA) enquanto caminho para uma pesquisa qualitativa. De acordo com Dias e Irwin (2013, p. 24) o ponto crítico dessa abordagem tem como foco o desenvolvimento de inter-relações entre o “fazer artístico e a compreensão do conhecimento”. O que se busca, segundo os autores, é a exploração de uma metodologia que persegue o espaço da arte na construção de conhecimento na academia. Dias e Irwin (2013) consideram o entrelaçamento entre ensino (saber gerado entre estudantes e

<sup>3</sup> HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

relacionamentos significativos), arte (reorganização da experiência) e pesquisa (significado revelado pelas interpretações) uma mestiçagem de categorias como intra e intertextualidade que comunga saber, ação e criação que possibilita a investigação em arte.

Segundo Carvalho e Peruzzo (2018, p. 62-63) “a PEBA abarca desafios específicos que se lançam em direção à Arte, pois ela prevê a inserção das linguagens artísticas em percursos investigativos, como objeto de estudo, trajetória poética ou como recurso para a geração de dados, e um dos maiores desafios” está em converter “um percurso de pesquisa em criação artística”.

Grande parte das propostas de pesquisa que se apoiam na Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) para o seu desenvolvimento está ligada à área das Artes Visuais, no entanto, o que se busca aqui é privilegiar para além das imagens e suas visualidades, o corpo performativo, a significação do gesto, como caminho artístico potente.

Aprofundando metodologicamente na pesquisa, a abordagem escolhida partiu da pesquisa narrativa, ou biográfico-narrativa. Esta, segundo Suárez (2017, p. 10), tem como característica o pluralismo metodológico, o “reconhecimento de uma multiplicidade de formas de se construir saber e compreensões científicas”. Trata-se de uma abordagem metodológica que propicia:

novas e outras posições de enunciação, práticas discursivas e discursos sobre a própria vida, a experiência vivida, o lugar habitado e o tempo transitado na cultura contemporânea [que] começam a disputar seu lugar na conversação pública como enunciações legítimas, agora visíveis (SUÁREZ, 2017, p. 10-11).

Portanto, essa proposta coloca em perspectiva questões humanas, pessoais e subjetivas, das “histórias individuais, coletivas e sociais dos sujeitos e das instituições” (SOUZA; MEIRELES, 2017, p. 128). O indivíduo é um ente inseparável da cultura e de seus atos. Embora no processo de escrita os indivíduos se valham de si mesmos, não é possível dissociá-los do mundo social visto que somos o reflexo de um conjunto de relações sociais. Os laços sociais têm impactos institucionais tornando-se o cenário a partir do qual ocorrem interações.

Para tanto, definimos como um dos instrumentos de registro os diários de impressões, que possibilitaram a escrita de percepções, dúvidas, opiniões, momentos marcantes etc. de cada um dos encontros. Além disso, entendemos que seria importante que os encontros pudessem ser registrados por meio de áudio e vídeo, uma vez que as conversas e pesquisas corporais também compõem os registros para investigações futuras e avaliação do processo.

O projeto se propôs a perceber a relação do grupo com os espaços nos quais transitavam diariamente; de que maneira se percebiam corporalmente nos mesmos; que aspectos imagéticos chamavam a atenção nestes espaços e como a percepção afetiva (ou não) da memória destes espaços disparavam percepções para o mover. Ao final dos primeiros encontros, já permeados por leituras, partilhas de experiência e um despertar corporal, conseguimos perceber como os conceitos apresentados acima conversavam como desejo de construir distintas grafias na cidade, grafias que

percorressem além da ideia comum de grafia como escrita, mas que pudessem atravessar o corpo em movimento e a imagem como modos de construir registros, ou seja, escrever por outras percepções.

## CORPOGRAFIAS E POLÍTICAS DA CIDADE

As pesquisadoras Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques, estudiosas da dança e da arquitetura, respectivamente, trouxeram para pauta o estudo da relação do corpo com a cidade. Em alguns textos escritos por elas fica evidente a preocupação que expressam em relação a esse espaço. Elas trazem uma denúncia à espetacularização e privatização do espaço público, o que consequentemente demanda uma limpeza da cidade, uma cidade que se torna desencarnada, sem corpo. Segundo Jacques,

a redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados. Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão (JACQUES, 2008, p. 01).

A autora segue argumentando que a partir do momento em que a cidade passa a ser ocupada, deixa de ser um cenário, passa a ser praticada e se torna “outro corpo”. Expõe dessa maneira uma relação que se estabelece entre o corpo do cidadão e o corpo urbano, o que nos leva a ter outra apreensão do espaço da cidade por meio da intervenção e de novas reflexões possíveis.

Companhias de dança como a Quasar, Nômades, Porquá, entre outras, experimentaram a cidade como mote para processos criativos, observando no cotidiano da cidade, diferentes sutilezas, muitas vezes despercebidas pelos passantes cotidianos. Dentre os tantos trabalhos que apontam nesta perspectiva, um veio como referência norteadora: o filme *O Lamento da Imperatriz* (1989) dirigido pela coreógrafa e bailarina, Pina Bausch<sup>4</sup>. Ao longo de seu trabalho com a dança-teatro, Pina observava, juntamente com os seus atores-bailarinos da *Wuppertal Taztheater* (Alemanha), como a construção gestual traduzia ressignificações do mover a partir das trocas estabelecida entre os bailarinos e os lugares investigados. *O Lamento da Imperatriz* explora diversos ambientes da cidade de Wuppertal propondo um deslocamento do olhar comum sobre a apropriação dos espaços urbanos por meio de performances cotidianas, que ora parecem dança, ora parecem ações do dia-a-dia, mas que trazem em si, questões como gênero, sexualidade, identidade a partir de recortes relacionais e particulares dos artistas que participam do filme.

Ao refletir sobre a experimentação daqueles que se permitem vivenciar a cidade e seu espaço, é possível notar que em meio a essa coimplicação há intencionalidade e movimento por parte do corpo que interage. Para as autoras, a compreensão nasce de uma experiência sensorio-

<sup>4</sup> Uma das mais importantes coreógrafas do nosso tempo. Pina Bausch nasceu em 1940 em Solingen e morreu em 2009 em Wuppertal, Alemanha. A combinação de elementos poéticos e cotidianos em seu trabalho deu destaque à dança-teatro, tendo influenciado decisivamente o desenvolvimento internacional dessa expressão artística. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/pina/biography/>>. Acesso em: jun. 2020.

motora vivida no espaço, e que se percebida pelo viés da dança, campo de execução do projeto, ganha uma nova potência.

A partir da perspectiva da pesquisadora e professora Jussara Setenta, atuante nas áreas de dança, performatividade, performance, políticas de criação em dança, ensino da dança e coreografia, a dança é apresentada enquanto fazer-dizer do corpo, que se insere numa discussão “que trata o corpo que dança como pensamento politicamente investido e propositivo” (SETENTA, 2012, p. 1). Ou seja, os corpos que dançam e performam, trazem nesse fazer um dizer. E neste desenrolar de formação, trocas e mudanças, o corpo se conecta com vários ambientes que o atravessam e que se colocam como um conjunto de condições para que as interações aconteçam (BRITTO; JACQUES, 2012), o que serve para pensarmos como se comporta a cidade em meio a essas interações.

Ao voltarmos nossos olhares enquanto pesquisadores, alunos e alunas ao cotidiano notamos apenas a velocidade com que as coisas são realizadas, o tráfego intenso, os ruídos, o caos ou o descaso. Sobra pouco espaço para que os afetos e a delicadeza que existem na cidade sejam notados. Ao abordarmos então o conceito de corpografia, estamos lidando com corpos que trazem dizeres em contato com ambiências sensíveis nos âmbitos das cidades, um encontro que suscita discussões sobre o espaço da arte, a memória do corpo, as imagens e falas que perpassam todo esse processo.

Perceber a cidade é olhá-la criticamente, observando as políticas que definem os espaços, as tessituras, as diferenças de zelo entre o que se quer ver, o que se quer esconder como retrato representativo da arquitetura social. Por vezes, partes da cidade aparecem camufladas, não havendo a visibilidade das zonas periféricas, da pobreza, da zona rural, tidas como regiões que não são esteticamente representativas do que se quer propagar. A rua de chão batido, presente nos mais diversos cenários urbanos, a arquitetura inacabada, ou não monumental, formam parte significativa da constituição geográfica e da dimensão populacional dos habitantes, inclusive dos estudantes e professores que compõe esta proposta. Para nós isso foi muito importante como enfrentamento da produção artística urbana que, muitas vezes, se desenrola nos monumentos e arquiteturas centralizadas como olhar representativo e comumente estético para dialogar, mas que, muitas vezes não somam com as realidades e urgências dos artistas e da própria urgência da cidade. Pensar a cidade em sua totalidade é dar notoriedade às zonas que fogem da definição de um urbano central/monumental, modos de pertencimento.

Isso nos remete à “política da estética”, apresentada por Rancière (2009), que indica uma alternativa para repensar as funções da arte na sociedade. Pressupõe assim relacionar arte, política e cotidiano como parte de um sistema, no qual a política está vinculada aos espaços emancipatórios nos quais os sujeitos podem se apropriar de suas vozes e atos. Há uma estética política que se ocupa daquilo que se vê, daquilo que se pode dizer sobre o que é visto, da habilidade para ver e da capacidade para dizer. O autor pensa a política como sendo essencialmente estética, e definidora da posição e da possibilidade de participação dos sujeitos em sociedade. Rancière (2009, p. 22) adiciona



que “um regime de identificação da arte é aquele que põe determinadas práticas em relação com formas de visibilidade e modos de inteligibilidades específicos”.

Entendemos a partir daí, que uma das possibilidades de subversão artística se estabelece pela reapropriação dos espaços da cidade “gerando diferentes formas de apreensão da realidade e criação de ideias” (FERREIRA; KOPANAKIS, 2015, p. 03). Para as autoras, por meio desse movimento:

A cidade passa a ser compreendida como um espaço simbólico onde indivíduos se constituem através de suas experiências no espaço e no tempo. Quando os grupos se unem para propor alternativas de ocupação a esses espaços revelam uma resistência aos processos de racionalização à massificação que se instituem nas cidades e, assim, propõem usos diferentes aos diversos espaços através dessas manifestações de oposição. Este movimento representa, igualmente, uma transcrição dos fenômenos das dinâmicas da vida através da representação das artes em espaços até então não utilizados para estes fins: os constantes deslocamentos da arte de lugares estáticos (como museus) para os lugares abertos (as ruas) (FERREIRA; KOPANAKIS, 2015, p. 3).

A arte se torna assim uma forma de se olhar para a realidade e expressá-la, um caminho de comunicação que se deixa afetar pelos sentimentos. Olhando para a vida moderna, o urbano e a arte se conectam em busca de uma expressividade e linguagem democrática e relacional. Partimos para um lugar de reaproximação do sujeito e do mundo, tendo na arte no comum um papel determinante nessa transformação que não é apenas estética, mas também cultural, social e política, como afirma Cartaxo (2009). Segundo apresenta,

A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. A cidade como lugar da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece reflexão estética ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública (CARTAXO, 2009, n/p.)

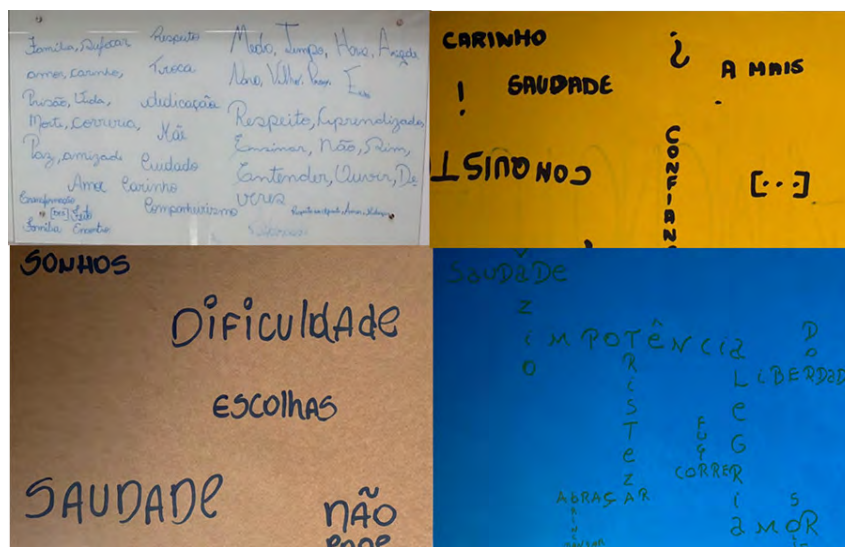
A autora adiciona ainda que a arte no espaço público abandona o seu caráter de produto e se torna um objeto de consumo capaz de integrar a reflexão ao próprio lugar, deixando de possuir um estado de pertencimento que passa por domínios, seja do individual ou coletivo, do público ou privado. Uma arte que pertence a todos os envolvidos e que se desenvolve de maneira integrada. Abrindo as camadas das corpografias urbanas que nos dispusemos a investigar, dividimos, a seguir, as três principais categorias norteadoras do trabalho, sendo elas: o gesto, a escrita e olhar para a cidade. Ressaltamos ainda que a divisão das categorias no texto ocorre somente como um facilitador do entendimento da ideia, sendo tudo formulado conjuntamente e com diferentes tonalidades ao longo de todo o projeto.

## CORPO, MEMÓRIA E CIDADE: RECONHECENDO O PROCESSO

Desde o início os participantes foram instigados a olhar o projeto como uma tessitura que pudesse dialogar com percepções pessoais e, ao mesmo tempo, pudesse proporcionar a cada um/uma um intervalo na rotina estudo/trabalho para experimentar, enquanto licenciandos do campo da Arte, um processo de ativação artística a partir de si e seus lugares.

Ao longo de quase quatro meses, nos reunimos semanalmente para o desenvolvimento da pesquisa. Os encontros de três horas possibilitavam que discussões teóricas fossem realizadas em um primeiro momento e que depois partíssemos para as práticas corporais que culminaram nas pesquisas de movimento orientadas por nós através de instruções verbais, visuais e sonoras. Utilizamos os textos dos autores acima citados, papéis coloridos, cadernos de anotação e fotografias dos espaços como disparadores e alimentadores de um processo composto pela interação direta dos participantes, onde se recortavam palavras, registravam sensações, lembranças que vinham à tona, entre outros, como pode ser visto na Figura 1.

Figura 1 – registros escritos



Fonte: Acervo pessoal (2019)

*Corpo, memória e cidade* foi projetado como um espaço de investigação capaz de construir três blocos de trabalho: leituras e diálogos compartilhados sobre a temática do projeto; laboratórios de pesquisa de movimento, preparação e percepção corporal; e um trabalho de campo e individual para fotografar, escrever e descrever processos significativos para cada um participantes, retroalimentando assim, as outras fases mencionadas.

