UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ESTUDOS CÊNICOS HÍBRIDOS E O CORPO EM [DES]TERRITORIALIZAÇÃO NO PROCESSO DE URBANIZAÇÃO.

ÉLDER SERENI ILDEFONSO

SÃO PAULO
2012

ÉLDER SERENI ILDEFONSO

ESTUDOS CÊNICOS HÍBRIDOS E O CORPO EM [DES]TERRITORIALIZAÇÃO NO PROCESSO DE URBANIZAÇÃO.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes na área de concentração: Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UNESP, vinculado a linha de pesquisa Teoria, Prática, História e Ensino, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profª Drª Carminda Mendes André

SÃO PAULO

2012

Élder Sereni Ildefonso

ESTUDOS CÊNICOS HÍBRIDOS E O CORPO EM [DES]TERRITORIALIZAÇÃO NO PROCESSO DE URBANIZAÇÃO.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes na área de concentração: Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UNESP, vinculado a linha de pesquisa Teoria, Prática, História e Ensino, como requisito para obtenção do título de Mestre. Orientadora: Profª Drª Carminda Mendes André

Banca Examinadora

_____

Profª Drª Carminda Mendes André
Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes (UNESP)

_____

Drª Lilian Amaral
Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes (UNESP)

_____

Profª Drª Verônica Fabrini
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Suplentes

_____

Profª Drª Kathya Maria Ayres de Godoy
Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes (UNESP)

_____

Profª Drª Vilma Campos dos Santos Leite
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

À minha família.

AGRADECIMENTOS

Neste caminho de encontros frutíferos, diversas pessoas foram mestres que através de gestos, olhares e palavras ampliaram minhas possibilidades imaginativas para superar paradigmas durante o processo de pesquisa, portanto meus cincerros agradecimentos.

À minha família que garante minha existência.

À minha orientadora e amiga Profª Drª Carminda Mendes André que com toda generosidade e sabedoria auxilia o constante elaborar de pensamentos.

À Drª Lilian Amaral e Profª Drª Verônica Fabrini, também condutoras do tecer dos fios da pesquisa.

À *Cia. Artesãos do Corpo* que possibilitou meu desenvolvimento prático na Dança-Teatro.

À Luciana Bortoletto pela amizade e pelos anos que caminhamos juntos no universo da dança; Mariana Marchesano, Particia Mallarini, Nicolás Parrillo e Valentina Bolatti, pelo acolhimento em seus trabalhos e vidas; Jorge Schutze, por todo ensinamento emanado por seu modo de viver.

Ao ...*Avoa! núcleo artístico*, à *Cia. Ltda.* e à *Cia. La Casa*, por gentilmente possibilitarem a pesquisa.

Aos professores, Drº Agnaldo Farias, Drº Alexandre Mate, Drª Fernanda Fernandes, Drº Mario Bolognesi, Drº João Palma Filho e Drª Katia Rúbio.

Ao Instituo de Artes da Unesp e Marisa Marques, facilitadores e acolhedores da pesquisa.

Ao Grupo Internacional e Interistitucional de Pesquisa em Convergência entre Arte, Ciencia e Tecnologia (GIIP) coordenado pela Profª Drª Rosângela Leote, a quem tenho profunda admiração, que fortalece meus pensamentos por meio do compartilhamento de pensamentos.

À Letícia Leonardi, por todo o apoio durante o período da pesquisa e Diogo Soares que incentivou o ingresso no programa de mestrado, além de ampliarem horizontes através dos constantes debates.

À cidade de São Paulo lugar onde residi, criei, reconheci e desconheci.

À Universidade Federal de Uberlândia, Ana Tannús Gontijo, Samuel Giacomelli, Fernanda Amaro, Luana Magrela e *Lejos – táticas de ocupação*, por possibilitarem a continuidade do deambular urbano.

Figura 1- Secretaria da Justiça e Defesa da Cidadania **29**
Figura 2 - Detalhes figura **29**
Figura 3 - Primeiro Tribunal da alçada Cível **29**
Figura 4 - Detalhe figura 3- a **29**
Figura 5 - Detalhe figura 3- b **29**
Figura 6 - Pateo do Collegio São Paulo - Visão aérea 2011 ..... **30**
Figura 7 - Pateo do Collegio/ São Paulo **30**
Figura 8 - Marco da Paz/ SP **31**
Figura 9 - Pateo do Collegio - Visão aérea **32**
Figura 10 - Monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo **35**
Figura 11 - Monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo **35**
Figura 12 - Morador de rua na base do monumento **36**
Figura 13 - Museu de Arte de São Paulo (MASP) **37**
Figura 14 - Esquina da Rua Benjamim Constant com Praça da Sé/ SP **38**
Figura 15 - Presépio **39**
Figura 16 - Árvore de Natal e presentes **39**
Figura 17 – Seguranças **39**
Figura 18 – Seguranças **39**
Figura 19 - Detalhe da figura 16 ..... **39**
Figura 20 - Pessoas olhando o Comercial - a **41**
Figura 21 - Pessoas olhando o Comercial - b **41**
Figura 22 - Gravação de Comercial - Pateo do Collegio/ SP. **41**
Figura 23 - Praça de Sé **43**
Figura 24 - Escadaria da Sé **43**
Figura 25 - Secretaria da Justiça - lado esquerdo **44**
Figura 26 - Secretaria da Justiça - lado direito **44**
Figura 27 - Secretaria da Justiça -lateral direita **44**
Figura 28 - Secretaria da Justiça -lateral esquerda **44**
Figura 29 - Tilted Arc - Nova York -1981 ..... **45**
Figura 30 - Artistas *morrem* simbolicamente em frente à prefeitura de São Paulo **52**
Figura 31 - Guitarrista Rafael Pio **54**
Figura 32 - Manifestação Av. Paulista **54**

Figura 33 - Manifestação Av. Paulista junto a Rafael Pio **54**
Figura 34 - Dança- haicai Festival Visões Urbanas 2009 .....**58**
Figura 35 - Projeto Urgência **67**
Figura 36 - Projeto Urgência **68**
Figura 37 - Encontro em três versos Festival - Visões Urbanas 2007- a **72**
Figura 38 - Encontro em três versos Festival - Visões Urbanas 2007- b **73**
Figura 39 - Encontro em três versos - Festival Visões Urbanas 2007- c **74**
Figura 40 - Encontro em três versos - Festival Visões Urbanas 2007- d **75**
Figura 41 - Amor # 1 .....**80**
Figura 42 – Despacho **83**
Figura 43 - Estado de Graça - a **85**
Figura 44 - Estado de Graça - b **86**
Figura 45 - Estado de Graça - Visões Urbanas 2009.....**87**
Figura 46 - Estado de Graça - c **88**
Figura 47 - Estado de Graça - d **90**
Figura 48 - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - a.....**96**
Figura 49 - Dispositivo sonoro/ 20Hz **98**
Figura 50 - Patricia Mallarini e Nicolás Parrillo - 20Hz **101**
Figura 51 - Planta baixa do cenário.....**103**
Figura 52 - Entrada de *Freezer* - a **104**
Figura 53 - Ambiente de *Freezer* - b.....**105**
Figura 54 - Ambiente de *Freezer* - c **105**
Figura 55 - Ambiente de *Freezer* - d.....**106**
Figura 56 - Ambiente de *Freezer* - e **107**
Figura 57 - Ambiente de *Freezer* - f.....**108**
Figura 58 - Ambiente de *Freezer* - g **108**
Figura 59 - Poesia em três versos - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - a **110**
Figura 60 - Audrey Hodja Poesia em três versos - Pateo do Collegio - Festival Visões Urbanas 2009.....**112**
Figura 61 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - b.....**112**
Figura 62 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - c **113**
Figura 63 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - d.....**115**
Figura 64 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - e **115**
Figura 65 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - f.....**117**

Figura 66 - Despacho - Pateo do Collegio Visões Urbanas 2010- a **120**
Figura 67 - Despacho - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - b.....**121**
Figura 69 - Despacho - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - c.....**124**
Figura 70 - U - Tambores/Uruguai **125**
Figura 71 - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - b **127**
Figura 72 - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - c.....**127**
Figura 73 - Preparação - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010.....**128**
Figura 74 - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - d **130**
Figura 75 - Siredia - Montevidéu - a **135**
Figura 76 - Siredia - Montevidéu - b **137**
Figura 77 - Poesia em três versos - Visões Urbanas 2007 .....**138**
Figura 78 - Urgência.....**138**
Figura 79 - foto: Luciana Bortoletto - a **140**
Figura 80 - foto: Luciana Bortoletto - b **141**
Figura 81 - foto: Luciana Bortoletto - c **142**
Figura 82 - foto: Luciana Bortoletto - d **143**
Figura 83 - *Cia. Ltda.*/Domínio Público.....**146**
Figura 84 - Jorge Schutze **148**
Figura 85 - Avoa/ Urgência **150**
Figura 86 - Avoa/ Urgência (Casulos) **151**
Figura 87 - A beleza do precário **154**
Figura 88 - O corpo e a arquitetura processos e desgastes **155**
Figura 89 - Arquivos *Cia. La Casa* - a **156**
Figura 90 - Arquivos *Cia. La Casa* - b.....**156**
Figura 91- Arquivos Cia. La Casa - c.....**157**
Figura 92 - Arquivos *Cia. La Casa* - d.....**158**
Figura 93 - Arquivos *Cia. La Casa* - e **158**
Figura 94 - Arquivos *Cia. La Casa* - f **158**
Figura 95 - Arquivos *Cia. La Casa* - g.....**158**
Figura 96 - Arquivos *Cia. La Casa* - h.....**159**
Figura 97 - Arquivos *Cia. La Casa* - i.....**159**
Figura 98 - Arquivos *Cia. La Casa* - j.....**160**
Figura 99 - Arquivos *Cia. La Casa* - l.....**161**

Percorrer o vasto mundo para experimentar suas múltiplas potencialidades. Transpor as fronteiras. Evocar um surrealismo do real. Transgredir as convenções estabelecidas. Inventar um presente eterno. Desestabilizar. Deslocar referências. Estranhar. Andar por andar. Errar. Vagabundear. Deambular. Vagar. Peregrinar. Migrar. Perder e encontrar. Viajar para conhecer a própria geografia. Andare a Spasso. O ser-estranho e o ser-estrangeiro alimentam o mito da errância naquilo que é mais espontâneo da história da humanidade: o impulso do desconhecido – de nós mesmos e de outros lugares, do longínquo. O movimento então torna-se matéria vertente da vida, e nela o habitar só se faz possível em meio à transitoriedade.[1]

[1] Texto de Abertura da exposição *Andare a Spasso* (2011) de Fernanda Amaro, que acorreu na Sala de Experimentações Visuais na Casa da Cultura de Uberlândia - MG

RESUMO

A pesquisa articula artes ligadas ao movimento que se originam da hibridez de linguagem com uma discussão sobre o pensamento e produção do espaço urbano. Para tanto, faz uma análise do centro da cidade de São Paulo, particularmente do Pateo do Collegio, local em que aconteceram algumas das edições do Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas - Visões Urbanas, que integra a Rede *Ciudades que Danzan* criada e organizada pela *Associació Marató de l`Espectacle* (Barcelona). Seguem neste contexto, três condutores da discussão: a paisagem, o corpo e o espaço, respectivamente por meio do ...*Avoa*! núcleo artístico (São Paulo), *Cia. Ltda.* (Maceió) e *Cia. La Casa* (Montevidéu), cias que se apresentaram no Visões Urbanas. Deste modo, visa discutir elementos constituintes da realização da arte no espaço urbano e possíveis modificações ocasionadas por suas ações.

Palavras-chaves: Espaço público; criações artísticas híbridas; corpo e cidade.

RESUMEN

La investigación articula creaciones artísticas relacionadas al movimiento que se originan del hibridismo del lenguaje con una discusión sobre el pensamiento y la producción del espacio urbano. Por lo tanto, analiza el centro de la ciudad de São Paulo, sobretodo el Pateo do Collegio, donde se sucedieron algunas ediciones del Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos –Visões Urbanas, que integra la red Ciudades que Danzan creada y organizada por la Associación Marató de l`Espectacle (Barcelona). Siguen este contexto, tres conductores de la discusión: el paisaje, el cuerpo y el espacio, respectivamente a partir del ...*Avoa! núcleo artístico*(São Paulo), *Cia. Ltda.* (Maceió) y *Cia. La Casa* (Montevidéu), que se presentaran en el Visões Urbanas. De este modo, tiene como objetivo discutir los componentes de la realización del arte en espacio urbano y las posibles modificaciones causadas por sus acciones.

Palabras clave: espacio público; creaciones artísticas híbridas; cuerpo y ciudad.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13
2 PATEO DO COLLEGIO E FESTIVAL VISÕES URBANAS 18
3 HISTÓRICO 55
3.1. Paisagem – Corpo – Espaço 55
3.2. ...*Avoa! núcleo artístico* 57
3.2.1. Criações 62
3.2.2. Da Paisagem da cidade ao Corpo da paisagem 64
3.2.3. A paisagem no corpo - Encontros em três versos 71
3.3. *Cia. Ltda*. 76
3.3.1 Criações 78
3.3.2 O corpo em [Des]territorialização 79
3.3.3 Territorialização - Estado de Graça 85
3.4. *Cia. La Casa* 92
3.4.1. Criações 94
3.4.2. Espaço em *La casa* 95
3.4.3. Espaço Interno - 20Hz 98
3.4.4. Espaço Inventado – Freezer 103
4. COMPOSIÇÔES: O corpo agenciador do lugar 109
4.1. O corpo na paisagem - Chão: Semeio e Passo 110
4.2. Corpo em Território - Despacho 118
4.3. Espaço Externo - U 125
5. CONECTIVOS: Arte e cidade 130
5.1. A Paisagem 136
5.2. O Corpo 146
5.3. O Espaço 152
6. PARA O NÃO CONCLUIR: Transbordamentos 162
BIBLIOGRAFIA 172

1. INTRODUÇÃO

Na estrada
o sol se põe
... cidade à vista[2]
(L. Bortoletto)

Esta escrita advém do interesse que há alguns anos faz direcionar meu olhar para sensíveis alterações em diversos espaços públicos, causadas por ocupações artísticas. Ao longo deste período, vivenciei momentos em que artistas, por meio de práticas de ocupação de lugares não convencionais à arte, propiciaram aos citadinos *saltos* perceptivamente qualitativos referentes à percepção da situação local. Esta arte, calcada em inter-relações sociais, suscita diversas leituras sobre projetos arquitetônicos e ambientes urbanos, estes invariavelmente embebidos no processo de urbanização da dinâmica de consumo capitalista.

Seria um caminho utópico delinear a criação artística como ferramenta capaz de ressignificar as relações sensíveis entre sujeitos e espaços públicos? Quais são as possibilidades para se pensar tais ocupações artísticas na situação em que se vive em grandes metrópoles, por exemplo, a cidade de São Paulo? Quais problemáticas estão subjacentes a este debate?

Como artista e pesquisador, procurei vasculhar fissuras no tecido urbano que suscitassem procedimentos artísticos, que possibilitam práticas, situações de interatividade e co-criação com o ambiente urbano. Busquei, com isso, repensar vetores direcionais das relações sociais.

Esta introdução anterior à dissertação não tem a pretensão de encerrar de modo explicativo os caminhos que foram trilhados nesta jornada. Então por qual objetivo fazê-la? Esta permite abrir margem para que o pensamento do leitor experiencie a escrita.

Faz-se necessário, portanto, pontuar o distanciamento quanto à intensões conclusivas da pesquisa, que fixariam ideais estruturais para as ações cênicas urbanas, desviando o foco da pesquisa à medida que postularia as formatações advindas do *devir prático* ou *acadêmico.* O que, por sua vez, encaminharia o estudo para conclusões próximas a um método de criação e fruição artística. Alerto ao leitor, portanto, de antemão, que frustrarei essas ambições propositalmente.

[2] Arquivo ...*Avoa! núcleo artístico.*

A pesquisa trata de conexões com esta linguagem artística híbrida e multifacetada, em tentativa de repensar a relação entre os processos urbanos e o citadino. Investigou-se, portanto, agenciamentos que fizeram emergir a dissertação Deste modo, pretende-se contribuir com diversas pesquisas neste campo em formação, que se posiciona politicamente contundente desde a segunda metade do séc. XX, articulado em conjunto com a dinâmica relacional e a estrutura sociocultural do lugar.

O estudo se encaminha em uma *a-conclusão*, na qual, particularmente, é de meu interesse a tessitura de uma trama, formada pela articulação de elementos artísticos híbridos por entre a rede constituinte do ambiente social.

Dá-se voz a potencialidades artísticas em conexão com o citadino e o ambiente urbano, de modo a auxiliar direta e/ou indiretamente na concepção e produção de intervenções e situações artístico-urbanas. Muito embora não sejam recorrentemente complementares entre si, são passíveis de se comunicarem por conexões rizomáticas[3].

Neste encaminhamento trilhado pela pesquisa, Deleuze e Guatarri foram pontuais orientadores nas intenções desta escrita, pois segundo seus platôs:

> (...) não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu (DELEUZE e GUATARRI, 2000, p.12).

É de fino trato o distanciamento em muitos momentos entre significado e significante, valorizando ações artísticas experimentais de diversas naturezas que influem, mesmo que em ínfimas instâncias, no *galopar* do processo de urbanização.

A linguagem artística é o levante desta estrutura dissertativa acadêmica. Não que esta se sobrepôs à segunda, mas que, por meio das conexões desta opção óptica de apreensão do objeto de estudo, fez-se emergir a linguagem científica como consequência da própria superposição do diálogo. Para tanto, é que se lançou o interesse em detectar com quais formulações do campo da articulação do intelecto eram possíveis engendrar pontos de conexão com a arte. Segundo Deleuze e Guatarri, "escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir". (DELEUZE e GUATARRI, 2000, p.13).

[3] Termo defendido por Deleuze e Guatarri (1995), aqui entendido a partir das infinitas possibilidades conectivas entre as criações artísticas e o citadino, sem uma ordem lógica de acontecimentos subsequentes que na materialidade do acontecimento, nunca são apreendidos por completo pelo sistema já que se diluem na dinâmica da vida urbana, ressurgindo em outros lugares e ocasiões de maneira incomensurável.

As criações artísticas são como ideias em seu estado embrionário, pois se encontram no campo da abstração. Conciliar este terreno ainda por vir com algumas produções artísticas concretiza articulações neste campo fértil entre arte e ciência, possibilitando reflexões sobre tal encontro, já que, por maiores que sejam os esforços debruçados para fazer surgir pesquisas e institutos em artes no Brasil nas últimas décadas, estes ainda se encontram em processo de consolidação.

Neste trecho introdutório, faz-se importante estabelecer algumas características da abordagem trilhada. Para tanto, esse viés artístico tem intensão de repovoar o imaginário dos transeuntes, na medida em que se inspira no cotidiano como mola propulsora de criação, ressignifica atos e espaços comuns em gestos e lugares sensíveis ao olhar. Realiza seu ideal "público" ao dispor generosamente seu corpo para composição e recodificação espacial e relacional.

Esta arte age no urbano como um fator temporal, distorce o andamento cotidiano da realidade, invertendo, subvertendo e/ou retendo arbitrariamente o violento jogo da vida.

Ao se distanciar da representação e se colocar como apresentação, assume temporariamente a *vida* para si e concomitantemente virtualiza a realidade. Através da articulação dos elementos espacialmente componentes e de suas subjetivações, causa estranhamentos aos então chamados usuários do sistema, esses que, por meio da ligação afetiva que paira sobre a memória individual, cultural e global, podem retomar o olhar para a condição do fenômeno urbano como consequência do fazer artístico utilizando suas potencialidades de citadinos.

Tomando como princípio que a localização exata das qualidades dos territórios é incomensurável, pergunta-se: de que maneira torna-se possível agir em tal heterogeneidade? Como primeira alternativa eliminam-se a objetividade e a finalidade do ato artístico como agente transformador, priorizam-se processos e experimentos que, no decorrer de sua realização, despertam o interesse do olhar do transeunte. Se o artista possuir ousadia suficiente para conseguir minimamente a alteração da velocidade deste que transita pelo espaço, para assim se relacionar nem que seja da forma mais primária, a meu ver, o olhar, a relação da composição temporal e espacial do lugar já foi alterada. Portanto, aos poucos, este lugar e esta arte despretensiosa já colhem frutos relacionais singelos, porém incisivos. O diálogo acontece.

As ações artísticas de abordagem urbana demonstram diversas maneiras e potencialidades de ação no ambiente da cidade, reduzem, ampliam e distorcem a

realidade por meio da óptica artística, entrevendo outras possibilidades de realidades multifacetadas.

Estes investimentos promovem rompimentos e fissuras nas fronteiras do ambiente social urbano que separam os possíveis citadinos *iguais,* que somente se encontram diferentes por uma condição social. Questiona-se, portanto, até que ponto este modo de garantir a vida por meio da exclusão de uns não é mais um dos fatores que reforçam o próprio sistema de coerção excessiva.

Quanto mais se separa e segrega o contato entre sujeitos, menos se adquire o direito á cidade e às relações sociais. Artistas que produzem no espaço público buscam o contato mais próximo possível com o espaço urbano e os transeuntes, na tentativa de não os diferenciar socialmente, fator que em muitos momentos os colocam em risco de vida[4]. É por consequência desta investida que se revela a latente violência urbana, que necessita urgentemente ser minimizada para que a vida apresente condições de se realizar.

Esta arte, efêmera por natureza, sobrevive em situação transitória por entre brechas nas zonas urbanas e/ou espaços diversos. Em sua realização, coexistem em organicidade fatores externos inesperados não passíveis de controle, culminando em ações cênicas que assumem lacunas de tempo e espaço dentro do percurso de criação, resguardando múltiplas possibilidades na conjuntura de seus dispositivos cênicos, conjecturam performances únicas.

Estas criações imagéticas da cidade pretendem permanecer no imaginário do sujeito, pois assim se estabelecem outros entendimentos quanto à utilização, ocupação e compreensão do espaço público.

Tal estatuto de criação cênica ultrapassa valores estéticos da arte pré-estabelecidos. Perpassa para sua concepção pela experiência do corpo imerso até as entranhas no ambiente público. Esta interação perceptivelmente estruturada de modo histórico-social referente à formação e situação local, explora o que está imbricado entre as *ordens distantes* (grandes instituições como Estado e Igreja) e *ordens próximas* (relações sociais individuais ou em grupos)[5].

[4] Termo aqui criado para contrapor o *risco de morte*, pois o risco que o corpo artístico assume está em favor da vida, em que vida não se restringe a existência, mas a participação efetiva no ambiente social.

[5] LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. Ed. Centauro. São Paulo, 1969, p. 46.

A arte, ao agir em rede por entre o tecido urbano, prioriza os modos como são executadas movimentações corporais, detendo-se em perspectivas qualitativas de mutações do sujeito e do espaço público pelo viés criativo artístico, em focos macro e micro, de acordo com a abordagem e pretensão da obra.

Percebeu-se no caso das três cias. analisadas, que as ações cênicas são processualmente arranjadas pelo desenvolvimento da pesquisa do espaço e no espaço e, assim, dialogam concomitantemente com as formas físicas e a vivência cotidiana urbana. Deste modo, ao artista através de sua sensibilidade, reúne uma quantidade suficiente de elementos para a concepção da obra de arte.

Pleiteando este seguimento do fazer artístico, empresta-se de Pallamin a concepção sobre arte pública. "A arte urbana é enfocada enquanto um modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais." (PALLAMIN, 2000, p.13).

A partir desta produção simbólica, relativiza-se a cidade como voltada quase que exclusivamente aos moldes do consumo desenfreado, a fim de realocar o olhar para um estado contemplativo e em parte nostálgico da cidade. Demarcam-se, por meio da arte, território de discussões e assentamentos desta abertura participativa do fazer artístico que redimensiona as relações sociais por diferentes entradas, as quais, independentemente de sua dimensão de alcance, são aqui valorizadas como potencialidades e/ou fagulhas geradoras de ideias.

Segundo Pallamin:

> (...) todas as pesquisas visivas deveriam organizar-se como pesquisa urbanística. Faz urbanística o escultor, faz urbanística o pintor, faz urbanística até mesmo aquele que compõe uma página tipográfica, faz urbanística qualquer um que realize algo que, colocando-se como valor, mesmo nas escalas dimensionais mínimas, entre no sistema de valores existentes no urbano (PALLAMIN apud ARGAN, 2000, p.16).

Sobre esta maneira de constituir pontes conectoras entre diversas áreas do pensamento humano com o pensamento urbanístico é que são encontradas, dentro da arte, potencialidades para recodificação objetiva e subjetiva do espaço, por meio de ações que contenham em seu cerne o interesse pela esfera pública.

Direciona-se o olhar para estratégias artísticas que sigam um modo processual e experimental de se instalar no espaço urbano, para que a dinâmica da vivência cotidiana

não seja um obstáculo à criação que se realiza em confluência com a situação local, criando hiatos com uma possível qualidade existencial humana em grande escala.

Busca-se, por este caminho pantanoso, a construção de um pensamento urbanístico angariado pela compreensão histórico social e o atual desdobramento da esfera pública, dispensando certa atenção aos momentos em que iniciam perceptivamente, para o artista e para seu público, transformações parciais de significantes da condição urbana local referente aos desdobramentos realizados pela infiltração das intervenções cênicas no espaço já codificado e viciado pela utilização.

Antes, porém, que haja a acomodação no diálogo entre arte e vida urbana, há a diluição do primeiro em meio ao cotidiano para que não ocorra justaposição de interesses, mas que, no período em que tal arte se instaura, crie-se desconforto suficiente a possibilitar a retomada do olhar do sujeito para a compreensão do seu entorno a fim de questionar-se, questionar o outro e o espaço.

Na compreensão que tal arte se insere no espaço e no corpo, desviam-se por um momento as luzes ofuscantes das pesquisas urbanísticas de revitalização do espaço, que em geral são idealizadas e geridas por instâncias maiores, inerentes a iniciativas do estado ou privadas. Estas pré-estabelecem ilusórios objetivos de bem estar social, proporcionados por meio da validação do aumento da produção e do livre trânsito nas relações de mercado, que em sua maioria acabam por ampliar a segregação social ao invés de investir no diálogo entre elementos urbanos públicos.

Este breve decurso sobre as possibilidades artísticas urbanas estabelece campo para a entrada da pesquisa de campo realizada no Pateo do Collegio, na zona central de São Paulo.

2. PATEO DO COLLEGIO E FESTIVAL VISÕES URBANAS

O avanço galopante da urbanização brasileira no séc. XX gerou um crescimento econômico e o consumo de massa inimaginável. Deste modo, as relações entre sujeito e ambiente urbano são hoje quase que invariavelmente atreladas aos movimentos econômicos, fazendo com que as percepções e o direito, enquanto cidadãos participantes do espaço público, sejam adormecidos.

Santos, em *O espaço do cidadão* (2007), descreve que a formação do cidadão brasileiro foi atravessada pela urbanização galopante, expansão do consumo de massa e o crescimento econômico delirante, criando um desvio na convenção do interesse com a

cidade, culminando historicamente na constituição de um consumidor e que comumente é chamado de usuário.

Ainda de acordo com Santos, "a lei é a do processo produtivo cujos resultados ofendem, expulsam e desenraizam as pessoas e não a lei que assegure a cidade, ao menos, o direito ao entorno" (SANTOS, 2000, p.46). Deste modo, processos velados de "privatização" do espaço tornam o que deveria estar à disponibilidade do uso público devido sua essencialidade vital, restrito a apenas uma parcela dos cidadãos.

Neste desenfreado ritmo de consumo é que as definições de território se tornam cada vez menos palpáveis, justamente pelas relações urbanas terem atingido esferas globalizantes. O geógrafo Haesbaert, trata do tema da desterritorialização como "espaços sobre os quais os grupos sociais dispõem de menor controle e segurança, material e simbólica", espaços compostos pelo "anonimato, a anulação de identidades e a ausência praticamente total de autonomia de seus habitantes" (HAESBAERT, 2000, p. 165-205).

Em outra reflexão, Haesbaert também considera que:

> O território envolve sempre, ao mesmo tempo (...), uma dimensão simbólica, cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio de disciplinarização dos indivíduos (HAESBAERT, 1997, p. 42).

No caso do centro de São Paulo existem certas especificidades agressivas que são intrínsecas ao processo de formação do sujeito: Como a dimensão simbólica do território pode ser explorada? E, se é que existe espaço para tal feito, como a arte se insere no principal pólo industrial do Brasil?

Perguntas que talvez não sejam passíveis de análise lógica, mas que de modo algum desmotivam as ações artísticas, as quais acreditam na reestruturação simbólica do *lugar* sem ao menos duvidar por um só instante. Pois, se assim o fizessem, ocasionaria a estagnação da criação, já que os signos realizados pelo próprio funcionamento autossustentável do sistema capitalista propõem sequencialmente uma infinita metamorfose de seus referenciais estruturantes, constituindo um limbo que rege a vida.

Segundo Deleuze,

> Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse

> continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro (DELEUZE, 2008, p.221).

As modulações aparentemente descontroladas são, na verdade, harmônicas no intuito de limitar o uso e não de facilitar a dinâmica de acesso a possibilidades relacionais dentro das redes sociais. Reafirma-se o sistema econômico como força motriz de significação do íntimo do subjetivo com relação à vida urbana, despotencializando seu raio de ação.

Segundo Viana, "A violência urbana não é a violência que ocorre no espaço urbano e sim a violência derivada da organização do espaço urbano. A violência urbana é resultado dos conflitos e problemas urbanos" (VIANA, 2002, p.29). Deste modo, valoriza-se o que há nos entremeios das ligações entre os agentes atuantes da condição urbana, justamente por retirar a concepção de resultado do fato violento isolado em si, transitando-o para uma esfera de amplas proporções.

A cidade de São Paulo como lócus da pesquisa de campo, surpreende qualquer olhar. Possui tantas facetas que facilmente tem-se a impressão de nunca a conhecer, pois todo evento é aparentemente único: os rostos das pessoas, os lugares e a dinâmica urbana se modificam em uma velocidade que, a meu ver, é incompreensível a qualquer estudo de viés único. Torna-se necessário, então, criar debates e conexões entre diferentes campos do saber, para que ocorram momentos de apreensão do objeto de estudo.

Frúgoli, professor de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), traça em seus estudos um caminho histórico sobre a formação da cidade de São Paulo, em que relaciona o processo de urbanização às relações sociais existentes desde a São Paulo provinciana, com especial atenção para a zona central da cidade. Busca seus referenciais na constituição da cidade moderna, ancorando-se na Paris da segunda metade do séc. XIX para, assim, tratar de São Paulo como uma cidade que se desenvolve a partir de pressupostos alicerçados na segregação social, no isolamento das classes mais abastadas e no alto dinamismo de urbanização e produção. Em seguida, introduz a cidade pós-moderna caracterizada principalmente por projetos de recuperação urbana dos centros, que tem em seu enfoque, um específico público a ser atendido.

Em seu desenrolar, o estudo abrange significativos aspectos e micro relações como, por exemplo, o comércio informal que faz parte do processo histórico de formação da cidade, assim como de uma problemática constante que se traduz em tentar eliminá-lo. Discorre que, nas primeiras décadas do séc. XX, o centro tradicional era onde convergia

a elite paulista, ocupada por políticos, acadêmicos, jornalistas e outros que discutiam os mais variados assuntos na São Paulo provinciana. Ocorre que esse centro de ar nostálgico, que era sonorizado pelo tilintar dos bondes, foi gradativamente deteriorado, tornando-se heterogêneo e popularizado, tendo sido, por isso, abandonado pelas camadas sociais de maior poder aquisitivo que ocuparam outras áreas da cidade.

Neste contexto, a presença ainda tímida das classes populares já se fazia presente, demarcando um início de conflito manifestado pelos protestos populares ocorridos em locais públicos ou homeopaticamente pela vivência cotidiana, com os engraxates e jornaleiros em busca do melhor "ponto".

Com a industrialização da cidade e sua consequente expansão populacional, mudam-se os interesses e a funcionalidade das localidades. O centro de São Paulo, antes centro financeiro, foi reorganizado em outras áreas da cidade. A transformação proporcionou sua desvalorização comercial, hoje ocupado por moradores de rua, cortiços, comércio informal.

O corpo em sua evolução no tempo e no espaço urbano é, portanto, palco de constantes conflitos entre suas necessidades subjetivas e a aplicação de métodos urbanísticos. Construir cidades é primariamente traçar lógicas de ocupação. Ao pensar espaços, os arquitetos e urbanistas materializam anseios humanos de habitação e sociabilidade que serão futuramente usufruídos por seus habitantes. Questionar tanto os projetos urbanos quanto a maneira como que eles são ocupados é tema cada vez mais consistente nas artes de abordagens urbanas, angariando diversos avanços na compreensão de novas possibilidades de se compreender e conviver em ambientes urbanos.

Durante alguns anos vivendo artisticamente em São Paulo, surgiu-me a necessidade de realizar um estudo sobre aspectos da cidade. Esta iniciativa surgiu no momento em que iniciei minha produção de dança em paisagens urbanas, constituída por experiências práticas que conduziram a uma maior sensibilização com relação à situação da cidade. Com a sequência contínua de apresentações dos trabalhos em diversos lugares, a paisagem da cidade foi-se formando em meu imaginário. Entretanto, como esta se metamorfoseia a todo o momento, fez-se necessário encontrar alguns aspectos que propiciassem o encontro entre arte e processos de urbanização.

A pesquisa, portanto, se encaminha não por aspectos fixos urbanos, mas por possíveis articulações e relações entre determinantes relacionais da paisagem. Com este objetivo, encontra-se na seara das Artes Cênicas, por ser a princípio, diretamente relacional e efêmera, cria um diálogo efetivo com a dinâmica da cidade. Este fazer artístico que realiza as intervenções de maneira pontual, não emerge no tecido urbano com intenções espetaculares; em oposição, se estabelece em um lugar e em um tempo específicos, em seguida dilui-se no ambiente, que retorna à sua dinâmica cotidiana.

Para que o estudo se enquadrasse dentro do período de uma pesquisa de mestrado, aproximadamente dois anos, seria terreno incerto não encontrar pontos de conexões próximos dentro de um corte temporal possível. Para tanto, elegemos o Festival Internacional de Dança e Paisagens Urbanas - Visões Urbanas participante da rede *Ciudades que Danzan* (CQD), focando em três cias. *(...Avoa! núcleo artístico*, *Cia. Ltda. e Cia. La Casa*) e em uma pesquisa de campo, no Pateo do Collegio no centro de São Paulo, espaço onde estas apresentaram, *Chão: semeio e passo* (*Avoa)*, *Despacho (Ltda.) e U (La Casa).* Atendendo, deste modo, às expectativas da pesquisa.

A rede CQD propicia anualmente o contato entre diversos artistas que abordam a cidade como tema e lugar do ato artístico, proporcionando campo fértil para exequibilidade da pesquisa, justamente por congregar diversas culturas e abordagens artísticas, sendo passível de localizar pontos concordantes e discordantes entre as criações.

Criada pela associação *Marató de l´Espectacle* na cidade de Barcelona, é atualmente constituída por trinta e seis festivais europeus e latino americanos. A associação, consciente da crise contemporânea da falta de contato entre a arte e público, em 1992 realiza o primeiro festival especialmente de dança em Barcelona, *Dansa al Parc*, com o desejo de apresentar a dança em um espaço altamente sedutor, no Parque Guell do arquiteto Antoni Gaudí. Posteriormente o evento se amplia a outros pontos da cidade, Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB), Fundação Joan Miró, Museu Picasso, entre outros.

Dies de Dansa, – como o festival é atualmente nomeado – impulsionado por seus desdobramentos fez com que a associação mobilizasse cada vez mais parcerias com outras cidades europeias e latinoamericanas. Desta maneira, gradualmente, a partir de

1997, criou-se a então rede internacional de dança contemporânea em paisagens urbanas, denominada *Ciudades que Danzan* (CQD).

A associação *Marató de l´Espectacle,* por meio da diversidade cultural, constitui um circuito internacional de festivais independentes, possibilitando o debate sobre o ambiente urbano a partir do fazer artístico, tendo como objetivo comum a promoção da dança em paisagens urbanas.

A proposta principal da rede é propiciar o encontro entre a arquitetura, o espaço urbano, a dança contemporânea e o público. Reafirmar e reciclar a atenção para o valor que detém o patrimônio artístico e cultural próprio de cada cidade são também objetivos alcançados através dos festivais e da dança. Por meio destes, o transeunte olha uma praça, uma rua, uma esquina de maneira diferente da habitual, redescobrindo os espaços de sua cidade. Por este motivo potencializa a criatividade, o acesso público à cultura e a integração social.

A rede, motivada pela necessidade de criar um sistema dinâmico de cooperação, coordenação e organização dos festivais de dança, compartilha projetos e informações a fim de estabelecer uma plataforma de intercâmbio, colaboração e difusão entre os organizadores dos festivais participantes da rede em várias cidades do mundo. Esta interação é dedicada ao compromisso da difusão artística de diferentes linguagens e culturas, fomentando o multiculturalismo. É, portanto, um *local* de conexões internacionais de caráter artístico que também promove produções conjuntas entre artistas de diferentes nacionalidades.

O Festival Visões Urbanas, criado em 2006, é o representante da rede CQD na cidade de São Paulo. Caracteriza-se como um encontro multidisciplinar de artes, tendo a dança como foco principal de sua programação. Esta é composta por espetáculos, instalações coreográficas, performances, oficinas, seminários, exposições fotográficas e pela paisagem urbana, gerando os temas das discutições.

Nas seis edições do festival foram utilizados os seguintes espaços: Praça da Sé, Avenida Paulista (Conjunto Nacional), Museu de Arte de São Paulo (MASP), Vale do Anhangabaú, Largo Santa Cecília, Pateo do Collegio, Praça Clóvis, Parque da Luz, Mercado Municipal, Galeria do Rock, Galeria R. Monteiro, Fachada do Shopping Light, Praça da República, Rua 24 de Maio, Estação da Luz, Parque Buenos Aires, Galeria Olido, Casa das Rosas, Parque Mario Covas e Parque Trianon.

Com sua frequência anual, cria consistência em meio ao ambiente urbano, enfrentando e resistindo a todas as dificuldades inerentes à dinâmica da cidade, o que faz com que o festival seja formulado constantemente de modo a atender e se relacionar com a situação em que se encontram os lugares das apresentações e o regimento do espaço urbano junto à prefeitura da cidade.

No decorrer dos dias em que o evento acontece, é notória, por parte da organização e dos artistas participantes, a comunhão com a cidade, revelando novas maneiras de estar em criação no espaço público que, consequentemente, são percebidas pelos espectadores/transeuntes que retornam ao espaço para acompanhar a programação durante toda a semana.

O festival acredita que, ao criar intervalos poéticos no cotidiano urbano, a arte se reafirma como elemento fundamental para o desenvolvimento crítico da sociedade. A presença da mesma, portanto, torna possível ao sujeito administrar sua vida de modo mais humanizado. A partir desta concepção, a dança se presentifica como possibilidade de modificação da percepção espaço-tempo e convida os citadinos para uma experiência estética, destacando aspectos arquitetônicos que muitas vezes deixaram de ser percebidos. A estrutura do evento potencializa a criação de territórios artísticos urbanos que se fazem presentes na dinâmica da cidade por uma semana em média e, deste modo, ganham corpo, movimento e vida.

Uma das problemáticas mais complexas de ser administrada recai sobre o fato de ser um festival e, por mais que sejam feitos esforços contrários, acaba por designar um ambiente de evento e, portanto, o contato direto da arte com os passantes é modificado, fator que elimina a possibilidade da intervenção artística estar em contato direto com o urbano, justamente por possuir o suporte de uma produção que, de certo modo, garante que as apresentações ocorram plenamente. Por outro lado, possibilita interações frutíferas entre culturas, que de outro modo, seria pouco provável de ocorrer com tal multiplicidade levando em consideração a realidade do pouco investimento governamental destinado à arte.