Sugerimos uma temática norteadora a cada encontro, como estratégia provocativa para o diálogo e a experimentação corporal. A exemplo: Que espaços são esses pelos quais passamos diariamente, mas que já se tornaram corriqueiros para nós? Que outros espaços nos marcam e

por quê? Que lugares gostariam de ver passando por novas apropriações? Pensem nos lugares que marcaram a vida de vocês; Pensem nas marcas que esses lugares deixaram em vocês; Pensem em situações vividas nesses lugares que ficaram guardadas; Por que ficaram guardadas?; Quais as marcas elas deixaram em vocês?; Elas mudaram quem vocês são hoje?; O que levam de bom e de ruim desses lugares?

Os cadernos foram ferramentas para identificar o que havia sido notado em determinados momentos do processo de imersão corporal, memorial e relacional entre os colegas e as percepções particulares da cidade. Percebendo o processo como uma soma de camadas que desencadeiam na impressão do corpo em relação à memória e à imagem, trazemos a seguir a percepção destas sensibilidades pelo gesto e pelo olhar, como leituras estéticas competentes ao trabalho.

### **CORPOGRAFIA EM PROCESSO: TECENDO O GESTO**

Aqui compartilhamos nossas impressões sobre o processo e reverberação gestual da pesquisa. Por algumas semanas focamos na memória e no corpo como eixo de pesquisa, trabalhando na perspectiva de soma de camadas, onde as conversas, a escrita passavam a compor a relação corpo-memória. Em algumas semanas, para além do encontro presencial, também continuávamos com pílulas de reflexão por e-mail para que refletissem a respeito de determinado ponto, compartilhassem posteriormente com o grupo e também registrassem impressões nos diários.

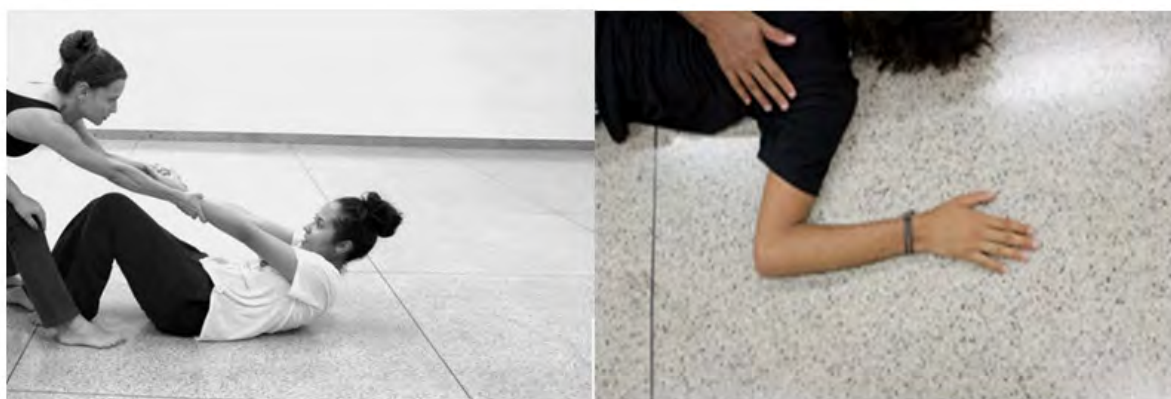
Para os laboratórios de corpo havia inicialmente uma condução prioritária dos coordenadores do projeto, mas que foi se horizontalizando ao longo dos meses, ou seja, parte do processo de condução dos trabalhos de preparação corporal e laboratórios eram propostos ou conduzidos justamente pelos discentes que dali participavam. Os alunos e alunas se misturavam em pesquisa, conduziam um ao outro, preenchiam o espaço da sala com seus papéis, objetos e corpos buscando caminhos próprios para desenvolver repertórios memoriais do gesto como poética do movimento. Através de laboratórios de improvisação de movimentos e sensibilização corporal, o grupo ia apurando outras camadas de investigação, acessando no corpo, registros que marcaram passagens por lugares específicos da cidade como recorte particular.-

Ao longo de mais quatro semanas pudemos abrir camadas que perpassavam memórias da vida adulta, mas principalmente a infância como parte tocante à constituição de cada um. Isso emanava no corpo com choro, sorriso, gritos que construía gestualidades da intimidade, que em alguns momentos eram compartilhadas com os colegas, mas em tantos outros, eram grafias da intimidade de histórias particulares na cidade. Este processo foi ganhando força e formas ao longo da imersão, já delineando a soma entre escrita, corpo, gesto, memórias acionadas e lugares.

Durante os laboratórios o grupo era orientado a mergulhar cada vez nas sensações que vinham à tona, num esforço de superar a timidez ou o movimento como forma superficial, por exemplo. Íamos refletindo juntos sobre o automatismo que poderia acarretar da repetição de alguns

gestos, o que os gerava, por que eles apareciam com certa frequência e como cada um estava conduzindo suas partituras de movimento. Os cheiros, os contatos, as pessoas, as sensações, as paisagens iam aos poucos ganhando corpo por meio de gestos (Figura 2). Às vezes, pequenas ações, intensidades, tempos, já denotavam muito do que o corpo estava acionando como presença em movimento e sendo possível criar estruturas mais concretas de organização, entre pensamento e gesto, cada vez mais significativos.

Figura 2 – registros corporais



Fonte: Acervo pessoal (2019)

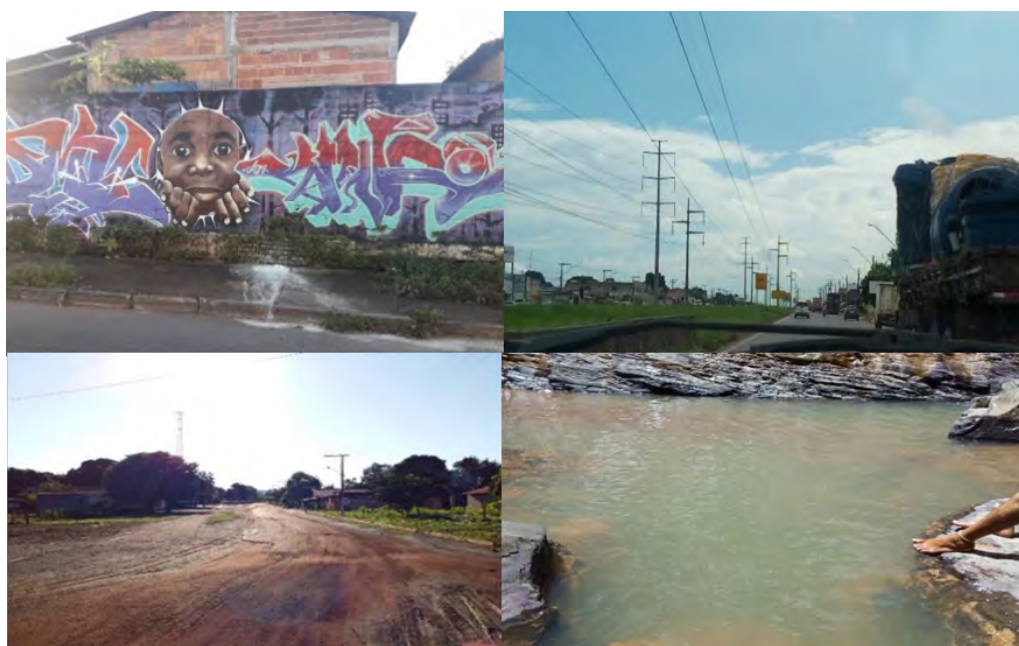
Acompanhamos de perto a riqueza dos gestos que aos poucos se tornavam mais claros e significativos, o que permitiria que fossem se transformando em pequenas células coreográficas o que foi decidido por eles/elas como estrutura composicional. Outra estratégia definida foi que, ao final de cada dia de trabalho fariam uma retomada dos movimentos mais significativos a cada um, como fixação de caminhos que pudessem somar ao processo.

### **CORPOGRAFIA EM PROCESSO: TECENDO O OLHAR PARA A CIDADE**

No início do processo os relatos eram mais relacionados às pessoas que lugares da cidade, que apareciam mais como pano de fundo, como um cenário da própria vida. No entanto, no decorrer do processo, os espaços ganharam importância ao observar as simbologias que os objetos, arquiteturas e tudo que compõe é capaz de dialogar como construção e lembrança de afetos (casa da avó, igreja, escola, casa onde morou quando criança, praça). Os/as instigávamos a perceberem qual estava sendo o caminho utilizado por eles/elas para buscar determinadas memórias; por que eram invocadas; o que traziam como práticas de (des)afetos; como atravessaram a constituição deles como sujeitos sociais; a identificação da importância desses espaços; que pessoas compartilhavam estes espaços, entre outros.

O interessante era perceber como duas cidades (cidades dos/das participantes do grupo de pesquisa) abrigavam em si diversas outras cidades que iam nascendo a partir dos compartilhamentos visuais, via foto, trazidos pelo grupo. O olhar de cada um/uma para o dia-a-dia na cidade (Figura 3) permitia que fôssemos configurando e reconfigurando nossas percepções sobre a cidade, que também se mostravam dispares ao analisarmos os registros visuais trazidos.

Figura 3 – registros visuais



Fonte: Acervo pessoal (2019)

As imagens nesse momento foram servindo como provocações e estímulos para delinear a última etapa da pesquisa que possibilitaria ao grupo, elaborar um retorno à cidade através do gesto, novamente abrindo espaço para que as provocações acontecessem, entre artistas e espaço. Como bem afirma Guerche (2018, p. 68) “no mesmo momento em que desestabiliza um determinado espaço, o artista também pode ser desestabilizado, pois adentra um campo de múltiplas significações existentes no espaço urbano”.

A cidade de cada um dos/das participantes do grupo tornou-se nas quatro últimas semanas um grande cenário para compor, onde puderam experimentar registro do corpo e do olhar por impressões individuais ou compartilhadas. Por meio de diários visuais trazidos durante os últimos encontros, fomos percorrendo juntos os sentidos e as significações presentes nos lugares que marcavam tais trajetos. A pesquisa estava permitindo ao grupo dar novos sentidos à cidade a partir do discernimento das afetações. Por meio de uma relação performer-cidadão iriam partilhar com a cidade as mensagens que estiveram construindo durante os meses do projeto.

Ao final do processo, sentiram a necessidade de retribuir à cidade o que haviam criado, deixando nos espaços rastros que estavam sendo realizados como pesquisa relacional corpo e espaço. Durante os encontros cada um/uma foi identificando quais lugares haviam sido mais significativos para história deles. Assim sendo, definiram que faríamos uma visita a cada um desses lugares (ruas, praças, avenidas) para que pudessem deixar ali os registros de suas partituras. Foram então realizados encontros individuais com cada participante do grupo ao lugar escolhido. Ali puderam reviver algumas memórias que haviam compartilhado com o grupo, apresentar visualmente o lugar, e deixar rastros a partir das performances. Foi interessante perceber que por meio destas ações estavam trazendo àqueles lugares outras experiências e sentidos aos transeuntes presentes no momento.

Para além disso, como forma de vivenciarmos uma experiência coletiva na cidade, sugerimos a realização de uma ação em que todos pudessem estar juntos. Escolhemos um lugar que fosse significativo para o grupo como memória em comum e experienciamos brincar, improvisar e explorar a cidade como espaço habitado no movimento (Figura 4).

Figura 4 – performance na cidade



Fonte: Acervo pessoal (2019)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto *Corpo, memória e cidade: construindo narrativas na relação com o urbano* se inicia cheio de expectativas e ao mesmo tempo repleto de dúvidas e inquietações. Foi um enorme estímulo perceber como vários alunos e alunas estavam também interessados em pensar, discutir e explorar essa temática conosco. Começamos as investigações com cautela, apresentando alguns conceitos iniciais, entendendo se já estavam familiarizados com aquelas discussões, e como o corpo poderia ser provocado para o trabalho.

A cada novo encontro a troca, as discussões e pesquisas corporais iam estimulando novas questões relativas às percepções das memórias e dos afetos que trazíamos no corpo. A relação com a cidade foi aparecendo aos poucos, por trás de lembranças da infância, recordações dos tempos da escola, a partir de referências artísticas compartilhadas, entre outros.

A metodologia da Pesquisa Educacional Baseada nas Artes foi um importante suporte para a realização do projeto, pois possibilitou por meio de caminhos investigativos com/no corpo a produção de conhecimentos que partiram também da abordagem narrativa presente na pesquisa. Por meio da construção de diários narrativos visuais e escritos histórias de vida vieram à tona dando lugar às memórias, que ganharam corpo por meio da dança e do desenvolvimento de partituras corporais pensadas para e com os espaços da cidade. Esses foram revelados pelas lembranças e também pelas visitas individuais realizadas. Por meio da arte e da experimentação foi possível encontrarmos respostas para as questões investigativas.

Quando menos esperávamos, nos vimos todos entregues a um único propósito, a partilha. Por mais que inicialmente alguns de nós não tivéssemos intimidade, o dia-a-dia da pesquisa nos possibilitou dividir histórias de vida, dores, experiências, que com certeza transformaram o grupo como um todo. A cada novo estímulo levado aos alunos e alunas o corpo trazia novas respostas. O gesto, o olhar e a escrita marcaram os processos da pesquisa ao determinarem os caminhos exploratórios percorridos pelo grupo na busca por algumas resoluções sobre os atravessamentos da cidade no corpo e sua influência na nossa formação enquanto pesquisadores e professores e na formação dos alunos e alunas.

Esse projeto teve importância na formação de futuros licenciados e licenciadas em dança, uma vez que possibilitou ao grupo o contato direto com o desenvolvimento de uma pesquisa artística e acadêmica, permitindo pensar suas demandas, conflitos e a riqueza existente em trabalhos que envolvem afetos e afetividades. Puderam experimentar a dança para além da sala de aula, percebendo a diversidade de perspectivas existentes ao se elaborar uma pesquisa sobre e com o corpo, aprofundando em aspectos teóricos e práticos. Foram vivências enriquecedoras para todos e todas e esperamos que reverberem positivamente em suas experiências pedagógicas no futuro.

Ao final de quase quatro meses de pesquisa algumas perguntas puderam ser respondidas e outras inquietações trazidas à tona. Pudemos perceber que, de fato, trazemos as marcas da cidade em nossos corpos, no entanto, que essas marcas não vêm conscientemente enquanto cidade em sua concretude, mas ligada ao que o seu espaço proporciona. Identificamos que não há uma memória da cidade que esteja afastada das pessoas, de emoções, de experiências. Compreendemos que a cidade abriga histórias, corpos e outras cidades, uma vez que diversos espaços não são legitimados, visibilizados. O projeto foi capaz de estimular em todos nós o reencontro com o espaço de luta política da arte, que ao buscar por novas apropriações se expande, demonstra sua potência e sua validade social.

## REFERÊNCIAS

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas, um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos PPG-AU FAUFBA**, ano 6, p. 79-86, 2008. Número especial: Paisagens do corpo.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo e cidade – coimplicações em processo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.142-155, jan./dez. 2012.

CARTAXO, Zalinda. Arte no espaço público: a cidade como realidade. **O Percevejo Online**, v. 02, p. 00-00, 2009.

CONZ, Rosely; VITIELLO, Julia Ziviani. A Criação em cena- memórias, percepções e imagens que emergem do corpo que dança. **Revista aSPAs**, USP - São Paulo, p. 58 - 65, 20 dez. 2012.

DIAS, Belidson. **O I/MUNDO da Educação em Cultura Visual**. Brasília: Editora da pós-graduação da Universidade de Brasília, 2011.

DIAS, Belidson. Arrastão: o cotidiano espetacular e práticas pedagógicas críticas. In: MARTINS, Raimundo.; TOURINHO, Irene. (Orgs.). **Culturas das imagens e desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2016, p.133-151.

DIAS, Belidson e IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013

DOMINGUES, Viviane Morteau. **Lapse: processo de criação em videodança**. Monografia apresentada à Especialização Arte Contemporânea: Prática, Teoria e História da Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Tuiuti do Paraná: Curitiba, 2009. Disponível em: <[http://tcconline.utp.br/wpcontent/uploads/2009/11/PROPPE\\_2009\\_LAPSE\\_PROCESSO\\_DE\\_CRIACAO\\_EM\\_VIDEOSANCA.pdf](http://tcconline.utp.br/wpcontent/uploads/2009/11/PROPPE_2009_LAPSE_PROCESSO_DE_CRIACAO_EM_VIDEOSANCA.pdf)>. Acesso em: set. 2015.

DUARTE, Cristiane Rose; COHEN, Regina; SANTANA, Ethel Pinheiro.; BRASILEIRO, Alice.; PAULA, Kátia.; UGLIONE, Paula. Explorando as ambiências: dimensões de possibilidade metodológicas na pesquisa em arquitetura. In: Colloque International Faire une Ambiance, Grenoble, 2008. **Anais...** Disponível em: <[www.asc.fau.ufrj.br](http://www.asc.fau.ufrj.br)>. Acesso em: 10 fev. 2010.

FERREIRA, Manuela Lowenthal; KOPANAKIS, Annie Rangel. A cidade e a arte: um espaço de manifestação. **Tempo da Ciência**, v. 22, n. 44, 2º sem. 2015, p. 79-88.

GUERCHE, Tatiana Palma. A arte, o urbano e o social: um espaço de provocação. **Palíndromo (Online)**, v. 6, p. 64-78, 2014.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 093.07, **Vitruvius**, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: maio. 2020.



KOCH, Sabine C.; FUCHS, Thomas; SUMMA, Michela; MÜLLER, Cornelia (Org.). **Body Memory, Metaphor and Movement**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.

LENCIONI, Sandra. Observações sobre os conceitos de cidade e urbano. **Geousp** (USP), v. 24, p. 109-123, 2008

PERUZZO, Leomar; CARVALHO, Caroline. Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) e as artes cênicas: possibilidades em teatro e dança. **O Teatro Transcende** (Online), v. 23, p. 61-80, 2018.

PORPINO, Karenine de Oliveira. O. Corpo, Dança e Memória: territórios convergentes - Memória Abrace Digital - ISSN 2176-9516. **Memória Abrace Digital**, v. 1, p. 1-5, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. 2ed. São Paulo: EXO Experimental (Editora 34), 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 14-36. Disponível em: <http://opiniaopublica.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/viewFile/325/186>. Acesso em: abril 2018.

SETENTA, Jussara Sobreira. O Fazer-Dizer de Corpos: modos de fazer dança e performance. In: 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos e Corporalidades en las Culturas, 2012, Rosário. **Actas del 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos e Corporalidades en las Culturas**. Rosário: Universidade Nacional de Rosário/Investigaciones en Artes Escénicas y performáticas, 2012. p. 1-10.

SOUZA, Elizeu Clementino de.; MEIRELES, Mariana Martins de. Fotobiografia e entrevista narrativa: modos de narrar a vida e a cultura escolar. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu C. de. (Org.). **Pesquisa Narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017. p. 125-141.

SUÁREZ, Daniel Hugo. Pesquisa Narrativa: outras formas de conhecer. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu C. de. (Org.). **Pesquisa Narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017. p. 9-12.

**Recebido em: 02/07/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**

## REFLEXÕES SOBRE A INTERVENÇÃO URBANA COMO AÇÃO POLÍTICA E POÉTICA NO ESPAÇO PÚBLICO

Gabriela Bortolozzo <sup>1</sup>  
Letícia Merlo<sup>2</sup>  
Marcella Pacheco Perbiche<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente ensaio pretende trazer uma discussão sobre a intervenção urbana de estética relacional e seu impacto no espaço público, circundando a temática de espaço e lugar como produtores de experiências e acontecimentos. Considera-se que o estar-junto provocado por esse tipo de ação é um instrumento de enfrentamento à ideia de mercantilização do ser humano e das suas relações. Ademais, discute-se a relação do cidadão com o espaço e com o intervencionista, discutindo o conceito de espectador como co-autor da intervenção urbana. Este ensaio tem como intuito demonstrar, com base em autores que perpassam essa temática, a importância da arte relacional como arte democratizante, geradora de diálogo e de sociabilidade. Anseia-se debater sobre o que as intervenções urbanas de estética relacional, que tem como uma de suas características principais o estar-junto, provocam, insurgem e subvertem no seio da metrópole e no espaço público, além de propor compreender como é o ritmo e a vida dos sujeitos na cidade contemporânea, seu habitat e seu habitar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intervenção urbana; Espaço público; Estética relacional.

## REFLECTIONS ABOUT URBAN INTERVENTION AS POLITICAL AND POETICAL ACTION IN PUBLIC SPACE

**ABSTRACT:** The present article intends to bring a discussion about the urban intervention of relational aesthetics and its impact on public space, revolving around the theme of space and place as producers of experiences and events. It is considered that the “being-together” provoked by this type of action is an instrument to confront the idea of the commodification of human beings and their relationships. Furthermore, it discusses the relationship of the citizen with space and with the interventionist, discussing the concept of the spectator as a co-author of urban intervention. This article aims to demonstrate, based on the authors who explore this theme, the importance of relational art as a democratizing art, generating dialogue and sociability. It seeks to debate about what the urban interventions of relational aesthetics, which have as one of their main characteristics the “being-together”, provoke, oppose and subvert within the metropolis and the public space, in addition to proposing comprehension of the rhythm and life of the subjects in the contemporary city, their habitat and habitation.

**KEYWORDS:** Urban intervention; Public space; Relational aesthetics.

---

1 Doutoranda em Geografia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); Licenciada, bacharel e mestre em Geografia pela Unesp. E-mail: gbortolozzo@gmail.com

2 Graduanda em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: merloleticia16@gmail.com

3 Graduanda em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: mpperbiche@gmail.com

Em uma sociedade na qual, cada vez mais, os vínculos sociais são produtos padronizados, as intervenções urbanas utilizam o estar-junto como instrumento de criação de afetos e revoluções (ao) por proporem a construção de um espaço público ímpar de encontro entre pessoas e entre uma nova perspectiva de cidade. Afinal, a cidade é um bem em comum, um espaço compartilhado entre sujeitos e todos deveriam ter o direito de experienciá-la.

A cidade é dual, ela é viva e criativa, é movimento e diversidade ao mesmo tempo em que tem dinâmicas de poder e de violência que a definem, ela se funda baseada nessa ambiguidade entre sublime e grotesco, entre convite e expulsão. Ela poderia ser uma grande via de comunicação, mas o seu caráter dialógico é corrompido a partir do momento em que nem todo mundo tem o direito de falar e de ser ouvido. Além desse modo de raciocinar da cidade, há ainda outro, que se relaciona com o modelo econômico hegemônico atual, o capitalismo. Todos esses fatores contribuem para a caracterização de uma cidade urbana que é caracterizada pela falta de tempo e pela pressa como modo de estar no mundo por parte de seus cidadãos.

João do Rio, ao relatar sobre a cidade moderna do Rio de Janeiro no final do século XIX, aponta que em suas ruas “há trechos em que a gente passa como se fosse empurrada, perseguida, corrida” (RIO, 1995, p. 9). Desse modo, ele traz uma constatação importante sobre o ritmo da cidade naquele momento: a cidade é veloz, ela provoca a sensação de que se está em uma corrida contra o tempo na qual ele está vencendo, sempre. Principalmente nos grandes centros urbanos, é perceptível que esse ritmo continua em um processo de aceleração contínua. Consecutivamente, isso gera um cotidiano que não pausa, no qual acostuma-se com a ideia de que a chegada é mais importante do que o caminho. Mas, será que é?

Quais as relações que os grandes centros urbanos permitem? Por gentileza, antes de continuar a leitura, feche os olhos e respire fundo enquanto tenta se lembrar como foi o caminho da sua casa até o trabalho hoje (ou até o curso ou como foi a sua locomoção dentro da lógica da cidade). Você experienciou? Sentiu-se realmente tocado por algo? Percebeu alguma fissura ou um lambe colado em uma parede? Olhou para o lado e percebeu quem estava à sua volta? Quantos olhares cruzaram o seu? Se a maioria das respostas forem negativas, por favor, não se sinta mal, para quem lhe escreve a maioria das respostas era “não” também. Até o dia em que quem (vos) lhe escreve foi tocada por uma intervenção urbana no Passeio Público de Curitiba, feita pela quandoonde intervenções urbanas em arte<sup>4</sup>, e convidada a trocar um afeto por uma dor, o seu segredo pelo segredo de alguém e compartilhar tempo de vida com outros no espaço público.

O estar-junto provoca uma fissura no fluxo da cidade, que, muitas vezes, está anestesiada pela repetição mecânica cotidiana e é inflamada pela intervenção urbana. As ações efêmeras na urbe criam diálogo entre o cidadão e o espaço, elas propõem mudanças no pensamento dele sobre

<sup>4</sup> Sobre a grafia desse nome, sugere-se que se leve em consideração que o que se explica no site da plataforma: “quandoonde intervenções urbanas em arte (escrito em letra minúscula, substantivo comum, ordinário) é uma plataforma de ações em intervenção urbana surgida em Curitiba, Brasil, em março de 2012. O uso de plataforma como prenome dá-se pelo entendimento de que a quandoonde se constitui enquanto território de tensões e afetos que seus membros criam entre si e a cidade”. Disponível em: <https://www.quandoonde.com.br/a-plataforma>. Acesso em: 23 set. 2020.

a cidade e sobre si mesmo como parte dela. Intervir no meio urbano transgride a própria cidade e as instituições, como galerias de arte, por exemplo, pois subverte essa lógica dominante. A intervenção urbana acontece pela fúria e pela festa, parte de ações viscerais de transformação em uma luta contra a guerra intestinal da “cidade medusa, que nos olha cotidianamente com os olhos da morte” (INTERVENÇÃO URBANA, 2015, 10min18s) e se reinventa para uma cidade viva. Há ânsia em mudar o modo mecânico de repetição em que se está inserido, pelo qual se opera cotidianamente e a arte relacional é potente para realizar isso.

Estética relacional é um termo proposto por Nicolas Bourriaud para caracterizar um tipo de forma artística que tem como um de seus objetivos desenvolver funções de noções interativas, conviviais e relacionais. Para o autor, a arte dos anos 1990, que é a analisada no livro, respinga também em modos de fazer arte atualmente e pretende apresentar modelos de universos possíveis trazendo uma perspectiva da arte a partir de algo que vai se construindo enquanto elemento humano e entre humanos. A arte relacional seria “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social” (BOURRIAUD, 2009, p. 7)

Este ensaio é o resultado de uma análise conceitual feita a partir de discussões realizadas em um Grupo de Pesquisa interdisciplinar sobre intervenção urbana<sup>5</sup>, no qual ocorrem debates sobre o tema a partir do intercâmbio entre pesquisas tanto do Teatro, quanto da Geografia Humana.

A partir de uma intersecção entre o conceito de estética relacional, trazido por Bourriaud, e de outros geográficos sobre espaço e lugar defendidos por Tuan (1983) - que serão melhor debatidos posteriormente -, esse ensaio pretende discorrer sobre a importância da intervenção urbana de estética relacional no espaço público.

Também, pretende analisar a sociedade de consumo partindo das teorias do materialismo histórico que disserta sobre valor de troca e de uso em relação às interações humanas, criando uma ponte com a necessidade de pausa e encontro da intervenção urbana, princípios que serão desenvolvidos ao longo do ensaio. Assim, busca pensar a intervenção urbana de estética relacional no espaço público com um olhar que absorva as perspectivas orientadas pelos autores citados acima.

## **INTERVENÇÃO URBANA: ESPAÇO DE AFETOS E REVOLUÇÕES**

A intervenção urbana oferece aos cidadãos uma possibilidade de encontro, produzindo relações entre pessoas e espaço público por intermédio de uma proposta artística. Um exemplo prático disso seria a Feira de Trocas Poéticas, realizada pela quando intervenções urbanas em arte, uma ação na qual os interventores esticam toalhas ou esteiras no chão junto a placas em que estão escritas as proposições de troca, as quais convidam o cidadão a trocar um livro de romance por uma história de amor ou caricaturas, na qual o interventor desenha o cidadão e vice-versa, por exemplo.

<sup>5</sup> Este estudo foi produzido a partir das discussões realizadas no projeto de pesquisa *Arte e Espaço Público: uma discussão no meio da rua*, coordenado pelo professor Dr. Diego Elias Baffi na Unespar/FAP.

Esses encontros proporcionados pela intervenção urbana criam afetos porque oferecem uma intimidade espontânea, que revoluciona o estar-junto e transforma a reprodução da pressa com a qual, geralmente, se habita a cidade, essa pressa que faz o cidadão passar sem pausar por espaços que não observa e, mesmo que passe por ali todos os dias, muitas vezes não cria memórias de experiências com aquele espaço. No glossário de seu livro *Estética Relacional*, Bourriaud define que “a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos e objetos” (BOURRIAUD, 2009, p. 52). Nesse sentido, traz a ideia de arte como produtora de relações e sociabilidade, arte fundadora de diálogo.

O que pressupõe um diálogo? A escuta, a disponibilidade para compartilhar e estar presente, disponibilizando tempo. É uma troca entre partes, é isso que lhe dá um caráter democrático e o que dá a democracia um caráter dialógico. A intervenção urbana também é envolta dessas características, o artista tem que estar disponível para acolher o outro e interagir com ele, estar aberto ao mundo e ao que o mundo lhe proporciona. Necessita de um olhar sensível para ver e experienciar o encontro. E o que caracteriza a experiência? Segundo Bondía (2002), “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 21). Dessa forma, a experiência está relacionada aos acontecimentos que vêm ao encontro das subjetividades de cada um, eis o poder da experiência: não é uma relação quantitativa com o mundo, é uma relação íntima com ele.

Uma das características que dão significado aos lugares são as experiências que temos junto à eles. Para Tuan, as experiências íntimas são difíceis de expressar, “um simples sorriso ou contato pode alertar nossa consciência sobre um momento importante” (TUAN, 1983, p. 152) e os lugares íntimos são aqueles onde encontramos acolhimento, carinho e onde nossas necessidades são consideradas e recebem atenção. Nas intervenções urbanas de estética relacional, cujo o cerne do fazer artístico está na relação experiencial com o outro, percebe-se uma possibilidade de experimentar formas outras de constituir o mundo contribuindo na resignificação dele como um lugar íntimo, que não é o único modo de fazer isso, mas é uma possibilidade potente.