É perceptível, devido a seu histórico, que, nos dias em que o festival se instala no ambiente urbano, ocorrem diversos momentos que validam a hipótese primeira lançada por esta pesquisa, a de que a arte modifica subjetivamente a paisagem urbana. Este estudo, portanto, poderia ser finalizado neste parágrafo. No entanto, a partir deste histórico, despertam-se tantas e quantas outras hipóteses forem possíveis para se criar

engendramentos dentro do andamento discursivo da pesquisa. E o que não for exequível, será colocado como encaminhamentos para futuras pesquisas.

Este estudo, tendo como premissa básica valorizar o caminho a ser trilhado pela arte, em detrimento de seu destino, distancia-se dos esforços para demonstrar as modificações nos espaços urbanos, assumindo como norteadores, os modos como ocorrem, quais aspectos e elementos artísticos fazem com que essas modificações sejam percebidas, valorizando-se, portanto, o processo.

Encontrar maneiras de conectar a vida com o espaço público, preencher de subjetividades as estruturas de concreto, permitir ao corpo em movimento tornar-se um corpo histórico em contraposição aos corpos descartáveis almejados pela alta produção urbana, todos esses pensamentos trazem ao cidadão possibilidades outras de reconhecimento do espaço e de seu corpo neste lugar. Este território demarcado pelo progresso, por instantes, encontra-se fértil de outros significados, referentes à relação que é criada entre artista, espaço urbano e público.

Diversos foram os espaços utilizados pelo festival, a meu ver, todavia, o Pateo do Collegio representou o lugar mais receptivo a tais intervenções atendendo a uma demanda da produção do festival. Isso ocorreu por ele agregar grande parcela das apresentações devido a alguns motivos inerentes a sua estrutura, que possibilita diferentes abordagens artísticas em seu amplo espaço. Por ser um local ímpar no centro de São Paulo, permite visibilidade, tranquilidade e interferência no cotidiano urbano de modo menos agressivo, já que os habitantes da cidade se encontram em seu cotidiano suficientemente agredidos.

Características de ordem histórica não menos relevantes auxiliaram na decisão de utilizar-se este lugar, devido ao fato de ser o marco inicial da cidade. Como primeira edificação, conserva o intervalo espacial previsto e preservado pela estrutura do processo de urbanização referente à São Paulo provinciana, que prezava pelo espaço vazio e que atualmente é símbolo de resistência histórica devido à marcante presença especulação imobiliária na cidade.

Por ser uma arquitetura histórica da época da colonização, permite ao imaginário do transeunte e do artista vagar pelo passado em diálogo direto com o imediato presente. Por entre este flanar, percebem-se sujeitos deslocando-se da posição imediatista em que comumente atendem às demandas produtivas para a de partícipes do

ambiente urbano. Mantém-se, durante as apresentações, em repouso nos trajetos urbanos para admiração do corpo em movimento no espaço urbano, o que possibilita reconhecer-se como integrante da paisagem e não um simples passante.

No entanto, a meu ver, não é de pretensão deste fazer artístico criar a ilusão de bem estar ou mesmo de uma imagem da cidade outra que não a busca pelo diálogo com a realidade urbana; a ludicidade desta arte está no contato da poética com a problemática urbana para que se criem estranhamentos necessários, que façam surgir questionamentos sobre a condição do corpo enquanto produtor do ambiente urbano, identificando pontos em desarmonia e os conectando de modo pessoal.

A interação da arte com o ambiente do Pateo ocorre sem grandes dificuldades, já que é aparentemente calmo comparado ao seu arredor. Lugar em que as pessoas podem caminhar livremente pelo espaço, à medida que a arte não interrompe a passagem. Nesta situação, o transeunte tem a escolha de ficar e presenciar a experiência ou simplesmente continuar seu trajeto.

Já que proibições e impedimentos são situações comuns em grandes centros urbanos, em que as pessoas são induzidas a utilizar a estrutura urbana por um viés diretivo, esta arte propõe outras tantas maneiras de estar em um mesmo espaço sem, contudo, agredir os citadinos que convivem naquele lugar, justamente por não se utilizarem de aparatos espetaculares como, por exemplo, enormes palcos ou equipamentos sonoros que inutilizam a sonoridade urbana, arquitetando uma interação com o espaço público de modo sutil e despretensioso.

Esta estrutura de arte busca conviver com o ambiente urbano, agrupa um público que se forma pelo interesse nas sutilezas do corpo em movimento, que está em contraposição ao corpo comum e cotidiano. Há, nos trabalhos, algo que desloca o eixo do corpo; em tentativa continua de reorganização, o artista, em sua corporeidade[6], encontra os outros modos de pensar/mover o corpo no espaço, que através de princípios de desequilíbrio[7] constitui a relação espaço-tempo distorcendo a linearidade. Possibilita, assim, que o público experiencie uma relação afetiva entre arte e espaço público. A arte é, portanto, descaracterizada como objeto de idolatria para que se aproxime do citadino e amplie suas conexões subjetivas.

[6] O termo corporeidade é aqui empregado no entendimento das complexas relações do corpo social em três dimensões: fisiológica, psicológica e espiritual.

Em meio ao público do festival, estão também presentes os outros artistas da mesma edição, o que propicia o intercâmbio artístico efetivo, fomentando o debate intercultural na formação do artista pesquisador do espaço público. Observa-se que, pós-festival, alguns artistas continuam em contato, constituindo uma rede de circulação de informações e de renovação do olhar crítico para a cidade derivado das intenções artísticas, bem como da formação cultural e do ambiente urbano em que são produzidos os estudos cênicos.

A dança, mesmo que seja a porta voz destas experiências, é realizada de modo generoso a fim de abrir concessões e agrupar diferentes habilidades e concepções artísticas. Participam, portanto, das apresentações as mais diversificadas abordagens e os diversos saberes artísticos, criando uma arte híbrida por natureza.

Devido a toda esta conjuntura de fatores, o Pateo do Collegio foi, portanto, o local mais adequado para que se experienciasse a análise em campo. Ele é, em meio a todo o caos urbano do centro da cidade, um lugar especialmente agradável de estar, totalmente oposto à configuração urbana ao seu entorno, onde os citadinos podem parar e admirar a cidade, sem que sejam rapidamente violentadas pela comum agressividade das relações sociais do centro da cidade.

Sua história se inicia concomitantemente com a fundação da cidade de São Paulo em 25 de janeiro de 1554 no então Colégio de Piratininga, ao lado do Vale do Anhangabaú (em tupi guarani rio do diabo). Em local alto e adequado para melhor se proteger dos ataques dos índios, tem-se a construção do símbolo da colonização, a igreja católica. Ao longo dos anos, com o desenvolvimento da região, mesmo com toda a problemática de ocupação, catequização e urbanização, a cidade constitui sua poética imagem sob a alcunha "terra da garoa" de ar poético e nostálgico, inspirando em muito o paulistano.

Os arredores do colégio de Piratininga, hoje nomeado Pateo do Collegio, começou a ser ocupado por volta de 1560. Seu desenvolvimento ocorreu a partir das relações de mercado baseadas na produção cafeeira, marcando o desenvolvimento das relações entre a capital, o interior e o litoral. Com a crise do café em 1930, em conjunto com a quebra da bolsa de Nova York, São Paulo assiste ao êxodo rural que resultou em seu

[7] Descentralizado com relação a normas pré-estabelecidas.

rápido crescimento populacional. Esse crescimento desordenado descentralizou o centro tradicional como único pólo comercial e financeiro da cidade.

São Paulo é formada por vários bairros, cada um com seu referencial próprio quanto a um centro comercial. Dessa forma, o centro tradicional passou por um processo de transformação descontrolada, em que suas antigas funções foram subdivididas em diferentes centros, por exemplo, a Avenida Paulista ou mesmo a Avenida Luiz Carlos Berrini, de suma importância comercial para a cidade.

Devido às constantes modificações no contexto do centro da cidade, observa-se atualmente uma infinita diversidade social e espaços urbanos de grandes contrastes estruturais e dinâmicos. O pátio da igreja da Sé constituído de uma organização que revela, nos *olhares* dos moradores de rua, todo o abandono social, é diametralmente oposto ao espaço do Pateo do Collegio, reformado nos moldes atuais em 1979, mesmo sendo os dois espaços encontrados sobre tutela do poder religioso da cidade, tem-se a sensação, ao caminhar de um lugar para o outro, de estar migrando de cidade.

Espacialmente, tendo como base referencial a frente do Pateo, ao seu lado esquerdo tem-se a Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania (figura1) que é composta por dois prédios planejados pelo engenheiro e arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, de arquitetura neoclássica inaugurados em 1891. Em sua frente está o Primeiro Tribunal de Alçada Cível (figura 3), com arquitetura toda detalhada em que se destacam florões (figura 4) que enfeitam a fachada, de tijolos e concreto e com inspiração maia, foi o primeiro Palácio do Comércio de São Paulo. Não se sabe bem ao certo de quem foi o projeto, embora seja reconhecido como projeto do escritório de Ramos de Azevedo, em 1937, tem-se suspeitas de ter sido desenhado pelo arquiteto italiano Felisberto Ranzini. A cabeça de um soldado (figura 5) é um dos detalhes que dá charme ao prédio, este tipo de elemento é presente nos edifícios da região, ricos em delicados trabalhos nas fachadas. Os detalhes dos prédios do centro merecem atenção especial quando visitados, indicados pelos arquitetos em seus projetos e elaborados por fachadistas, em sua maioria oriundos da Itália.



Figura1 - Secretaria da Justiça e Defesa da Cidadania - foto sem autoria



Figura 3 - Primeiro Tribunal da alçada Cível - foto sem autoria



Figura 2 - Detalhes figura 1- foto sem autoria



Figura 4 - Detalhes figura 3- a- foto sem autoria



Figura 5 - Detalhe figura 3- b - foto sem

Circunscrito pela história arquitetônica da cidade está o espaço da pesquisa.

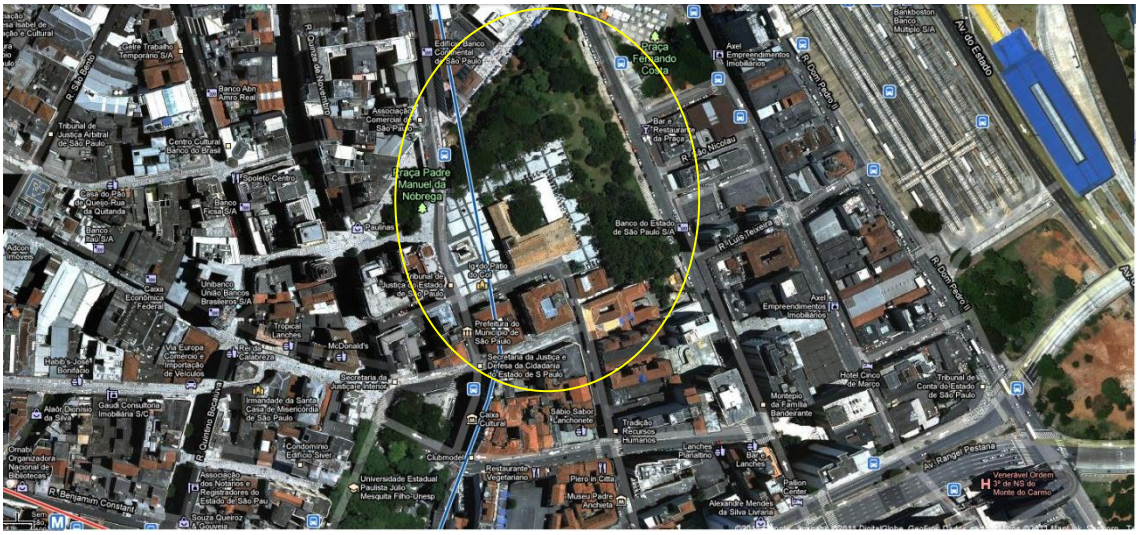


Figura 6 - Pateo do Collegio São Paulo - Visão aérea 2011 - foto: *Googlemaps*

Sua configuração espacial praticamente preservada desde 1554 (figura 7), ano de sua construção, proporciona versatilidade ao fazer artístico nas mais diversas abordagens. Lugar que abrigou o Festival Visões Urbanas quase por completo em sua quarta e quinta edição.


Figura 7 - Pateo do Collegio/ SP - foto sem autoria

A pesquisa, neste ambiente urbano, se deu durante os anos de 2010 e 2011. Neste período, foi possível observar a dinâmica relacional do lugar. A primeira questão que se fez presente partiu do pensamento de como a abordagem deveria ocorrer. Inúmeros

foram os pensamentos sobre esta estrutura, no entanto, como é de se esperar em grandes cidades, a dinâmica local se coloca de modo contundente, servindo como guia para a compreensão do grande fluxo presente e aos poucos foi possível encontrar brechas de ocupação para observação e análise do espaço.

A observação se inicia com a escolha do lugar de onde seria registrada a experiência. Alguns lugares se revelam favoráveis para uma apreensão de toda a paisagem circundante. Estes lugares são também instintivamente escolhidos pelos que ali repousam, por exemplo, o monumento, onde moradores de rua costumam estar e, no entanto, o período de observação somente é possível por parte do dia em que o sol esteja mais brando, já o Marco da Paz (figura 8) é possível estar por tempo ilimitado, por ser o lugar mais calmo e fresco.



Figura 8 - Marco da Paz/ SP - foto sem autoria

Inspirado por influências sobre o nomadismo[8], a psicogeografia[9] e o andar como pratica estética[10], a observação se inicia a partir destas três maneiras de apreensão do objeto, mesmo sendo de ordem passiva, há uma intenção com relação ao espaço. Portanto, a simples presença física em um espaço urbano causa certo desconforto[11] para os que ali transitam ou mesmo para a polícia que garante um ambiente sempre calmo (figura 9).

[8] Referencia sobre o estudo de Maffesoli que trilha caminhos sobre o nomadismo por meio da fragmentação da sociedade para possíveis autonomias do sujeito.

[9] Referente aos estudos da Internacional Situacionista liderados por Guy Debord sobre os efeitos do ambiente geográfico no sujeito, de modo consciente e inconsciente, delimitados pelas emoções, comportamentos, procedimentos, e atos dos indivíduos. Sendo o estado de deriva, a materialização desta seara. Para maior entendimento, entre tantas fontes, sugiro Paola Jacques, em *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade* (2003).

[10] Tema abordado por Francesco Careri, em *Walkscapes: el andar como práctica estética* (2002).

[11] Entendido no sentido de estranhamento, como um elemento espacial que a princípio está fora do lugar comum.



Figura 9 - Pateo do Collegio - Visão aérea - foto: Margarete Barbosa

Neste espaço, convivem e transitam diversos tipos de classes sociais. Muitos moradores de rua escolhem os lugares mais conhecidos do centro da cidade e ali ficam a passar o tempo. Com consciência que perceptivamente oscilam entre o real e o imaginário, estes transpiram o ambiente urbano por seus poros, são a personificação deste ambiente, revelam no corpo a situação urbana, seus depoimentos fragmentados atingem, assim, diversas esferas relacionais com as pessoas, diferentemente do tempo presente e linear. Esses se encontram em um espaço-tempo "passado" no esbravejar da fala, das expressões corporais e do olhar, transportando os mais atentos a um *lugar* gravado em sua memória. Podem também se encontrar em uma projeção do *devir* urbano, esboçando e murmurando o "futuro" da humanidade e da cidade.

Em um dia de calor intenso na cidade em que se era difícil permanecer ao sol, situação que torna mais latente a pressa e o estresse das pessoas que são obrigadas a usar trajes específicos para o trabalho, fazia minhas anotações. Mathias, com "th" bem pontuado por ele mesmo, sessenta anos e que aparentemente não possui residência fixa, estava sentando nas escadas do monumento em homenagem aos esforços paulistas, com

roupa social surrada, visivelmente tranquilo, lendo seu jornal, sem se incomodar com o sol. É perceptível em muitas pessoas que ocupam as ruas um costume que difere das pessoas que estão de passagem, elas pouco implicam com a situação urbana, o trânsito, a poluição, o barulho, a sujeira e outros tantos pontos que afetam diariamente as pessoas de passagem no espaço público.

Ao seu lado estava eu observando o fluxo do lugar, quando ele se ofereceu para conversar. Mesmo o centro não sendo lugar que comumente as pessoas vão para se relacionar com o desconhecido, a partir do momento em que se está parado a observar o lugar, logo um dos ocupantes urbanos se aproxima para conversar, de maneira inesperada. Mathias, acredito eu, observando-me olhar o espaço, puxou um assunto que podia ser interessante.

"A arquitetura depois de pronta é toda bonita, ela é para ser vista, já o teatro é pura ilusão. Este monumento representa a construção de São Paulo, olha lá, foram os negros que construíram, mas negro não presta pra nada, é tudo preto... A arquitetura tem que ser sempre reformada. Meu nome é Mathias com "th" tenho sessenta anos e sou professor de economia, trabalhei no Instituto tecnológico da Aeronáutica, mas fiquei loco não consigo mais pensar direito. Você é formado em que? Ta pesquisando arquitetura? Teatro? Ih... besteira já morreram tudo, (...) já vai? Não aperto a mão de homem, nem do padre, vai saber onde você colocou a mão" (Entrevista com Mathias 16/11/2010).

Percebe-se que estas pessoas, em momentos de lucidez, estão muito atentas ao que outras estão fazendo no ambiente urbano, dedicação que não é comum aos passantes, pois em sua maioria possuem foco determinado e um objetivo a ser realizado o mais breve possível.

Mathias percebe minha relação com a arquitetura e lança a seguinte frase, "Depois de pronto tudo é bonito", que para esta pesquisa gera a questão referente à lapidação da arte e da cidade. Como pensar no processo criativo sendo ele o produto final? Deslocar a objetividade do fazer artístico seria escapar do domínio estético do belo muito arraigado na dança? A necessidade de estabelecer contato íntimo com o espaço e os citadinos acaba por distanciar do que é espetacular?

O fazer artístico das cias. aqui estudadas, ao submergirem em processos de criação, não pretende se esgotar em um produto final lapidado, portanto, a frase de Mathias revela uma das questões desta dissertação, a objetividade no processo criativo é praticamente descartada, sem pretensão de conclusão espetacular calcada em belos

movimentos e técnicas exibicionistas, propõe o diálogo com o momento e o espaço, assumindo os *nós* sociais os ressignificando a fim de possibilitar outras tantas vivências urbanas, angariando agenciamentos para o desenvolvimento de interações sociais.

Mathias toca neste delicado assunto que o brasileiro historicamente prefere deixar às escuras, pois nossa história ainda é lacrada de interpretações. Por essas, os fatos são contados beneficiando classes sociais, posições religiosas e/ou direcionamentos do estado. Recentemente, a partir do começo do séc. XXI, são percebidos esforços por algumas vertentes que concebem novas formas de analisar os fatos históricos. Tal é esta situação que a história do teatro brasileiro começa tomar novas frentes e o que antes era dado como hermeticamente fechado, aos poucos está se abrindo a novas interpretações.

A conversa com Mathias se inicia e, ao ser questionado sobre a arquitetura daquele lugar, pontua imediatamente que a arquitetura é para ser vista. De fato, a estrutura física do Pateo está disposta de modo a conservar o vazio urbano localizado em sua parte frontal permitindo a observação arquitetônica que além do seu valor histórico como local da fundação de São Paulo, atrai muitos aprendizes de cursos de fotografia e arquitetura.

Sem mesmo saber do que se tratava minha pesquisa ele complementa surpreendentemente com a seguinte frase, "já o teatro é pura ilusão", diz isso com um sorriso de canto de boca. Neste caso, o teatro para ele é colocado como um tratado entre público e ator os quais selam um contrato em que permitem "serem enganados", é justamente com fuga para a rua que as artes reafirmam a quebra da situação que intermediava o ator do espectador.

A ilusão é quebrada justamente para ampliar o olhar do cidadão para o espaço e sua própria situação dentro deste organismo. Embora seja comum que os artistas se utilizem de processos imagéticos e/ou simbólicos, não como artifício para a ilusão espetacular, mas para alcançar maior abertura à interpretação subjetiva da obra apresentada.

Questionado sobre o monumento o qual está sentado, Mathias falou sobre seu significado e porque existe um monumento, dizendo que "era para lembrar a fundação de São Paulo". É surpreendente esta afirmação, já que muitos que ali passam não fazem a mínima ideia do que ele representa, inclusive sendo uma problemática em toda a cidade de modo que muitos monumentos perderam totalmente seu significado.

O monumento da *Gloria Imortal aos Fundadores de São Paulo* (figura 10 e 11) é também esquecido devido ao fato de ser extremamente contraditório em sua instalação, completamente desproporcional em suas relações volumétricas com o próprio Pateo, em



Figura 10 e 11 - Monumento Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo - fotos sem autoria

tentativa de impor sua visibilidade, que de nada adianta à medida que está de face virada para o edifício do Primeiro Tribunal de Alçada Cível, o que acaba por impossibilitar sua visibilidade por quase todos os ângulos. Ao não participar organicamente da estrutura urbana acaba por ser esquecido. Estatisticamente aferido durante a pesquisa de campo, a cada cem pessoas que passam em seu entorno, em média apenas três olham para o monumento, sendo crianças em sua maioria.

Por este motivo, levanta-se a questão sobre a apropriação da estrutura da cidade pelos ocupantes urbanos. Ao me deparar constantemente com moradores de rua dormindo tranquilamente no monumento (figura 12), simultaneamente é notável certo desconforto das pessoas que ali circulam, pois os que se permitem a olhar para o monumento, em realidade o fazem por um incomodo referente ao corpo naquele espaço, reprovando tal atitude.

Este corpo em cima da base do monumento de certo modo inserindo-se em sua estrutura, potencializa sua existência à medida que é sustentado por um suporte, já que quando em oposição, abandonado nas calçadas, torna-se invisível para a maioria das pessoas.



Figura 12 - Morador de rua na base do monumento

Quais potencialidades valorativas obtém um corpo ao estar sustentado pela base de um monumento? Esta questão é respondida assim que tomo como perspectiva para o olhar-pesquisador estar em cima da base do monumento, imediatamente os olhares se redirecionam e de cem pessoas que transitaram pelo entorno, em média, onze direcionaram seu olhar para mim.

Em outro momento, uma criança se desprende das mãos de sua mãe e corre em direção ao monumento, escalando-o, imitando um super-herói. Sua mãe saca a máquina fotográfica e o fotografa, o recurso do suporte do monumento que garante seu potencial valorativo ainda é presente no imaginário urbano. Tudo o que está fora do alcance ganha seu espaço e respeito, assim como nossos super-heróis colocados em diversos monumentos.

Os monumentos e lugares esquecidos em meio ao planejamento urbano podem, por meio da arte, ser reclamados por ações cênicas que se disponham ao debate sobre ocupação e valor histórico do espaço. Assim, como parte da composição deste organismo em constante mutação, o corpo sendo histórico por natureza, simplesmente ao se colocar de modo diferenciado do cotidiano, seja em ato artístico ou outras formas de ressignificação do espaço, indica uma série de possibilidades imaginativas para os que ali transitarem.

Por esses e outros encontros, qualquer um que se prontificar a sair para o centro de São Paulo determinado a simples ação de ficar parado a observar se questionará sobre quais aspectos e em que medida as pessoas realmente vivem a cidade em seus pequenos detalhes. Os trabalhadores, passeantes e os desabrigados possuem diferentes graus relacionais com o espaço, sem juízo de valor, experimentam a cidade de modos diferentes, compactuando ou não com uma dinâmica vigente, o que é de nosso interesse pontuar é que, assim como na arte, cada um sofrerá certas pressões do meio urbano, referentes ao caminho escolhido para sua vivência naquele ambiente.

As cidades são esquadrinhadas pela urbanização, delimitando os percursos urbanos de modo a facilitar o trânsito de veículos e propiciar maior fluidez de um lugar para o outro, transformando os espaços públicos em simples conexões, desvitalizando as possibilidades relacionais entre sujeitos.

É por este pensamento produtivo que muitas cidades perdem sua magia e encanto enquanto obra de arte por excelência. Nesta mesma linha de pensamento, o espaço urbano pode não ser planejado incluindo espaços vazios em sua estrutura, pois de acordo com a especulação imobiliária, se há vazio, deve ser preenchido. Salvo alguns visionários arquitetos que pensam no gozo de desfrutar a cidade como, por exemplo, Lina Bobardi (1914-1992) que ao projetar o MASP (Museu de Arte de São Paulo) (figura 13) previu um vão para que o bairro da Bela Vista continuasse a proporcionar, uma bela vista. O desvio para a cidade consumista foi também um dos motivos pelos



Figura 13 - Museu de Arte de São Paulo (MASP) - foto sem autoria

quais a história arquitetônica do centro da cidade não fora preservada. Este espaço é dominado pelo comércio (figura 14) que ocupa toda a parte inferior da edificação.

Por esses e tantos outros aspectos é que se torna evidente a dificuldade em incluir a arte na composição do espaço urbano, já que este é determinado pelo foco específico na alta



Figura 14 - Esquina da Rua Benjamim Constant com Praça da Sé/ SP - Googlemaps

circulação, poucos são os lugares encontrados em que o corpo possa parar para degustar a cidade.

É certo que esta região é repleta de repentes, mágicos e pastores que conseguem o grande feito de reunir pessoas em uma arena onde ocorre a ação espetacular. Mesmo estas, ainda sofrem pelo menos por dois fatores: o primeiro devido ao fato de o entorno continuar em alta circulação, portanto, há grande perigo de sofrer um roubo, situação comum no centro, já que a atenção está voltada para o centro do círculo; segundo que estes *espetáculos* possuem baixo potencial de diálogo com a cidade, pois estão fechados em uma *bolha espacial*. Não retiramos aqui seu valor enquanto congregação social, encontro e espaço de relações humanas, por sinal bem conquistado e estruturado; no entanto, estes espetáculos escapam do foco desta pesquisa já que esta trata de uma arte de conexão entre sujeito e espaço urbano.

- **Eventos - Natal**

O Natal é uma data comemorativa em que a cidade é iluminada em diversos pontos, divulgando um momento de esperanças e novas possibilidades, anunciando o ano vindouro. No Pateo do Collegio não é diferente, são armados enfeites como o presépio (figura 15), a Casa Tradições do Natal (figura 16) e a Árvore de Natal (figuras 17 e 18).



Figura 15 - Presépio



Figura 16 - Árvore de Natal e presentes

Neste período, este espaço se transforma em lugar de exposição de *lugares* que remetem à tradição natalina. A partir de sua configuração se delimitam espacialmente as fronteiras de acesso, com cordões e faixas de trânsito entre o espaço e os elementos natalinos, fazendo com que as instalações não se relacionem diretamente com as pessoas, pois não podem ser tocadas ou mesmo aproximar-se devido à presença da segurança (figuras 17 e 18).



Figura 17 e 18 - Seguranças - foto: Élder Sereni



Figura 19 - Detalhe da figura 16

Esta segurança se faz presente por dois guardas no lugar, localizados ao lado direito da casa das Tradições do Natal, não permitindo a interação. A faixa de trânsito fortalece a fronteira simbólica que repele a relação dos elementos com a situação urbana, é de se pensar que o espaço urbano já tão separatista necessita de ações ao

revés destas, que tratem da modificação no espaço de modo orgânico.

Devido a enormidade de dos signos do capital espalhados no espaço urbano ele se encontra arraigado no imaginário dos citadinos, assim estas três instalações que o reforçam, atraem todos os olhares dos transeuntes que estão envolvidos completamente com a época natalina.

Durante a observação de campo uma família (Mãe, filho mais novo e mais velho) que transitavam pelo espaço, o mais velho (10 - 12 anos) mostra o azulejo emplacado na parede do Pateo em que está escrito que a fundação de São Paulo ocorreu naquele lugar. Em tentativa de parar a movimentação da família para admirar o que lhe chamou a atenção, desencadeia um conflito com a mãe que o arrasta em direção aos enfeites de natal com a argumentação de que o mais novo (5 - 7 anos) quer vê-los, embora este não tenha esboçado a mínima intenção e finaliza dizendo que aquele azulejo estará ali para sempre.

Os passantes pouco se envolvem com o monumento e a estrutura arquitetônica, é de se pensar que atualmente elementos urbanos fixos perdem seu valor e são esquecidos em meio ao urbano, o que infelizmente rui quase completo o sonho de parte da produção em arte do séc. XX, que acreditava que a convivência com as artes e as formas geométricas poderiam proporcionar cada vez mais experiências estéticas cotidianamente.

Um dos motivos é a frase desta mãe que transmite a impressão de que a estrutura física será eterna e, portanto, poderá ser admirada em outro momento que não o presente, o que em realidade é pura ilusão, pois as transformações urbanas são constantes. Entretanto com os enfeites de natal ocorre situação inversa, as pessoas param, fotografam e comentam em frenesi.

A partir da sociedade da novidade e da substituição, pensa-se que artes efêmeras como as que sobrevoam este debate, possuem, a partir de suas apresentações ímpares, propensão a conquistar a atenção dos passantes, já que resvalam na condição de novidade no lugar, mas que ao olha-las por algum tempo, percebe-se que em geral estão em realidade a subverter a organização vigente. Este que já está acostumado com a paisagem urbana e as artes fixas pode, por meio do ímpeto da novidade e da unicidade do momento, resguardar minimante um tempo para o ato artístico, revisitando sua condição de citadino.

- **O comercial**

Em oposição aos corpos invisíveis dos moradores de rua está um acontecimento típico do lugar, a gravação de comerciais televisivos (figuras 20, 21 e 22) que neste estudo não será reconhecido como situação diretamente artística. Sem que de princípio se implique com sua primazia técnica, ele se distingue entre outros fatores por deter o foco principal direcionado ao mercado consumidor, o que já foi pontuado como distante da intenção deste posicionamento artístico a que se está no decurso desta dissertação angariando terreno de ação.

É percebido, sem necessitar de maiores coletas de dados, que praticamente cem por cento dos que transitam no local param para observar a gravação ou mesmo passam em



Figura 20 - Pessoas olhando o Comercial - a



Figura 21 - Pessoas olhando o Comercial - b



Figura 22 - Gravação de Comercial - Pateo do Collegio/ SP

marcha reduzida pelo local, na tentativa de identificar de que se trata aquela perturbação no ambiente. Este fenômeno leva a seguinte pergunta: Por qual motivo uma apresentação artística que se utiliza de *um mesmo figurino* muitas vezes é ignorada pela massa? Um dos grandes motivos está no incomparável poder da câmera e do registro em vídeo, a maioria dos passantes querem participar deste evento de alguma forma, nem que seja pelo simples registro retiniano, para poder dizer pós-evento "Eu estava lá, naquela hora", depositando um valor histórico ao evento que em realidade nada tem de histórico.

Ao contexto social, este evento nada altera no panorama urbano, mas se utiliza deste para aproximar suas intenções de mercado ao seu consumidor, transportando por meio das lentes da câmera e da ilha de edição o que há de belo do ambiente urbano dentro de padrões comerciais, no entanto, a gravação sempre induz a fuga de uma realidade ou da vivência imediata. Sem desprestigiar sua notória função. Caracteriza-se como um evento que será efetivamente realizado em um futuro, o que se presencia no espaço real é sua produção, que não necessariamente constitui diálogo direto com o espaço urbano utilizado.

Por meio da repetição das tomadas de gravação, o lugar é arquitetado de acordo com os ângulos que lhes interessam, transformando-o em um território utópico. Para tanto, a equipe de contenção barra qualquer interferência externa até mesmo a minha, sendo proibido de registrar, logicamente pelo direito de imagem, que obedece novamente a lei de mercado, pois aquele evento é idealizado para ser registrado e transmitido da maneira mais controlada possível. Estes pontos encerram as possibilidades performativas da gravação do comercial, que em resumo trabalha com alta previsibilidade e nenhuma lacuna de diálogo com o ambiente urbano.

- **Espaço Público?**

O espaço destinado à utilização pública por vezes é sutilmente vetado pela proibição que acompanha a frase: "não pode", aqui deixo espaço reservado para os "nãos", proibições de instância menor, condizentes à micro relações de poder. Como já dito anteriormente, houve a proibição do registro do comercial simultaneamente ao momento em que um segurança Secretaria da Justiça ao lado do Pateo também me proibiu de permanecer sentado na escada, ao meu lado sorrindo um citadino perguntou: "E o que pode?".

Surge então este debate, em que a escada onde estava sentado pode ser vista como símbolo de passagem de um nível para o outro e sua função, assegurada pelo segurança da portaria deve ser cumprida. Ficar sentado nela indica um afronte de uso, mas que, no entanto, não causa distúrbio ao ambiente urbano. Entretanto, em grande número, possivelmente causaria um estado aflitivo ao poder.

A Praça da Sé é um dos exemplos de apropriação e fixação de território, totalmente tomada pelos moradores de rua (figuras 23 e 24), pelos profetas de certas religiões e alguns artistas quem vivem com o dinheiro coletado na rua (repentes, malabaristas, pintores, mágicos etc.). Esta multiplicidade ocupou o lugar de tal maneira que se tornou território potencialmente agressivo fisicamente e visualmente. Lugar completamente abandonado pela manutenção urbana diária, apesar da reforma quase total da praça há poucos anos, em que, estrategicamente, o planejamento urbanístico retirou os bancos e instalaram algumas obras de arte, assim dificultando a permanecia dos moradores de rua.

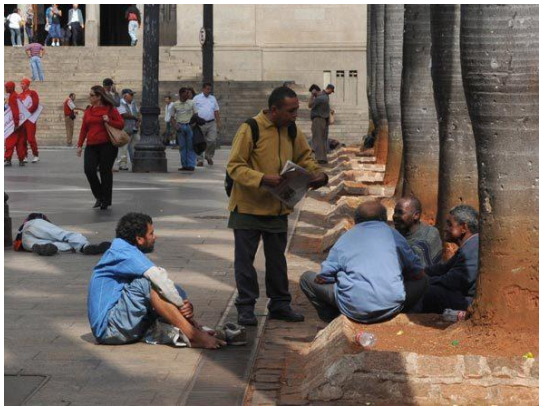


Figura 23 - Praça de Sé - foto sem autoria



Figura 24 - Escadaria da Sé - foto: Edu Giraldes

Uma das escadarias mais famosas de São Paulo é local onde os moradores de rua passam os dias. Com esta apropriação de modo não previsto, pergunta-se quais abordagens artísticas seriam cabíveis em escadas públicas sem a obviedade de sua utilização? Seriam inúmeras as resposta já que a criação artística caminha por lugares inimagináveis; no entanto, ao utilizar o espaço urbano no caso, a escada, pressupõe-se de uma necessidade artística de diálogo com aquele ambiente. O que ocorre em muitos momentos é que a arte se encontra em situação limite, para assim o contato com o ambiente torne-se efetivo. Muitas vezes é necessário que sejam ultrapassados alguns usos comuns e coerentes ao regulamento urbano, para que se alcancem mudanças qualitativas na percepção do entorno.

Nesta situação observa-se a total desorientação por parte da segurança pública com relação à utilização do espaço pelo artista, que não deveria – no entanto é o que acontece – ser previamente denominado como um elemento de potencial periculosidade para o funcionamento do regulamento do sistema urbano. Há certa tensão prévia por parte de seguranças e policiais que intervém no fazer artístico, mesmo sem que haja prévio deslocamento da lei. O que se está assegurando, portanto, não é a lei vigente, mas uma padronização da utilização do espaço. Extirpa-se, dessa forma, a criatividade tanto do artista como de um citadino que, por motivos impares, pensou em utilizar naquele dia o espaço de modo diferente. Percebe-se sutilmente a lei da *higienização do espaço* muito divulgada pelos projetos urbanistas durante o séc. XX.

Fisicamente esta situação pode ser compreendida no prédio da Secretaria da Justiça que demonstra clara situação de fronteiras higiênicas do espaço (figuras 25, 26, 27 e 28).



Figura 25 - Secretaria da Justiça - lado esquerdo



Figura 26 - Secretaria da Justiça - lado direito



Figura 27 - Secretaria da Justiça -lateral direita



Figura 28 - Secretaria da Justiça -lateral esquerda

De modo inexplicável, esta é a situação do prédio da Secretaria da Justiça localizado na lateral esquerda do Pateo do Collegio, de um lado nenhuma pichação e do outro completamente pichado. A questão que cabe neste momento é, por quais motivos em um mesmo edifício têm-se tal contradição? Ao invés de tentar responder esta pergunta, ela em realidade levanta outra questão. Por qual motivo a maior parede branca do centro da cidade também não é pichada? Devido às câmeras de segurança do Pateo? Não creio que este seria um problema para os pichadores que conseguem feitos em lugares extremamente complexos e com segurança reforçada.

Sugere-se aqui um imaginário histórico dos citadinos com relação ao espaço público. Deste modo, pode-se pensar o arquitetar artístico levando em consideração essas sutis percepções com relação ao uso do espaço, assim colocando em questão aspectos sensíveis e orgânicos daquele ambiente, pois chega a ser deveras interessante como são criadas fronteiras por meio da demarcação da estrutural e/ou relação de convivência com ela.



Figura 29 - Tilted Arc - Nova York -1981- foto sem autoria

Um dos artistas que bem explorou esta alteração foi Richard Serra com a obra urbana Tilted Arc – Nova York (1981) (figura 29) de 36,6 metros de comprimento por 3,66 metros de altura, causando muitos conflitos até ser retirada em 1989 devido aos protestos pelo acúmulo de lixo, ratos e moradores de rua. Ao criar esta fronteira rígida e fixa, ele revela atitudes dos cidadãos perante a cidade, à medida que se reclama de repressão continua por parte da segurança. Quando se dá a liberdade ao "esconderijo", todavia, "aproveitam-se" da situação. É perceptível que a problemática urbana está muito além de compreensões por setores da razão humana. É neste intuito, portanto, que a arte se agrupa em diversas linguagens para atender um ambiente tão complexo e carente de ações que retomem o humano nos citadinos.

Durante este primeiro momento de análise e exploração do espaço, abordaram-se as questões que se fizeram presentes durante a experiência em campo. É importante ressaltar que esta experiência foi realizada em um tempo específico referente ao

processo de pesquisa de mestrado. Optou-se por ponderar algumas situações condizentes com este percurso. Tantos outros elementos poderiam ser debatidos, ampliando ainda mais a visão para este lugar de tantas peculiaridades, o que necessitaria de um tempo mais largo de vivência no espaço.

Seria também de extremo proveito uma interação com o lugar por meio do fazer artístico reunindo as informações adquiridas para experimentar a dissertação a ponto de criar uma relação mais consistente entre pesquisa e criação. No entanto, este fator não é colocado aqui por uma frustração com a pesquisa, mas em contraposição, almejando a possibilidade de continuação por mim e/ou outros pesquisadores que desejarem um caminho similar.

A necessidade de tal continuidade originou-se da própria motivação para inicio da pesquisa, que partiu da percepção e discussões em grupo em meio a criações e residência na cidade desde 2003. Por esta condição é que se entende a importância desta pesquisa estar coligada ao fazer artístico e a vida do pesquisador. Há, portanto, um percurso histórico de percepções da cidade recorrente dos processos e apresentações durante os anos de residência, simultaneamente há a distância do objeto da pesquisa já que não utilizamos meu trabalho artístico de forma direta.

O debate sobre movimento e arquitetura vem fortalecer esta relação ainda pouco abordada, em comparação com as articulações entre arquitetura e artes visuais, já largamente debatidas por pesquisadores e artistas que se dedicaram boa parte da vida para este fim. Também fortificado pela condição quase sempre estática da abordagem visual, o que permitiu a conjunção de pensamentos direta e primariamente sobre arquitetura como algo vivenciado e objeto artístico como algo admirado, portanto uma questão de clara funcionalidade, entre outros tantos desdobramentos e paralelos, até mesmo a inversão do projeto arquitetônico com a obra de arte.

Esta pesquisa, destinada a inferir relações entre o corpo em movimento no espaço e processos artísticos híbridos com a arquitetura e o urbanismo, em um espaço urbano vivenciado, encaminhou diretamente ao debate entre o que está em movimento e o que está estagnado enquanto pensamento e ação espacial. Estas articulações já desenvolvidas por pesquisadores e artistas no Brasil, – a meu ver, com grande potencial, mas ainda em processo embrionário – encontram algumas problemáticas referentes ao processo ao qual são abordadas enquanto presença e continuidade, já que são essencialmente efêmeras e necessitam de uma vivência larga para apreensão da

situação, esta que nunca se repete da mesma maneira ou é extremamente sutil e acontece nas "entrelinhas" do sistema.