Além disso, a intervenção urbana propõe uma pausa no modo de operar desse mundo no qual “estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 5). Então, o espaço público no qual se passa apressado todos os dias e não se observa, não se é tocado por ele, de repente, ao ser co-habitado por uma intervenção de troca poética, por exemplo, que faz o cidadão parar e se relacionar com aquilo, lhe abre caminhos para repensar o trajeto cotidiano que faz na cidade. Torna aquele espaço público um lugar com memória, onde alguma coisa aconteceu e essa alguma coisa será lembrada em seu íntimo.

Cabe ressaltar que a memória, ali criada, é emocional e corporal, pois o corpo que reproduz a mecanicidade cotidiana é atravessado pela intervenção, que o faz parar, olhar, sentir e se relacionar com o lugar de outra maneira. Esse atravessamento altera a ordem da reprodução de movimento desse corpo (a velocidade que se caminha, o lugar para o qual se olha, o sentimento que lhe surge), revolucionando-o através do encontro e do diálogo, sem necessitar da espetacularidade. Espetáculo, segundo Debord, é um pseudo mundo à parte da realidade, “objeto de pura contemplação [...] onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo.” (DEBORD, 2003, p. 14).

A intervenção urbana transgride a espetacularidade, atravessa o cidadão pelo que é vivo, dialoga a partir do que o uniu com o interventor, que se aventura e cria novos acontecimentos, dando-lhe a possibilidade de tornar-se criador coletivo de uma obra da arte-vida, arte-cotidiano.

São ações que criam mundos, novos mundos, novas formas de estar no e ver o mundo, ações que proporcionam a vivência com um espaço pelo qual, muitas vezes, se passa e não se experiencia, se olha mas não se enxerga. A intervenção urbana propõe o estar-junto como estética e o meio urbano como espaço a ser ocupado. “A intervenção urbana não seria uma prática específica de habitar a cidade, mas o próprio processo de constituição deste espaço” (BAFFI, 2012, p. 2). Aqui, entende-se que Baffi utiliza-se do termo “habitar” no sentido dado ao vocábulo “habitat”, segundo Ana Fani Carlos embasada em Lefebvre, porque, em sua fala, ele parece trazer o termo como sinônimo para “morar na cidade”, o que estaria mais próximo do termo “habitat”: o ser humano contemporâneo faz da cidade seu habitat, por exemplo. E traz a ideia de que a intervenção não é uma prática de habitat e, sim, de “habitar” que é um outro conceito, mais complexo, em que se considera a qualidade de vida dos cidadãos.

É importante contextualizar a diferença entre habitar e habitat trazida pelos autores marxistas, na qual o habitat seria uma fragmentação do “viver a cidade”, porque, a partir do momento em que o espaço urbano torna-se mercadoria, faz com que o seu acesso seja determinado pelo setor imobiliário (CARLOS, 2020), criando, assim, “perfis” sociais que são convidados ou expulsos de determinados espaços públicos em diferentes bairros da cidade. O plano do habitat segrega os espaços da cidade. Ana Fani Carlos, chama atenção para o fato de que esta diferença define uma apropriação privada do espaço urbano determinada pela distribuição da posse de riqueza. Em contrapartida, “habitar” significa apropriar-se da cidade, como um ato poético, pois o homem habita o mundo e faz parte da cultura do lugar, foi ele quem produziu a cultura. Habitar os lugares constitui as pessoas como humanos, porque o ato de apropriação do mundo, segundo a autora, é um ato demasiadamente humano.

Habitar é um processo de apoderar-se do espaço por compreender que ele é seu. É um ato insurgente contra o *modus operandi* de espaços urbanos criados para oferecer habitats que obrigam os cidadãos a viverem encerrados em caixas e gaiolas que reprimem as características básicas de viver, as quais se encontram nas relações criadas entre pessoas e entre pessoas e mundo. Estar-junto

com o mundo, estar-junto com o outro. Afinal, também podemos habitar o outro, não é mesmo? É preciso resgatar o habitar e a intervenção urbana no espaço público se constitui como um modo, não o único, de fazer isso.

## ESTÉTICA RELACIONAL E A SUBVERSÃO DA TEORIA DO VALOR

Essa ressignificação do lugar por intermédio da intervenção urbana se configura como insurgente a partir do momento em que não é diretamente vantajoso que isso ocorra simplesmente para servir à alma humana e não ao capital.

Dentro da sociedade capitalista, está intrínseca a ideia de consumo e mercadoria. Em *O Capital* (2013), Karl Marx traz uma análise da mercadoria, pois tem como tese a compreensão de que as sociedades capitalistas têm sua ideia de riqueza atrelada a uma coleção de mercadorias, das quais a mercadoria individual seria uma das principais. Nesse viés analítico, afirmam que a mercadoria é um objeto externo que satisfaz necessidades humanas. Não cabe, aqui, entender “como” acontece essa satisfação humana por parte da mercadoria, e sim apreender que ela é isso, independente dos estímulos que levam com que determinada mercadoria satisfaça determinada necessidade.

Ainda nessa obra, Marx esgrima que esses objetos externos devem ser considerados a partir de duas perspectivas: a perspectiva do valor de uso e a perspectiva do valor de troca. Assim, “a utilidade de uma coisa faz dela um valor de uso” (MARX, 2013, p. 158), e valor de troca é a “proporção na qual valores de uso de um tipo são trocados por valores de uso de outro tipo, uma relação que se altera constantemente no tempo e no espaço” (MARX, 2013, p. 158). Além disso, os valores de troca das mercadorias são reduzidos a algo em comum, para que a relação seja possível.

Mas, o mais importante para a construção do pensamento neste ensaio, se faz referente a ideia enfatizada por Marx de que, na sociedade capitalista, troca-se tempo de vida por mercadoria, já que o valor da mercadoria está ligado ao valor do tempo de trabalho humano demandado para produzi-la. Porém, a arte relacional não serve à teoria do valor capitalista pois, segundo Bourriaud, “a arte representa uma atividade de troca que não pode ser regulada por moeda” (BOURRIAUD, 2009, p. 21). Cabe destacar que o capitalismo tem essa particularidade de absorver e monetizar a maioria das relações coisificando-as na forma de mercadoria, então, as relações humanas acabam, muitas vezes, perdendo o seu caráter humanista e adquirindo a forma de troca mercantil, no qual pessoas são tratadas como produtos. Nesse sentido, quando Bourriaud faz essa afirmação, compreende-se que ela está mais atrelada a ideia de que a estética relacional é um tipo outro de troca que não é a que se está acostumado a encontrar dentro desse sistema econômico. Por essa estética propor um comércio entre outras coisas que não são tratadas como mercadoria, ela não poderia ser reduzida a algo regulado por moeda. O objetivo dessa estética seria compartilhar um tempo juntos construindo arte relacional e, dessa forma, habitar o espaço público através do ato de se apropriar dele.

Como exemplo, faz-se presente, novamente, a Feira de Trocas Poéticas, porque ela propõe uma troca entre ações simbólicas que, geralmente, não são valorizadas segundo o raciocínio da mercadoria por se tratarem de trocas não monetárias e, sim afetivas, como trocar um cafuné por uma tristeza.

Nesse sentido, a intervenção urbana, ao propor uma subversão da ideia de mercadoria através da troca relacional entre arte e espectador estaria atuando como uma espécie de “instrumento de enfrentamento” contra o sistema imposto? Ao invés de trocar tempo de vida por mercadoria, propõe-se um intercâmbio poético e artístico entre sensações e sentimentos com outra pessoa ou com outro lugar. Relacionar pessoas com pessoas, relacionar pessoas com cidades.

Em um sistema no qual o discurso hegemônico comunica o tempo inteiro que as pessoas valem o quanto produzem, a intervenção urbana traz consigo um discurso de que não precisa ser assim e propõe um modo de existência em que as relações produzidas com o mundo, com o meio urbano e com os outros habitantes da cidade são tão valiosas quanto as mercadorias. Porque, aqui, fala-se de uma concepção outra de valor, que não é comparável e, portanto, resiste a ser reduzido à ideia de mercadoria.

Cabe ressaltar que dentro do conceito marxista essa “outra” concepção não seria o valor de troca, mas sim o valor de uso. Ou seja, no pensamento marxista tudo é mediado pela produção, porque enquanto humanos somos produtivos. O problema do capital é a forma como essa produção é mediada: pelo tempo de trabalho, a força de trabalho, o que é pago em moeda, dinheiro. Isso se refere ao valor de troca. Em uma lógica não-capitalista, a mediação ideal seria valorizar as coisas pelo seu valor de uso sem a mediação do capital como medida para todas as coisas. A arte relacional promovida pela intervenção urbana, reforça esta ideia, principalmente quando a mediação da troca se dá com a relação entre pessoas e espaços.

## **ESPECTADOR COMO CO-AUTOR DA INTERVENÇÃO URBANA RELACIONAL**

O sentido dado por Eleonora Fabião, sobre a potência da performance, aplica-se para o entendimento da Intervenção Urbana e sua potência em “deshabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. [...] experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica” (FABIÃO, 2009, p. 3). Intervir no espaço público e instigar ao cidadão que também intervenha, sem um valor monetário de troca, altera a ordem econômica, altera o tempo de produção para um tempo de vivência, cria a possibilidade de estar e ser em um ambiente que não concebe lucro, mas cria convívio, alimenta a vida.

Além disso, a arte relacional não coloca o espectador na posição de consumidor e sim de participante importante da obra de arte, porque a obra necessita da interação humana para tomar consistência (BOURRIAUD, 2009). Evidencia-se, através disso, a importância da interação humana no tangente à intervenção urbana, pois, ao colocar o espectador como protagonista, a obra necessita



dele para se concretizar. Concebe-se uma simbiose simbólica própria da arte relacional. A intervenção urbana convida o público a criar coletivamente uma obra e a se relacionar com ela e com o espaço. De acordo com Tuan (1983), o espaço se efetiva de acordo com as experiências ali vividas.

Bourriaud chama atenção para o caráter político desse tipo de estética, que está exatamente na problematização das relações humanas. Esse projeto político encabeçado pela ideia do encontro lembra a definição de Hans Thies-Lehmann sobre teatro: “teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram, juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente” (LEHMANN, 2007, p. 18). As definições dos dois teóricos se interseccionam a partir da ideia trazida por ambos sobre esses dois fenômenos similares, pois tanto o teatro quanto a intervenção urbana - e a estética relacional promovida por ela - têm por um de seus objetivos o compartilhamento de tempo de vida de qualidade, tempo de vida de presença e isso se constitui como uma ação política porque propõe uma pausa para experimentar o mundo através das relações humanas, frente a uma sociedade que não tem mais tempo, que vive o que o autor chama de ilusão de uma democracia interativa, gerada também pela mídia.

O que significa dizer que a forma da arte relacional se dá a partir de um “encontro fortuito duradouro”? (BOURRIAUD, 2009, p. 10) Isso diz respeito ao fato de que a arte relacional tem a ver com o ato de estar diante de alguém acidentalmente e construir algo que possui grande capacidade de durabilidade com essa pessoa. É o que acontece, por exemplo, quando uma pessoa se depara com uma intervenção urbana no espaço público: a obra está lá e ocasionalmente o cidadão passa e se envolve com ela a ponto de criar um sentido que o acompanhará por um tempo.

A aleatoriedade de tal encontro, ao se tornar duradouro, gera a estética relacional. A intervenção urbana em que o interventor convida o cidadão a se sentar, conversar e trocar histórias de amor, segredos, abraços, entre outras singelas coisas “propaga valores menosprezados socialmente e propõe experimentos de uma maneira de estar no espaço-tempo alternativa à predominante no meio social” (FERNANDES, 2015, p. 5). Além disso, são obras que só se concretizam com a atuação do outro como co-autor.

Essa estética que propõe diálogo e sociabilidade, presente na intervenção urbana, é um instrumento contra a individuação exaltada pela sociedade do capital. Ela amplia as relações humanas, inaugura outros modos de se estar no mundo, revive a coletividade relembrando, assim, que não se existe sozinho. E esse encontro relacional entre arte e co-autor no espaço público tem, segundo Baffi (2013), a capacidade de produzir acontecimentos.

## **ESPAÇO PÚBLICO: QUE LUGAR É ESSE E QUAIS AS RELAÇÕES EXISTENTES NELE?**

Além disso, Baffi (2012) argumenta que, para pensar intervenção urbana, é necessário “não considerar os intervencionistas como únicos atuantes do espaço público, mas como disparadores de uma multiplicidade de fruições deste espaço [...]” (BAFFI, 2012, p. 3). Dessa forma, ainda segundo o

autor, ao perceber que o espaço público é um lugar de “negociação permanente entre singularidades os intervencionistas são pensados como parte do processo de escrita do espaço público, que pode, mantendo a metáfora literária, buscar perguntas potentes em direção a respostas que se estruturam em territórios de fruição em arte” (BAFFI, 2012, p. 3).

Aqui, aponta-se que território, para o autor, está relacionado a concepção de lugar, mesmo que esse não tenha sido o termo usado, pois o que o autor sugere é dado como lugar para Tuan, autor de referência neste ensaio. As concepções acerca de lugar são construídas juntas a partir do encontro proporcionado pela intervenção urbana. Faz-se importante definir lugar, espaço e território dentro dessa lógica de pensamento, para uma melhor apreensão acerca do tema.

Segundo Tuan (1983), o espaço é abrangente, público ou privado, torna-se lugar a partir do momento que ganha significado através da experiência, aqui descreve-se lugar sem fixidez espacial, por exemplo, a ideia de pessoa como lugar, a mãe como o primeiro lugar da criança. O território é um espaço demarcado, que começa e termina. A partir do encontro fortuito duradouro em um espaço público, entre interventor e cidadão, esse espaço pode transformar-se em lugar ao gerar acontecimentos e experiências. E “o local participa da qualidade do encontro” (TUAN, 1983, p. 156). Deste modo, entende-se que a intervenção urbana no espaço público não gera apenas território, como trazido por Baffi, mas, também, pode gerar uma categoria outra, que Tuan chamará de lugar.

O artista interventor propõe encontros, gera um novo espaço-tempo de espontaneidade dentro do funcionamento mecânico da urbe, propõe ao cidadão a possibilidade de pausa e encontro. Para Tuan, “lugar é uma pausa no movimento [...] a pausa permite que uma localidade se torne um centro de reconhecido valor” (TUAN, 1983, p. 153). Nesse sentido, a intervenção urbana, ao propor momentos de pausa, também disponibiliza que espaços se tornem lugares íntimos para esses cidadãos. Dessa forma, atua diretamente na sensibilização do olhar para a cidade.

Quando as pessoas se deparam com uma intervenção urbana que propõe, por exemplo, trocas poéticas, elas são convidadas a se tornar protagonistas da obra de arte e a se relacionar com aquilo de uma maneira simbólica. Isso subverte o caráter padronizado do vínculo social e abre espaço para a experimentação do mundo.

Partindo de Vygotski, Barroco e Superti explicam que “a arte [...] serve à humanização dos homens e ao desenvolvimento de sentidos” (BARROCO; SUPERTI, 2014, p. 6). Dessa maneira, as relações propostas pela intervenção urbana em arte podem proporcionar um reparar que faz com que o olhar seja sensibilizado e, a partir disso, surjam formas outras de estar e habitar o mundo, “práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2009, p. 7).

Ao se defender que estar-junto é um instrumento de subversão ao sistema imposto, é importante aprofundar mais sobre esse sistema.

Para Bondía, a sociedade contemporânea produz sujeitos

[...] da formação permanente e acelerada, da constante atualização, da reciclagem sem fim, é um sujeito que usa o tempo como um valor ou como uma mercadoria, um sujeito que não pode perder tempo, que tem sempre de aproveitar o tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar para trás, por isso mesmo, por essa obsessão por seguir o curso acelerado do tempo, este sujeito já não tem tempo (BONDÍA, 2002, p. 23).

E essa velocidade à qual eles são submetidos é inimiga da experiência porque provoca falta de silêncio e de memória. Que são uma das proposições das intervenções urbanas relacionais, a criação de memória, a pausa, a ressignificação através de usos desacostumados do espaço público.

Há aqui, uma necessidade de abordar o espaço em que se intervém: a intervenção urbana tem um caráter democrático e acolhedor para todos os cidadãos tocados por ela. Estar no espaço público é dar oportunidade de acesso à todas as pessoas porque, infelizmente, muitas não se sentem convidadas a estar em um teatro, mesmo que de forma gratuita. A sensação de pertencimento ao lugar é necessária para torná-lo convidativo. A rua deveria ter esse caráter, dessa maneira, a intervenção urbana no espaço público se torna um convite aos cidadãos que aceitam ser co-autores das obras de arte que ali serão criadas.

Mas, de qual espaço público se fala? Em cidades soerguidas sob a lógica do capital, o que temos são fragmentos distintos e sobrepostos de espaços urbanos. Os espaços públicos não são diferentes, e por mais que possam ser construídos por meio de discursos democráticos e de livre acesso, a desigualdade socioespacial se revela. Seguindo a lógica de Carlos (2001), o espaço, entendido como produto, condição e meio das relações sociais, demonstra - por vezes de forma explícita e em outras simbólicas - tais desigualdades. Assim, como boa parte dos espaços públicos centrais são concebidos - planejados, pensados - por meio de agente hegemônicos, como o Estado e as elites, existem possibilidades de relações e percepções dialéticas em relação à esses espaços. Como cada classe social terá percepções espaciais distintas, o que se nota é que simbologias passam a ponderar os “acessos” e “liberdades” dos cidadãos. Contraditoriamente, espaços públicos, construídos para serem de “todos”, excluem ou afastam populações estigmatizadas ao longo da história de formação das cidades: população pobre, negra, em situação de rua, LGBTQI+, pessoas com deficiências físicas, entre tantas outras.

A contradição se agrava cada vez mais quando reflete-se que, legalmente, todos detenham direitos, como o de ir e vir - à exemplo, a Constituição Federal (1988) Art. 5º, XV que prevê: “é livre a locomoção no território nacional em tempo de paz, podendo qualquer pessoa, nos termos da lei, nele entrar, permanecer ou dele sair com seus bens” (CONSTITUIÇÃO, 1988) - simbolicamente são inibidos pelo preconceito e o sentimento de não pertencimento induzido por ela. Por isso, há uma dificuldade para que acessem alguns espaços públicos.

Nesse sentido, é comum observar que as áreas centrais das cidades não contemplam - ou ainda, representam - a multiplicidade de sua população e suas criações artísticas, se tornando espaços que selecionam e reforçam a segregação entre seu público. A distância social, demarcada

por tensões expressas de forma material e simbólica, acarreta também na dicotomia entre centro e periferia. Expressões que aqui devem ser compreendidas muito mais pelo significado emergente da população do que de fato espaciais. A conceitualização tradicional dos termos - embasada sobre a distribuição de bairros de uma cidade, por exemplo - não correspondem a complexidade da vivência nesses espaços.

Por esse motivo, as denominadas populações periféricas, não ocupam e se apropriam com frequência das áreas centrais - mesmo que se tornem usuárias eventuais ou transeuntes delas - porque não se identificam a elas. Daí a apropriação de “ruas” outras, de todos os cantos da cidade e a busca pela vivência desses espaços públicos nas periferias. Nestes lugares, marcados muito mais pelo o que se vive do que pelo o que se planeja a eles, o diálogo entre os moradores e o espaço ocorre quase como simbiose.

Os espaços públicos periféricos, se mostram, então, propulsores das intervenções urbanas mais genuínas, pois seus espaços já são utilizados para acontecimentos culturais próprios, por meio de atividades como: a ocupação de edifícios públicos esquecidos pelo Estado para criar espaços de convívio; a criação de locais para crianças e jovens terem contato com conteúdos interdisciplinares; a construção de espaços de lazer e encontro. Ademais, destaca-se a grande produção artística promovida desde dentro das periferias, a sua potência de conscientização social e o empoderamento que acarreta à população desse lugar.

A exemplos disso, pode-se citar eventos como *Saraus* periféricos que reúnem uma variação grande de produção artística dessas regiões, como ocorre com a *Cooperifa* - movimento cultural da zona sul da cidade de São Paulo - que agrega diversas modalidades de artistas, agentes culturais e coletivos que buscam soerguer esse cenário. Além disso, é comum ver que em periferias de todo Brasil se alastrarem eventos de poesia como o *Poetry slam* e as Batalhas de rima, intrinsecamente ligados ao movimento artístico-cultural do *Hip-hop*.

Em entrevista dada no documentário *Panorama - Arte na Periferia* (2007), Sérgio Vaz - um dos idealizadores do projeto do *Cooperifa* - ressalta a necessidade de se fazer arte para a periferia e desde dentro dela. Para ele é necessário não introduzir um pensamento colonizador à periferia, trazendo o que vem de fora, imposto pela mídia ou por instituições elitistas, mas sim, fomentar a arte que vem “dos becos e das vielas [...] a ideia de fazer arte não é atravessar a ponte<sup>6</sup>, é ficar aqui mesmo” (PANORAMA, 2007, 23min06s.).

Dessa maneira, é perceptível que a relação entre moradores e espaço já ocorre, e a intervenção urbana pode potencializar essa ação. Para periferias que se encontram em situação de grave vulnerabilidade social, e em que o convívio com o espaço ainda não ocorre, as intervenções

---

<sup>6</sup> Sérgio Vaz é um poeta que se auto-intitula como marginal e periférico. Sua referência à “ponte” remete ao viaduto que simboliza a divisão da parte mais rica e pobre de metrópoles como São Paulo. A expressão ficou conhecida quando o grupo de rap, Racionais Mcs, lançou em 2002 a música *Da ponte pra cá*. Esta fazia referência específica ao viaduto João Cândido, que simboliza a delimitação espacial entre o fragmento mais desenvolvido economicamente da São Paulo (SP) e a zona mais carente, a zona sul da capital.

urbanas - pensadas por seus próprios moradores e artistas -, têm a capacidade de propor uma ressignificação de espaços públicos pouco acessados dentro desses locais.

## **A INTERVENÇÃO URBANA NOS ESPAÇOS PÚBLICOS COMO ATO POLÍTICO E POÉTICO DE OCUPAR A CIDADE**

A partir dessa lógica de cidade apresentada, percebe-se que é preciso resgatar o habitar, entender que se apropriar do espaço público é um direito humano necessário à vida. As intervenções urbanas de estética relacional trazem um modo de fazer isso, que não é o único, mas é íntimo e poético.

Fazer intervenção urbana é propor outros caminhos, não para o amanhã (apenas), mas para o hoje. É pensar em modos de inventar relações possíveis com o outro, agir como um interstício social no qual são possíveis existências outras no espaço público. É repensar proximidades e encontros que dependem de tempo de intimidade para acontecer e que tem a beleza da intimidade da aleatoriedade, em que se reconhece o outro como alguém que também habita esse espaço. Estar-junto torna-se um subterfúgio proposto pela intervenção urbana porque atua como um instrumento de enfrentamento à ideia de mercantilização do ser humano e das relações que ele produz, já exalta que importância do encontro e, também, da pausa.

Tornar o espectador co-autor da obra de arte no espaço público é um ato político contra a hierarquização do artista e do cidadão, é um processo dialógico e democratizante que proporciona encontros fortuitos duradouros entre almas humanas dentro de um sistema que não valoriza esse tipo de relação pois ela não produz lucro material. A ideia de proporcionar espaços para a experiência é, em si, um ato subversivo a partir do momento em que age em oposição à lógica operante das sociedades capitalistas. A intervenção urbana no espaço público disponibiliza uma possibilidade de existência do sujeito da experiência, trazido por Bondía, co-habitar o mundo novamente. Esse sujeito que é, em si, um lugar de acontecimentos, “é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar” (BONDÍA, 2002, p. 24). A experiência é uma potência facilitadora para que se reconheça a cidade como cidade criativa, a pausa gera sensibilização pelo habitar na cidade, que revoluciona corpos e pensamentos para que se entendam parte do espaço.

Assim, a intervenção urbana pode agir como um instrumento de troca poética e subversiva entre cidadãos porque propõe a construção de um espaço ímpar de encontro, que só se concretiza com a participação do cidadão como co-autor da obra de arte, o interventor o convida para a construção do desconhecido sobre determinados parâmetros, mas a obra só se torna poética e potente por conta da relação existente entre as partes. Artista e cidadão fazem juntos a intervenção urbana de estética relacional no espaço público e a troca proporciona experiências para os dois lados. Por isso, o estar-junto, construir junto uma experiência poética de intervenção urbana de

estética relacional, pode ser uma estratégia de escape à lógica operante do sistema capitalista e também um ato político e poético de ocupar a cidade. Se fazer arte é propor novos mundos, eis uma proposição: estar-junto construindo espaços de encontro para poetizar (ainda mais) o espaço público e a cidade pelas brechas.

## REFERÊNCIAS

BAFFI, Diego Elias. **Escrita em arte e intervenção urbana**: pensando a grafia da ação cênica no espaço urbano. Curitiba: ABRACE, 2012.

BAFFI, Diego Elias. **Passivatividade**: exercício da diferença na construção de uma ética cênica. São Paulo: UNICAMP, 2013.

BARROCO, S., SUPERTI, T. **Vigotski e o estudo da psicologia da arte**: atribuições para o desenvolvimento humano. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2014.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Geraldi. Espanha: **Revista Brasileira de Educação**, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. Martins Fontes, 2009.

BRASIL. Constituição Federal. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o “direto à cidade”. Rio de Janeiro: **Revista Direito e Práxis**, 2020.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **Espaço-tempo na metrópole**: a fragmentação da vida cotidiana. São Paulo: Contexto, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Railton Souza Guedes. Coletivo Periferia, 2003.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, 2009.

FERNANDES, Renata Campos. **Experimentação na feira de trocas poéticas**. Curitiba: UNESPAR, 2015.

INTERVENÇÃO, Urbana. In: Tv Brasil. Documentário proferido no Youtube (Brasil), 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BJQPtK2u1t>> Acesso em: 28 jun. 2020.

LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MARX Karl. **O capital**. Trad. Rubens Enderle. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2013.

PANORAMA, Arte na Periferia. In: Peu Pereira. Documentário proferido no Youtube, São Paulo (Brasil), 2007. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=YKuCy\\_OLllw](https://www.youtube.com/watch?v=YKuCy_OLllw)> Acesso em: 28 jun. 2020.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**: crônicas. - Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva de experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

**Recebido em: 02/07/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**

## EPITÉLIO: O CORPO E A PELE URBANA

Marcelo D. Vieira<sup>1</sup>

**RESUMO:** No presente artigo trago algumas especulações, por meio de um recorte ensaístico, o diálogo entre Corpos, Espaços e a Tatuagem como veículos de experiências comunicativas de corpos marginalizados no cotidiano urbano. As visões antropológicas de Le Breton e Gilbert acerca da tatuagem e a modificação corporal, conduz esta discussão a fim de uma validação científica à tatuagem. No intento de contribuir a fomentação deste debate, por meio de experimentações imagéticas, são apresentadas neste artigo algumas intervenções artísticas realizadas durante a pesquisa, utilizando suportes e veículos diversos, como o lambe-lambe e a própria tatuagem, exemplifico alguns termos propostos, já que aqui o corpo é idealizado como uma interface de arquivos da linguagem urbana. Tal discussão corrobora uma nova visão, objetivada pela possibilidade de um alargamento das produções sobre o corpo e seus discursos em territórios urbanos, pluralizando estratégias diante da possibilidade de renovações de sistemas de uma formação silenciadora do corpo e da diferença.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corpos; Espaços; Interface; Tatuagem.

## EPITHELIUM: THE BODY AND URBAN SKIN

**ABSTRACT:** In the present article I bring some speculations, through an essayist cut, the dialogue between bodies, spaces and tattoo as vehicles for communicative experiences of marginalized bodies in urban daily life. Le Breton and Gilbert's anthropological views regarding tattoos and body modification lead this discussion to scientifically validate tattooing. An attempt to contribute the fostering of this debate, through imagery experiments, this article presents some artistic interventions carried out during the research, using different support and vehicles, such as the wheat-paste and the tattoo itself, I exemplify some proposed terms, since here the body is idealized as an interface of urban language files. Such discussion corroborates a new view, objectified by the possibility of an expansion of productions about the body and its discourses in urban territories, pluralizing strategies against the possibility of renovating systems of a silencing formation of body and difference.

**KEYWORDS:** Bodies; Spaces; Interface; Tattoo.

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculado à linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES). Pesquisa as relações entre arte, linguagem e modificação corporal. E-mail:mardyovi1@gmail.com



## INTRODUÇÃO

A partir de pesquisas no projeto *A tatuagem valorizando a cultura indígena brasileira por meio do design autoral*, esta escrita é resultante de uma deriva do trabalho de conclusão de curso em Design, onde me baseei nas perspectivas antropológicas de David Le Breton (2007) e Steve Gilbert (2000). Através de uma exploração bibliográfica buscando a identificação dos corpos como interface e arquivo das linguagens urbanas, apresentando algumas provocações acerca da validação acadêmica, apostando nas aproximações culturais.

Inicialmente, trazendo algumas questões relacionadas ao espaço e linguagem em contato com as práticas da modificação corporal e arte urbana, o artigo segue em uma conversação entre estes conceitos em um recorte ensaístico, apresentando em seu processo experimentações imagéticas e intervenções urbanas criadas durante o projeto (2018), ao findar com expectativas futuras ao levar esta pesquisa a uma nova fase.

Com um caráter interdisciplinar, esta proposta se associa ao PPGE da Universidade Federal do Paraná pelo viés da linha Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES), ao corroborar uma nova visão, objetivada pelo possível alargamento das produções sobre o corpo e seus discursos em espaços urbanos, explorando novas estratégias diante da possibilidade desta renovação de sistemas de uma formação silenciadora do corpo e da diferença. Deste modo, apresentarei os objetos que adentram a esta discussão.

## CORPO INTERFACE

No cenário da fácil mutação e trânsito de culturas, o corpo e o espaço necessitam atenção fragmentando-os ao analisarmos qualquer contexto social em uma pesquisa.