O percurso histórico da cidade de São Paulo − levemente abordado já que existem pesquisas em grande abundância para complemento teórico − está neste primeiro momento da dissertação no intuito de criar um imaginário histórico poético e político urbano para o leitor, assim como o entendimento de que o corpo dos citadinos ora resistem ora se modificam em conjunto com as transformações do espaço.

Para compor este panorama histórico, também foram abordadas características arquitetônicas do lugar possibilitando uma composição de arquitetura vivenciada pelos citadinos, pela arte e pelo pesquisador. Encaminhou-se a óptica urbana de modo presencial, não excluindo o entendimento pelo viés do projeto, mas compondo a paisagem pelos sentidos da percepção humana, opção comum para a criação artística urbana, mas pouco experimentada pelo desenho urbano devido à necessidade de condizer com a velocidade exigida pela especulação imobiliária.

A arquitetura percebida através da vivência conduz a princípio a duas concepções do tempo para análise do lugar, o tempo real e o tempo percebido de acordo com as possibilidades de absorção do pesquisador. Desta maneira é que a abordagem artística do espaço se difere da arquitetônica em condições gerais, o que conduz a uma intimidade com o espaço.

Houve também através de mapas, um estudo planificado da região. Este nos serviu para ampliar a percepção espacial enquanto estudo cartográfico, revelando as proporções entre o cheio e o vazio urbano, mapeando a realidade da possibilidade de utilização do espaço por meio da arte.

A rede *Ciudades que Danzan* (CQD) foi também importante para esta conjectura, pois possibilitou pensar o debate em uma esfera ampla de ação, não somente condizendo ao estudo teórico e seus possíveis confrontos, mas também no terreno da realização artística. Constituída por trocas de informações e pesquisa horizontal, instiga a pensar as influências culturais na produção em dança contemporânea. É neste lugar que se encontra a necessidade vital dos festivais – retirando o seu caráter de evento, o que dificulta a conexão com a cidade – que proporcionam a variedade e um profícuo debate sobre questões imbricadas na situação urbana a partir de percepções artísticas.

Além da experiência na produção do Festival Visões Urbanas foi também percebido a diversificação cultural durante participação em apresentações com a Cia. Artesãos do Corpo, – a qual fiz parte por cinco anos – nos festivais *Danse em Ville* em Eupen na

Bélgica (2011) e *Ballo Pubblico* em Poggibonsi na Itália (2011). Foi perceptível que a região em que cada festival é produzido determina sua abordagem já que está imerso àquela realidade, mas que, no entanto, é colorido com aspectos culturais de lugares participantes da edição e do elenco que constitui a produção. Diversidade que se une a partir da busca pelo contato íntimo com o lugar.

Devido a estes fatores, o percurso entendido para a experiência de campo em São Paulo foi encaminhado entre o que é fixo – constituição urbana só modificada com o desgaste histórico ou por alterações abruptas – e o que é fluxo – a vida no lugar. Assim, percebendo os elementos que foram – no decorrer da escrita – articulados com o Festival Visões Urbanas que aconteceu no mesmo lugar, imbricando o que está fixo e o que transita naquele lugar com três apresentações que se configuraram de maneira distinta uma das outras.

Foi percebido durante o festival que o Pateo do Collegio se configurou de modo diferente a cada apresentação, devido às abordagens se originarem em outras cidades, o que insere um fator instigante para pesquisa, o ajuste cultural. Para esta análise, optou-se então, por uma cia. da própria cidade acostumada com a dinâmica local, uma da região nordeste do Brasil, que por ser um país de dimensões quase que continentais revela outra visão de um mesmo país e uma de outro país ainda da América Latina com fronteira com o Brasil, embora com aspectos muito diferenciados começando pela constituição da língua – fator que Vilém Flusser se debruça largamente articulando os processos entre língua e realidade. Essa diversidade de abordagem será melhor entendida no decurso da dissertação, sendo importante pontuar que houve um contato de dois anos e meio com as pesquisas do núcleo ...*Avoa*! e um mês com a Cia. La Casa.

O Pateo do Collegio sendo o lugar de convergência das apresentações das três cias. revelou, durante as pesquisas, alguns aspectos e situações que foram aqui descritas. No entanto, diversas foram as situações presenciadas de modo que foi de difícil triagem selecionar o que seria descrito. As opções seguiram alguns aspectos que serão descritos abaixo.

Uma experiência verbal de Mathias, inserindo um olhar sobre a cidade, derrubou por terra a informação de que os excluídos da sociedade não estão conectados com o lugar. Assim, percebeu-se o quando a cidade está impregnada em todos os que a ocupam.

O olhar dos que estão ali sem intenção ou objetividade na relação com o espaço, permite a eles um tempo largo na interação com o lugar, distanciando-se do tempo

produtivo em que a maioria se encontra. Este conflito é colocado também para explorar as diversas esferas em que a arte urbana pode dialogar. A intenção é horizontalizar as relações, variando somente as percepções de cada um que presencia a criação, não desclassificando nenhuma percepção, mas absorvendo-as no intuito de criar estreitos laços com a situação urbana que é constituída e alterada por todos os fatores.

O monumento do Pateo do Collegio, que retoma o debate entre as artes e a cidade através da arquitetura e das artes visuais, articulando-os com o corpo urbano, em geral uma inserção abrupta no espaço, emana diversos questionamentos com relação à existência da arte no lugar. Os monumentos, espalhados pelo espaço, são uma intervenção urbana que muitas vezes não dialoga com o entorno, sendo apropriados de diversas maneiras durante os anos ou mesmo engolidos pela cidade. Em São Paulo é marcante o desaparecimento dos monumentos devido ao crescimento urbano e à falta de planejamento desta progressão.

A inserção deste tema no corpo da dissertação traz à tona o debate sobre o suporte da arte – que ainda no séc. XXI muitas vezes é colocada em um pedestal – elemento que eleva a condição da arte, tornando-a algo que detém certo valor, assim como o palco e outros lugares destinados ao fazer artístico. Dividir o espaço do Pateo com o monumento foi também bastante conturbado, já que está no espaço com dimensões de difícil diálogo ou harmonização.

Destituir o suporte é um dos caminhos utilizados para deselitizar a arte e permitir o acesso público, para que sejam debatidas questões referentes à problemática urbana diretamente com a população e as outras instâncias de poder. Colocou-se também para questionar a arte que se encontra em uma esfera inalcançável, como algo a ser admirado e lembrado por um tempo indeterminado.

Ao invés do universo artístico lacrado de interferências e elevado em sua condição existencial, observou-se nas pesquisas das cias. um fazer artístico calcado no efêmero, no que aparece e se desfaz em pouco tempo, ressurgindo em outro lugar com diferentes configurações. Uma arte que assuma a realidade urbana e, ao invés da intervenção, procure a interação com a constituição da cidade.

Tais situações artísticas persistem somente em um imaginário do transeunte, interferem pontualmente na configuração subjetiva da paisagem e escapa pelas entranhas do sistema que apreende e classifica.

O corpo urbano, durante toda a observação, mesmo imerso neste sistema condicionante, demonstrou momentos poéticos em muito relacionados ao movimento e

ao “rastro” que os transeuntes fazem em seus percursos ao caminhar pelo espaço. Em um espaço público como o de São Paulo, é percebido que as pessoas seguem umas as outras e, mesmo sem as conhecer, o caminho é traçado quase que em linha. Esses trajetos são em geral desenvolvidos durante os anos de existência daquele lugar. Os percursos condicionados também pelo desenho urbano são facilmente identificados por qualquer pessoa que parar para observar, que se referem também à modernização das cidades que priorizaram o transporte motorizado ao invés do caminhar pela ambiente urbano.

Esses espaços são constituídos em quase sua totalidade por uma calçada estreita em que passam no máximo duas pessoas – sem se esbarrar – não existe espaço para que os citadinos parem seu trajeto, pois é certo que atravancariam o ritmo de caminhada de todos. Em uma das laterais possui o comércio, com seu chamariz, a vitrine, em que a pessoa para por alguns segundos e logo em seguida deve continuar a caminhar ou entrar para comprar. Do outro lado a rua, há o espaço para os veículos transitarem, estes que também não podem admirar o espaço público devido à velocidade e atenção que devem ter ao circular pela via pública, pois há perigo constante de um acidente.

Assim se encerram as possibilidades de, em grande parte da cidade, não ser possível qualquer ato de natureza artística que não agrida esse ambiente que já é desenhado com a previsibilidade rígida destes fatores. Mas se enganam os que pensam que este seria o último suspiro da arte. Historicamente, o fazer artístico sempre existiu em meio às brechas nos sistemas mais rígidos, portanto, nem tudo está previsto. Diversos são os momentos em que o artista interage com aquele espaço de maneiras inimagináveis, encontra momentos de fuga do que foi especulado e se utiliza aquele espaço de maneira não comum, alterando seu fluxo e questionando sua previsibilidade, realizando afetos com o lugar e com as pessoas. Já que não existe um espaço para este fim, todo o espaço pode ser utilizado, contanto que não permita tempo para apreensão do sistema.

Há também, e não menos importante para o fazer artístico, as intervenções mais agressivas que interferem abruptamente no ambiente, questionam suas estruturas por um viés de confronto direto e muitas vezes revolucionário. Sem questionar os feitos deste fazer artístico, elas não são a intenção desta pesquisa, que está direcionada por um viés mais poético de alteração subjetiva do lugar.

Durante a experiência de campo também foram encontradas algumas pessoas que modificaram os fluxos devido a necessidades especiais, utilizam-se de outras percepções para transitar em uma cidade que está preparada, enquanto sinalização, para

o sentido da visão e, quanto à locomoção, para as pessoas que transitam de modo bípede sem auxílio de equipamentos. Também foi marcante a presença dos que transferiram sua "residência" para o meio urbano e, portanto, não necessitam de um direcionamento objetivo no caminhar.

Para a arte, tanto os trajetos condizente com o viés diretivo e exclusivista do desenho urbano quanto estes outros deslocamentos que estão à margem do previsto como "comum", servem de inspiração criativa, já que para transitar no espaço utiliza diversas maneiras, em conjunto com o evidenciar da necessidade dos sentidos humanos para a composição em dança, caminhando por outros lugares que não a estética do belo.

Também foi marcante identificar a maneira com que as pessoas olham a cidade, mantém seus olhos na altura de seu horizonte, direcionados para o trajeto que estão percorrendo. Há pouca alteração deste padrão que em geral está relacionado a eventualidades que chamem a atenção ou necessitem de uma decisão imediata, como o caso de acidentes. Dificilmente olham para o chão, portanto as pessoas que estão ali deitadas à margem da sociedade nem existem. Poucos olham para o céu utilizando a diagonal para admirar a arquitetura que compõe o espaço, entre outras possibilidades mais complexas que quase nunca ocorrem.

Nas três cias analisadas na dissertação, assim como em diversos outros trabalhos que presenciei, é marcante a conexão com o chão, questionam, retomam e modificam as relações de uso do solo. Já o nível superior é menos usado, pois demanda uma questão técnica e autorizações de difícil acesso, mas durante as edições do festival tiveram algumas abordagens, estas que sempre aglomeraram muitas pessoas para admirar, mesmo que as apresentações não possuíam caráter espetacular, há um presente encanto com "o que vem de cima".

A partir de uma situação urbana caótica em que é necessário ter muita atenção e passar o mais rápido possível pelo espaço público, estando assim em situação limite de não relação com a cidade, foi percebido que o que mais prende a atenção dos que transitam pelas ruas são os grandes eventos que alteram completamente o espaço. Foram presenciados diversos momentos; optamos, porém, por relatar apenas um evento fixo instalado no lugar (Natal) e um móvel (comercial de televisão) que marcam o quanto os citadinos não degustam a cidade, já que a previsibilidade e o distanciamento destes com ela se faz de maneira exclusivista.

O evento fixo (Natal), comparemos com a arquitetura que presentifica a história do lugar, que em São Paulo pouco se reconhece seu valor tanto em ordens superiores que

as modificam inconsequentemente, como pelas instâncias menores que transitam sem mesmo notar que elas existem acima do comércio. Já quando é efêmera (Natal), coligada à estrutura mercadológica, seu valor é elevado ao extremo, como algo que tem que ser digerido imediatamente, sendo o próprio sistema o determinante de sua necessidade de consumo, quando de fato é vazio em sua historicidade.

Já o comercial demonstra como os meios de comunicação em massa ganharam valor rapidamente e detém maior atenção do que a arte, que está ali simplesmente para dialogar com o meio e não oferece um futuro brilhante ou um sonho a ser alcançado através um determinado produto, assim como os comerciais.

O que se faz presente sempre nestes dois eventos é também a segurança que garante sua integridade da maneira como foram formulados. É fato que não buscam uma interação com o lugar, já que de certo modo, ainda preservam o suporte e/ou são garantidos por uma zona espacial delimitada pela segurança e faixas de isolamento.

Pra encerrar a questão do limite com relação ao uso público do espaço da cidade, colocaram-se as proibições urbanas que além de não condizerem em muitos momentos com a própria condição estabelecida pelo espaço, ainda permite uma análise das relações de poder presentes no meio urbano, tão evidentes quando se cruzam as fronteiras estabelecidas pelo cotidiano e pelas ordens maiores.

Neste período (2010 - 2011) foi também presente uma forte retaliação e proibição do uso público para o fazer artístico, mobilizando diversos artistas que lutam incansavelmente pela liberdade de se expressar em lugar público (figura 30). Lutaram também contra serem classificados como comerciantes, confusão justificada por uma parcela “passar o chapéu”, ação característica de certas manifestações artísticas em que



Figura 30 - Artistas *morrem* simbolicamente em frente à prefeitura de São Paulo - foto: Alessandra Perrechil

estão intrínsecas a tradição que permitiu sua existência e não pode ser confundida como um meio de comercialização da arte.

Quem esteve na cidade de São Paulo pode ouvir e presenciar ocupações urbanas reivindicando a necessidade vital de a arte estar presente em meio ao urbano. Ouviram-se cantos como, por exemplo, "Não precisa de dinheiro prá se ouvir meu canto, eu sou canário do reino e canto em qualquer lugar. Em qualquer rua de qualquer cidade, em qualquer praça de qualquer país, levo meu canto puro e verdadeiro, eu quero que o mundo inteiro se sinta feliz"[12]. Tais reivindicações (figuras 32 e 33) em geral ocorrem devido a sequencia constante da violência com os artistas nas ruas de São Paulo, como a foto do guitarrista Rafael Pio (figura 31), amplamente divulgada no Facebook que ocasionou uma manifestação pacífica na Av. Paulista, no mesmo local do ocorrido.

[12] Mobilização ocorrida no dia vinte e três de agosto de 2010, promovida pelo Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR/SP), em favor da liberdade expressiva nos espaços públicos abertos, para realização das suas atividades artísticas. O ato nacional aconteceu em várias regiões, incluindo Rio de Janeiro, Belém do Pará, Presidente Prudente e Sorocaba.



Figura 31 - Guitarrista Rafael Pio - foto sem autoria

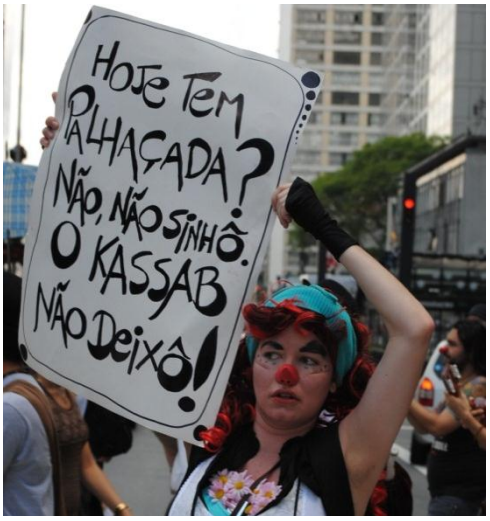


Figura 32 - Manifestação Av. Paulista 20/12/2010 - foto sem autoria



Figura 33 - Manifestação Av. Paulista junto a Rafael Pio - foto Mariana Pasini

As histórias das manifestações artísticas em meio ao ambiente público são inúmeras, já que a classe artística vem ao longo dos anos junto a Cooperativa de Teatro marcando cada vez mais sua força política.

Faz-se necessário, pontuar neste documento histórico tal luta em favor do direito de participação da arte no ambiente social, já que em muitos momentos o que é divulgado pela grande mídia distorce o cuidado que esta organização detém ao se mobilizar em favor da arte.

Em geral tais proibições do espaço público por ordens superiores são veladas como mecanismos de coerção dissimulados, sem que estes sejam divulgados publicamente, em geral acontecem na ação cotidiana do espaço público. E quando são divulgados na mídia, em sua resolução, explica-se como um fato isolado ou um mal entendido.

Estas eventualidades acabam por criar uma tensão no espaço urbano, como se a todo o momento algo pudesse ocorrer, gerando um medo de se ocupar a rua. É contra esse enfraquecimento que a classe artística se une para ganhar força política e exigir determinadas explicações e tomadas de posições junto ao poder público.

A arte então caminha no limite destas fronteiras, se utiliza dos momentos em que o poder está desequilibrado para causar reflexões sensíveis.

Todas essas possibilidades de análise são encaminhamentos para o processo criativo, que logicamente não se limitam por estes. Vão sempre além do esperado e do que foi imaginado no início do processo, pois o artista nunca sabe o que irá encontrar em seu trajeto, no entanto, com o passar dos anos, vai apurando seu olhar para a cidade, identificando poesia e lugares em que o ambiente urbano está atravancado. Nestes lugares e situações se coloca a criar sempre em desafio de si, derruba paradigmas sociais e modifica as organizações vigentes.

Destinar-nos-emos, ao Histórico, este nos permitirá recortes artísticos de três pesquisas que entendemos abranger diversos elementos para a criação de vínculos relacionais entre arte e ambiente urbano.

3. HISTÓRICO

3.1 Paisagem – Corpo – Espaço

O decorrer histórico das cias. analisadas é situado para que o leitor tenha um panorama dos caminhos seguidos nas linhas de cada pesquisa cênica, desaguando em

diversas criações que demonstram o afinco sobre o fazer artístico calcado na hibridez no processo de criação e a compreensão de situações e estruturas da vida cotidiana urbana que estão atreladas à *vida artística* . Fazer uma abordagem histórica de produções contemporâneas nestas linhas de atuação é também reforçar a necessidade de criar arquivos para outras pesquisas acadêmicas que desejarem abordar estes caminhos como norte de investigação.

Foca-se em determinadas criações justamente por abarcarem temas a serem debatidos por esta dissertação, tratando respectivamente: da poética da cidade por meio de ações do ...*Avoa*! *núcleo artístico* (São Paulo), que aborda a paisagem urbana perpassada no corpo; em seguida, o corpo urbano referente à *Cia. Ltda.* (Maceió) que trata especificamente do corpo artístico e suas relações com outros corpos inseridos no espaço urbano, em tentativa de afinar relações sociais degradadas; por fim, o espaço urbano como possibilidade de criação artística com a *Cia. La Casa* (Montevidéu), acerca de questões referentes ao espaço social e/ou público, enfocando o espaço interno, externo e inventado.

É de pretensão que esses enfoques abarquem uma considerável parcela dos temas que atualmente são debatidos por artes produzidas em espaços públicos, auxiliado pelo entendimento e vivência próprias do pesquisador que paralelamente aos estudos acadêmicos, também produz arte em espaços urbanos. Deste modo, permite-se criar articulações entre pensamentos de pelo menos três lugares: São Paulo, Maceió e Montevidéu.

Criam-se, neste debate, possibilidades entre vivências e produções artísticas. Por mais que nas últimas décadas tenham surgido diversos esforços para tais entendimentos, ainda há pouca concretude nas articulações referentes a ações artísticas realizadas na América do Sul, principalmente nesta seara que não se define como uma linguagem artística única, mas que opta por circundar por diversas áreas do saber no intuito de discorrer pensamentos e ações que pretendam constituir uma plataforma de efetiva modificação da paisagem social.

É proposta esta articulação de modo a pensar a arte com ligações efêmeras quase que ilusórias ou lúdicas, mas reais, que por motivos nem sempre conhecidos se fazem presentes em criações artísticas produzidas simultaneamente na contemporaneidade.

Estas ligações em muito são influências dos mecanismos tecnológicos disponíveis que possibilitam intercambiar das vivências e problemáticas urbanas entre artistas e interessados na temática.

As criações artísticas se assemelham nesta conjuntura já que partem de um olhar social, político e cultural do local e, mesmo que se diversifique em condições locais o citadino contemporâneo, sofre uma condição global de um sistema interligado e biopolítico.

3.2 ...*Avoa! núcleo artístico*

No ano de 2000 na cidade de São Paulo, Gil Grossi e Luciana Bortoletto começaram a desenvolver uma pesquisa de interação entre fotografia e dança, a *fotodança*, na qual foram gerados os seguinte estudos coreográfico: *A Hora do Espelho* (2000), *Piano-de-Cuia* (2002), *Pontos de Vista* (2004), *As formas eram já mera ilusão da vista* (2004) e *O que passa* (2005). Por meio do jogo cênico que se utilizava de recortes de luz e projeções de imagens, os experimentos cênicos proporcionaram a abordagem lúdica dos temas que buscavam desdobramentos sobre o diálogo entre artistas e espectadores, iniciando por parte dos pesquisadores o interesse pela formulação de uma linguagem própria.

Para o desenvolvimento e continuidade desta pesquisa, somou-se à ideia da *fotodança* a poética e estrutura da poesia haicai de origem oriental criada por Matsuo Bashô (1644-1694). Isso proporcionou amplitude às potencialidades dos estudos de criação de formas e movimentações poéticas. A abordagem sintética, a singularidade do momento, a simplicidade e o recorte visual promoveram o suporte necessário para a aproximação do haicai com a linguagem fotográfica. Os desdobramentos cênicos gerados a partir desta fusão entre dança, fotografia e haicai motivaram diversas oficinas gratuitas reunindo estudantes de teatro, dança, poesia e fotografia.

Estes projetos criaram um estilo de dança intitulado *dança-haicai* (figura 34), promovendo aos pesquisadores do movimento uma linguagem corporal desenvolvida a partir das sensações causadas pelas paisagens descritas em haicais. Este modo de pensar artisticamente serviu-lhes como princípio gerador convergente de composições coreográficas e improvisações, articuladas por noções de concisão, simplicidade, transitoriedade, ação, unidade, permanência, reverberação, dinâmica, humor e contrastes tanto nas relações com o corpo bem como com o entorno, tendo sempre em vista o desenvolvimento do potencial artístico/criativo e a preservação das singularidades de cada pesquisador.



Figura 34 - Dança- haicai Festival Visões Urbanas 2009 - foto: Gil Grossi

Nestes estudos cênicos híbridos as linguagens da fotografia e do haicai se entrecruzam em organicidade com a dança, justamente por serem meios de capturar recortes do momento presente, o primeiro intermediado pela escrita e o segundo pelas artes visuais e plásticas. Artifícios seletivos, porém poéticos por excelência.

Por esta óptica, criam-se, em conjunto com o espectador, outros agenciamentos quanto ao olhar para o entorno, em que o corpo torna-se potencializador imagético de paisagens urbanas multifacetadas. Ele *aparece* e *desaparece* no ambiente, ora como corpo presente no espaço ora como *próprio espaço em movimento*. A paisagem captada

por haicais e pela fotografia de determinados ambientes é desenvolvida espacialmente por meio da deglutição corporal das informações imagéticas do artista, que materializa este caminho por meio da relação com *um outro,* de preferência um desconhecido.

Através da descrição de uma sensação física/sutil de um ambiente (haicai) ou do registro poético da realidade (fotografia, pintura, escultura etc.), que além de informações visuais traz consigo referências auditivas, táteis, olfativas e gustativas. Por meio da memória esses registros disparam no corpo: lembranças, sensações e sentimentos, corporificados no desenvolver da performance, nomeados de escritas e/ou imagens no corpo em que a sensação psicológica nasce a partir da sensação física.

Para o processo de articulação das percepções corporais em um plano físico, estão em destaque a observação do ambiente bem como as situações concretas e as sensações geradas pela paisagem e os haicais. A partir deste arcabouço são experimentadas composições em diversas qualidades de movimentos. Suscitam-se, ao corpo, estados poéticos e cênicos. Investiga-se a composição coreográfica por meio de princípios somáticos do corpo, da dança, da improvisação, da escrita e leitura de haicais, da observação e criação de imagens por diversos meios. O projeto dança-haicai engloba realização de performances em espaços não convencionais, oficinas e workshops para dançarinos, escritores, artistas cênicos e outros interessados no movimento.

Em 2006, foram incorporadas à pesquisa as linguagens de vídeo e animação de desenhos. A partir destas propostas, outros artistas passaram a integrar os projetos, provocando uma transformação de linguagem, o que fez com que surgisse a necessidade de fundar um núcleo artístico que tem por princípio seguir ao *sabor do vento*, aproveitando *correntes térmicas* e o que tem de mais deleitoso no acaso, portanto, nomeado como ...*Avoa*!. Suas reticências anteriores ao nome indicam a existência de um caminho de experimentos e pensamentos artísticos que confluíram na necessidade de sua formação, seu ponto de exclamação indica a urgência do corpo que clama por voar pela paisagem urbana.

Desde então, foram realizados trabalhos em parceria com o sonoplasta Jorge Peña (Encontro em três versos, 2008), Letícia Sekito (direção do solo Toca, 2005/2006), Pax Bittar (líder do grupo Coração Quiáltera, 2004 e 2008), a artista plástica e educadora/artista plástica Audrey Hojda (orientação de técnica de desenho no solo Entre duas linhas vive o branco, 2008) entre outros.

O ...*Avoa!* enfoca a pesquisa na vida urbana e em grandes metrópoles como São Paulo onde, atualmente, é realizada a maior parte de suas produções. Busca a criação

artística a partir do distanciamento do absurdo ritmo impresso pelo ambiente urbano, para assim observar a poética de pequenos e frágeis momentos do cotidiano, permitindo que o corpo esteja disponível para perceber situações que possam ser captadas pelos sentidos, transformando-as em composições artísticas que configuram a poética da cidade por meio do deslocamento e da organização do corpo.

No ...*Avoa*! o processo didático/pedagógico é intrínseco à pesquisa artística na medida em que não se almeja excelência técnica do corpo para a realização cênica. Durante os estudos, seja em sala de aula ou em ensaio, com iniciantes ou dançarinos profissionais, respeitam-se e valorizam-se os caminhos individuais atrelados à história de vida de cada corpo para submergir na criação e percepção corporal, constituindo-se a poética calcada na beleza individual de cada processo.

Os estudos do corpo visam autonomia, confiança e o *afinar corporal interno*; provocam-se estados relacionais de permeabilidade, agilidade, prontidão e escuta corporal. Durante a experimentação da dança individual, cada sujeito tem liberdade de explorar as possibilidades próprias e as relações entre os diferentes corpos. De modo orgânico, estes são delicadamente lapidados a partir do contato com o outro e o retorno para si, por meio da prática e treinamento de presença e da disponibilidade corporal, possibilitando que elementos fundamentais da dança adquiram maior qualidade e harmonia, já que surgem a partir de um caminho único e pessoal.

O processo investigativo é pautado na continuidade do desenvolver da dança inerente a todos que desejam ter o movimento como eixo de pesquisa. O treinamento se inicia a partir da investigação pessoal com orientação do estudo baseado no esvaziamento da "angustia" da imagem social, na qual o corpo é premido diariamente. Esta pesquisa é conduzida por aspectos biomecânicos do movimento (sistemas ósseo-muscular, orgânico, energético e perceptivo); em seguida, pelo direcionar dos sentidos e percepções até acessar, por fim, os múltiplos estados corporais que estão imersos no ambiente urbano.

Para este ideal de trabalho, alguns elementos servem de base para o treinamento do núcleo: Educação Somática (métodos M. M. Béziers sobre coordenação motora e *Ideokinesis)*[13], linguagens da dança contemporânea, contato e improvisação, clown e diversos métodos de respiração, inclusive *Sokushin*[14]. A partir destas abordagens,

[13] Conceito que nasceu no início do séc. XX, com as pesquisas sobre o movimento imaginado.

[14] Respiração pela sola dos pés.

investe-se na criação híbrida que envolve sujeitos heterogêneos com diferentes trajetórias artísticas, níveis de experiência e históricos de vida, eclodindo da corporeidade o franco diálogo com o entorno.

As pesquisas transitam por diversos territórios do exercício artístico e social, que visam potencializar o diálogo com espaços públicos e não convencionais. Deste modo, estabelece o cruzamento entre improvisação em dança, artes visuais, teatro, performance, música e poesia. A pesquisa cênica é realizada pelo trabalho coletivo em busca de maior autonomia e sustentabilidade dos integrantes, tendo como foco de organização o intercâmbio de ideias e experiências para a configuração da produção cênica. As práticas artísticas e pedagógicas têm como base a pesquisa, o ensino e a criação do movimento individual, que pode vir a ser coletivo dentro de determinadas propostas, formulando-se uma linguagem de movimento em improvisação.

A dança é composta pelo fluxo e sucessão de movimentos criados a partir do corpo em improvisação no decorrer de sua trajetória no espaço-tempo. As proposições feitas pelos pesquisadores do movimento criam eventualidades que são completadas em seu potencial significativo pela historicidade de cada espectador. Quem executa o movimento dançado permite que os olhares externos arquitetem em co-autoria a história do corpo e sua significação espacial, o que gera a recodificação do próprio ambiente urbano transpassado pela poética corporal.

É de fino trato pontuar que, para o ...*Avoa*!, o pensamento vinculado à concepção plástica das artes visuais desencadeou a articulação entre o gesto de desenhar e o gesto em dança. Diferentes, porém complementares, desenhos feitos em conjunto com o dançar no espaço-tempo constroem *cenários* ao mesmo tempo em que, por exemplo, a ação de traçar o chão faz emergir a dança por meio de conexões rizomáticas, em que um influencia o outro pelo simples fato de co-existirem na mesma situação. Neste ínterim, compactua-se o entendimento de que, o que difere os gestos comuns de gestos cênicos é justamente a propriedade com que se executa uma ação.

As artes visuais proporcionam, em sua concepção plástica, uma complexa rede comunicativa para a dança. Esta visualidade está além do executar da ação em um espaço delimitado, seja ela cênica ou não, bem como ultrapassa qualquer recorte de realidade, ela *vaza* por frestas do sistema urbano regulamentador do espaço à medida que o sensibiliza em sua constituição de significados pré-estabelecidos historicamente. A interferência da dança no espaço difere em interesses iniciais do projeto urbanístico,

já que é experimentada no próprio espaço e por consequência se utiliza desta relação para sensíveis alterações.

Seria um equívoco dizer que não existe por parte desta arte um prévio arquitetar de ideias, no entanto, são puras abstrações iniciais que a todo o momento são testadas no próprio espaço e articuladas às relações sociais, permitindo a participação casual e voluntária dos transeuntes na criação e neste diálogo, compondo sua configuração final que, devido à estrutura do processo criativo, sempre será permeável a novos rearranjos espontâneos.

Estes estudos culminaram na necessidade da exploração da linguagem audiovisual, que geraram vídeo-danças e vídeo-cenografias, nos quais são utilizadas animações de desenhos e a interação direta com a dança em tempo real.

Imersos neste espaço de estudo e nos processos de criação, estabeleceram-se parâmetros de observação relacionados à dança individual e ao diálogo entre sujeitos, relativizando conceitos artísticos impregnados pelo decorrer histórico e cultural. Questiona-se, por exemplo, o que vem a ser: belo, certo, feio ou errado. Estas abordagens não têm por intenção redefinir ou mesmo reafirmar tais conceitos, mas, em realidade, problematizá-los em diferentes contextos, gerando articulações em configurações ímpares. Ponderadas as diferenças, processos em que são identificadas similaridades e permeabilidades entre realidades, elimina-se qualquer regência de caráter único, dando vazão a diferentes *verdades.*

Dentro do ...*Avoa!* valorizam-se as singularidades a serviço da construção de um pensamento artístico coletivo, do intercâmbio de ideias, dos processos colaborativos e o respeito com as propostas individuais de movimento de cada pesquisador. A dança nasce da investigação em espaços públicos, diversas vezes em *site specific* (trabalhos realizados em lugares específicos). As abordagens performáticas e intervencionistas são elaboradas em sua produção e circulação a fim de buscar coerência com as necessidades de localizar-se como núcleo independente no atual panorama artístico da cidade de São Paulo. Busca-se, portanto, a ressignificação do espaço urbano e das experiências de vida dos sujeitos e dos artistas que se deslocam por esse ambiente.

3.2.1 Criações

As formas eram já mera ilusão da vista (2004). Participou na *7ª Semana de Fotografia de Ribeirão Preto - Prefeitura Municipal/SESC* - Ribeirão Preto. O projeto

contou com uma *Mostra Digital de Fotografias* de dança, teatro e música e com oficinas de fotografia de Palco e de Dança Contemporânea. Foi apresentada no evento *Sexta na Tomada - Cia. Nova Dança 4* e *Estúdio Nova Dança* - São Paulo, no *Primavera Dança - Novos criadores - Teatro Fábrica* - São Paulo. Recebeu o prêmio *SESI Dança* que promoveu vinte e quatro apresentações em doze cidades do interior de São Paulo: Araraquara, Birigui, Franca, Itapetininga, Marília, Rio Claro, Mauá, Piracicaba, Santo André, Osasco, Santos, Sorocaba.

Toca (2005/2006). Participou do evento *Feminino na Dança - Centro Cultural São Paulo* - São Paulo. Integrou a programação do *SESC* - Santo André e *SESC* – Araçatuba. Foi apresentado no *Festival Monte Azul* - São Paulo e *Festival Dança e Movimento - Pés no Chão* - Ilhabela.

Encontro em três versos (2006). Foi apresentado na *Biblioteca Alceu Amoroso Lima* - São Paulo, no evento *Rua da Surpresa - SESC Pompéia* - São Paulo; abriu a exposição de fotos e poesia haicai, Japão - Brasil 100 anos - *Dois caminhos: um olhar*. Integrou a programação do *SESC* - Bertioga e *SESC* - São Caetano. Foi apresentado no *Festival Dança e Movimento - Pés no Chão* - Ilhabela e no *II Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas (Visões Urbanas) - Rede Ciudades que Danzan* - São Paulo.

Uma Parte do Todo (2008). Foi realizado durante o período que fez residência artística no *Espaço 7 das Artes do Corpo* - São Paulo, composta por quarto solos criados a partir de depoimentos pessoais e o espetáculo *De hortelãs a azaléias* com todo o núcleo.

O Quarto (2008). *Performance* - Participou da *Virada Cultural (Vale do Anhangabaú)* e do *SESC Pompéia - Projeto Verão* - São Paulo.

Dai Itchi no Tchibum ou Primeiro Mergulho (2009). Criado em parceria com a *Cia. Flutuante* - Letícia Sekito e trilha sonora original ao vivo de Camilo Carrara, em que Luciana Bortoletto foi co-criadora e intérprete. Integrou a programação do *SESC Pinheiros* - São Paulo.

Chão: semeio e passo (2009). Criado em *Site Specific* por Luciana Bortoletto (bailarina e diretora), Audrey Hojda (performer e artista plástica) e Jorge Peña (sonoplasta e fotógrafo), reunindo interesses sobre o Pateo do Collegio. Foi apresentado no *IV Festival Internacional de Dança em Paisagens (Visões Urbanas) - Rede Ciudades que Danzan* - São Paulo.

São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora (2009). Em continuidade da parceria com Audrey Hojda integrou a *Mostra Internacional de Arte Linha Líquida- Fundação Memorial da América Latina e Sabesp* - São Paulo.

Urgência - a cidade do avesso (2010). Com o apoio da *8ª edição Lei de Fomento à Dança* estreou no *Parque da Luz* – São Paulo. Criado para espaços públicos, a obra transita por diferentes linguagens, como a dança contemporânea, o teatro e a poesia e reflete a respeito da relação entre indivíduo e multidão.

3.2.2 Da Paisagem da cidade ao Corpo da paisagem

Estruturalmente as cidades modernas estão dispostas de modo a forçar e elencar níveis e possibilidades relacionais de utilização e ocupação espacial para os que nela vivem. O Brasil, por ter muitas cidades "novas", faz com que se tornem visíveis estes fatores. O fato de o pensamento urbanístico ultrapassar o que diz respeito à concepção espacial, bem como ter alcançado parcerias como outras grandes áreas do conhecimento, projeta sua inserção efetiva no pensamento e realização da espacialidade urbana.

Em muitos casos, o urbanismo age como regulamentador de relações sociais e da paisagem da cidade. Esta, que deveria estar povoada pela subjetividade de seus citadinos, é subjugada a diversas instâncias físicas organizadoras que seguem por um viés diretivo dos comportamentos através da manipulação espacial, em muito, relacionadas ao trabalho e à produção financeira de acordo com a estrutura capitalista. Poucos são os lugares destinados a outros fins, portanto, imprime-se uma dinâmica de circulação acelerada. Neste ínterim, não somente se alteram percepções subjetivas do sujeito, bem como objetivamente, o modo de vida e as relações sociais se tornam instáveis e líquidas, de difícil apreensão.

Este ambiente, estruturado sobre o poder de grandes instituições como Igreja e Estado, é reforçado pelas relações de grupos sociais em pequena escala, formando o ambiente urbano. Seria demasiado desnecessário pensar em uma arte capaz de acionar uma grande modificação neste cenário. A meu ver, esta vontade é destinada atualmente a poucos artistas e grupos que se permitem a utopia deliberada no processo criativo. Tampouco se torna animador ver o monstruoso cenário de fragmentação do ambiente

urbano como obra acabada e inalterada. Cair-se-ia em um profundo tédio da falta de mobilidade e desistência das iniciativas artísticas.

Lynch, pensador que modificou o olhar sobre a imagem da cidade, alerta que acima de tudo, "Contemplar cidades pode ser especialmente agradável, por mais vulgar que o panorama possa ser" (LYNCH, 1997, p.11). Este encaminhamento proporciona aos artistas uma visão animadora sobre os processos criativos em espaços urbanos e, por consequência da contemplação, criam possibilidades de reverberações no ambiente.

A fotografia, em especial, é uma maneira de apreender esta poética da cidade. Por meio da estrutura de recortes e opções ópticas, capta a poesia que ambientes e pessoas emanam em momentos inusitados. Inspirados em sutilezas da cidade e da fotografia o *...Avoa!* se relaciona com o entorno, envolvendo os citadinos através da dança que se desenvolve no espaço e traz, pelo movimento, um recorte de apropriações perceptivas do espaço. Proporciona aos transeuntes um olhar poético sobre a estrutura urbana. Estes sutis movimentos corporais, com investidas na estrutura de haicais, na fotografia e na corporeidade, constituem uma movimentação corporal orgânica. Sugere-se outro olhar para o entorno e para o próprio corpo, em tentativa de ser menos agressivo e agredido em diversas instâncias relacionais no ambiente urbano.

A condição de vida em megacidades é atrelada à convivência cotidiana em situações limites e desumanas como a qualidade de saúde, o alto índice de violência, o estresse, a superlotação entre tantos outros fatores que se imprimem no decorrer histórico de cada vida. Esta condição extingue muitas vezes o prazer de estar em *trânsito* ou o caminhar descompromissado pelo espaço público. A aversão a estes lugares ocorre por diversos fatores atrelados ao modo contemporâneo de vida.

O tecido urbano da cidade de São Paulo fragmentado e constituído por muralhas de cimento que não permitem a visão do horizonte, configuram um panorama que não permite aos cidadãos imaginarem a continuação da cidade que se liga a outras cidades, o que configura o contexto urbano do estado. A paisagem encerrada em si mesma propicia aos citadinos a não comunicação, em que os limites e fronteiras são muito bem delimitados.