Cristian Poletti Mossi (2015) conceitua o corpo ao considerar antes de ser a gênese, responsável pelos processos, como um “imã descentralizado” que atrai ou repele aquilo com que o interage. O desmembramento corpóreo é uma necessidade científica ao despir este invólucro de movimentos, sensações e experiências, que se faz necessário pela rigidez do corpo em sua dimensão densa de matéria, resultante de uma formação íntima neste processo descentralizado.

Quando dispomos o corpo na pesquisa junto ao espaço e cultura a qual o ele está inserido, comumente buscamos na academia características semelhantes dos elementos deste território ao considerar o corpo coletivo como o objeto, normatizando atos, comunicações e espaços em decorrência da análise das repetições ali produzidas.

Le Breton (2007), neste sentido, caracteriza o corpo como:

O eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade (LE BRETON, 2007, p. 7).

Neste compartilhamento cíclico, não podemos isolar o corpo, normatizá-lo não é a problemática em questão. Já que ele carrega informações sociais essenciais acopladas nele que fazem parte de uma identidade coletiva, porém, quando ele passa a ser um objeto inquieto ao buscar o oposto de uma classificação generalizada, nos resulta em um distanciamento ainda maior à ciência pela sua construção da diferença e subjetividade.

Por meio da ciência, busca-se responder questionamentos acerca do corpo. Neires Maria Soldatelli Piavaní retrata que neste percurso investigativo nos é mostrado que os estudos não têm sua finalidade alcançada, mesmo parecendo ser uma questão próxima, a autora o cita como “algo complexo, misterioso, justamente porque, ao mesmo tempo que é comum a todos, é singular enquanto existe em cada ser” (PIAVANÍ, 2010, p. 9).

Neste contexto, Dominique Picard (1986) afirma que há uma condução equivocada da maneira de conduzir o corpo na pesquisa ao pensá-lo com esta visão reducionista, simplificando-o. A determinação social, já é considerada ao que Le Breton (2007 p. 83) denuncia como uma opressão a inovação ou imaginação dos atores “Ela nos aprisiona na reprodução de compleições físicas e parece desconhecer os aspectos contemporâneos de uma sociedade [...]”, quando a ciência passa a também adotar estes preceitos, normatizando, parecemos estar próximos de alcançar este corpo tangível, mas aqui, devemos questionar se a busca por essa materialização, é o objetivo ideal ao tratar os corpos na pesquisa.

A corporeidade, marcada pelas repetições de pesquisas que buscam materializá-lo, segundo Gilles Deleuze “parece ter nos feitos esquecer que temos corpo. Ou melhor, deu-nos momentos específicos e bem datados para lembrarmos que temos um” (DELEUZE, 2006 *apud*. MOSSI, 2015, p. 153). A inibição da presença do corpo em uma formação é censurar a peça chave de uma desconstrução e desencadeamento de todos os caminhos e possibilidade de expressão, comunicação e singularidade.

Le Breton (2007) identifica corpo como o “objeto concreto de investimento coletivo, suporte de ações e de significações”, além de considerarmos esta estrutura entre os fluxos do espaço, sociedade e tempo, observamos aqui o corpo como uma interface porosa, de territorialidades flexíveis que absorve e leva consigo marcas que lhe são únicas, momentâneas ou permanentes que o torna singular.

## **BECOS DISCURSIVOS**

Nos espaços, assim como nos corpos são visíveis sinais do tempo e da inquietude do homem ao impregnar significados ao que lhe é concreto; marcas, que correspondem ao que Maria Manuela Lopes (2018) chama de cicatrizes e desgastes do tempo, enraizadas e moldadas em seus territórios. Nas mesas de uma escola, nas fachadas de lojas em corredores desordenados, em muros circunscritos por poluições comerciais e denominações de grupos ou banheiros públicos transformados em um

catálogo sexual, podem ser alguns exemplos ao que Ana Fani Alessandri Carlos (2015, p. 58) define ao afirmar que o mundo é produto do homem, e mesmo que alguma modificação seja causada pela natureza, hoje, até mesmo uma mudança ambiental é resultante de consequências produzidas por ele.

O espaço modificado em cada momento será concretamente formado uma diferença, os corpos que interagem neste espaço são responsáveis por ele. Segundo Magnani (2002, p. 14) na ciência “tem-se a cidade como uma entidade à parte de seus moradores”, diferente do corpo, que pede uma fragmentação, aqui, talvez tenhamos que soldar estes elementos, o autor pauta (ao exemplificar usando os encontros de cúpula e seminários de organizações internacionais) os espaços urbanos como um ambiente apático sem influências e desprovido de ações da sociedade, e quando associado a intervenções dos corpos na cena, relata uma automática associação com a arte.

A mudança dos territórios não se perpetua apenas por uma modificação artística ou projetual. Mossi (2015) afirma, ao se referir à estas mudanças, que os corpos “deslocam-se no espaço, produzem-se no espaço, criam percursos, mapas, caminhos”, documentando-nos aqui as mudanças territoriais que ocorrem naturalmente, e passam a ser percebidas de forma tangível por adaptações, necessidades ou transgressões da própria sociedade.

Valorizar a participação popular no espaço público, motiva o corpo a não se habituar apenas como sujeito andante nos fluxos da cidade, mas como agente que também é creditado por modificar o local a partir da sua existência.

Segundo Jozieli Camila Cardenal e Anselmo Pereira Lima (2018, p. 190) esta compleição de espaço, o ato direto de participação da população, representa um processo de transformação, pois, influencia na esfera social e política, considerando como a oportunidade que a população detém de deixar de lado a passividade em relação ao Estado, tornando estes corpos protagonistas.

Este protagonismo é o contexto que nos referimos neste artigo, a busca pela demarcação corpo/territorial em um período do compartilhamento imagético é muito mais visceral, não há uma luta pela limitação do espaço, ou barreiras que impeçam sua acessibilidade, mas um desdobramento de grupos e “gangues”<sup>2</sup> em uma incansável competição na busca da maior visibilidade no cenário urbano.

A necessidade da rapidez destes trânsitos culturais em um cenário competitivo resulta em uma grande hibridização e engarrafamento cultural em que corpos absorvem a multiplicidade da diversidade, e não apenas acoplam sobre si, mas atropelam estes compilados, onde visualmente enxergamos com facilidade arquivados em inscrições corporais, pichações e intervenções da arte de rua.

Na imagem abaixo (figura 1), observamos um exemplo deste atropelamento em uma intervenção por meio de inscrições verbo-icônicas marcadas no espaço:

---

2 Lassala (2014) cita o aumento da competitividade de gangues rivais após a política de “higienização das paredes.

**Figura 1 - Os tipos gráficos da pichação: desdobramentos visuais**



Fonte: Gustavo Lassala (2007)

Uma forma de diálogo com seu “adversário”, nomeações ou palavras definidas por grupos são demarcadas nestes espaços, a referida imagem (figura 1) nos apresenta a prática de uma intervenção disposta acima de outra, utilizando a gíria “oi bafão”, que segundo Lassala (2007) significa que este outro sujeito foi derrotado.

Estas transformações temporais do espaço público que, por sua vez, são incessantes, resultam nesta interação e diálogo estabelecido entre sujeitos multiculturais, assim como, exemplificado na figura mencionada, nem sempre de uma forma positiva.

Segundo Magnani (2002) “toda essa diversidade leva a pensar não na fragmentação de um multiculturalismo atomizado, mas na possibilidade de sistemas de trocas de outra escala, com parceiros até então impensáveis, permitindo arranjos, iniciativas e experiências de diferentes matizes” (MAGNANI, 2002 p. 15). A diferença e pluralidade no espaço são imagetivamente expostas, portanto, podem não ser concebidas com harmonia. Este emaranhado de informações, considerados informalmente como “poluição visual” e “depredação do espaço”, trazem-nos elementos munidos de significação imagética resultantes do uso das sátiras e metáforas verbo-icônicas, expressas por corpos inquietos em ebulição.

Ao estudar os usos das sátiras e do grotesco na cultura popular na Idade Média, Mikhail Bakhtin (1978) os define como práticas do extremo, que colocam em relação elementos contrastantes. A figura abaixo (figura 2), produzida durante o processo do projeto de conclusão de curso pelo autor, denominada *Cara de pau de madeira de lei*, exterioriza esta prática em uma experimentação por meio de intervenção urbana.

Figura 2 - Cara de pau de madeira de lei



Fonte: Vieira (2018)

*A colagem se refere a uma expressão criada ainda no regime colonial português, onde a derrubada de árvores de florestas nativas só poderia ocorrer após uma autorização.*

Por isso, a expressão “madeira de lei” passou a designar madeira nobre<sup>3</sup>, mas neste caso, em diferente contexto. Aqui Idealizada ao me referir ao poder do Estado sob a demarcação de terras indígenas, usei deste termo ao expressar o abuso deste poder motivado por uma infeliz colocação do locutor ao usar da fragilidade de um povo em um discurso eleitoral, assim, caracterizo-o como “cara de pau”, expressão popular ao referir à arrogância ou petulância.

Neste projeto fiz uma aproximação do contexto da demarcação de terras ao utilizar os grafismos urbanos em uma abstração junto à grafismos indígenas aplicando-as em superfícies diversas, como o lambe-lambe<sup>4</sup> (figura 1) e a própria pele humana, propondo intervenções provocativas ao chamar o observador a questionar cultura, pertencimento e espaço.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.ibflorestas.org.br/conteudo/madeira-nobre-e-madeira-comum>

<sup>4</sup> *lambe-lambe* é uma técnica ligada ao grafite. Uma vertente da arte de rua que utiliza cartazes como intervenção urbana.

Figura 3 - Demarca



Fonte: Vieira (2018)

Este contraste das práticas do extremo, Bakhtin (2013, p. 22-23) destaca quando considera as imagens do grotesco “parecendo disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa” em um modo de analisar este incomodo do observador ao que não lhe é previsível ou esperado nestes espaços, como ao se deparar a um grafismo indígena “pichado” em meio a cidade (Figura 2) e fazê-lo questionar outros modos de ocupações e demarcações de espaço por corpos, que mesmo tendo suportes e veículos diferentes, buscam a emancipação de processos comunicativos próprios.

Gustavo Lassala (2014) em sua tese *Em nome do pixo* também relata contrastes ao dispor este deslocamento do sujeito marginal a um campo tradicionalmente ocupado pela elite, como exemplifica ao documentar o convite à pichadores sendo convidados para exposições em museus fora do país, “há uma lacuna no campo acadêmica para tratar desse tema” (LASSALA, 2014, p. 14).

Este distanciamento desequilibrado fomentam a discussão quanto à validade desta temática.

## O CORPO DEMARCADO

É um desafio falar sobre tatuagem e não haver um envolvimento direto com o corpo e o espaço. Até este momento, pudemos acompanhar o distanciamento e dificuldade de ambos os elementos pelas lacunas deixadas por corpos silenciados em uma formação social, que resultam em impactos a ciência.

Na academia as inscrições corporais são representadas, onde Marie-Anne Paveau (2010) lista sua participação nas ciências humanas, como objetos da antropologia, filosofia, arqueologia, psicanálise e da medicina, mas quanto prática de ornamentação corporal, o uso desta estrutura como suporte da arte é encarado com estranhamento mesmo sendo uma prática milenar. Nosso objetivo aqui não é abranger a tatuagem em seu sentido histórico, mas ao falarmos sobre a modificação corporal e territorialidade somos levados a tratar de suas origens.

Segundo Lise (2010), a tatuagem teve seu início entre 2000 a 4000 a.C. Tendo uma descoberta já emaranhada pelas vertentes culturais. Gilbert (2000) afirma seu surgimento simultâneo em diversas partes do mundo, sendo duas as principais fontes de estudo até hoje; o corpo de Ötzi, o “Homem de gelo”, e os corpos do povoado nômade “Pazyryk” do século 5 a.C. Sob o ponto de vista arqueológico das possíveis descobertas. Gilbert (2000) relata que marcações nos corpos destas investigações são visíveis, com forte ligação ao pertencimento a grupos e espaços.

Segundo Le Breton (2007 p. 39) estas inscrições corporais “são modos de filiação a uma comunidade flutuante, muitas vezes com uma cumplicidade que se estabelece de imediato entre aqueles que a partilham”, além de identificações pessoais e sociais, Gilbert (2000) destaca que as tatuagens também possuíam caráter espiritual, sendo os símbolos tatuados como guias após a morte daquele que os detivesse.

Estas modificações onde a inscrição corporal pertence, podem se referir a “corpografia” citada por Paveau (2010), que se referem a elementos iconográficos definitivos ou temporariamente tatuados, podendo ser associado a rituais de “subtrações corporais” marcados por incisão, escarificação, e de modificações da forma do corpo, onde muitas vezes possa ser interpretada equivocadamente, já que aqui não nos referimos à mudança apenas como mecanismo de desfiguração dos padrões de beleza, mas também à adaptação desses corpos às massas, em relação a isso Lopes (2018, p. 14) afirma que “há uma obsessão por mudar e alterar o corpo na busca de beleza ou perfeição idealizada.”

Pensar na modificação corporal e associar as práticas do extremo é algo recorrente ao refletirmos sobre a automaticidade que temos em pré-julgar alguns termos dentro da própria academia. Modificar é qualquer alteração que estes corpos podem sofrer. Onde o corpo é vendido como objeto de desejo, Le Breton (2007 p. 27), afirma que “a manipulação simbólica se amplia [...]” quando dispõe ao indivíduo a maleabilidade sob o que se pode ser, torna-se a moldagem do corpo comum. Em que Paviani (2010 p. 7) problematiza, “apesar de hoje haver todo um culto ao corpo, ele

ainda permanece oculto”, contraste que identificamos diariamente ainda mais próximos de nós ao analisarmos conteúdos de mídias sociais e áreas de comercialização.

Hoje a tatuagem tem sido uma destas grandes áreas, em que Le Breton (2007 p. 31) afirma: “o corpo tornou-se um empreendimento a ser administrado”, deixando de ser apenas uma busca exclusivamente por tendências, a tatuagem tem se tornando um grande investimento ao público, propondo como a idealização de um artefato.

Lopes (2018), por sua vez, valoriza-as ao comparar a produção com um arquivo permanente ao corpo: “as tatuagens hoje são mais que artefatos, são objetos para serem usados, controle e suportes para nossa memória. Podem contar uma história, ou ser testemunhas oculares dela”, arquivos que marcam as identidades, remodelam e adornam os corpos, simultaneamente, neste cenário da busca de perfeição, também oferecem aos indivíduos um meio de recuperação do controle e domínio sobre si.

Ainda segundo Lopes (2018), a ressignificação da tatuagem é um processo necessário, pois “devido à crescente complexidade da tatuagem, as marcas de tinta precisam ser vistas com a mesma complexidade simbólica que reflete os projetos artísticos contemporâneos”.

Segundo Le Breton (2009) “o corpo cristaliza o imaginário social, provoca as práticas e as análises que continuam a explicar sua legitimidade a provar de maneira incontestável sua realidade”.

O suporte do design, que antes poderiam ser planejados e volumétrico, passa a ser móvel, orgânico, sensível e enfermo, buscando construir valores com sua própria identidade, que por meio destas mudanças, Le Breton (2007, p. 40) incita sua prática a fim de destacá-los pela singularidade e ao mesmo tempo fazer com que se sintam pertencentes à grupos sociais ao fabricar a “estética da presença”, citada pelo mesmo.

Abaixo (figura 4) são apresentados fragmentos de Epitélio, a segunda etapa do projeto, em que constitui na aplicação das peças gráficas a pele.

**Figura 4 - Aplicação e execução da tatuagem**



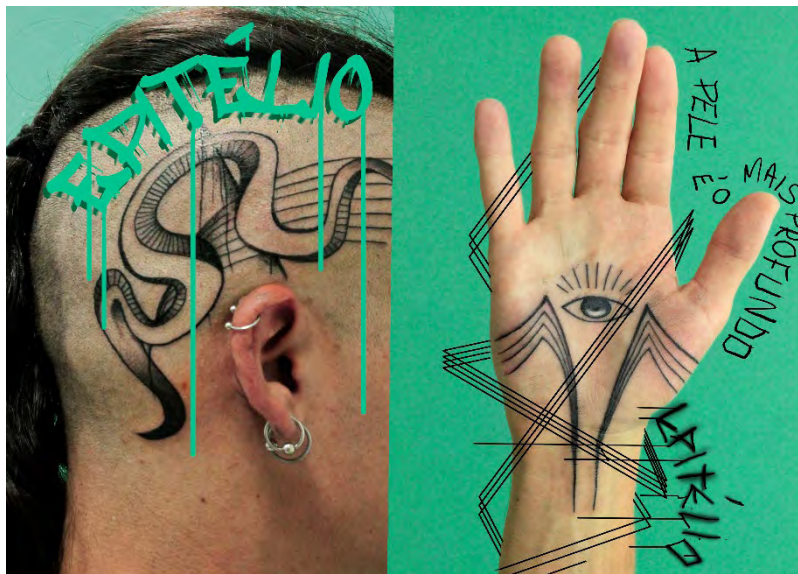
Fonte: Vieira (2018)



O processo criativo destas intervenções constituiu na ideia de exposição das inscrições indígenas em contrastes ao ambiente urbano, onde foi objetivado a abstração de grafismos tribais junto a signos que o aproximassem a intervenção de rua, conceituada por um “tribalismo urbano” ocupando, ou, sendo ainda mais imerso a esta ambientalização, demarcando espaços.

A série formada por oito peças, foi apresentada por registros fotográficos das ruas, documentação audiovisual do processo de aplicação das tatuagens em corpos já tatuados (figura 5).

Figura 5 - Peças aplicadas nas peles



Fonte: Vieira (2018)

## CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS DE UM PROJETO INICIAL: EPITÉLIO

Estas não são considerações finais. É ilusório buscar uma resposta para a interpretação de um fenômeno cultural construído pela sua desconstrução. Falar sobre tatuagem é falar sobre o corpo a qual ela é projetada, e nesta proposta exige-se uma reformulação de práticas de leituras clássicas e linguagens formais propondo-se novos modos de relações, por isso, a continuidade deste projeto abarca em seus objetivos tais questionamentos.

Em uma inconclusiva constante ressignificação, o corpo impossibilita uma fórmula geral ao examiná-lo, já que aqui, ele não é considerado apenas um organismo.

Lopes (2010) nesta “fuga aos clássicos” sugere que “a tatuagem escrita faz, com efeito, do corpo um suporte de discurso no qual tudo leva a crer que ele possua, como todo discurso, um produtor, um receptor, uma forma e uma interpretação.” Isso poderia ser validado?

Embasada em uma estrutura munida de significações marginais, a tatuagem pode ter sua associação contraditoriamente envolta ao tradicional, representando o pertencimento à cultura e ao espaço, e ainda assim ser subversiva, buscando a prática como uma escapatória ao destacar sua individualidade.

*Epitélio* (figura 6), nomeação empregada na derivação do meu projeto de conclusão de curso em design, propõe o uso da pele como a interface desta discussão, na experimentação de aproximar a linguagem urbana e a academia de um modo tangível.

Hoje, a pesquisa segue em construção ao prosseguir a temática a uma validação discursiva academicamente.

Figura 6 - Epitélio



Fonte: Vieira (2018)

A relação entre o sujeito e a linguagem é permanente, e este reconhecimento da necessidade do diálogo representa o que Bakhtin (1997) estabelece por comunicação.

A passagem das tatuagens de rituais historicamente simbólicos e artísticos a um cenário da ciência e investigação enunciativa, demanda-nos a tomar novos posicionamentos em relação ao corpo, à linguagem e à estética nas intervenções marginalizadas na sociedade da fabricação de ações, imagens e costumes.

O quão superficial é a pele?

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CARDENAL, Jozieli Camila; DE LIMA, Anselmo Pereira. **Dialogismo, sentido e materialidade: a luta pelo espaço público urbano.** [online] 2018 vol.24, n.1, p. 183-209. ISSN: 2179-9911. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8652517>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade.** 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

GILBERT, Steve. **Tattoo history: a source book.** New York: Juno Books, 2000.

LASSALA, Gustavo. **Em nome do pixo.** 2014. Tese doutorado em arquitetura e urbanismo. Universidade presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2014.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

LE BRETON, David. **Escarificações na adolescência: uma abordagem antropológica.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, 2010.

LISE, MLZ, CATALDO Neto A, GAUER JGC, DIAS HZJ, Pickering VL. **Tatuagem: perfil e discurso de pessoas com inscrição de marcas no corpo.** An Bras Dermatol [online] 2010, vol.85, n.5, p.631-638. ISSN 0365-0596. Disponível em: <[https://www.scielo.br/pdf/abd/v85n5/en\\_v85n05a06.pdf](https://www.scielo.br/pdf/abd/v85n5/en_v85n05a06.pdf)>. Acesso em: abr. 2018.

LOPES, Maria Manuela. **Extending the Reach of Memory through Skin Expression** [online] **DAT Journal.** vol.3 n.1 2018. Disponível em <<https://datjournal.anhembri.br/dat/article/view/71>> v.3 n.1 2018. Acesso em: 20 jul. 2019.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista brasileira de ciências sociais. [online] 2002. **Revista brasileira de Ciências Sociais.** Vol. 17 n. 49 ISSN 1806-9053. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001268679>>. Acesso em: 18 jul. 2020.

MOLES, A. A. **The Legibility of the World: A Project of Graphic Design.**

MOSSI, Cristian Poletti. Teoria em ato: o que pode e o que aprende um corpo? [online] 2015. **Educação e pesquisa.** Vol.41, n.spe p.1541-1552. ISSN 1678-4634. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-9702201508142951>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MOSSI, Cristian Poletti. **Um corpo-sem-órgãos, sobre justaposições. Quem a pesquisa [em educação] pensa que é?** 2014. Tese (doutorado em educação) Universidade Federal de Santa Maria. 2014.

PAVEAU, Marie-Anne. **Uma Enunciação Sem Comunicação: As Tatuagens Escriturais.** [online] **Rua.** 2010. Vol. 16 n.1 p.6-41 ISSN 2179-9911. Disponível em: <<https://www.labeurb.unicamp.br/rua/antecedentes/pages/home/lerArtigo.rua?id=82&pagina=19>>. Acesso em: 10 jul. 2019

PIAVANÍ, Neires Maria Soldatelli. Corpo, linguagem e educação. [online] **Do corpo: Ciência e artes.** 2011. Vol. 1 n.1 p.1-9 ISSN 2238-1546. Disponível em: <[www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo)>. Acesso em: 16 jul. 2020.

PICARD Dominique. **Del código al deseo**: el cuerpo em la relación social. Editorial Paidos, SACIF, Buenos Aires, 1986.

VIEIRA, Marcelo D. **A Tatuagem valorizando a cultura indígena brasileira por meio do design autoral**. Universidade do oeste de Santa Catarina. 2018.

**Recebido em: 02/07/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**

## A CIDADE COMO DRAMATURGIA: REFLEXÕES ACERCA DO ESPAÇO URBANO COMO CATALISADOR DE AÇÕES PERFORMATIVAS

Jean Carvalho<sup>1</sup>  
Melina Scialom<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo discutir tanto o caráter dramático dos performers enquanto indivíduos quanto o da cidade como corpo coletivo, introduzindo uma visão dramática sobre a cidade, espaço em que se desenrolam ações performativas. O estudo se deu através de experiências práticas com a arte da performance nos centros comerciais de três diferentes cidades, executando e repetindo diversas ações performativas que objetivavam estabelecer interações humanas não verbais e modificar dramaturgias individuais e coletivas presentes nas cidades. A pesquisa e as ações realizadas nas ruas foram norteadas pela metodologia de prática-como-pesquisa, levando à prática pensamentos de autores como o sociólogo Zygmunt Bauman e o geógrafo Milton Santos, que ampliaram a compreensão do espaço urbano e das ações dos cidadãos nestes espaços. Partindo desses diálogos interdisciplinares, são traçadas relações entre os conceitos e as práticas, trazendo à discussão um exemplo da série de intervenções performativas, intitulada *GRÁTIS*, para evidenciar os efeitos das *microdramaturgias* e das *macrodramaturgias*, estruturas dramáticas descobertas pelo estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** performance; dramaturgia; cidade; microdramaturgia; macrodramaturgia.

### CITY AS DRAMATURGY: CONSIDERATIONS ABOUT THE URBAN SPACE AS A CATALYST FOR PERFORMATIVE ACTIONS

**ABSTRACT:** This article aims to discuss both the dramaturgical aspect of the performers as individuals and of the city as a collective body, introducing a dramaturgical understanding of the city as space where performative actions take place. The study was carried out through practical experimentations of performance art interventions in commercial areas of three different cities. A number of actions were performed and repeated, aiming to establish non-verbal human interactions and shift individual and collective dramaturgies that are present in the city. The research and the actions performed on the street were guided by practice-as-research methodology, transposing into practice theories of authors, such as the sociologist Zygmunt Bauman and the geographer Milton Santos, who have widely contributed to the research with perspectives that expand the understanding of 'urban space' and the citizens that act in these spaces. From these interdisciplinary dialogues, concepts are merged with practices, bringing into discussion one example of the performative intervention series entitled *GRÁTIS*, highlighting the effects of *microdramaturgies* and *macrodramaturgies*, the dramaturgical structures discovered by the study.

**KEYWORDS:** performance, dramaturgy; city; microdramaturgy; macrodramaturgy.

1 Jean Carvalho é performer, ator e pesquisador do teatro, com foco em dramaturgia pelo viés da arte da performance (PIBIC/CNPq: *A fricção do corpo vivo com o concreto da cidade pelo viés da performatividade*). Estudante de Bacharelado em Artes Cênicas (UNICAMP e Universidade de Évora, Portugal), é integrante da *Cia. TaDá de teatro de formas animadas*. Sua pesquisa atual está sobre a dramaturgia teatral feminina oitocentista de Maria Angélica Ribeiro (FAPESP processo n. 2019/16461-3). E-mail: jean-carvalho4@hotmail.com

2 Melina Scialom é performer, dramaturga e pesquisadora da dança. Pós-doutora pelo PPG Artes da Cena, UNICAMP (FAPESP processo n. 2016/08669-5 e 2019/18875-0), pesquisadora visitante na Universidade de Utrecht, Holanda (2017/18) e Concordia, Canadá (2020). Doutora em Dança (Universidade de Roehampton, Londres), Especialista em Estudos Coreológicos (Trinity Laban, Londres), Mestre em Artes Cênicas (UFBA), Bacharel e Licenciada em Dança (UNICAMP), é fundadora e diretora artística do núcleo de dança Maya-Lila. Sua recente pesquisa está sobre a dramaturgia em seu campo expandido sob o viés do bailarino, ator e performer. E-mail: melinascialom@gmail.com.

A procura pelo outro, pelo indizível, pelo inverbalizável, faz-me lembrar da cansativa procura da poeta – como se autointitulava – Hilda Hilst, durante os anos de 1974 a 1979, pelas vozes do além. Ela, que dedicou 5 anos de sua vida para entrar em contato com o *povo cósmico*, inspira a minha procura por entrar em contato com o *povo íntimo*, esses que habitam corpos andantes pela cidade, mas que pouco se conhecem ou permitem serem conhecidos. Minha motivação interna talvez tenha sido sempre essa obstinação em tentar acessar, mapear, compreender esse *eu* que se manifesta na minha frente – ambição impossível de ser concretizada, mas que pode desvendar pistas do interno do outro.

Dois cadeiras posicionadas frente a frente: em uma delas, sentado e olhando fixamente para o horizonte, o performer propositor; na outra, ninguém. Repousa sobre o assento um fone de ouvido, conectado a um aparelho celular deixado sob a cadeira vazia. Um registro em áudio é reproduzido no fone. Espera. Os participantes de *Olhos – GRÁTIS* possuem liberdade para ficar, decantarem-se e deixarem os olhos agirem como um corpo independente, curioso do mundo e faminto de outro olho. Há transmutação de energia. Percebe-se a energética de vida do outro – como ele reage, como ele olha e interage com o mundo, quais são seus vícios de expressão, qual a potência expressiva de seu olhar. O tempo do olho é outro e, nesse tempo, nos conhecemos, nos localizamos e nos conectamos sem nem mesmo compartilharmos nossos nomes, referências ou lugares-comuns da fala. É sinestésico. O participante é cocriador e com ele eu componho os movimentos e as ações, que se baseiam no que minha vontade-estado daquele momento específico aponta. É demasiadamente empolgante notar a repercussão que há devido ao caráter interventivo da ação. As pessoas param, olham, tiram fotos, conversam sobre, temem se aproximarem, entre outras tantas reações diretas e indiretas que mostram o quanto é potente disponibilizar-se para uma conversa real, sincera e corporal. (Registros de Jean Carvalho das primeiras execuções da ação performativa *Olhos – GRÁTIS*, em setembro de 2018).

## INTRODUÇÃO

A experiência performativa que gerou este artigo possibilitou compreender o espaço urbano como um grande aglomerado de narrativas que se desenvolvem e se fortalecem através dos movimentos e das ações daqueles que transitam pela urbe, incluindo os que nela habitam. A população que reside nestes espaços, geralmente confinada, tem a necessidade de se deslocar, transportando-se e se alocando em locais ora vazios, ora preenchidos – por pessoas e por concreto. Os centros das grandes cidades marcam o ritmo que cada uma delas estabelece através de deslocamentos diários e reprisados. Pessoas, carros, prédios, pedestres: emaranhados de narrativas que se cruzam, conectam-se e se distanciam a todo instante, reafirmadas e desconhecidas em seus anonimatos. A paisagem urbana dos grandes centros muito revela sobre as prioridades e as qualidades de uma determinada população ou sociedade; a forma como as pessoas se locomovem, os espaços pelos quais transitam e os trajetos que executam revelam informações como “de onde vêm?”, “para onde vão?”, “como vão?”, “o que pretendem?”. O próprio movimento – coletivo – que acontece em uma cidade carrega aspectos individuais de cada habitante que compõe as dinâmicas cotidianas dos centros urbanos. Michel de Certeau (1998, p. 172), historiador e intelectual francês, admite que “existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície”. Ver a cidade por cima é, de certo modo, estranhar que todo esse conjunto seja formado por caminhantes, pedestres e passantes. O aspecto funcional e planejado da cidade transforma-a em um tabuleiro de jogos

científicos, políticos e econômicos no qual os habitantes estão inseridos e que, por sua vez, também transgridem cotidianamente. As andanças que ocorrem no meio urbano se transformam no procurar por um “si mesmo” e por “um outro”; no que diz De Certeau (1998, p. 183), “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio”. Essas buscas dos habitantes da urbe por si mesmos e pelos possíveis espaços de existência se transformam em cenografia e, principalmente, combustível para se investigar de forma performativa os afetos e as narrativas emergentes dos cidadãos urbanos.