Sua condição de atualidade constante transforma a cidade em uma cidade sem memória, que acaba por se refletir em projetos de reurbanização nomeados, por

exemplo, de Nova Luz[15], que em uma análise de seu nome prevê o "novo" e assim eliminando o histórico do lugar. Deste modo, imprime-se a imagem que for mais apropriada para os detentores do poder.

Neste processo, estudantes do espaço urbano inclusive artistas, a favor de uma cidade que entenda o próprio histórico marcado pela vivência no lugar, que ocasiona a memória da cidade, saem às ruas e organizam movimentos para que os problemas sociais sejam tratados em todas as instâncias de suas problemáticas e não simplesmente eliminados.

Seria a reurbanização drástica a nova realidade da paisagem necessária para as grandes cidades? Extirpar violentamente o que não é interessante para a imagem da cidade em instâncias nacionais e globais? Se for está a nova imagem pretendida, ficará nas mentes dos citadinos a lembrança da violência para a conquista da higiene social.

Outros caminhos para esta problemática teriam que ser analisados de acordo com diversas áreas do conhecimento urbano, social e histórico da cidade. Como estas não são de interesse para a especulação imobiliária, pode-se, imerso no mundo artístico, revelar este tratamento com a paisagem urbana e seus ocupantes.

Os artistas, no caso do ...*Avoa*!, dispõem seus corpos no espaço público de modo a desenvolver movimentações que buscam, no encanto e nas sutilezas da sucessão de formas, aproximações limites com os transeuntes em uma dança quase que particular, que permita a paragem de movimento para a contemplação (figura 35). Em diversos momentos percebe-se a participação do transeunte, que por instantes retoma o prazer de estar em um lugar coletivo, pois lhe é dada a oportunidade de desenvolver laços afetivos com a arte e consecutivamente com o lugar.

[15] Projeto atual do urbanismo da cidade de São Paulo que visa eliminar os moradores de rua e re-urbanizar parte da zone central higienizando a estrutura e seu fluxo.



Figura 35 - Projeto Urgência - foto: Gil Grossi

Lugar este que suscita afetos e tanto revela como potencializa qualidades do ambiente que são repletas de sensações. O ...*Avoa*! em suas investidas convida os *sentidos* a participarem da experiência artística através de cores, odores, formas entre tantas outras percepções suscitadas por meio do movimento. As sensações são elencadas não por uma ordem ou por uma organização dos elementos, mas fruídas ao acaso e delimitadas por opções dos diversos participantes e agentes. Nesta complexa cadeia de sucessão de acontecimentos, o ...*Avoa*! permite ser atravessado pela arte que conquista território em um tempo não linear, referente ao pacto relacional com o ambiente, criado e recodificado por processos subjetivos.

O artista cria artifícios para que sua percepção com relação ao lugar não se encaminhe pelo vício da utilização de viés usual com o lugar, mas se coloque como estrangeiro e assim permita uma nova abertura para a paisagem admirada.

Segundo Peixoto,

> (...) o explorador, recém-chegado e ignorando completamente as línguas da região, não pode se exprimir de outra maneira senão ‘com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror’. O estrangeiro só pode transmitir as mesmas sensações que experimenta diante daquelas paisagens, como se as estivesse contemplando naquele instante. Com o mesmo espanto e a mesma falta de palavras provocados pelo que é indescritível (PEIXOTO, 2003, p.26).

É neste encanto que o estrangeiro se exprime, assim faz-se um paralelo com os bailarinos do ...*Avoa!* que utilizam a linguagem do movimento criando outras conexões com a paisagem. Fazem emergir, da percepção da cidade como novidade, diversas outras leituras que não são as usuais.

No entanto, estes a conhecem e "brincam" com o jogo do desconhecido e neste ir e vir lúdico se tornam questionadores e agentes urbanistas imersos no sistema que correm por entre suas fissuras.

Enquanto muitas obras foram produzidas dentro da história da arte com objetivo de retomar o olhar do cidadão com relação a uma realidade social que necessita – de acordo com estas ações – ser revista, para então alcançar uma sociedade altamente realizada em toda a vida, o ...*Avoa*!, não pretende concluir que os lugares em que performatiza, em *stricto senso,* necessitam de melhoria no âmbito da realidade. Opta primordialmente pela retomada da poética da paisagem, transformando *nós* sociais em momentos de reflexão (figura 36).



Figura 36 - Projeto Urgência - foto: Avoa

A pesquisa é encaminhada por entre a *beleza*[16] da organicidade do corpo em movimento no tempo e no espaço, que se percebe e percebe o entorno em suas diferenças, diversas instâncias de realidade e qualidades sensíveis. A harmonia corporal individual dilui o medo da desorganização e/ou a segurança proposta pela fragmentação

[16] Neste caso, *beleza* não se refere a uma estética necessariamente agradável, mas a uma sensação de realização da experiência em potencial.

que condiz com regência da organização social. Estabelece-se a desorganização (desestruturação de entraves sociais) por meio do prazer na experiência estética.

As criações do ...*Avoa*! são permeadas direta ou indiretamente pela poética haicai, constituindo pontes estruturais com a situação cotidiana que escapam à ordem impressa pelo sistema, para assim gerar os estudos cênicos. O haicai possibilita outro olhar para a cidade, por meio da poética do momento que é capturada pelo escritor. O ...*Avoa!* transporta esta paisagem escrita para *escritas no corpo*. Em diversas ações do grupo gera-se uma dança quase que particular a *um transeunte* que, por exemplo, tem a oportunidade de escolher – no momento do ato performático – um haicai a ser dançado pelos artistas.

Uma imagem é a produção da representação de algo que se pretende, portanto trata-se de uma superfície, que quando classificada enquanto fotografia é materializada em bi dimensões o que é, para a imaginação, uma sugestão das conexões tridimensionais do momento. Enquanto imagem, o ambiente urbano pode ser apreendido em um lépido passar de olhos, ação que pode ser de caráter dúbio já que como dito anteriormente este ambiente é dotado de extrema complexidade.

Ao estar em contra a corrente da atual velocidade urbana, nada mais encantador que *flanar* com os olhos pela imaginação da tridimensionalidade de um momento fotografado, que não deve ser confundido com a realidade daquele local, pois este momento é selecionado pela lente do fotógrafo. Este que, ao compreender o tempo urbano percebe suscitar momentos de extrema poesia para serem captados.

Flusser, ao tecer argumentos sobre a imagem em relação à fotografia, diz que:

> Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna o ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno (FLUSSER, 2002, p.8).

Através desta construção poética sobre os caminhos do olhar, pode-se experimentar a imagem por meio da imaginação, o que é possível somente quando o sujeito permite que o tempo decante a imagem aos seus olhos. Entretanto, o consumo exacerbado da imagem pode transformar o que era eventual e temporário em situação fixa. É perceptível que o avanço tecnológico possibilite à imagem estar cada vez mais presente no cotidiano, gerando, em muitos casos, a aparente substituição do tempo vivido pelo admirar de uma imagem, obtendo a sensação da vivência. No entanto, esta experiência

faz parte exclusivamente da imaginação, por meio de associações de territórios e momentos similares aos admirados, substituindo-se o tempo circular pela cena fixa.

Este vício da aceitação da imagem como realidade faz, com o tempo, que o sujeito não consiga, pela imaginação, decifrar a tridimensionalidade da imagem bidimensional, justamente por não ter um histórico de vivência que o aproxima daquela imagem. Estará, portanto, perdido pela falta de referencial de vivência.

Existe, contudo, a necessidade da regulagem da gradação da utilização dos meios de assimilação da realidade, já que a extrema dependência da tecnologia transforma o citadino em homem hipnotizado. As relações de tempo e espaço vividas, quando esvaziadas em função do tempo e espaço da imagem torna recorrente do volume de imagens que não mais permitem o *flanar*, delimitando a informação pela objetivação do olhar.

A imagem é enquanto paisagem para o núcleo ...*Avoa!* uma prerrogativa para vivenciar o lugar. Nesta condição, delimita o quadro a ser "fotografado" como possibilidade poética de óptica urbana. O recorte é utilizado como anteparo da discussão geral, através de fotogramas sequenciais – como que em um filme – formasse uma nova paisagem constituída pelos que produzem e fruem a arte.

Para que este processo aconteça, o corpo em dança absorve a cidade formatada enquanto paisagem – uma imagem de um sistema pré-estruturado com base no controle da vida – e, imerso nesta imagem, provoca seu deslocamento simbólico. O que cria a paisagem da cidade vivida pelos que participam do momento que a constituem, por livres associações entre uma imagem e outra, faz, portanto, um percurso individual de sua poética urbana.

A alteração simbólica da natureza topográfica do lugar, ocasionada pela dança, está em contraposição à alteração real do espaço urbanizado em que o corpo é adaptado à estrutura. Para o ...*Avoa!*, este caminho em oposição se faz devido à estrutura se adaptar ao corpo que se reorganiza no espaço em busca de novas possibilidades de utilização do lugar.

O ...*Avoa*!, em seus estudos e processos, trata da imaginação por meio de sua assimilação poética no corpo do intérprete, este que elabora tridimensionalmente a fotografia e pintura através do movimento como experiência da memória. Resultam-se, deste trabalho, criações lúdicas que contam com *lentes* que convergem e divergem os momentos. A transformação do tempo vivido em ação cênica é experimentada por um olhar que é lançado sobre a fotografia, devolvendo novamente aquela *cena* para o tempo

vivido, e como num sussurrar ao *pé de ouvido*, conta subjetivamente através do corpo a imagem fotografada.

A abordagem poética retoma das faculdades imaginativas, um olhar "infantil" sobre a formação da cidade. O que marca essa história, dessa forma, não são as "notícias de jornais", mas as sutilezas daquele lugar, próximos do modo em que as coisas são percebidas durante a infância, ou seja, totalmente particular referente ao que demonstrar mais encanto, este que não necessariamente acontece pela beleza do fato ocorrido, mas por ser ímpar para aquele ser.

Os corpos em dança alimentam o olhar para a cidade retrabalhando a estrutura de sua "iluminação", descongestionando a opacidade da cidade recoberta pelas cinzas da poluição. Lutam contra a retratação da cidade enquanto imagem fixa. Fazem com que a paisagem da cidade seja maleável de acordo com cada um que a observa.

Estes princípios de criação não são engessados por processos e procedimentos, por determinantes gerais ou mesmo específicos. Ocorrem, entretanto, pela experiência de cada pesquisador em movimento. Os fatores que delineiam as criações são descobertos por cada pesquisador, que explora o desenvolver artístico a partir de momentos de entrecruzamento com os outros sujeitos que compõe a malha das realizações cênicas.

3.2.3 A paisagem do corpo - Encontro em três versos

O haicai, sendo uma composição poética escrita a partir da observação da natureza, influencia a alma do poeta, uma das menores figuras poéticas na literatura mundial que permite a absorção das sutilezas do local de modo substancial. Da mesma maneira que o haicai caracteriza seu "tom" por meio do *kigo*, que faz a menção à natureza através da estação do ano, a dança que inspirada em sua estrutura se codifica a partir do instante vivido, alcançando uma ligação efetiva com o ambiente urbano que é a "natureza" que se tem no espaço urbanizado.

O haicai em dança parte do mesmo princípio que o haicai escrito já que se fundamenta na sensação física daquele ambiente para depois ser processado em lembrança ou em qualquer outra natureza da mente.

"A moral e a ética não existem na natureza: são frutos do homem, ou melhor, da civilização. Na natureza, não existe o bem e o mal; trata-se de categorias inventadas pelo homem e sua sociedade" (HIRASHIMA, 2007, p.107). Pensado por este viés, para

que haja uma aproximação com a natureza por meio da dança, se faz necessária a busca pela "dissolução" do ego, bem como a eliminação da constante objetividade das relações com o ambiente calcadas em processos históricos e culturais.

Um haicai seria somente uma apropriação fotográfica da paisagem, com suas margens diluídas no terreno da realidade natural? Acredito que a escrita de haicai assim como na dança-haicai, passa por um atravessamento da constituição da corporeidade de cada sujeito que funde o mundo interno com o externo na organicidade desta relação.

Ao ler diversos haicais é perceptível que, em geral, suas três linhas estabelecem primeiramente uma condição geral da natureza, logo após a ocorrência vivida e em sua última linha a fusão destas duas condições que representam a realidade.

Noite cinzenta
pedacinho do céu à mostra
e a lua se mostra[17]
(Bortoletto, L.).

É importante frisar que, ao optar por trabalhar com haicais em dança, o ...*Avoa*! se encaminha para uma pesquisa de cada integrante que se endereça a práticas de cultivo do caráter e do espírito.



Figura 37 - Encontro em três versos - Festival Visões Urbanas 2007 - a - foto: Gil Grossi

Encontro em três versos é uma criação articulada por haicais que realizam a ligadura do processo subjetivo do artista e com citadino. Como o próprio nome diz, é uma sugestão de encontros urbanos de curta duração, um momento singular vivido por duas pessoas, o artista e o público.

O desenrolar do trabalho acontece quando Jorge Penã (sonoplasta), (figura 37), caminha pelo espaço aparado com um guarda chuva que contém diversos haicais perdurados e alguns elementos com os quais ele produz a sonoplastia, ao seu lado está Bortoletto com um ou dois bailarinos. Em

[17] Arquivo ...*Avoa! núcleo artístico*.

determinado momento interagem com o transeunte que retira um haicai do guarda-chuva e lê para um dos bailarinos.

O momento de leitura é determinante, já que é nele que se inicia o título do trabalho. O encontro iniciado ocorre de modo que o leitor, ao ler o haicai (figura 38), não faz uma leitura neutra, mas naturalmente transfere para sua leitura muito do que está sentindo naquele momento, além de expressar o que imaginou sobre o haicai que está lendo, – os haicais têm esta magia, pois cada pessoa que ler irá expressar seu modo de absorver aquela imagem, por meio do seu timbre de voz, das micro pausas e da quantidade de ar que despende para a leitura – o bailarino para quem o leitor se direcionou absorve esta quantidade de informações, que percorre também pelo seu



Figura 38 - Encontro em três versos - Festival Visões Urbanas 2007- b - foto: Gil Grossi

processo de entendimento do que acabou de ser lido e assim inicia a sua dança.

A dança promovida pelo haicai tem a duração do tempo em que a relação acontecer. Portanto, não é constituída pelo bailarino exclusivamente, mas pelo que acontece entre o leitor, o bailarino e o sonoplasta, este último que participa de modo sutil na relação. Há uma busca constante do bailarino com a conexão com o espectador, já que esta é frágil devido à quantidade de informações presentes no espaço urbano que o distraem o tempo todo, fator que diminui quando a apresentação ocorre em lugares mais abrigados.

O que acontece dentro da relação se assemelha a um segredo compartilhado pela corporeidade dos sujeitos que a vivenciam (figura39), quase que uma confissão entre

bailarino e leitor, compartilha-se uma paisagem sonora e a poética urbana na simplicidade de um haicai. O corpo em dança exprime a relação com o espaço compondo uma paisagem cênica no ambiente, propondo sensações corporais referentes às sugeridas nos haicais.

Sensações referentes ao viver presente emergem na dança assim como nos haicais, em que contemplar e buscar uma essência do momento são intrínsecos ao dançar, o que proporciona ao momento um potencial significativo para ambas as partes. A paisagem poética que se forma durante a performance coloca em questão diversos paradoxos referentes à vida urbana e à estrutura física da cidade, já que expõe a situação sem que se tome partido, estrotejando para o ambiente caótico toda uma poética baseada na conexão entre homem, espaço e tempo.



Figura 39 - Encontro em três versos - Festival Visões Urbanas 2007 - c -foto: Gil Grossi

A poética haicai, estruturada a partir de condições ímpares de escrita, sempre conduz a uma imagem rápida e acessível sobre o lugar. Condensa informações sobre o tempo, o espaço e suas sutilezas, a fim de criar a poética do "mínimo". A pesquisa em *Encontro em três versos* se detém na maneira de, em dança, capturar o ambiente. Encaminha-se pela singularidade na visão do artista com relação ao lugar, apreendendo o mundo com poesia.

O corpo que dança (figura 40) é transpassado pelo olhar do observador, olha-se para ele e o que se vê não é o corpo, mas através dele. Quando o atravessa, ele se torna uma lente convergente e divergente simultaneamente que transita a partir do movimento que a distorce. O corpo do interprete se torna instrumento do observador que ao olhá-lo retoma a poesia do ambiente urbano. Para que isto aconteça, o bailarino deve buscar a diluição do ego e as projeções críticas viciadas pelo seu histórico.



Figura 40 - Encontro em três versos - Festival Visões Urbanas 2007- d- foto: Gil Grossi

Assim como o haicai generosamente se abstém de uma posição crítica com relação à paisagem e transmite o frescor da imagem, o mesmo acorre com o corpo em dança que trabalha tons, gradações de luz e sombra, contrastes.

A dança que é composta com o foco no corpo naquele lugar e momento direciona e ressalta o compartilhamento daquela situação em um cânone da percepção por meio do jogo lúdico com o espectador, em que se percebe o que outro percebe e, portanto, compartilham subjetividades da paisagem da cidade.

O corpo em dança se expande, torce e se contorce para que a poesia paire no ar, ora recolhe e reconhece sua estrutura na posição fetal, identificando um ponto de origem para que a partir deste movimento retome a estrutura do corpo social em uma condição

mais orgânica, ora se desconfigura completamente, seguindo sempre os caminhos propostos pelo haicai entre tantas outras percepções que são improvisadas referente ao momento.

Encontro em três versos é muito além de uma performance do ...*Avoa*!. Enquanto materialidade, foi encaminhado e apresentado diversas vezes possibilitando que a pesquisa sobre o corpo em estado de apresentação urbana se fortificasse. No entanto, a meu ver, ele ultrapassa sua condição de produção artística para contribuir com uma poética no modo de ver a cidade, fator que conduz os trabalhos do núcleo.

Viver e produzir na cidade de São Paulo é ultrapassar percalços constantes de grandes potenciais contraditórios, nesta cidade em que se vive em situação limite e com uma disparidade social inconcebível, muito distante de atender necessidades básicas de cada sujeito.

Em geral percebe o reflexo dessa agressividade social nas produções artísticas da cidade, *Encontro em três versos* é, portanto, uma resistência ao embrutecimento do cidadão e do artista. Conduz a problemática urbana por releituras dessa paisagem no corpo do bailarino, permitindo que o meio urbano "respire em meio à poluição" da megalópole.

3.3 *Cia. Ltda.*

Com a dissolução da *Cia. dos Pés*, dirigida por Telma C. Cavalcante, Jorge Schutze passou a gerir suas próprias criações e, a partir do ano de 2006, por iniciativa de um grupo de performers/bailarinos, inicia um processo de montagem nomeado *Sociedade Anônima*. Com esse trabalho surge a necessidade de uma denominação para a então reduzida trupe de três integrantes. Nasce deste modo, a *Cia. Ltda.* que direciona suas pesquisas artísticas com enfoque na ritualização da relação corpo-ambiente, a fim de provocar reflexões – as quais envolvem: compreender-se, compreender o todo em sua condição e a realidade imediata.

Embora o nome *Cia. Ltda.* só tenha surgido em 2006, pode-se perceber a coerência nas atividades de seus integrantes desde a montagem de *Pessoa Física* (2003), passando por *Estado de Graça* (2004), *Sociedade Anônima* (2006), *Recursos Humanos* (2006) até a experiência de *Registro Geral* (2009). Finalizadas essas criações, cada um dos três participantes se destinou a diferentes projetos, dando continuidade às suas pesquisas e aos seus caminhos individuais.

Hoje, Jorge Schutze aplica seu fazer artístico na relação direta com os citadinos imersos na rede do fazer cotidiano público, angariando esforços no intuito de compreender corporalmente modos de se relacionar e dialogar entre corpos, fator que remodela constantemente percepções limitantes do espaço e dos tempos cênicos das ações físicas, desligando-se de preocupações e concepções teatrais espetaculares.

No processo de pesquisa do corpo, potencializador de conexões relacionais, é necessário a todo o momento *diluir-se* no espaço e *ressurgir* como um corpo estranho, um *continuum* que existe enquanto durar a relação entre sujeitos e, no instante que se finda, há novamente a *diluição* do corpo cênico no espaço, sempre retornando a *brotar* quando uma nova relação é estabelecida. Portanto, ao dançar *para* e *com* alguém, configura-se uma dança única e afetiva.

No intuito de eliminar vestígios de potencialidades espetaculares aos quais os performers comumente transportam imagens pré-concebidas para um determinado público e, por este viés, todo o decorrer cênico está intrinsecamente imerso na cena, como um filme que passa aos olhos do espectador; Schutze tampouco constrói sua dança deste modo, bem como caminha em contramão ao triângulo relacional (corpo/ambiente/espectador) muito presente em diversos experimentos cênicos urbanos, em que o artista procura na relação com o espaço e com outros artistas, com ou sem interação do público, realizar sua performance no intuito de *alguém* assistir.

Em contra posição a estes encaminhamentos, Schutze limita-se a viver uma experiência em conjunto com os passantes por *um* tempo que achar necessário, determinando-o sensorialmente.

Neste período de espaço-tempo cria-se uma dança pessoal em que seria ilógico dizer que o ambiente não altera diretamente a performance. Prioriza-se, no entanto, a afetividade direta com *um outro.* Tomando de assalto através do movimento as diversas pessoas que ali transitam e tendo como co-autor este conjunto de elementos móveis, proporciona e constitui o suporte necessário para que se relacione com uma única pessoa por vez.

Durante a dança que emerge, lança seu corpo no abismo do improviso. Não parte, no entanto, de uma imersão no seu interno exteriorizando-o para o mundo, assim seria se explorasse somente seus anseios pessoais como artista e indivíduo. O que move seu corpo é, todavia, a noção de sujeito imerso na situação presente, que faz com que seu corpo dance de acordo com o que lhe é proposto no momento. O estímulo vem de fora, de como as pessoas se relacionam e, por um incômodo que esta configuração da

realidade lhe causa, produz a dança. Schutze em seu percurso não procura dançar, procura a dança, acredita que ela está em cada corpo e, quando acionada por uma condição social, em hiatos de plenitude, compartilha de sua subjetividade como canal de relação, desenvolvendo uma linguagem corporal que não existe enquanto diálogo, mas sim como duo.

3.3.1 Criações

Pessoa Física (2003): Espetáculo produzido a partir da oficina realizada na *Escola de Artes do CEPA* (Maceió), realizou sua curta temporada no do *SESC Teatro Jofre Soares.*

Estado de Graça (2004): Premiado pelo *Projeto Alagoas em Cena* - 2004, da Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas. Durante o processo de pesquisa esteve entre os quatorze pré-selecionados da *Mostra Rumos Itaú Cultural - Dança*. Estreia no *I Encontro Regional de Trabalho, Educação e Formação Humana* realizado pelo curso de Sociologia e História da *Universidade Federal de Alagoas (UFAL)* - 2004. No mesmo ano, foi convidado para participar no *Dança em Cena* – Maceió. Em 2005, realiza dez apresentações autônomas em Maceió. Participou do *Aldeia SESC – Guerreiro das Alagoas,* evento promovido pelo SESC Alagoas em maio de 2006. Atualmente é apresentado esporadicamente em Maceió (AL) de forma autônoma. Participou do *III Seminário de Ensino da Arte*, promovido pelo *Projeto Arte na Escola/Universidade Federal de Alagoas – UFAL/Núcleo Transdiciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares- NACE* - 2006. Foi convidado para a *XI Mostra de Dança de Recife* - 2006. Participou do *Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente* - 2007 e do *IV Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas (Visões Urbanas) - Rede Ciudades que Danzan* - São Paulo - 2009

NÃO - Manifesto corporal em processo (2005): Trata-se da ideia de "gritar" contra a *impossibilidade* que acaba por desencadear *performances* em diversas situações cotidianas de acordo com a necessidade do pesquisador.

Sociedade Anônima (2006): Estreia no *Projeto Palco Giratório (III Etapa) - SESC Alagoas*. Dentro do mesmo projeto, realizaram-se três performances no *calçadão do comércio* - Maceió, com o tema *NÃO* - 2006. Foi apresentado no *III Seminário de Ensino da Arte* - Projeto Artes na Escola da *Universidade Federal de Alagoas* – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares - 2006.

Recursos Humanos (2007): Recebe o *Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna* e o *Programa de Fomento e Incentivo às artes – Alagoas em Cena – Dança* - 2006. Estreia na praça *Dois Leões* - Maceió em 2007. No mesmo ano, apresenta-se no *Museu de Imagem e do Som de Alagoas (MISA)* e no *calçadão do comércio de Maceió*. Receber o *Prêmio Funarte de Dança – Klauss Vianna*. Participa ainda, neste ano, do projeto *Poesia em Cena - SESC Alagoas*, apresentando-se em escolas, na *III Bienal do Livro de Alagoas*, em *Congressos Acadêmicos* dos cursos de *Letras e Licenciatura em Artes Cênicas – Teatro*, na *unidade Poço do SESC- Alagoas.* Apresenta-se ainda em *Teotônio Vilela e Palmeira dos Índios*. Continua por meio de apresentações autônoma em espaços públicos de Maceió e pelo interior do estado. Participa do *Projeto Aldeia Sesc Guerreiro das Alagoas - SESC Alagoas* - 2008. É contemplado com o *Programa de Cultura do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) - 2008*, realizando apresentações pelas seguintes cidades do interior do estado de Alagoas: Murici, Maragogi, Penedo, Santana do Ipanema, Delmiro Gouveia e Água Branca durante esse ano.

Projeto Registro Geral (2009): *Núcleo de Pesquisa em Solos.* Cada participante aproveita a logística do núcleo para a criação individual dos trabalhos. De tempos em tempos, o público é convidado a participar do processo, em apresentações e conversas, criando a possibilidade de participação do público em conjunto com a criação. O projeto foi selecionado *Pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança* - 2009.

Despacho (2009): Participa do *V e VI – Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas (Visões Urbanas) - Rede Ciudades que Danzan* - 2010 e 2011, com a apresentação da performance e do vídeo - dança que também foi selecionado pelo *Dança em Foco - Festival Internacional de Vídeo e Dança* - 2010. Participou do *Aldeia Sesc – Guerreiros das Alagoas* e do Festival Internacional de Dança de Recife - 2010.

3.3.2 O corpo em [Des]territorialização

Ser um artista agente social, como Schutze, é colocar-se constantemente em desafio pessoal, tanto no que se refere ao limite das possibilidades de atuação de seu corpo no espaço, bem como a potência de compreensão da função artística a fim de ultrapassar a identificação com o tema pesquisado, sem deixar de se sensibilizar com ele, utilizando-o como potência criadora e não como limite de impossibilidade ou imobilidade artística devido à fragilidade pessoal. O que um artista urbano entende como limite extremo do

seu trabalho? As respostas são inúmeras, alguns exemplos são: *não existe o limite, é no limite que se trabalha, depois do limite que a arte acontece em sua plenitude*.

Schutze busca sempre o desafio pessoal, empregado ao corpo como potência relacional, em que se tende a chegar a um limite no decorrer da pesquisa. Em diálogo sobre seu trabalho diz que "tudo é limite na existência física! por outro lado tudo é ilimitado, tudo está aberto dentro de seus limites a que tudo se interfira!". Portanto, por mais limitante que a situação lhe pareça, ainda resta a possibilidade de cessar a ação, repousar em admiração ao espaço, configurando um corpo permeável que se utiliza das interferências externas para conduzir-se por entre os caminhos da improvisação.

Schutze costuma dizer que suas ações cênicas não estão condicionadas em um espaço nem em um tempo delimitado. Esquiva-se de tempos cênicos. Seu tempo está relacionado com o que seu corpo está apto a realizar naquele dia (figura 41). Dentro destas possibilidades, inicia o diálogo com outros corpos, aflorando sua sensibilidade quanto ao tempo e à maneira como as pessoas se disponibilizam para a relação. Indica corporalmente suas intenções ao outro sempre com honestidade e clareza na aproximação e, em forma de respeito, abre-se para o impacto que irá receber como devolutiva.



Figura 41 - Amor # 1 - foto: Tácia Albuquerque

Durante toda a pesquisa desta relação entre arte e ciência foi especialmente prazeroso conversar com Schutze, pois sua busca artística por estabelecer relações sociais traz abaixo fronteiras de sociabilidade, inclusive do pesquisador. Por meio do

interesse que lança sobre o sujeito, por instantes, proporciona um corpo potencial para as relações sociais líquidas referentes à modernidade. Delimita-se a *ouvir* o que *um outro* tem a dizer. O simples ato de *ouvir* traz imediata sensação de conforto para a relação, situação pouco recorrente em meio ao sistema em que se vive na contemporaneidade e quando acontece está, em muito, atrelada ao consumo.

Em suas performances, articula por meio de seu corpo um conforto para o outro sem qualquer cobrança por tal atitude, não sendo consequência da imobilidade ou aceitabilidade, mas da possibilidade de realização e exequibilidade da vida em potencial. Incomoda-o, em particular, a sensação de acomodação, que é perceptível quando executa sua dança e relaciona-se com o espaço e com as pessoas. Seu movimento parte da conjectura de sensações que constituem os estados sensíveis e movimentos corporais ritualísticos, valorizando o momento em que se encontra no lugar, rememorando a todos o direito à cidade.

Sua arte não se destina a colocar o corpo em risco, não busca o limite físico para trabalhar em cima de questões referentes às limitantes de ações corporais. Entretanto, é perceptível o respeito ao limite sensorial do corpo em sua pesquisa. Por isso se faz a indagação: quais são os limites possíveis de serem percebidos em uma relação? Ao que parece Schutze está interessado em percepções energéticas entre os corpos, estas que são mutáveis e recriam-se a todo o momento.

Atualmente, em grandes centros urbanos do Brasil – com mais propriedade da palavra, em São Paulo – pouco se percebem dos limites físicos entre os corpos. Estes já foram suficientemente invadidos, fazendo com que os sentidos se encontrem totalmente irritados, potencializando a aversão à sociabilidade. O toque, o olhar, a audição são os principais prejudicados, deixando para o paladar aproveitar toda a variedade gastronômica dos centros urbanos.

Como a arte pode então se aproximar respeitosamente de *um* outro? Sendo que este já se encontra suficientemente violentado e com severas infiltrações em suas fronteiras relacionais. A *Cia. Ltda.* resolve esta situação de maneira distinta, em muitos momentos da performance Schutze estabelece uma pré-fronteira, de modo que fisicamente se encontra próximo de *um outro,* no entanto, nem se relaciona diretamente nem o ignora. Em um determinado momento, acaba por gerar interesse e desconforto simultaneamente ao citadino, justamente por se tratar de algo extra cotidiano.

No exemplo de *Despacho*, quase que em um flerte corporal, estabelecem-se os limites das relações, pois todo ser humano possui marcante presença da curiosidade –

fator que leva constantemente às novas abordagens e pensamentos sobre o mundo. Neste ínterim, quando o outro já esta compactuando do mesmo momento, Schutze cessa minimamente seu movimento e inicia um diálogo falado, totalmente cotidiano, que transcorre de modo *macio* sem grandes impactos, justamente pelos corpos já terem sido apresentados. Em determinado momento, retorna a dança e, neste instante, a relação entre corpos já é plena. Este artifício é recorrente em seu desenvolver corporal pelo espaço.

É de interesse pontuar para este estudo uma questão que comumente envolve trabalhos com enfoque no corpo, o debate sobre o limite. O limite está na materialização da realidade. Tudo que se materializa impõe ao desejo um limite quanto ao gozo e o prazer da realização. O corpo de Schutze permite ser invadido, lança-se no ambiente caótico retendo minimamente uma atenção enquanto proteção. Está sempre em estado de fronteira, arquitetando pontes de ligações entre os excluídos e os incluídos socialmente. Essa mediação não deixa de ser um estado de latente periculosidade, justamente por se colocar como canal comunicador que sofre todos os *danos* da falta de comunicação presente entre os citadinos.

As intervenções no ambiente urbano ocorrem desde a presença constante da polícia, que não recebe nenhum tipo de orientação com relação ao direito de uso do espaço público pelo cidadão, julgando as ações por percepções pessoais como potencialmente suspeitas, reprimindo-as instantaneamente com agressividade verbal e/ou física, utilizando-se muitas vezes do abuso da autoridade. Neste ponto, faz-se um *link* direto com Estado de Graça da *Cia. Ltda.*, livremente inspirada em Vidas Secas (1937/1938), em que o personagem Soldado Amarelo abusa descaradamente de *Fabiano,* situação que praticamente todos os citadinos já viveram e/ou presenciaram.

Delimitando-se declaradamente a relação de território, estão questões entre a arte e comércio (figura 42). Esta possibilidade de interação gera muitas vezes espacialidades de conflitos acalorados devido ao fato de causar *ruídos* entre comerciantes e consumidores o que não é bem visto pelo primeiro, pois a "arte" somente encontra fortes laços com o comércio quando está na função de divulgação do produto ou chamariz de consumidores. Porém, nesta parceria dúbia, em que lugar se encontra a arte? Como ocupar um território comercial sem que se inicie um conflito extremo? Acredito ser uma das interações mais complicadas para ambas as partes, já que existe uma objetividade clara na relação comercial.



Figura 42 - Despacho - foto: Thiago Sampaio

Um ambiente dominado por diretrizes agudas propicia dificuldades às relações humanas de se realizarem com intensidades plenas. Sendo que essas relações são multifacetadas e necessitam de ambientes maleáveis para fluírem com mais organicidade. Criam-se, portanto, fronteiras pouco permeáveis.

Outra mediação de fronteiras está na relação com as pessoas que estão visceralmente impregnadas com o trabalho. Estas se mostram indignadas com o fazer artístico, por este não ter caráter produtivo. Revelam, assim, o incomodo com sua própria situação de sujeitado pelo sistema no momento em que verbalmente propõe a aguda agressividade com os artistas, que lhes parecem "vagabundos". Faz-se necessário também colocar um contraponto muito comum a esta recepção pela esfera produtiva, os

moradores de rua, excluídos do âmbito da sociabilidade, quando sentem o calor da aproximação dos artistas, agradecem muitas vezes com lágrimas nos olhos por se sentirem incluídos novamente, não na relação da produção e consumo, mas no que é essencial a vida, na esfera afetiva.

Todas estas situações, entre outras geridas pelo acaso, são intermediadas por este fazer artístico despretensioso. Estes percalços, entretanto, não são entendidos pelo artista como limitadores ou desmotivadores da ação urbana. Na medida em que eles ocorrem é que o artista sente que está se conectando com aquele território povoado por *alguéns,* pois as reações acontecem à medida que o ambiente é tirado de sua organização vigente e, desterritorializado, confunde a ilusão cotidiana de normalidade e calmaria, que na realidade de diversos centros urbanos está em situação limite de agressividade, reterritorializando-o com potenciais possibilidades relacionais.

Todas essas interferências são somente exemplos de acontecimentos mais comuns ao ato artístico de tal pretensão, não são necessariamente negativas ou mesmo exclusivamente com o caráter aqui descrito, elas são completamente mutáveis e imprevisíveis. Nunca se sabe quando será recebido ou repudiado. Schutze se vale da sua integridade corporal para conquistar *um outro,* antes de invadir um espaço que é ocupado por vidas, em situação ritualística, pede *licença* para se manifestar.

Há por parte da *Cia. Ltda*., certo incômodo em participar de eventos artísticos urbanos já que a estrutura espetacular intervém no espaço antes mesmo da dança e, portanto, garante a flexibilidade das pessoas que ali convivem, pois, afinal de contas, quando se instaura um evento, este é visto pela grande maioria como de maior valor do que a vida cotidiana. Sensação dúbia que é imposta pelo espetáculo[18].

Para o bem estar do fazer artístico da *Cia. Ltda.*, as ações devem acontecer de forma direta, sem intermediação prévia de organizações regulamentadoras do espaço. É a partir deste ideal que as reações decorrentes das ações de Schutze irão realmente acontecer, pois ele se coloca no espaço como *mais um.* Deste modo, todos os ocupantes do espaço podem agir sem medo de coerção. Posiciona-se contundentemente uma conversa real sobre territórios e fronteiras, em que a única diferença de Schutze com os demais é a condição de *estar* do seu corpo no espaço por meio da presença em dança, efetivando sua participação social, esta que pode restabelecer ligações humanas fragmentadas.

[18] Para maiores referências sobre a questão do "espetáculo" ver *A Sociedade do Espetáculo* (2002), de Guy Debord.

3.3.3. Territorialização - Estado de Graça

A performance Estado de Graça é permeada pela relação sensível que Jorge Schutze tem com a obra Vidas Secas de Graciliano Ramos (figuras 43, 44, 45 e 46) . A pesquisa se inicia em Maceió identificando "Fabianos" urbanos, – personagem protagonista da obra – se utiliza se de *laboratórios* (experimentos através de vivências temáticas), o que em geral aproxima o artista com um personagem e também pela observação de personagens urbanos as quais, criam um arcabouço sensível ao artista que, através de características humanas, amplia o entendimento sobre a obra, no caso, Vidas Secas.

> (...)Tímidos, sem coragem de ter coragem, irritados consigo mesmos, por suas culpas, diante de um mundo que não os vê, acuados nos cantos que a civilidade lhes reserva. Tive a oportunidade de trabalhar no sertão de Alagoas nessa época, e ai, a pesquisa tomou mesmo um vulto grande. Sempre nesse espírito de pesquisa de teatro tive oportunidade de encontrar pessoas interessantes na região, que me surpreendiam.[19].



Figura 43 - Estado de Graça - a - foto: Cia. Ltda.

[19] Depoimento de Jorge Schutze sobre o processo de montagem de Estado de Graça.

Percebe-se que Schutze parte de um olhar sobre a cidade que reflete anseios pessoais enquanto cidadão, bem como sobre a literatura em que livremente se inspirou. Os *laboratórios* que cita fazem referência ao processo de construção do personagem, muito utilizado em processos teatrais principalmente nos estudos de Grotownski, também desenvolvido por tantos outros que pretenderam a configuração do personagem por meio da sensibilização corporal e vivência em determinadas situações, que espelham o que se é vivido no espetáculo.

Sua pesquisa parte de um olhar para indivíduos específicos que, paulatinamente, configuram a situação urbana por meio das relações que estes têm com o entorno. Essas pessoas foram, durante o processo, fontes de inspiração cênica.

> Eram pessoas fortes. Muito mais fortes do que eu podia supor: estou conversando distraidamente com um senhor, que não vê muita empolgação em estar ali a tagarelar comigo, quando a mulher grita e pede água. Ele se dirige ao poço e sem usar as roldanas, puxa a água pelo braço. Enquanto ele se distraiu eu tentei levantar o balde cheio e não consegui. Mas ele parecia tão "forte" quanto eu, magro, seco... mas só parecia. Numa outra cena (momento) eu subo numa dessas caminhonetes que transportam irregularmente pessoas entre as cidades, vou só, até que mais um sujeito sobe. Procuro uma conversa simpática, ele não responde, ou responde em monossílabos, eu sigo tentando uma comunicação. Ele nada. Sua pele é toda *quebrada* parece uma piçarra, não consigo adivinhar sua idade, pouco mais velho do que eu e muito mais sofrido, eu concluo. A caminhonete se aproxima do destino dele, ele bate na boleia, o automóvel, diminui um pouco a velocidade e ele magicamente salta para fora e já emenda numa corrida fantástica, enquanto acena. Eu sei que nem era pra mim, mas retribuo o aceno tentando uma cumplicidade naquela... VIDA(?!)"[20].



Figura 44 - Estado de Graça - b - foto: *Cia. Ltda*.

[20] Depoimento de Jorge Schutze sobre o processo de montagem de Estado de Graça.

O caminho que cada um se destina a percorrer durante uma vida, além de ser responsável por seu histórico, constituindo as possibilidades relacionais de cada sujeito, também pode ser percebido em seu corpo. A pele é a superfície na qual se é desenhado um mapa histórico; as curvas, texturas, marcas e formas. Expressões pré-fixadas demarcam que somos seres temporais. Qual é a dificuldade de aceitar a temporalidade?



Figura 45 - Estado de Graça - Visões Urbanas 2009 - foto: Fábio Pazzini

Jorge Schutze nos abre gentilmente esta janela durante sua pesquisa em *Estado de Graça*, quando nos conta que em processo buscava o que há de "Fabiano" nas pessoas que ocupavam os lugares onde fazia suas pesquisas. Em determinado momento, descobre que um curador de dança de um dos festivais de Berlin iria assistir *Estado de Graça*, que por sinal ainda estava em estado embrionário.

> E eu entro num corre-corre pra fazer com que ele assista um trabalho que nem sequer existia, melhor, existia no embrião. Monto toda uma situação, me *esculhambo*, e de repente eu estou diante de um curador, que vai avaliar, julgar, condenar ou exaltar o que faço. E começa a apresentação, dali a pouco ele cochila, ele dorme, ele ronca, eu tento o máximo das minhas forças, quero parar, não tem sentido estar ali fazendo aquilo, mas devo ir até onde? Eu devo ir? E por quê? E tudo que eu procurara de *Fabiano* nos outros estava aqui, sempre comigo: eu[21].

[21] Depoimento de Jorge Schutze sobre o processo de montagem de Estado de Graça.

É se surpreendendo dentro do próprio fazer artístico que Schutze encontra em si o que estava buscando em outros ao seu redor. A vida artística no espaço público sempre será mais potente do que a própria vontade do artista. A cidade possui dimensões de grandezas incomparáveis. Neste panorama a arte realiza conexões com o processo ao qual a sociedade é premida, distanciando de pretensões revolucionárias neste sistema em que tudo está contido e contém, se inserindo na dinâmica e encontrando frestas para agir.



Figura 46 - Estado de Graça - c - foto: Cia. Ltda.

Neste ínterim, o artista urbano constantemente se defrontará com acontecimentos imprevisíveis e inesperados, pois o planejamento prévio da ação cênica em uma dinâmica urbana imprevisível dificilmente se realizará em plenitude e é isso que o instiga. Aproveitar-se desta dinâmica, para que, experimentalmente subverta-se as relações e descolem da matéria humana um limem durante a relação que se tem com o espaço público, experimentando momentos de baixa previsibilidade e que estejam distantes do conforto dos palcos e/ou lugares pré-definidos à arte.

Com a conclusão do trabalho de pesquisa de *Estado de Graça*, deu-se início as apresentações, inicialmente sempre em um mesmo lugar, defronte ao Palácio dos Martírios, sede do governo estadual - Maceió. Uma apresentação em espaço público

sempre ocorre com características ímpares, restritas ao momento, nunca mais será igual, pois seu entorno já se modificou. Aparentemente este fator configuraria uma total modificação nas articulações da performatividade no espaço. No entanto, estas alterações não são completamente imprevisíveis. Se o artista permanecer no espaço por longos períodos de tempo ou mesmo por vários dias, aos poucos, por mais que as situações não se repitam, é perceptível uma dinâmica singular, assim como demonstrado na experiência de campo desta dissertação. Aquele espaço começa a ser conhecido enquanto seus fluxos e organizações pré-estabelecidas historicamente.

O que modifica no fazer artístico estas repetições? É provável que o artista comece a se sentir confortável naquele lugar, sensação que imediatamente pede alterações para que o fluxo relacional conceba novas proporções. Ao mesmo tempo, consegue-se uma articulação com aquele espaço não necessariamente repetitiva, mas se aproveitando de um cotidiano, em *site specific*, pode ser um caminho para se estabelecer a relevância de tal arte em meio ao cotidiano, sem deixar que os processos artísticos sejam integrados à organização do espaço público, pois, quando isso acontecer, ele deve instantaneamente se *diluir*, quando de acordo com as premissas aqui elencadas.

Schutze avança também nesta repetição da ação no espaço para colher um *feedback* do trabalho, trocando impressões de quem o assiste, sempre procura dialogar com amigos e pessoas pós apresentação. Neste quesito, esta arte urbana, ao aproximar-se dos transeuntes, conquista um retorno do seu trabalho de maneira verdadeira e imediata.

Durante a apresentação as pessoas que se interessam, permanecem no lugar compactuando com a evolução da performance, outros passam sem perceber o que ali acontece. Uns participam de um trecho até o momento em que se torna desinteressante ou porque o *dever* social clama por realização. Diversos fatores compõe esta dinâmica, de modo que o transeunte se torna público e agente simultaneamente ao ocupar o mesmo espaço, elegendo como será sua relação com a arte que ali acontece.

Um fator que comumente altera os processos de produção das ações cênicas, que ocorre em muito na pós-pesquisa, é a circulação da performance por diversos lugares, é fato que, dadas as condições precárias do espaço urbano não se é possível – e talvez não seria mesmo o caso – de manter as configurações originais em que foram projetadas mentalmente, portanto, cada lugar possui sua confirmação física e relacional, sendo assim Jorge relata que:

> O espetáculo na sua versão original tinha um bom tanto de terra que era colocada em cima de uma lona preta, uma alusão aos sem terra, a lona dos acampamentos, etc., que sempre fora trazida até o local da apresentação por um carroceiro e que depois do espetáculo a recolhia. No dia da apresentação para no SESC, a tal da carroça de terra não chega, faltam quinze minutos, e nada. Entro em pânico, me irrito, carroceiro não tem celular, odeio quando as pessoas não cumprem com os tratos, todo esse papo de responsabilidade, enfim, até que me dou conta da dimensão desumana das exigências burocráticas, naquele momento percebi a dimensão real de não ter controle sobre o que se produz, da quantidade de ódio que eu era capaz de nutrir por um outro *Fabiano*, mas por que razão? Por um punhado de terra? Por um espetáculo? Mais uma vez a situação fala. Substituo a terra pela inscrição – quem é o dono da terra?[22]



Figura 47 - Estado de Graça - d - foto: *Cia. Ltda.*

É a partir de depoimentos como esse que temos a real dimensão de como é a realidade de se produzir arte em tais condições. A performance, além de ser pesquisada e apresentada no espaço público, engloba as dificuldades vividas nos tramites de deslocamento de uma apresentação para a outra, de um lugar para o outro. O artista não pode esperar que estas sempre ocorram do mesmo modo, tanto é que, ao longo dos anos de criação, forma-se uma dinâmica como a vivida por Schutze, em que o erro ou dinâmicas locais, ao invés de tornar o trabalho irrealizável em sua total potência, em realidade, alavancam o entendimento do tema tratado. Saber trabalhar com o que falta ou com o que não existe é cotidianamente recorrente nos trabalhos urbanos.

[22] Idem.

Durante suas pesquisas em *Estado de Graça*, Schutze nos relata a sensação de que embora sejam significantes os avanços alcançados na relação entre artista e público, ao longo dos anos, ainda existe uma distância a qual ele busca constantemente diluir.

> Eu não gosto dessa distância, as pessoas não percebem o quanto são *Fabianos*, o quanto somos todos vítimas desse mundo que criamos a cada instante, com nossa conivência (...) Parei de divulgar as apresentações, e agora tenho somente os passantes como testemunha. A reação é mais ou menos a mesma, mas agora eles percebem o palácio do Governo no fundo, aproveitam pra fazer suas críticas ao estado, alguns chegam a verbalizar – *nós alagoanos somos assim mesmo*[23].

Mesmo imerso na tentativa de participação estreita com o ambiente público, ainda acredita que assumir por completo o processo urbano inerente à criação artística é fenômeno raro, pois ao ser premido por um sistema e pelo ego, elimina-se o diálogo de corpo aberto à experiência cênica e, por conseguinte, oculta-se em próprios "Fabianos".

Parar de divulgar o trabalho como um ato espetacular, em que as pessoas se direcionam para assistir o evento, foi uma das maneiras de minimizar esta expectativa com relação à ação que será feita no espaço. Os que ali passam não sabem ao certo que Schutze está realizando um ato artístico e, a meu ver, político, pois a única informação declarada é de que existe ali uma pessoa que resolveu ocupar aquele espaço de modo diferente do cotidiano. A partir desta relação despretensiosa se utiliza das composições corporais e dos elementos cênicos para que sejam criadas relações de reflexão urbana.

> Depois de dois anos *conversando* com este processo tenho pela primeira vez a sensação de estar numa obra de arte. Agora sim, que me ensinou a cada passo, coisas que eu devia ter sabido desde sempre, coisas simples e mágicas, coisas do amor. Mas isso não vai acabar assim, eu sei que não, porque a arte, e por sua vez a vida, é implacável, nunca é o que você espera, mas é o que você precisa [24].

Deste modo é que se finaliza o decorrer histórico da *Cia. Ltda.* para esta dissertação, com a informação de que a arte está de acordo com as necessidades do sujeito relacionado a temas que circundam sua própria existência enquanto partícipe social.

[23] Idem.

3.4 *Cia. La Casa*

A *Cia. La Casa* surgiu em 2006 com a realização a obra cênica *"Configuracion I: La Casa"*, tendo como predecessora imediata a oficina *Invisible Architecture*, realizada em Montevidéu nos anos de 2002 e 2003, ministradas por Carolina de Besuievsky. A partir dos debates decorridos, ao longo dos anos, desenvolveu-se esta linguagem que é fruto do encontro de artistas de diversas linhas de atuação (dança, teatro, música, ciências, arquitetura, figurino, fotografia e cinema), em que se revelam propostas cênicas que pesquisam profundamente a interação entre a arte e espaços diversos, subvertendo funções de lugares pré-definidos ao fazer artístico ou utilizando espaços alternativos. Desde a formação, prioriza o diálogo estreito com o público, apostando na criação artística como plataforma de transformação e recodificação social.

As obras surgem uma em sequencia da outra, complementando, continuando e/ou mesmo em oposição ao que já havia sido proposto. A primeira obra originou o nome da cia., contando no elenco inicial com Natalia Viroga, Mariana Marchesano e Inés Cruces, com cerne teórico baseado no escritor Mario Levrero com o romance *El lugar*.

No decorrer da pesquisa Marchesano tomou conhecimento de uma casa antiga que fora escolhida para a realização da obra. Com este novo horizonte por vir, Marchesano propôs a entrada de Nicolás Parrillo, Patricia Mallarini, Florencia Lucas e Juancho Manuel Noblía estes que também foram participantes da oficina *Invisible Architecture*. Com esta configuração surge a primeira obra, *La Casa*, com direção de Natália Viroga e Mariana Marchesano apresentada em 2006.

Neste caminho foi pesquisado o universo de Levrero que permeou todo o trabalho em conjunto com questões embasadas na antropologia, em particular Le Breton. Marvin Harris foi abordado para compreensão de questões sobre comportamento, também existiu marcante estudo sobre a Neurociência de Eric Kandel.

A pesquisa também se apoiou em referências artísticas e metodológicas, por exemplo, Josef Nadj e Tadeusz Kantor. O trabalho corporal foi calcado na interação com o espaço através da "mimetização" – assumir as mesmas qualidades do lugar –, que cenicamente ocasiona uma distorção no cotidiano. As referências sobre a memória e a casa foram fundamentadas em Bachelard. Quanto à estética somou-se Gurvich ao acabamento da obra.

A casa onde o trabalho foi realizado estava completamente degredada, sem batentes e com o chão comprometido. Muitos dos materiais utilizados na obra foram encontrados

no próprio lugar, como exemplo, a grande quantidade de frascos e tubos. Após estas apresentações iniciais, em 2007 inicia-se um projeto de intervenções cênicas e a direção passa a ser de Marchesano e Mallarini, com participação do intérprete de Alvaro Esteban, assim apresentando em Montevidéu em um lugar mais asséptico, sem muitas informações e realizou uma circulação com apresentações em diversas cidade do interior do Uruguai.

A parceria na direção assim se solidifica para as outras obras da cia. o que possibilitou o enriquecimento do trabalho, no intuito de alternar o olhar exterior já que em muitos momentos todos estão em cena. Há também marcante presença de Nicolás Parrillo principalmente nas orientações sobre a abordagem sonora e Valentin Bolatti nos registros e criações fotográficas.

As pesquisas sempre seguem conceitos que compõe o arcabouço teórico no qual se reportam durantes as práticas de criação, tais como: Mario Levrero, Francesco Careri, Elvio Gandolfo, James Graham Ballard, Eric Richard Kandel, Georges Perec, Philip K. Dick, Gilles Deleuze, Paul Virilio, Nicolas Bourriaud, Jacques Ranciere entre outros que se fazem necessários a cada criação dando amplitude ao fazer artístico.

As criações permitem ao espectador distintos modos de interagir com as obras e, em conjunto com o artista, reformular e criar outros significados para os espaços sociais. *La Casa* tem a pretensão de relacionar o sujeito/espectador com o espaço por meio do registro físico e sensorial em diferentes graus de proximidades, ampliando percepções objetivas e subjetivas de sutis situações corriqueiras, que são muitas vezes imperceptíveis ao olhar desatento e/ou viciado pela dinâmica urbana.

As ações cênicas, sempre geradas pelo arcabouço constituído durante os anos de pesquisa contínua do projeto, priorizam o acesso livre e aberto ao público, com objetivo de estimular a produção e o entendimento do fazer artístico em lugares não convencionais à arte ou usá-los de modo subversivo. Por intermédio das ações cênicas, propõe-se gerar espaços de reflexão sobre acontecimentos cotidianos, criando e/ou reconfigurando vínculos relacionais entre o sujeito e o entorno. Estabelece-se um território de discussão sobre o projeto urbano posto que, por este viés, realiza um engajamento social da arte, que atualiza por consequência das ações, o olhar sobre processos relacionais em ambientes urbanos.

A *Cia. La Casa* também propõe em suas obras, a reutilização do material cênico em diferentes criações, para que se habilite a constante elaboração de vínculos cada vez mais refinados entre o artista e seus elementos cênicos. Devido à persistência no

desenvolvimento de uma linguagem que utiliza e confecciona dispositivos de interação social de diversas naturezas, a prática do livre trânsito desses equipamentos por entre as criações acaba por dissolver bordas disciplinares de uso e estética, possibilitando o surgimento de novas qualidades cênicas para as obras.

3.4.1 Criações

Configuración I - La Casa (2006): Realizada em uma casa desabitada no bairro Palermo em Montevidéu, com cenas itinerantes em diversas áreas de uma casa. A ação foi inspirada na literatura do escritor uruguaio Mario Levrero.

La casa afuera 58 hs (2007): Apresentado no salão de exposição do Ministério da Educação e Cultura de Montevidéu. Durante cinquenta e oito horas, o grupo de artistas residiu em um quarto, realizando performances que interagiam com vídeos, fotografias e objetos.

Todo el tiempo - vídeo dança (2007): Integrou o *Circuito Videodanza Mercosur*, exibido em vários festivais Latino Americanos e na Europa, entre eles: *Dança em Foco* - Rio de Janeiro, *Festival Internacional de Danza Del Uruguay (*FIVU) - Montevidéu *Video Danza BA* - Buenos Aires, *IMZ dance screen- The Hague* - Amsterdã, *Digitalizar lo efímero* - Alcalá de Hernares, *Fondazione Musica Per Roma* - Roma, *Danzalborde* Valparaíso, *Dance Camera West* - Los Angeles, *Play-rec* - Recife.

Projeto La Casa de intervenções cênicas (2007): Foi premiado pelos *Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura* - categoria Multidisciplinar - 2007, obtendo financiamento para realização da obra em várias cidades do Uruguai. O projeto também participou de eventos como o *Los entres del movimiento* (Ciclo de análises sobre temas de dança contemporânea, Plataforma – MEC 2008).

Frezeer - dispositivo cênico (2008): Estreou na *Sala Zero*, subterrâneo do *Centro Municipal de Exposições de Montevidéu*. Foi uma das cinco obras nacionais selecionadas para participar do *Festival Internacional de Artes Cênicas do Uruguai* - 2009.

Trama (2009): Exposição fotográfica de Valentina Bolatti sobre o *Projeto La Casa*, selecionado para participar do encontro Internacional de Fotografía Fotograma.

U (2009): Foi premiado pelos *Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura - Dança* - 2009**,** apresentado em nove populações com menos de dez mil habitantes em Montevidéu. Hoje integra o *Registro de los Fondos de Incentivo Cultural*

- 2009. Participou do *V Edição do Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas (Visões Urbanas)* - São Paulo - 2010.

20 Hz (2010): Selecionado para o período de exposições do Centro Municipal de Exposições - SUBTE e para apresentação *na Bienal SESC de Dança 2011*- Santos.

Siredia (2010): Foi premiado pelos *Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura* - categoria Multidisciplinar - 2010 e apresentado em diversas cidades do Uruguai: Florida, Vergara, Minas de Corrales, Guichón, Fray Bentos e Montevidéu. Participou da *VI Edição do Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas (Visões Urbanas)* - São Paulo - 2010 e da *Bienal SESC de Dança* 2011- Santos.

El posible orden "work in progress" (2011): Parte de referências de textos de Elvio Gandolfo (*Caminando Alrededor*), J.G. Ballard (*Rascacielos*), Wim Wenders, séries de ficção científica, ciclos circadianos e luminoterapia. Neste contexto poderia ser determinada como ficcional, no entanto se superpõe trechos autobiográficos e as relações que se estabelecem durante o processo de criação. Participaram como convidados, Élder Sereni e Anibal Pereda.

3.4.2 Espaço em *La Casa*

O espaço detém forte influência nas pesquisas cênicas da *Cia. La Casa* que necessariamente é produzido em oposição aos estudos de mesa referentes ao grande montante dos projetos arquitetônicos e urbanísticos, salvo alguns dedicados ao pioneirismo da experimentação e, portanto, incertos por natureza e que levam consigo a ausência da precisão como desejo de existência.

O *pedido de permissão* que estes artistas fazem ao materializar sua arte no decorrer da vida cotidiana, parte do pressuposto da assimilação e entendimento do marcante direcionamento da organização espacial dos espaços sociais, utilizando-os no intuito de possibilitar a subversão de suas significações fixadas por relações historicamente presentes e pelas transformações no espaço construído (figura 48). Suas ações dependem, portanto, do estudo do espaço e da experimentação do mesmo. Imersos em estruturas espaciais de sociabilidade e organização, não se destinam a refletir sobre questões espaciais por meio do olhar externo, mas nele e para ele é que são planejadas e realizadas as ações cênicas.



Figura 48 - U – Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - foto: Fábio Pazzini

Ancorados por esta concepção da produção espacial da configuração cênica e tentados por inquietações ímpares enquanto artistas/cidadãos, ao invés de uma revolução na configuração espacial, estão engajados em construções simbólicas por meio de experiências despretensiosas no espaço. Isso se justifica porque a primeira atenderia pelo menos duas ansiedades: pessoal e, portanto, em beneficio próprio; ou inerentes a uma organização que pregasse por existência uma verdade única, que exista por consequência da deglutição saborosa de verdades instauradas. Já quanto opta-se pela experiência despretensiosa quantos aos fins, constituída pelo próprio desejo de produção

de sentido por meio da arquitetura do *caminhar*, faz emergir por outras óticas, *bolhas* de tempo e espaço de relevante potencial.

Buscar lugares de permeabilidade em meio ao espaço já organizado é também um modo de não cometer o equivoco de experimentar a total dispersão da organização a ponto de estar na completa desarticulação da realidade ou mesmo seu contraponto, a frustração com ela e, por conseguinte, a imobilidade.

A *Cia. La Casa* conta com artistas integrados ao pensamento da arquitetura cênica por meio da hibridização de linguagem, inerente a criação e experimentação. Entendem que exista uma organização pré-estabelecida e aceita por quase a totalidade, tanto de modo objetivo como subjetivo. No entanto, não abandonam suas investidas artístico/sociais, justamente por se utilizarem desta organização para que, por entre suas ranhuras e nos intervalos da estratificação da representatividade social, sejam encontradas linhas de fuga. Estas que são muito bem delineadas conceitualmente por Deleuze e Guatarri (2000), de potência igual a zero, portanto de múltiplas possibilidades ou por Foucault, sobre as maneiras do escapar momentâneo das instâncias realizadas pelo poder e que regem a subjetividade.

O artista, neste caso específico, não pode ser confundido como um ator no espaço, nem invariavelmente como espaço propriamente dito, muito embora estas eventuais circunstâncias ocorram dentro da proposta cênica, ele é *in natura*, canal rizomático que age em meio à rede urbana articulando seus elementos, sonoridades, relações e sensações, portanto, agentes do próprio espaço que o recriam por meio da experimentação subjetiva.

Em uma imagética análise sobre a eleição do nome *La Casa*, por principio não se encaixa na formalização da própria estrutura fixa de uma casa, que significaria a condição de abrigo de *um corpo* dentro do sistema complexo, por exemplo, uma cidade. Percebeu-se que, no decorrer da estruturação da pesquisa, *La Casa* não é nem *dentro* nem *fora*, não é abrigo nem relento, é por excelência um lugar onde se pode *ir* e *retornar* sem, contudo, implicar em uma estrutura linear e objetiva do próprio caminhar, mas como produção espacial subjetiva calcada na ação de estar no espaço.

Quando se pergunta para alguém como é sua casa, automaticamente, inicia-se em sua configuração corporal e psíquica uma avalanche de pensamentos e sensações referentes ao tempo vivido e as qualidades dos fatos ocorridos. É necessário, para a existência de uma casa, demarcações de um território construído, no entanto, o que se sedimenta na memória com maior intensidade não é a estrutura física do lugar, mas sim

a simbólica. Pois é neste espaço que um sujeito se destina a sonhar. Arruma cada detalhe organicamente condizendo com seu olhar sobre mundo, sobre seu mundo, portanto um espaço de realização pessoal.

Quantas pessoas abrem a porta de sua casa para o domínio público? A *Cia. La Casa* trata o espaço social com o mesmo afeto que se tem com o lar, cada lugar é experimentado com devidos requintes de sutilezas a fim de serem criadas afetividades e, por conseguinte, proporcionar aos que se permitem participar deste momento, desejos relacionados à rearticulação espacial. Mais que isso, investe-se na inversão da própria casa, pois também a imagem que se tem de uma casa (lar), na grande maioria, é resguardada por tudo que se sucedeu de *bom* naquele lugar. Independente da porcentagem entre experiências boas e ruins, o lar é sempre lembrado com um tom nostálgico de prazer.

A inversão da memória da casa está em fazer emergir o que é imperceptível à ordem estabelecida, trazendo à tona o que é ignorado ou mesmo está em processo de se tornar obsoleto, valorizando o caráter histórico no presente decorrer da vida. Fator muitas vezes ignorado pela modernização urbana, que pouco permitiu às cidades a assimilação da história nos novos processos produtivos, articulando a promessa da instauração do futuro no presente. *La casa* é, portanto, a própria história articulada espacialmente pela subjetividade de cada participante social. É neste investimento que o projeto se destina a criar articulações.

3.4.3. Espaço Interno - Intervenção 20Hz



Figura 49 - Dispositivo sonoro/ 20Hz - foto: Valentina Bolatti

A intervenção *20 Hz* (figura 49) possui fortes influências de um *site specific*[25]. A ação cênica é articulada especificamente no campo sonoro em confluência com as características físicas e relacionais do lugar, lançando proposições sobre aquilo que emerge do "silêncio", dos ruídos

[25] Obras que são criadas em confluência com um ambiente e um espaço determinado.

imperceptíveis, das ressonâncias de pequenas ações cotidianas que se sucedem na galeria. A obra se articula sobre o questionamento de revelar o que está oculto e/ou em zonas de ligação do que é facilmente perceptível e identificável, acessando um "infra-mundo", também referente ao primeiro local de apresentação, o centro de exposições Subte, que se encontra no subterrâneo da *Plaza Fabini* no centro da cidade de Montevidéu.

A pesquisa de sonoplastia é feita por um dispositivo de gravação manipulado pelos artistas que captam as nuances sonoras do ambiente onde será a intervenção, para que posteriormente seja criada a sonoplastia com o material que foi captado, ou seja, as sonoridades e movimentações cotidianas do ambiente, que serão um dos suportes da movimentação corporal dos intérpretes durante a apresentação. A pesquisa, para o sistema de captação sonora, segue a concepção do Dicionário Metápolis de Arquitetura Avançada[26] para criação e entendimento do que vem a ser um *dispositivo*, sendo este um sistema, uma armação, que gera um mapa de movimentos, podendo ser um mecanismo de reação frente a um lugar.

A sonoplastia também indica vínculos entre a arte e a condição das pessoas que trabalham silenciosamente na galeria. Deste modo, realiza-se o diálogo entre arte e trabalhos braçais, duas ações que comumente são desprezadas, embora essenciais à vida. Todo o trabalho que aparentemente permanece oculto aos olhos treinados dos admiradores de galerias e estabelecimentos artísticos, emerge sonoramente no limite mínimo audível (20 Hz), dando suporte para interação entre o potencial artístico dos integrantes e o cotidiano do lugar.

A *Cia. La Casa*, por meio de *20 Hz*, pretende evidenciar certas dinâmicas e empregos que muitas vezes são caracterizados como de "perfil baixo", mas que coexistem e auxiliam na sustentação dos acontecimentos artísticos mais notórios de um local de exposição ou de realizações artísticas de diversas naturezas.

O artista, por meio da recopilação de sons elabora seu arcabouço de possibilidades sonoras, gerando novas configurações criadas a partir das ações cotidianas daquele lugar. Estes rastros sonoros são a matéria-prima para a construção da cena e do movimento corporal durante a apresentação.

[26] A definição completa se encontra em *Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada* (2001) de Manuel Gausa.

A utilização do dispositivo de captação não se trata de uma tradução sonora, em que no decorrer da apreensão e transposição da matéria-prima é perdido algo que lhe é original. A composição da sonoplastia tem a intenção de continuidade do "fazer cotidiano", embora esteja em outro "plano perceptivo", subvertida e distorcida, cria novos referenciais para as qualidades de sons e movimentos antes desprezados.

Multiplicam-se, deste modo, as variantes de uma comum situação espetacular, por não ter caráter representativo, mas de apresentação, em que a experiência mesmo que refeita diversas vezes ou em outros lugares, sempre se configurará de modos diferentes, pois a sala é transformada em campo de ação, em território ativo de possibilidades. Trata-se, portanto, de uma intervenção que procura angariar desdobramentos ao diálogo entre som e movimento, utilizando para confecção do dispositivo, tecnologias que estão em processo de se tornarem obsoletas.

O foco da intervenção cênica está localizado no som, em que o movimento é o processo ao qual se resulta a configuração de uma "topografia íntima", individual e coletiva simultaneamente. *20 Hz* obedece três etapas para sua realização: apreensão do material sonoro que é o disparador das ações cênicas; realização da intervenção e instalação interativa composta visualmente pela disposição espacial do dispositivo que envolve doze cones amplificadores, cabos transparentes e transmissor de som.

A primeira etapa é constituída por uma média de sete visitas ao local, para a coleta de material sonoro e reconhecimento do espaço, em seguida ocorrem experimentações com a sonoplastia e a manipulação dos objetos cênicos durante um mês. A segunda, por estar calcada na exploração do lugar, necessita de, no mínimo, três apresentações que durem aproximadamente trinta minutos, em que os artistas manipulam e interagem com o dispositivo, experimentando modificações e reverberações causadas pela intervenção ao longo do tempo em que está instalada. A terceira permite aos presentes, durante certo tempo, admirar a instalação depois da apresentação, fomentando a aderência e compreensão de novas linguagens artísticas híbridas que circundam por diversas áreas do conhecimento.

Para reconstrução da obra em outros espaços, a relação que se constrói com o ambiente deve ser reformulada segundo as três etapas descritas. Ainda que o espaço para a realização não necessite de características físicas específicas, deve obedecer a este modo processual de se instalar no espaço, sempre exigindo que este seja de caráter público e de livre trânsito, sem que haja algum custo ou barreiras impeditivas de qualquer natureza aos espectadores.

- **O Dispositivo**

A produção dos recursos sonoros da intervenção se inicia em um estágio anterior à montagem da apresentação. Os seis artistas visitam o local da futura apresentação, durante eventos e atividades que são ali realizadas cotidianamente (montagens, vernissages, exposições, limpeza etc.), com o objetivo de realizar uma coleta prévia de sutis qualidades sonoras que são quase imperceptíveis e inaudíveis. Feito isso, inicia-se a seleção do material que será editado e posteriormente utilizado durante a apresentação, levando em consideração o estudo da acústica da sala.

O material sonoro coletado é composto por seis faixas de sons reproduzidas por doze amplificadores em formato de cone (figura 50), variando-se intensidade, volume, frequência etc. Procura-se, deste modo, explorar o maior grau possível de complexidade sonora que surge a partir de regras simples de composição.



Figura 50 - Patricia Mallarini e Nicolás Parrillo - 20Hz - foto: Valentina Bolatti

- **A Apresentação**

Para a apresentação utiliza-se um mapa sonoro – configurado durante os ensaios – que especifica as qualidades acústicas da sala, os pontos de atração e repulsão, vazamentos acústicos, possibilidades de interferência e reverberação, servindo de estrutura para os artistas improvisarem de acordo com a localização do público. Portanto, a informação sonora dos amplificadores se traduz em ação cênica que faz emergir sempre um novo mapa espacial (sonoro- físico - espacial), transformando a sala em um imenso instrumento.

O corpo de cada intérprete realiza um percurso cênico ao longo da apresentação a partir de seus próprios "infra-sons" coletados. Arquiteta-se uma movimentação corporal própria que se constitui por micro percepções individuais e, em curto prazo de tempo, se

expande no intuito de criar vínculos relacionais com as informações e sons da sala. O corpo, ao assumir a condição de filtro, um lugar de passagem e da reunião de informações, – que tem como coração pulsante as pesquisas sonoras – elabora a composição corporal experimentando os efeitos físicos do som, vibrações, ressonâncias, pulsações, interferências e propagações.

Os intérpretes caminham pelo espaço durante a apresentação, reconhecem e configuram uma relação individual com a estrutura espacial e sonora. Em uma situação idêntica de ocupação espacial cotidiana, misturam-se ao público, mas que em determinados momentos, eclodem desta situação um "estado cênico" corporal que se amplia de acordo com a movimentação espacial dos intérpretes ao se locomoverem e ocuparem a sala.

Com o território cênico estabelecido e delimitado, os corpos dos intérpretes procuram, no desequilíbrio corporal, a confluência cinética gerada por influências internas e externas ao sujeito. Estas permitem ao corpo ser conduzido ao sabor desta relação. O movimento se torna a fisicalidade desta relação que compõe e estabelece a intervenção.

No decorrer da apresentação, o desequilíbrio, que antes era consequência da sensação individual do artista e sua relação com a estrutura física, sonora e com o espectador, é tomado por uma dinâmica que iguala e sequencia os movimentos de cada um em intervalos próximos de consonância.

A sonoridade desta improvisação corporal é também ritmada pelo som que os pés fazem ao buscar o equilíbrio na constante do desequilíbrio, as lacunas entre uma movimentação e outra são preenchidas pela sonoplastia dos sons capturados durante o processo de pesquisa. Este fator equaliza presente e passado em uma mesma esfera temporal em que a sonoridade do presente se finda com o silêncio corporal que ocorre em intervalos de tempos indeterminados, nos quais os sons captados de um passado próximo emergem do "silêncio".

Os artistas organizam e reorganizam os elementos cênicos constantemente durante a intervenção, quase que em situação ritualística que não deixa claro o momento em que a apresentação é finalizada, pois todos os que estão presentes participam desta complexa trama que é tecida processualmente, formulando a "bolha de tempo" cênica, na qual o silêncio, a imobilidade e a ausência se fazem presentes como atitude de resistência perante a acelerada dinâmica urbana.

O que aparentemente poderia ser uma simples tarefa de organizar o material cênico, dentro da intervenção, ganha potencial performático à medida que se é dado uma qualidade cênica à ação que é embalada pela sonoplastia que valoriza simples ações. Equiparam-se, portanto, as ações dos intérpretes aos sons reproduzidos, em que o que distingue as ações performáticas das não performáticas é a maneira e intenção com que são executadas, contradizendo um primor técnico de certa derivação do ato artístico.

Criado este ambiente em que os corpos se orientam pelo movimento e pela imobilidade, embalados por estímulos sonoros e relacionais com o outro corpo e o espaço, a dança como movimento ampliado é delineada pela energia cênica de cada corpo. Direcionados pela composição musical estabelecida pelos estímulos sonoros, bem como pela estrutura espacial, faz-se então emergir por todos os poros da intervenção desde movimentos amplos até mesmo um sutil empurrar do cone amplificador com a cabeça.

Por se tratar de uma arte pública por ideologia, compreende-se que dentro do espaço todo fator se torna um determinante cênico, os intérpretes e público são intrinsecamente a composição e organização da cena. Estrutura-se com estes elementos e ações toda a composição da intervenção em que a arte não é estritamente realizada pelo artista, é ela produto da dinâmica relacional nutrida pelo acaso.

3.4.4 Espaço Inventado -*Freezer* (dispositivo cênico)

Um espaço para congelar ações/ deter processos

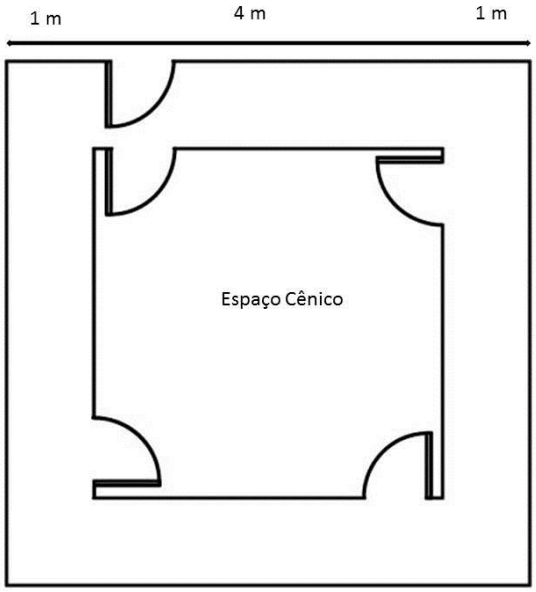


Figura 51 - Planta baixa do cenário

No; no puedo dormir.
Pero en cambio puedo soñar;
soñar voluntariamente, despierto
(LEVRERO, 1979).

Freezer possui como base de pesquisa uma abordagem referente à memória e à arquitetura, em um contexto histórico/poético.

A proposta de Freezer, diferentemente das outras ações do *La Casa* e espaços reais do convívio social, aposta na criação de um *espaço inventado* (figura 51) para

materialização dos debates pretendidos, que em determinados momentos se emparelham a condições reais vividas pelos cidadãos, que em Freezer são levas ao extremo.

Estruturada em um espaço completamente branco e fechado, medindo quatro por quatro metros, se configura como um dispositivo precário que se deteriora continuamente em conjunto com os cinco intérpretes que entram sequencialmente neste sistema (figura 52): seres vulneráveis, incertos, deslocados, que se reconstroem a partir de informações de suas vidas que carregam nos bolsos de suas roupas.

Explora-se a ação de estar sempre a caminho neste espaço transitório que em



Figura 52 - Entrada de *Freezer* - a - foto: Valentina Bolatti

momentos pode parecer permanente, neste aspecto, o significado de *congelar* é localizado na intenção de permanência, como uma forma de resistência, através da intenção de persistir no tempo em contradição ao desejo de se estabelecer no espaço por meio do acúmulo de capital e de propriedade.

Este sistema contradiz intenções de um espaço isolado, que comumente é configurado para prever resultados em condições apropriadas. Este espaço é proposto como um ciclo que tende a desordem e, por conseguinte, alterações de percepções espaço-temporais tanto do espectador quanto do artista. Um verdadeiro processo irreversível para cinco pessoas em uma cabine de *congelados*, resquícios ou resíduos de algo que somente existiriam em um espaço com aquela configuração física (figuras 55, 56, 57 e 58).

Embora o ambiente seja hermeticamente fechado, a questão que La Casa aborda se configura por influências urbanas exercidas sobre os citadinos, ora interna ora externa, alteram padrões de conduta de *homens sem memória* (figura 53 e 54) que carregam somente indícios de história. Pessoas que estão simplesmente sobrevivendo somente em aparência.



Figura 53 - Ambiente de *Freezer* - b - foto: Valentina Bolatti



Figura 54 - Ambiente de *Freezer* - c - foto: Valentina Bolatti

A metáfora utilizada está sobre uma máquina fictícia, teoricamente térmica, que funciona em um ciclo reversível ideal e se mostra mais eficiente do que as

máquinas reais, porque estas estão sujeitas a dificuldades práticas, enquanto a primeira age por meio da imaginação diretamente no subjetivo do público.

O dispositivo foi instalado na sala de exposições (SUBTE Municipal) e no Teatro Victoria.

A intervenção depende da participação do público que altera e constrói uma narração particular a partir de visão fragmentada, devido à opção que faz ao interagir com a obra. O jogo cênico constantemente inverte os papéis, trata- se de uma experiência em que o espectador se torna o ator e o ator espectador da cena. Este modo de trabalho alude na indeterminação do sentido da obra que se atualiza e se reformula constantemente para assim manter-se viva. Este sistema funciona com um número restrito de espectadores (cinco) e, por ser prescrito de maneira minimalista, possibilita íntimas relações com os cinco intérpretes. A instalação durou dez dias e as intervenções dos artistas aconteciam em horários específicos.

Em conjunto com o *espaço inventado* de Freezer, foram instaladas câmeras que registravam a intervenção, projetando-a em sua parte externa, para que os que não estão participando diretamente, em um deslocamento de tempo e espaço observassem o que acontecia com os espectadores e intérpretes.

A intervenção também contou com a exposição de fotos de Valentina Bolatti (fotógrafa da cia.) que participou de todo o processo de criação, resultando em registros poéticos que eram projetados momentos antes da intervenção. Esta participação condiz com a permanente captação fotográfica e audiovisual de todos os processos da cia., não como simples registro, mas como extensão e aprofundamento da própria criação em outros setores.



Figura 55 - Ambiente de *Freezer* - d -foto: Valentina Bolatti

- **A Memória**

A memória como processo criativo implica necessariamente na geração de novas informações a partir das experiências passadas. Na produção conceitual de Freezer, utilizou-se a Neurobiologia desenvolvida por Kandel, em que a condição da memória explícita dos acontecimentos passados é caracterizada como um processo criativo, refletido pela síntese e reconstrução, sendo resultante do sistema perceptivo de cada sujeito que interpreta o ambiente, não somente pelo ângulo em que se vive tal fato bem como, referente às percepções históricas de sua formação enquanto cidadão.

Freezer coloca em ação os processos da memória explícita, ao fazer com que os intérpretes busquem recordações próprias através da representação de experiências passadas, valendo-se de estratégias cognitivas por meio de comparações, superposições, conjecturas, entre outras, engendrando uma memória consistente e coerente com os processos de entendimento histórico sobre lugares, pessoas e acontecimentos de modo a torná-los passíveis de verbalizações. Já a memória implícita inclui as percepções que não requerem conhecimentos consistentes.

Subverte também a situação de que a fragilidade e a precariedade do indivíduo e do seu entorno levam a possibilidade de fugir ou ficar, para deixar fluir ou resistir.

- **A metáfora arquitetônica**

Para as relações com processos arquitetônicos, o projeto busca um envolvimento com a filosofia de Jacques Derrida, que influenciou muitos pensadores inclusive da arquitetura desconstrutivista no final dos anos oitenta. Orienta-se pelos traçados não lineares deslocando alguns princípios estruturais elementares da arquitetura, estimulando a imprevisibilidade da construção.



Figura 56 - Ambiente de *Freezer* - e - foto: Valentina Bolatti

Partindo do principio que a linguagem arquitetônica necessita de uma espacialização prevista, que em realidade é somente acessível por aproximações, pois é enquanto projeto apenas potência, em sua prática, configura-se como um desbravar do caminho a ser seguido, mesmo que este já tenha sido trilhado por outros, será sempre novo, até mesmo pra quem já o trilhou, portanto, um processo criativo por excelência.



Figura 57 - Ambiente de *Freezer* - f - foto: Valentina Bolatti

A edificação não é configurada como estrutura fixa e delimitada, mas está inerente ao próprio caminhar, em que a cada passo se é possível viver experiências únicas e, cada participante, sendo somente uma parte do próprio caminhar da obra, tem possibilidade de sair e retornar. Habitar é um acontecimento em constante mutação, que obviamente é pressuposto por uma técnica para que se materialize. Cabe ao caminhante gerir a imagem ímpar que tem do lugar, re-arquitetando constantemente a edificação.

- **Contexto poético**



Figura 58 - Ambiente de *Freezer* - g - foto: Valentina Bolatti

A literatura de Mario Levrero atua como principal gatilho para criar o imaginário da obra. Lançou-se um olhar sobre a obra París (1980), não pretendendo uma adaptação cênica de sua literatura, mas uma fonte inspiradora a fim de criar um material cênico próprio a partir de imagens, ações, associações, conjecturas e interpretações da obra.

Levrero discursa em seu livro sobre os processos de memória que podem alterar perceptivamente o tempo no espaço. Nesta abordagem discorre sobre o terror que é pensar que a memória pode influir nos comportamentos das coisas físicas. Mesmo sendo este pensamento possivelmente falso, o próprio pensar gera uma sensação sobre a realidade. É deste modo que *Freezer* se engendra na imaginação dos participantes, desenvolvendo, enquanto possibilidade poética, uma alteração no ambiente o qual se está fadigado de ocupar cotidianamente.

A imaginação será sempre utilizada pelo ser humano a fim de modificar seu entorno. Não se olha a realidade, projeta-se sobre a realidade a própria imaginação e, guiada por ela, constrói-se o mundo. Por instantes desterritorializados, ocupa-se a mente com outras configurações espaciais e relacionais. As ações do *La Casa* sempre buscam lugares diferentes para se realizar, a inquietude sobre o pensamento espacial permeia as criações justamente por este ser o plano físico da realização material e sensível. Reinventar o espaço é estruturalmente recriar relações humanas e trabalhar na memória debates sobre problemáticas urbanas reais.

3. COMPOSIÇÔES: O corpo agenciador do lugar

Composições são desdobraremos simbólicos do lugar por três ações artísticas urbanas – referentes ao núcleo ...*Avoa*!, a *Cia. Ltda.* e a *Cia. La Casa*. As ações realizadas no Pateo do Collegio, já mencionado com sendo a primeira edificação da cidade, situado em sua zona central, é um espaço que revela como a cidade foi organizada historicamente, todas suas modificações urbanísticas estão em marcante contraste com o território da igreja, que, por sua vez, demonstra seu poder no espaço urbano.

Pondera- se então, algumas das possibilidades de debates entre arte e ambiente urbano. Oriundas de três cidades diferentes, as ações se apresentaram em um mesmo território, inserindo-se de modos diferentes em um mesmo lugar. Para pensar essas três diferentes relações do corpo como agenciador da paisagem, fez-se necessário confrontar a experiência de campo no espaço e as apresentações, registrando questões, orientações

do espaço e suas relações cotidianas com os que ali circulam, identificando graus de interação entre arte e cidade.

4.1 O corpo na paisagem - Chão: semeio e passo

A intervenção *Chão: semeio e passo* foi criada especialmente para espaços públicos. Pensada em *site specific* para o Pateo do Collegio e, pontualmente, para o *Festival Visões Urbanas*. Diferencia-se de todos os outros trabalhos apresentados durante os anos no festival devido ao fato de ter sido apresentado exatamente onde foi pensado, referenciando a própria história do lugar, e com isso não necessitando de adaptações para que proporcionassem os agenciamentos urbanos pretendidos, pré-existindo uma relação diretamente afetiva com o lugar.

É proposta como matéria-prima dessa pesquisa a técnica de improvisação, presente em três distintas linguagens artísticas que se agregam para sua realização (figura 59). O ponto de partida é a confluência de cinco elementos: a rua, os passantes, a dança, o desenho e o som. A partir desses componentes, os artistas Jorge Peña (sonoplastia), Luciana Bortoletto (dança) e Audrey Hojda (desenhos) elaboram em tempo real, paisagens sonoras, corporais e plásticas, que procuram romper com a condição de "lugar



Figura 59 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - a - foto: Gil Grossi

comum" do ambiente, valendo-se de contrapontos, contra fluxos e reconfigurações dos espaços de circulação. Todos os elementos se impregnam do "aqui - agora".

Em geral, os poemas são presença marcante nas produções do núcleo. Olhar o mundo atravessado por poesias é o caminho que Bortoletto encontrou para a motivação do diálogo da cidade com um modo de vida mais humanizado, já que São Paulo é um pólo industrial dotado de extrema agressividade.

Por residir em São Paulo e pesquisar a arte influenciada pela cidade, o núcleo *...Avoa!* possibilitou aos três participantes do *Chão: semeio e passo*, durante toda a elaboração do trabalho, transpirar a cidade e a pulsação da dinâmica urbana local. Como então produzir uma ação de cunho poético- político que reflita questões da própria cidade? Sendo que os participantes estão imersos nesta rede, o que faz com que o olhar estrangeiro dos participantes praticamente inexista. As questões são então despertadas a partira do poema de Orides Fontela (1940-1998), o qual inspirou a obra.

> **(sem título)**
> Semeio sóis
> e sons na terra viva
> afundo os pés no chão: semeio e passo
> Não me importa a colheita
> (FONTELLA, 2006, p. 238).

Há em *Chão: semeio e passo* uma marcante presença do diálogo com o entorno, pois ao retomarmos o primeiro verso a poesia de Fontella: "semeio sóis", vê-se a indicação de uma ação que desloca por completo o entendimento de causa e consequência, já que, quem comanda o andamento de uma intervenção no espaço público é primeiramente o clima, – se está chovendo, o que fazer? – semear é antes de tudo uma projeção imagética. As dificuldades de se tornar realidade pouco importam para o semeador, ele deposita na terra toda a sua esperança de vida. Em "sóis", determina a possibilidade de tudo ser iluminado por vários enfoques, possibilitando olhar para o urbano de diversas maneiras.

Além da luz solar esquentar o concreto gélido, faz também com que a sombra se crie por meio de recortes e incidências. Tanizaki (2007) tece um discurso sobre a valorização da sombra para a vida oriental, em especial no Japão, valorizando o que está oculto, e fazendo emergir o contraproposto pelo processo urbano. Logo, podemos ter outra leitura para verso "semear sóis", não como iluminar o mundo o transformando em belo, mas dar a possibilidade da sombra existir na incidência da iluminação em uma somatória de forças e de relação da natureza com a arquitetura.

A relação criativa com o meio ambiente é buscada em *Chão: semeio e passo*, com influência do olhar da poesia do haicai, cuja temática mais recorrente é a natureza. Neste trabalho, sobre a *natureza urbana,* evidencia-se toda a beleza do caos transpassada pelo corpo, pelo desenho e pela sonoridade da cidade.

A performance é composta por três elementos artísticos: dança, som e desenho de modo não impositivo no tecido urbano. Neste estudo, foram levantadas leituras e algumas questões referentes a estas ações.



Figura 60 - Audrey Hodja - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - foto: Gil Grossi

O desenho é feito durante toda a performance (figuras 60 e 61) por Audrey Hojda com pequenas pedra azuis no chão, a especificidade como visualidade não está em disputar proporções volumétricas com o ambiente em uma relação de oprimido e opressor. O caminho trilhado através da cor revela o ambiente cinza e sem vida do entorno, ao mesmo tempo em que



Figura 61 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - b - foto: Gil Grossi

demonstra aos observadores que é possível retomar a humanidade de um lugar

degradado pela urbanização e que está totalmente desarticulado com necessidades relacionais do ser humano. A artista Hojda se coloca como uma articuladora da estrutura urbana pela sutil ação de desenhar um caminho com pedrinhas azuis. Essa sutileza do caminho traçado possibilita a reflexão de que o arquitetar é antes de projetar ocupações do espaço, possibilitar deslocamentos, que, ao invés de limitar o espaço com fronteiras estruturais, permiti que os sujeitos urbanos possam ir e vir e por estes caminhos se relacionar.

As luvas em suas mãos não permitem que suas digitais sejam impressas neste trajeto e eximem a mão do artista de uma personalidade na criação do caminho. Desse modo, evita-se a *assinatura* digital como registro individual do *devir* urbanista. Suas vontades enquanto projetista urbano são minimizadas em favor de permitir que este caminho seja traçado por todos e atravessado por *um corpo* multifacetado, que se serve das influências do entorno para riscar sutilmente o chão.

O caminho traçado é sensorialmente medido para que em determinado momento sinta a necessidade de retornar ao início, para isto, se utiliza de percepções táteis e da quantidade de pedras que diminui no decorrer do desenhar do espaço, assim conseguindo ter quantidade suficiente para retornar, o que não garante a conquista do feito, pois não se é contado anteriormente (figura 62). O caminho, portanto é um *eterno*



Figura 62 - Chão: semeio e passo - Visões Urbanas 2009 - Pateo do Collegio - c - foto: Gil Grossi

retorno. A ação de *ir* nesta performance implica em sua contra ação, a de *retornar*.

Hojda em sua performance se distancia de um *estado cênico* corporal, que quando explorado possibilita um chamariz aos espectadores de acordo com padrões espetaculares. Ao invés deste artifício enfoca na ação cotidiana de sequencialmente colocar pedrinhas. Dessa da ação despretensiosa, surge um caminho que intervêm no trânsito cotidiano, bem como nos caminhos percorridos pela dança de Bortoletto e na localização flutuante da sonoplastia.

Experimenta-se no decurso da performance, fronteiras, permeabilidades, delimitantes, delineantes, atenção dos presentes no espaço, entre outras sensações causadas no corpo de quem a experiencia, constituindo gradativamente o seu território.

Que fatores fazem com que sutis pedrinhas consigam delimitar um território que é percebido pelos passantes que visivelmente começam a *respeitar* aquele lugar? Essa questão move a atenção para a perceptível alteração que a arte faz no espaço, para que este seja interferido em seus significados. Não necessariamente trava-se uma luta de forças, impondo orientações espaciais e relacionais como pretende a urbanização, mas talvez com delicadeza e humildade na ação se sensibilizar e sensibilizar o entorno.

Voltando ao poema de Orides Fontella, percebe-se que indica também o ato de "semear sons". O som urbano não pode ser localizado em um lugar específico, ou mesmo é possível de se reconhecer de onde vem e por onde percorre. Convive-se em centros urbanos com a sobreposição constante de sons que configuram a sua caótica ambientação sonora. É arriscado dizer devido à complexidade dos elementos urbanos, no entanto me parece coerente, que a questão sonora é uma dos fatores que geram grande parte do estresse vivido na cidade.

Todos os outros sentidos podem ser facilmente *distraídos*. Por meio da opção ou recorte, se é possível olhar ou não uma situação, prender a respiração para cheiros desagradáveis, usar sapatos para não ter contato com um solo de desagradável aspecto, sendo assim, talvez seja este esse o motivo para tantas pessoas andarem com seus fones de ouvido selecionando trilhas sonoras para o transitar urbano. Será esta a solução para minimizar a enormidade de ruídos sonoros urbanos desagradáveis? Pelo menos hoje é uma das soluções mais imediatas encontradas pelos transeuntes. No entanto, essa solução limita relações humanas, individualiza.



Figura 63 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - d - foto: Gil Grossi

A interação sonora que Jorge Peña faz durante a performance é abrigada por um guarda chuva que traz consigo durante toda a aparelhagem sonora. O som é, portanto, nômade por excelência, o que Jorge Peña faz é compor a seleção sonora que é eleita em confluência com o movimento desenvolvido na dança, o desenho criado com as pedras e o entorno composto por diversos sons urbanos (figuras 63 e 64).

Fazer essa eleição e abrigo implica em configurar uma *bolha sonora espacial*, uma visualidade do som. A recepção visual é uma das formas de relação do homem com o mundo de incalculável velocidade, em que se assimila o ambiente em frações de segundos, muitas vezes caracterizando a objetividade desta apreensão o que pode não ser interessante para um debate mais amplo. No entanto, dar visualidade ao som implica em distanciá-lo de ruídos urbanos, pois se encontra em contraposição, sendo passível de localizar sua origem. Por se tratar de sons retirados de objetos distintos, causa admiração para os que se permitem observar a paisagem que o som compõe, pois todo o procedimento de manipular os objetos criando a música é sempre inusitado.



Figura 64 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - e - foto: Gil Grossi

A produção sonora não é produzida para o corpo que dança ou para o que desenha, ela é um agenciamento sonoro empregado no espaço urbano. Em estado ritualístico Jorge Peña cria procedimentos sonoros para dialogar com o que esta ocorrendo no momento,

diferentemente de Audrey Hodja. Existe em seu corpo uma energia cênica advinda do próprio procedimento de manipulação sonora, e ao que parece, segue uma ordenação de acordo com os estímulos artísticos e urbanos que participam da composição espacial criada, ora segue estes estímulos ora os amplia indicando outros tantos possíveis.

É também marcante uma contradição na produção sonora. A visualidade do som está presente, logo é possível identificá-lo pelo olhar objetivo, até mesmo classificá-lo de acordo com o que se vê, no entanto, Jorge Peña faz emergir de sua composição, sons que remetem a um *lugar distante*, projetando o que está sendo tocado para *um outro momento* que não o presente. O som se faz presente em dois níveis de apreensão, visual e, assim sendo, traz uma identificação com o público que através do olhar reconhece o que esta acontecendo e imagético, pois é ouvindo que se é retirado do tempo e espaço presente.

Retornando a poesia, evoca-se a poesia como inspiração da escrita e da obra artística.

> (...)
> afundo os pés
> no chão: semeio e passo
> (FONTELLA, 2006, p.238).

Este trecho remete diretamente ao contato com o solo de modo objetivo, por meio do corpo que pressiona o solo e a partir deste conjunto de forças tem suporte para se desenvolver no espaço. Por outro lado, de modo subjetivo, busca, no contato com o solo, atravessar o tempo se sensibilizando com a história do lugar que originou a cidade de São Paulo.

A partir da concepção de que esta dança surge de uma necessidade interna, externalizada por todo o corpo e este está em contato de algum modo com o solo e o pressiona para se locomover. Abre-se margem para que seja debatida a maneira com que o solo é utilizado nas cidades. Projeta-se todo o perímetro urbano para que se possa caminhar por ele, não é previsto outras formas de relação do corpo com o espaço, a não ser sobre a ação de sentar, o apoiar de mãos em corrimãos para diminuir riscos de acidentes e pelos pés, e mesmo estes são premidos pela modelação dos sapatos.

Quando pessoas se utilizam do espaço urbano para outros fins, estas são olhadas com desprezo, como, por exemplo, os moradores de rua, que realmente alteram o uso do espaço, recriando as possibilidades interativas a todo o tempo. A arte também se encarrega de ocupar o espaço por diversas maneiras e por isso causa deveras

estranhezas, mesmo com as ações mais simples possíveis como, por exemplo, deitar no chão.

Os espaços urbanos são projetados realmente para o corpo? Sendo que em sua grande maioria não se pode nem ao menos sentar para descansar que logo surge a fiscalização para garantir que a ação não prejudicará a ordem daquele aquele espaço.

Bortoletto em sua dança busca se organizar estruturalmente em conjunto com um perceber do espaço a partir do corpo. Ela procura um modo orgânico de se movimentar, baseado na *ideoknesis*[27] e no estudo *psicomotor* do movimento com embasamento na educação somática (figura 65). Esta busca por reestabelecer princípios estruturais do corpo e por eles se mover, externaliza o fato de que os corpos urbanos são enquadrados em modelos dois mais inorgânicos as mais agressivas modelações inclusive por sua segunda pele, "o vestuário". Bortoletto pesquisa, durante a performance, caminhos para se reorganizar em um espaço organizado pela produtividade de corpos sequencialmente iguais, limados de seus processos subjetivos. Esta condição do corpo determina sua modelagem é a própria estética contemporânea vigente, mesmo que para isso o corpo seja vitimado pela formatação a ser alcançada.



Figura 65 - Chão: semeio e passo - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2009 - f - foto: Gil Grossi

Essa busca pela organização corporal se defronta com o histórico pessoal formatado pela relação social. Durante a dança, retoma os princípios dos movimentos de um

[27] Conceito que nasceu no início do séc. XX pesquisando o movimento imaginado.

recém-nascido com baixa influência social, o que torna a movimentação deveras interessante e imagética, pois Bortolleto a faz de modo orgânico.

Faz-se, portanto, um paralelo direto com as transformações urbanas do centro de São Paulo, em que a cidade provinciana configurada para ser um lugar agradável de estar atualmente, encontra-se completamente degradada pela abordagem tecnicista do espaço. Reorganizar o corpo é também reorganizá-lo no espaço e, portanto, não assumir a estética vigente, por conseguinte lançar um olhar de alteração do próprio espaço como obra finalizada para uma obra em processo acompanhado e experimentado pelo corpo que tece seus trajetos próprios.

Por meio destas abordagens é que a paisagem poética e nostálgica da cidade se faz presente. A performance retoma, aos olhares mais atentos, um modo de observar a cidade através da poesia em movimento, das figuras plásticas que repercutem sonoridades e das visualidades sonoras experimentais. Esta abordagem híbrida, despretensiosa em seus graus de espetacularidade, compõe uma nova paisagem do centro de São Paulo.

Para finalizar esta análise é necessário delinear o último frase verso da poesia, "Não me importa a colheita". Os três artistas se lançam de corpo inteiro com todos os artifícios que lhes cabem, para semear e passar para *um outro* lugar, sem olhar para traz para ver se as sementes estão brotando, não porque não se preocupam com os frutos, mas porque sabem que eles não necessariamente aparecerão as suas vistas, retoma-se novamente a condição rizomática de desprendimento da autoria, bem como o nomadismo da ação artística que age e continua seu caminho sem esperar algo em troca ou mesmo um voto de confiança. A performance é arquitetada por uma necessidade de comunhão e reestabelecimento da poética urbana mesmo em meio ao caos.

4.2 Corpo em Território - Despacho

Despacho segue por experimentos permeados pela a ação do sujeito de *se permitir* socialmente, caracterizando uma das ações mais nobres que um sujeito imerso no ambiente urbano pode ter, de modo que o lugar estimule a dança e a dança o estimule, nesta relação simples e clara se formulou a força motriz para a realização da performance.

Assim como o ambiente se estrutura em um espaço ocupado de intenções, desejos e emoções em constante fluxo, o corpo o integra por meio de suas ambições em

movimento. Características pessoais e emoções se relacionam com o ambiente e assim inicia a interação. A partir desta interação, o corpo ao dançar pode apreender o ambiente e em contrapartida o ambiente por sua vez pode receber a influência da ação performativa.

A relação que se formula através da ação de se *permitir*, faz com que Jorge Schutze explore suas inquietações à medida que se encontra *num outro*. Questões que se articulam em uma mesma *energia*, a fim de se compreender no cotidiano das redes urbanas, constituem um trabalho completamente improvisado que segue pelas relações decorrentes do performatizar no espaço, de acordo com as reações e eventualidades ocorridas no transcorrer da obra. Jorge em sua relação com o espaço faz brotar uma dança e segue suas inquietações angariando possíveis modos de compreender níveis relacionais.

A criação de *Despacho* surge do fato de o artista perceber-se em um mundo regido por burocracias, inclusive nos relacionamentos, "Percebo em meu corpo uma ira em relação à sociedade, e a partir de um momento tive de refletir sobre isso e procurar saídas, já que os meus relacionamentos estavam se tornando cada vez mais escassos e dificultando meu interesse por encontros"[28]. *Despacho* é uma tentativa de reencontrar o "sabor" das relações humanas propondo a dança como meio e linguagem de relação direta com o transeunte.

> Em Despacho procuro esse tempo-espaço próprio do corpo, a partir do estímulo da consciência e da sensibilidade, num programa de agenciamento das percepções mais sutis, em busca de uma vivência única, imediata do movimento, complexizado pela condição geo-histórica do corpo simbiotizado no ambiente. As pesquisas corporais em *Despacho* são uma continuidade das pesquisas realizadas em Estado de Graça (2004/2005), Sociedade Anônima (2006), Não (2006) e Recursos Humanos (2007-2008). Estas que já colocavam a ação sensivelmente motivada e espontânea, em estado performático. O fator somado em *Despacho* é a consciência de que é a própria dança (os estados expressivos a que o corpo atende) a razão para a existência da performance, independente e livre de quaisquer temas além da própria busca corporal, numa fé cega na experiência e expressão corporal.[29]

[28] Depoimento de Jorge Schutze sobre o processo vivido em *Despacho*.

[29] Idem.

A *Cia. Ltda*. esteve alerta desde o início do processo de criação em *Despacho* às possibilidades relacionais criadas no ambiente urbano no momento da execução da performance, feita por um único intérprete (Jorge Schutze), não se deixa contaminar por uma relação egocêntrica com o urbano, sua disponibilidade corporal e entrega ao inesperado faz com que a performance ocorra somente em co-produção com *um outro*, ritualizando este pacto dentro de um espaço.



Figura 66 - Despacho - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010- a - foto: Florencia Lucas

Jorge Schutze com sua dança que parte da relação com citadinos, propõe através de seu corpo, bem como por sua intensa pesquisa na rua, vivenciar, por horas, o ambiente sem que se tenha o compromisso de um produto final, que alias em muitas criações não é prerrogativa, investigando incansavelmente maneiras de criar pontes relacionais.

As relações humanas são o mote principal desta performance, pois o próprio intérprete ao não encontrar em si vontade de se relacionar, engata na pesquisa pessoal de novamente encontrar fluxos de relações agradáveis. Disponibiliza seu corpo a *outros* e mesmo sem os conhecer, criasse um diálogo a partir da potencialidade zero, engendrando aos poucos artifícios conquistadores de permeabilidades do sujeito, que não se configuram como uma fórmula a ser seguida, mas são percebidas durante a aproximação com cada sujeito.

O corpo poético se faz pela construção de uma linguagem emergente do corpo e para o corpo, corporificando o que se apreende emocionalmente no ambiente, permitindo que os sentidos aflorem para assim se relacionar em diversas instâncias com o entorno (figura 67). A experiência segundo Schutze é mediada pelo próprio corpo em sua integridade física e social. É permitido, nesta experiência, que o corpo agencie suas propriocepções constituindo a linguagem que será desenvolvida no decorrer da performance.



Figura 67 - Despacho - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - b - foto: Florencia Lucas

Qual seria *in natura* a maior emergência de um sujeito? Não teríamos argumentos dentro das artes para tal problemática, mas de modo sensorial se pode acreditar que uma das maiores emergências é a comunicação, pois é através dela que o mundo se realiza enquanto realidade perceptiva. Schutze vai além desta ideia quando reflete que o próprio estar do corpo no ambiente é comunicação. Este pensamento vem ampliado pela influência dos pensamentos de Deleuze e Guatarri, em *Mil Platôs* (2000), em que abordam o pensamento rizomático através do corpo imerso em uma rede de comunicações não lineares e incomensuráveis, sendo assim a simples presença do corpo no espaço já implica em uma rede de interlocuções *espaço-temoporais*, reais e virtuais.

O corpo é por si matéria, e por meio desta matéria realiza seu mundo. No entanto, não se limita enquanto concretude espacial. Jorge durante o processo de *Despacho* se utiliza da matéria corporal para criação de imagens e por este fluxo imagético desestabiliza o próprio estatuto de matéria como forma. Este caráter imagético em

Despacho retoma a ideia de Deleuze sobre o caminho para um *Corpo sem órgãos*[30] em que engendra o despreendimento de organizações corporais e consequentemente da estruturação do ambiente.

Para que este desprendimento ocorra, o corpo precisa seguir um caminho, que muitas vezes pode ser tortuoso, já que as amarras sociais estão inseridas nas entranhas do corpo, que, no entanto, é repleto de dança e potencial criativo. A escapatória que Schutze busca é desejar as imagens que surgem ao acaso durante a relação, e como não se tem domínio sobre esta projeção, esse desejo nunca se cessará.

> Todo Homem terá talvez sentido essa espécie de pesar, se não terror, ao ver como o mundo e sua história se mostram enredos no inelutável movimento que se amplia sempre mais e que parece modificar, para fins cada vez mais grosseiros, apenas suas manifestações visíveis. Esse mundo visível é o que é, e nossa ação sobre ele não poderá nunca transformá-lo em outro. Sonhamos então, nostálgicos, com um universo em que o homem, em vez de agir com tanta fúria sobre a aparência, não somente recusando qualquer ação sobre ela, mas desnudando-se o bastante para descobrir esse lugar secreto, dentro de nós mesmos, a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente (JEAN GEANET, 2001, p.11).

Experimenta-se o existir como potencial de desejo da carne, que é enquanto matéria o que se tem para se realizar no mundo, no entanto, revoluções internas expandem o corpo, matéria que se desfaz, virtualiza-se.

> A própria concretude da carne é, portanto, sua mais clara abstração. Essa incessante pulsão poética do corpo pelo prazer de cada instante delimita suas ações, contorna suas formas projetadas, individualiza e socializa uma identidade em decifração atualizada no ambiente, agora já sem distinção entre o fora e o dentro, ancorada nesse limiar que é a linguagem, por sua vez ancorada à língua – as vezes traços, as vezes pele, as vezes forma, as vezes sons, mas sempre mecânicas de articulações e músculos checando a materialidade, através de relações.[31]

Schutze, nesta passagem, busca ultrapassar o corpo enquanto matéria, acredita que este é atravessado pela subjetividade que se coloca enquanto organização corporal, recria o sentido para a forma em outro nível relacional com o ambiente, uma troca de *naturezas*. Durante a performance, atingi outro nível de percepção corporal que se

[30] Processos baseados na afirmação de Artaud sobre a guerra ao organismo, assim se desvencilhando da estratificação e sujeição do corpo espiritual, social e físico. É indicado para o maior entendimento, os processos e procedimentos descritos e muito bem delineados em DELEUZE, G. e GUATARRI, F. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.3 Ed. 34. São Paulo. 107 p. 1996.

[31] Depoimento de Jorge Schutze sobre o processo vivido em Despacho.

encontra em uma *desmaterialização* do corpo enquanto carne. Constitui *um corpo* em potência expressiva em paralelo ao corpo estruturado socialmente.

Este agenciamento não é preterido enquanto meta ou destino, mas como próprio desejo em desdobramento. Sendo esse o próprio caminho que se faz ao caminhar para a fruição da existência enquanto potência criadora de desejo de caminhar. Neste trajeto, "A cada interação de dados entre as individualidades do sistema, ocorre dentro da própria comunicação um desdobramento, um *devir* de encantamentos possíveis."[32]

O tempo em um *continumm* é a própria expectativa de outros possíveis encadeamentos, que nunca estarão em uma projeção futura ou em um pretérito, mas no presente inesperado, não se valendo da memória ou da objetividade do desenrolar da situação. "Rejeita o cumprimento de normas e procedimentos lúgubres. O infinito-agora se realiza no vivo, na contradição, na ansiedade, na curiosidade, na falha, no medo, enfim na instigação do vivente"[33]. A partir de sensações referentes à historicidade do sujeito buscasse ultrapassar os limitantes por meio da eliminação do ego.

[32] Depoimento de Jorge Schutze sobre o processo vivido em *Despacho*.
[33] Idem.

Em *Despacho*, Jorge ainda crê que o presente da relação somente possa ser aferido em toda a sua complexidade quando tratado de modo poético (figura 69).



Figura 69 - Despacho - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - c - foto: Florencia

Certeau (2007), em *A invenção do cotidiano* desenvolve os conceitos de *estratégia* e *tática*, em que o primeiro é o cálculo das relações de força, possibilitando a gestão do lugar, configurando a nacionalidade política, econômica e científica segundo esse modelo. Já a tática é o seu oposto e não se pretende como cálculo, mas sim como um entendimento da situação por meio da prática. Ela está em constante troca de forças para existir, nesta tática estão às práticas cotidianas que agem em momentos oportunos, em síntese, não tem por forma um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ocasião.

Jorge articula a tática ocasionalmente e entra em processo de *desterritotialização*, escapando da norma e criando possibilidades de realização de novas configurações para a mesma estruturação do entorno.

4.3 Espaço Externo - U

"Así como utopía es lo que no existe en ningún lugar,
ucronía es lo que no existe en ningún tiempo"
(Charles Rounivier, 1945).

A intervenção *U* criada para o espaço aberto e sem limites em oposição à estrutura de *Freezer*, é acompanhada por conceitos arquitetônicos com alguma influência da ficção científica, assim concebida como uma paisagem a ser contemplada. Essa intervenção se configura partir do processo de investigação sobre o movimento, o espaço e o som; sobre territórios e comportamentos; formas de habitar e de coexistir; de estar e de transcorrer. Orientado pela concepção de Francesco Careri, em *Walkscapes* (2002), em que o simples andar representa simbolicamente uma ação de transformação da paisagem.

Amplia sua a relação com o espaço a partir da livre inspiração no conceito de *terrain vague* (1995) do arquiteto espanhol Igna de Solá Morales, que desenvolve um estudo sobre espaços vazios e indeterminados (figura 70), representantes da contra



Figura 70 - U - Tambores/Uruguai - foto: Valentina Bolatti

imagem da cidade que é determinada pelo sistema de produção. Espaços que podem propiciar diversas abordagens e possibilidades de utilização e que de certo modo evocam historicamente um fragmento da cidade esquecido. O vazio, instaurado pela ausência de edificações ou da urbanização, está neste viés; como promessa ou encontro com a possibilidade de outra configuração da imagem urbana. Aborda-se também toda uma problemática de conceitos éticos e estéticos que envolvem a vida contemporânea.

É abordado em *U* debates sobre as existências e potencialidades de: espaços intersticiais, baldios, incertos, "não produtivos" e zonas estratégicas de fricção dentro do perímetro urbano, constituem-se neste ínterim uma plataforma para a realização da

proposta cênica, configurada pela fusão de debates teóricos e ações práticas sobre a configuração urbana e a paisagem contemporânea.

A obra se desenvolve a fim de modificar o olhar tanto do artista como do público sobre os espaços urbanos vazios, territorializando-os com processos afetivos oriundos da imagética urbana, para assim pensá-los como espaços de possibilidades múltiplas, reativando suas potencialidades de composição urbana por meio do acontecimento artístico efêmero. Na intervenção *U*, trabalha-se a criação no intuito de revelar a lógica subjacente do espaço, através de conexões intangíveis e de processos subjetivos do artista e do espectador (figuras 71 e 72).



Figura 71 - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - b - foto: Fabio Pazzini



Figura 72 - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - c - foto: Fabio Pazzini

A estrutura da ação cênica emerge a partir da percepção da situação em que aquele tecido urbano se encontra. Detectadas estas identificações com o lugar, inicia-se o processo de territorialização em que a obra interage em vários níveis relacionais com o público que possui livre circulação pelo espaço. Dessa forma, ampliando as possibilidades de composição espacial, concebe-se uma leitura individual da trama urbana. Com isso, cada espectador estabelece um modo singular de perceber a obra, escolhendo seu percurso sobre a configuração da intervenção naquele lugar. Evidencia-se e potencializa-se com auxílio dos citadinos o que não está visível e o que não possui

lugar fixo, encontrando brechas de reflexão sobre a própria urbanização e formação histórica do lugar.

> Los espacios vacíos (…) constituyen los lugares que mejor representan nuestra civilización en su devenir inconsciente y múltiple. Estas amnesias urbanas no solo esperan ser rellenadas de cosas, sino que constituyen unos espacios vivos a los que hay que asignar unos significados. Por tanto no se trata de una no-ciudad que deba transformarse en ciudad, sino de una ciudad paralela con unas dinámicas y unas estructuras propias que todavía no se han comprendido" (CARERI, 2002, p.181).

Com base nas articulações de Careri, *U* revela lugares paralelos, rompe o tempo e espaço por meio do caminhar, proporcionando outras apreensões das direções de localização e leitura geográfica própria. Examina o lugar com o corpo e materiais, estabelece território alimentando a memória dos que assistem.

- **A preparação**



Figura 73 - Preparação - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - foto: La Casa

A preparação para a apresentação envolve um experimento do lugar, redimensionando as relações entre os participantes, a sonoplastia e os elementos da performance. Neste processo acontecem conversas sobre o desenho espacial que irá ser produzido (figura73). Finalizado este primeiro momento de experimentação do espaço a preparação do material cênico se inicia uma hora antes da apresentação.

Imediatamente quando se fala em preparação para uma apresentação se pensa que esta ação demanda um tempo e um espaço. Comumente, no teatro, existe o camarim e as coxias para estes fins, que configuram um espaço "sagrado" para o artista e todos os que de certa forma constituem os bastidores dos palcos tradicionais, este espaço estabelece claras fronteiras para o público, que se infringidas podem comprometer toda a magia pretendida pelo ato espetacular. É de se pensar que existem dois espetáculos simultâneos – arrisco dizer que nem sempre o apresentado é o mais interessante –, momentos únicos acontecem nos bastidores, foi neste lugar que grande parte da história

teatral se constituiu, ou seja, na relação humana de total disposição dos corpos que lá estavam por um mesmo ideal.

Este mágico lugar que também sustentou todo o glamour do espetáculo e dos artistas se dilui quase por completo com a saída da arte para os espaços experimentais, o lugar que se destinava à preparação das cenas ou pré-cena, não existe ou se tornou precário e improvisado. No entanto, não se pode de modo algum empregar um juízo de valor nesta relação, o que nos interessa neste estudo é a permeabilidade da relação entre preparação e apresentação de tal consequência temporal.

O conforto e a previsibilidade dos palcos tradicionais neste terreno público se encontra desconfortável e imprevisível, logicamente, não é via de regra, embora estas configurações quase sempre estejam presentes. Para driblar estas situações, os artistas se reorganizam de formas inusitadas e magicamente estruturadas.

O que há de relevante nestes percalços para este estudo, se encontram nas maneiras como são ultrapassados pelo ideal artístico urbano que cria e recria *n* possibilidades de organizar a apresentação, que de algum modo sana-se todas estas questões para que a arte ocorra plenamente.

O tempo e o espaço muitas vezes escassos para a preparação do artista e do material cênico faz com que a integração entre artista e ambiente aconteça desde a preparação, para se alcançar determinado estado de "energia cênica" até o durante a apresentação e o pós-apresentação.

Poucas vezes algo é escondido do público, afinal de contas para que finalidade tal ilusão? Pensa-se ao invés da ilusão, a própria criação imagética em conjunto com os transeuntes que acompanham todo o processo do artista de se integrar com o ambiente. Faz-se a arte brotar do lugar no momento em que o corpo se torna disponível aos movimentos urbanos, transformando a aparente desorganização do ambiente em seus sons, imagens, sensações e cheiros, em uma configuração poética sustentada pela relação humana (figura 74).



Figura 74 - U - Pateo do Collegio - Visões Urbanas 2010 - d - foto: Fabio

4. CONECTIVOS: Arte e cidade

Este trecho da dissertação se encaminhará para um abismo do pensamento. Caminhar de encontro ao nada pelo simples prazer de caminhar e sentir cada osso se articulando em seu trajeto. Aparece no contexto da escrita como um recém-nascido que, em processo de estruturar seu corpo, se lança ao desequilíbrio desenvolvendo seu rastro histórico.

Abismo este que é também um lugar para se perder no espaço, a fim de encontrar-se sozinho enfrentando as próprias questões afixadas durante a vida. Lugar de pensar estruturas e quebrar padrões. Portanto não seguirá um rigor acadêmico, embora também acredite que este está marcado na minha constituição e, portanto, eclodirá naturalmente.

Este lugar de pensamento que busca a liberdade de se auto-questionar. Será também por não almejar atingir um alvo principal, mas como um *arqueiro zen* que atira a flecha ansiando atingir a si mesmo.

Questionar mais que responder. Permitir (misturar-se) mais do que resistir (negar) é a seara que o estudo se encontra neste momento. Constituir-se-á como um espaço aberto de pensamentos permitindo ao leitor engendrar suas próprias conclusões referentes às abordagens em questão. A decisão desta perspectiva recai na intenção de aproximar a percepção artística do universo acadêmico.

Conectivos é, neste percurso, um modo singular de criar permeabilidades entre as criações e este estudo, decorridas as experiências relatadas e o histórico criativo de cada cia. É possível articular e engendrar uma posição referente ao caminho que está a ser trilhado, a partir de um olhar para a arte endereçada a uma postura pública em contra fluência as instâncias privativas de produção do espaço e da arte de modo hierárquico.

É de intento um debate claro baseado nos conteúdos das experiências, nos históricos, nos diálogos elaborados com os artistas e na experiência do pesquisador. Por entre tal problemática, na medida em que é escrito assume sua constante transitoriedade. É o momento de firmar o que foi apreendido dos trabalhos e do ambiente urbano até o presente momento, mas com consciência de que junto com os raios solares do dia vindouro este panorama estará em transmutação, já que o tema debatido está em potência de desenvolvimento, confrontado com a atual situação urbana de cada lugar em que está sendo produzido.

Estas primeiras afirmações pontuam o que já é obvio dentre as criações e pesquisas contemporâneas, mas se faz necessário escrever, pois em diversos momentos, apoios financeiros e outras instituições, exigem tanto da criação artística quando da escrita e documentação artística uma posição fixa de algo ainda porvir. Portanto o que se faz aqui são articulações entre o que já se fundamentou e possibilidades da imaginação para esta arte no espaço público.

O que se optou por dissertar dentro das possibilidades inúmeras levantadas por cada cia., foram elementos que dialogaram com as três grandes áreas: paisagem, corpo e espaço. Dentre essas esferas a formação de cada cia. foi de extrema relevância pois o trajeto da pesquisa é um dos guias para a óptica em que a realidade é observada. Além de contarmos com a formação cultural de cada artista e suas permeabilidades de linguagem e saberes.

O ...*Avoa!* com origem influenciada por uma das principais abordagens em dança contemporânea da cidade de São Paulo, a escola e *Cia*. *Nova Dança*, que há alguns anos passou por uma cisão, mas que deixou brotos que germinam em meio a efervescente produção paulista, foi portanto neste lugar que Bortoletto e Grossi pesquisavam dança um pouco antes da criação do ...*Avoa!*, sendo natural que a pesquisa seja permeada de movimentos orgânicos e um olhar para o corpo menos agressivo e condicionante em contraposição as danças que priorizam o belo. Foi interessante também perceber a influências do Festival Visões Urbanas na cia. pois despertou a vontade de pesquisar o

que esta imbricado no ambiente urbano de modo mais verticalizado, o que perceptivelmente alterou dentre outros diversos fatores o olhar para a criação.

A *Cia. Ltda.* além de permanecer coligada a questão dos estados e relações que o sujeito ocupa dentro do ambiente urbano, em suas criações colocaram seus integrantes em complexas situações, inseridos em auto pesquisas até que ultrapassem seus entraves e problemáticas sociais recorrentes de sua corporeidade e historicidade. Neste percurso a diluição da cia. – somente continuada por Jorge Schutze –, foi concluída da maneira mais elucidativa em que cada integrante ao se pesquisar dento do processo de *Registro Geral* (2009) partiu para um caminho pessoal na criação.

A *Cia. La Casa* por se formar a partir de uma oficina que tratava diretamente da questão espacial, submergiu na relação direta com o espaço, o que naturalmente aconteceria. O que difere em sua constituição é que ao reunir pessoas de diferentes formações, ampliou a abertura para o diálogo criativo, com várias entradas nos temas pesquisados que se conectam na relação espacial. A direção é exercida por Mariana Marchesano e Patricia Mallarini, em dupla, pois dilui uma vertente única da pesquisa e, portanto as tomadas de posições são externas ao sujeito e acontece na relação espacial.

É de suma importância lembrar que as três cias., *Avoa*, *Ltda* e *La casa*, possuem um núcleo consistente que serve como base de pesquisa. Representados por pessoas que sempre estão à frente das decisões, essa base de pesquisa possui a permeabilidade de participações modificando temporariamente sua constituição. Este fator faz com que cada nova parceria crie lacunas a serem discutidas e encaminhamentos não previstos pelos organizadores das companhias. É também presente a autoria que cada artista detém sobre o trajeto criativo dentro do processo total, incentivando a evolução do olhar do artista enquanto pesquisador e não como um executor de relações.

Uma das grandes questões abordadas pela arte contemporânea é a relação com o espectador. Neste ponto os trabalhos se articulam de diversas maneiras, em que o espectador é colocado dentro da ação: como criador, espectador, determinante da execução da dança, facilitador das engrenagens sociais, paisagem e componente espacial, fluxo compositivo, entre outras possibilidades que o corpo pode assumir ao se defrontar com as apresentações das cias.

Nas criações, são observadas diversas possibilidades de interação com as obras, propiciando o pensamento de que a arte pode ser um caminho que auxilie em uma visão de urbanização mais afetiva com o lugar, arquitetada por citadinos partícipes sociais.

Estas relações com o público transeunte, sempre se fazem pela improvisação do momento, são relações instáveis e efêmeras, sua duração é sempre em potencial limite, pois quando enfraquecido minimamente ela se dispersa em meio a potencia urbana de alto fervor.

A improvisação em tempo real permeia todos os trabalhos das cias., embora nem sempre como ponto central, são perceptíveis momentos de liberdade que o artista tem dentro de uma estrutura que geralmente cria sozinho ou em grupo.

No caso do Avoa a improvisação ocorre à medida que o artista percebe um momento propício para urbanizar o lugar por entre o "estar" poético do corpo no espaço, entretanto segue padrões de consciência corporal através da *ideokinesis* e dos princípios de educação somática. Mesmo quando opta por se distanciar destes dois princípios, as possibilidades se mostram em contraposição e/ou deslocadas, mas sempre em relação.

Assim como o haicai que em princípio segue padrões rígidos de métrica para ser escrito, também existem padrões base para um corpo em harmonia total com sua corporeidade. Estes princípios servem como treinamento em dança, para que no momento de apresentação, o artista possa gerir estas informações proporcionando um caminho para a improvisação. É de intuito do grupo, estar em conexão com organicidade do corpo em movimento, para gerar um envolvimento no caos urbano.

Estes estudos do corpo em harmonia foram desenvolvidos desde a complexa formação da dança moderna com ativa participação de pesquisadores como: François Delsarte que abordou a tensão e relaxamento do corpo. Irmgard Bartenieff, discípula de Laban,aprofundou-se na área da fisioterapia e nos princípios do corpo como um todo. Moshe Feldenkrais em busca de "limpar" o corpo das intenções mal direcionadas e o movimento com menos esforço. M. M. Bezieres e S. Piret com o estudo da coordenação motora e do alinhamento ósseo, sensibilização pelo toque e auto percepção. Esteve Paxton que desenvolveu o contato improvisação muito baseado na organização da estrutura óssea, entre tantos outros pesquisadores do movimento.

Os métodos de educação somática são calcados na manutenção e recuperação da saúde a partir do corpo em movimento, embora cada pesquisa possua uma metodologia própria, todos se contrapõem a visão puramente mecânica do corpo em que o movimento é indissociável da consciência. Em suma, uma eterna pesquisa de si imerso em uma rede social.

A necessidade de olhar o corpo e reestruturar sua motricidade de modo orgânico em muito se desenvolveu a partir das problemáticas decorrentes das grandes guerras do séc. XX, bem como com a industrialização, reestabelecendo lesões e prolongando a durabilidade do corpo produtivo. É neste contexto de improvisação que o Avoa percorre seu caminho em um fluxo que permite a harmonização do corpo imerso na paisagem.

Nas criações, Jorge Schutze na *Cia. Ltda.*, abordam diversas maneiras de entender a improvisação junto ao corpo em movimento, verticalizando o tema que está sendo trabalho, elementos referentes às relações humanas recorrentes das condições culturais. Achado este espaço de debate, lança-se ao fazer artístico, improvisando a própria relação, interagindo com o outro e questionando o que se está a fazer naquele exato momento.

Nas criações arrasta olhares, falas dos que transitam e até mesmo proibições de executar o que está fazendo, percalços que fazem parte de sua criação, já que não preexiste um determinado lugar em que necessariamente deve-se chegar ao final da performance. Seu guia em muitos momentos é sua intuição do que aquela relação que acabou de iniciar pode propiciar enquanto debate sobre o tema almejado.

As performances dilatam o tempo-espaço para que a experiência ocorra efetivamente. Não se limitam a uma continua necessidade de se fazer presente no espaço. Ali resiste em meio à agitada vida urbana, aguardando o momento em que a relação ocorra naturalmente. Não é de sua pretensão que as pessoas observem o todo da performance ou mesmo uma narrativa linear, mas que ela seja tomada de assalto por uma situação que não se repetirá, os eventos que ocorrem no decorrer se tornam elementos que Schutze inclui na criação e se nada cruzar seu caminho continua o trajeto sem pestanejar.

Schutze conduz ao extremo ou a situações limites o elemento central do trabalhado, questionando as relações humanas e estimulando-as em meio ao público. Assim feito, interage com os transeuntes.

A *Cia. La Casa*, se encontra com os processos de improvisação através das proposições de Mariana Marchesano e Patricia Mallarini, que recolhem durante todo o processo, o material disponibilizado pelos atores e os articulam com o direcionamento que pretendem na abordagem.

A gênese das criações do La Casa unem elementos como: a experiência, o espaço e as possibilidades relacionais de cada integrante, que em geral acontecem no momento de reconhecimento do espaço. Cada artista descobre seu caminho e percurso dentro do

espaço que acontecerá o trabalho. Experimenta texturas, cores, odores, estrutura arquitetônica, sonoridades e todos os outros elementos que participam do processo histórico daquele lugar.

Nicolás Parrillo integrante da Cia. La Casa, com formação principal no campo musical e na dança, traça, em entrevista, um dos percursos sonoros a partir do mapa percebido no lugar:

> A música nas pesquisas do La Casa não são 'tocadas', utiliza-se os elementos do próprio espaço, não necessariamente para fazer ritmos. O Som e a música contribuem com a cena, sendo que o próprio movimento já é associado ao som, não somente audível, mas a própria imagem nos sugere ruídos e possibilidade sonoras.[34]

Mesmo que as criações do La Casa sejam em espaços díspares, há a presença da abordagem do cotidiano, que segundo Parrillo – em continuação de seu pensamento – modifica completamente a estrutura sonora do trabalho, por exemplo: *Freezer* em que se fez uma pesquisa sonora com diversos aparelhos de resfriamento, que em um segundo momento foi processado em um computador criando assim o desenho sonoro. Outro exemplo foi a criação de Siredia (Sistema Relacional Dinâmico Adaptativo), em que a apresentação acontecia ao lado de um local com máquinas de impressão, que participavam sonoramente de todo o trabalho, segundo Parrillo, "era como se o som fosse retirado de dentro da imprensa".

Por essa aproximação dos processos criativos é que Parrillo nos demonstra em entrevista e na figura 75, o entendimento que o caminho da improvisação que o *La Casa*



Figura 75 - Siredia - Montevidéu - a - foto: Valentina Bolatti

[34] Entrevista com Nicolás Parrillo.

possui, infere em como será utilizado o que está disponível no espaço. Articuladas as possibilidades, a obra se constitui em conjunto com o arcabouço teórico e, já que cada integrante detém conhecimento sobre todo o processo pode improvisar com as "ferramentas" e o histórico precedente junto ao momento presente.

A improvisação está em todas as instâncias dos trabalhos desde sua criação até sua execução. Aproveitasse o que esta ao alcance e improvisa-se. Arte que se faz com sujeito que a cria, os elementos externos são potencialidades assim utilizadas no diálogo público. Improvisar no ambiente urbano é manter-se vivo em meio às adversidades, é permitir que o inesperado tenha seu espaço de acontecimento, que ele por si encaminhe as proposições, já que o ambiente urbano é dotado de qualidades impares e inúmeras intempéries.

5.1 A Paisagem

A cidade é constituída por aspectos físicos, pela relação que se tem com o lugar e com as pessoas. É nela que passamos a vida e criamos nossas histórias. Olhar para a cidade é processar mentalmente o concreto gélido em um processo simbólico.

A paisagem urbana se modela de acordo com esta percepção que temos do lugar. Quanto mais se detém o olhar para a cidade, mais misteriosa ela se mostra. A estrutura finalizada, em geral, não revela suas entranhas ou suas sutilezas, são somente percebidas através da vivência no lugar ou então de modo sutil quando se visita um lugar e permite-se repousar o corpo por um tempo largo.

Enquanto a urbanização se detém em um controle do ambiente natural, a paisagem urbana é o que surge de poético e afetivo com o lugar, mesmo este apresentando limitações impostas pelo desenho. Esta identificação acontece no recorte pessoal que se faz do lugar (figura 76).

O controle do ambiente pela urbanização é assumido na medida em que o espaço é determinado para que as pessoas transitem e somente pensem em suas relações de subsistência na cidade, não necessitam experimentar o trajeto por outras organizações e



Figura 76 - Siredia - Montevidéu - b - foto: Valentina Bolatti

relações espaciais. Neste ponto, fez-se necessário a arte tratar da paisagem, para que o olhar do transeunte seja "sugado" pela alteração simbólica do lugar, desorganizando os determinantes do espaço condicionado.

O ...*Avoa!*, em suas práticas, desenvolveu a percepção do recorte, – como tratado anteriormente por um olhar fotográfico com a cidade – estabelecendo os limites do que será visto por ele e pelo outro, coloca-se neste espaço de modo que o corpo em movimento possibilite a composição de uma paisagem que se remodela a todo o momento.

As abordagens do núcleo são variadas, já que é perceptível a modificação ao longo dos anos de pesquisas urbanas em um ambiente agressivo como o de São Paulo. Em *Encontros em três versos*, tem-se imediatamente um bem estar que conduz para uma magia em ocupar o lugar, transforma-se o que estava fragmentado e agredido em um *continuum* poético (figura 77). Já em *Urgência* (figura 78), um dos últimos trabalhos que envolveram pesquisas em meio aos moradores de rua, é latente a preocupação com a situação dos moradores de rua, compondo uma paisagem mais realista da cidade.

Em *Encontro em três versos* é revelada a beleza dos lugares com a presença do corpo em contraste com o estabelecido (figura 77), retira o olhar cansado do urbano para viajar na criação de um haicai escrito no corpo na dinâmica do momento.



Figura 77 - Encontro em três versos - Visões Urbanas 2007 - foto: Avoa

Em Urgência (figura 78), expõe o corpo no desenho urbano, modifica o espaço a partir de uma situação comum no centro de São Paulo, redefini o trajeto de quem está a passar ou mesmo toma a atenção dos que transitam nos carros que em geral se distanciam do contato com a realidade do espaço público.



Figura 78 - Urgência - foto: Gil Grossi

A constituição da cidade aparentemente fixa com seus elementos imutáveis, quando vista como paisagem urbana, se constitui de edifícios menos gélidos, pois se modificam com ao olhar do observador. Além disso, há mudanças tonais pela iluminação, nas praças "móveis" de acordo com sua circulação, nos monumentos que os pombos homenageiam, nos fios de tensão que se assemelham a uma partitura musical, em que os pássaros são suas notas e que ao voarem modificam a composição orquestrada pelo olhar.

A visão sobre a cidade condiz com o que se permite enxergar, isto é, com que se entende como limite da imaginação que ao alcançá-lo se torna ilimitada em um devir imaginativo. A paisagem não é uma dimensão a qual se deve alcançar estagnando-a apenas em uma imagem, ela é um protocolo de alinhamento poético dos sentidos humanos em interação com o lugar. Caminho que nunca será igualitário, com vista à dinamicidade única do ambiente urbano e que dependerá sempre e em alto potencial das faculdades imaginativas do sujeito.

Dedicar o fazer artístico com um olhar que atravessa o espaço urbano o recorta, destitui sua funcionalidade primária, torna-o maleável, infere qualidades sensíveis a brutalidade do cotidiano.

É importante ressaltar que nesta arte não se articulam, mimeses paisagísticas como realidades do ambiente urbano. A paisagem urbana é transfigurada, possibilitando releituras urbanas que demonstram uma projeção poética, que o olhar, quando retorna a realidade imediata, evidencia a disparidade agressiva entre uma percepção e outra.

A partir do contato com esta arte urbana, há a potencialidade de formar nos sujeitos constantes imaginativas, que se assemelham a um "painel de imagens", constituído por fotografias de lugares e momentos que são pregados neste "mural". Aparentemente uma imagem não é continuação da outra, muitas vezes um momento fotografado está em contraponto de outro que está ao seu lado ou mesmo em outro "lugar", em que nem se podem estabelecer quaisquer comparativos. Entretanto, quando ao se afastar minimamente deste painel, o observador não mais perceberá cada fotografia em isolado, mas um mapa sensorial daqueles momentos. Passeia-se com a imaginação criando *links* entre um momento e outro, constitui-se a paisagem de uma vida em meio aos fotogramas, estes compõem um filme da natureza do sujeito que observa e, simultaneamente se observa em meio suas escolhas.

Toda esta composição da paisagem não é imediata, já que os olhares estão treinados para não ver o urbano, para ter está percepção da paisagem é necessário acalmar o

corpo, sair dos padrões sociais produtivos e adentrar em outras temporais, é não tentar acompanhar o futuro, mas viver o presente em seu maior potencial.

As imagens que seguem são olhares fotográficos de Bortoletto sobre o urbano e participam desta escrita para dar visualidade ao tema tratado e ao universo ao qual está imerso o ...*Avoa!*.

A figura 79 explora os contrastes e gradações entre o preto e o branco que compõe a cena urbana por uma geometrização do momento e incentiva a imaginação do movimento por meio da composição formada pelos dois guarda chuvas e a faixa de pedestres, como uma zona de fronteira entre a calçada e a rua.

Ao nos presentear com este recorte chuvoso da cidade, Bortoletto congela dois

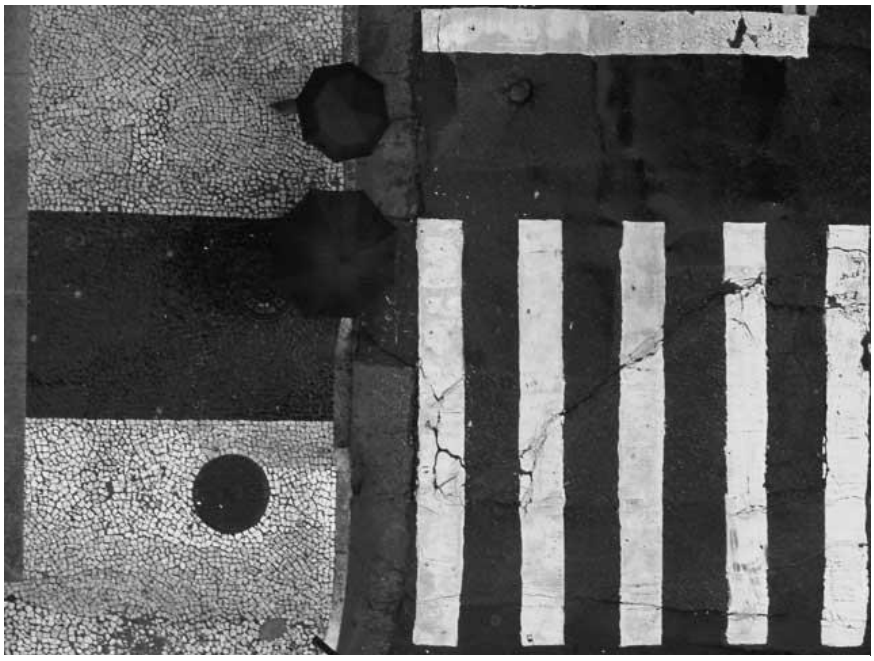


Figura 79 - foto: Luciana Bortoletto - a

guarda chuvas, um na direção da faixa e o outro fora. Por ser uma composição que indica um momento chuvoso, em que a água que tem por natureza: misturar, diluir, entrar em contato e tornar permeável; retoma a questão sobre fronteiras urbanas, neste caso, da rua com a calçada, amplia-se a possibilidade de atravessar de um lado para o outro e borra a fronteira bem delimitada pelo contraste entre uma faixa branca e a outra.

Nesse mesmo pensamento sobre fronteira, a figura 80 possibilita estruturar uma leitura sobre o esquadrinhamento da natureza, similarmente ao processo do projeto urbano. Delimita-se para urbanizar, a natureza é sistematizada para que possa oferecer aos citadinos facilidades da vida e o que é possível observar não é mais a natureza, mas

sua fragmentação, aparentemente o contato com ela já não seria possível, entretanto o olhar de Bortoletto torna novamente viável, segundo o haicai abaixo:

janela gradeada
não impede
o vôo da mariposa[35]
(L. Bortoletto)

A partir deste pensamento é que se encontram brechas para o contato temporário com a "natureza" urbana em seu estado *in natura* de pouco acesso na complexidade da cidade, já que tudo que está esquadrinhado limitam algumas entradas, mas não todas.



Figura 80 - foto: Luciana Bortoletto - b

Imerso nesta paisagem é possível novamente se aproximar de detalhes para potencializá-los com a dança, para perceber estes momentos é necessário um olhar apurado e detalhista, já que se diluem rápido no caos urbano. Muitas vezes é possível intuir em meio ao disparate social, momentos de aproximação poética que novamente retomam o animo para que o artista veja possibilidades em meio à desigualdade como segue a figura 81.

[35] Arquivo ...*Avoa! núcleo artístico.*



Figura 81 - foto: Luciana Bortoletto - c

O tratamento com as pessoas que vivem nas ruas deveria ser repensado cotidianamente, é nesta busca que artistas também detêm certo tempo da criação artística, de fato são pessoas iguais a todas as outras, tendo como diferencial as posições com relação à sociedade. No entanto o que ocorre muitas vezes é a destituição daquela vida, que, com o tempo, passa a ser descartável e desrespeitada como o caso de desapropriação da Cracolândia[36] no centro da cidade de São Paulo com o projeto Nova Luz.

Há, nesse lugar, uma desapropriação dessas pessoas que ali ocupam diariamente. Não seria esse o problema, mas sim a violência com que a ação é feita, como se aquelas pessoas não mais merecessem serem tratadas como seres humanos. Seria um largo debate se aprofundar nestas questões, não sendo tarefa exclusiva da arte, que, quando encontra seu limite para tais articulações, une-se a outros campos do saber. Assim verticaliza-se nestas situações as tornando públicas, modificando o olhar sobre esses fatores e até mesmo influenciando a tomada de ação de instâncias maiores, que interferem nos absurdos que ocorrem no cotidiano urbano.

Flagrar momentos sensíveis dos moradores de rua não é tarefa árdua, é necessário somente olhar para eles (figura 82).

[36] Região no centro de São Paulo ocupada por usuários de droga em condições limites entre a vida e a morte.



Figura 82 - foto: Luciana Bortoletto - d

Durante a evolução da abordagem do ...*Avoa!* sobre a paisagem os haicais foram de marcante presença enquanto articulações do pensamento. Portanto, abordaremos três haicais de Bortoletto, sugerindo um dos possíveis caminhos e identificando a estrutura do haicai na concepção e criação da arte. Jamais esta escrita deve ser confundida como uma tradução do haicai ou mesmo uma utilização para outros fins que não os almejados pela escritora, portanto é aqui utilizado como uma maneira de sensibilizar a mente por meio de uma ferramenta poética:

> depois de morta
> a grande árvore
> ainda faz sombra[37]
> (L.Bortoletto).

Defronte a este haicai fica evidente a resistência de uma árvore que constitui certa paisagem, certas semelhanças com o fazer artístico podem ser engendradas, quando por princípio trata de acalmar o que há de conturbado no urbano. Resistir além da própria existência, no limiar do impossível e do sonhado. A arte se coloca a fazer "sombra" para

[37] Arquivo ...*Avoa! núcleo artístico.*

o urbano. A resistência também pensada não como um ato heróico, mas como micro resistências do dia a dia.

A poça d'água
Reflete mãos estendidas
Pedinte na chuva[38]
(L.Bortoletto).

Neste haicai acima continuando com o tema resistência, esta é uma cena comum, porém chocante em São Paulo, quando as chuvas se iniciam a cidade ganha um tom pesado, as pessoas ficam mal humoradas e preocupadas com as enchentes, em meio a esse caos estão os moradores de rua. Nessa situação, estão completamente descolados da realidade da grande massa, como se existissem dois planos. E por que não duas paisagens simultâneas que não se comunicam? Sendo a única ligação ainda possível, as mãos estendidas com o enfoque de sobreviver.

Seguindo para o próximo haicai finaliza-se a resistência junto com o período de chuvas em São Paulo. Passamos para a permeabilidade que contradiz a maioria dos haicais de outono, que em geral fazem alusão, entre outros, à solidão.

Abril
abriu-se sorriu
para o outono[39]
(L. Bortoletto).

A imagem deste haicai conduz a temporalidade que o ...*Avoa!* se propõe a vivenciar, funde a sonoridade da palavra com a quantidade de tempo referente a um mês e as estações do ano. Por este pensamento toda a vida se conecta, arquiteta-se o urbano e os acontecimentos cotidianos por meio de pontes poéticas imaginativas.

Esta modificação dos sentidos das palavras por meio de apropriações de suas sonoridades pode ser transportada para olhar sobre certa realidade urbana, assim aproximasse de uma magia sobre percepção arquitetônica, que utiliza diversos materiais para edificação, que ao constituírem formas diversas modificam a percepção com relação à própria natureza do material. Pode-se olhar para um edifício com uma ampla parede de cimento que, formatada de modo curvilíneo, com a impressão de uma arquitetura "macia", quando em realidade seu material é algo rígido e duro.

[38] Arquivo ...*Avoa! núcleo artístico.*

[39] Idem.

A conjuntura arquitetônica da paisagem urbana constitui o recorte por onde se é possível vivenciar e observar o lugar. Segundo Matos

> A arquitectura funciona como um dispositivo óptico, um dispositivo de emolduramento do espaço, não apenas para o olhar mas para todo o corpo. As aberturas arquitectónicas funcionam como lentes ou membranas através das quais é possível ligar a realidade e a sua representação imagética, isto é, perceber que a paisagem é uma construção cultural (MATOS, 2001, p.13).

Em seu estudo, o paralelo é feito no terreno da escrita e da arquitetura, tomando emprestado para o terreno da arte, utilizamo-nos de seu recorte óptico para entender processos arquitetônicos e urbanos a partir da ideia de emoldurar a realidade, constituindo a paisagem. Seleciona-se em favor do projeto urbano e selecionamos em favor da leitura que fazemos deste urbano, revela-se o que há de instigante para o nosso corpo em relação à cidade construindo processos de espacialização da percepção urbana.

Submergir na questão da produção espacial por meio da arte é criar proposições além da própria produção enquanto fazer artístico, assim experienciando este lugar e generosamente permitindo uma abertura pública desta situação experimental. Na condição de que a paisagem se revela por meio do recorte e/ou opção de emolduração[40], é nele que absorve-se a poética do espaço que se justapõe a condição de paisagem.

A opção pelo recorte para a apreensão do espaço enquanto paisagem, não deve ser pensada como exclusão do todo, mas como articulação entre o visto e o imaginado, já que é além do recorte que a imaginação constitui a natureza do lugar, a arte na condição urbana permite esta abertura da imaginação, destina-se do micro ou do recorte constituinte de paisagem para o macro ou a natureza total.

Segundo Cauquelin:

> O enquadramento exige recuo, a distância certa. Tudo ver, claro, mas apenas aquilo que está no campo. E, ainda, o enquadramento inspira a ordem, dá a regra dos primeiros planos e dos planos de fundo, porque suas bordas são orientados de baixo para cima e da direita para a esquerda. Embaixo, o mais próximo; no alto, o mais distante. Entre as duas bordas, verticais, uma superposição de planos. Horizontalmente, o campo é apenas 'bordejado', sem outras regras além das regras da possibilidade de abarcar um conjunto infinito (CAUQUELIN, 2007, p.137).

[40] Esta que pela arte não é vista como fixa, mas maleável nas diversas situações.

É com este pensamento que o enquadramento da paisagem é previsto como condutor da imaginação da natureza como um todo. Essa possibilidade se distingue da urbanização enquanto condicionante, já que não determina o ponto de fuga do que esta sendo admirado ou mesmo induz a uma leitura prévia. Logo, podemos dizer que o enquadramento delimita a visão para ilimitar a imaginação, como mais adiante Cauquelin afirma "Suponho – e creio firmemente – que a paisagem 'continua' atrás da moldura, a seu lado, longe, bem longe, para sempre, até o infinito. Que existe uma outra face da montanha, outra praia para esse mar"(CAUQUELIN, 2007, p.140).

É também nesta cresça que esta arte urbana trabalha a questão do recorte da natureza formando a paisagem, uma opção óptica que permite a abertura para desejar ir além e observar outros ângulos do mesmo lugar ou a continuação daquele ambiente enquanto poética. Entretanto, não se pode jamais cair no equívoco de provocar na imaginação, um determinado recorte que impossibilite até mesmo o pensar que a natureza exista.

Da paisagem como constituição afetiva do quadro urbano encaminha-se para o corpo que atravessa esse lugar, questionando as realidades percebidas e a sua própria condição de existência em seus limites energéticos, físicos e psicológicos.

5.2 O Corpo

O corpo é e sempre foi a possibilidade da arte existir em meio a história das cidades. Ele é a estrutura de maior debate por entre os séculos, corpo que sofre diretamente a ação do poder. O modo como é visto socialmente alteram completamente suas estruturas (figura 83).



Figura 83 - Cia. Ltda./Domínio Público - fotos: Charlene Sadd e Pâmela Guimarães

Hall (2005) ao tratar a questão da identidade, faz um trajeto que esta seguiu por um padrão aparentemente fixo referente a um parâmetro social e que na pós-modernidade transita para sua multiplicidade e/ou fragmentação. Por este encaminhamento o sujeito não mais esta enclausurado em uma orientação fixa e imutável durante toda a vida, é, portanto, um sujeito mutável.

Em possíveis modificações do corpo no ambiente urbano é que artistas dedicam o fazer artístico, bem como essa dissertação se dedicou no estudo teórico. Essa massa urbana em constante modificação não é facilmente dominada e administrada por um sistema, seja ele de qualquer natureza. Há em conjunto com esta percepção o reforço da segurança urbana além do necessário, que coagi os citadinos quando saem minimamente do padrão estabelecido no local, faz-se também um desenho urbano simples para que não necessite constantes reorganizações ao transitar de um lugar ao outro, minimizando a criação de ideias e corpos preparados para improvisar a vida.

Ela está prevista em seus mínimos detalhes e à medida que se alteram as estruturas relacionais em um curto prazo de tempo é absorvida novamente pelo sistema. Este corpo é regido capilarmente pela biopolítica em que a vida está sujeitada a permanecer em uma organização que delimita as possibilidades relacionais.

Aos cidadãos, são atribuídos limites e fronteiras quantitativas e qualitativas de gerência do corpo e, consequentemente, de seu subjetivo. Definem-se as percepções, inclusive de território que representam as próprias relações sociais além das definições físicas espaciais das bordas limitantes, regendo a vida por completo.

Invariavelmente é no terreno da materialidade que o corpo se realiza na plenitude de sua corporeidade. Em seus estados psíquicos, físicos e espirituais, o corpo pontua sua participação social. O sujeito regido pelo processo produtivo é direcionado para que sua espiritualidade seja amortecida. Através do tempo acelerado da necessidade do fazer, elimina-se a percepção das relações energéticas entre corpos e espaços. Sua estrutura psicológica é subjugada a constante depressão de nunca alcançar um lugar de realização social. Eleva-se o padrão físico como força de trabalho e o corpo sempre em limite de tensão, seu descanso só está previsto para que este não se torne improdutivo.

Neste estudo o corpo artístico é almejado como modificação do padrão de corpo descrito como subjugado, assim em contraposição está como artifício de modificação do território material e simbólico, já que este historicamente foi configurado sobre a tutela do terror e do medo. A noção de território acomodada ao poder, em seu sentido espacial e, portanto mais concreto, está envolto em relações de tensão que se referem à

dominação. Quando atrelado à delimitação simbólica está acerca do tempo vivido no espaço, que para o citadino é referente à sensação de apropriação subjetiva do lugar.

Ao questionar diretamente o território estabelecido, o artista se defrontara com momentos como este que Schutze vive em suas performances. No momento em que o território é ocupado pela arte, soa o "alarme" da segurança pública que deve garantir a normalidade do lugar a qualquer custo.

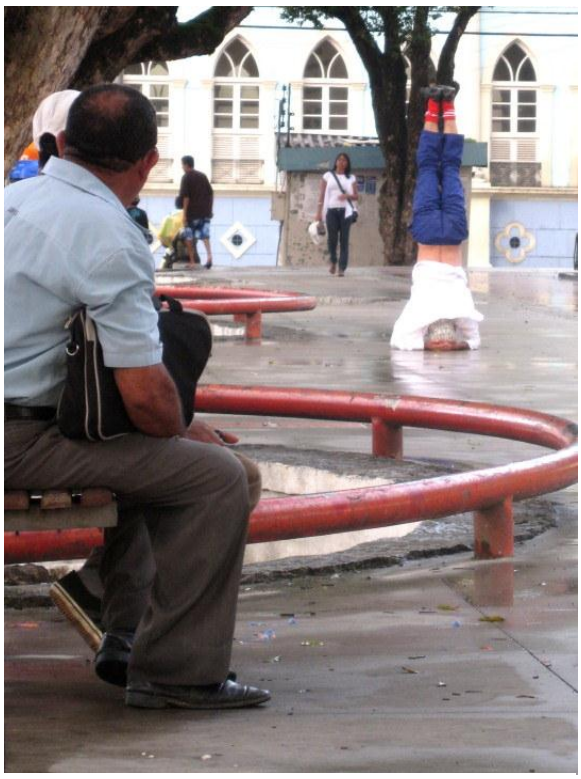


Figura 84 - Jorge Schutze - foto: Cia. Ltda.

Neste decurso é que foi pensado um espaço de discussão para o corpo que "escapa" do que está previamente estabelecido. Um corpo que retoma suas faculdades imaginativas amortecidas pelo sistema e que supera limitações estabelecidas por seu histórico social. A proposta desta criação artística está para sujeitos que se defrontam publicamente com seus próprios paradigmas. Desse modo, o artista se coloca no espaço com suas contradições evidenciadas para improvisar a vida em meio à realidade. Ele desestabiliza o poder que rege este corpo a media que se desorganiza frente à sociedade, não se identifica, pois recusa a identidade fixa, em processo de se estruturar na base da estrutura de guerrilha[41].

Segundo Oliveira,

> O desejo de se apropriar da vida, de torná-la uma aventura existencial, experimental, determinam a deserção como linha de fuga que evacua a esfera do poder. Não basta apenas ser contra, constituir-se em oposição nas esferas já conhecidas: é preciso afirmar a própria vida fora do esperado (OLIVEIRA, 2007, p.65).

O artista deseja e por meio do seu desejo assume um corpo em constante errância, aventurando-se em um ambiente urbano complexo criando possibilidades inesperadas de reorganização (figura84).

[41] Para maiores detalhes sobre essa estrutura ler: OLIVEIRA, L. M. B. Corpos indisciplinados. Ação cultural em tempos de biopolítica. Ed. Beca, São Paulo, 2007. 134 p.

Maffesoli, em *Sobre o nomadismo* (2001)[42], expõe que na errância o sujeito abre margem para a duplicidade de seu estar na sociedade, rompe a necessidade de se estagnar e residir. Ser errânte é também apostar na contradição, é nunca fixar uma posição única com relação à realidade, mas circundar, observar, negar, confluir, entre outras posições possíveis para que a realidade se distorça aos seus olhos e, no caso dos artistas, possibilitar que os que participam do momento como espectadores possam compactuar de tal complexidade errânte.

Os estudos cênicos aqui tratados encaminham-se em sentido de estar à margem, criam *zonas autônomas temporárias*[43] que podem ser ilhas em uma rede do fazer cotidiano urbano, um momento, uma situação ou um acontecimento, que se alcançar seu estado limite é facilmente apreendido pelo sistema sugado e reformulado.

O processo de criação artística consiste em revisitar o limiar de uma tênue fronteira entre a razão e a emoção, duas percepções que utilizam-se do corpo como resistência. De acordo com Oliveira (2007),

> A resistência expressa-se como luta em nome da vida (...) A luta pelo poder não faz mais nenhum sentido (...) A resistência atual, ao não mais lutar pelo poder e não se guiar pela noção de finalidade, enfatizando o processo como elemento fundamental, inscreve-se na esfera mais ampla da cultura (OLIVEIRA, 2007, p.16).

O corpo nas criações artísticas é lugar de processo. Ele articula novas estruturas, sempre temporárias, não se fixando em um lugar a ponto de se acomodar. O corpo entra em constante desafio para assim produzir um caminho a sua frente. Suas táticas se assemelham a esquemas de guerrilha em que não se confronta diretamente o poder vigente, o devora pelas bordas, por suas ranhuras e fendas. A criação artística com o corpo lida com operações que liberam momentaneamente uma área de terra, tempo e imaginação.

Estes interesses pontuam a ressignificação do lugar pela arte, que esta em desterritorialização dentro do território vivenciado na condição urbana. Esta potencializa assentamentos de discussões sobre o espaço e sua utilização. Neste

[42] Ver referência completa em MAFFESOLI, M. Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas. Ed.Record, Rio de Janeiro, 2001, p. 83-84.

[43] Termo cunhado por Bey (2004), que influencia muitos pensadores e artistas a agir sem serem percebidos de a primeira impressão pelo contexto instaurado no lugar, aproveitando-se da estrutura urbana em situações maleáveis, a fim de agir em brechas do sistema.

percurso, há a realização de uma abertura para a crítica social, sem princípios agressivos, já que identifica uma relação afetiva no ambiente.

Para que o corpo possa alcançar desterritorializações intencionais, sendo *um corpo que escapa*, ele necessita estar em constantes reterritorializações, pois seria utópico o desprendimento por completo deste plano. É necessário estar atento ao conjunto, e participar da conjuntura social. Vários processos e procedimentos artísticos o levam a tal caminho, entretanto, não deixam de ser perigosos, pois a desterritorialização pode levar o sujeito à exclusão completa, a não participação social. Esta que pode ser a mesma que o levará ao fim de sua continuidade vital, um exemplo disso é o caso de muitos moradores de rua.

Outro processo de desterritorialização pode vir por meio de táticas de desapropriação e apropriação do espaço e de *si*, muito utilizado em processos artísticos que buscam a desarticulação da organização vigente do ambiente urbano e, dessa forma, retribuindo-os com diversas ópticas para si e para o outro.

Para Deleuze e Guatarri (1996), estar em desterritorialização permanente, induzindo o fenômeno do nomadismo, é estar descentralizado com relação à norma. É estar em busca de um novo esquema de configuração da realidade que escape em diferentes dimensões ao sistema globalizante. É recusar o pensamento único ou individual priorizando a composição heterogênea. Essa desterritorialização é configurada na complexidade de rizomas de modo geográfico, interior ao sujeito, social e cultural.



Figura 85 - Avoa/ Urgência - foto: Gil Grossi

Tomado como exemplo o projeto *Urgência* do *...Avoa!* verticalizado em pesquisas nas ruas de São Paulo, possibilitou ao observador, criar imagens nos trajetos urbanos percorridos que descentralizam a percepção do corpo urbano ao se misturarem as condições sociais, constituindo quase que um corpo objeto (figura 85).

Corpos que escapam e se desterritorializam estrategicamente, fogem pelas gretas e ranhuras do sistema, logicamente por um tempo e espaço finito. Eles cessam suas atividades assim que apreendidos. Entretanto, como *corpos rizomáticos*, levam adiante a rede de informações em que estão compreendidos os processos de desterritorialização e reteritorialização, aparelhados de modo a serem relativos e consequentes. Corpos estes que estão em situação contínua de transmutação em um processo infindável, assim como a alquimia acreditava ser possível.

O ambiente urbano sistematizado compreende falhas, apresentando lacunas que podem ser sorrateiramente utilizadas pela arte como canais de fuga e conduzem o trajeto pelo *devir corpo* como espaço de possibilidades objetivas e subjetivas (figura 86).

Mesmo que esta situação imagética, que talvez exista somente como intenção, pairasse sobre a realidade e criasse desarranjos nela, esse rearranjo se materializaria por um tempo incomensurável, reteritorializando a imagem poética da cidade.



Figura 86 - Avoa/ Urgência (Casulos) - foto: Gil Grossi

Há de se entender que este processo não é retilíneo, dotado de causa e consequência. Ele transita pelo heterogêneo, realizando saltos de lógica espaço-temporais desconhecidas, que levam consigo *um* registro dos esquemas que teve contato direto. Pode-se dizer que estes processos de deterritorialização e reteritorialização agem sorrateiramente nas entranhas da globalização, que escapam ao olhar despercebido, mas que podem ser sentidos como uma leve *brisa* de anunciação de um *por vir*.

Deleuze e Guatarri (2000, p. 20), à luz da relação do livro com o mundo, proclama sua realização de modo a- paralelo. Neste trabalho, buscamos aqui fazer uma ponte com os estudos cênicos, que assim como os livros, produzidos enquanto condições rizomáticas, operam como desterritorializadores do corpo e do mundo. Processos que retornam constantemente em um ciclo de reterritorialização, mas que, assim que firmados, a arte novamente trata de descobrir outras linhas de fuga submersas no próprio sistema, para entrar novamente em processo de desterritorialização.

5.3 O espaço

Para pensar a arte no espaço urbano e, questionar às relações de produtividade desenfreada do projeto arquitetônico e pensamento urbanístico, estes coligados a instâncias detentoras de poder, fez-se necessário abordar diretamente a questão espacial despertada a partir da percepção de estar imerso nele.

Criar em um espaço público não é implicitamente ir contra o espaço privado, já que não existem comparativos relevantes de eliminação de um ou de outro. Neste pensamento destituímos a necessidade de optar de modo exclusivista a partir da tentativa de sanar necessidades irrealizáveis em um ou outro. Mesmo que por vezes obtenha sucesso, cada um se faz necessário por setores da imaginação que dão vazão a magia do estar, do projetar e do experienciar.

É necessário pontuar que este estudo não tem por princípio a negação da criação em espaço privado, já que ele garante a condição de indivíduo. Ao abordar a estrutura da casa projetando-a como uma expansão do corpo que assegura os limites físicos da propriedade, é neste lugar que nos colocamos a resolver grande parte das questões individuais.

Segundo Bachelard (1996), nessas condições, se perguntado o benefício mais precioso da casa, a resposta seria que ela abriga o devaneio, protege o sonhador, permite sonhar em paz. Neste caminho individual enfrentam-se diversas condições referentes ao pensamento.

Enquanto a casa é o lugar do devaneio onde os sonhos e as lembranças nos inspiram, o espaço urbano exige estar alerta já que o perigo é iminente e requer a ação sempre imediata. Com as táticas de ocupação temporárias aproveita-se da situação e da estrutura para arquitetar poesia e urbanizar através da alteração subjetiva dos que presenciam o momento.

O espaço público permite que exerçamos em grande potencial a condição de sujeitos participantes da conjuntara social, já que as instâncias limitantes são mais "frouxas" devido à própria estrutura do lugar. É por meio da arte que se questionam diversas dessas instâncias de poder através de atos efêmeros, que antes de serem coagidos dilui-se novamente na malha social, provocando a materialização do corpo como sujeito questionador e sua desmaterialização de modo a não ser apreendido.

As criações ao constituírem-se como seres híbridos, imediatamente rompem barreiras sociais permitindo o livre trânsito da subjetividade e por que não dos aspectos objetivos da vida? Elas, as criações, atingem os seres humanos em sua mais primitiva estrutura espacial, o corpo e seus deslocamentos. No processo de criação artística, alteram-se o espaço-tempo, fazem com que os que caminham pelo lugar reflitam sobre diversas questões inclusive sobre seu trajeto e sua condição na engrenagem social.

A condição espacial percebida em seu processo histórico e por meio da arquitetura vivenciada, dentro do processo criativo altera completamente o então referencial da construção e especulação imobiliária. Esta suposição surge a partir da observação durante o processo da escrita deste estudo, em que se percebeu que há a possibilidade de alterar completamente a configuração espacial se o sujeito se colocar a experimentar o espaço ou mesmo estar em repouso, contradizendo a grande parcela da sociedade que transita e não se relaciona com o espaço.

O que alimenta a especulação imobiliária – sem relacionar projetos de restauração como, por exemplo, a revitalização do centro de São Paulo e de outras tantas cidades – é a modificação da estrutura ou mesmo a substituição por algo mais atual e "pseudo condizente" com as necessidades locais, que em geral são pensadas por meio do sonho de propriedade e lazer "ideal" para o indivíduo, que não se eleva ao conjunto, mas a segregação social.

Foi através da identificação desse mecanismo da cidade de São Paulo que se contrapuseram argumentos através do pensamento e estruturação espacial utilizados

pela *Cia. La Casa*. A cia. Trata o espaço através da estética da precariedade[44], do necessário e relevante valor histórico para o sujeito.

Qual seria o sentido de trocas dos objetos utilitários de uma casa por elementos novos? Qual seria o sentido de reformar um espaço para transmitir a impressão de nunca ter sido ocupado? E por fim, qual é o sentido de ocupar um lugar por anos? Pensar em tais questões não está no intuito de definir um ideal de classificação das qualidades, para que se estabeleça um paralelo igualitário. Optar é o ato de gerenciar o caminho que se está a seguir.

O que permeou este estudo com relação à substituição ou reforma, foi a necessidade de conviver com a "ruína" de modo histórico, portanto afetivo (figura 87).

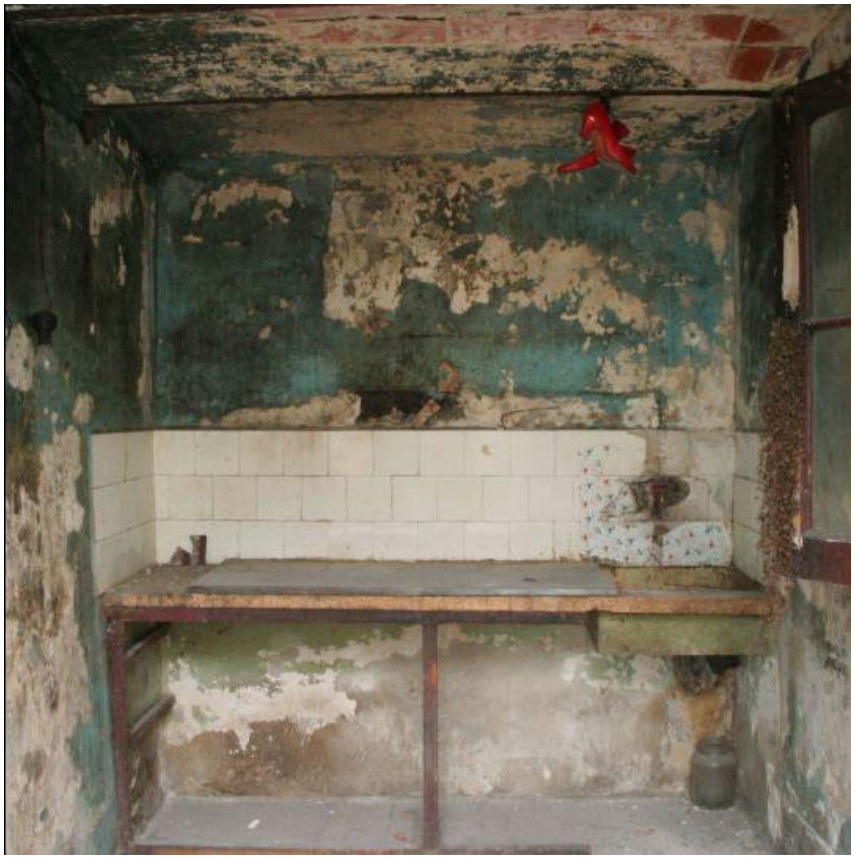


Figura 87 - A beleza do precário - Arquivos *Cia. La Casa*

O tempo demonstra a relação espacial histórica, sua materialização traz ao sujeito um olhar para o espaço que ao se reconhecer nele retoma a memória, pois as marcas históricas permanecem e envelhecem em conjunto com seu corpo. Estar no

[44] Entendido como valorização da ação do tempo no espaço e nos elementos que o constituem. Encontra-se a beleza do que está em vias de se tornar inutilizável e/ou inabitável, em ruínas.

espaço que permanece com suas marcas e desgastes, revigora a lembrança dos que ali estiveram. Este é, portanto, um espaço em que se pode "confiar".

Segundo Smithson, que trata dos processos mentais em paralelo a processos de terra, assim envolvendo todo o processo criativo, entende o ação do tempo e o desgaste como participante da vida: "O próprio cérebro assemelha-se a uma rocha que sofreu erosão, uma rocha da qual vazão ideias e ideais" (SMITHSON, 2006, p.197). Assim o artista se funde com o desgaste arquitetônico descobrindo possibilidades históricas do corpo em movimento.

Entrar em contato com o que esta ruindo, é sentir o tempo se esvaindo na poeira do lugar, não estando contra a necessidade de preservação, mas entendendo que os corpos sofrem a ação do tempo e é nessas modificações que se percebe a vida acontecer (figura 88).



Figura 88 - O corpo e a arquitetura processos e desgastes - Arquivos *Cia. La Casa*

O debate sobre a "ruína" como tempo materializado conduz a engendramentos do corpo no espaço, o que traz diversas indagações sobre o porque ocupar, já que residir não é uma necessidade atendida a todos os citadinos. Colocar-se no espaço de modo a ocupá-lo é antes de tudo uma atitude política com relação à atenção para as necessidades básicas do ser humano.

Entre as várias formas do *La Casa* ocupar o espaço, exemplificaremos apenas mais quarto. Ocupar como estado transitório, assim o corpo produz certa semelhança com

aquele espaço, tomando como exemplo a figura 89, têm-se duas ações semelhantes que em espaços diferentes conduzem a outras leituras.



Figura 89 - Arquivos *Cia. La Casa* -a

Outra maneira é ocupar interferindo no lugar, em que o corpo entra em contato mais direto com o espaço deixando marcas, como se sucede na figura 90.



Figura 90 - Arquivos *Cia. La Casa*

O espaço pode também ser marcado por ações cotidianas e repetitivas de modo a imprimir histórias e memórias na constituição arquitetônica, mesclado corpo e espaço, como na figura 91.



Figura 91- Arquivos *Cia. La Casa* -b

Por último o espaço tratado além de um lugar com determinadas medidas, abordam-no sugerindo a ação dos sentidos para os que presenciam o momento, aguçam e questionam a percepção que se tem de cada espaço. Neste caminho, as ações cotidianas realizadas em espaços diversos alteram a percepção das mesmas, como podemos observar nas figuras 92, 93, 94 e 95.



Figura 92 - Arquivos *Cia. La Casa* - c



Figura 93 - Arquivos *Cia. La Casa* - d



Figura 94 - Arquivos *Cia. La Casa* - e



Figura 95 - Arquivos *Cia. La Casa* - f

Criar em espaços diversos, além de incentivar as faculdades imaginativas e de improvisação, remodela as configurações do corpo total, este se funde e compõe o espaço junto à arquitetura. Dilui-se no espaço, recebe sua iluminação em recorte. É um corpo que em deslocamento passa por uma janela e que rapidamente some. Em outro momento transmite a percepção de profundidade e de planos, como observado nas figuras 96, 97 e 98.



Figura 96 - Arquivos *Cia. La Casa* - g



Figura 97 - Arquivos *Cia. La Casa* - i



Figura 98 - Arquivos *Cia. La Casa* - j

A conexão do La Casa com o espaço iniciam não no fazer artístico, sobre a apropriação ou ocupação de espaços não destinados a arte, ocorre em um trabalho anterior com o espaço, não somente físico (que seria a sua limpeza), mas de entendimento de como se instalará a arte naquele lugar.

Não é comum – embora em algumas circunstâncias aconteça – que as cias. cheguem a um lugar desconhecido e iniciem uma apresentação. Quando isso ocorre, por diversos motivos, não se é possível um grande entrosamento com o lugar. Pois precavidos com acidentes, os artistas executam suas ações com mais cautela do que o previsto, assim não conseguem perceber de imediato as inúmeras possibilidades e qualidades que pré existem no lugar.

O *La Casa*, que especificamente utilizamos para tratar da abordagem espacial, demonstrou este refinamento da conexão entre o corpo e o lugar. Cuida do espaço que se modifica a cada ensaio, assim como o corpo que o habita. Ultrapassam a relação imediata e assimila a interação como propulsor da performance em coautoria.

É com a preparação do terreno que encerra-se neste estudo a questão espacial. No tratamento do espaço em que acontecerão os ensaios e a apresentação. Por este caminho, o corpo que está ali convivendo durante todo o processo, em sua simples presença transpassa sua proposição com relação à ocupação do espaço. É uma arte criada para o lugar, seu tratamento se assemelha com os cuidados que cada indivíduo possui com o seu lar, pois lá se destina a sonhar, sonhar em coletivo (figura 99).



Figura 99 - Arquivos *Cia. La Casa* - l

5. PARA O NÃO CONCLUIR: Transbordamentos

Transbordar para não o concluir encerra a dissertação com articulações sobre uma urbanização afetiva, compreende-se que nos casos analisados, os processos cênicos híbridos não concebem nomenclaturas de linguagem, justamente por estarem a favor de utilizar procedimentos necessários para se estabelecer diálogo íntimo com o ambiente urbano.

Estes pesquisadores se servem da arte para potencializar relações com a cidade através deste permeável campo criativo que é a cidade e cultivam um *lugar* fértil para as múltiplas inter-relações sociais.

Esta pesquisa poderia ser realizada em diversos campos do saber, sendo difícil resistir à tentação de não transformá-la também em um *ser híbrido*, o que compactuaria de modo mais orgânico com a própria estrutura das pesquisas cênicas aqui elencadas. No entanto, este trajeto foi encaminhado dentro das artes cênicas, na intenção de amplificar as necessidades das pesquisas científicas em arte, dentro do âmbito acadêmico, bem como de fortalecer o entendimento de que a arte é inerente à vida, portanto, imprescindível para a configuração social do espaço urbano e devendo ser mais valorizada pelo poder público.

A abertura pública das percepções criativas intrínsecas ao fazer artístico, gentilmente cedidas pelos artistas, fomenta o fortalecimento da relação entre ciência e arte. Bem como o incentivo a documentação de processos e procedimentos contemporâneos circunscritos na América Latina, que por mais absurdo que possa parecer, devido à proximidade entre os países, os olhares em esmagadora porcentagem estão direcionados à Europa. Sem intenção de retirar o mérito europeu, já que possuem uma produção de excelência em diversos campos, mas que não deve ofuscar o olhar para a produção Latino Americana.

A arte por este viés se exime da restrição individual inerente à criação que, destarte, passa a ser compartilhada, portanto, pública, tanto durante o processo bem como em apresentação.

Esta arte se se caracteriza como experimental por diversos motivos, porém jamais podem ser confundidas com falta de qualidade e/ou demanda de esforço, entretanto assumem o erro e o fracasso como etapas do caminho a ser trilhado, atando relações sociais fragilizadas e/ou fragmentadas.

Esses estudos cênicos configurados como seres híbridos de destino incerto, são perpassados por pontos de contato, superposições, dinâmicas, entre outros, que os inserem na vida pública. Conscientemente se distanciam da excelência estética do belo e da lapidação mercadológica. Em contramão da espetacularização, valorizam o que é desvalorizado e potencialmente rico em conjecturas para compreensão da vida urbana.

Entende-se por esses ideais, que, mesmo que o corpo seja subjugado às diretrizes do sistema, ele é o artifício que o sujeito tem de mais precioso potencial a ser compartilhado, estabelecendo relações com *um outro* e com o entorno.

No intuito de alcançar a efetividade dessas relações é que artistas urbanos investigam questões pertinentes à vivência da cidade. Disponibilizam seus corpos como meio de percepções do entorno, de si e para o outro, na tentativa de compreender além daquilo que está fornecido e estabelecido pelo próprio sistema.

A criação é experimentada no intuito de reatar ligações afetivas com o território, que nesta concepção não está delimitado como exclusivamente físico, mas por potencialidades psicológicas, espirituais e biológicas. Esse acontecimento não é gerado por uma iniciativa individual ou mesmo de um grupo de artistas, mas acontece a partir de uma situação atrelada a diferentes componentes ativos e passivos do ambiente urbano.

Para que este diálogo ocorra, são necessários movimentos de territorialização e desterritorialização do sujeito/artista e dos transeuntes, envolvendo movimentações e deslocamentos dentro da compreensão de formações rizomáticas.

Os estudos cênicos híbridos foram compreendidos além da necessidade de tais processos e procedimentos artísticos não conterem um cerne de linguagem, valorizando ao invés da fixação e acomodação estrutural, o livre trânsito entre agenciamentos que somados durante a criação constituem um caminho a ser percorrido.

Por vezes os trajetos da criação desvirtuaram também a objetividade da gana por resultados cênicos ou mesmo previsões de recepção, interação com o público e com o ambiente. Seria, portanto, uma improvisação livre e despretensiosa? Acredito que estes artistas não chegariam a tal desprendimento, tampouco a uma imersão egoísta na busca individual do seu "EU" externalizado em questões particulares que, para sua realização, não necessitariam da presença de um público participante.

Antes do *devir* artista, estes sujeitos são cidadãos e, portanto, participantes sociais também premidos por uma cultura e pelo estado. O *ser* artístico nasce da prerrogativa da rejeição da lente óptica utilizada para enxergar o mundo. A partir desta realidade seu

olhar para o ambiente começa a tornar-se turvo devido à falta de *lubrificação das lentes de contato* distribuídas gratuitamente ao adentrar na estrutura social.

Inicia-se um processo de constatação de que estas lentes não auxiliam a *boa* visibilidade. O artista, nessa condição, entra na busca ensandecida por seu sentido "perdido", coloca-se à procura de *novas lentes*, estas que já não são mais gratuitas e, acumulam por tanto, uma demanda energética para o processo de busca e sustentação.

Seria um alívio para estes incomodados se somente fossem seus *olhos* que se deformassem. Ao rejeitar a *lente* inicial, nesse percorrer de novamente enxergar, sorrateiramente o corpo todo é tomado pelo *devir* artista, e não há mais retorno, mesmo que os *olhos* sejam fechados inutilizando esse sentido, os outros não se *emudecerão* tão facilmente. O que leva a um desconforto contínuo com o próprio corpo, que ora ou outra é minimamente acalmado no *momento de criação*.

A partir deste imagético trajeto que a criação emerge como necessidade vital, – e de que serviria os sentidos se não fossem para este fim? – por excelência relacional, desvia-se o sentido do *devir* artista como internalização em si (egoísmo) ou de relevante aparição social (hedonismo), para assim alcançar o artista materializador da poética da cidade que conecta seu corpo com o entorno a partir de procedimentos artísticos híbridos.

Com essa conexão firmada gera-se um desconforto para o artista com relação à situação em que geralmente se encontra o entorno, bem como com sua própria presença. Nessas reorganizações, portanto, de modo sensível, manifesta-se para *um* outro citadino.

Assim o artista se lança na incerteza, na dúvida e na angústia: na incerteza, pois a relação não é garantida; na dúvida, pois, o território a que pertence temporariamente não existirá ou somente em ínfimas partículas; na angústia, pois a relação temporal se metamorfoseia. Sensações que, entre outras, estão relacionadas ao momento de decisão artística, para que se chegue a uma *entrega corporal*, submergindo no ambiente urbano, pois seu corpo agora é *público.*

Estes percalços lhes servem para alcançar um *Corpo sem órgãos*[45], que é ocasionado pelo desvencilhamento das organizações e estruturas corporais, a favor do

[45] Processos baseados na afirmação de Artaud sobre a guerra ao organismo, assim se desvencilhando da estratificação e sujeição do corpo espiritual, social e físico. É indicado para o maior entendimento, os processos e procedimentos descritos e muito bem delineados em DELEUZE, G. e GUATARRI, F. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.3 Ed. 34. São Paulo. 1996.

encontro com um potencial de intensidade igual a zero, portanto infinito. Seu caminho tem como um único objetivo continuar com seu desejo como seu fiel escudeiro. Este que não poderá jamais findar-se, pois, se assim o fizer, cairá na completa imobilidade da falta e na presença da impossibilidade da realidade ou mesmo no deleite do prazer. Esses fatores se incumbirão de extinguir o desejo por completo.

O que o artista primeiramente implicará nessa trajetória não é com seus próprios *órgãos* os extirpando por completo. O que em realidade será problematizado são as organizações em que estão dispostos. A arte para ele está como processo e o fazer artístico como procedimento, desse modo, realiza-se por ora um *Corpo sem órgãos*. Esse caminho é escolhido conscientemente como um percurso que bastará em si mesmo, para que assim o desejo nunca se finde. Para continuar no caminhar, será necessário um desprendimento de seu "eu", deverá continuar pela mais completa escuridão até que os fachos de luz se apresentem como potência – está que é igual a zero – e assim permitindo *n* possibilidades para a multiplicidade do sujeito em *um corpo.*

Este caminho, no entanto, pressupõe certos obstáculos que serão inerentes às escolhas e referentes aos procedimentos, trajeto que será exclusivamente individual. A arte, intervindo simbolicamente e, por vezes, objetivamente nos processos urbanísticos, está sujeita ao acaso e por ele reafirma constantemente seu pacto com o ambiente urbano, sempre na intenção de torná-lo mais humanizado.

O *ser artista*, inserido no espaço público, faz eclodir uma arte física e sensorialmente acessível a todos os presentes, que participam da vivência e da situação cotidiana apreendida enquanto potência de criação. Ações que em muito tem intenção de proporcionar ao sujeito, condições mais humanas de envolvimento com os espaços públicos.

A conceituação desse *devir artístico* segue atrelada à deselitização da arte e dos espaços dedicados a ela, para que assim abram-se portas a processos experimentais de criação calcados no hibridismo de linguagens e na participação coletiva. Dissolvem-se fronteiras que delimitam o *dentro e o fora de cena* à medida que são atingidas projeções públicas do fazer artístico, no qual todos os componentes do espaço estão imersos na ação cênica e configuram, assim, espaços em situações potencialmente performáticas.

Tal arte é produzida em espaços de acesso público e permanecem permeáveis a interferências relacionais e naturais, ampliando o conhecimento e fruição da prática artística.

As propostas de criação seguem a multidisciplinaridade, culminando em trabalhos articulados entre diferentes áreas de modo criativo e relacional. Diluem-se limites de linguagens pré-estabelecidos e aferidos comumente por instâncias intelectuais metodológicas ou referentes à tradição. As experiências de vida dos artistas se superpõem e se metamorfoseiam num instante, oferecendo o que lhe é particular a fim de dar vazão a conexões múltiplas com elementos que o espaço e os agentes sociais podem oferecer, conectando-se a diversas linguagens do saber.

É perceptível, nas temáticas abordadas, um desconforto comum aos criadores quanto às configurações dos espaços públicos e as rotas automobilísticas que priorizam uma visão mercantilizadora do mundo. Também sobre os locais que os sujeitos ocupam, convivem e se relacionam, questionando-os em situações locais, sempre com apêndices a instâncias globais, inerentes ao sistema vigente.

Esses estudos artísticos alimentam-se da situação cotidiana a fim de reverter e dissipar *nós* sociais. São perceptíveis na fala destes pensadores e criadores, tessituras de questionamentos sobre a situação em que se encontra o sujeito urbano. Através da arte, pesquisam como alterar o baixo estado expressivo em meio à dinâmica cotidiana, justamente por reconhecerem que estes citadinos são repletos de indagações que clamam por se realizar, porém, estão subjugados à participação social organizada e padronizada, que pouco permite que este potencial intrínseco à sua existência seja externalizado. Qual é a real função artística dentro desta situação?

Não seria contundente pronunciar a arte como arauto de uma libertação expressiva do sujeito, mesmo por que seus produtores também são premidos pelo mesmo sistema. O que se pode pensar é que suas ações criam o debate e a compreensão de questões e entraves imbricados nesse ambiente, tornando possível a percepção do grau de agressividade que caracteriza a vida urbana, traçando rotas para agir por entre estruturas e organizações do ambiente.

As tessituras de estratégias de ações são somente um mote inicial, pois quando a arte está presente no local, o que ocorre e quando ocorre alguma modificação no espaço, são questões que intimamente estão atreladas às qualidades do movimento que o corpo assume no momento potencial de conexão entre os citadinos.

O entendimento sobre caminhos trilhados por projetos e processos de urbanização que ultrapassam seus limites disciplinares de organização espacial e envolvem-se com toda a esfera da vida urbana, fez-se necessário para compreensão do desenho urbano fortemente entrelaçado com as relações dominantes de poder e biopolítica.

Não é de intenção desqualificar os esforços urbanísticos de alteração espacial, mas fazer notar as esferas de ação da arte que vive o espaço e o pensamento arquitetônico e urbanístico que o projeta. Sugestões de entendimentos que inclusive são geradoras de questionamentos de sequenciais fatos históricos equivocados que foram reproduzidos inconsequentemente e trouxeram a baixo grande parte da história das cidades, os quais em diversos momentos buscaram a materialização de um futuro, principalmente, como consequência da revolução industrial e tecnológica.

A intenção do diálogo ocorre pela tentativa de aproximação da arte e conjectura urbanística. A espacialidade influi diretamente na constituição do sujeito, possibilitando rediscutir questões enraizadas no urbano e no cidadão.

A efemeridade dos acontecimentos no ambiente público detém relevante potência no direcionamento da vida urbana. A dinâmica de produção estabelecida permite que o corpo pouco repouse seu movimento em admiração à complexidade do urbano, para que se entenda enquanto ser histórico em meio ao processo de urbanização a fim de identificar seu lugar e o grau de importância que ocupa e representa para a cidade.

Os experimentos cênicos aqui elencados refletiram sobre questões influentes na dinâmica da cidade em, pelo menos, duas vertentes: no espaço pensado e no realizado.

O primeiro corresponde à formação social do sujeito artista, que se configura enquanto agente social no decorrer de sua vida criativa na cidade, ampliando o debate sobre questões imbricadas ao urbano, portanto um articulador de pensamentos. Já o segundo, é recorrente das apresentações dos trabalhos que agem diretamente no espaço, criando possibilidades relacionais.

Influi a partir destes dois enfoques, tanto no processo de criação dos trabalhos que envolvem periódicos debates intelectuais, em que os artistas mesmo premidos por seus históricos de vida, buscam ultrapassar questões pessoais a fim debater instâncias referentes ao conjunto. Durante as apresentações, suas relações históricas enquanto sujeitos, são confrontadas com a historicidade da cidade na qual as pesquisas são desenvolvidas.

A cidade sendo ela planejada ou organizada ao longo dos anos é constituída por proporções referentes à condição cultural do olhar dos que a projetam, fator que defini a pré-utilização do espaço, inclusive o destinado à arte. Temos como exemplo desses espaços: as praças, os largos, os parques, enfim, lugares que abriguem eventos voltados à sociabilidade urbana. O espaço em que a arte se materializa pode ser determinado por

urbanistas[46] ou pelos próprios artistas. As indagações dos urbanistas em muito se referem à concordância volumétrica dos espaços construídos e vazios da cidade, de modo a atender a questão estrutural da organização e regulamentação urbana. Já o artista ao projetar sua arte no espaço público, por mais que entenda os padrões volumétricos pré-estabelecidos ou condizentes com a regulamentação do espaço, seu pensamento está exclusivamente em comungar de sua arte com o espaço e com o público transeunte.

O que diferencia a atual abordagem dos urbanistas e dos artistas em São Paulo, com relação à utilização do espaço, refere-se inicialmente à relação pessoal com a arquitetura e a estruturas de sociabilidade, em que os artistas entendem a necessidade da fuga do pensamento objetivador e engessado de concepção estética da beleza ou da condição usual comum, alçando esferas afetivas de interação espacial.

As motivações para a produção da arte no espaço público estão ligadas as condições culturais de certa localidade, mesmo que em determinados momentos a arte local se projete em significados universais, ela não é completamente abstrata e para tanto necessita de um território para se desenvolver. Também por este motivo que se encaminhou este estudo por processos urbanos e criativos, articulados por territorializações e desterritorializações do sujeito e do ambiente.

Criar no espaço urbano é um veículo de discussão urbana. Portanto o artista deve lançar-se constantemente na improvisação das relações e nas situações inesperadas, identificando questões a serem debatidas para se conectar com os processos e modificações da cidade.

Seria um abismo sem volta? Um eterno procurar de respostas que não constituiriam um terreno para discussão, já que se trata de um trajeto que se faz ao caminhar?

O que é seguro afirmar é que os componentes históricos que cada sujeito formula durante sua experiência de vida o encaminharão em sua maneira de experienciar o ambiente urbano. A percepção das escolhas sociais, permitirão que seu corpo formule uma história outra que não a simples utilização do espaço, priorizando interagir e questionar a vivência com os citadinos em um espaço urbano. Sua busca continua por um tempo-espaço infinito trilhara seu caminho artístico.

Para quem observa um corpo artístico já com um diálogo mais estreito com o ambiente, nota esta outra relação o lugar. Mesmo que os ambientes urbanos se

[46] Nessa definição, urbanista está como interventor direto no planejamento e desenho urbano, bem como os agentes produtores de eventos e afins.

constituam de modos diversos, pode-se fixar que sempre apresenta características públicas, principalmente circundadas pelo inesperado. Ao se aproveitar desta condição, o artista conquista outra relação com o lugar, já que o imprevisto permeia sua condição de existência, tudo está aberto e/ou existe possibilidade de abertura, em um lugar, portanto, em constante transformação.

A produção do espaço-tempo pode ser entendida como a composição dos elementos urbanos e as relações culturais locais em conexões globais, nesse há um amplo campo de ação para uma urbanização a partir de princípios relacionais artísticos. A partir destes princípios a arte cria espaços horizontais, repensam movimentos e estruturas de ocupação. Quais seriam as possibilidades e encaminhamentos nesse panorama tomando em vista suas reais condições? Está ele tão degradado e desumanizado quanto às amplas análises estatísticas defendem nos meios de especulação em massa?

Este estudo pode nos encaminhar para o pensamento de que em meio aos edifícios pré-fabricados, ao desenho urbano em tentativa condicionante do estar e caminhar e da violência em várias instâncias das relações humanas, ainda há espaço para se repensar em constituir situações de prazer, que por si gerem uma modificação dos padrões do lugar, ressignificando-o.

O artista ao estar em um espaço urbano já preenche um determinado território de subjetividades, quando este "estar" amplia-se para diversos artistas em um mesmo lugar e/ou trabalhos apresentados sequencialmente, por exemplo, em festivais, o transborda com atos de prazer de comum acordo, nem sempre "legais".

O prazer de outros, em geral propicia desejos, mesmo os que estão escondidos no mais secreto íntimo dos partícipes sociais. Eles são sonoramente esboçados nas falas de canto de boca ou mesmo aparecem sutilmente no sorriso flagrado pelos fotógrafos de atos artísticos.

Percebe-se na reação dos que assistem, uma tentativa imediata de fixar uma explicação contundente do que está acontecendo com perguntas do tipo: *é performance?, é arte?, que que significa isso que você está fazendo?, eu ainda não entendi, mas sei que tem alguma coisa que você está querendo dizer*, entre tantas outras questões e afirmação lançadas cotidianamente de encontro ao ato artístico.

Muitas vezes os questionamentos ocorrem em tentativa de racionalizar aquele ato, estão somente reproduzindo o que lhes é cobrado diariamente pelo sistema, em que tudo deve estar previsto e explicado, no entanto a vida se expande e se contrai muito além da explicação lógica. No momento em que o espectador verbaliza que não esta entendendo

nada do que está acontecendo, em geral, é o momento e situação em que tudo se encontra em estado desordenado pela organização do sistema, sendo possíveis outras organizações que rompem estruturas fixas e detentoras do poder social condicionante.

Pensar em modificar o padrão destas questões e afirmações é um dos grandes estímulos para que cada vez mais artistas saiam para as ruas a fazer uma urbanização subjetiva. Os espaços priorizados para a circulação dos automóveis, por meio da arte ganha outras funcionalidades ou significados e a partir do corpo se estruturam "arquiteturas transitórias". Em contra corrente se colocam por opção como sujeitos improdutivos de acordo com o sistema produtivo, mas que enquanto produtores de sensibilidades detém um precioso trabalho de debate sobre o próprio sistema social, através de sutis interfaces com diversos saberes.

Estes artistas são doadores, olham para a vida e para a cidade com generosidade, em seus olhares está refletido o brilho do nascer do sol que ilumina a arquitetura, entre o claro e o escuro desta reflexão revela a dramaticidade do urbano e, em paralelo, espaços de esperança.

Seus corpos públicos demonstram sutileza e refinamento ao deslocarem-se pelo espaço, são corpos que se expandem e que em oras se tornam o próprio espaço e sendo um elemento desse complexo, o desloca com a beleza da dança.

Analisar tal complexidade artística é de árdua tarefa, não devido à imersão em zonas de fronteiras, os percalços de abordar a arte academicamente, o estado embrionário em que a arte se encontra na academia, a jovialidade do pesquisador, entre outras realidades que aparecem durante as pesquisas. O que mais causa dificuldade é que esta arte encanta os olhos e toma o corpo todo em um *devir artístico*, neste caminho que não existe retorno. Os artistas e acadêmicos se unem e neste jogo apostam suas vidas.

Os artistas se reorganizam e desorganizam em uma poética singular, interagem com o espaço que rui aos seus olhos. Compram causas perdidas aos olhos de todos, sorriem nos momentos de dificuldade e nos equívocos constantes, retomam e debatem o caminho trilhado, traçam táticas de guerrilhas urbanas não violentas. Constantemente se colocam em ciladas para que o improviso da vida direcione o momento. Os movimentos em dança são singelos, por vezes mínimos, sustentando somente o que há de necessário para que a experiência estética ocorra. Incentivam aos que presenciam seu fazer artístico, olhar largamente o espaço e o corpo, olhar repetidamente até que o igual se torne diferente e na diferença entenda o que há de igual aos citadinos.

Os gestos e a ritualidade do artista com o espaço desenham no ar rastros que acompanham os observadores por longos períodos, já que esta arte não se fixa no espaço- tempo, mas cria ferramentas para que os citadinos experienciem a cidade por todos os poros, reativando a potência dos ocupantes urbanos como partícipes da urbanização e da história do local. Os percursos que estes artistas fazem durante os processos criativos, também são uma maneira de continuar sua existência, criam para não estagnar enquanto participantes ativos na sociedade e neste contínuo criativo param e observam o lugar por horas, dias, meses e anos, ação que defronte a dinâmica urbana já se configura como um ato político, pois o ócio é a própria subversão do capitalismo.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, G. C. **A história da arte como história da cidade**. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 1992.

AUGÉ, M. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Ed. Papirus. Campinas, 1994.

BACHELARD, G. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço.** Ed Martins Fontes. São Paulo, 1996.

BEZIERS, M.M.; PIRET, S. **A coordenação motora**. Ed.Summus. São Paulo, 1992.

BEY, H. (2004). **TAZ**: **Zona Autônoma Temporária.** Ed. Conrad do Brasil. São Paulo, 2004.

CALTEL, R. **A insegurança social: o que é ser protegido?** Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 2005.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1990.

CARERI, F. ***Walkscapes: el andar como práctica estética***. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2002.

CAUQUELIN, A. **A invenção da Paisagem**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano.** Ed Vozes. Rio de Janeiro, 2004.

COELHO, T. **Guerras Culturais**. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2000.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Ed. Contraponto, 2002.

DELEUZE, G. **Conversações.** Ed. 34. São Paulo. 2008.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.1** Ed. 34. São Paulo. 2000.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.3** Ed. 34. São Paulo. 1996.

DUCHAMP, M. **Engenheiro do Tempo Perdido**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1987.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento: sistema Laban/Bartenieff e artes cênicas**. Ed. Anna Blume. São Paulo, 2006.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ato**. Ed. Unicamp. Campinas, 2003.

FERREIRA G.; COTRIM C. **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2006.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** 1ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, V. **Naturalmente: vários acessos ao significado da natureza**. Ed. Duas Cidades. São Paulo, 1978.

FONTELA, O. **Poesia Reunida – 1969/1996**. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7 Letras/ Cosac Naify, 2006.

FOUCAULT, M. **O nascimento da biopolítica**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2008.

FRÚGOLI. H. **Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. Edusp. São Paulo, 2000.

_____. **São Paulo Espaços públicos e interação social**. Ed. Marco Zero. São Paulo, 1995.

GALARD, J. **A beleza do gesto: uma estética das condutas.** Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GAUSA, M. ***Diccionario Metápolis Arquitectura Avanzada***. Ed. Actar. Barcelona, 2001.

GENET, J. **O Ateliê de Giacometti**. Ed. Cosac Naify. São Paulo, 2001.

GOLDBERG, R. L. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2006.

GREINER, C. **O corpo. Pistas para estudos indisciplinares**. Ed. Annablume. São Paulo, 2008.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1971.

HAESBAERT, R. **Des-territorialização e Identidade a rede "gaúcha" no Nordeste.** EDUFF. Niterói, 1997.

_____. **Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão.** In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORREA, R. L. **Geografia: *conceitos e temas*.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Ed. DP&A. Rio de Janeiro, 2005.

HIRASHIMA, C. K. **O haicai nas artes visuais: Tradução intersemiótica**. São Paulo. Dissertação apresentada ao programa de pós- graduação em Artes da USP, Área de concentração artes plásticas, linha de pesquisa poética visuais, 2007.

IANNI, O. **A era do globalismo**. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2001.

JACQUES, P.B. **Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade**. Ed.: Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2003,

KRAUSS, R. **Mudanças na Escultura Moderna.** Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1998.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. Ed. Summus. São Paulo, 1978.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. Ed. Centauro. São Paulo, 1969.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. Ed. Cosac Naify. São Paulo, 2007.

LEVRERO, M. ***París***. El Cid Editor. Buenos Aires, 1979.

LIPOVETSKY, G. **A era do vazio**. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SO: Manole,

LUDD, N. (org.) **Urgência das ruas**. Ed. Conrad. São Paulo, 2002 – (Col. Baderna).

LYNCH, K. **A imagem da cidade**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1997.

MAFFEESOLI, M. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Ed. Record. Rio de Janeiro, 2001. p.208.

MATOS, S. A. **Da criação artística à intervenção espacial**. Revista Marte. Lisboa. Edição nº4. p. 12-20. 2011

OKANO, M. ***Ma*: entre-espaço da comunicação no Japão - Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2007.

OLIVEIRA, L. M. B. **Corpos indisciplinados**. Ação cultural em tempos de biopolítica. Ed. Beca São Paulo, 2007.

PALLMIN, V. M. **Arte urbana: São Paulo, região central (1945-1998) - obras de caráter temporário e permamente.** Ed. Anna Blume. São Paulo, 2000.

PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas.** Ed. Senac. São Paulo, 2003.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura.** Ed. Paulus. São Paulo, 2004 – (Col.Comunicação).

SANTOS, M. **O espaço do cidadão.** Studio Nobel. São Paulo. 2000.

TANIZAKI, J. **Em louvor da sombra.** Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2007.

VIANNA, N. **Violência Urbana: A cidade como espaço gerador de violência.** Edições Germinal. Goiania,

SITES DA INTERNET:

Sites de consulta:

<http://proyectolacasa.blogspot.com/> (URL da imagem). Consultado em: 05/05/2010

<http://www.nucleoavoa.com/avoa/agenda.html> (URL da imagem). Consultado em: 20/05/2010

<http://companhialimitda.blogspot.com/>(URL da imagem). Consultado em: 17/05/2010

<http://www.cqd.info/> (URL da imagem). Consultado em: 06/04/2010

<http://www.visoesurbanas.com.br/> (URL da imagem). Acessado em: 20/02/2012

<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/05_02_artigo2.htm> (URL da imagem). Consultado em: 25/05/2010

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.089/202> (URL da imagem). Consultado em: 10/04/2010

<http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/dismestfernandapequeno2007.pdf> (URL da imagem). Consultado em: 10/07/2010

<http://www.ambiances.net/files/Colloque%202009%20Rio/Col_Rio091106_Artigo-Beatriz.pdf> (URL da imagem). Consultado em: 19/08/2011

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419> (URL da imagem). Consultado em: 13/11/2011

<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v21n2/10.pdf> (URL da imagem). Consultado em: 18/07/2011

<http://www.arcoweb.com.br/entrevista/fabio-penteado-como-paisagem-22-04-2004.html> (URL da imagem). Consultado em: 02/08/2011

Sites das imagens de internet:

Secretaria da Justiça e Defesa da Cidadania (SP). Disponível em: <http://www.justica.sp.gov.br/Imagens/secretaria/148-184.jpg> (URL da imagem). Consultado em: 04/09/2010

Primeiro Tribunal de alçada Cível. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/rafael_clean/5890807855/> (URL da imagem). Consultado em: 04/09/2010

Cabeça de Soldado - Praça Pátio do Colégio (SP). Disponível em: <http://members.virtualtourist.com/m/p/m/1ddbae/> (URL da imagem). Consultado em: 04/09/2010

ARTExplore – Estátura Pateo do Collegio (SP). Disponível em:<http://www.flickr.com/photos/artexplorer/2310229651/sizes/z/in/photostream/> (URL da imagem). Consultado em: 04/09/2010

_____. Disponível em <http://farm2.staticflickr.com/1243/539353250_c09ae61c42_z.jpg> (URL da imagem). Consultado em: 04/09/2010

Moradores de rua, praça da Sé. Disponível em:

<http://exame.abril.com.br/economia/politica/noticias/populacao-de-rua-pede-trabalho-e-moradia-ao-novo-governo> (URL da imagem). Consultado em: 10/09/2010

Escada da Sé. Disponível em: <http://demagrela.wordpress.com/category/fotos-de-sao-paulo/page/6/> (URL da imagem). Consultado em: 10/09/2010

Tilted Arc, 1981. Disponível em: <http://www.tumblr.com/tagged/tilted+arc> (URL da imagem). (URL da imagem). Consultado em: 03/05/2010

Primeiro Tribunal de alçada Cível. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/rafael_clean/5890807855/> (URL da imagem). Consultado em: 04/09/2010

Cracolândia (SP). Disponível em: <http://www.r7.com/data/files/2C95/948F/34AF/7EB1/0134/B2B1/C74C/26BA/cracol%C3%A2ndia_eduardo%20enomoto_r7_TL.bmp> (URL da imagem). Consultado em: 17/01/2012

Marco da Paz (SP). Disponível em: <http://revistacontrarelogio.com.br/blogs/corrida-viva/files/2011/12/JuarezMartins_MarcodaPaz_PateodoCol%C3%A9gio_-6.jpg> (URL da imagem)> (URL da imagem). Consultado em: 09/06/2011

Masp (SP). Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/_qttQrgC2qTk/TTxsbgeWfuI/AAAAAAAAAQa0/LmXY9-iVcr4/s1600/masp.jpg> (URL da imagem). Consultado em: 17/09/2010

PASINI, Mariana (G1). Artistas de rua fazem passeata contra supostas restrições da Prefeitura. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/12/artistas-de-rua-fazem-passeata-contra-supostas-restricoes-da-prefeitura.html> (URL da imagem). Consultado em: 10/01/2012

Pateo do Collegio – São Paulo. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/pateodocollegio_1253557147.JPG> (URL da imagem). Consultado em:

Pateo do Collegio (vista aérea) - São Paulo. Disponível em: <http://margaretebarbosa.files.wordpress.com/2010/01/vista-aerea-do-centro-pateo-do-colegio.jpg> (URL da imagem). Consultado em: 10/01/2012

Manifestação artística, "artistas morrendo". Disponível em: http://www.cooperativadeteatro.com.br/2010/wpcontent/uploads/2010/08/mtr1_publicar.jpg> (URL da imagem). Consultado em: 07/01/2012

Rafael Pio e Palhaça. Disponível em: <http://www.omegageek.com.br/forum/showthread.php?t=6018> (URL da imagem). Consultado em: 07/01/2012

Manifestação dos artistas de rua. Disponível em:

<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/12/artistas-de-rua-fazem-passeata-contra-supostas-restricoes-da-prefeitura.html> (URL da imagem). Consultado em: 22/09/2011