Para trazer à tona as narrativas dos indivíduos citadinos utilizei a linguagem da performance, possibilitando a importação de histórias e a expressão de ideias a partir de afetações geradas por ações, elaboradas e executadas por mim, tendo como base o que a performer brasileira Eleonora Fabião (2013) denomina de programa performativo. A fim de se descobrir as potências e tensões existentes nas ruas dos centros urbanos e de operar sobre suas dramaturgias, as ações executadas ao longo do estudo, coletivas e individuais, em sua maioria se deram de forma relacional e aberta à participação dos transeuntes.

A estrutura de elaboração das intervenções foi baseada no modelo de programa performativo (FABIÃO, 2013), que consiste em criar um enunciado objetivo no qual constem as informações básicas da ação a ser executada, como descrição, duração e local. A performer explana sobre o que se trata este modo de planejar ações:

Muito objetivamente, o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. [...] “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que **possibilita, norteia e move** a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade. (FABIÃO, 2013, p. 4; grifos da autora).

A partir de coordenadas como essas foi possível criar esquemas assertivos de performances relacionais, experimentando-os na prática e, a partir dela, de fato compreender se a ação apresentava o resultado esperado. As reflexões anteriores e posteriores à prática possibilitaram a fusão das ações com os conceitos teóricos, originando as discussões aqui introduzidas. Para tal integração, optei pelo uso da metodologia de prática-como-pesquisa, um método de investigação em arte que parte da correlação entre teoria e prática, mesclando-as a fim de que uma atue diretamente sobre a outra (NELSON, 2013), de forma retroalimentar e simbiótica. Trata-se de uma metodologia utilizada para investigar objetos de estudo que não podem ser apenas quantificados ou qualificados, mas que exigem uma atenção especial devido a sua qualidade híbrida ou amórfica. Este é o caso da arte da performance. A metodologia forneceu elementos para tornar a experimentação a base do estudo, fortalecido pelos diálogos interdisciplinares com autores como Zygmunt Bauman (2009) e Milton

Santos (2002), debatidos mais adiante. Acerca da prática-como-pesquisa explica a pesquisadora Melina Scialom (2020):

Ao invés de se realizar comentários sobre o já conhecido e existente (como acontece na pesquisa sobre algo), a prática como pesquisa promove uma abertura para o desconhecido, para o performativo, o criativo, o empírico, o somático e o experimental (SCIALOM, 2020, no prelo).

A prática-como-pesquisa possibilitou a legitimação do conhecimento empírico obtido pelas ações performativas e atuou diretamente sobre a elaboração da ideia de cidade como dramaturgia. Pode-se dizer, inclusive, que a metodologia foi a linha de pensamento que costurou toda a investigação, funcionando como uma verdadeira dramaturgia que permeou todas as ações e estabeleceu os caminhos pelos quais a investigação seguiria.

As ideias e as descobertas expostas ao longo deste estudo, em sua inteireza, se derivam dessas reflexões ativas que me proporcionaram um relacionamento com o campo simbólico da presença humana coletiva e individual. Coletiva (ou o que chamo de *macro*), pois lidei com um grande número de pessoas ao executar as ações nos espaços públicos das cidades; e individual (que chamo de *micro*), pois, as experiências, em sua maioria, foram projetadas para serem fruídas individualmente, de forma que a atenção estivesse integralmente na pessoa com quem eu estava a me relacionar durante as ações performativas. Assim sendo, pode-se dizer que da experiência coletivo-indivíduo surgiu a ideia de *macro* e *micro*, que discutirei ao longo deste artigo.

As ações performativas executadas e repetidas em diferentes cidades constituíram a série *GRÁTIS*, composta pelas ações *Olhos – GRÁTIS*, *Mãos – GRÁTIS*, *Cochichos – GRÁTIS*, *Converse sobre seus problemas – GRÁTIS* e *Conversas na Linha*. A série teve como objetivo utilizar como estímulos para comunicação diferentes elementos sensoriais, como a visão, a audição, o tato e até a voz cochichada. A fim de discutir as ideias originadas na prática de *GRÁTIS*, ao longo deste artigo tomarei como foco a ação *Olhos – GRÁTIS*. Por ter sido a ação que mais foi aprofundada ao longo de suas repetições, permitiu descobertas que refletiram nas demais intervenções. A palavra *GRÁTIS*, que nomeia a série, tem como objetivo chamar a atenção dos transeuntes e ser convidativa devido ao fetiche e ao desejo que se ocultam com esse termo, grande pérola do capitalismo contemporâneo. A partir dessa estratégia, diga-se de passagem, de “marketing”, o transeunte seria atraído para uma experiência real, íntima, sincera e de afeto sutil, que possibilita uma relação de honestidade e de franqueza, um contato que muitas vezes é ausente no cotidiano dos cidadãos. A cidade, neste caso, se torna um grande espaço cênico onde as ações se inserem e com o qual elas se relacionam. Assim sendo, é necessário que nos atenhamos às especificidades e definições dadas ao espaço urbano.



## CIDADE COMO ENTIDADE E CIDADE COMO INTERFACE

O que é isso que chamamos hoje de “cidade”? Na busca por compreender, pelo viés da performatividade, as implicações teórico-práticas deste termo, trago pensamentos que associam a teoria da performance com a sociologia e com a geografia, a fim de possibilitar uma compreensão interdisciplinar de ideias tão vastas como “cidade”. Para André Lepecki, estudioso da performance, a pólis é constituída pela junção da arquitetura e do movimento, que orientam os fluxos que nela se desenvolvem, criando uma fantasia política e cinética:

(...) A pólis se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um lugar supostamente neutro e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo. Daqui surge a ligação fundamental entre movimento e arquitetura como os dois fatores fundamentais na construção e na autorrepresentação da pólis como fantasia político-cinética da contemporaneidade (LEPECKI, 2012, p. 47).

O autor nos indica uma relação direta da construção física da cidade com sua representação e significação. Ele estabelece uma conexão entre a existência material da cidade (edificações, arquiteturas) e o movimento dos transeuntes, conexão essa que se dá de forma a orientar a “circulação dos emblemas do autônomo” (idem), ou seja, daquilo e daqueles que se consideram e se autorrepresentam livres e fluidos. Esse movimento da cidade chega a maquiar suas facetas perversas, alienando a população com estruturas normativas e fortalecendo-as como territórios seccionados.

Segundo Zygmunt Bauman (2009, p. 26), sociólogo e filósofo polonês, criador do conceito de modernidade líquida<sup>3</sup>, as cidades são espécies de “zonas fantasmas: espaços abandonados e desmembrados” em que o fluxo de pessoas, ações e mercadorias não é orgânico e fluido, mas quebradiço e marcado pelo domínio do capital e da insegurança. Ao discorrer sobre o espaço urbano, o autor sugere também a noção de fronteiras, estabelecendo um diálogo direto com as questões contemporâneas da cidade e suas demarcações de território. A criação de fronteiras simbólicas e concretas objetiva territorializar a segurança a partir do poder aquisitivo. A cidade para Bauman (2009) não é vista com otimismo, mas a partir de um realismo que a encara como um depósito sobre o qual são eliminados os rejeitos das mazelas coletivas: o medo, a insegurança, a sede por vigilância constante, a marginalização dos corpos. A cidade, dessa forma, é um campo aberto de significados capaz de oferecer descobertas complexas e inesperadas, bem como de normatizar e regulamentar

<sup>3</sup> Zygmunt Bauman cunhou o conceito de modernidade líquida, usado para definir e explicar o estágio em que se encontram as relações humanas na contemporaneidade. Sendo um autor que apresenta uma visão crítica ao uso excessivo da tecnologia como instrumento de vigilância e como elemento controlador da vida privada, o termo “modernidade líquida” se refere à liquefação dos laços sólidos institucionais, como os da família, da religião e da tradição, numa tendência de “derretimento dos sólidos”, traço permanente que a modernidade adquiriu (BAUMAN, 2001, p. 12). Para desenvolver as ações performativas desta pesquisa, utilizei essa noção como ponto de partida, de forma a conceber intervenções que tratassem da comunicação humana baseada nos sentidos e na sensibilidade que a presença física de uma pessoa permite.

os corpos e as experiências que nela se desenvolvem, cerceando a autonomia e a – sensação de – liberdade.

Para discutir a autonomia dos cidadãos no espaço urbano, Lepecki (2012) traz contribuições importantes. O autor explica que para que os indivíduos se situem e possam localizar as referências discursivas no espaço da cidade – permissões, proibições, estímulos, orientações, instituições – existem regras. Essas regras normatizam a experiência individual e coletiva nas cidades, tornando-se sensivelmente mais perceptíveis nas metrópoles. As normas podem ser legalmente contratuais, como as leis, os decretos e as portarias, por exemplo, ou podem ser acordos interpessoais coletivos, implícitos e tímidos, mas efetivos em seus objetivos de estabelecerem um campo social previsível e agradável, sem grandes surpresas que possam implantar a “dúvida” ou o “caos” nas relações pessoais. Em se tratando de macroespaços como cidades, países e planeta(s), as instituições delimitam áreas de circulação muito bem vigiadas para que as pessoas possam viver, mover-se, parar e, inclusive, rebelar-se – desde que nos limites impostos. As instituições, enquanto órgãos fiscalizadores e normatizadores, atuam de forma política tanto nos espaços quanto nos movimentos cotidianos daqueles que transitam pelas cidades. Tangenciando essa teia de delimitações e vigilâncias, Lepecki (2012, p. 49) nos apresenta as ideias de *coreopólicia* e *coreopolítica*, termos a partir dos quais o autor desenvolve seu pensamento de coreografia social, “um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos”. *Coreopólicia* se refere aos instrumentos de vigilância e controle a partir dos quais as instituições exercem o seu poder de normatização. O autor introduz este conceito para se referir àqueles - órgãos ou indivíduos - que fazem cumprir as normatizações sociocomportamentais, como verdadeiros policiais-patrolheiros em busca de corpos – e mentes – que se transviam e descumprem as regras propostas. Estes são corpos e instituições que estão sempre à espreita, dispostos a interceptarem o que foge ao controle, sempre em nome dos contratos sociais previamente definidos ou simplesmente promulgados. Este conceito assemelha-se ao “texto urbano” que De Certeau (1998, p. 171) diz ser escrito pelos corpos dos pedestres, sem, contudo, que eles possam lê-lo: “os caminhos [...] escapam à legibilidade”, o que significa que os habitantes não gozam o espaço habitado. A *coreopólicia* está relacionada com a ideia de controle da *coreografia política* – percursos e trajetórias sociopolíticos feitos pelos indivíduos sobre a malha urbana – e remete à ideia de contenção dos movimentos, por sua vez padronizados e ensaiados<sup>4</sup>, que devemos repetir enquanto corpos sociais que se movimentam nas ruas. Instituições, que são a grande marca do mundo pós-moderno, estabelecem verdadeiras – e metafóricas – coreografias de forma a orientar os movimentos das grandes massas através dos labirintos de ruas que as cidades materializam.

Em relação à *coreopolítica*, o horizonte de possibilidades apresentado por Lepecki (2012) é sem dúvidas mais animador no que tange à autonomia dos sujeitos e de suas coreografias. O estudioso da performance sugere que *coreopolítica* pode ser a alternativa genuína e libertadora

<sup>4</sup> O conceito de coreografia aqui é utilizado em sua acepção mais tradicional de escrita e sequenciamento de movimentos, sem considerar, propositalmente, as evoluções nos estudos deste campo.

para nos desvencilharmos do controle normativo ocasionado pelos agentes da *coreopolícia*. Isto é, encontrar o autônomo e o criativo em nossas coreografias pessoais através de uma:

[...] *coreopolítica* nova em que se possa agir algo mais que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta que faz o urbano se representar ao mundo como avatar do contemporâneo” (LEPECKI, 2012, p. 49).

A partir das ideias oferecidas pelo autor, pode-se pensar na constituição da cidade como um espaço de tensão, com vetores de intenção diversos e antagônicos. Esses elementos ficam ainda mais perceptíveis quando os performers interagem com a cidade, incluindo suas arquiteturas e transeuntes. Foi através das ações performadas em ambiente urbano que percebi as tensões, os estranhamentos e as oposições possíveis ao se realizar ações artísticas que fogem do padrão coreográfico da urbe. Não raro, em *Olhos – GRÁTIS*, eu me deparava com os limites sociais e legais da ocupação artística de espaços públicos urbanos, sendo observado e até abordado pela polícia militar, como aconteceu nas cidades de Campinas (SP) e Passos (MG); ou pelos seguranças do metrô, por apresentar “comportamento suspeito”, como ocorreu na cidade de Praga (República Tcheca) durante a execução de *Criaturas*, ação em que me coloco sob um tecido semitransparente e elástico, executando movimentos espontâneos e improvisacionais que dialogam com o contexto em que estou inserido, reforçando-o ou friccionando-o (ação registrada pela figura 01, a seguir).

Ao levar o pensamento de Lepecki (2012) para um contexto geográfico, percebo uma conexão entre suas ideias a respeito da cidade e o pensamento de Milton Santos (2002), geógrafo brasileiro cuja visão de mundo dialoga com o estudo da performance nos ambientes urbanos. Este contribui para a análise das relações performativas na cidade com a ideia de que o espaço geográfico pode ser descrito como “um conjunto inter-relacionado de fixos e fluxos” (SANTOS, 2002, p. 61-62), interpretando o espaço geográfico (que aqui entendemos também como cidade) como um híbrido entre o natural e o artificial; o natural e o político. Sua ideia dialoga diretamente com o pensamento de Lepecki (2012) no que se refere à complexificação do entendimento de cidade e das relações sociais que nela se desenrolam.

Figura 01 - Ação *Criaturas*



Fonte: acervo pessoal do autor, Praga (República Tcheca), 10/06/2019.

Na tentativa de elucidar sobre os elementos tempo e espaço, Santos aponta a relação existente entre esses dois componentes:

Poderíamos dizer, com certa ênfase, que o tempo como sucessão é abstrato e o tempo como simultaneidade é o tempo concreto já que é o tempo da vida de todos. O espaço é que reúne a todos, com suas múltiplas possibilidades, que são possibilidades diferentes de uso do espaço (do território) relacionadas com possibilidades diferentes de uso do tempo (SANTOS, 2002, p. 160).

Tangenciando pontos muito caros à arte da performance, o geógrafo trata de elementos do cotidiano e entidades do mundo físico que possibilitam os encontros que, por sua vez, permitem a fruição artística. O autor debruça-se sobre a composição do espaço geográfico e, ao estudar os elementos que o formam, encontra dois vetores responsáveis por sua criação, os sistemas de objetos e os sistemas de ação: