UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

LAILA RENARDINI PADOVAN

FLORESTA NAS RUÍNAS DA CIDADE

FABULAR DANÇAS ENTRE PLANTAS, CORPOS E ESPAÇOS

CAMPINAS

2023

LAILA RENARDINI PADOVAN

FLORESTA NAS RUÍNAS DA CIDADE

FABULAR DANÇAS ENTRE PLANTAS, CORPOS E ESPAÇOS

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do Título de Doutora em Artes da Cena, na Área de Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LAILA RENARDINI PADOVAN E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS.

CAMPINAS
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P136f

Padovan, Laila Renardini, 1977-
Floresta nas ruínas da cidade : fabular danças entre plantas, corpos e espaços / Laila Renardini Padovan. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Ana Maria Rodriguez Costas.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Centro Cultural São Paulo. 2. Performance (Arte). 3. Paisagens. 4. Dança - Aspectos sociais. 5. Processo criativo. I. Costas, Ana Maria Rodriguez, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Forest in the ruins of the city : inventing dances among plants, bodies and spaces
Palavras-chave em inglês:
Centro Cultural São Paulo
Performance art
Landscape
Dance - Social aspects
Creative process
Área de concentração: Teatro, Dança e Performance
Titulação: Doutora em Artes da Cena
Banca examinadora:
Ana Maria Rodriguez Costas [Orientador]
Holly Elizabeth Cavrell
Josianne Francia Cerasoli
Marina Souza Lobo Guzzo
Verônica Gonçalves Veloso
Data de defesa: 05-05-2023
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-4469-242X
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/8060095172982368

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

LAILA RENARDINI PADOVAN

ORIENTADORA: ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS (orientadora)
2. PROFA. DRA. HOLLY ELIZABETH CAVRELL
3. PROFA. DRA. JOSIANNE FRANCIA CERASOLI
4. PROFA. DRA. MARINA SOUZA LOBO GUZZO
5. PROFA. DRA. VERÔNICA GONÇALVES VELOSO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA / Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 05.05.2023

A Pedro,
Anna Laura,
Leonardo e Milu
pelas polifonias,
furacões e
metamorfoses
da vida.

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa de doutorado foi desenvolvida a partir de encontros. Longe de ser um trabalho individual, as relações, provocações e afetos adentraram à pesquisa de forma a transformá-la de maneira contundente. Agradeço imensamente aos muitos seres que vieram contribuir e compor as práticas e reflexões presentes nessa tese.

– À minha orientadora Ana Terra por sua escuta sensível e parceria preciosa, acompanhando-me gentilmente e abarcando minhas propostas mirabolantes. Desenvolvemos uma linda relação de amizade e amor.

– Aos muitos participantes das diversas versões do projeto *Corpo e Paisagem*, que se tornaram meus parceiros de pesquisa ao se lançarem às experiências e constituírem coletivos repletos de cumplicidade.

– À maravilhosa equipe da Ação Cultural do Centro Cultural São Paulo (Adriane Bertini, Marisabel Lessi, Patrícia Sanches e Ana Beatriz Souza) pelo apoio do Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural ao projeto *Corpo e Paisagem* (2019) e pela confiança ao possibilitarem que a pesquisa prática desse doutorado se realizasse, habitando as reentrâncias do CCSP.

– Ao meu companheiro Leonardo, com quem vivo uma parceria de vida corajosa e intensa, que, quando vejo, estou lançando-me com confiança no desconhecido. Obrigada pelo apoio, amor e risadas.

– À minha filha e meu filho, Anna Laura e Pedro, por me ensinarem sobre outras maneiras de viver, tornando-me ao mesmo tempo frágil e forte.

– A Marina Guzzo e Cassiano Quilici pelas ricas contribuições no Exame de Qualificação, impulsionando-me a um mergulho aprofundado que gerou fortes modificações no texto.

– À minha amiga Lilian Walker que, além de participar do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, auxiliou-me a pensar a visualidade da tese.

– À equipe do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" (Ana Terra, Juliana Semeghini, José Teixeira, Laís Rosa e Flora Viviani) por terem *comprado* a ideia e pelas trocas enriquecedoras nos encontros.

– Aos convidados-palestrantes do *Ciclo de Leituras* do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" (Marina Guzzo, Karina Dias, Josianne Cerasoli, Paulo Nazareth, Carlos Queiroz e Cassiano Quilici), por terem sido fundamentais na reta final de meu doutorado, abrindo minha pesquisa para novas discussões e transformando-a.

– À Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros (Carolina Callegaro, Clara Gouvea, Alex Ratton, Ciro Godoy e Larissa Salgado) pelo prazer das muitas danças em lugares improváveis e por todos esses anos de uma sincera e profunda amizade.

– Ao Centro de Referência da Dança de São Paulo (CRD) por ter apoiado e acolhido em sua programação regular de cursos a realização de duas versões do projeto *Corpo e Paisagem* (em 2018 e 2022).

– A todes do grupo "Prática como Pesquisa", coordenado pelas queridas Marisa Lambert, Ana Terra e Silvia Geraldi, pelas amizades e pela pluralidade de atravessamentos entre artistas-pesquisadores.

– Ao meu cachorro Milu pela cumplicidade ao passar horas ao meu lado enquanto eu escrevia a tese, interrompendo-me diversas vezes com sua alegria e amor, trazendo respiro e leveza.

– À minha mãe Cecília pela proximidade com a música e as plantas; ao meu pai Sérgio pela calma e apoio constantes; e a minha irmã Lira pelo intenso amor mesmo em meio às diferenças.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Número do Processo 88887.817383/2023-00.

RESUMO

A pesquisa parte de uma reflexão sobre criações em dança contextuais, compreendendo suas heranças e diferenças em relação às criações para teatros italianos, para problematizar as relações entre artista, espectador, espaço e obra artística. Tendo como ponto de partida o projeto *Corpo e Paisagem,* realizado em 2019 no Centro Cultural São Paulo (CCSP) e contemplado com o 2º. Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural, a investigação foi se desenvolvendo durante o próprio fazer artístico, alinhando-se a Prática como Pesquisa e ao Método Cartográfico. Posteriormente, o extenso material criativo decorrente das práticas foi analisado a partir de um novo cenário pandêmico. Influenciada pelas experiências de morte e destruição decorrentes da pandemia da Covid-19 e do contexto social e político, a presente tese propõe a realização de uma releitura, a partir do *ponto de vida* das *plantas*, para as *Performances Itinerantes* coletivas criadas e realizadas no CCSP, onde emergiram múltiplas formas de *relação* entre os diversos *seres* envolvidos no projeto. Com a distribuição e descentralização da criação artística, constituíram-se relações interdependentes entre *espectadores*, *performers*, *transeuntes* e as *espacialidades arquitetônicas,* a partir de um estado de vulnerabilidade e responsabilidade. Tendo as *plantas* como guias da trajetória, o que se coloca em destaque é a esfera das *relações*, compreendendo como o projeto *Corpo e Paisagem* criou *assembleias polifônicas,* que reivindicaram e reataram relações de cooperação entre *pontos de vida* diversos, através de redes complexas de saberes localizados. Assim, a tese se direciona, de maneira imprevisível, das ruínas da cidade para um *devir-floresta*, onde os *seres* se emaranham em relações polifônicas, em uma espécie de dança em busca de (de)composições para um reencantamento de nossa relação com o mundo.

Palavras-Chave: Dança Contextual; Paisagem; Centro Cultural São Paulo; Performances Itinerantes; Assembleias Polifônicas; Arte Relacional.

ABSTRACT

The research stems from a reflection on contextual dance creations, understanding their heritages and differences in relation to creations for Italian theaters, to problematize the relationships between artist, spectator, space, and artwork. Starting from the *Corpo e Paisagem* project, carried out in 2019 at Centro Cultural São Paulo (CCSP) and contemplated with the *2º. Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural*, the investigation developed during the artistic production itself, aligning with Practice as Research and the Cartographic Method. Subsequently, the extensive creative material resulting from the practices was analyzed from a new pandemic scenario. Influenced by experiences of death and destruction resulting from the Covid-19 pandemic and the social and political context, this thesis proposes a re-reading, from the point of view of plants, of the collective Itinerant Performances created and performed at CCSP, where multiple forms of relationship emerged among the various beings involved in the project. With the distribution and decentralization of artistic creation, interdependent relationships were established between spectators, performers, passersby, and architectural spatialities, from a state of vulnerability and responsibility. With plants as guides for the trajectory, what stands out is the sphere of relationships, understanding how the *Corpo e Paisagem* project created polyphonic assemblies, which claimed and re-established relations of cooperation between diverse points of life, through complex networks of localized knowledge. Thus, the thesis turns, in an unpredictable way, from the ruins of the city to a becoming-forest, where beings interweave in polyphonic relationships, in a kind of dance in search of (de)compositions for a re-enchantment of our relationship with the world.

Keywords: Contextual Dance; Landscape; Centro Cultural São Paulo; Itinerant Performances; Polyphonic Assemblies; Relational Art.

LISTA DE IMAGENS

PONTO DE VIDA

Imagem 1 – Desenho de Laila Padovan realizado na primeira infância. – p. 20

TRAJETÓRIAS EM DANÇA

Imagem 2 – Desenho de Laila Padovan realizado durante sua pesquisa de mestrado no Instituto de Psicologia da USP, em 2014. – p. 30

Imagem 3 – Montagem com três fotos do projeto *Puntear-pesquisa* da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2007. Crédito das fotos: Alex Ratton. – p. 39

Imagem 4 – Montagem com quatro fotos do espetáculo *Puntear* da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2008. Crédito das fotos: Fernando Sciarra, Pablo de Sousa e Alex Ratton. - p. 41

Imagem 5 – Montagem com três fotos do espetáculo *Duas Memórias* da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2010. Crédito das fotos: Pablo de Sousa. - p. 45

Imagem 6 – Montagem com três fotos do espetáculo *Lugar do Outro* da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2011 e 2012. Crédito das fotos: Rogério Ortiz e Alessandra Haro. p. 49

Imagem 7 – Montagem com três fotos do espetáculo *Lugar do Outro* da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2011. Crédito das Fotos: Alessandra Haro. - p. 50

Imagem 8 – Foto do espetáculo *Espaços Invisíveis* da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2013. Crédito da foto: Clarissa Lambert. - p. 54

Imagem 9 – Montagem com quatro fotos do espetáculo *Espaços Invisíveis* Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2016. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 55

Imagem 10 – Montagem com quatro fotos do vídeo-dança *Sobre Ruas e Rios* da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em 2014. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 57

Imagem 11 – Montagem com três fotos do solo itinerante *Desplazarse* de Laila Padovan, na Espanha, em 2017. Crédito das fotos: Tristán Peréz-Martín. - p. 61

Imagem 12 – Montagem com três fotos da primeira versão do projeto *Corpo e Paisagem* no CRD, em 2018. - p. 63

SEMENTES

Imagem 13 – Desenho de um transeunte-espectador realizado durante a *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"*, do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. - p. 66

TERRENO

Imagem 14 – Desenho da participante Lilian Walker realizado durante a Residência Artística *Paisagens Mutantes*, dentro do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. - p. 83

Imagem 15 – Foto do processo de canalização do Rio Itororó para a construção da Avenida 23 de maio, onde posteriormente o CCSP se instalaria. Foto disponível no site: https://sampahistorica.wordpress.com/2016/02/03/memorias-do-sr-takeda-e-do-itororo/ p. 86

Imagem 16 – Montagem com cinco fotos de detalhes da arquitetura do CCSP, realizadas por uma participante durante as pesquisas do projeto *Corpo e Paisagem*, em 2019. Crédito das fotos: Lilian Walker. - p. 91

ÁRVORE

Imagem 17 – Desenho de Laila Padovan realizado durante a fase final da pesquisa de doutorado, em 2022. - p. 95

Raízes (porão e subsolos)

Imagem 18 – Desenho da participante Maria Julia Kaiser realizado durante a Residência Artística *Paisagens Mutantes*, dentro do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. - p. 106

Imagem 19 – Desenho da participante Lilian Walker realizado durante a Residência Artística *Paisagens Mutantes*, dentro do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. - p. 109

Imagem 20 – Montagem com três fotos do processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Felipe Sales (participante do projeto). - p. 112

Imagem 21 – Montagem com duas fotos do processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Felipe Sales (participante do projeto). - 113

Imagem 22 – Montagem com três fotos do processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Erika Ozako (participante do projeto). - p. 115

Imagem 23 – Foto da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Clarissa Lambert. - p. 116

Imagem 24 – Montagem com quatro fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Clarissa Lambert. - p. 117

Imagem 25 – Montagem com duas fotos do processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Felipe Sales (participante do projeto). - p. 120

Imagem 26 – Montagem com duas fotos do processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Laila Padovan e Fábio Paiva (participante do projeto). - p. 122

Imagem 27 – Montagem com três fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Laila Padovan, Clarissa Lambert e Cau Silva (participante do projeto). - p. 123

Imagem 28 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Felipe Sales (participante do projeto) e Clarissa Lambert. - p. 124

Imagem 29 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Escuro"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Erika Ozako (participante do projeto). - p. 128

Imagem 30 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Escuro"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 135

Imagem 31 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Escuro"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert e Paulo Cesar Lima. - p. 136

Imagem 32 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Escuro"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Paulo Cesar Lima e Erika Ozako (participante do projeto). - p. 137

Imagem 33 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Escuro"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Erika Ozako (participante do projeto) e Clarissa Lambert. - p. 138

Imagem 34 – Montagem com cinco fotos da *Performance Itinerante "Escuro"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 141

Caules e Folhas (andares intermediários)

Imagem 35 – Montagem com duas fotos, uma da *Performance Itinerante "Escuro"* e a outra de *"Temporã"*, ambas do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert e Veronica Pereira. - p. 145

Imagem 36 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 149

Imagem 37 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Veronica Pereira e Clarissa Lambert. - p. 150

Imagem 38 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Veronica Pereira e Clarissa Lambert. - p. 151

Imagem 39 – Foto da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Victor Fornitani. - p. 153

Imagem 40 – Montagem com quatro fotos da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 156

Imagem 41 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 157

Imagem 42 – Montagem com cinco fotos da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 158

Imagem 43 – Foto da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Veronica Pereira. - p. 161

Imagem 44 – Montagem com três fotos da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em outubro de 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert e Veronica Pereira. - p. 163

Imagem 45 – Montagem com duas fotos do processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Lilian Walker (participante do projeto) e Laila Padovan. - p. 167

Imagem 46 – Foto da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Clarissa Lambert. - p. 169

Imagem 47 – Montagem com três fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 170

Imagem 48 – Montagem com três fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 173

Imagem 49 – Foto da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Clarissa Lambert. - p. 174

Imagem 50 – Montagem com quatro fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 175

Imagem 51 – Montagem com quatro fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 176

Imagem 52 – Desenho da participante Lilian Walker realizado durante o processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. - p. 178

Flores (telhado e andar superior)

Imagem 53 – Montagem com três fotos, sendo duas da *Performance Itinerante "Temporã"* e uma de *"À Beira de Si"*, ambas do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 181

Imagem 54 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 185

Imagem 55 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 186

Imagem 56 – Montagem com duas fotos do processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Felipe Sales e Fábio Paiva. - p. 188

Imagem 57 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 191

Imagem 58 – Foto da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Clarissa Lambert. - p. 192

Imagem 59 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 193

Imagem 60 – Montagem com cinco desenhos, sendo: quatro de transeuntes-espectadores realizados durante a *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"*, do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019; e um realizado pela participante Maria Julia Kaiser durante a Residência Artística *Paisagens Mutantes*, dentro do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. - p. 195

Frutos e sementes (limites com a rua)

Imagem 61 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. p. 201

Imagem 62 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 202

Imagem 63 – Montagem com três fotos da *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 205

Imagem 64 – Foto da *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Clarissa Lambert. - p. 206

Imagem 65 – Montagem com duas fotos da *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 207

Imagem 66 – Montagem com quatro fotos da *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 209

Imagem 67 – Foto da *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Clarissa Lambert. - p. 210

Imagem 68 – Montagem com três fotos da *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 211

FLORESTA

Imagem 69 – Desenho do participante Getúlio Lima realizado durante a Residência Artística *Paisagens Mutantes*, dentro do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. - p. 214

Participantes do Grupos Temáticos

Imagem 70 – Montagem com três fotos de momentos do processo de criação e dos bastidores das apresentações das *Performances Itinerantes* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert e Victor Fornitani. - p. 222

Espacialidades Arquitetônicas

Imagem 71 – Montagem com três fotos de momentos dos processos de criação das *Performances itinerantes* do projeto Corpo e Paisagem no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Cléo Beolchi e Lilian Walker (participantes do projeto). - p. 234

Imagem 72 – Foto da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert. - p. 245

Espectadores, performers, artistas, transeuntes e habitantes

Imagem 73 – Montagem com quinze desenhos realizados por transeuntes-espectadores durante a *Performance Itinerante "Concreto Veraneio"*, do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. - p. 291

Imagem 74 – Montagem com duas fotos tiradas durante as práticas da Residência Artística *Paisagens Mutantes* dentro do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. Crédito das fotos: Lilian Walker. - p. 296

Imagem 75 – Foto tirada após uma das apresentações da *Performance Itinerante "Temporã"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Victor Fornitani. - p. 298

Imagem 76 – Montagem com cinco fotos de momentos dos bastidores das apresentações das *Performances Itinerantes* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito das fotos: Clarissa Lambert, Erika Ozako e Victor Fornitani. - p. 299

Plantas

Imagem 77 – Montagem com uma foto e um desenho da participante Maria Julia Kaiser realizado durante a Residência Artística *Paisagens Mutantes*, dentro do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. - p. 307

Imagem 78 – Desenho de Laila Padovan realizado durante a fase final da pesquisa de doutorado, em 2022. - p. 312

RUÍNAS

Imagem 79 – Desenho da participante Lilian Walker realizado durante o processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. - p. 316

Imagem 80 – Foto da *Performance "Corpo-Planta"* criada na Residência Artística *Paisagens Mutantes* do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. Crédito da foto: Laila Padovan. - p. 321

Imagem 81 – Montagem com quatro imagens: uma colagem da partcipante Laura Fernandes e três fotos da *Performance "Corpo-Planta";* criadas na Residência Artística *Paisagens Mutantes* do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. Crédito das fotos: Beatriz Posto. - p. 323

Imagem 82 – Montagem com duas fotos da Residência Artística *Paisagens Mutantes* do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. Crédito das fotos: Laila Padovan. - p. 324

Imagem 83 – Montagem com duas fotos da Residência Artística *Paisagens Mutantes* do projeto de extensão "Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas" do Instituto de Artes da UNICAMP, em 2022. Crédito das fotos: Maria Julia Kaiser e Laila Padovan. - p. 325

Imagem 84 – Montagem com três fotos do projeto *Corpo e Paisagem: estudos em (de)composição* realizado no CRD, em 2022. Crédito das fotos: Laila Padovan e Uxa Xavier. - p. 329

Imagem 85 – Montagem com duas fotos do projeto *Corpo e Paisagem: estudos em (de)composição* realizado no CRD, em 2022. Crédito das fotos: Laila Padovan. - p. 330

Imagem 86 – Foto do processo de criação da *Performance Itinerante "À Beira de Si"* do projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, em 2019. Crédito da foto: Lilian Walker. - p. 335

Imagem 87 – Foto do projeto *Corpo e Paisagem: estudos em (de)composição* realizado no CRD, em 2022. Crédito da foto: Laila Padovan. - p. 337

SUMÁRIO

INSTRUÇÕES AO LEITOR 17

1. **IRROMPER** 19

PONTO DE VIDA 20
Primeiras histórias por uma Cidade Patriarcal Colonialista

TRAJETÓRIAS EM DANÇA 30
A saída do Teatro Italiano para o encontro com a Arte Contextual

2. **FABULAR** 65

SEMENTES 66
Projetar formas de vida singulares

DELINEANDO A PESQUISA 67
À escuta de processos de emergência imprevisíveis

O PROJETO CORPO E PAISAGEM 77
Criando formas de relação

TERRENO 83
Reconhecendo o lugar de plantio

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO 84
História e projeto arquitetônico

ARQUITETURA DE PASSAGEM 92
Ruas, ligações e corredores como convites para caminhar

ÁRVORE 95
O andar das plantas

RAÍZES 105
Porão e subsolos: afundar no inconsciente subterrâneo
1. Parede inclinada de tijolinhos 110
2. Vão escuro embaixo da escada 114
3. Porão dos restos 119
4. Biblioteca 125

CAULES e FOLHAS 144
Andares intermediários: criar formas por entre coreografias do cotidiano
5. Jardim de Árvores 144
6. Cafeteria 152
7. Rampas e Passagens 160
8. Escada azul da caixa d'água 165
9. Área expositiva 171

FLORES 180
Telhado e andar superior: devaneios do espaço aéreo
10. Encruzilhada das Rampas 180
11. Jardim Suspenso 183

FRUTOS e SEMENTES 196
Limites com a rua: trocas e relações entre dentro e fora
12. Corredor da dança e praça de entrada 196
13. Rua de acesso 203

FLORESTA 214
Cultivando Assembleias Polifônicas

PARTICIPANTES DOS GRUPOS TEMÁTICOS 217
Coletivos como espaços democráticos

ESPACIALIDADES ARQUITETÔNICAS 228
O espaço não é um objeto inerte, é vivo e age

PERFORMANCES ITINERANTES 248
Dramaturgias Relacionais

ESPECTADORES, ARTISTAS, PERFORMERS, TRANSEUNTES E HABITANTES 262
Espaço de jogo e de relações de corresponsabilidade

PLANTAS 303
Fabulações para um Devir Floresta

3. **DECOMPOR** 315

RUÍNAS 316
Plantios em tempos de destruição

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 339

ANEXOS 350

INSTRUÇÕES AO LEITOR

Antes mesmo de iniciarmos as discussões dessa tese, cabe introduzir uma breve explicação (ou aviso) acerca da estrutura e do encadeamento desse texto, portanto, dos desafios inerentes ao leitor. O texto da tese é encarado como uma experiência a ser vivida, mais especificamente como uma experiência estética, na qual a passagem por cada página revela, constitui e cria a pesquisa.

A tese apresenta três partes principais: *IRROMPER*, *FABULAR* e *DECOMPOR*. Na primeira parte, intitulada *IRROMPER*, apresento ao leitor aquilo que antecede as ações principais da pesquisa, introduzindo e contextualizando sua temática geral a partir do *ponto de vida* que ocupo e de minhas trajetórias em dança anteriores, mescladas a uma compreensão das peculiaridades do que chamo aqui de *dança contextual*. Na parte intitulada *FABULAR*, em uma alusão ao ciclo de crescimento de uma árvore, é desenvolvido o percurso principal da presente pesquisa, com discussões e reflexões emergidas das práticas artísticas do projeto *Corpo e Paisagem*, realizado no CCSP (Centro Cultural São Paulo). Em *DECOMPOR*, observa-se o que ocorreu após as experiências de *Corpo e Paisagem*, apontando possíveis destinos ou reverberações dessa pesquisa no momento atual e em futuros próximos, os correlacionando a nossos contextos social e político. Apesar de a tese se estruturar aparentemente de maneira cronológica, o passado apresentado se vê atualizado e transformado pelo presente e pelo futuro, em um ir e vir no tempo, de forma a constituir camadas sobrepostas de sentidos que se emaranham em uma espécie de rede.

Nesse ir e vir do tempo, as imprevisibilidades da própria pesquisa e do contexto pandêmico em que se inseria me levaram a intuir e acrescentar uma nova camada de sentidos às experiências do projeto *Corpo e Paisagem:* o *ponto de vida das plantas*. O universo vegetal adentrou o texto a ponto de transmutá-lo, impulsionando a me deixar ser guiada pelas plantas em busca de fabulações, em direção a um *devir floresta*. A escrita desse texto, portanto, pega emprestadas das plantas suas terminologias para poder lançar um novo olhar para a

pesquisa, fazendo brotar as raízes do texto e proporcionando, quem sabe, a criação de novos frutos. Ao trilhar o tortuoso caminho de crescimento de uma árvore, com desvios, sobreposições, atalhos, brotamentos e curvas, o leitor verá surgir os sentidos da tese a cada passo dado através do ato de atravessar diferentes paisagens e do encontro com diversos *seres* desses ecossistemas complexos, em um caminho em que não se sabe ao certo seu destino final.

As diversas imagens presentes no decorrer da tese permeiam este percurso do leitor, convidando-o a adentrar nas experiências descritas não apenas através da linguagem escrita como também através de desenhos e fotos, produzidos tanto pelos próprios participantes do projeto *Corpo e Paisagem*, quanto por mim e por fotógrafos que registraram as performances criadas. Essa visualidade de autoria polifônica é um convite ao despertar de nuances sensoriais, com cores, formas, traços, texturas, invisibilidades, sombras, que atiçam a imaginação e compõem ativamente os sentidos da tese.

Dicas para trilhar o percurso de leitura:

– Abrir-se ao imprevisível;
– Ler como quem está em movimento;
– Libertar o tempo, acolher idas e vindas, surpresas, ralentares, sobreposições;
– Deixar as perguntas e os objetivos se delinearem durante o percurso;
– Ler como uma experiência estética;
– Percorrer o caminho com seus altos e baixos, desvios, bifurcações, retornos, atalhos, buracos;
– Rastejar, caminhar, cair, tropeçar, se encantar, pausar, se cansar, se perder e se aventurar;
– Transitar sua atenção por estados flutuantes, focados, aterrados, contemplativos e distraídos;
– Mesclar a sensação solitária da leitura com a sensação de estar acompanhado em um caminho trilhado coletivamente;
– Fabular e imaginar;
– Desfrutar do percurso.

1. IRROMPER

PONTO DE
VIDA

PONTO DE VIDA

Primeiras histórias por uma Cidade Patriarcal Colonialista

Não te deixes destruir…
Ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas.
Recria tua vida, sempre, sempre.
Remove pedras e planta roseiras e faz doces.
Recomeça.
Faz de tua vida mesquinha
um poema.
E viverás no coração dos jovens
e na memória das gerações que hão de vir.
Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Toma a tua parte.
Vem a estas páginas
e não entraves seu uso
aos que têm sede.

(Cora Coralina, *Melhores Poemas*, 2017)

Nasci em 27 de agosto de 1977, no bairro do Tatuapé, localizado na Zona Leste da cidade de São Paulo. Ali, em uma casa térrea com jardim de plantas, cresci junto a minha irmã e meus pais e iniciei minhas relações com a rua e a cidade. Como uma menina branca de classe média-baixa, descendente de imigrantes italianos, sempre recebi muitas instruções sobre como deveria me mover e me portar em minhas trajetórias pela cidade. A rua era considerada um lugar perigoso. Eram raros os momentos em que eu podia habitar as ruas do bairro, brincando com outras crianças, pois havia um temor de que eu ficasse "vagabundeando" e deixasse de estudar. O bairro do Tatuapé, nessa época, assemelhava-se a uma cidade do interior, com casas simples que se estendiam por ruas tranquilas. Com a construção da estação do Metrô Tatuapé, em novembro de 1981, vi e senti as progressivas verticalização e transformação do bairro, com a construção de prédios, bares, restaurantes, *shopping* e escritórios, o que, por um lado, atraiu uma classe média-alta gerando a valorização dos imóveis e, por outro, levou à degradação e ao abandono de algumas regiões do bairro.

Passei toda a infância e adolescência morando na mesma casa, a partir de onde eu traçava minhas trajetórias na

cidade. Os caminhos para as casas de minhas duas avós, que moravam no mesmo bairro, eram habitualmente percorridos a pé pela família, sendo que, aos poucos, fui ganhando autonomia para realizá-los sozinha. Ainda pequena, aos finais de semana, uma das minhas alegrias era escapar de casa bem cedinho pela manhã, enquanto todos dormiam, para ir à casa de uma de minhas avós. Eu me arriscava a caminhar sozinha um quarteirão, escondida de meus pais, e no caminho costumava colher algumas flores amarelas de alamanda (minha flor favorita até hoje). Essa subversão gerava conflitos, mas era um pequeno gesto de liberdade que fazia com que as ruas ganhassem novos cheiros e sentidos. Já no início da adolescência, outro caminho habitual, realizado sozinha ou junto com minha irmã, era o percurso até a escola, que ficava um pouco mais distante, a vários quarteirões de casa. Lembro-me da subida na volta para casa, do calor do sol do meio-dia e da pressa para chegar, pois à tarde eu tinha minhas aulas de dança. Em uma dessas voltas, me recordo do primeiro assédio que sofri: estava sozinha, já chegando em casa, quando um homem que andava atrás de mim aproveitou meu gesto de parar e abrir o portão para “passar a mão” em meus pequenos seios que mal haviam se desenvolvido. Fiquei assustadíssima e corri para dentro de casa, morrendo de vergonha e com muito medo de que ele pudesse voltar, pois já sabia onde eu morava. Nunca contei nada aos meus pais, me sentia exposta demais. Guardei esse temor e convivi com ele por algum tempo.

Dos 8 aos 17 anos, fiz a formação em dança na Escola Municipal de Bailado de São Paulo, chamada atualmente Escola de Dança do Teatro Municipal, que, na época, localizava-se embaixo do Viaduto do Chá (onde hoje está abrigado o Centro de Referência da Dança). Durante esse período de minha vida, todos os dias da semana percorri o trajeto de minha casa no Tatuapé (zona Leste) para a Escola Municipal de Bailado no Anhangabaú (Centro), utilizando como meio de transporte o metrô. Inicialmente realizado com a presença de algum adulto (avó ou mãe) e, depois, percorrido sozinha ou junto de minha irmã, cresci ouvindo muitas recomendações e instruções sobre como fazer esse trajeto em “segurança”, aprendendo de que forma eu deveria andar e agir.

A caminhada deveria ser rápida e objetiva, sem desvios e distrações que levassem meu corpo a ficar titubeante e vulnerável. O olhar deveria ser focado e, ao mesmo tempo,

atento a tudo ao redor, buscando perceber quem se aproximava por trás, se havia alguém suspeito ao meu lado; um olhar firme que não expressasse inseguranças. Eu deveria usar roupas que não chamassem a atenção de homens ou de possíveis ladrões, uma roupa simples, sem nada "de valor" e que não mostrasse o corpo, para supostamente evitar abusos sexuais e assaltos. Quando estivesse dentro do metrô, o cuidado com os pertences e o próprio corpo deveria ser redobrado, pois os homens aproveitavam o vagão lotado para tentar "algo" às escondidas. Assim, em meio à sensação de "sardinha em lata" vivida no metrô, eu deveria manter a mochila à frente do corpo e tentar me esquivar de contatos corporais (o que era simplesmente impossível) e, caso alguém me fizesse algo suspeito, eu deveria gritar de forma a tentar me defender ao chamar a atenção dos demais usuários do metrô. Vivi algumas situações suspeitas e me lembro da dúvida de não saber se, de fato, estava acontecendo um assédio, o que me gerava muito mal-estar. Em meio a certa confusão, não me lembro de gritar ou pedir ajuda nessas situações, buscava somente tentar me esquivar e sair de perto. Apesar das experiências sufocantes e amedrontadoras do metrô, era um meio de transporte fascinante para mim, com seus túneis subterrâneos incríveis e com uma multiplicidade de pessoas e acontecimentos que despertavam minha curiosidade. Criei uma relação de proximidade com esse meio de transporte, sentindo-o como algo familiar e cheio de afetos (bons e ruins). Carrego essa sensação até hoje.

Nesse percurso à Escola Municipal de Bailado (EMB), a chegada ao Anhangabaú descortinava cheiros típicos daquela espacialidade: odor de urina, de gato e de feijão cozinhando na panela de pressão. Não eram cheiros agradáveis e revelavam a existência de habitantes prévios à minha passagem por ali. A própria Escola Municipal de Bailado exalava esses cheiros, e sua localização abaixo do Viaduto do Chá trazia uma sensação de habitar os subterrâneos. Ali, dancei nos subterrâneos por um longo tempo de minha vida e convivi com a exuberância e a opulência do Teatro Municipal que se localizava logo acima do Viaduto. Escutava constantemente histórias sobre uma passagem secreta subterrânea que interligava a EMB ao Teatro Municipal, e ficava imaginando se alguma das portas e passagens escuras interditadas da estranha arquitetura da escola poderia ser a entrada dessa passagem secreta. O contraste entre meu cotidiano na obscura EMB, localizada no

subterrâneo, se contrastava com sonhos relacionados à bela arquitetura do Teatro Municipal, que trazia uma imagem de ascensão.

Os perigos que rondavam minhas caminhadas até a EMB faziam com que, inicialmente, eu não arriscasse passear ou caminhar mais livremente pelas ruas de seus arredores. Lembro-me de uma vez em que tentaram roubar minha mochila, mas a segurei com tanta força que acabaram desistindo. As instruções, portanto, eram que eu fosse e voltasse sem fazer desvios. No entanto, me lembro de um dia em que minha professora faltou e eu deveria ficar esperando minha irmã acabar suas aulas para voltarmos juntas para casa. Sentada e entediada na entrada da escola, decidi transgredir minhas orientações prévias e, ao invés de ficar ali, parada, subi as escadarias e peguei um ônibus sem saber seu destino. Não me lembro bem como tudo ocorreu e como consegui voltar a tempo de estar ali quando minha irmã saiu, mas lembro da sensação de ser desbravadora, livre e, ao mesmo tempo, do pavor de algo dar errado e eu ser descoberta. Quando eu já estava com meus 14 ou 15 anos aproximadamente, eu adorava sair da aula com uma amiga e tomar um mate gelado nos arredores da escola para, depois, voltarmos juntas de metrô (ela também tinha como destino a estação Tatuapé). Dentro do metrô, “avoadas” e envolvidas em nossas conversas imaginativas e desviantes, esquecíamos um pouco da objetividade do percurso e, sem querer, passávamos a estação e íamos parar mais longe, sendo necessário fazer o caminho de volta. Nos divertíamos muito com esses deslizes, tudo parecia lúdico, em uma espécie de jogo.

A movimentação vivida durante a trajetória até a Escola Municipal de Bailado se contrastava com a movimentação aprendida dentro das aulas de balé clássico e dança moderna. Senti meu corpo e meu movimento sendo moldados pelas formas aprendidas ao me deslocar pelas ruas e pelas formas aprendidas no balé ao deslizar, saltar e girar em um chão liso de uma sala de dança supostamente “protegida” (na verdade, era constantemente invadida por cheiros estranhos, além de outros seres como gatos, ratos e baratas que conviviam com nossos passos de dança). Carrego comigo em meus gestos essa bagagem de códigos de movimento gerados pela interação com as espacialidades da rua e da sala de dança, localizadas no centro de São Paulo e embaixo do viaduto. No entanto, apesar de diferentes, as formas de me mover nessas duas espacialidades

tinham algo em comum: um modelo prévio rígido a ser seguido, com pouco espaço para experimentações, distrações, lentidões, surpresas, criações ou erros. As ruas do Centro de São Paulo passaram a ser, desde criança, lugares familiares e constituintes das minhas formas de estar no mundo, e, não à toa, se configurariam mais adiante como locais de minha pesquisa e criação em dança.

Essas primeiras experiências com a rua, bem como muitas outras que perpassaram minha vida, são constituintes das maneiras como aprendi a me mover na cidade, gerando hábitos de movimento e moldando meu corpo de forma a delimitar minha relação com o mundo.

> [...] ela está aprendendo que ser uma mulher sozinha na cidade significa aprender um conjunto de hábitos físicos, principalmente de forma inconsciente. Com o tempo e por meio da repetição (ou iteração, como diria Judith Butler), os hábitos se condensam e moldam o corpo. Sua postura, andar, expressões faciais, movimentos, gestos, contato visual, postura, tensão muscular e muito mais são moldados por circular no ambiente urbano – a cidade dos homens – e pelas relações sociais que giram dentro dele (KERN, 2021, p. 225).

Leslie Kern (2021), com seu livro “Cidade Feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens”, me ajudou a perceber de maneira mais nítida que muitas das minhas experiências na cidade estavam (e estão) permeadas pelas características que carrego em meu corpo, se destacando dentre elas a minha condição enquanto *mulher*. E, indo mais além, que essa condição também traz influências às maneiras como venho pesquisando e atuando artisticamente em espaços da cidade. Os saberes localizados que trago comigo e que compartilho nessa tese de doutorado nascem, portanto, da relação de meu corpo, suas características e histórias, com os espaços vividos na cidade e as relações interpessoais. Inspirada em Kern (2021), decido partir, portanto, dessa geografia mais próxima, vinculada ao meu próprio corpo e à sua vida cotidiana.

> Por onde começar? Comece com o material. A questão do corpo. Adrienne Rich lista as particularidades de seu corpo – cicatrizes, gravidez, artrite, pele branca, sem estupros, sem abortos – como um lembrete de como seu corpo a mantém fundada em seu próprio ponto de vista, o que lhe permite sobre o que falar e escrever. O que meu corpo me permite falar e escrever? (KERN, 2021, p. 37).

Em consonância com Kern (2021), os escritos dessa tese de doutorado partem daquilo que meu corpo me permite dizer. Como uma *mulher branca* que cresceu e vive até hoje na metrópole de São Paulo, posso reconhecer que minhas experiências urbanas estão situadas e intimamente relacionadas a essas características que carrego em meu corpo. Dentro dessa perspectiva parcial que ocupo, minha identidade de gênero é um fator determinante. As instruções que recebi quando criança sobre como me mover na cidade, principalmente em relação aos perigos presentes nas ruas, apontam para algo que diz respeito à experiência de muitas mulheres, o que difere substancialmente de como os homens experienciam a cidade.

> Como mulher, minhas experiências urbanas cotidianas estão profundamente ligadas ao gênero. Minha identidade de gênero molda como eu me movo pela cidade, como vivo meu cotidiano e as opções que estão disponíveis para mim. Meu gênero é mais do que meu corpo, mas meu corpo é o lugar da minha experiência, onde minha identidade, história e os espaços em que vivi se encontram, interagem e se escrevem na minha carne. Este é o espaço de onde escrevo (KERN, 2021, p. 21-22).

Ao me deparar com o livro “Cidade Feminista”, de Leslie Kern (2021), pude rememorar episódios de minhas experiências na cidade, de forma a perceber que minha identidade de gênero delimitou a vivência de certas qualidades de relação com o espaço público, com a rua e os transeuntes. Segundo Kern (2021), devido ao fato de as cidades serem construídas e projetadas *por* e *para* homens brancos, tendo o corpo masculino como modelo, há a perpetuação de seus privilégios, com a criação de espaços e situações que dificultam e limitam os movimentos das mulheres e seus acessos a diferentes espaços. Dessa forma, os ambientes construídos das cidades carregam, em sua arquitetura e suas regras de fluxos, elementos de uma sociedade patriarcal colonialista, contribuindo de forma contundente para a criação e a manutenção de relações de exclusão e opressão sexistas e racistas.

> […] as mulheres ainda têm na cidade uma série de barreiras – físicas, sociais, econômicas e simbólicas – que moldam suas vidas diárias de formas profundas (embora, não somente) de acordo com o gênero. Muitas dessas barreiras são invisíveis para os homens, porque sua própria vivência significa

> que eles raramente as encontram. Isso significa que os principais tomadores de decisão das cidades, que na maioria ainda são homens, fazem escolhas em relação a todas as coisas, de política econômica urbana ao planejamento de moradias, da localização das escolas aos assentos de ônibus (...), sem tomar conhecimento, muito menos se preocupar como essas decisões afetam as mulheres. A cidade foi criada para apoiar e facilitar os papéis tradicionais do gênero masculino e estabelecendo as experiências dos homens como "regra", com pouca consideração de como a cidade cria bloqueios para as mulheres e ignora seu contato diário com a vida urbana. Isso é o que quero dizer com "cidades dos homens" (KERN, 2021, p. 18, grifos da autora).

Outro fator determinante da perspectiva parcial que ocupo é o de ser uma mulher *branca*. Isso me traz privilégios corporificados que fazem com que minha experiência da cidade seja, em parte, diferente da experiência de mulheres *negras*. Segundo bell hooks (2019), as mulheres negras, em termos coletivos, estão na base da pirâmide ocupacional e seu *status* social é inferior ao de qualquer outro grupo, fazendo com que vivam opressões sexistas, racistas e de classe. Assim, as formas de se mover e os lugares permitidos de circulação diferem entre mulheres *brancas* e *negras*, bem como em relação às suas condições socioeconômicas. Enquanto *mulher branca de classe média*, os espaços por mim ocupados na cidade são aqueles condizentes com essas características, o que faz com que eu viva limitações por ser *mulher*, mas tenha certos privilégios de circulação e atuação por ser *branca* e de *classe média*.

> Esse privilégio corporificado não nega os medos e exclusões de gênero em minha vida. Em vez disso, os privilégios que tenho se cruzam e informam minhas experiências como mulher. Ao longo do livro, tento ser transparente sobre o que minha perspectiva parcial oferece e o que ela obscurece. Trabalhar com o compromisso de compreender que todo conhecimento está localizado – ou seja, todo conhecimento vem de algum lugar – exige que eu reconheça que mesmo onde sou (ou era) uma "insider", por exemplo, em Toronto, minha cidade natal, minha perspectiva não é definitiva (KERN, 2021, p. 35, grifos da autora).

De modo semelhante às colocações de Kern (2021), quando discuto, nessa tese, minhas criações em dança e suas trajetórias por espaços do cotidiano da cidade, busco nomear e explicitar o lugar de onde escrevo, podendo eventualmente

pincelar experiências pessoais em meio às discussões teóricas, a fim de tornar visível como meu corpo e os lugares de onde venho e por onde circulo permitem que eu produza saberes específicos, que não se pretendem universalizantes, nem tampouco neutros. Isso não significa que esses saberes são de menor importância. Todo conhecimento é parcial e nasce de algum lugar, mesmo aqueles que escondem sua parcialidade ao se nomearem neutros e objetivos. O conhecimento que se pretende universal está fundado em uma maneira de exercer o poder e a opressão. Sobre isso, Grada Kilomba (2019) argumenta:

> Sendo assim, demando uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e um lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas – não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os *brancas/os* afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder. Desse modo, se esses ensaios parecem preocupados em narrar as emoções e a subjetividade como parte do discurso teórico, vale lembrar que a teoria está sempre posicionada em algum lugar e é sempre escrita por alguém (KILOMBA, 2019, p. 58, grifo da autora).

O relato de algumas de minhas primeiras experiências e trajetórias na cidade, conforme escrito no início desse texto, dá as pistas iniciais do lugar de onde partem minhas criações artísticas e minhas reflexões teóricas, sendo uma atmosfera fundante de outros desdobramentos. Ao me situar, atuando a partir de uma perspectiva parcial, o que acaba se revelando é não apenas um *ponto de vista* específico sobre o mundo, mas sobretudo um *ponto de vida*[1], ou seja, não se trata de um lugar de onde *observo*, mas sim de onde *vivo*.

Meu corpo, com suas características específicas e moldado por essas instruções de movimento e de postura geradas por uma cidade patriarcal e colonialista, busca, através das pesquisas dessa tese, a possibilidade de outras vivências para além dessas já instituídas, habitando as fissuras das cidades, a fim de encontrar e provocar brechas nesse sistema dominante. Assumo, através da provocação de diferentes

1 Empresto esse termo *ponto de vida* de Emanuele Coccia (2018) em "A Virada Vegetal". Abordarei melhor esse termo mais adiante.

maneiras de habitar o espaço público, uma posição feminista sobre a cidade; ou seja, me posiciono “contra um conjunto de relações de poder emaranhadas” (KERN, 2021, p. 34). Esse posicionamento feminista não significa que estou somente interessada no ponto de vista - ou, melhor, *ponto de vida* - das mulheres, mas sim que busco uma experiência de cidade que seja capaz de acolher diferentes corporeidades. A luta por uma cidade feminista requer, portanto, uma abordagem interseccional, sendo uma busca pela eliminação de toda e qualquer relação de opressão; e não àquela apenas relacionada à mulher. Talvez meus percursos dançantes por espaços da cidade tenham como primeiro motivador essa questão e se desenrolem como tentativas de encontrar ou criar outras cidades possíveis.

> Na verdade, todos nós temos a capacidade de fazer novos mundos urbanos – mundos urbanos feministas – mesmo que esses mundos durem apenas um instante, ou existam apenas em uma pequena área da cidade. Parte do desafio é reconhecer onde essas alternativas já estão em jogo e descobrir se elas podem ser ampliadas ou adaptadas a ambientes diferentes (KERN, 2021, p. 38).

TRAJETÓRIAS EM DANÇA

TRAJETÓRIAS EM DANÇA

A saída do Teatro Italiano para o encontro com a Arte Contextual

Passados vários anos dessas primeiras experiências e trajetórias na cidade de São Paulo e trazendo em minha bagagem uma Graduação em Psicologia na USP (Universidade de São Paulo), em meados de 2001, passei a frequentar o Estúdio Nova Dança[2], localizado no Bairro do Bexiga, na região central de São Paulo. Antes de ingressar no Estúdio Nova Dança, apesar de já haver me deslocado do balé clássico para a dança contemporânea, todas as minhas práticas aconteciam através de aulas e ensaios em salas próprias para a dança, com a concepção de coreografias a serem apresentadas no espaço do Teatro Italiano. Foi no Estúdio Nova Dança que iniciei, de fato, as primeiras desconstruções de meus padrões de movimento, podendo vislumbrar a experiência de um corpo sensível, vulnerável e criativo, bastante distinto daquele vivido até então. Sendo uma espécie de segunda casa, me apaixonei pelas práticas da dança do Contato-Improvisação e pelos estudos da improvisação em dança a partir de elementos da Educação Somática. Em um espaço que prezava pela liberdade de seus frequentadores, eu vivia o Estúdio Nova Dança como uma comunidade cheia de afetos e criações, onde se juntavam pessoas oriundas de diversas partes da cidade, proporcionando a vivência de relações de cooperação, com a criação de coletivos que fortaleciam as particularidades e especificidades de cada corpo e de cada pessoa. Meu corpo ganhou potência ao aceitar o erro e ao se arriscar no imprevisível, brincando de se desconstruir e abrindo-se para outras possibilidades de movimentos diferentes daqueles rigidamente aprendidos durante minha infância. E essa potência de um corpo peculiar, que abraça suas fragilidades e experimenta suas especificidades, começou a viver o mundo a partir de outras formas de perceber e agir.

2 O Estúdio Nova Dança localizava-se no Bairro do Bexiga na cidade de São Paulo e, durante seu período de funcionamento (1995 a 2007), foi um importante espaço de referência para a pesquisa, ensino e criação da dança contemporânea, fomentando a formação de diversos coletivos e artistas ativos e relevantes até os dias de hoje, dentre eles a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros da qual sou cofundadora e integrante. Para saber um pouco da história do Estúdio Nova Dança, há uma interessante matéria da pesquisadora Valéria Cano Bravi, disponível no *site* do MUD (Museu da Dança) através do *link*: https://portalmud.com.br/portal/ler/estudio-nova-danca-espaco-de-referencia-na-producao-da-danca-paulistana

Foi nesse contexto do Estúdio Nova Dança que cofundei em janeiro de 2006, junto aos amigos Alex Ratton, Carolina Callegaro, Clara Gouvea e Débora Marcussi, a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros[3], com a qual atuo artisticamente até os dias de hoje. A descoberta de novas maneiras de viver e pensar o corpo e o movimento realizada no Estúdio Nova Dança e na Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros levou à minha Dissertação de Mestrado, realizada no Instituto de Psicologia da USP (2014), onde tracei interlocuções entre as práticas do Contato-Improvisação, a fenomenologia e a psicanálise.

Em 2006, com a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, vivi os primeiros desbravamentos de novos territórios para minhas criações artísticas, extrapolando as salas de ensaio e os teatros italianos para adentrar em espacialidades que habitualmente não são destinadas à dança cênica – espaços do cotidiano, prédios abandonados, estacionamentos, escadarias, escolas, subsolos, telhados, praças, ruas etc. –, desenvolvendo pesquisas em que as relações entre corpo, espaço e cidade estavam em foco. Ensaiamos por muitos anos na Galeria Olido (Centro de SP); depois, migramos para o Centro de Referência da Dança (CRD), inaugurado em 2014, onde antes era a sede da Escola Municipal de Bailado (que passou a se chamar Escola de Dança de São Paulo e está sediada na Praça das Artes). Mais uma vez, por vários anos, passei a transitar pelo Centro de São Paulo, nos arredores do Vale do Anhangabaú e da Praça da República, mas agora minhas experiências em dança saiam das salas de ensaio e invadiam os espaços cotidianos da cidade. Assim, o Centro de São Paulo foi ganhando novos contornos e meu corpo atualizou suas formas de se mover, encontrando brechas para habitar os lugares e vivê-los para além de suas determinações cotidianas.

Paralelamente a esse trabalho coletivo junto à Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, a partir de 2012, me dediquei a uma pesquisa "individual", realizando criações, na qual me propus a aprofundar com maior foco as relações entre corpo e paisagem, me debruçando em conhecer outros artistas e coletivos interessados nessa temática, bem como em questionar, através da leitura de autores de geografia, arquitetura, filosofia e artes, as implicações políticas que atravessam essa presença da dança na rua ou no espaço público, buscando, assim, expandir

3 Para saber mais sobre o histórico da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, seus projetos e criações, bem como visualizar fotos e vídeos, acesse o *site*: https://www.ciadamasemtransito.com.br/.

as descobertas de estratégias que provoquem rupturas e perturbações dos fazeres tanto artísticos quanto da vida cotidiana.

Dessa forma, a pesquisa desenvolvida nesse doutorado é alimentada por um longo percurso autoral que venho trilhando em pesquisas e criações contextuais em dança, tendo como principal questão as relações de um corpo sensível e político com seus espaços cotidianos e suas paisagens rurais e urbanas. Durante essa trajetória, tanto coletiva quanto individual, questionamentos surgiram da prática artística e foram abrindo novas percepções sobre a concepção de espaço cênico e sobre como estabelecer relações criativas e de cooperação com os espaços cotidianos, com as pessoas que os habitam, com espectadores, abarcando a ideia de uma *dança contextual*, que pode se constituir como um potente espaço de subversão e de problematização das relações diárias e cotidianas com nossos corpos e a cidade que habitamos. Utilizo aqui o termo *dança contextual* de acordo com a denominação utilizada por Victoria Pérez Royo (2009) em seu livro "*A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura",* que, por sua vez, se fundamenta no termo *arte contextual* criado e amplamente discutido por Paul Ardenne (2004). A *arte contextual* é nomeada por Ardenne (2004) como um conjunto amplo de práticas artísticas surgidas no início da década de 1960, que buscava contestar os espaços hegemônicos de fruição das obras artísticas, como os museus e galerias, no caso das artes visuais, e os teatros italianos, no universo da dança (ROYO, 2009). Sobre essa arte visual que recusa os espaços do museu ou da galeria, Ardenne (2004) traz um extenso e rico panorama das muitas e infindáveis práticas artísticas que brotam desses novos parâmetros e intitula esse conjunto de práticas de *arte contextual*.

> Éramos convidados a contemplar a arte em lugares identificados, emblemas do poder econômico ou simbólico, tais como a galeria de arte ou o museu. Muitos artistas vão abandonar estes perímetros sagrados da mediação artística para apresentar suas obras, alguns na rua, nos espaços públicos ou no campo [...]. Para eles, herdeiros do realismo histórico [...], a arte tem que estar ligada às coisas de todos os dias, produzir-se no momento, em relação estreita com o "contexto", precisamente. Sob o termo arte "contextual" entenderemos o conjunto de formas de expressão artística que diferem da obra de arte no sentido tradicional: arte de

> intervenção e arte comprometida de caráter ativista (*happenings* no espaço público, "manobras"), arte que se apodera do espaço urbano ou da paisagem (performances de rua, arte paisagista em situação…), estéticas chamadas participativas ou ativas no campo da economia, dos meios de comunicação ou do espetáculo (ARDENNE, 2004, p. 10, tradução minha).[4]

Segundo Paul Ardenne (2004), a *arte contextual* se faz em uma tecitura com a realidade através de um contato direto do artista com suas circunstâncias, sem a finalidade de representá-la, mas sim de vivê-la e criá-la. As maneiras de perceber e criar as obras artísticas acabam sendo profundamente revistas, abolindo as antigas barreiras espaço-temporais que delimitavam a separação entre artista e espectador, construindo relações de maior proximidade e troca.

Ainda sobre a saída das artes visuais dos museus e galerias, Miwon Kwon (2008), por sua vez, analisa o surgimento, no início de 1960, da arte intitulada *site-specific*, que, ao romper com o cenário institucional e ir além das limitações das linguagens tradicionais, como a pintura e a escultura, deslocou a importância do objeto artístico para "as contingências de seu contexto", em um movimento que se propunha como uma forma de resistência à economia capitalista e como uma crítica ao confinamento cultural. Até então, a arte moderna refletia uma indiferença ao espaço, sendo autônoma e autorreferencial, sem lugar, o que garantia que o objeto de arte pudesse circular e satisfazer a economia do mercado artístico. Em oposição a esses parâmetros da arte moderna, a saída dos museus possibilitou todo um conjunto de criações artísticas que estabeleciam uma forte vinculação com os espaços e contextos em que se inseriam, de forma que não seria mais possível que o objeto de arte fosse totalmente independente e desvinculado desse contexto. Assim, a obra artística se coloca em relação com o espaço, tanto em seu aspecto concreto, ou seja, como uma localidade real e tangível,

4 *Estábamos invitados a contemplar el arte en unos lugares identificados, emblemas del poder económico o simbólico, tales como la galería de arte o el museo. Muchos artistas van a abandonar estos perímetros sagrados de la mediación artística para presentar sus obras, unos en la calle, en los espacios públicos o en el campo […]. Para éstos, herederos del realismo histórico […], el arte tiene que ir ligado a las cosas de todos los días, producirse en el momento, en relación estrecha con el "contexto", precisamente. Bajo el término de arte "contextual" entenderemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público, "maniobras"), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances de calle, arte paisajístico en situación…), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo* (ARDENNE, 2004, p. 10, grifo do autor).

constituída de elementos físicos como comprimento, profundidade, altura, textura, formato, tamanho, iluminação, ventilação, padrão de trânsito e características topográficas, quanto com seus aspectos históricos, sociais, econômicos, culturais e políticos.

> Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal [...], mais do que instantaneamente "percebido" em epifania visual por um olho sem corpo. O trabalho site-specific em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho (KWON, 2008, p. 167).

Meu movimento de saída das salas de ensaio e dos teatros italianos levou a uma compreensão de que o espaço e a situação interferem diretamente na dança que é criada e de que mesmo esses ambientes voltados especialmente para a dança estão carregados de significados e induzem comportamentos e formas de percepção bastante específicos e peculiares. A dança sempre se dá em *situação* e em *relação*. Usualmente considerados como espaços *neutros* e *ideais* para o desenvolvimento da dança, o teatro italiano e as salas de ensaio são lugares que se pretendem apartados do cotidiano e protegidos de interferências, a fim de que a dança possa transcorrer sem empecilhos ou interrupções. Erroneamente encarados como *folhas em branco*, longe de serem neutros, carregam em si uma história e suscitam relações específicas com o corpo, fazendo com que a dança se desenvolva em uma certa cegueira em relação aos determinantes espaciais que este lugar inevitavelmente carrega (LEPECKI, 2010). Ali, depositadas no espaço e escondidas abaixo de um chão liso, residem histórias e construções culturais e sociais que não deveriam ser apagadas ou desconsideradas.

Sobre isso, André Lepecki (2010) discute como, na história da dança cênica e da coreografia, a terraplanagem se tornou uma condição para que a dança pudesse se desenvolver

livremente, construindo um chão liso sobre o qual o bailarino tem a possibilidade de deslizar sem obstáculos. Esse chão tão convidativo em um espaço supostamente *neutro*, na verdade, esconde a violência necessária para que esse chão se torne liso e plano. Para Lepecki (2010), o ato de *neutralizar* o espaço é um ato violento.

> Para que a dança possa se dar, e, ao se dar, dar-se soberanamente, sem tropeços, interrupções ou escorregões, seu chão tem de ser antes de mais nada um chão liso, terraplanado, calcado e recalcado. O som que anima e precede a dança não é o som da natureza nem dos pássaros, de liras, batuques ou cantos: é a barulheira da maquinaria pesada, o palavrar ou as canções de trabalho dos operários, o chincalhar das ferramentas, o vociferar dos topógrafos e capatazes. Apenas depois de um chão se tornar tão liso, vazio e chato como uma folha de papel em branco [...], o dançarino pode entrar em cena, de modo que sua execução de passos e saltos não tenha de negociar "acidentes de terreno". Ora, esses acidentes não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra – cicatrizes de historicidade. É como se uma topografia da dança já indiciasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, o problemático a-historicismo constitutivo da dança. Se Deleuze nos falou da folha em branco como repleta de clichês que devem ser desfigurados de modo que algo novo possa se expressar em seu plano, o caso aqui é de um espaço branco repleto da violência que o fez e que o constituiu como ilusoriamente "neutro" (LEPECKI, 2010, p. 14, grifos do autor).

Lepecki (2017) desenvolve, portanto, a ideia de uma *política do chão*, ressaltando que o chão aplainado e liso reflete um gesto colonialista e de dominação que funda as cidades modernas. Esse gesto neutraliza e apaga os acidentes de terreno e sua história, com "a criação de uma subjetividade sem um apego à terra" (LEPECKI, 2017, p. 181). Assim, se constrói a ilusão de um sujeito autônomo e *automovente*, que pode ir e vir para onde quiser, graças a "terrenos previamente (re)calcados para o exercício pleno de seu delírio cinético" (LEPECKI, 2010, p. 17). A valorização de uma mobilidade desenfreada e a ilusão de uma experiência do livre movimento escondem o fato de que o exercício dessa mobilidade só é dado àqueles que detém esse privilégio. A ideia de uma *política do chão,* conforme proposta por Lepecki (2017), ao escancarar que, abaixo do chão aplainado e liso dos teatros e salas de ensaio subjaz um ato violento, provoca a dança a repensar seu fazer artístico e as

relações que estabelece entre movimento e espaço, ampliando sua percepção em relação ao âmbito político colonialista hegemônico que esses espaços carregam.

Com o início desses questionamentos, alguns artistas da dança passaram a realizar encenações em teatros italianos, reconhecendo-os criticamente e jogando com esses elementos espaciais de forma a desconstruí-los, pelo menos parcialmente. Outros artistas, por sua vez, vão para as ruas e passam a se relacionar com essas outras espacialidades cotidianas, buscando não cair na armadilha de perpetuar a lógica espacial do teatro italiano ao tornarem a cidade um mero cenário para a dança.

A presença da dança nos espaços cotidianos vem, portanto, confrontar essa ideia de um espaço *ideal* e *neutro* para o bailarino, fazendo com que a dança possa ser revista a partir das provocações de espaços imprevisíveis e cheios de interferências e obstáculos.

> Frente ao espaço cênico como espaço vazio e, a princípio, sem caracterizações nem determinações de nenhum tipo, se situa a rua, que constitui uma trama, um espaço repleto, escrito previamente pelas trajetórias e movimentos dos transeuntes que o recorreram. Parte-se, assim, já não de um espaço cênico mudo, mas de um espaço cheio, dotado de uma série de planos de significado sedimentados ao longo de sua evolução. Sobre ele, se inscreve um novo texto, constituindo-se assim como um hipertexto que se constrói sobre o anterior, a partir de um jogo com suas propriedades emocionais, geométricas e cinéticas. (ROYO, 2009, p. 27, tradução minha)[5]

Nas criações em *dança contextuais*, portanto, ao invés de se buscar um espaço supostamente *em branco*, sem significados prévios e livre de tropeços, há o encontro do corpo com espaços do cotidiano que vêm carregados de uma história específica e que não se pretendem *neutros*. Os bailarinos habitam e percorrem ruas, construções, praças, becos, ladeiras, em uma outra relação da dança com seus espaços.

---

5 *Frente al escenario como espacio vacío y en principio sin caracterizaciones ni determinaciones de ningún tipo, se sitúa la calle, que constituye una trama, un espacio repleto, escrito previamente por las trayectorias y los movimientos de los transeúntes que lo han recorrido. Se parte, así, ya no de un espacio escénico mudo, sino de un espacio lleno, dotado de una serie de planos de significado sedimentados a lo largo de su evolución. Sobre él se inscribe un nuevo texto, la danza, que altera y reformula los sentidos originarios del espacio, constituyéndose así como un hipertexto que se construye sobre el anterior, a partir de un juego con sus propiedades emocionales, geométricas y cinéticas* (ROYO, 2009, p. 27).

> [...] não apenas exigindo que os bailarinos enfrentem chãos sujos, esburacados, ásperos ou cheios de obstáculos, mas também que se relacionem com lugares que tem assumidamente uma história, que possuem uma dinâmica cotidiana específica e que já possuem habitantes e transeuntes. Não é à toa que boa parte dos repertórios de dança realizados em salas de ensaio não possam ser simplesmente transportados para estes novos espaços. Exige-se outro corpo, outra qualidade de presença, outro estado de permeabilidade ao imprevisível, outra vestimenta, ou seja, a dança precisa ser revista (PADOVAN, 2020, p. 8).

Em janeiro de 2006, com o início de minhas experiências fora do teatro italiano, vivi fortes desafios no encontro de meu corpo com espacialidades cotidianas, sendo que, a cada trabalho e criação realizados, pude dar novos passos em direção à desconstrução de meus padrões perceptivos e de movimento vinculados à sala de ensaio e ao palco italiano, bem como pude compreender pouco a pouco as complexidades e riquezas de atuar no espaço cotidiano. Convido o leitor a me acompanhar nessa trajetória artística anterior ao início dessa pesquisa de doutorado, desde 2006 até 2018, passando por algumas de minhas criações mais significativas, para podermos ver surgir como essa *dança contextual* ganhou corpo durante esses anos, levando a questionamentos e princípios que são uma espécie de solo para essa pesquisa de doutorado. Vale ressaltar que esses trabalhos, resumidamente apresentados a seguir, não serão objeto de análise dessa pesquisa de doutorado, mas evidenciam a bagagem que trago em meu corpo e esboçam algumas primeiras reflexões. Afinal, nas práticas em *dança contextual*, qual corpo, qual qualidade de presença e qual dança são requeridos e produzidos *em* e *com* os contextos em que se inserem?

Minha primeira pesquisa sobre as relações do corpo com espaços do cotidiano foi desenvolvida juntamente com a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros: o projeto *Puntear–pesquisa,* contemplado com o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, em 2006. Dando início aos trabalhos do grupo, o projeto compreendia uma pesquisa prática que passaria pelos lugares de memória dos integrantes do grupo, de forma a revisitar essas espacialidades a partir de práticas sensíveis, em que o corpo buscava, através da improvisação, estar permeável às histórias presentes nas nuances da arquitetura e às histórias de vida contadas por cada integrante. Como cada um de nós nasceu em

uma cidade diferente dentro do estado de São Paulo, viajamos para Piracicaba, Orlândia, Osasco, Catanduva, Santos, além da própria cidade de São Paulo, onde visitamos espaços de memória de cada um de nós. Não à toa, os espaços escolhidos por mim foram a casa de minha mãe, no bairro do Tatuapé, e a Escola Municipal de Bailado no Centro de São Paulo, o que fez com que eu tenha inaugurado minhas pesquisas em *dança contextual* justamente nesses espaços constituintes de minhas formas de me mover na cidade. Por conta de o projeto não prever a criação de um espetáculo final, tivemos a liberdade de desenvolver diversas práticas performativas em espaços variados como, por exemplo, uma ruína de engenho, uma pedreira abandonada, as raízes de uma imensa árvore, escolas de ensino fundamental, escolas de dança, casas de familiares, um orquidário, um *pier* em meio ao mar, praças em cidades do interior, metrô, ruas do centro de SP etc. Essa diversidade de espaços, mesclada à tranquilidade de pesquisar sem o compromisso de uma criação final, foi fazendo surgir algumas bases de procedimentos que permeariam pesquisas futuras do grupo, como, por exemplo, a experiência de um corpo que é convocado a realizar uma leitura sensorial do espaço, percebendo-o em suas rugosidades e peculiaridades. Esse sensível trabalho com os espaços de memória aproximou os integrantes de forma a criar uma maior cumplicidade e confiança entre todos do grupo, em relações de cooperação e compartilhamento, além de propiciar experiências significativas a cada um ao ressignificar espaços carregados de memórias pessoais, povoando-os de novos sentidos e maneiras de habitá-los.

Como seguimento desse primeiro projeto, em 2007, iniciamos um segundo projeto, contemplado com o Prêmio Estímulo à Dança Paulista (Lei Rouanet), que dessa vez compreendia a criação de um espetáculo de dança a ser realizado em muitas localidades de diferentes cidades do Brasil: o espetáculo *Puntear.* Nessa criação, a experiência de nos lançarmos às ruas, desenvolvendo uma aproximação intensa de nossos corpos com a cidade, levou a uma pesquisa que envolvia a surpresa, o risco e a improvisação. Ao nos apresentarmos cada dia em um espaço urbano desconhecido de uma cidade diferente, descobrimos prontamente o caráter imprevisível da rua e nos deliciamos com a possibilidade de improvisarmos a partir dos muitos estímulos do espaço e de seus transeuntes.

Segundo Royo (2009), na *dança contextual*, essa capacidade de improvisação é uma das qualidades requisitadas ao bailarino quando este desenvolve trabalhos artísticos em espaços do cotidiano.

> [...] a dança que poderia ser chamada de *extra-cênica* definiu uma estética da espontaneidade, da exploração, da improvisação e da adaptação. Escolhe, assim, enfrentar as condições mutáveis que o cotidiano oferece (ROYO, 2009, p. 14, tradução minha).[6]

A escuta[7], a flexibilidade e a maleabilidade eram nossas principais aliadas, a fim de nos colocarmos como corpos porosos ao entorno. Nossa trajetória como bailarinos de Contato Improvisação fez toda a diferença. Improvisávamos tendo como parceiros de dança não apenas nós mesmos, mas também a cidade. Essa permeabilidade da improvisação incluía ter de lidar com chãos sujos e ásperos, com inúmeros obstáculos, com os cheiros estranhos e nem sempre agradáveis, com as aproximações às vezes gentis e às vezes abusivas de transeuntes, ou seja, para além de uma imagem bucólica de um encontro sensível e poético, houve a descoberta da aridez e das rugosidades, um tanto agressivas, da cidade. Nesses nossos encontros corpo-cidade, foi necessário criarmos estratégias coletivas de jogo que nos mantivessem conectados em meio aos muitos estímulos do espaço, em uma rede de conexões que traçava novas dinâmicas e movimentos coletivos à cidade. O que prevalecia era a experiência da imprevisibilidade e da efemeridade, de um corpo aberto e poroso à rua e ao coletivo.

> [...] todas estas propostas respondem ao desejo de situar a dança em circunstâncias mutantes, no gosto por propor ao corpo condições variadas que lhe sirvam de estímulo e ofereçam a possibilidade de (ou o obriguem a) desenvolver novas estratégias coreográficas ou improvisadoras (ROYO, 2009, p. 16, tradução minha).[8]

6 [...] *la danza que se podría llamar de extraescénica ha definido una estética de la espontaneidad, de la exploración, de la improvisación y de la adaptación. Elige, así, enfrentarse a las condiciones cambiantes que la cotidianidad ofrece* (ROYO, 2009, p. 14).

7 Na Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, utilizamos o termo *escuta* em nosso cotidiano de práticas para nomear um estado corporal sensível, que busca estar atento às situações que se apresentam a partir de todos os sentidos do corpo, não estando vinculado apenas ao sentido da audição.

8 [...] *todas estas propuestas responden al deseo de situar la danza en circunstancias cambiantes, en el gusto por proponerle al cuerpo condiciones variadas que sirvan de estímulo y le ofrezcan la posibilidad de (o le obliguen a) desarrollar nuevas estrategias coreográficas o improvisadoras* (ROYO, 2009, p. 16).

Em 2010, também com a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, realizamos o projeto e espetáculo *Duas Memórias* (contemplado com a 6ª. Edição do Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e com o ProAc Circulação em Dança), onde estabelecemos um novo desafio: investigar alguns espaços históricos da cidade de São Paulo, para então realizar uma criação em dança contextual a partir do encontro do corpo com as memórias incrustadas no espaço. Assim, retomamos a concepção de que os espaços carregam memórias em sua arquitetura, já presente no primeiro projeto do grupo (*Puntear–pesquisa*), mas dessa vez abordando uma memória social e coletiva, vinculada à história mais longínqua dos espaços.

> Ao dialogar com as escrituras anteriores e com as peculiaridades do lugar, o corpo do bailarino vai registrando os eventos que ocorrem ao redor, a história do lugar, as sensações que desperta, as variações, oscilações e desvios que o terreno urbano impõe. Dessa forma, a estrutura física do território se reflete sobre o corpo em movimento (ROYO, 2009, p. 28, tradução minha).[9]

Em consonância com Royo (2009), em *Duas Memórias* houve um aprofundamento da vivência das especificidades de cada espaço, em um ir e vir no tempo, integrando a rotina cotidiana desses espaços na atualidade com uma pesquisa sobre a história de sua construção, buscando ativar e atualizar, através do movimento do corpo, elementos de um passado submersos na arquitetura. *Duas Memórias* se configurou como um espetáculo em dança e música, com trilha sonora baseada em músicas da compositora brasileira Chiquinha Gonzaga, executadas ao vivo pelos próprios integrantes do grupo (piano, acordeão, escaleta, percussão e violino), tendo sido performada em diversos espaços históricos: Estação da Luz da CPTM, Estação Brás do Metrô, Patteo do Collegio, Casa das Rosas e Viaduto do Chá. Esses espaços escolhidos, além de estar vinculados à memória histórica da cidade de São Paulo, também se constituíam, no momento presente, como locais de grande fluxo de pessoas. Durante as pesquisas e apresentações, passamos a conhecer um pouco os habitantes daqueles espaços, sendo comum alguma interação com moradores de rua,

9 *Al dialogar con las escrituras previas, con las peculiaridades del lugar, el cuerpo del bailarín va tomando nota de los sucesos que ocurren alrededor, la historia del lugar, las sensaciones que despierta, las variaciones, oscilaciones y desviaciones a las que obliga el terreno urbano. De esta forma la estructura física del territorio de refleja sobre el cuerpo en movimiento* (ROYO, 2009, p. 28).

prostitutas, vendedores ambulantes e trabalhadores do local. Lembro-me também, durante as pesquisas na Estação da Luz da CPTM, que, ao permanecermos um longo tempo apenas observando o espaço e seus fluxos, nós mulheres do grupo fomos abordadas por homens ao nos identificarem como possíveis prostitutas, já que estávamos paradas, "sem fazer nada" e desacompanhadas, em um local de passagem com grande fluxo de pessoas; sendo esse apenas um exemplo das várias abordagens vividas por nós, mulheres do grupo, em nossas incursões e pesquisas na cidade. Essas situações me fizeram lembrar dessa citação de Leslie Kern (2021) sobre a presença das mulheres nas ruas durante o surgimento das cidades modernas:

> O "terreno conquistado" da Londres vitoriana havia aberto espaço para as mulheres "reivindicarem fazer parte do público" [...]. No entanto, esse período caótico de transição significava que era cada vez mais difícil discernir a classe, e uma senhora caminhando pela rua corria o risco do insulto máximo: ser confundida com uma "mulher pública". [...] Enquanto algumas mulheres precisavam ser protegidas da desordem conturbada da cidade, outras mulheres precisavam de controle, reeducação e talvez até de banimento (KERN, 2021, p. 14-15, grifos da autora).

Apesar de não ter uma consciência tão nítida sobre isso na ocasião das pesquisas de *Duas Memórias*, hoje em dia percebo o quanto as experiências de nós mulheres do grupo eram substancialmente diferentes das experiências dos homens, já que sentíamos a todo momento, mesmo que inconscientemente, que deveríamos ter cuidado com os perigos da rua, que determinados espaços só deveriam ser habitados por homens e que deveríamos nos comportar da maneira *correta*. Com esse subtexto, fui tentando em minha trajetória artística revirar esses determinantes presentes na cidade, buscando compreender que experiência de cidade eu, enquanto mulher, poderia criar.

De maneira geral, no trabalho desenvolvido em *Duas Memórias*, foi marcante perceber com maior clareza a importância de compreender o contexto em que se insere cada criação artística, tomando consciência dos níveis histórico, social e político de cada espaço habitado, bem como de entrar em contato com os habitantes de cada lugar e traçar criações a partir dessas interações.

> Este universo com o qual se relaciona o bailarino não se circunscreve unicamente às qualidades físicas do espaço, mas podem ser consideradas também outras dimensões do mesmo, como a social, a política, a humana, a rítmica, a atmosférica, a histórica ou a arquitetônica, por exemplo (ROYO, 2009, p. 14, tradução minha).[10]

Também nos demos conta de que, nas apresentações de *Duas Memórias,* os *espectadores-transeuntes* viviam diversas formas de fruição da obra artística, em uma relação intensa, de proximidades e distâncias, que os tornavam uma espécie de coautores do espaço de cena e da obra artística. Essas relações peculiares entre os espectadores, o espaço da cena e a obra artística foram os disparadores da investigação que se desenrolaria no projeto seguinte do grupo, intitulado *Lugar do Outro*. Em 2011, no projeto e espetáculo *Lugar do Outro* (contemplado com a 9ª. Edição do Fomento à Dança da Cidade de São Paulo e com o ProAc Circulação em Dança), da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, resolvemos sair das ruas e nos voltarmos a uma criação em dança para espaço fechado alternativo, tendo como tema de pesquisa as relações entre o individual e o coletivo e entre o espaço privado e o espaço público, procurando reverberar as experiências dos projetos anteriores desenvolvidos na rua, em investigações de novas formas de relação com o espaço cênico e com os espectadores em um espaço fechado. Ao percebermos que, em *Duas Memórias,* os *espectadores-transeuntes* estabeleciam múltiplas formas de fruição da obra artística, como, por exemplo, espiar de longe, passar caminhando enquanto assiste, ou estar muito próximo do bailarino, formando inclusive diferentes espacialidades como um corredor ou uma arena, em *Lugar do Outro*, propusemos transpor para um espaço cênico amplo e fechado[11] essas múltiplas possibilidades de disposições espaciais e de formas de contemplação da dança. Acomodados em cadeiras dispostas em pranchas móveis com rodinhas, o público era deslocado durante a apresentação, em uma espécie de dança dos espectadores. Apesar de sentados, eles viviam o deslocamento e o posicionamento em diferentes pontos de vista,

10 *Este universo con el que se relaciona el bailarín no se circunscribe únicamente a las cualidades físicas del espacio, sino que pueden tomarse en consideración también otras dimensiones del mismo, como la social, la política, la humana, la rítmica, la atmosférica, la histórica o la arquitectónica, por ejemplo* (ROYO, 2009, p. 14).

11 *Lugar do Outro* foi apresentado em diversos espaços de diferentes cidades do estado de São Paulo, dentre eles o estacionamento do SESC Pinheiros, onde ocorreu sua estreia, e o subsolo do Paço das Artes na Cidade Universitária (USP), ambos na cidade de São Paulo.

experimentando ver muito de perto ou muito de longe, ver entre frestas, estar de costas para alguma cena e estar em movimento. Além disso, a disposição das pranchas com os espectadores também construía o espaço cênico à medida que criava diferentes arquiteturas: corredor, parede, meia lua, espaço de intimidade, etc. Assim, a mobilidade e o posicionamento dos espectadores criavam o espaço.

Em *Lugar do Outro,* portanto, buscamos contaminar a experiência do espectador tradicional, acostumado a frequentar teatros italianos, com qualidades de fruição característicos dos *espectadores-transeuntes* presentes em nossos trabalhos anteriores na rua, provocando-o a sentir a obra artística a partir de outros lugares e pontos de vista. Nesse trabalho, pude me dar conta que, além da experiência do bailarino em criações *contextuais* ser profundamente diferente daquela do teatro italiano, a experiência do espectador também se vê radicalmente modificada. No teatro italiano, a separação dos espaços cotidianos da cidade e a disposição palco-plateia propõem uma experiência de não-deslocamento ao espectador, que se dispõe sentado em um mesmo lugar, observando de um único ponto de vista, pautado por frontalidade e distanciamento. Essa disposição espacial propõe, portanto, um ponto de vista *ideal* de onde é possível ter a visão *correta* do espetáculo, o que nos remete à criação da noção de perspectiva nas artes visuais. Dentro da história da pintura, a criação de um efeito perspectivo a partir de um único ponto de vista em uma superfície plana foi uma tentativa de conseguir representar bidimensionalmente a tridimensionalidade. "O efeito perspectivo depende de um ponto de vista central" que tem o objetivo de "harmonizar o olhar do espectador" (LEPECKI, 2017). Esse movimento na pintura reflete certa pretensão de *verdade*, como se fosse possível chegar a uma representação *perfeita* da realidade através da organização da pintura em um único ponto de fuga ou ponto de vista.

> Panofsky nos faz lembrar ainda que "a perspectiva central cria duas suposições tácitas, mas essenciais: primeiro, que nós enxergamos com um olho imóvel e unitário; e segundo, que a secção transversal plana da pirâmide visual pode passar como uma reprodução adequada de nossa imagem ótica" (Panofsky, 1997:29). Portanto a perspectiva sempre opera por redução. E o que é reduzido na perspectiva não é apenas a tridimensionalidade do espaço, mas a natureza corporalizada da percepção, já que o

> embasamento corpóreo da sensação cede seu lugar para algoritmos de visibilidade. O que se perde assim é a corporificação da visão, por meio de uma operação que subtrai à percepção os nossos olhos continuamente moventes, descentralizados, estereoscópicos, substituindo-os por um ponto de vista monomaniacamente fixo e artificialmente monocular (LEPECKI, 2017, p. 141).

No teatro italiano, a disposição palco e plateia induz a essa ideia de perspectiva descrita acima, com um único ponto de vista *ideal* de onde se deve contemplar a obra artística, levando o espectador a uma experiência perceptiva que pode se tornar descorporificada. Essa percepção sem corpo se apoia na ideia de que a percepção se opõe a ação. É cultivada pela ilusão de que é possível apreender a verdade ou a totalidade de algo a partir de um ponto de vista privilegiado, único e imóvel. No entanto, a percepção a partir de um corpo se dá através do movimento, não sendo, portanto, algo passivo e apenas receptivo, mas sim ativo e criativo. Segundo Maria Clara Ferrer (2020), a saída do teatro italiano, que traz uma estética baseada na visão monofocal e em um espectador que não se desloca pelo espaço, aponta para uma revisão perceptiva, ou seja, para uma prática que considera o movimento do olho.

> Meu corpo móvel conta para o mundo visível, faz parte dele, é por isso que eu posso dirigi-lo dentro do visível. Fora isso, também é verdade que a visão está submetida ao movimento. Só se vê aquilo que se olha. O que seria da visão sem nenhum movimento dos olhos (MERLEAU-PONTY apud FERRER, 2020, p. 8).

Segundo Ferrer (2020), um dos desafios de sair dos teatros italianos e habitar outras espacialidades reside em devolver à percepção do espectador sua dimensão corporal e movente, trazendo outras formas de relação espacial que permitam que o olho do espectador caminhe. No entanto, a herança dessa forma de percepção do teatro italiano ainda se faz presente em nós, mesmo quando buscamos outros espaços para a dança. Várias das nossas maneiras de pensar e conceber as criações podem ainda estar carregadas de uma certa arquitetura do olhar. “Saímos do teatro à italiana, mas isso não quer dizer que ele tenha saído de nós. Pois, sua herança não se resume a um conjunto de edifícios, mas antes de tudo a uma arquitetura do olhar” (FERRER, 2020, p. 5).

Em *Lugar do Outro*, jogamos com essas convenções presentes na disposição palco-plateia, colocando o espectador

em pranchas móveis, de maneira que, apesar de se manter sentado, pudesse experimentar o deslocamento, percebendo a obra artística em movimento e a partir de diversos pontos de vista. A inserção dessas formas de fruição presentes na rua para um ambiente fechado desestabilizou padrões perceptivos, resultando em um espetáculo extremamente sensorial e cinestésico, em que o público experimentava uma relação mais tridimensional de seu próprio corpo, sensibilizando os outros sentidos além da visão, e percebendo que o ponto de vista de onde se contempla modifica totalmente a relação artista-espectador, produzindo sentidos e significados da obra artística.

Em *Lugar do Outro*, ao movermos o público e desenharmos diferentes formações espaciais com a disposição das pranchas móveis, experimentamos construir diferentes arquiteturas que se diferenciavam da formação tradicional da caixa preta, normalmente presente nos teatros italianos. O formato de caixa preta, ou seja, um volume de espaço enquadrado a ser percebido em perspectiva linear, é proveniente do conceito de *scena-quadro* dos renascentistas italianos e trata-se de uma concepção de espaço como um recipiente no qual estão depositados os elementos da cena, estabelecendo assim uma rígida separação entre a ficção e o real, o visível e o invisível; sendo, portanto, um conceito não apenas espacial como também dramatúrgico. Aquilo que se encontra dentro do quadrilátero delimitado é o que deve ser visto, o que é visível, se configurando como ficção ou cena, ao passo que aquilo que está externo a esse enquadramento, não deve ser visto, se torna invisível, se configurando como o âmbito do real (FERRER, 2020). Em *Lugar do Outro*, as diferentes formações espaciais e o deslocamento do público trouxeram certo embaralhamento a essas convenções, colocando, por exemplo, os espectadores em evidência, ao torná-los visíveis, móveis e parte constituinte da cena, maleabilizando as separações entre plateia e palco, público e artista, real e ficcional, invisível e visível. Ao trazer os fluxos dos *espectadores-transeuntes* da rua para a concepção da encenação de *Lugar do Outro* em um espaço cênico fechado, foi possível flexibilizar a rigidez espacial proposta no teatro italiano.

> São sugeridos então três modos de organização do espaço: o rígido, o semi-rígido e o "informal". (Hall, 1971, p. 131). Os dois primeiros referem-se a espaços construídos para uma função específica – uma casa, uma

> biblioteca, uma rodoviária, uma loja -, eles se distinguem segundo o grau de variação de circulação e de relações entre os corpos que eles permitem. [...] O teatro à italiana seria um ótimo exemplo de uma organização rígida do espaço, pois é concebido para que cada elemento que nele penetre esteja em sua devida posição, as distâncias são sempre fixas (FERRER, 2020, p. 14).

Para Ferrer (2020), o teatro à italiana pode ser considerado como um espaço *rígido*, segundo a classificação do antropólogo Edward Hall (1977), já que este se caracteriza como um espaço que molda e induz certo tipo de comportamento e de relação entre as pessoas, delimitando, de maneira evidente, quais atividades ou ações são as adequadas àquele espaço, com a criação de convenções e regras. Esses padrões de comportamento acabam sendo internalizados pelos habitantes do espaço a ponto de serem automaticamente reproduzidos, sem que se tenha consciência deles. A busca de outras espacialidades para a dança, que rompam com a lógica do teatro italiano, vai ao encontro de uma experiência cênica que desestabilize esses padrões perceptivos e de comportamento, buscando uma organização *informal* do espaço, ou seja, uma configuração mais flexível com distâncias variáveis. Para Hall (1977), o espaço *informal* traz às pessoas novas maneiras de relação com o espaço, com o outro, com o mundo, menos pautado em separações rígidas e mais móveis e cambiantes, construindo formas de estar e agir no mundo que reflitam, na verdade, novas formas de percepção do mundo.

Essas questões sobre as maneiras de fruição do espectador e as disposições espaciais, abordadas no espetáculo *Lugar do Outro,* voltam a ser experimentadas no projeto seguinte da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros: o projeto e espetáculo *Espaços Invisíveis* (2013), contemplado com a 13ª. Edição do Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, com o ProAc Circulação em Dança e vencedor do Prêmio Denilto Gomes na Categoria Melhor Criação em Dança *Site-Specific*. O projeto *Espaços Invisíveis* se dividia em duas fases: na primeira, voltamos às ruas da cidade, com a criação e realização de intervenções artísticas no espaço urbano; na segunda fase, criamos um espetáculo *site-specific* para espaço fechado e alternativo que trouxe para a cena nossas experiências anteriores com a rua[12]. Na primeira fase, durante as pesquisas e

12 *Espaços Invisíveis* foi concebido *com/em/para* o subsolo do Paço das Artes na Cidade Universitária da USP (Zona Oeste de SP), sendo depois recriado para outras espacialidades como, por exemplo, as ruínas da Escola de Meninas na Vila Maria Zélia no bairro do Belém (Zona Leste) e o viaduto

intervenções nas ruas do Centro de SP, criamos diversos dispositivos de interação com os espaços e seus transeuntes: derivas individuais com escritas de cartas; danças a partir da música que algum transeunte escutava em seu fone de ouvido; entrega total do peso do corpo, sendo carregado pelas ruas; solo de dança no espaço urbano inspirado em uma carta de outro integrante do grupo; composição cênica para um transeunte enquanto este escutava em fones de ouvido um conto de Ítalo Calvino; criação de uma dança a partir das sensações provocadas pelo encontro com um transeunte sentado em uma cadeira à sua frente; desenvolvimento de uma dança quase imperceptível em um ponto de ônibus; criação de uma música conjunta a partir do batuque em elementos da cidade, como postes, bueiros e grades; dança coletiva efêmera na faixa de pedestres durante o tempo do semáforo; etc.

Na segunda fase, para a criação do espetáculo final, além dos conteúdos e repertórios desenvolvidos na cidade através dos dispositivos elencados acima, resolvemos trazer para nossa encenação e dramaturgia os fluxos e movimentos existentes na cidade. Com cenas espalhadas pelo amplo espaço de apresentação, o público permanecia livre durante o espetáculo, podendo escolher suas formas de fruição: andar a pé; andar de bicicleta; ou ainda sentar-se em uma das pranchas móveis (as mesmas do *Lugar do Outro*) e ser deslocado pelo espaço. As cenas espalhadas garantiam que o espectador tivesse que se deslocar e fazer escolhas de percursos para que pudesse assistir as cenas. Os fluxos da cidade se faziam presentes nessas diversas trajetórias e ritmos do espectador ao se mover, sendo, portanto, também um elemento cênico compositivo e um elemento dramatúrgico. Sem um espaço cênico separado e apartado, os *performers* e os espectadores se mesclavam para juntos comporem o espetáculo. Em *Espaços Invisíveis*, portanto, jogamos ainda mais com os elementos da rua, desestabilizando as convenções habituais de contemplação de uma obra artística que normalmente se fazem presentes nos teatros italianos, incluindo aqui a possibilidade de o espectador escolher suas formas de fruição, seu posicionamento no espaço e suas trajetórias e ritmos de deslocamento. As escolhas do espectador modificavam a obra artística e as relações espaciais, com a criação de um espaço de corresponsabilidade entre o artista e o público, um espaço de jogo e de relação (PADOVAN, 2019).[13]

Santa Ifigênia no Centro de São Paulo.

13 Discuto questões sobre *Espaços Invisíveis* no artigo “Espaço Cênico como Espaço de Jogo e de Relações de Corresponsabilidade” (PADOVAN, 2019).

Vale ressaltar, portanto, que não se trata aqui de *demonizar* o teatro italiano, já que reconheço a possibilidade de criações artísticas que proponham formas de subversão de suas convenções perceptivas, espaciais e de uso, sendo possível revolver essa terra aplainada, a fim de tornar perceptível aquilo que está ocultado, reinventando essa espacialidade a partir de novas perspectivas e maneiras de atuação. No entanto, mesmo para que isso ocorra, me parece importante reconhecer que esse espaço foi construído a partir de valores patriarcais e colonialistas que induzem formas de relação de poder que perpetuam esses mesmos valores. Olhar para essa espacialidade a partir do olhar crítico aqui apresentado propicia, inclusive, que eu possa reconhecer em meu próprio corpo os padrões moldados por essa espacialidade, indo além de padrões de criação em dança e alcançando padrões que dizem respeito à minha própria maneira de perceber e viver o mundo. Essa desconstrução da lógica do palco à italiana impulsiona a buscar alternativas aos vícios perceptivos cultivados pelos valores dominantes. Quais as questões de percepção que surgem a partir da desconstrução da lógica do palco à italiana? Aprendemos a perceber de certa maneira e, talvez, o primeiro ato de subversão esteja em rever nossa percepção, embaralhá-la, confundi-la, torná-la menos conhecedora de alguma suposta *verdade* e mais *titubeante*.

Seguindo em minha trajetória artística, durante as experiências na cidade no projeto *Espaços Invisíveis,* fomos impactados pela presença/ausência dos rios invisíveis canalizados e que se escondem sob os nossos pés ao transitarmos pelas ruas de São Paulo; o que fez com que surgisse a motivação para o próximo projeto da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, intitulado *Sobre Ruas e Rios* (2014), contemplado com a 15ª. Edição do Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Esse projeto visava criar um filme de dança (o vídeo-dança *Sobre Ruas e Rios*) filmado nas ruas e entornos da cidade de São Paulo, que tornasse visível o ocultamento e a destruição desses rios submersos, através da filmagem de intervenções e experimentações dos integrantes do grupo pela cidade, permeadas pelos fluxos dos pedestres e pelas relações imprevisíveis que surgiam no encontro com o espaço urbano. Durante o projeto, essa temática ganhou ainda maior relevância, pois naquele momento vivíamos uma grave crise hídrica, com a falta de água decorrente do secamento de represas, culminando

S.I.A.B.E.S.P.

em um intenso racionamento de água em todo o estado de São Paulo.

Durante e logo após esse projeto, surge para mim o interesse de olhar para a geografia e a *natureza* que subjaz às ruas urbanas e insiste em existir mesmo com a violência com que as cidades se impuseram, soterrando rios, aplainando montanhas, colocando asfalto por cima da terra, destruindo vegetações, poluindo o ar etc. A *natureza* que se faz presente na cidade de São Paulo através de seus alagamentos e enchentes ou das plantas daninhas, que insistem em nascer nas rachaduras do asfalto, me conduziu a uma pesquisa individual (sem a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros), com leituras de escritores da geografia, levando-me ao conceito de paisagem e inspirando-me a uma nova criação. Em 2016, em busca de novos ares e novas trocas, viajei à Espanha, onde residi por 1 ano e meio e desenvolvi o solo itinerante de dança *Desplazarse*, realizado através do apoio de duas Residências Artísticas na Espanha: *Residencia en Danza en el Centre Cívic de Barceloneta* (em Barcelona) e *Residencia de Creación en L'animal a l'esquena* (Cia. Mal Pelo – em Girona). Em *Desplazarse*, em uma investigação individual, surgiu o desejo de ir ao encontro de outra espacialidade, agora menos vinculada às cidades grandes e mais vinculada às paisagens naturais e rurais, ou seja, paisagens onde a ação humana se faz presente, mas de uma forma menos agressiva e em maior diálogo com a geografia do espaço. Mergulhei no estudo do andar como uma primeira ação estética do ser humano no mundo, em que o simples ato de caminhar modifica e desenha o espaço e, ao mesmo tempo, o percebe de maneira sensível e contemplativa. Também encontrei a calma para a vivência de um tempo alargado e para a certeza de que pequenos gestos perceptivos já causam grandes alterações na paisagem. Assim, a obra não se dava em um local específico, mas sim acontecia através do fluxo e da passagem por diversas paisagens, tendo o andar como principal dispositivo de percepção e criação.

Segundo Francesco Careri (2017), no século XX o andar começa a ser inserido dentro das práticas artísticas, sendo encarado pela primeira vez como um "puro ato estético". Ao descrever as experiências do dadaísmo, do surrealismo, dos situacionistas e da *Land Art*, Careri (2017) traça um interessante panorama da história do andar como prática estética, compreendendo como cada movimento artístico

dialogava com seu momento histórico e estabelecia formas de resistência aos valores da sociedade dominante. Para Careri, o andar pode se configurar como uma maneira de compreender, criar e transformar simbólica e fisicamente os espaços.

> O ato de andar, se não constitui uma construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e de seus significados. Só a presença física do homem em um espaço não cartografado, assim como a variação das percepções que recebe do mesmo quando o atravessa, constituem já formas de transformação da paisagem que, ainda que não deixem sinais tangíveis, modificam culturalmente o significado do espaço e, em consequência, o espaço em si mesmo (CARERI, 2013, p. 31).

Assim, o solo itinerante *Desplazarse,* apresentado em Girona na Espanha, se constituía como um longo percurso de aproximadamente 1h30min, onde o público percorria paisagens rurais e da natureza, contemplando não apenas as *performances* sutis realizadas, mas principalmente as paisagens pelas quais atravessava. A simples ação desse grupo caminhante já se constituía como uma intervenção no espaço. A paisagem era sentida de dentro, com suas texturas e nuances, e não a partir de um mirante.

> Tradicionalmente, a paisagem como gênero privilegiava a observação: a paisagem era a vista, quase cenográfica, de um panorama natural contemplado desde uma elevação que conferia ao espectador uma sensação de domínio visual (e outros) sobre o território. A vista era o eixo da percepção da paisagem, no entanto, "as paisagens não são unicamente 'vistas', mas encontros pessoais. Não são simplesmente vistos, mas experimentados com todos os sentidos" (VALVERDE, 2017, p. 148, tradução minha).[14]

Conforme Valverde (2017), a noção de paisagem é revista através de práticas artísticas desenvolvidas pela *Land Art* e pela arte ambiental, vertentes do que venho chamando aqui de *arte contextual*. Ao pensarmos na ideia de paisagem dentro de um senso comum, inicialmente, é provável que imaginemos uma imagem vinculada à *natureza* e a um universo

14 *Tradicionalmente, el paisaje como género privilegiaba la observación: el paisaje era la vista, casi escenográfica, de un panorama natural contemplado desde una elevación que confería al espectador una sensación de dominio visual (y otros) sobre el territorio. La vista era el eje de la percepción del paisaje y, sin embargo, "los paisajes no son unicamente 'vistas', sino encuentros personales. No son simplemente vistos, sino experimentados con todos los sentidos"* (VALVERDE, 2017, p. 148).

bucólico, observada a partir de um mirante, que traz uma experiência contemplativa e prazerosa. Longe disso, em *Desplazarse*, pude vivenciar o encontro de meu corpo com as texturas, sons e cheiros dos lugares, encarando espinhos, formigas, pernilongos, aranhas, terrenos acidentados, matas fechadas, sol escaldante, de forma que não se tratava simplesmente de um lugar admirado de fora, mas sim de um lugar habitado por dentro, sem idealizações bucólicas sobre o encontro do corpo com a *natureza*. Durante a trajetória de *Desplazarse*, o mesmo pôde ser sentido pelos *espectadores-caminhantes*: ao serem surpreendidos por uma chuva intensa que durou todo o nosso longo percurso, os *espectadores*, com seus guarda-chuvas e capas de chuva, estiveram expostos ao clima, enquanto caminhavam por trilhas e terrenos tortuosos, desviando de galhos e espinhos, estando, portanto, imersos na paisagem, recriando-a através do simples gesto de atravessá-la.

A tradicional ideia de paisagem, como algo visto de fora, longe de ser a experiência real de um corpo que habita um ambiente, é uma experiência construída pela pintura, que, ao representar e enquadrar certas porções do nosso entorno a partir da noção de perspectiva, criou uma maneira de perceber esse entorno, ou seja, levou a um condicionamento de nossa percepção. Essa discussão é amplamente abordada por Anne Cauquelin (2007) em seu livro *A Invenção da Paisagem*. O que os geógrafos fenomenológicos Eric Dardel (2015) e Jean-Marc Besse (2014a, 2014b) vão desenvolver é um questionamento da nossa tradicional concepção de paisagem, indo ao encontro de uma outra maneira de vivenciá-la, encarando-a não como algo distanciado e observado por um olho sem corpo, mas sim como algo ao qual estamos imersos e em contato direto.

> As paisagens são ambientes, meios, atmosferas, antes de serem objetos a serem contemplados. [...] a paisagem pode, então, ser compreendida e definida como *o acontecimento* do *encontro concreto* entre o homem e o mundo que o cerca. A paisagem é, neste caso, antes de tudo, uma *experiência* (BESSE, 2014a, p.47, grifos do autor).

O encontro da arte com paisagens *naturais*, através de criações em que o ambiente não é um simples cenário, mas parte constituinte delas, vem aqui propiciar mais um passo na desconstrução de formas de percepção padronizadas, vinculadas a um olhar distanciado, totalizante e com um único

ponto de vista, cultivados pelos valores de uma sociedade que torna a paisagem um objeto externo a ser consumido como um produto do capitalismo. Ao habitarmos as paisagens com um corpo aberto e sensível, podemos ter uma experiência de intimidade e proximidade com o mundo, não manipulando-o, mas fazendo parte dele.

Com minha volta ao Brasil e inspirada por essa noção de paisagem, não como objeto externo a ser contemplado, mas sim como fruto do encontro entre o ser humano e o mundo, desenvolvi, em 2018, a primeira versão de meu projeto autoral *Corpo e Paisagem*. Inicialmente com um formato de Curso Regular que integrava a grade oferecida pelo CRD (Centro de Referência da Dança de São Paulo), o projeto almejava ir além de um curso tradicional, propiciando a criação de um coletivo que estivesse disposto a se arriscar em pesquisas da relação corpo-paisagem nos entornos do CRD, localizado no Centro de São Paulo. Trazendo influências do trabalho anterior *Desplazarse*, experimentamos o caminhar como forma de perceber, habitar e criar nossas paisagens cotidianas, em incursões sutis em que o movimento pedestre se tornou elemento da dança. Em um grupo de aproximadamente 35 pessoas, a diversidade dos participantes gerou uma enorme riqueza ao trabalho, mesclando artistas e não-artistas, em um projeto que despertou muitos laços afetivos e um sentimento de cumplicidade e confiança entre os participantes. Esses laços possibilitaram que nos arriscássemos, provocando perturbações nos movimentos cotidianos da rua e resgatando relações sensíveis e de afeto com os espaços da cidade. Houve também a percepção das múltiplas camadas de público que um projeto artístico pode abarcar, incluindo os *participantes*, *performers*, *espectadores*, *transeuntes* e *habitantes* da cidade, todos se configurando, de alguma forma, como cocriadores das intervenções realizadas, em um espaço de corresponsabilidade. Durante os cinco meses de projeto, além das muitas experimentações entre os corpos e as paisagens cotidianas, o grupo de participantes criou coletivamente diversas intervenções que foram realizadas pelas ruas da cidade.

Essa primeira versão de *Corpo e Paisagem* foi como um projeto piloto, a partir de onde eu desenvolveria os princípios de sua segunda versão a ser realizada no ano seguinte. Portanto, em 2018, ao mesmo tempo em que eu desenvolvia a primeira versão do projeto *Corpo e Paisagem,* realizei a seleção para

ingresso no Doutorado em Artes da Cena no Instituto de Artes da UNICAMP, apresentando um projeto permeado das experiências que estava vivenciando nas ruas, além de participar também da seleção do Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural do Centro Cultural São Paulo, com a proposta do projeto *Corpo e Paisagem* em sua segunda versão.

É desse contexto e desse momento que nasce minha proposta de pesquisa de doutorado (iniciado em 2019), carregando dentro de si contaminações das trajetórias em dança descritas acima, a fim de viver a *dança contextual* não como um conceito geral, mas sim nomeado a partir de minhas maneiras de vivê-la, com contornos próprios decorrentes de um corpo singular povoado de experiências situadas.

Convido agora o leitor a adentrar na segunda parte desse texto, intitulada FABULAR, trazendo consigo as sensações desse percurso anterior para, então, se deparar com as SEMENTES dessa tese, ou seja, com os grãos onde se condensam os projetos de pesquisa teórica e prática, que, posteriormente, se desenvolverão em contato com o terreno de plantio, até culminarem no crescimento de nossa árvore.

2. *FABULAR*

SEMENTES

SEMENTES

Projetar formas de vida singulares

> O grão é o espaço metafísico onde a forma já não define uma pura aparência ou o objeto de uma visão, nem o simples acidente de uma substância, mas um destino: ao mesmo tempo o horizonte específico – mas integral e absoluto – da existência de tal ou qual indivíduo e o que permite compreender sua existência e todos os acontecimentos de que ela se compõe como fatos *cósmicos* e não puramente subjetivos. Imaginar não significa colocar uma imagem inerte e imaterial diante dos olhos, mas contemplar a força que permite transformar o mundo e uma porção de sua matéria em *uma vida singular*. Imaginando, a semente torna necessária uma vida, deixa seu corpo se emparelhar com o curso do mundo. A semente é o lugar onde a forma não é um conteúdo do mundo, mas o ser do mundo, sua forma de vida. *A razão é uma semente, pois, diferentemente do que a modernidade se obstinou em pensar,* não é o espaço da contemplação estéril, não é o espaço da existência intencional das formas, mas a força que faz existir uma imagem como destino específico de tal ou qual indivíduo ou objeto. A razão é o que permite a uma imagem ser um destino, espaço de vida total, horizonte espacial ou temporal. É necessidade cósmica e não capricho individual (COCCIA, 2018a, p. 21, grifos do autor).

Para iniciarmos nossa fábula, tatearemos os princípios presentes nas sementes dessa pesquisa, compreendendo de maneira resumida suas motivações iniciais, seus direcionamentos e intenções de crescimento, percebendo como seu projeto foi se desdobrando e ganhando formas imprevistas durante seu próprio crescimento. Dessa forma, inicialmente, localizarei o leitor sobre a pesquisa do doutorado, indicando importantes referências teóricas e artísticas e descrevendo, resumidamente, o caminho percorrido nesses quatro anos, para, em seguida, apresentar a proposta inicial da pesquisa prática realizada através da segunda versão do projeto *Corpo e Paisagem*, desenvolvido no CCSP.

DELINEANDO A PESQUISA

À escuta de processos de emergência imprevisíveis

A revisitação de partes de minha trajetória de vida e artística, com o reconhecimento de momentos cruciais para o

desenvolvimento dessa pesquisa de doutorado, apesar de não se configurar como um material a ser analisado enquanto objeto ou recorte de estudo, serve de base para começar as discussões, situando-me e evidenciando a perspectiva parcial que ocupo. Nessa pesquisa de doutorado, iniciada em março de 2019, esse passado se faz presente e, a todo momento, informa as experiências que vão se transcorrendo e se vê atualizado e transformado por elas. Ao mesmo tempo, escrevo essas palavras agora, em outubro de 2022, em um momento final do doutorado, em que olho e sinto a trajetória percorrida durante o tempo dessa pesquisa a partir de um contexto pessoal, social e político cheio de desafios, destruições, mortes e transformações, que, inevitavelmente, vêm influenciar minhas compreensões desse percurso, gerando novos sentidos e significados aos seus processos, contaminando minha escrita e recriando as práticas realizadas. Esse ir e vir no tempo revela uma pesquisa em que a temporalidade se faz presente no texto.

Em 2018, ao mesmo tempo em que preparava meu projeto de doutorado a ser apresentado na seleção da Pós-Graduação em Artes da Cena na UNICAMP, minha vida pessoal também estava em um momento de transformação. Recém-chegada da Espanha e de volta ao Brasil, em agosto de 2018, logo após passar por uma grande cirurgia para retirada de miomas no útero, ainda em fase de recuperação, eu e meu companheiro iniciamos o processo de adoção de nossos dois filhos, uma menina e um menino que na época estavam com 11 e 7 anos respectivamente. Essa mudança radical de vida, com a descoberta da maternidade e a vivência dos desafios inerentes a um processo de adoção tardia, também acompanha essa pesquisa e a atravessa constantemente, gerando influências e questionamentos aos meus fazeres artísticos que só se fizeram possíveis a partir dessa nova realidade. Meu lugar e minha situação no mundo se deslocaram, se transfiguraram, de forma que me vi chacoalhada e impulsionada a aceitar os atravessamentos ferozes e viscerais que tornaram meu corpo mais vulnerável e, ao mesmo tempo, mais forte e convocado a se posicionar.

Assim, em meio a esse momento peculiar de minha vida pessoal, se deu o nascimento do projeto de pesquisa do doutorado, com a realização do processo seletivo da pós-graduação, concomitantemente à realização da primeira versão do projeto *Corpo e Paisagem* no CRD (Centro de Referência da

Dança) e à escrita de sua segunda versão que foi selecionada no Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural do CCSP (Centro Cultural São Paulo). Essa confluência de acontecimentos acabou por compor a pesquisa de doutorado, fazendo com que a segunda versão do projeto *Corpo e Paisagem* (realizado no CCSP em 2019) se constituísse como a principal pesquisa prática desenvolvida e, a partir da qual, surgiram questões e reflexões.

Em março de 2019, portanto, dei início à pesquisa de doutorado, primeiramente com o objetivo de abordar questões sobre a experiência do espectador em criações em dança contextuais, questionando as supostas polaridades entre artista-espectador e palco-plateia. A partir da ideia de um espectador em movimento, ou seja, que se desloca no espaço, ocupando diferentes pontos de vista, fui percebendo o deslocamento também em sua própria definição, ganhando novos contornos e delimitações. No entanto, com o decorrer da pesquisa prática e com a realização do Exame de Qualificação no dia 13 de agosto de 2021, pude perceber que, talvez, essa não fosse a questão principal a ser abordada. As experiências performativas do projeto *Corpo e Paisagem* fizeram brotar novas reflexões que, pouco a pouco, puderam ser acolhidas e ganharam protagonismo nas discussões, em uma pesquisa que se estabeleceu através de uma metodologia que traz como referências a *prática como pesquisa*[15] (GERALDI, 2019) e o *método da cartografia* (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020). Durante a pesquisa, mais do que delimitar uma questão única fechada a ser seguida, buscou-se um estado de abertura e de escuta ao imprevisível, àquilo que se apresentava durante as experiências, deixando emergir, a partir da prática, tanto perguntas quanto possíveis experiências-respostas.

> A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas

15 Essa pesquisa de doutorado está abrigada no Grupo "Prática como Pesquisa: processos de produção da cena contemporânea", coordenado pelas professoras Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra), Marisa Martins Lambert e Silvia Maria Geraldi, no Instituto de Artes da UNICAMP. A participação nesse grupo fomentou trocas entre diversos pesquisadores das artes da cena, de forma a alimentar essa pesquisa com inquietações e descobertas oriundas desses potentes encontros.

> (*méta-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas (PASSOS; BARROS, 2020, p. 17).

A esse caminhar alinhado ao *método da cartografia,* que vai aos poucos traçando suas metas, soma-se um importante princípio da *prática como pesquisa* (GERALDI, 2019): as práticas artísticas realizadas não se estabeleceram como um objeto a ser estudado, mas sim como o próprio método de pesquisa, tendo as experiências corporais sensíveis como uma forma de gerar conhecimento.

> Os pesquisadores guiados pela prática iniciam a pesquisa a partir da experiência, isto é, eles começam a praticar para observar, perceber, descobrir possíveis conteúdos e procedimentos que daí emergem. O conhecimento sensível-corporal (somático) é aqui prioritário, principalmente quando a área da pesquisa são as artes da cena: é no e através do corpo, da investigação iniciada a partir da prática, que as perguntas, problemas, e desafios são identificados, desenvolvidos e contestados (GERALDI, 2019, p. 144).

A pesquisa prática[16], portanto, foi realizada logo no início do doutorado, de maio a dezembro de 2019, através da segunda versão do Projeto *Corpo e Paisagem,* desenvolvido no CCSP (Centro Cultural São Paulo), com o apoio do 2º. Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural. O objetivo inicial do projeto era o de proporcionar, aos participantes inscritos, a possibilidade de serem protagonistas de um processo artístico que buscava perceber e ativar as diversas espacialidades do CCSP, a partir de relações criativas entre corpo e paisagem. Assim como o próprio nome do edital propunha, busquei, como artista propositora, oferecer dispositivos criativos que pudessem mediar a relação dos participantes com os espaços, resgatando a potência poética desse encontro. Através da formação de quatro coletivos diferentes, foram pesquisadas quatro temáticas distintas através de experimentações corporais pelo CCSP, sendo que, ao final de cada grupo, houve a realização de uma criação coletiva, totalizando quatro *Performances Itinerantes* que foram compartilhadas com o público através de “apresentações”.[17]

16 A pesquisa prática realizada foi submetida e aprovada pelo Conselho de Ética (CEP), CAAE: 20453319.8.0000.8142.

17 No próximo item, O PROJETO CORPO E PAISAGEM, explicito em maiores detalhes a estrutura do projeto e seu desenvolvimento.

Em meio a esses elementos, me parece também importante perceber quais funções fui assumindo nesse caminho de pesquisa. Para além da função de pesquisadora acadêmica, que analisa as práticas realizadas, estive o tempo todo imersa em seus procedimentos e criações, desde a idealização do projeto *Corpo e Paisagem*, passando pela coordenação dos encontros com os *participantes*, pela participação nas práticas performativas que eu mesma propunha, pela colaboração nas criações coletivas, pelo pensamento dramatúrgico das intervenções, pela atuação como *performer*, pela mediação com a instituição, pela condução do público, e até mesmo experimentando ser *espectadora*. Isso não significava que eu era tudo ao mesmo tempo, mas sim que eu transitava entre esses vários papéis, podendo ver as minhas funções enquanto artista propositora e pesquisadora acadêmica ganharem novos contornos. Ao me deslocar por diversos pontos de vista, encontro ressonâncias em alguns princípios do *método da cartografia*, como descrito na citação abaixo:

> A transversalidade como princípio metodológico dá direção a uma experiência de comunicação que faz variar os pontos de vista, mais do que aboli-los. Trata-se de uma utopia que, como diretriz, permite a variabilidade dos pontos de vista mais do que uma experiência sem ponto de vista que parece distante da prática factual da pesquisa. Na verdade, trata-se da possibilidade de habitar os pontos de vista em sua emergência, sem identificação e sem apego a qualquer um deles (PASSOS; EIRADO, 2020, p. 116).

Os diferentes pontos de vista pelos quais transitei levaram a percepções que permeiam todo o texto aqui apresentado e que estão banhadas de minha inserção nos processos. Surpreendi-me ao notar que meus contornos enquanto artista e pesquisadora se viam em transformação e em movimento, vivenciando outros lugares e deslocando-me. Tratou-se de um olhar que nasceu de dentro das experiências, vinculado aos processos, e que viu emergir reflexões e questionamentos em meio a esse corpo a corpo. Assim, reflito, questiono e crio conhecimentos *com* e *a partir das* experiências.

> O cartógrafo acompanha essa emergência do si e do mundo na experiência. Para realizar sua tarefa, não pode estar localizado na posição do observador distante, nem pode localizar seu objeto como coisa idêntica a si mesma. O cartógrafo lança-se na experiência, não estando imune a ela. Acompanha os

> processos de emergência, cuidando do que advém (PASSOS; EIRADO, 2020, p. 109).

Portanto, a discussão levantada nesse texto parte de um olhar atento e cuidadoso para essas práticas artísticas provenientes da segunda versão do projeto *Corpo e Paisagem*, não no sentido de descrevê-las ou explicá-las em detalhes, mas sim de deixá-las mostrarem os caminhos para uma teorização permeada das experiências. Traço um caminho que traz o frescor e o risco de uma espécie de deriva em que a imprevisibilidade se fez como elemento constitutivo da experiência da escrita, em um movimento que leva a outro, revelando-se pouco a pouco os sentidos e direções da pesquisa.

> Era o nascimento daquela prática que havia levado os situacionistas a teorizar o estudo da geografia urbana por meio da *dérive,* esta também uma palavra de origem náutica, capaz de expressar a ambiguidade do perder-se conscientemente, procurando dosar o desejo e o acaso, o racional e o irracional, o projeto e o antiprojeto (CARERI, 2017, p. 31).

O caráter imprevisível da pesquisa se tornou ainda mais contundente com os atravessamentos impostos pelo contexto social e político do momento. Logo após as experiências de *Corpo e Paisagem* ocorridas no primeiro ano dessa pesquisa de doutorado, o mundo foi surpreendido pela pandemia da Covid-19. Em março de 2020, me recordo bem do primeiro dia em que se iniciou o isolamento social no estado de São Paulo e no Brasil, inaugurando uma experiência extrema que inevitavelmente contaminaria meu olhar para as práticas performativas antes realizadas, bem como para o espaço urbano e para as relações interpessoais. A pesquisa de doutorado foi, portanto, se constituindo em meio a esse contexto de medo, destruição e esvaziamento dos espaços públicos, causando indagações às vezes incômodas sobre o fazer artístico e nossa realidade atual. Sem saber ainda muito bem no que tudo isso ia dar, a pesquisa seguiu e foi encontrando seus contornos durante a trajetória.

Através desse estado de escuta àquilo que emergia do próprio percurso, após o Exame de Qualificação, notei que o objetivo inicial de me debruçar às relações entre *artista, espectador* e *obra* se expandia para a observação de outros diversos *seres* presentes nas criações em dança contextuais realizadas durante a pesquisa prática, agregando *transeuntes, habitantes, participantes* e *performers* como parte de uma

complexa rede de relações de coautoria, bem como encarando os próprios *espaços arquitetônicos* e as paisagens atravessadas como *seres* que agem, têm vida e, que, portanto, se somam a essa rede de *seres* que compõem o fazer artístico. O universo das relações presentes entre todos esses elementos passou a se configurar como um elemento importante da pesquisa.

> É precisamente esse esforço (de pesquisar e o tempo investido) que no fim leva a que a pesquisa produza seus frutos genuínos: alcançar o inesperado, o imprevisível; dar um salto qualitativo em conhecimento. O que alguém decide conhecer – tendo elaborado hipóteses em graus variados de certeza desde o começo – revela-se menos valioso do que a experiência ou o conhecimento imprevisível que emerge sem ter sido desejado de antemão (ROYO, 2015, p. 538).

A emergência do universo das *relações* como foco dessa pesquisa foi surgindo, pouco a pouco, em um intenso diálogo entre prática e teoria, em um processo híbrido, onde houve um ir e vir de forma a se mesclarem e permearem continuamente. Nesse diálogo, diversos autores vinculados ao campo da arte e da dança vieram contribuir para as reflexões, dentre os quais destaco os já citados Paul Ardenne (2004), Miwon Kwon (2008), Victoria Pérez Royo (2009), André Lepecki (2010, 2016, 2017), bem como, Oscar Cornago (2019), François Matarasso (2019), Claire Bishop (2011, 2020), Marie Bardet (2014), Tania Alice (2016), Antonio Araújo (2016), Cláudia Müller (2020), Ana Pais (2016), Flávio Desgranges (2012) e André Carreira (2019). Também se mostrou interessante o encontro e diálogo com outras áreas do conhecimento, buscando referências teóricas para além daquelas ligadas ao universo da arte e da dança, adentrando, assim, na geografia, filosofia, fenomenologia, arquitetura e urbanismo.

Gaston Bachelard (1974, 2002) trouxe inspirações do campo da fenomenologia para a experiência do corpo em contato com a materialidade de cada espaço, introduzindo imagens poéticas durante as práticas do projeto *Corpo e Paisagem*, bem como contribuindo para as reflexões posteriores desenvolvidas nesse texto. Ainda no âmbito da fenomenologia, Maurice Merleau-Ponty (2009, 2011), se fez presente em toda a pesquisa[18], principalmente no que se refere ao questionamento

18 Vale ressaltar que a presença da fenomenologia nessa pesquisa de Doutorado traz influências da pesquisa realizada em meu Mestrado (2014) no Instituto de Psicologia da USP (Universidade de São Paulo), onde aprofundei o olhar para as práticas de educação somática presentes nos estudos da dança do Contato Improvisação a partir de uma perspectiva fenomenológica (PADOVAN, 2014).

das supostas polaridades interior-exterior, eu-mundo, corpo-mente, visível-invisível, sujeito-objeto, levando a uma investigação que desfaz essas polaridades e busca a experiência de um corpo que está imbricado no mundo e que não se constitui isoladamente. Seguindo esse pensamento, deparei-me com autores da geografia que trazem a discussão das relações do ser humano com o mundo a partir de uma abordagem fenomenológica, sendo eles Eric Dardel (2015) e Jean-Marc Besse (2014a, 2014b). Foi através dessas leituras que entrei em contato com a discussão do conceito de *paisagem*, levando à adoção desse termo para as discussões aqui levantadas e à escolha do nome *Corpo e Paisagem* para o projeto do CCSP. Apesar de não privilegiarem a adoção do termo *paisagem* em seus estudos, outros autores da geografia somaram à discussão ao abordarem a importância de uma relação afetiva e significativa com os lugares de nosso cotidiano. Assim, Milton Santos (2017) e Yi-Fu Tuan (2012) trouxeram contribuições importantes para o estudo, enriquecendo a compreensão das relações corpo-espaço a partir desse campo do conhecimento.

Somados a esses autores, no âmbito da arquitetura e urbanismo, Leslie Kern (2021), Francesco Careri (2013, 2017), Paola Berenstein Jacques (2013, 2014) e Juhani Pallasmaa (2011) contribuíram para a ampliação e o aprofundamento das reflexões acerca da criação de possíveis táticas que proporcionem relações mais significativas e menos excludentes entre o corpo, os espaços arquitetônicos e a cidade. Nesse sentido, na filosofia, Michel de Certeau (2005) contribui com profundas discussões sobre a relação com os espaços cotidianos e a cidade. Donna Haraway (1995) e Jacques Rancière (2009, 2010, 2012), por sua vez, ampliaram meu olhar para uma reflexão que se dá no âmbito das relações entre estética e política, a partir de diferentes perspectivas. Donna Haraway (1995) aproximou-me da ideia de *visão encarnada, parcial* e *situada* como forma de construção de saberes não hegemônicos. Jacques Rancière (2009, 2010, 2012) contribuiu com a ideia de *partilha do sensível*, bem como com as discussões no que diz respeito à experiência do espectador, questionando as polarizações entre passivo-ativo, contemplação-criação e artista-espectador. Outro autor importante para a compreensão das relações presentes em criações contextuais foi Nicolas Bourriaud (2008), através da criação do conceito de *Estética Relacional*, encarando a arte não como produção de objetos ou

obras, mas sim como um acontecimento em que as relações estão em foco.

Todas essas referências teóricas se fazem presentes no texto à medida que o relato sobre as experiências do projeto *Corpo e Paisagem* vai solicitando, ou seja, vemos emergir de dentro das práticas as discussões teóricas, em um caminho imprevisível, com obstáculos, desvios, fluxos, bifurcações e convergências. Junto a isso, vi-me impelida a situar minha pesquisa dentro do contexto pandêmico em que estava inserida, buscando perceber como essa experiência distópica vinha impactando o fazer artístico contextual, já que as relações entre corpo e espaço público sofriam intensas modificações. Com o intuito de não estar sozinha nessa investigação, concebi a proposta do Projeto de Extensão *Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas: criar comunidades para reavivar afetos com a cidade*[19], que foi realizado no Instituto de Artes da UNICAMP em 2022, em um momento de retomada das atividades presenciais, e no qual atuei na coordenação geral ao lado da Profa. Ana Terra. Esse projeto compreendeu diversas ações: Oficinas, Residência Artística e Ciclo de Leituras Online (com seis palestrantes convidados); e foi realizado por uma equipe de seis pessoas[20], com alunos da graduação e da pós-graduação do Instituto de Artes. Esse projeto de extensão, apesar de não ser objeto de investigação desse doutorado, contribuiu de maneira contundente para a finalização de minha escrita, fazendo-me olhar novamente para as experiências de *Corpo e Paisagem* a partir de novas perspectivas, apostando em uma espécie de releitura da própria pesquisa, correlacionando-a com a situação pandêmica e com o contexto social e político. Tratando-se de um momento crítico em que parecemos viver entre destroços e ruínas, essa pesquisa foi revelando-se como uma tentativa de perceber que tipo de vida pode ainda existir em meio a tamanha destruição.

Já em um momento final do doutorado, fui profundamente inspirada por leituras de Emanuele Coccia (2018, 2020) e pelo filme *Stalker* de Andrei Tarkovsky, a partir dos quais pude ver nas plantas a capacidade e insistência de brotar em meio a ruínas, em locais destruídos e abandonados. O ciclo de vida das plantas, desde um estado inicial de semente,

19 Para saber mais sobre o Projeto de Extensão *Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas*, acesse o site do projeto: https://sites.google.com/view/entrepaisagens/o-projeto?authuser=0&pli=1

20 A Equipe do Projeto de Extensão foi formada por: Ana Terra; Laila Padovan; Juliana Semeghini; José Teixeira; Laís Rosa; e Flora Viviani.

passando pelo seu crescimento em galhos, troncos, ramos, folhas, flores, frutos, e voltando à semente, indicou uma nova maneira de ler minhas práticas, recriando-as a partir desse mergulho na percepção e nas formas de vida do universo vegetal. Assim, emergiu a proposta de acrescentar essa nova camada de sentidos às discussões já desenvolvidas, promovendo uma releitura das práticas realizadas no projeto *Corpo e Paisagem* em espelho ao crescimento de uma árvore, trilhando seus brotamentos pelo CCSP, habitando, remodelando e recriando suas paisagens. A escrita desse texto, portanto, empresta das plantas suas terminologias para poder lançar um novo olhar para a pesquisa, acrescentando à rede de relações entre corpos, espaços e cidade a presença do universo vegetal.

Nesse sentido, tanto o projeto inicial dessa pesquisa de doutorado quanto o projeto *Corpo e Paisagem* são vividos como *semente*, ou seja, como esse embrião de um estado de vida latente, que carrega em si os elementos constituintes de seu desenvolvimento e que, ao mesmo tempo, está suscetível às condições e atravessamentos de seu ambiente de plantio. Portanto, só com o próprio andamento da pesquisa é que pude ver emergir seu foco principal: perceber o fazer artístico que brota das relações entre diferentes *seres*, escapando da polaridade espectador-artista e contemplação-criação, para perceber a multiplicidade de *seres* que compõem uma criação artística contextual. Por entre plantas, corpos e espaços, estabeleço, então, um diálogo com o conceito de *assembleia polifônica* da antropóloga Anna Tsing (2022), para reivindicar a criação em dança que nasce de encontros, afetações e colaborações entre distintos *seres*, descentralizando o ato artístico em relações de corresponsabilidade que buscam valorizar os saberes localizados e parciais. Ao trazer as plantas para dentro do texto, nascem fabulações dançadas que extrapolam os sentidos primeiros das criações realizadas, buscando reatar *assembleias polifônicas* em meio às ruínas da cidade, em direção a um devir-floresta.

No processo de escrita da tese, a observação do ciclo de crescimento de uma planta, desde seu estado de semente, começando a brotar raízes e ramos, acompanhando seu crescimento até a criação de frutos, inspirou a fabulação do percurso central a ser trilhado pelo leitor, como o *miolo* do texto, intitulado FABULAR, onde se desenvolvem as discussões principais da pesquisa. Com o surgimento desse universo

central do texto, fez-se importante a criação de um texto anterior e um texto posterior, fazendo com que a tese se estruturasse em três partes principais: IRROMPER; FABULAR; e DECOMPOR.

Assim como já explicitado no item INSTRUÇÕES AO LEITOR (logo no início desse texto), na primeira parte intitulada IRROMPER, apresentei ao leitor aquilo que antecede as ações principais da pesquisa, contextualizando-as a partir de minhas experiências pessoais e profissionais anteriores. Na parte intitulada FABULAR, à qual acabamos de adentrar, desenvolvo o percurso principal, com as discussões emergidas das práticas do projeto *Corpo e Paisagem*, realizado no CCSP. E na última parte, DECOMPOR, observaremos o que ocorreu após as experiências de *Corpo e Paisagem*, apontando possíveis reverberações dessa pesquisa agora e em futuros próximos, correlacionando-os com nosso contexto social e político.

Sendo assim, seguimos com a descrição da pesquisa prática realizada no CCSP, através do projeto *Corpo e Paisagem*.

O PROJETO CORPO E PAISAGEM

Criando formas de relação

CORPO E PAISAGEM
CORPO E PAZ AGEM
CORPO E PASSAGEM
CORPO E PASSO AGEM
CORPO E PASSO
CORPOPASSO
CORPASSO
CORPAÇO
CORPO E PAÇO
CORPO ESPAÇO

Karina Zichele
(Participante de *Corpo e Paisagem*)

De maio a dezembro de 2019, o projeto *Corpo e Paisagem* foi realizado no CCSP (Centro Cultural São Paulo), com o apoio do 2º. Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural. Através de práticas performativas, o projeto buscava estabelecer relações estreitas entre o corpo e as diversas espacialidades do CCSP, propiciando formas não usuais de perceber, habitar e criar paisagens e levando a deslocamentos entre os papéis do artista, do espectador e do transeunte. Tratando-se de um projeto que

visava criar a partir do contexto em que se inseria, as paisagens presentes no extenso CCSP se tornaram um aspecto chave de toda nossa investigação corporal e de nossas criações finais. Durante os oito meses desse projeto, quatro temáticas foram focadas na relação corporal com as diversas paisagens do CCSP: 1) *Subjetividade e Intimidade*; 2) *Sensorialidade*; 3) *Temporalidades*; 4) *Encontro, Coletividade e Celebração*. A escolha de cada uma dessas temáticas foi um tanto intuitiva, partindo de minhas experiências anteriores e de meus interesses em aprofundar certos aspectos que me pareciam importantes ao pensarmos em uma reapropriação criativa dos espaços cotidianos. Como viver uma paisagem cotidiana tornando-a um encontro pessoal e íntimo? De que forma a experiência com os diversos sentidos do corpo (tato, visão, olfato, paladar e audição) revelam novas possibilidades de relação com as paisagens? As paisagens podem ser vividas não apenas como uma experiência espacial, mas também temporal, com seus fluxos e ritmos? Quem são os habitantes daqueles espaços e como estabelecer dispositivos relacionais que criem possibilidades de encontros interpessoais? Essas foram algumas das perguntas que motivaram a escolha das temáticas dos grupos e se constituíram como disparadores de suas experiências práticas.

Para cada grupo temático, foram abertas inscrições (em média com 25 participantes cada), sem nenhuma exigência de formação em dança ou em outra linguagem artística, formando um grupo de trabalho heterogêneo para a investigação de cada tema. As pessoas interessadas podiam participar de quantos grupos quisessem (com inscrições separadas), o que fez com que, em cada grupo, sempre houvesse pessoas novas e desconhecidas, mescladas a outras que se mantiveram durante todo o projeto. Além disso, alguns dos participantes já haviam realizado a primeira versão do projeto no CRD em 2018, demonstrando interesse em continuar a pesquisa iniciada naquela ocasião. Cada grupo trabalhou conjuntamente por um mês e meio, com a minha orientação, realizando experimentações corporais nos diversos espaços do CCSP, bem como produzindo relatos escritos, desenhos e fotos que se tornaram parte do processo criativo[21], para, ao final desse

21 Os desenhos e fotos produzidos pelos participantes compõem a visualidade desta tese, juntamente com desenhos de minha autoria e imagens produzidas por fotógrafos durante as performances. As imagens selecionadas neste texto foram realizadas por 42 pessoas distintas, sendo apenas uma mostra de um material mais extenso. Para saber a autoria de cada foto ou desenho, consultar a Lista de Imagens no início da tese.

tempo, criar coletivamente uma intervenção artística que foi compartilhada com o público. Sendo assim, a cada um mês e meio de projeto foi criada uma *Performance Itinerante,* totalizando ao final: oito meses de projeto continuado e quatro *Performances Itinerantes* diferentes em paisagens diversas do CCSP, sendo elas: *À Beira de Si*; *Escuro*; *Temporã*; e *Concreto Veraneio*.

Tanto as pesquisas quanto as *Performances Itinerantes* traçaram inúmeras relações criativas entre os *participantes* e os diversos espaços pertencentes aos 46.500m^2 do extenso CCSP, como, por exemplo, jardim suspenso, rampas, escadas, porão, subsolo, espaços expositivos, cafeteria, biblioteca, corredores, jardim central, etc.; constituindo-se como um projeto *site-specific* que se deu a partir de um íntimo e intenso diálogo com a arquitetura, a história, os fluxos e os habitantes desse intrigante espaço. O projeto abarcou diversas camadas de público: 1. *Participantes-performers* dos grupos temáticos; 2. *Habitantes, funcionários* e *transeuntes* do CCSP, que foram surpreendidos em seus cotidianos com as nossas ocupações criativas; 3. *Espectadores* que foram especialmente para assistir/participar das *Performances Itinerantes*; o que levou a um interessante jogo em que o ato de contemplar ou perceber as paisagens e as *performances* revelava seu caráter criativo e se desenvolvia de maneiras bastante distintas, promovendo alguma diluição entre os papéis do artista e do espectador. A partir dessa rede de relações entre pessoas diversas, buscou-se propiciar um espaço de acolhimento a tipos de corporeidades e subjetividades distintas, estimulando que cada coletivo ou agrupamento de pessoas se desse como um espaço democrático. Foi dos saberes localizados de cada pessoa que o projeto pôde enriquecer suas práticas, em experiências coletivas e colaborativas onde almejou-se que todos desempenhassem papéis importantes na criação de novas paisagens, novos mundos.

Dentro do universo da dança contemporânea, uma das principais referências de minha trajetória artística e que contribuiu na concepção de *Corpo e Paisagem* foi a dança pós-moderna norte-americana da década de 1960, sobretudo as contribuições do movimento *Judson Dance Theather*[22] (ROYO, 2009). Esse movimento inaugurou uma série de rupturas nos parâmetros da dança realizada até então, em um momento

22 Em IRROMPER, introduzo ao leitor um pouco de minha formação e trajetória artísticas, sendo possível perceber como me aproximei dessa referência, estudando em profundidade alguns de seus procedimentos criativos.

histórico que até hoje reverbera nos trabalhos artísticos contextuais. Esse movimento de vanguarda surgiu de uma junção de artistas, entre eles Trisha Brown, Steve Paxton e Yvone Rainer, dispostos a experimentar e criar novas formas de composição e atuação que dialogassem com nosso cotidiano, seja incluindo o gesto pedestre como repertório de dança, seja trasladando as criações dos ambientes do teatro para a rua ou para espaços públicos. Com esse movimento artístico, houve, assim, um profundo questionamento da própria noção de espetáculo, buscando novos parâmetros para a dança que recusam o virtuosismo e o ilusionismo, em uma aproximação de um corpo mais cotidiano e de uma inserção na realidade social, flexibilizando a rígida separação entre bailarinos e espectadores.

Tendo como base inicial as referências citadas acima, para a realização de *Corpo e Paisagem*, o trabalho corporal e os estudos de movimento, realizados junto aos *participantes* dos grupos, estiveram pautados em referências da educação somática, em especial da *Ideokinesis* e do *BMC (Body-Mind Centering)*[23], e do estudo da improvisação em dança, em especial o Contato-Improvisação[24]. A partir das práticas somáticas, o cultivo de um corpo sensível e permeável ao entorno se mostrou especialmente importante para a descoberta de novas possibilidades de relação com as paisagens, despertando novas percepções, em um diálogo em que o corpo permanece aberto às imprevisibilidades e atravessamentos sempre presentes nos trabalhos realizados fora do espaço protegido da sala de ensaio ou do teatro.

> Precisamente para enfrentar as condições de imprevisibilidade da rua, a dança contemporânea desenvolveu múltiplos métodos de improvisação. Este tipo de geração de movimento, frente a um já fixado e coreografado com antecedência, é o procedimento mais empregado na dança extra-cênica, sendo o mais adaptável ao entorno e o único que pode levar a cabo um diálogo com um contexto em permanente

23 O *BMC (Body-Mind Centering)* foi criado por Bonnie Bainbridge Cohen, para saber mais, ver: COHEN, 2015.

24 A dança do Contato Improvisação foi criada por Steve Paxton e colaboradores na década de 1970 nos Estados Unidos. A introdução dessa dança no Brasil se deu através de Tica Lemos (com quem pude estudar por vários anos), que promoveu sua disseminação através de cursos e encontros para a improvisação, principalmente no Estúdio Nova Dança, um dos lugares onde o Contato Improvisação foi estudado em profundidade, aliado às práticas da educação somática. Para saber mais sobre o surgimento do Contato Improvisação, ver: NOVACK, 1990. Sobre o Contato Improvisação no Brasil, ver: PIZARRO, 2022.

> mudança (ROYO, 2009, p. 17, tradução minha).[25]

Em *Corpo e Paisagem*, não se tratou, portanto, de tornar o CCSP um pano de fundo ou um simples cenário para a dança, nem tampouco de simplesmente transportar uma coreografia concebida dentro do estúdio para o espaço cotidiano, mas sim de que esse espaço em si fosse o material propulsor da criação, nascendo uma dança a partir de um diálogo com essa realidade arquitetônica e social. *Corpo e Paisagem*, ao ocupar as espacialidades do CCSP, buscou uma conexão com o real e com o cotidiano, aproximando a dança de discussões de âmbito social e político (ROYO, 2009).

> Mas é precisamente também a falta de comunicação, o contato social empobrecido característicos da cidade atual o que impulsiona os artistas a abandonar o teatro e a situarem-se no espaço público. (...) A cidade desapareceu como lugar da memória, como trânsito para o diálogo, como recinto onde trocar a palavra subjetiva. Isso gera uma despersonalização dos espaços e um deslocamento permanente que surge da impossibilidade de identificar-se com o entorno da sobremodernidade no qual se habita, cada vez mais dominado pelos *não lugares* (Marc Augé) (ROYO, 2009, p. 20, grifo do autor, tradução minha).[26]

Assim como os *artistas contextuais*, o projeto *Corpo e Paisagem* não só encontrou inspiração no cotidiano como também se propôs a criar táticas de ressignificação de seus espaços, com o reavivamento das relações interpessoais e sociais de forma a restabelecer uma experiência afetiva e significativa com o espaço, resgatando seu caráter de esfera pública. Na relação com o CCSP, o corpo foi convocado a realizar leituras sensíveis do espaço, buscando não só perceber suas características mais evidentes, como também, e principalmente,

25 *Precisamente para enfrentarse a las condiciones de imprevisibilidad de la calle la danza contemporánea ha desarrollado múltiples métodos de improvisación. Este tipo de generación de movimiento, frente a uno ya fijado y coreografiado con anterioridad, es el procedimiento más empleado en la danza extraescénica, siendo el más adaptable al entorno y el único que puede llevar a cabo un diálogo con un contexto en permanente cambio* (ROYO, 2009, p. 17).

26 *Pero es precisamente también la falta de comunicación, el contacto social empobrecido característicos de la ciudad actual lo que impulsa a los artistas a abandonar el teatro y situarse en el espacio público. [...] La ciudad ha desaparecido como lugar de la memoria, como tránsito para el diálogo, como recinto donde intercambiar la palabra subjetiva. Esto genera una despersonalización de los espacios y una dislocación permanente que radica en la imposibilidad de identificarse con el entorno de la sobremodernidad en el que se habita, cada vez más dominado por los no lugares (Marc Augé)* (ROYO, 2009, p. 20).

tornar palpável as fissuras e nuances escondidas dessas paisagens. A partir da concepção de que os espaços não são objetos inertes (LEPECKI, 2016), mas sim que agem e induzem experiências corporais, emocionais e subjetivas de acordo com suas qualidades espaço-temporais, no projeto *Corpo e Paisagem* buscamos estar permeáveis e suscetíveis às espacialidades, entrando em contato com as características arquitetônicas do prédio, seus fluxos, suas formas de ocupação e suas relações com a cidade, para então criarmos dispositivos de atuação criativos e críticos que dialogassem com essas paisagens. Durante sua realização, tornou-se cada vez mais evidente que a principal característica do projeto estava na investigação e na criação de redes de relações complexas entre pessoas e espaços, reivindicando o *entre* como lugar de acontecimentos e de transformações.

O projeto culminou na criação de quatro *Performances Itinerantes: À Beira de Si*, *Escuro, Temporã* e *Concreto Veraneio*; que traçaram trajetórias diferentes pelo CCSP, passando por distintas espacialidades, ativando espaços esquecidos e abandonados, e revolvendo os condicionamentos de lugares mais conhecidos e frequentados. Nesses caminhos tortuosos pelos meandros do CCSP, os encontros e traçados improváveis entre diversos *seres* foram constituindo novas paisagens, em entrelaçamentos afetivos e criativos.

Imagens, margens

paisagens de outro corpo. qual?
qual a ponte entre o eu e o outro,
o outro corpo-meu?
qual o olhar?
dilatação, asperezas expostas
superfícies amolecidas
pelo fluxo do passo tato
fato feito de terra e verde
sons em cheiros

atravessamentos?
câmera lenta feito raio
qual o passo para fazer
o outro se ver?
no espelho do asfalto
no esvair do tempo
sem esperança
mas com um coração
esbanjante
seu pulso é alquimia
e de corpo em corpo
me faço paisagem-imagem de tudo.

Marianna Perna
(Participante de Corpo e Paisagem)

TERRENO

TERRENO[27]

Reconhecendo o lugar de plantio

> O meio ambiente natural não existe. O mundo está sempre, em todas as suas partes, concebido, desenhado, construído. E, o mais importante, o espaço é sempre concebido e construído por outras espécies e para outras espécies além daquela que o ocupa. É por esse motivo que as relações com o mundo nunca são simplesmente físicas ou naturais, mas sempre políticas. Estar no mundo significa, para cada espécie, viver no espaço concebido e construído por outros. Viver, portanto, significa sempre ocupar, invadir um espaço estrangeiro e negociar o que poderia ser um espaço compartilhado (COCCIA, 2020, p. 185).

O Centro Cultural São Paulo (CCSP) constituiu-se como o terreno onde a semente do projeto *Corpo e Paisagem* pôde brotar e crescer. Como um amplo edifício de arquitetura peculiar e intensamente habitado, o CCSP se estabeleceu como o contexto das nossas experimentações, em um papel ativo na construção de sentidos para as ações criativas. Traço, a seguir, um breve relato da história de sua construção, a fim de que possamos compreender como o contexto político-social influenciou a criação de seu projeto arquitetônico, com formas e espacialidades que acabam por sugerir certas maneiras de ocupação através do corpo.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

História e projeto arquitetônico

O Centro Cultural São Paulo (CCSP), localizado ao lado da Estação Vergueiro do metrô e da Avenida 23 de Maio, é, atualmente, um importante polo de arte e cultura da cidade de São Paulo, amplamente ocupado por frequentadores oriundos de diversas regiões da cidade. Foi construído durante a ditadura militar e, segundo Anseloni (2018), sua ousada e complexa arquitetura traz influências desse período. Sua construção passou por diversas fases e mudanças: inicialmente projetado

27 O texto apresentado nesse item TERRENO faz parte de um artigo por mim publicado na Revista *Urdimento*, intitulado "Corpo, espaço arquitetônico e cidade: experiências performativas no Centro Cultural São Paulo" (PADOVAN, 2022). Além da presença no item TERRENO, outros trechos desse artigo se encontram espalhados em diversos capítulos da tese por serem parte integrante de minha pesquisa de doutorado.

para ser uma biblioteca, foi depois se constituindo como um centro cultural, acolhendo atividades artísticas de diferentes linguagens em seus 46.500m^2 de extensão.

Em 1970, segundo Nascimento e Bueno (2018), as obras para a construção do Metrô Vergueiro levaram à desapropriação de 22.000m^2, gerando uma grande área que necessitaria passar por um processo de reurbanização. Para a ocupação dessa área, em 1974, foi aprovado o projeto *Nova Vergueiro*, que previa a construção de diversos edifícios verticais onde estariam abrigados escritórios, hotel e estacionamento. No entanto, com a inauguração em 1975 da Estação Vergueiro, o então novo prefeito Olavo Setúbal cancelou esse primeiro projeto para substituí-lo pelo projeto da *Nova Biblioteca Central de São Paulo – Vergueiro*, que visava sanar a falta de espaço para o armazenamento de livros da Biblioteca Mario de Andrade. Assim, em 1976, a PLAE Arquitetura SC Limitada, formada pelos arquitetos Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, concebeu o projeto do edifício da *Nova Biblioteca Central.* Um aspecto importante e peculiar desse projeto era que o prédio se estenderia como um volume horizontal, trazendo uma relação com a rua e seus transeuntes mais convidativa e fluida. Outro ponto importante do projeto era a ideia de que a arquitetura da biblioteca favorecesse e facilitasse a relação livro-leitor.

Desde o início da concepção do projeto, em 1976, passando pelo começo da construção em 1978, até sua inauguração em 1982 (ainda com as obras inacabadas), o projeto inicial passou por diversas modificações, ampliando o uso do edifício para além da biblioteca, agregando auditórios, teatros, áreas expositivas, praças, espaços de convivência e fazendo com que passasse a se constituir como um centro cultural multidisciplinar: o Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Segundo Nascimento e Bueno (2018), a arquitetura proposta no projeto do CCSP revelava um posicionamento contrário aos anseios governamentais do período ditatorial em que se inseria, buscando desenvolver um espaço democrático que valorizasse e propiciasse o encontro entre as pessoas e a cultura. Ao mesmo tempo, ao estar inserido nesse contexto político, o projeto também carregava elementos característicos do governo vigente. Sobre isso, Anseloni (2018) discute como os valores ditatoriais e as proposições arquitetônicas do projeto do CCSP se entrelaçaram de maneira a ora se contraporem, ora apresentarem ressonâncias:

> O cenário político conturbado da ditadura militar refletiu no CCSP dois aspectos opostos: o primeiro consiste em uma obra de escala notável, com inovações tecnológicas e precariedades construtivas que condizem com a expansão quantitativa de um governo ditatorial, "menos preocupada com a economia de gastos e os lucros financeiros do que em promover, a qualquer custo, obras de grande porte, representativas, com forte tendência ao exagero dimensional".
> Por outro lado, o projeto arquitetônico é reflexo de uma tentativa de liberdade, no qual manifestam-se lógicas que fogem do controle e do disciplinamento e que procuram novas leituras conceituais e espaciais voltadas a democratização. O desenho do projeto prioriza oferecer o sentimento de pertencimento e a possibilidade de ação, sem preestabelecer ou definir usos, trajetos e acessos, permitindo que os usuários vivenciem, mesmo que inconscientemente, a liberdade de escolha: de onde entrar e por onde sair, quais caminhos e acessos percorrer, onde passar e onde permanecer (ANSELONI, 2018, p. 52).

Essa liberdade de escolha em relação aos percursos dos frequentadores se torna possível devido à principal característica do CCSP: por se estender como um volume horizontal, estabelecendo uma continuidade com a rua, possibilita a entrada e a saída por diversos locais. "Oposto às intenções políticas da época, de verticalização e adensamento, este projeto apresenta a horizontalidade e o vazio como traços característicos e ideológicos" (ANSELONI, 2018, p. 53). Sobre essa tendência e valorização da verticalização da cidade, presente também nos dias de hoje, com a construção de edifícios cada vez mais altos, Leslie Kern (2021) aponta em seu livro *Cidade Feminista* que essas construções *fálicas* são formas de cultuar e perpetuar os poderes patriarcais, militares e colonialistas, sendo como monumentos construídos por homens brancos, para o uso de homens brancos e em homenagem ao poder dos homens brancos. A arquitetura dos arranha-céus se faz como forma de manter e cultivar os valores dessa sociedade patriarcal dominante.

> Ecoando os habituais monumentos masculinos ao poderio militar, o arranha-céu é um monumento ao poder econômico corporativo masculino. [...] Como diz a geógrafa feminista Liz Bondi, não se trata realmente do simbolismo do falo, mas, sim, de sua verticalidade um ícone do poder por meio do "caráter masculino do capital" (KERN, 2021, p. 30, grifo da autora).

Ao se estabelecer como um volume horizontal, o CCSP consegue se contrapor, mesmo que parcialmente, a esse culto ao patriarcado, traçando continuidades com a rua e a cidade. Com espaços de trânsito e espaços vazios bastante generosos, a não predeterminação em relação a seus usos acaba por propiciar que seus frequentadores possam arriscar diferentes relações com o lugar. Por essas características, o CCSP acaba se constituindo como um dos poucos exemplos de centros culturais em São Paulo que conseguem propor uma ocupação por parte de seus frequentadores mais aberta, imprevisível e propícia a encontros, com relações mais próximas com as ruas de seu entorno.

> Como extensão da rua, o CCSP se apresenta mais como circulação do que como espaço fechado. Suas generosas passagens e conexões sugerem um percurso, como um desvio desde a rua, que articula espaços [...]. Situam-se aqui raciocínios de projeto que, explicitamente, elogiam o espaço das relações da rua, buscando revisitar a ideia de rua enquanto arquitetura (ROSA, 2018, p. 13).

Ou seja, o CCSP traça interligações com a cidade, ao mesmo tempo que "a cidade se faz presente em seu interior" (ANSELONI, 2018, p. 54). Há diversos elementos urbanos espalhados pelo seu edifício: duas ruas paralelas bem longas que atravessam o projeto; três praças sem cobertura que se estabelecem como grandes vazios que mais parecem estar fora do que dentro do edifício; uma praça central que se configura como um ponto de agrupamento e dispersão de pessoas e onde há um jardim de árvores já existentes no terreno; e diversas possibilidades de percursos que interligam os múltiplos espaços com diferentes sons, luminosidades e alturas.

Com essas características, o CCSP se estabelece como uma continuidade das ruas, sem tornar-se idêntico a elas, mas carregando para seu interior alguns fluxos, ocupações e tensões da cidade que o envolve. Essa permeabilidade é gerada por um projeto que abarca a rua enquanto arquitetura e os espaços vazios como parte de si, possibilitando que surjam espaços mais indeterminados e abertos à experimentação e à criação de seus habitantes. Esses espaços mais indeterminados podem ser entendidos a partir dos conceitos de *espaço opaco* de Milton Santos (2017) e de *espaço liso e nômade* de Deleuze e Guattari (1997), conforme afirma Paola Berenstein Jacques:

> Milton Santos chamou esses espaços indeterminados de espaços opacos, considerados como espaços abertos do aproximativo e da criatividade, em oposição aos espaços luminosos, considerados como espaços fechados da exatidão, racionalizados e racionalizadores. Essa distinção entre espaço opaco e espaço luminoso poderia ser também relacionada ao que Deleuze e Guattari chamaram de espaço estriado e espaço liso. Para esses autores, os nômades estão ligados ao espaço liso, espaço vetor de desterritorializações, em oposição ao espaço estriado, espaço sedentário territorializado. Seria então o esquadrinhamento do espaço estriado ou luminoso que impediria ou restringiria outros usos e apropriações, enquanto os espaços lisos, espaços indeterminados, espaços opacos ou nômades parecem, ao contrário, estimulá-los (JACQUES, 2013, p. 13).

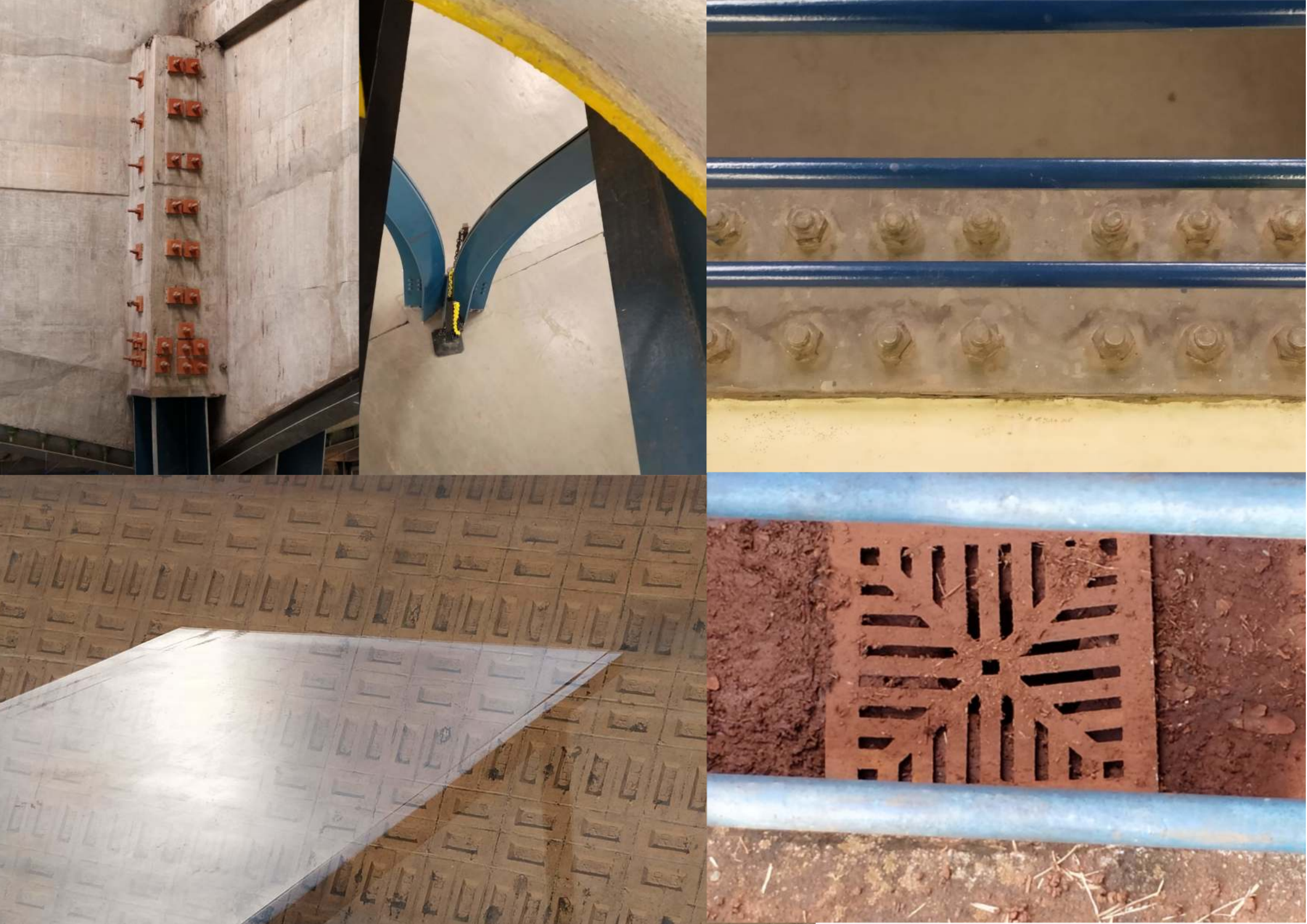
Conforme essas definições, o projeto arquitetônico do CCSP parece conter tanto espaços com usos e formas de ocupação mais determinados a priori (*luminosos*, *estriados* ou *sedentários*), como, por exemplo, os teatros[28], cafeteria, auditórios e biblioteca, quanto espaços com usos mais indeterminados (*opacos, lisos* ou *nômades*), como as praças, ruas largas, lugares de convivência e espaços vazios. Ao conter espaços indeterminados, o projeto dá uma margem maior à imprevisibilidade, escapando, mesmo que momentaneamente, dos usos predefinidos que costumam estar vinculados a uma manutenção de espaços masculinos excludentes. Em uma cidade em que os projetos arquitetônicos e urbanísticos são em sua grande maioria criados por homens brancos, tendo o corpo e o comportamento masculino como modelos para a projeção e a criação dos espaços e suas regras, os espaços mais determinados inevitavelmente carregam em suas formas e fluxos elementos de uma sociedade patriarcal colonialista, contribuindo para a perpetuação de relações de exclusão. Sobre isso, Leslie Kern (2021) cita Jane Dark: “Qualquer assentamento é uma inscrição no espaço das relações sociais na sociedade que o construiu. Nossas cidades são patriarcados escritos na pedra, no tijolo, no vidro e no concreto” (DARK apud KERN, 2021, p. 29). Na citação a seguir, vemos a continuação dessa discussão:

28 Desenvolvi anteriormente nesse texto, na parte intitulada IRROMPER, reflexões mais específicas sobre as características espaciais do teatro italiano, o que possibilitou reconhecê-lo aqui como um espaço mais determinado, com usos e regras predefinidos. Desenvolvo essa questão também em meu artigo *A Visão Encarnada do Espectador: formas de perceber, habitar e criar paisagens* (PADOVAN, 2020).

> Patriarcado escrito na pedra. Esta simples afirmação do fato de que os ambientes construídos refletem as sociedades que os constroem pode parecer óbvia. Em um mundo onde tudo, desde medicamentos a manequins de teste de colisão, coletes à prova de balas a balcões de cozinha, smartphones a temperaturas de escritório, são projetados, testados e definidos de acordo com os padrões determinados pelo corpo e pelas necessidades dos homens, isso não deveria ser uma surpresa. O diretor de design urbano de Toronto, Lorna Day, descobriu recentemente que as diretrizes da cidade para os efeitos do vento pressupunham uma "pessoa padrão", cuja altura, peso e área correspondiam a um homem adulto. Você nunca pensaria que o preconceito de gênero influencia a altura e a posição dos arranha-céus ou o desenvolvimento de um túnel de vento, mas ele está aí.
> O que, às vezes, parece ainda menos óbvio é o inverso: uma vez construídas, nossas cidades continuam a moldar e a influenciar as relações sociais, o poder, a desigualdade e assim por diante (KERN, 2021, p. 29).

Quanto mais os espaços têm usos predefinidos, maior parece ser a presença de elementos de um padrão corporal masculino e de relações de exclusão. Os espaços mais indeterminados, por sua vez, parecem fornecer alguma possibilidade de respiro para que as ocupações se diversifiquem e que uma maior variedade de tipos de corpos possa ser acolhida pelo espaço. A arquitetura do CCSP carrega elementos desse patriarcado escritos na pedra, bem como influências diretas dos ideais ditatoriais da época, seja pelo tamanho colossal de seu edifício, seja pelas formas arquitetônicas projetadas por arquitetos homens. No entanto, ao mesclar espacialidades determinadas e indeterminadas, o CCSP inspira aos seus frequentadores uma complexidade de gestos e ações, em um ambiente que não está totalmente constituído a priori, mas que se revela a partir da relação com o outro. Durante o projeto *Corpo e Paisagem*, ao transitarmos pelo CCSP pudemos nos deparar com inúmeras apropriações espontâneas de seus habitantes, expandindo o uso de seus espaços para além daquele previamente programado.[29] A forma como os espaços são apropriados e transformados pelos seus habitantes se constitui como um gesto político.

29 No item ÁRVORE, ao adentrar em cada espacialidade, abordarei vários exemplos de apropriações espontâneas dos frequentadores, discutindo como pudemos, durante o projeto, traçar diálogos com essas ocupações prévias às nossas *performances*.



ARQUITETURA DE PASSAGEM

Ruas, ligações e corredores como convites para caminhar

> Mesmo em terreno plano, a estrada reconstrói o espaço dando-lhe um "sentido", na dupla acepção do termo: um *significado* expresso em uma *direção*. No campo que ela atravessa e que, por contraste, continua mais imóvel, mais calmo, ela age como um apelo ao movimento, como uma fuga para o horizonte e para além dele; ela amplia o horizonte e dinamiza a paisagem. Ao mesmo tempo, ela é presença humana, como passagem, real ou possível (DARDEL, 2015, p. 29, grifos do autor).

É interessante observar como o geógrafo Eric Dardel (2015) nos aponta o *sentido* presente em uma estrada que atravessa e compõe uma paisagem, indicando aos seus habitantes um "*significado* expresso em uma *direção*", convidando ao movimento e à passagem. No CCSP, a existência de ruas, passagens, escadas e corredores age como um apelo à caminhada, traçando linhas de fuga que permeiam seu interior e propõem ligações com a cidade. Não à toa, o andar ganhou relevância dentro do projeto *Corpo e Paisagem*: as características arquitetônicas do CCSP solicitavam dos corpos uma relação de fluidez, se perdendo em seus meandros e inúmeros caminhos labirínticos, em uma espécie de homenagem à rua e a seu fluxo incessante. Presente durante os processos de investigação de cada grupo, bem como nas performances criadas e compartilhadas com o público, o andar foi uma importante ferramenta de percepção e atuação nos espaços do CCSP.

Durante as investigações do projeto, várias caminhadas foram sugeridas aos *participantes* de forma a conhecerem e se sensibilizarem com as paisagens do CCSP. Isso se deu com influência direta da principal característica do edifício: um grande volume horizontal em continuidade com a rua, com várias entradas e saídas a estimularem a caminhada e o fluxo. A variedade de espaços a ser percorridos em seus 46.500m^2, com interligações, corredores, salas e andares distribuídos de maneira um tanto labiríntica, propiciou experiências de deriva individual aos participantes, cheias de surpresas e encontros improváveis. Tratou-se, portanto, não de uma caminhada cotidiana e automática, em que um corpo fechado e insensível executa uma trajetória com destino predefinido a partir de uma

lógica produtivista. Buscou-se experimentar uma caminhada que tem outro ritmo, que percebe as nuances da paisagem, que se abre ao imprevisível, que se interessa pelo caminho em si e não por alcançar um destino certo. A ideia de deriva (DEBORD, 1958) está atrelada ao reconhecimento da psicogeografia do lugar, ou seja, uma geografia que não é apenas objetiva, mas inclui a afetividade como elemento para a compreensão das interações entre o indivíduo e o ambiente; e a um comportamento lúdico-construtivo, que não se identifica com as atitudes e usos cotidianos. Outro conceito que dialoga com as características das caminhadas dos participantes é o de errância, conforme Paola Berenstein Jacques (2014, p. 30) escreve:

> A experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de apreensão da cidade, mas também como ação urbana, ao possibilitar a criação de microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière (2000). As errâncias são um tipo de experiência não planejada, desviatória dos espaços urbanos, são usos conflituosos e dissensuais que contrariam ou profanam [...] os usos que foram planejados.

A caminhada sem destino certo e com uma atitude corporal distinta do andar cotidiano se faz não apenas como forma de apreensão e percepção do espaço, mas também como forma de atuação criativa e de desestabilização dos padrões capitalistas. Imbuída dos estudos somáticos em dança, busquei propiciar aos participantes um aprofundamento das sensações corporais durante o ato de andar, a fim de que a caminhada ganhasse novas qualidades e pudesse ser sentida como um ato de criação. A dança acolhe o andar e faz dessa ação cotidiana automática um gesto poético que escuta relevos, texturas e nuances em um diálogo com o chão e a gravidade. Sobre isso, Marie Bardet (2014, p. 98) comenta:

> O andar na dança é uma escuta ao mesmo tempo que é um gesto, do solo e da terra. Andar para escutar os relevos, os conflitos e as direções que se atualizam. Então, a dança habita o andar voltando a atenção para a troca gravitária sempre em curso, para uma escuta das sensações e uma duração: uma temporalidade singular, não mais uma linha única com a flecha do tempo, mas um tempo qualitativo que mistura sensação e ação.

O andar ganha, assim, um novo frescor e se coloca em resposta à ditadura da pressa e da produtividade, gerando a possibilidade de olhar ao redor, de abrir-se para si e para o mundo, de permitir-se errar por gestos e caminhos desconhecidos. Nessas errâncias ou derivas dos participantes, cada um deles foi escolhendo para onde ir e qual caminho seguir, a partir das sensações que cada lugar lhe trazia, o que fez com que surgissem trajetórias peculiares a cada *participante*.

Portanto, a arquitetura de passagem do CCSP propiciou aos *participantes* dos grupos a experiência do andar como prática estética (CARERI, 2013) e influenciou diretamente as criações das *Performances Itinerantes* finais, sendo elas: *À Beira de Si*; *Escuro*; *Temporã* e *Concreto Veraneio*. Ao invés de se constituírem como *performances* a serem realizadas em algum espaço fixo escolhido, todas as criações finais assumiram o formato de trajetórias que passaram por diversos espaços do CCSP. Estendeu-se, assim, aos *espectadores,* a experiência da caminhada enquanto forma de contemplação e participação das criações artísticas. Da mescla entre essas quatro *Performances Itinerantes*, foi composta uma grande trajetória a ser agora percorrida pelo leitor, intitulada *Árvore*. O leitor como um andarilho é então convidado a realizar um longo percurso pelas espacialidades do CCSP, tendo o movimento de crescimento de uma árvore como seu guia.

ÁRVORE

Árvore

Um passarinho pediu a meu irmão para ser uma árvore.
Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho.
No estágio de ser essa árvore, meu irmão aprendeu de sol,
de céu e de lua mais do que na escola.
No estágio de ser árvore meu irmão aprendeu para santo
mais do que os padres lhes ensinavam no internato.
Aprendeu com a natureza o perfume de Deus.
Seu olho no estágio de ser árvore, aprendeu melhor o azul.
E descobriu que uma casa vazia de cigarra,
esquecida no tronco das árvores
só serve para poesia.
No estágio de ser árvore meu irmão descobriu
que as árvores são vaidosas.
Que justamente aquela árvore na qual meu irmão se transformara,
envaidecia-se quando era nomeada para o entardecer dos pássaros
e tinha ciúmes da brancura que os lírios deixavam nos brejos.
Meu irmão agradecia a Deus aquela permanência em árvore
porque fez amizade com as borboletas.

(Manoel de Barros. *Ensaios Fotográficos*, 2000)

ÁRVORE

O andar das plantas

A trajetória *Árvore,* a ser realizada pelo leitor a seguir, surgiu do entrelaçamento das quatro *Performances Itinerantes*[30] criadas e realizadas durante o Projeto *Corpo e Paisagem.* Não muito tempo depois da realização do projeto, intuí que esse entrelaçamento era não apenas possível, mas especialmente instigante, pois parecia seguir um caminho dramatúrgico que nos conduziria a uma grande aventura pelo CCSP. Imaginei a possibilidade de reagrupar os participantes dos grupos temáticos a fim de viabilizar a experiência dessa grande trajetória, realizando-a concretamente e compartilhando-a com o público. Tudo isso, no entanto, vinha permeado das restrições sanitárias decorrentes da pandemia da Covid-19, sendo difícil prever se seria possível e quando.

O momento do Exame de Qualificação foi crucial para que eu tivesse, ali, pistas de como seguir a pesquisa e como estruturar o texto, fazendo com que eu mergulhasse na recriação das experiências vividas durante o projeto, a partir do contexto em que estava inserida. Ao passar a olhar para o momento de escrita como uma possibilidade de criação performativa, percebi que aquele grande percurso que eu já havia intuído poderia ser trilhado pelo leitor, o que me fez arriscar a criação da *Performance Escrita Itinerante* intitulada *Árvore.* Para que o leitor possa compreender como se deu essa criação a partir do entrelaçamento das quatro *Performances Itinerantes*, faço primeiramente uma breve descrição das principais características emergidas durante cada Grupo Temático, descrevendo muito resumidamente cada uma de suas criações finais, para depois explicitar como foi possível juntá-las a partir de uma releitura de todo o projeto *Corpo e Paisagem.*

30 Utilizo aqui o termo *itinerante* para ressaltar que se trataram de *performances* que não se realizavam em um único espaço, mas sim que transitavam por diversos lugares, de forma a convocar o público a deslocar-se através do ato de caminhar. Além disso, a palavra *itinerante* também remete a um caráter mais amplo de *Corpo e Paisagem.* Ao pensarmos nas diversas versões já realizadas do projeto, passando pelo CRD (Centro de Referência da Dança) em 2018, pelo CCSP (Centro Cultural São Paulo) em 2019, pela Casa do Lago na UNICAMP em 2022, voltando ao CRD também em 2022 e, finalmente, alcançando em 2023 o Theatro Municipal de São Paulo, vemos que, através dessas várias versões desenvolvidas em diversas localidades, *Corpo e Paisagem* vem se caracterizando como um projeto *itinerante*, ou seja, que vai se deslocando por locais das cidades, interagindo e se desenvolvendo a partir do encontro com cada contexto em que se insere.

O primeiro grupo temático *Subjetividade e Intimidade* foi formado por aproximadamente 25 participantes, que se reuniram em encontros semanais de três horas por sete semanas consecutivas, resultando na criação coletiva da *Performance Itinerante "À Beira de Si",* compartilhada com o público em cinco sessões. "Qual é o seu canto no CCSP?". Essa foi a pergunta disparadora para que cada participante do grupo iniciasse sua pesquisa sobre como era possível trazer sua própria intimidade e subjetividade na relação com os espaços ao seu redor. A partir de uma caminhada sem rumo pela grande variedade de paisagens existentes no CCSP, cada um pôde escolher o *seu canto*, experimentando colocar o corpo em relação com este lugar escolhido, para posteriormente apresentar este espaço para o restante do grupo, convidando-o a vivenciá-lo corporalmente. *Parede inclinada de tijolinhos*, *vão escuro embaixo da escada*, *porão dos restos*, *escada azul da caixa d'água, área expositiva*, *encruzilhada das rampas* e *jardim suspenso* foram alguns dos espaços escolhidos pelos participantes e a partir dos quais realizamos nossas pesquisas e criamos a *Performance Itinerante "À Beira de Si"*. Como em uma jornada interior, a *performance* se configurou como uma longa caminhada, de uma hora e meia, em que o público era convidado a passar tanto por locais obscuros e subterrâneos quanto por locais luminosos e contemplativos, adentrando as subjetividades de cada *participante* em meio às texturas e nuances das diversas paisagens do CCSP. Um encontro entre o interior e o exterior, entre a intimidade e a paisagem. "A vertigem exterior e a imensidão interior: os dois espaços do interior e do exterior permutam sua vertigem" (BACHELARD, 1974, p. 496).

O segundo grupo temático *Sensorialidade* foi composto por aproximadamente 20 participantes. Realizamos oito encontros semanais consecutivos de três horas cada, a partir dos quais realizamos a criação coletiva da *Performance Itinerante* "*Escuro"* que foi compartilhada com o público através de cinco sessões. Acostumados a viver em uma sociedade em que há a primazia do sentido da visão em detrimento da experiência com os outros sentidos, o grupo *Sensorialidade* teve como principal proposição experimentar as paisagens através de cada um dos sentidos do corpo (audição, paladar, olfato, visão e tato), utilizando o uso de vendas como estratégia para a ativação das sensações em relação às texturas, sons,

resistências, sabores, cheiros, ruídos, de forma a provocar uma quebra do padrão perceptivo de cada participante, privando-o de seu sentido principal (visão). A *Performance Itinerante* "*Escuro"*, criada coletivamente, buscou estender parte das experiências vividas no grupo para os *espectadores*, criando um dispositivo que solicitava sua participação. Em uma sensível e titubeante trajetória pela *biblioteca* e pelo subsolo, com duração aproximada de uma hora e meia, cada *espectador* foi convidado a caminhar vendado, ou seja, sem a visão, sendo conduzido por algum dos *performers*, que mediava, de maneira cuidadosa, a relação de cada pessoa com as paisagens ao seu redor. Buscou-se trazer ao *espectador* a experiência de sentir, tanto a paisagem quanto a obra artística, não como imagens para serem vistas e observadas "de fora", a partir de um ponto de vista distanciado, mas sim como criações em que se está totalmente inserido e do qual se faz parte. Como em um mergulho no escuro, as experiências sensoriais se pautaram em uma profunda relação de confiança entre a dupla e entre todos os participantes.

O terceiro grupo temático, intitulado *Temporalidades*, formado por aproximadamente 25 participantes, investigou as relações entre tempo, paisagem e corpo em encontros semanais de três horas, por seis semanas consecutivas, para, ao final do grupo, criarem coletivamente a *Performance Itinerante* "*Temporã",* que contou com cinco apresentações. Quais as temporalidades de cada paisagem? Como é possível estabelecermos novas relações com o tempo para além do tempo objetivo e mecanizado do relógio? A partir dessas e de outras questões, durante as práticas, experimentamos maneiras de jogar com as qualidades temporais de cada espaço do CCSP, procurando não apenas vivê-las como também desvirtuá-las, transformá-las, a fim de desmascarar o uso determinista, robotizado e automatizado que fazemos dos espaços. Pequenos desvios nos ritmos de cada paisagem causavam grandes abalos e estranhamentos nos frequentadores. Foi a partir destas experiências que criamos coletivamente a *Performance Itinerante "Temporã"*. Com duração aproximada de uma hora e quinze minutos, *Temporã* convidou os *espectadores* a transitar por algumas paisagens do CCSP (*rampas, cafeteria*, *praça central* e *jardim de árvores*), brincando com as diferentes temporalidades destes espaços, em uma espécie de jogo em que os *performers* apareciam e desapareciam nas paisagens, assumindo gestos cotidianos dos passantes e se diluindo a eles

para, depois, ressurgirem em uníssonos e em pequenas variações temporais destes mesmos atos, os ressignificando ao serem apropriados a partir de novas temporalidades. Ao ralentarem ou repetirem alguns destes gestos, eles geravam certo estranhamento nos *espectadores* e nos *transeuntes*, tornando evidente o quanto há uma padronização de nossa gestualidade cotidiana, em uma temporalidade determinista e pouco aberta ao imprevisível.

O quarto e último grupo temático, intitulado *Encontro, Coletividade e Celebração,* foi constituído de aproximadamente 20 participantes que se reuniram em seis encontros semanais consecutivos de três horas cada, culminando na criação da *Performance Itinerante* "*Concreto Veraneio".* Como criar dispositivos que aproximem as pessoas? Como possibilitar encontros incomuns? Quais os códigos de sociabilidade e como podemos brincar com eles, flexibilizá-los e recriá-los? De que forma podemos estabelecer redes de cooperação e espaços democráticos? O foco do grupo *Encontro, Coletividade e Celebração* esteve em perceber quem habita o CCSP e quais modos de sociabilidade cada paisagem propõe aos seus habitantes. O eixo de nossa atenção não estava no indivíduo, mas sim nas relações, levando-nos a investigar, experimentar e criar pontes entre nós (*participantes* do grupo) e os frequentadores, transeuntes e funcionários do CCSP. A partir destas inquietações, experimentamos estratégias que nos colocassem em contato com o outro de forma inusitada, o que nos levou à proposta final de *Concreto Veraneio.* Piquenique, conversa às cegas, piscina, cangas para deitar e ler um livro, espaço para desenhos, bonecos de giz desenhados com o contorno de corpos no chão, coreografias de K-pop, tudo isso junto, disposto de forma improvisada e casual, foi configurando um espaço de trocas afetivas e de aproximação entre pessoas. Ao passarem e se distribuírem pelo *corredor da dança*, *praça de entrada* e *rua de acesso, performers*, *espectadores* e *transeuntes* se misturaram e foram criando possibilidades de encontro e de troca.

A trajetória *Árvore,* a qual o leitor é convidado a trilhar, surgiu, portanto, da mistura das quatro *Performances Itinerantes* descritas acima, sendo elas: *À Beira de Si*, *Escuro*, *Temporã* e *Concreto Veraneio*. Este novo percurso entrelaça os espaços das quatro performances de modo a considerar as passagens reais existentes no edifício do CCSP, sendo totalmente

viável de ser percorrido a pé. Além disso, em *Árvore*, as ações performativas descritas ao leitor em cada um desses espaços são aquelas originalmente realizadas, não havendo nenhuma ação descrita ou espaço percorrido que não tenha sido parte das apresentações das quatro *performances*. A fabulação proposta na trajetória *Árvore* se dá através da construção de uma nova dramaturgia a partir das experiências vividas, compondo sentidos e direções que acabam levando a uma releitura daquilo que foi vivido. Assim, o ato de *fabular* não está em inventar totalmente uma nova *performance*, mas sim em compor uma narrativa que conta ao leitor as experiências vividas através de um novo encadeamento de espaços e da sobreposição de uma nova camada de sentidos: o universo vegetal.

Ao fabular o brotamento das plantas por entre as experiências de pedra e cimento da arquitetura do CCSP, surge, portanto, uma linha dramatúrgica condutora da nova trajetória *Árvore*, que emerge de baixo para cima e do interior ao exterior, em um caminho ascendente da terra para o céu, do escuro para a luz, do inconsciente ao consciente, do porão ao telhado, da raiz às folhas. Tendo como envoltório maior a trajetória ascendente realizada em *À Beira de Si* (resultante do grupo *Subjetividade e Intimidade*), que partia do *porão* até alcançar o *jardim suspenso*, as demais *Performances Itinerantes* vieram povoar e se mesclar a esse percurso, criando assim uma longa jornada cheia de experiências diferentes entre si mas que, juntas, dão um novo sentido ao projeto *Corpo e Paisagem*.

A trajetória *Árvore* atravessa 13 espacialidades do CCSP, distribuídas em quatro subgrupos de acordo com a localização no edifício, iniciando nos *subsolos e porão*, passando pelos *andares intermediários*, alcançando o *andar superior* e por último tangenciando os *limites com a rua*. No esquema apresentado a seguir, vemos a sequência de espaços a serem percorridos que estão numerados de 1 a 13 e que adotam cores diferentes que sinalizam a qual *Performance Itinerante* eles faziam parte no projeto *Corpo e Paisagem.* Em vermelho estão as espacialidades pertencentes a *"À Beira de Si"*; em azul, aquelas pertencentes a *"Escuro"*; em verde, as de "Temporã"; em amarelo, as espacialidades de *"Concreto Veraneio".* Com essa organização por cores e números, é possível, portanto, que o leitor escolha visitar alguma das *Performances Itinerantes* em separado, bem como visualizar como as *performances* se entrecruzaram de forma a comporem a trajetória *Árvore*.

RAÍZES
Porão e subsolos: afundar no inconsciente subterrâneo

1. Parede inclinada de tijolinhos
2. Vão escuro embaixo da escada
3. Porão dos restos
4. Biblioteca

CAULES e FOLHAS
Andares intermediários: criar formas por entre coreografias do cotidiano

5. Jardim de Árvores
6. Cafeteria
7. Rampas e Passagens
8. Escada azul da caixa d'água
9. Área expositiva

FLORES
Telhado e andar superior: devaneios do espaço aéreo

10. Encruzilhada das Rampas
11. Jardim Suspenso

FRUTOS e SEMENTES
Limites com a rua: trocas e relações entre dentro e fora

12. Corredor da dança e praça de entrada
13. Rua de acesso

Essa criação de *Árvore* foi, portanto, inspirada pelas leituras de Emanuele Coccia (2018; 2020) sobre o *ponto de vida* das plantas e traçada como um caminho ascendente e de *dentro* para *fora*, em uma dramaturgia que acompanha o crescimento de uma árvore, como se o projeto *Corpo e Paisagem* fosse uma espécie de brotamento de novas formas de relação, desde a escuridão da vida das raízes no mundo subterrâneo até a fotossíntese das folhas ao alto no contato com o sol e o ar. Ao propor, em *Corpo e Paisagem*, outras maneiras de perceber e criar o mundo, pude notar ressonâncias com as formas de vida das plantas, que, ao se aderirem, se confundirem e criarem o mundo, fazem uma provocação à maneira utilitarista e objetificada com que os seres humanos costumeiramente se relacionam com os espaços e com outros seres vivos. "O mundo é antes de tudo o que as plantas souberam fazer dele" (COCCIA, 2018a, p. 26). Reivindico, aqui, que há algo de precioso para aprendermos a partir das formas de relação que a planta estabelece com o mundo.

> Sua ausência de movimento é apenas o reverso de sua adesão integral ao que lhes acontece e a seu ambiente. Não se pode separar – *nem fisicamente nem metafisicamente* – a planta do mundo que a acolhe. Ela é a forma mais intensa, mais radical, mais paradigmática do estar-no-mundo. Interrogar as plantas é compreender o que significa estar-no-mundo. A planta

> encarna o laço mais íntimo e mais elementar que a vida pode estabelecer com o mundo. O inverso também é verdadeiro: ela é o observatório mais puro para contemplar o mundo em sua totalidade. Sob o sol ou sob as nuvens, misturando-se à água e ao vento, sua vida é uma interminável contemplação cósmica, sem dissociar os objetos e as substâncias, ou, dito de outra forma, aceitando todas as nuances, até se fundir com o mundo, até coincidir com sua substância. Nunca poderemos compreender uma planta sem ter compreendido o que é o mundo (COCCIA, 2018a, p. 13, grifo do autor).

A partir dessas inspirações, a longa trajetória pelo CCSP, a qual o leitor é convidado a percorrer, se estabelece como o crescimento de uma árvore, experimentando os caminhos tortuosos e os desafios do brotar em meio a obstáculos. Paradoxalmente, a árvore, habitualmente vista como incapaz de deslocar-se pelo espaço, é evocada para ser o guia de um percurso que se dá pelos atos de brotar, sulcar, modelar, crescer e criar de suas raízes, caules, folhas, frutos e sementes. Ao imaginar esse *andar das plantas*, ouso fabular este novo percurso tentacular pelo CCSP, intitulando-o *Árvore*.

Palavras

Palavra dentro da qual estou
há milhões de anos é árvore.
Pedra também.
Eu tenho precedências para pedra.
Pássaro também.
Não posso ver nenhuma dessas palavras que
não leve um susto.
Andarilho também.
Não posso ver a palavra andarilho que
eu não tenha vontade de dormir debaixo de uma árvore.
Que eu não tenha vontade de olhar com
espanto, de novo, aquele homem do saco
a passar como um rei de andrajos nos
arruados de minha aldeia.
E tem mais: as andorinhas, pelo que sei,
consideram os andarilhos
como árvore.

(Manoel de Barros, *O Fazedor de Amanhecer,* 2001)

RAÍZES

Porão e Subsolos: afundar no inconsciente subterrâneo

> Mal conseguimos imaginar seu ambiente. A luz quase não chega aqui. Os sons e o barulho do mundo superior são um tremor surdo e contínuo. Quase tudo que se passa no alto, aliás, existe e se traduz debaixo da terra em sismos e estremecimentos. A água se infiltra, como todo líquido que provém do mundo de cima, e, como tudo aqui, se esforça para descer rumo ao centro. Tudo está em contato com tudo, e uma lenta circulação das matérias e dos sumos permite a todos viver bem além dos limites de seus corpos (COCCIA, 2018a, p. 85).

Iniciamos nosso percurso com as palavras de Emanuele Coccia (2018a), em um convite a imaginar os universos subterrâneos, onde ali, debaixo da terra, *seres* se entrelaçam na escuridão. Apesar de serem terreno fértil para o crescimento de diversas formas de vida presentes, por exemplo, no brotar da semente e no mergulho das raízes em direção ao centro da Terra, os subterrâneos comumente podem se insinuar para nós como algo estranho, desconhecido, obscuro e até temeroso, às vezes relacionado à morte. Nas várias caminhadas sem rumo do projeto *Corpo e Paisagem*, os andares subterrâneos do CCSP foram sendo descobertos pouco a pouco e foram despertando uma forte curiosidade nos participantes. Esses encontros com as camadas subterrâneas descortinaram espaços escondidos, abandonados e pouco habitados, onde normalmente não é permitida a presença de usuários do CCSP.

Através das andanças livres, o porão e os dois níveis de subsolo do CCSP foram se desvelando como um universo obscuro e vazio, situado logo abaixo dos espaços iluminados amplamente frequentados. Nos dois níveis de subsolos, além dos teatros, da folhetaria, da biblioteca e das salas de ensaio, que são normalmente ocupadas por artistas e frequentadores, há um amplo espaço fechado ao público, onde alguns funcionários eventualmente circulam e trabalham, mas que em boa parte de sua extensão permanece inabitado e sem uso. Trata-se de várias pequenas salas separadas por divisórias, como almoxarifado, gráfica, zeladoria, e outras tantas abandonadas ou com função desconhecida, interligadas por escadas e corredores estreitos e inóspitos que chegam em espaços vazios, amplos, escuros e esquecidos, ao lado de

cabelos de raízes

de sabugo

que vi o mundo

depósitos de materiais, de um acervo e de um grande espaço onde se amontoam restos de exposições. Esses espaços obscuros e pouco habitados se estendem horizontalmente pelo subsolo e pelo porão, ocupando uma larga área subterrânea do prédio, em uma espécie de inconsciente da arquitetura, um espaço indeterminado com características que se relacionam ao *espaço opaco* de Milton Santos (2017); ou seja, um espaço indeterminado "do corpo a corpo, da tentativa, da cegueira ou do tato, do conhecimento cego" (JACQUES, 2014, p. 291), espaços que estão mais abertos a formas criativas e subversivas de ocupação. Esses *espaços opacos* se contrapõem ao *espaço luminoso*, "espaço hegemônico da mercadoria, do espetáculo, da imagem" (JACQUES, 2014, p. 291).

O convite ao fluxo e à passagem, presente nos andares superiores (de acesso livre ao público), se repete nos subsolos, mas agora em uma espécie de labirinto, onde era fácil perder-se ou desorientar-se em meio ao emaranhado de caminhos e becos escuros. Muitas foram as vezes em que algum dos *participantes* se perdia e passava um bom tempo tentando se localizar e encontrar o caminho de volta até nosso ponto de encontro. Essas desorientações não foram encaradas como erro, mas vividas como parte da pesquisa, levando à experimentação de uma relação de não domínio do espaço e do tempo.

> Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda [...], já não somos capazes de atribuir um valor, um significado à possibilidade de perder-nos. Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçados a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante a nível psíquico, mas hoje ninguém aconselha uma tal experiência. Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência (LA CECLA apud CARERI, 2013, p. 48).

O perder-se de alguns participantes no subsolo e no porão possibilitou, ao menos por certo tempo, um estado subjetivo que retira a ilusão de domínio e controle sobre o lugar e que revela ao caminhante sua vulnerabilidade. Através do caminhar nessa espécie de labirinto, permitiu-se a experiência

de um corpo suscetível, em contato com camadas inconscientes, ativando outras percepções de si e do espaço, provocando novas posturas e ações.

Esse estado vulnerável também pôde ser vivido pelo confronto do corpo com as características desse espaço-porão: desconhecido, inabitado, amplo, abandonado, escuro, com sons e formas estranhas, com espaços vazios e restos de memórias esquecidas. Alguns *participantes* relataram certo temor, mesclado com um sentimento de curiosidade revigorante ao descobrir lugares e objetos esquecidos, experimentando o não saber e um sentimento de maior liberdade.

> O que até agora tem sido chamado de vazio apresenta, na realidade, diversas identidades, e não é, afinal, tão vazio como pode parecer. Trata-se, na maior parte, de espaços esquecidos e apagados por nossos mapas mentais, uma espécie de amnésias urbanas (CARERI, 2017, p.21).

Careri (2017) chama a atenção para a existência na cidade de espaços vazios ou abandonados, muitas vezes desvalorizados, que são frutos de apagamentos e esquecimentos, e que se constituem como um inconsciente da cidade. Através de uma metáfora, Careri (2017, p. 23) descreve esses lugares como o "sótão da cidade, [...] um lugar onde a civilização guardou seus refugos, suas memórias". Semelhante a essa imagem do sótão da cidade, o porão do CCSP também se configura como um espaço esquecido, depositário de restos e objetos sem uso, mas que cava seus sentidos dentro da terra, no subterrâneo, como um inconsciente mais profundo e obscuro.

> O porão é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. [...] O habitante apaixonado aprofunda o porão cada vez mais, tornando-lhe ativa a profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Ao lado da terra cavada, os sonhos não têm limite. Revelaremos em seguida devaneios de além-porão. [...] O sonhador de porões sabe que as paredes do porão são paredes enterradas, paredes com um lado só, que têm *toda* a terra do outro lado. [...] O porão é pois a loucura enterrada, dramas murados (BACHELARD, 1974, p. 367, grifo do autor).

Os primeiros encontros com o subsolo e o porão se deram no grupo *Subjetividade e Intimidade*, onde alguns dos participantes escolheram espacialidades subterrâneas ao

responderem à questão "qual *o seu canto* no CCSP?". A partir desses espaços escolhidos, desenvolvemos pesquisas nos subsolos que foram agregadas à criação de *À Beira de Si*, tendo como inspiração o livro *A Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (1974), em especial seus escritos sobre o porão. Três espacialidades dos subsolos fizeram parte dessa trajetória: *parede inclinada de tijolinhos*; *vão escuro embaixo da escada*; e o *porão dos restos*.

> Então resolvi descer, descer, descer. Algo de misterioso se aprofundava em mim. Penumbra, sombras, labirinto, muitas portas, espaços estranhos, depósitos, salas escondidas, muito pó, amontoados de coisas. Nem tudo era "funcional", os espaços guardavam em si pontos de indeterminação. Em um misto de incômodo e profunda curiosidade, é como se eu fosse me embrenhando dentro de mim mesma, encontrando ossos, fígado, intestino, medos, estranhamentos. [...] encontrei meu lugar. Nas entranhas, no segredo, na penumbra. Percorria em mim um misto de trevas e de um estranho conforto quase incômodo (Meu relato durante as experiências nos subsolos do CCSP, 2019).

1. <u>Parede inclinada de tijolinhos</u>

Para iniciarmos nosso aprofundamento subterrâneo, convido o leitor a imaginar uma primeira descida através de escadas que partem do saguão do CCSP, localizado no nível da rua, em direção ao 1º. subsolo. Nessa descida, já é possível sentir através da pele certa diminuição na temperatura, bem como nossos olhos começam a se acostumar com um lugar menos iluminado. Ali, avistamos a *parede inclinada de tijolinhos,* que também se constituiu como o primeiro local ocupado na *Performance Itinerante* "*À Beira de Si",* sendo o primeiro contato do público com os andares inferiores. Localizada no 1º Subsolo, em uma área que ainda tinha alguma luminosidade natural através de vidros ao alto, a *parede inclinada* era como a porta de entrada para a camada mais superficial do universo subterrâneo do prédio.

Logo que nos aproximamos da *parede inclinada de tijolinhos*, em uma das apresentações, fomos surpreendidos por um menino *espectador*, de aproximadamente 8 anos, que correu em direção à *parede* e iniciou uma escalada, utilizando os tijolinhos como degraus, antes mesmo que qualquer *performer*

esboçasse alguma ação performativa. Foi intenso presenciar esse ato inaugural que partira de uma criança, em um gesto espontâneo que anunciou de maneira inesperada uma das duas ações principais que os *performers* desenvolveriam a seguir: escalar e deitar-se. Essas ações surgiram durante o processo de pesquisa dos *participantes* ao experimentarem as sugestões de postura e de movimento que emergiam dessa arquitetura peculiar. O fato de ser inclinada e com tijolinhos salientes, fazia com que a parede criasse uma espécie de escada com degraus, em um convite a escalada, nos remetendo a uma ação arriscada de ascensão, de subir em direção à luz, de recusa ao aprofundamento subterrâneo. Por outro lado, sua arquitetura inclinada, paradoxalmente, também sugeria o deitar-se, fechar os olhos, se entregar e descansar. Nesse ato de entrega do peso do corpo à parede, o contato íntimo da pele com os tijolos propiciou uma incrível surpresa: uma vibração sutil vinda da parede revelava o momento em que o metrô passava logo abaixo de nós, em camadas mais profundas subterrâneas. Esse deitar-se parecia um convite a entrar em um estado mais inconsciente, vinculado aos sonhos. Assim, os atos de se deitar e de escalar se alternavam como ações opostas e complementares que revelavam o caráter duplo de uma parede inclinada: ao se apresentar como o encontro entre o plano horizontal e o vertical, a inclinação ora convidava a mergulhar fundo, ora a buscar a ascensão.

Como uma semente que, ao mesmo tempo lança sua raiz para baixo, para as profundezas da terra, e projeta seu primeiro talo em direção ao alto em busca da luz, as ações dos *performers* nos convocavam a vivenciar essa duplicidade, essa oposição, como uma planta que revela o caráter duplo de sua existência: a todo movimento descendente, para baixo da terra, há um correspondente ascendente, que busca brotar na superfície. Coccia (2018a) ressalta, assim, o caráter *anfíbio* da planta ao habitar simultaneamente a terra e o ar, o solo e o céu. Nos primeiros esforços da semente para brotar, já se esboça essa ação oposta de descida e ascensão.

> […] não pode escapar a nenhum observador, mesmo o mais desatento, que em qualquer posição que se a coloque, a semente, para engendrar sua raiz, fará invariavelmente o esforço de descer rumo ao centro da Terra, ao passo que o germe alongado tomará a direção exatamente oposta (KNIGHT apud COCCIA, 2018a, p. 82).

Ao nos identificarmos como seres verticais que habitam a superfície da Terra, tendemos a considerar a descida, o contato com o chão, a entrega à gravidade, como atos vinculados à degradação ou à loucura. Em nosso cotidiano, aprendemos a reter o peso do corpo, evitar a queda, nos afastando do enraizamento que a gravidade nos traz. No entanto, as experiências em dança, sobretudo com o Contato Improvisação, mostram que não é possível ascender sem deixar-se afundar, sem entregar o peso, havendo a todo momento esse movimento duplo espelhado de descida, com uma atração ao centro da Terra, e de subida, com a busca do ar e do céu[31]. Essa reconciliação com o peso do próprio corpo e com o chão, encarando a horizontalidade não como degradação, mas como elemento de criação na dança, pode, então, encontrar ressonâncias nessa duplicidade vegetal, sendo possível nos imaginarmos como as plantas que, a cada movimento de ascendência do corpo há um movimento especular oposto de descida. Podemos, portanto, nos insinuar e nos desdobrar concomitantemente ao escuro e à luz, à terra e ao céu.

31 Em minha Dissertação de Mestrado (PADOVAN, 2014), desenvolvo reflexões sobre como o peso e a leveza, o cair e o voar, o horizontal e o vertical, são trabalhados nas práticas da dança do Contato Improvisação.

2. <u>Vão escuro embaixo da escada</u>

Seguindo o percurso, continuamos nossa caminhada até chegarmos a uma escada curva que interliga o 1º. subsolo ao 2º subsolo, em um novo convite à descida. Ali encontramos o *vão escuro embaixo da escada,* espaço escolhido como *o seu canto* pela Participante L. Sua arquitetura com linhas curvas, retas e inclinadas confluíam de forma a criar como uma sobra no espaço, sem utilidade, mas bastante peculiar. Durante o processo de pesquisa desse canto, a Participante L relatou, por meio de uma carta, suas primeiras experimentações com esse espaço:

> Te escrevo de um lugar inusitado. Escuro, vazio, estreito, escondido. Mas, hoje, este é o meu canto. [...] É um vão bem estreito entre a escada e uma parede circular, cujas extremidades meio que se abrem em triângulos. A parede da escada faz uma inclinação, onde estou reclinada confortavelmente. A parte mais estreita do vão tem dois dedos de largura. Com os pés virados cada um para um lado, abraço a parede circular, bem em meio ao vão. Os pés só cabem apoiados para cima, contra a parede inclinada da escada. Assim, eu caibo perfeitamente (L., 2019).

Ocupado por apenas uma *performer*, suas ações performativas se deram, em um primeiro momento, como formas de encontrar encaixes de seu corpo nas dobras desse espaço, em uma experiência tateante e cheia de pausas, observada pelo público a partir de cima da escada curva. Essa profunda aderência do corpo ao espaço, através da sensação da pele em contato com a matéria da parede enterrada, evoca a imagem de uma semente aderida totalmente à terra, que usa "seus braços para abarcar o máximo de terra possível, expor-se a ela como a folha ao céu" (COCCIA, 2018, p. 85). Em uma relação de proximidade com o espaço, constituiu-se um lugar de solidão, onde a *performer* parecia querer se esconder e se aconchegar, revelando imagens de intimidade e abrindo nosso olhar poético para o germe de um espaço esquecido.

> Todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa. [...] O canto é uma espécie de meia-caixa, metade parede, metade porta. Ele serve de ilustração para a dialética do interior e do exterior (BACHELARD, 1974, p. 444).

No segundo momento da ação da *performer* nesse canto, uma linha de barbante se desenrolava a partir do topo da escada, descendo lentamente até a *performer*, evidenciando a verticalidade do espaço e o fundo mais baixo que a *performer* ocupava. A linha trazia imagens de tentativa de contato, como uma água que infiltra e adentra a terra, nutrindo a semente, em uma entrega à força da gravidade que atrai para a profundidade subterrânea. Desse encontro sutil e delicado com a linha, aos poucos a *performer* passava a utilizá-la como forma de medir as dimensões do espaço e de traçar novas formas na arquitetura, com retas que modificavam as linhas do lugar e criavam desenhos e espacialidades. As raízes aqui parecem, então, brotar em diversas direções, criando caminhos dentro da terra, interagindo com as resistências de pedras, abrindo sulcos e remodelando o espaço subterrâneo através de seu crescimento.

> Seria um erro ver nesse amor pela terra o simples efeito da gravidade: a raiz não se limita a perceber e sofrer passivamente a força gravitacional, como faz todo corpo na superfície da Terra. [...] Não é simplesmente o efeito do peso, é uma atração diferente, uma força de crescimento dirigida para o centro do planeta. [...] Como se a planta, em sua totalidade, empregasse todos os seus meios

> para vencer a resistência a sua descida – com uma intensidade igual à que o talo emprega para se elevar (COCCIA, 2018a, p. 83).

3. <u>Porão dos restos</u>

Ao seguirmos o crescimento infinitamente grande das raízes, convido o leitor a submergirmos ainda mais e adentrarmos nos imensos corredores escuros e labirínticos do 2º. Subsolo do CCSP, à procura do *porão dos restos*. A escuridão, presente nas duas espacialidades percorridas anteriormente, agora se intensifica, convidando-nos a novas camadas perceptivas em que a visão não se faz tão nítida. A paisagem é vivida com contornos borrados, semelhante a uma visão noturna.

> […] cabe a nós observadores, *olhadores* do dia metamorfoseados em *olhadores* da noite, restabelecer a ordem das nossas percepções para dar forma às nossas paisagens noturnas. […] Ver o pretume da noite não significa nada ver, ao contrário, significa se dar conta do frágil equilíbrio que sustenta nossa percepção de uma paisagem noturna. Paisagem essa que se revela nas nuanças da escuridão da noite (DIAS, 2012, p. 138, grifos da autora).

Após uma longa caminhada por esses corredores frios e inóspitos, formados por divisórias que delimitavam diversas salas meio inabitadas e com funções desconhecidas, a escuridão foi, portanto, se intensificando, com o surgimento de espaços abandonados e estranhos. Bem ao fundo desse imenso subsolo, avistamos finalmente o *porão dos restos* que, diferentemente do canto pequeno e vazio embaixo da escada, se apresentava como um amplo espaço, cheio de objetos, móveis e restos de exposições jogados de maneira caótica e aleatória. Sujo e escuro, parecia parado no tempo. De acesso totalmente proibido aos usuários do CCSP, era considerado pela instituição como um lugar perigoso. Sobre a descoberta do *porão dos restos*, o Participante D relatou:

> Eu estava à deriva agora, procurando por algo que não sabia. Tinha em mente uma coisa, acabei me perdendo e parei num lugar totalmente inesperado. Escondido, mal iluminado, vários itens largados que não conversavam entre si, mas parecia que tinha uma história pra contar. O meu lugar. (D., 2019)

Escolhido pelo Participante D como *o seu canto*, o *porão dos restos* nos remetia aos fragmentos de história do prédio do CCSP, ao seu inconsciente caótico e indesejado, do qual parecia haver uma tentativa de ocultamento. Contrariando a postura da instituição, esse espaço suscitou uma forte curiosidade nos *participantes* do grupo, com um desejo de descobrir seus detalhes na infindável quantidade de entulhos e objetos esquecidos. Ali pareciam residir pistas de múltiplas histórias apagadas que buscavam meios de serem experimentadas.

> As paisagens globais estão hoje repletas desse tipo de ruína. Ainda assim, esses lugares podem estar cheios de vida, apesar dos anúncios de sua morte [...]. Em um estado global de precariedade, não temos outra opção senão buscar vida nestas ruínas. Nosso primeiro passo é trazer de volta a curiosidade (TSING, 2022, p. 45).

A partir dessa citação da antropóloga Anna Tsing (2022), vemos que o *porão dos restos* se assemelha a uma espécie de ruína do CCSP, cheia de destroços e matérias mortas que, dispostos dentro da terra, podem servir de alimento para novas formas de vida. As raízes que perfuraram a terra em sua profundidade e escuridão, encontram, em meio a certa podridão, restos em decomposição, a partir dos quais podem se nutrir.

Durante as experiências do projeto *Corpo e Paisagem,* apesar de ser um local onde é proibida a circulação dos frequentadores do CCSP, após negociações, conseguimos autorização para circular pelo *porão dos restos* durante a pesquisa e incluí-lo na trajetória final de *À Beira de Si*. Durante a passagem por esse espaço, os *espectadores* eram convidados a transitar livremente e sem pressa, podendo interagir com seus objetos e descobrir pequenas preciosidades da história escondida do CCSP, em meio ao caos e à sujeira de seus destroços. Após essa livre exploração do espaço, iniciávamos um ato mais disruptivo e lúdico em que realizávamos uma Festa de Aniversário para o Participante D (era realmente aniversário dele na semana das apresentações), com direito a bolo, parabéns e discurso. Em meio a esse espaço inóspito e degradado, a Festa de Aniversário parecia causar uma sensação misturada de repulsa, estranhamento, surpresa e diversão, em uma celebração que se instituía como ato subversivo das regras de ocupação do lugar, relembrando, através da celebração de um

nascimento, que a regeneração da vida reside justamente nos pedaços esquecidos de matérias mortas.

Dessa forma, o ato de simplesmente habitar o *porão dos restos* parecia já se constituir como um gesto transformador, ao reivindicar que o inconsciente mais indesejável da arquitetura do prédio pudesse estar à mostra. Evocamos experiências de exclusão, invisibilidade, precariedade e esquecimento tão presentes em nosso cotidiano, causadas por um poder hegemônico, pautado em valores colonialistas, que visa apagar as marcas da história e as formas de habitar que não correspondem ao seu ideal luminoso. Ao ocupar através da arte esse espaço esquecido, tornou-se visível, ao menos por alguns instantes, os "apagamentos das histórias e das rachaduras que o gesto colonizador insiste em invisibilizar" (PADOVAN, 2020, p. 26). A ordem espacial previamente estabelecida, com suas proibições, pôde ser desvelada, deslocando-as e inventando outras possibilidades de idas e vindas. É interessante citar que, ao resgatarmos a *performance À Beira de Si* ao final do projeto, promovendo novas apresentações, a autorização inicialmente conseguida para ocupar o *porão dos restos* não foi renovada, evidenciando o quanto o ato de ocupar aquele espaço gerava incômodo em parcela da instituição e conflitos entre seus setores, se constituindo como um gesto subversivo que remexeu estruturas de poder e de proibição presentes no CCSP. Devido a isso, não pudemos novamente transitar por esse espaço, passando a fazer nossa Festa de Aniversário dentro de um dos banheiros do subsolo.

Após nossa incursão pelo *porão dos* restos, seguimos agora nossa trajetória, tendo ainda como guia o crescimento das raízes dentro da terra, em seus caminhos cegos e tentaculares, passando por corredores escuros e elevadores antigos, para então chegar em mais um espaço localizado no subsolo do CCSP: a *biblioteca*.

4. Biblioteca

Localizada no 1º Subsolo, a ampla *biblioteca* do CCSP, apesar de ser vizinha dos espaços escuros descritos acima, se constitui como um espaço separado, bem iluminado e bastante ocupado por estudantes, pesquisadores e leitores, com um acervo de livros e gibis, bem como com uma área exclusiva para

materiais em Braille. Tratando-se de uma *biblioteca*, há regras de ocupação bastante estritas de forma a manter um ambiente concentrado e silencioso, propício para o estudo, podendo ser considerado um espaço mais determinado, isto é, em que seus usos são previamente definidos. Durante o projeto *Corpo e Paisagem*, realizamos incursões nesse espaço, buscando estar sensíveis a sua arquitetura e a seus fluxos e formas de ocupação já existentes, sendo que, no grupo *Sensorialidade*, a *biblioteca* foi escolhida como o local onde se desenvolveria a *Performance Itinerante "Escuro"*, criada coletivamente e compartilhada com o público. Em *Escuro*, arriscamos algo inusitado: ao invés do público *assistir* às *performances* na *biblioteca*, ele era convidado a percorrer e experimentar seu amplo espaço sem o uso da visão, ou seja, com o uso de vendas, acionando os demais sentidos do corpo, como o tato, a audição e o olfato. Essa escolha se deu paulatinamente à medida que o grupo *Sensorialidade* foi desenvolvendo práticas que se focavam em experimentar os diversos espaços do CCSP a partir dos sentidos do corpo, buscando escapar da primazia da visão e sintonizar de maneira mais aguçada o tato, o olfato e a audição. Visava-se descobrir outras camadas das paisagens do CCSP, colocando o corpo em situações inusitadas em que a visão era suprimida através do uso de vendas.

Mais uma vez, a escuridão adentra a experiência, radicalizando a vivência de certa cegueira em busca de alguma possibilidade de *enxergar* o que normalmente não se vê. Proveniente dos espaços subterrâneos cada vez mais escuros, convido o leitor a seguir nessa sensação trazida pelo aprofundamento das raízes na terra, se deixando adentrar na experiência de percorrer e abrir sulcos na *biblioteca*, sem o uso da visão, ou seja, vivendo a escuridão profunda, enquanto tateia, escuta e cheira livros, estantes, pilastras, pessoas e chãos. Assim, mesmo na bem iluminada *biblioteca*, veremos como sua localização no subterrâneo do edifício foi evocada a partir de práticas que seguem os ensinamentos das raízes ao tatearem o mundo e se confundirem com ele.

Jean-Marc Besse (2014), geógrafo ligado a uma abordagem fenomenológica, ao descrever nossa relação com os lugares, aponta que a visão tende a provocar uma experiência de certa distância, diferentemente dos outros sentidos, que nos envolvem em suas sensações.

> É que a vista nos coloca fora do lugar, como quando dizemos que estamos "por fora". A vista nos coloca à distância do lugar, enquanto é com o corpo todo, por todos nossos gestos e todos nossos sentidos que o lugar nos assombra, e que nos sentimos envolvidos nele e por ele (BESSE, 2014a, p. 132, grifo do autor).

O arquiteto Juhani Pallasmaa (2011) traz uma concepção semelhante à de Besse e acrescenta que a experiência da visão, muitas vezes, leva a um forte desejo de poder, de totalização e de controle em relação ao mundo. Para Pallasmaa (2011), nossa cultura se tornou centrada nos olhos, principalmente a partir da invenção da representação em perspectiva, sendo uma maneira não apenas de representar a realidade, mas, sobretudo, uma forma de condicionar nossa percepção. Segundo ele, os projetos arquitetônicos se inserem nesse paradigma centrado na visão, privilegiando a execução de obras que buscam satisfazer os olhos através de imagens surpreendentes, desconsiderando a importância das experiências com os outros sentidos como forma de trazer uma maior sensação de pertencimento ao lugar.

> Os olhos conquistam seu papel hegemônico na prática da arquitetura, tanto consciente quanto inconscientemente apenas de modo gradual, com a ideia de que há um observador incorpóreo. O observador se torna desvinculado de uma relação carnal com o ambiente pela supressão dos outros sentidos, especialmente por meio das extensões tecnológicas da visão e da proliferação de imagens (PALLASMAA, 2011, p. 26).

Ao evocarmos a imagem das raízes que perfuram o universo subterrâneo do CCSP, podemos imaginar uma percepção que não se dá através da visão. "Imaginemo-nos sem olhos. Ao redor, nem cores, nem formas. Nenhum desenho ou silhueta. O mundo não se apresenta a nós como variedade de corpos e de intensidades de luz. É um corpo único, com diferentes graus de penetrabilidade" (COCCIA, 2018b, p. 3). Nas práticas realizadas durante o grupo *Sensorialidade*, a fim de provocarmos um descondicionamento da percepção centrada nos olhos, suprimimos a visão e experimentamos os espaços a partir, principalmente, do tato e da audição. Em sua maioria, as experiências ocorriam em duplas, em que uma pessoa se mantinha vendada realizando sua pesquisa corporal, enquanto a outra era seu *cuidador*, ou seja, tinha a função de zelar pela sua

integridade física, avisando através do toque quando surgia algum perigo iminente, mas sem conduzir o parceiro, buscando intervir o mínimo possível em sua experiência.

Nas experimentações focadas no tato, a percepção tátil das formas e texturas foi conduzindo os corpos dos *participantes* a posições inusitadas, surgindo encaixes do corpo na arquitetura, em composições que alteravam a paisagem e rompiam com convenções sociais, habitando o CCSP de novos sentidos. O tato trouxe uma sensação de proximidade entre corpo-espaço, entrelaçando e confundindo seus limites, jogando com as fronteiras entre a pele do corpo e a pele do espaço.

> "Poder-se-ia quase dizer que ele havia tomado a sua forma como o caracol toma a forma de sua concha. Ela era sua morada, sua toca, seu invólucro… Ele estava, por assim dizer, colado a ela, como a tartaruga à sua casca. A rugosa catedral era sua carapaça." Eram necessárias todas essas imagens para descrever como um ser disforme toma a forma atormentada de todos os seus esconderijos nos cantos do edifício complexo (BACHELARD, 1974, p. 414).

No tato, diferentemente da visão, a distância é abolida, o corpo e o espaço se veem em contato direto, em uma relação de maior intimidade. A pele como órgão que reveste todo o corpo é uma interface, em que a separação e a união são sensações concomitantes, em uma espécie de paradoxo. O toque da pele representa um limite entre o *dentro* e o *fora*, indicando uma separação, ao mesmo tempo em que coloca este *dentro* e *fora* em contato direto, indicando uma união e um local de troca. "Dos cinco sentidos tradicionais, o tato é, com efeito, o único que comporta uma reciprocidade imanente: não se pode tocar sem ser tocado" (SUQUET, 2011, p. 534). No desenvolvimento dos bebês e das crianças pequenas, a percepção espacial se dá principalmente através do tato, muito antes da percepção visual. Elas colocam na boca, seguram, pegam, apanham e acariciam tudo que encontram (HALL, 1977). Segundo a psicanalista Marion Milner (1991), o bebê, que inicialmente percebe o mundo como uma extensão de seu corpo, pouco a pouco, reconhece através do toque essa fronteira entre seu corpo e o espaço ao redor, sentindo seus contornos e experimentando os primórdios de sua identificação como um indivíduo.

> Scott descreve isso como uma "oscilação entre a ilusão de união e o fato do contato, o que é um outro modo de descrever uma interface, uma fronteira, ou um lugar de

> contato, ou talvez ao mesmo tempo é um outro modo de descrever a descoberta do eu e do você" (MILNER, 1991, p. 100).

Segundo o arquiteto Juhani Pallasma (2011), a pele é considerada nosso órgão mais antigo e sensível, nosso primeiro meio de comunicação e nossa forma de proteção, sendo que os outros sentidos se desenvolveram como extensões e especializações do tato, ou seja, o tato é como que a *mãe* de todos os sentidos. Já o geógrafo Yi-Fu Tuan (2012), ao discorrer sobre as relações do corpo com o espaço, defende que o tato, apesar de normalmente negligenciado, está na base da relação de sobrevivência no mundo, se fazendo presente a todo momento, mesmo que de maneira inconsciente.

> A natureza fundamental do sentido do tato nos é demonstrada quando refletimos que uma pessoa sem visão pode ainda atuar no mundo com bastante eficiência, mas sem o sentido do tato é duvidoso que possa sobreviver. Estamos sempre "em contato". Por exemplo, nesse momento podemos estar sentindo a pressão da cadeira contra nossas costas e a pressão do lápis em nossa mão (TUAN, 2012, p. 24, grifo do autor).

Apesar da importância do tato, segundo o antropólogo Edward Hall (1977), na concepção de projetos arquitetônicos e urbanísticos, é raro que planejadores, arquitetos e engenheiros considerem como relevante a experiência do tato, construindo edifícios em que a experiência da textura, por exemplo, é raramente considerada. Os automóveis, por sua vez, "são projetados para dar tão pouca sensação da estrada quanto possível" (HALL, 1977, p. 64), de forma que a viagem se torna um ato de privação sensorial do mundo. Somado a isso, o contato de nossa pele com o espaço costuma estar muito limitado ao toque das mãos e às ações necessárias do cotidiano, tornando-se muitas vezes um tabu estabelecer outras formas de contato com outras partes do corpo, em um certo cerceamento do tato. Como em um círculo que se retroalimenta, vamos nos apartando dos espaços, tentando controlá-los como um objeto externo a ser subjugado, reafirmando a lógica capitalista de nossa sociedade.

Nas experimentações táteis do projeto *Corpo e Paisagem*, os *participantes* se viram entrelaçados aos elementos do espaço, em posições corporais jamais imaginadas, rompendo com diversas convenções sociais e inclusive libertando o corpo

de certo *nojo* ou *aflição* nesse contato com objetos e suas texturas. A exploração se deu através de toda a pele do corpo e não apenas através do toque das mãos, fazendo com que surgissem encaixes do corpo na arquitetura, nos quais, através da intenção de apenas perceber, naturalmente também já se configuravam composições do corpo em estreita relação com o espaço.

> A percepção é uma atividade, um estender-se para o mundo. Os órgãos dos sentidos são pouco eficazes quando não são ativamente usados. Nosso sentido tátil é muito delicado, mas para diferenciar a textura ou a dureza das superfícies não é suficiente colocar um dedo sobre elas; o dedo tem que se movimentar sobre elas (TUAN, 2012, p. 30).

Minha experiência prévia enquanto bailarina de Contato Improvisação[32] respaldou essas proposições práticas em que o tato era o foco da experimentação do movimento e do espaço. No Contato Improvisação, a experiência do tato é o principal motivador da dança que se dá através do contato de pele entre os bailarinos. Nesse diálogo dos corpos, a visão, apesar de sempre presente, se faz importante apenas enquanto visão periférica, sendo que a visão focada pode inclusive atrapalhar o desenvolvimento da dança. Há, assim, uma intensa reconfiguração perceptiva que gera condições para que a dança possa romper com certos padrões motores. A noção de composição instantânea surge, então, desse diálogo que ocorre por meio da improvisação regida principalmente pelo tato, em que os corpos, na tentativa de perceber e ouvir o outro, vão traçando composições com o espaço.

> Todas as superfícies do corpo, não apenas as mãos, podem servir para tocar e ser mobilizadas como apoio para abandonar seu próprio peso ou acolher o do outro. Daí decorre um "diálogo ponderal" em que, "pela própria essência do tato [...], ocorre uma interação que leva a uma improvisação simultânea como em uma conversa". Da "troca das massas em movimento" decorrem variações de pressão e de força de impulsão que, por sua vez, modulam os ritmos, os acentos, as dinâmicas dos movimentos. As formas resultantes são complexas, fugazes,

32 Minha experiência com Contato Improvisação se deu, principalmente, no Estúdio Nova Dança, através de aulas regulares com Tica Lemos e Alex Ratton, além de diversos workshops com seus criadores, como Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Daniel Lepkof e Lisa Nelson. Minha dissertação de mestrado (PADOVAN, 2014), realizada no Instituto de Psicologia da USP, se debruça sobre a interlocução entre o Contato Improvisação, a psicanálise e a fenomenologia.

> impossíveis de se premeditar, dado que nascem da ação como tal. Daí a noção de "composição instantânea" (SUQUET, 2011, p.534, grifos da autora).

Essa descrição que Annie Suquet (2011) faz da dança do Contato Improvisação pode ser transposta também para a experiência que os *participantes* de *Corpo e Paisagem* tiveram na experimentação tátil do espaço. Tendo suas formas, texturas, temperaturas e resistências como parceiros de uma improvisação em dança, as composições surgem da tentativa de perceber o espaço pelo toque da pele, considerando-o como algo vivo, que age, que possui certa personalidade e que responde através de seus elementos, resultando em formas efêmeras que vão construindo novas paisagens, transformando ativamente o espaço. Em uma sensação de intimidade que o toque dá, o corpo se torna paisagem e a paisagem se torna corpo.

Após esse mergulho nas experiências táteis, convido agora o leitor a me acompanhar nas práticas do projeto *Corpo e Paisagem* focadas no sentido da audição. A fim de ativar uma sensibilidade sonora adormecida, os *participantes* vendados buscaram ampliar a escuta dos sons do espaço, de maneira a identificar diferentes qualidades sonoras: sons ritmados, contínuos ou pontuais; sons distantes ou próximos; sons agudos ou graves; sons vindos de trás, de cima, dos lados, da frente ou de baixo; sons altos ou sutis; etc. Aos poucos, deixaram que essas ondas sonoras atravessassem seus corpos, reverberando através de pequenos movimentos. A ausência da visão ajudou os *participantes* a abrir seus corpos a uma experiência de imersão na paisagem sonora de cada local vivenciado.

> Qualquer pessoa que já acordou com o som de um trem ou uma ambulância em uma cidade noturna e que no sonho experimentou o espaço da cidade em seus incontáveis habitantes espalhados dentro de seus prédios, conhece o poder do som sobre a imaginação; o som noturno é uma lembrança da solidão e mortalidade humanas, e nos torna cientes de toda uma cidade adormecida. Qualquer um que já ficou encantado com o som de uma goteira na escuridão de uma ruína pode confirmar a capacidade extraordinária do ouvido de imaginar um volume côncavo no vazio da escuridão. O espaço analisado pelo ouvido se torna uma cavidade esculpida diretamente no interior da mente (PALLASMAA, 2011, p. 47).

Buscou-se, assim, sintonizar uma escuta vulnerável a cada pequeno ruído, podendo reconhecer sonoridades às quais

nos tornamos insensíveis em decorrência de um mecanismo de inibição, em que, a partir de uma audição seletiva aprendida, deixamos pouco a pouco de nos atentar a certos estímulos sonoros. Diferentes sensações e gestos surgiram dessa experiência, que se mostrava ao mesmo tempo íntima e aberta à magnitude do ambiente. Juhani Pallasmaa (2011), ao abordar a audição, aponta que se trata de um sentido que nos incorpora ao espaço e que, ao mesmo tempo, nos lança a uma experiência de interioridade.

> Os ecos dos passos sobre uma rua pavimentada têm uma carga emocional, pois o som que reverbera nos muros do entorno nos põe em interação direta com o espaço; o som mede e torna sua escala compreensível. Acariciamos os limites do espaço com nossos ouvidos. Os gritos das gaivotas de um porto nos fazem cientes da imensidão do oceano e da infinitude do horizonte (PALLASMAA, 2011, p.48).

Yi-Fu Tuan (2012), por sua vez, diz que a audição, quando comparada à visão, costuma acionar experiências mais afetivas, em que diversas emoções vêm à tona. “O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiado excitam-nos com intensidade raramente alcançada pela imagem visual. [...] Sentimo-nos mais vulneráveis aos sons” (TUAN, 2012, p. 25). O autor destaca, ainda, que a perda súbita da audição pode levar a ansiedade, depressão e dissociação, bem como a uma sensação de contração do espaço, já que a audição traz uma experiência espacial que se expande para além do que os olhos podem ver, ou seja, os ouvidos permitem que sintamos a presença de um espaço mais longínquo que não podemos observar, mas que sabemos que está lá.

Durante a proposta de apenas escutar os sons do ambiente, um estado de presença bastante especial se instaurou, acalmando a urgência de ação para propiciar outra ação mais sutil, que se apoiou na pausa e na ampliação e sensibilização da percepção dos sons. Aqui, seguindo as reflexões de Cassiano Quilici (2018) sobre a noção de contemplação[33], parece que nos aproximamos de uma experiência que poderíamos chamar de contemplativa, com certo caráter meditativo, em que há um direcionamento claro da atenção, em uma busca pelo não julgamento e pela simples

33 Desenvolverei melhor a noção de contemplação mais adiante no item FLORESTA.

aceitação daquilo que se descortinava enquanto experiência sensível.

De maneira geral, a vivência de camadas desconhecidas da paisagem, através tanto das experiências táteis quanto auditivas, desencadearam sensações e afetos peculiares a cada pessoa, mas que compartilhavam algo em comum: uma sensação de maior vulnerabilidade. Com a supressão da visão, um estado de certa desorientação era provocado, impulsionando desestabilizações que levavam os participantes a acessar estados subjetivos e corporais mais inconscientes e suscetíveis a atravessamentos, com qualidades de relação com o espaço mais íntimas e de maior pertencimento.

Após essas experiências, o grupo *Sensorialidade*, impactado com as potências vivenciadas, optou por criar uma *Performance Itinerante* que não se configurasse como algo a ser *assistido*, mas sim vivenciado pelos *espectadores*. Assim, nasceu *Escuro*, no qual, ao invés de os *performers* mostrarem criações aos *espectadores*, eles assumiam a função de mediadores das relações que os próprios *espectadores* traçariam com o espaço percorrido. Não à toa a *biblioteca* foi escolhida para abrigar essa experiência: tratando-se de um espaço silencioso e de concentração, acolhia a experiência sensível dos *espectadores* vendados, em seus trajetos titubeantes e vagarosos por entre livros e mesas.

Seguindo, portanto, nossa trajetória *Árvore* pelos espaços do CCSP, o leitor pode se imaginar adentrando a *biblioteca* sem a visão, no escuro, em um andar lento como o de uma raiz que penetra a terra, sem saber direito pra onde ir e o que poderá encontrar, surpreendendo-se com pequenos desequilíbrios e encontros imprevisíveis com elementos do espaço e pessoas. Nessa aventura, o leitor pode se sentir como os *espectadores,* que passaram a tatear, folhear e cheirar os livros, a sentir o vento de um ventilador, a perceber as irregularidades e texturas do chão, a moldar seus corpos por entre as prateleiras das estantes, a sentir o forte cheiro de tinta vindo do andar acima, a escutar sons de canetas, de chaves, de teclados de computador, de passos e vozes, além de sons longínquos provenientes dos andares superiores. Essa paisagem sonora, tátil e olfativa foi permeando a imaginação dos *espectadores*, que, por não terem as informações visuais, tampouco saberem de antemão que estavam em uma *biblioteca*,

VISITANTE

EVOLUÇÃO

foram experimentando esse espaço a partir de camadas inconscientes de sua arquitetura.

A velocidade lenta, os desequilíbrios e tropeços, presentes na caminhada às cegas, pareciam possibilitar que o *espectador* se desconectasse, ao menos por alguns instantes, da aceleração da cidade e de sua lógica produtivista.

> Esta experiência sensorial levou à experiência de um corpo vulnerável e, exatamente por isso, mais sensível aos atravessamentos que o mundo nos traz, um corpo menos produtivo e eficaz, mais lento e tateante, com trajetórias mais sinuosas e titubeantes, mais suscetível a pequenos sons e cheiros, ao toque das mãos em uma parede, à sensação de frio ou calor, o vento, o som das conversas ao lado, com suas vozes aveludadas ou estridentes. A caminhada, habitualmente encarada como um ato banal, automático e com trajetórias objetivas, ganha sensibilidade na sola dos pés, revelando ao caminhante vendado as inúmeras irregularidades do chão, sua aspereza, seus desnivelamentos, retirando do corpo caminhante a ilusão automovente e fazendo-nos relembrar que este chão, aplainado por uma lógica colonialista, exala os fantasmas recalcados que o habitam (PADOVAN, 2020, p. 20).

A caminhada titubeante convocava a experiência de um corpo que não é sentido apenas frontalmente, comandado pela visão focada, mas que aciona sua sensibilidade dos lados e nas costas, em uma percepção mais tridimensional do corpo e das paisagens. Tanto a paisagem quanto a obra artística não são identificadas como fotos bidimensionais a serem vistas, retomando seu caráter de ambiente tridimensional, onde se pode adentrar e sentir suas nuances. Suas rachaduras, texturas e dobras podem ser sentidas através da sola dos pés, das costas ou do topo da cabeça. Buscou-se uma profunda sensação de pertencimento, em que o corpo ganha volume, preenche e habita a paisagem, tomando consciência de sua implicação no mundo através dos sentidos.

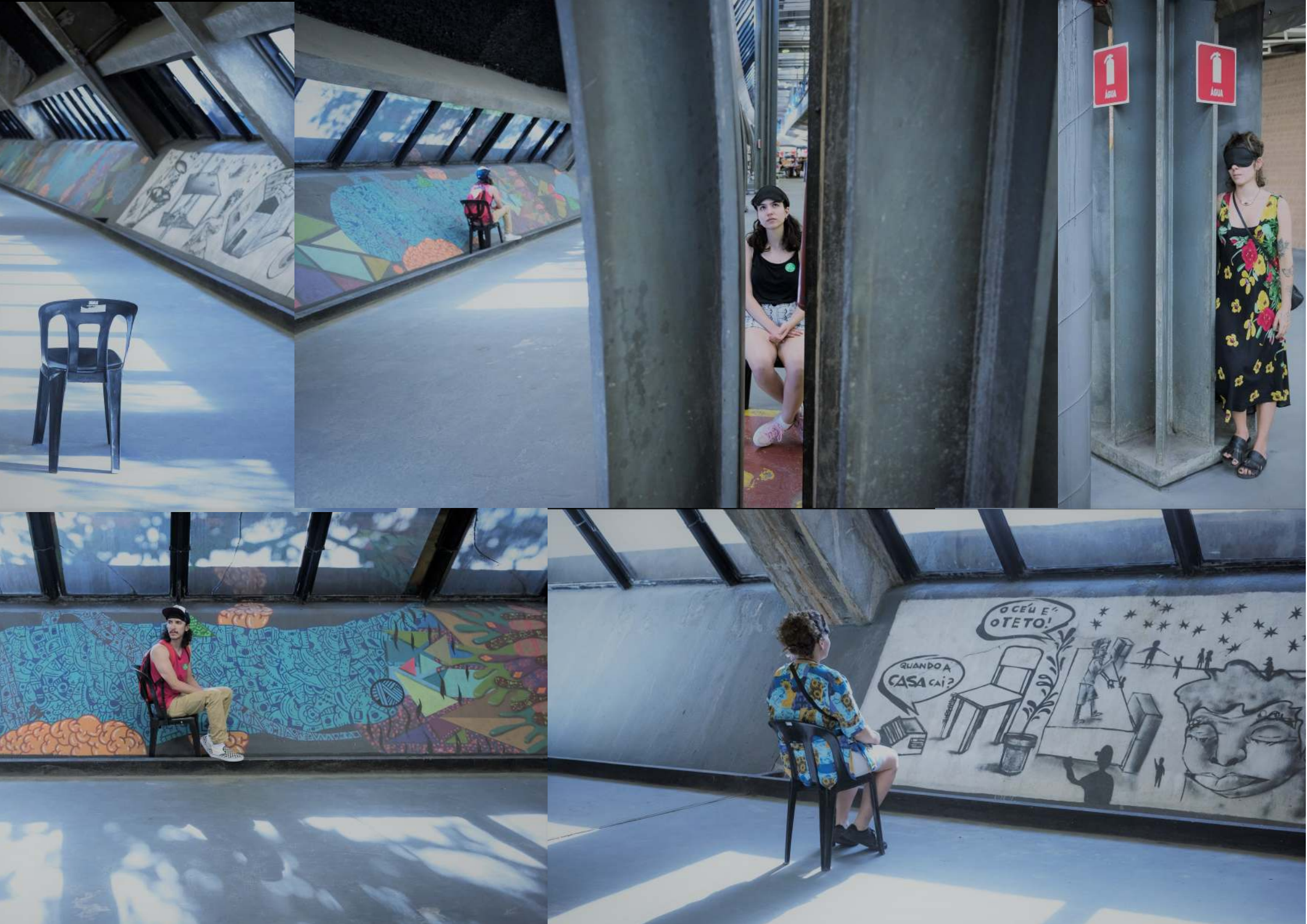
> Os sentidos agem entre si, assim, sem parar, e há frequentemente conflitos de informação de um sentido ao outro. [...] Se duas modalidades sensoriais estabelecem uma relação em que trabalham sempre da mesma maneira, seja qual for o contexto, a plasticidade sensorial deixa de funcionar. Trata-se de recolocar em movimento esta relação paralisada, de criar uma dinâmica para que os sentidos se cruzem e se descruzem. [...] É exatamente o que faz Lygia Clark, quando trabalha o tato, com universos

> sonoros, olfativos onde ela vai convulsionar a intersensorialidade. Ela vai jogar com as sensações corporais, com o olfato e com as mudanças de postura, para transformar o olhar. Assim, ela joga infinitamente, você pode imaginar, tem-se seis sentidos – se eu acrescentar a propriocepção, o sentido de si – isso permite uma infinidade de jogos possíveis (GODARD, 2006, p. 76).

Hubert Godard (2006), ao comentar o trabalho artístico de Lygia Clark, aponta seu caráter intersensorial, em que propõe situações atípicas ao corpo do *espectador* com o intuito de reanimar as relações entre os sentidos, tirando-as de certa paralisia e colocando-as em movimento, de forma a estabelecer jogos em que os sentidos se cruzem e se descruzem de diversas maneiras, possibilitando escapar da experiência de um olhar puramente objetivo. De forma semelhante, nas práticas às cegas do projeto *Corpo e Paisagem*, a visão, após ser suprimida e inundada de sensações intensas provenientes dos outros sentidos, poderia ganhar, quem sabe, outra potência e outra qualidade, remexendo em seus vícios do olhar.

> O que nos interessa nesse estado de cegueira transitória é a possibilidade de se ultrapassar os limites impostos pelo mundo da visão. É abrir espaço, dar lugar a percepções de outra ordem, a novas interpretações que, [...] sob o peso demasiado do visual não conseguem traçar um caminho.
> Na minha prática artística o exercício da cegueira se dá, por exemplo, quando privo o espectador de uma parte da vista apresentada. Nos meus trabalhos ver e não ver são inelutavelmente ligados e o espectador entra e sai permanentemente de uma forma de cegueira (DIAS, 2012, p. 136).

A artista visual Karina Dias (2012) aponta para a importância em seu trabalho de não apenas trabalhar com os elementos visíveis, mas sobretudo com a experiência de certa cegueira. Para ela, é nesse jogo entre ver e não ver que reside a possibilidade de escaparmos, ao menos temporariamente, do "excesso de visível que acaba por nos cegar, para explorar as zonas sombreadas da visão" (DIAS, 2012, p. 136). Com esse intuito de estabelecer um trânsito entre experiências *sem* e *com* a visão, na trajetória às cegas pela *biblioteca*, foram sugeridos alguns pequenos pontos de pausa, em que cada *espectador* se sentava em uma cadeira estrategicamente posicionada e experimentava, por alguns breves instantes, retirar sua venda e surpreender-se com a imagem visual do local ocupado e da paisagem que se descortinava ao seu redor. Buscou-se que essa


ÁGUA
ÁGUA
O CÉU É O TETO!
QUANDO A CASA CAI?

experiência da visão pudesse estar banhada das experiências com os demais sentidos, proporcionando uma visão encarnada. Nessa disposição de cadeiras, não havia um único ponto de vista para todos os *espectadores*, mas sim vários pontos de vista de onde se podia contemplar, sendo que a localização de cada *espectador* compunha com o espaço, criando uma paisagem a ser observada por outro *espectador.* Essa composição dos *espectadores* originava uma nova *biblioteca*, com uma rede de posicionamentos em que a simples composição dos pontos de vista transformava o espaço. Um *espectador* se tornava foco de outro *espectador* e todos eles juntos formavam uma composição que se tornava foco de outra camada de observadores: os *habitantes* da biblioteca. Esse jogo de posicionamentos buscava evidenciar que ao observarmos uma paisagem não estamos externos a ela, mas fazemos parte dela, em uma experiência da visão menos frontal e focada, e mais periférica e tridimensional.

Portanto, a *biblioteca*, com seus usos previamente definidos e suas regras estritas, passou a ser povoada por duplas silenciosas que iam estabelecendo relações estranhas com o espaço, em um diálogo respeitoso e sutil com os *frequentadores* que permaneciam em suas leituras e estudos. Ali passaram a conviver formas diferentes de ocupação, em que as *coreografias sociais*[34] preexistentes foram permeadas por trajetórias incertas, abertas ao desconhecido. Os elementos constitutivos da *biblioteca*, bem como suas regras, não foram simplesmente rompidos e ignorados em prol de nossa *Performance Itinerante*, mas sim reorganizados e vividos a partir de outras qualidades de relação sensorial. Assim, parece ter havido uma reconfiguração da paisagem da *biblioteca*, em composições que levaram esse espaço mais determinado e *luminoso* a ser vivido como um espaço mais aberto, indeterminado e *opaco* (SANTOS, 2017).

Todas essas experiências pelas diversas espacialidades pertencentes aos universos subterrâneos dos subsolos do CCSP provocaram o corpo a estabelecer outras relações com os lugares, menos pautadas na visão distanciada e mais vinculadas a uma maior proximidade e pertencimento. O gesto de experimentar a escuridão, seja através do contato com espaços ocultados e escuros ou através da ausência de visão em um

34 Me refiro aqui àquelas movimentações cotidianas moldadas pelas regras de uso de cada espaço e que foram incorporadas pelos habitantes, a ponto de se tornarem automáticas e condicionadas. Abordarei melhor esse termo *coreografia social* um pouco mais adiante nesse texto, ao discutir as experiências vividas na *Cafeteria* a partir das considerações de André Lepecki (2012).

espaço iluminado, parece nos preparar para iniciarmos nosso brotamento para fora da terra em direção ao ar e à luz. Como brotar sem perder esse estado de proximidade com o mundo? Como sair à luz e experimentar a visão diurna sem voltar a objetificar os espaços? Como tornar a visão um ato de pertencimento e não de distanciamento?

> Como se a noite eterna, em que imaginamos mergulhadas as profundezas da terra, fosse tudo menos um longo e surdo sono. Na imensa e silenciosa retorta do subsolo, a noite é uma percepção sem órgãos, sem olhos e sem ouvidos, uma percepção que se faz com o corpo inteiro (COCCIA, 2018a, p. 80).

CAULES e FOLHAS

Andares intermediários: criar formas por entre coreografias do cotidiano

5. Jardim de Árvores

Oriundos do universo subterrâneo do CCSP, seguimos nossa trajetória *Árvore* através de uma saída escondida nos fundos da *biblioteca*, passando por um corredor ainda no 1º. subsolo, para finalmente acessarmos o *jardim de árvores* através desse nível subterrâneo. Localizado bem ao lado da *biblioteca*, o *jardim de árvores* conecta o andar inferior ao superior, com um terreno inclinado que parte do subsolo e ascende até alcançar a praça central do CCSP, que fica no nível da rua. Convido o leitor, com muita calma, a tirar seus sapatos, pisar na terra fofa e subir por esse território de árvores centenárias localizado bem no centro do edifício: um local que nos conecta com uma paisagem anterior à própria construção do CCSP, um centro de vida ao redor do qual criou-se esse amplo centro cultural. Influenciados pela lentidão proveniente das raízes que tateiam e crescem no espaço escuro do subterrâneo, o despontar do primeiro caule para fora da terra em busca da luz carrega essa temporalidade mais alongada.

> É sobretudo lá onde o espaço obedece ao ritmo, em conformidade com nosso próprio ritmo, que nós tomamos consciência da temporalidade: agitação da floresta, ondulação dos trigais ao sopro do vento, vagas e marés. Mas não é necessário que o movimento seja rápido. O deslocamento insensível da geleira e mesmo a imobilidade do lago temporalizam o mundo (DARDEL, 2015, p. 33).

Em *Corpo e Paisagem,* o *jardim de árvores* fez parte da trajetória da *Performance Itinerante "Temporã"*, que foi criada a partir do grupo *Temporalidades.* Com acesso normalmente proibido aos *transeuntes*, o *jardim de árvores* é vivido no cotidiano do CCSP como um espaço a ser contemplado de fora, uma paisagem enquadrada por um olhar distanciado e destacada da frenética ocupação da praça central que se localiza justo a seu lado. Apelidado carinhosamente por nós de "matinha", durante as pesquisas do grupo, experimentamos não apenas observar de fora, mas, sim, adentrar naquele espaço e ali

permanecer por um tempo estendido, em sintonia à temporalidade de suas árvores centenárias, dando-nos o direito de nos deitarmos na terra, subirmos numa árvore ou escutarmos o som dos pássaros, ou ainda de apenas caminharmos lentamente sobre a terra fofa, não aplainada, cheia de nuances. Em *Temporã*, estendemos esse convite aos *espectadores*, convocando-os a adentrarem e apenas estarem nesse espaço, experimentando-o de dentro, em suas nuances.

A suposta imobilidade das plantas nos convoca aqui a experimentar um outro estado de ser no mundo. Menos conectados com a necessidade de fazer algo, deixamos um pouco de lado nossas expectativas, para *estar* no aqui e agora, sentindo que os micro movimentos resultantes do lento crescimento de uma árvore podem ter algo a nos ensinar.

> Uma árvore na montanha se desenvolve devagar, segundo as leis de sua natureza, e assim mantém-se firmemente enraizada. Isso sugere a ideia de um desenvolvimento que avança gradualmente, passo a passo. [...] A tranquilidade interior que protege contra atitudes precipitadas e a penetração exterior que possibilita o desenvolvimento e o progresso (I CHING, 2006, p. 164).

Nesse momento de nossa jornada, somos, portanto, convidados a experimentar um estado ao qual poderíamos chamar contemplativo, não no sentido de uma observação distanciada de uma paisagem, mas sim enquanto possibilidade de um estar-no-mundo que tem sua inspiração na vida das plantas. Segundo Coccia (2018b), a planta contempla a si e ao mundo, estando aderida a ele, sem a necessidade de controlá-lo ou dominá-lo como um objeto. Essa sensação profunda de pertencimento ao mundo, em um estado de calma em que não há nada a fazer, indica uma maneira de acessarmos a superfície da terra sem cairmos numa experiência em que a visão objetificante tome a frente. Buscando manter um estado corporal conectado aos diversos sentidos do corpo, sentindo as texturas da terra, o som dos pássaros ou o cheiro das folhas, podemos acessar um estado de contemplação que é vivido pelo corpo todo. Longe da ideia de uma vivência puramente visual, a contemplação aqui restabelece a experiência de uma visão banhada da sensação de comunhão com o mundo, não estando apartada dele, nem observando-o de fora.

> [...] esse modelo sugere que para *ver o mundo, para vê-lo devir e dirigir seu devir,* não

> é preciso estar numa posição de exterioridade temporal e espacial. É ao se engendrar a si mesma que a semente (logo a planta) pode ver o mundo. A visão de si e a visão do mundo coincidem, e toda planta é precisamente a invenção de um corpo que permite fazer coincidir a contemplação de si com a contemplação do mundo (COCCIA, 2018b, p. 17).

Na *Performance Itinerante* "*Temporã",* durante nosso tempo no *jardim de árvores* e em meio a um estado contemplativo, iniciamos calmamente o desenrolar de um barbante (o mesmo que já havia aparecido no *vão escuro embaixo da escada*) e fomos traçando linhas que se enroscavam às árvores, interligando-as em uma rede que ia se formando pouco a pouco, a partir da ação de cada um ali presente, tanto *performers* quanto *espectadores* e *transeuntes*. Essa ação simples e delicada, com um tempo estendido, foi compondo com o espaço à maneira de uma planta em seu lento crescimento. Também evidenciamos essa rede de relações que se estabeleceu entre *árvores*, *performers*, *espectadores* e *transeuntes*, que, apesar de se nomearem de maneiras diferentes, compunham e criavam um único mundo comum a partir dessa diversidade.

Ao reivindicar nesse texto um corpo que vive outro estado de percepção e criação em sua relação com o mundo, estamos falando em uma atitude que demanda um tempo qualitativo, ou seja, um tempo outro que não se identifica com o tempo esquadrinhado, abstrato e objetivo de nossa sociedade hegemônica capitalista. Segundo Ana Tsing (2022), a busca por outra temporalidade, diferente da linha do tempo em direção ao *progresso,* pode encontrar pistas na observação dos muitos tempos e ritmos distintos que as plantas e outros *seres* desenvolvem ao longo de suas vidas.

> O progresso é uma marcha para frente, que arrasta outras modalidades de tempo para o interior de seus ritmos. Se não fôssemos conduzidos por sua pulsação, poderíamos notar outros padrões de temporalidade. Cada ser vivo refaz o mundo a partir de ritmos sazonais de crescimento, padrões reprodutivos de vida e expansões geográficas. Também no interior de uma determinada espécie, encontramos múltiplos projetos de criação de temporalidades na medida em que organismos se recrutam uns aos outros e se coordenam na construção de paisagens. [...] A curiosidade que defendo persegue essas temporalidades múltiplas, revitalizando a descrição e a imaginação. Isto não é um simples empirismo no qual o mundo inventa

> suas próprias categorias. Em vez disso, descrentes da direção imposta pelo progresso, nós podemos olhar para o que tem sido ignorado por nunca ter se encaixado na sua linha do tempo (TSING, 2022, p. 65).

Durante a realização do projeto *Corpo e Paisagem*, a ocupação das paisagens do CCSP através do corpo, não apenas buscou a vivência de novas espacialidades como também de novas temporalidades. Com um tempo qualitativo, o que interessava era a "intensidade das experiências que preenchem a passagem do tempo" (ZACARIAS apud VELOSO, 2017, p. 179). Tratou-se, portanto, de buscar outra vivência temporal, que não se identifica com a sucessão de horas, que não está ligada ao ciclo de produção e consumo de mercadorias e que não se realiza através de um uso utilitário.

> Podemos conceber a presença, nas cidades, de uma lentidão que é menos vagarosa, mas que, atenta, caminha na direção de outro mundo, e talvez, por isso, na direção contrária, e consequentemente, mais desejada. É lenta porque precisa ser. É lenta e reclama mais lentidão como virtude porque a sabedoria é feita de paciência, de vagar e da fabricação de um caminho feito passo a passo. De modo algum, portanto, pode-se dizer que é lenta porque já é tarde, porque já passou o tempo, ou porque é preciso rapidez para se evitar o atraso. É exatamente o contrário. É a pressa que diz que estamos atrasados e que não há tempo para nada. É a velocidade e a pressa que dizem que o tempo, pelo qual todos reclamam, deixou de existir (HISSA apud JACQUES, 2014, p.297).

Segundo Milton Santos (2017), a primazia da velocidade está presente em nosso dia a dia através das ideias de técnica, de competitividade e de instantaneidade, levando-nos à tentativa incessante de nos mantermos *atuais* e *eficazes*, adaptando-nos aos parâmetros vigentes. Assim, passa-se a considerar "a velocidade como uma necessidade e a pressa como uma virtude" (SANTOS, 2017). Nesse contexto, Milton Santos faz uma crítica a essa imposição da velocidade no cotidiano atual e propõe uma inversão nesses valores: faz um elogio à lentidão, encarando-a como uma virtude e uma forma de resistência e de insistência, buscando afastar-se da ditadura da pressa.

Nossa passagem pelo *jardim de árvores* reivindicou, ao menos por alguns instantes, a possibilidade de uma experiência contemplativa, com um tempo mais lento, mesmo estando

DESESPERAR JAMAIS

inserido em uma área do CCSP que possui grande fluxo de pessoas, cercado de outras temporalidades ligadas à rotina cotidiana. Justo ao seu redor, podemos notar: a *cafeteria*, com seus ritmos determinados e automatizados; a *praça central*, com a presença ruidosa e agitada de adolescentes em seus ensaios de K-pop; e a *saída para a rua*, com o movimento alucinado dos automóveis. Não à toa, uma das *participantes* do grupo *Temporalidades* comparou o *jardim de árvores* a uma espécie de aquário: um espaço vinculado à "natureza", que nos convocava a um estado de suspensão, destacado dos ritmos cotidianos, mas rodeado, por todos os lados, dessa rotina frenética da grande cidade de São Paulo.

Permeados desse tempo mais lento do *jardim de árvores*, podemos seguir nossa longa trajetória, colocando novamente os sapatos, para, então, nos direcionarmos a um desses espaços vizinhos: a *cafeteria*. Bastante frequentado e com um ritmo de funcionamento delimitado, encontramos na cafeteria o que Milton Santos (2017) chamaria de um *espaço luminoso*, onde os usos são definidos *a priori* e onde há uma temporalidade predeterminada por uma lógica utilitarista e produtivista, vinculada ao capitalismo.

> [...] para Milton Santos, o homem lento está associado ao espaço opaco, espaços abertos "do aproximativo e da criatividade", em oposição ao espaço luminoso, espaços fechados da exatidão, "racionalizados e racionalizadores". Os espaços do tempo rápido são os espaços sedentários esquadrinhados, predefinidos. O esquadrinhamento do espaço luminoso se rebate também no esquadrinhamento do tempo, do tempo rápido. Nos espaços opacos – que também são "zonas de resistência", de insistência e de sobrevivência –, os tempos são mais lentos e livres (JACQUES, 2014, p. 291, grifos da autora).

6. Cafeteria

A *cafeteria* do CCSP está localizada no nível da rua, na praça central em frente a uma das entradas principais, onde costuma ter grande fluxo de pessoas e onde ocorrem ocupações de adolescentes que utilizam os reflexos dos grandes vidros para ensaiarem coreografias de K-pop. Justo ao lado da *cafeteria*, há o agradável *jardim de árvores,* oriundas da Mata Atlântica, mais antigas do que a própria construção do CCSP. Em meio a essa mistura da calmaria do *jardim de árvores* com o

HOT DOG
Dancers

agito da praça central, a *cafeteria* se instaura como um importante ponto de encontro no CCSP.

Fila do caixa, escolha e pagamento do pedido, retirada da comida no balcão, caminhada com a bandeja até a mesa, sentar-se, comer, olhar o celular, beber, conversar, olhar o celular de novo, ler, levantar, levar a bandeja ao balcão e sair. Durante nossos meses pesquisando as espacialidades do CCSP, essa pareceu ser a *coreografia* predefinida de quem habita a *cafeteria*. A repetição, os gestos automáticos e a trajetória espacial determinada marcam certo ritmo e pulsação, como uma máquina; um espaço determinado, em que, não apenas as ações estavam predefinidas, como também a temporalidade com que deveriam se desenrolar. Pausas em locais inadequados, demora para fazer o pedido ou para transitar entre as mesas causavam perturbações e incômodos nos frequentadores, atrapalhando o funcionamento desse sistema fechado.

A partir dessas observações, o grupo temático *Temporalidades* desenvolveu, como parte de sua *Performance Itinerante* final, denominada *Temporã*, uma espécie de coreografia inspirada nos gestos banais dos frequentadores da *cafeteria*, brincando com diferentes temporalidades com que esses gestos se desdobravam. Mesclados e espalhados entre seus frequentadores, os *performers* iniciavam uma sequência de movimentos banais que, a princípio, permanecia invisível em meio ao fluxo cotidiano, mas que começava, pouco a pouco, a ser notada e estranhada por alguns frequentadores, que passavam a perceber que algo diferente estava acontecendo. Imaginemos, aqui, o crescimento quase imperceptível de nossa árvore, que espalha seus ramos e folhas e se mistura às pessoas e ao ambiente, quase sem ser notada, mas criando uma rede de relações que aos poucos vão se constituindo como parte de sua copa. Essa rede de *performers* espalhados pelo espaço da *cafeteria* esboçava um uníssono que fazia com que gestos corriqueiros começassem a saltar aos olhos de quem passava, em um jogo sutil entre permanecer invisível e destacar-se em meio aos habitantes. Oscilando entre o aparecer e o desaparecer, a *performance* brotava, lançando seus galhos e folhas em meio à *cafeteria*, causando uma pequena, porém grande, alteração na paisagem.

Além do uníssono, esse jogo também se dava através de variações temporais, experimentando, por exemplo, realizar o mesmo gesto banal de forma rápida ou lenta, alterando seus

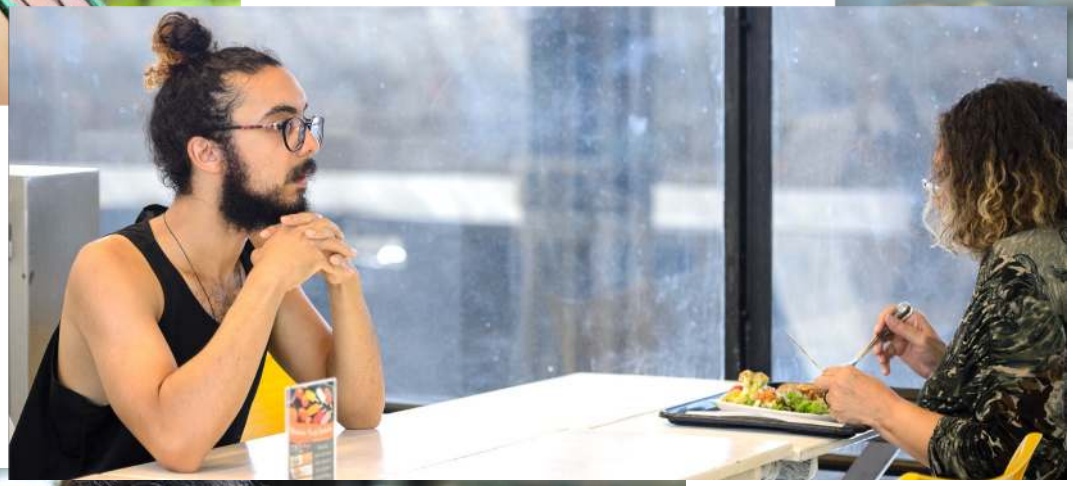
significados e causando perturbações temporais no ritmo constante ditado pela *cafeteria*.

> Como geógrafo, ele sabe perfeitamente que diferentes velocidades, diferentes tempos, coexistem na cidade, onde ocorre um acúmulo e, às vezes, uma colisão de tempos diferentes, mas, ao declarar que "a força é dos lentos", ele busca inverter o regime de forças onde os mais fortes vivem no tempo rápido, e os mais fracos no tempo lento. Milton Santos afirma assim a sobrevivência do tempo lento na cidade, a sobrevivência dos homens lentos, apesar da hegemonia do tempo e dos homens rápidos, ou seja, a copresença e coexistência de tempos na cidade. O que garante também a sobrevivência da tensão entre permanência ou duração e transformação ou acontecimento (JACQUES, 2014, p. 288, grifos da autora).

Reivindicou-se, através dos jogos temporais na *cafeteria*, a possibilidade da coexistência de ritmos diferentes, perturbando a temporalidade homogênea ditada por suas regras de uso. Essas danças do cotidiano, carregadas de simplicidade e sutileza, surgiam e se esvaíam no espaço-tempo, evidenciando a *coreografia social* preexistente naquele espaço. Normalmente vividas e performadas de maneira inconsciente e automática, essas coreografias do dia a dia da *cafeteria* passavam a ser observadas e reconhecidas.

Sobre as coreografias presentes em nossos cotidianos e às quais estamos inconscientemente submetidos, André Lepecki (2012), ao discutir as ideias de *polícia* e *política* desenvolvidas por Rancière, cria o conceito de *coreopoliciamento*: uma fusão entre coreografia e policiamento, em que determinações de movimentos e ocupações são garantidos pela vigilância policial. Essa vigilância, no entanto, não precisa se dar necessariamente pela concretude da aparição de um policial, que irá chamar o sujeito e repreendê-lo cineticamente; essa vigilância se dá de antemão, com um caráter coreográfico, ou seja, trata-se de uma movimentação pré-fixada e delimitada em seus ritmos e gestos.

> Rancière propõe, pois, algo diverso. Para ele, a função da polícia é menos cinestésica [...] do que coreográfica. Ou seja, para Rancière, a polícia não precisa sequer chamar o sujeito. Ela é aquele elemento que já está dado na organização da pólis. A polícia é um tangível, uma construção, que podemos equiparar à arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva. A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que



AÇÃO CULTURAL
VISITANTE

> garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um movimento cego ao que o leva a mover-se. Ou seja, o que importa é uma fusão particular de coreografia e policiamento – coreopoliciamento. O fim do coreopoliciamento é o de desmobilizar ação política por via da implementação de certo movimento que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (e reificada como natural à imagem própria da cidade como espaço para o espetáculo permanente do movimento supostamente livre) (LEPECKI, 2012, p.54).

Conforme Lepecki (2012), em nosso dia a dia, reproduzimos coreografias impostas por uma sensação constante de vigilância policial e permanecemos cegos a elas, repetindo padrões gerados por uma lógica de controle sem nem sequer nos darmos conta. É necessário, portanto, que possamos gerar táticas de subversão, conforme reivindicado por Certeau (2005), a fim de traçar movimentos de contrafluxo a esse controle de nossos corpos, em ocupações que reinventam nosso cotidiano. Em nossa passagem pela *cafeteria*, o jogo de aparecer e desaparecer se deu através de oscilações nas coreografias cotidianas de um espaço com usos determinados a priori, ora fazendo aparecer os gestos estranhos àquele espaço e ora evidenciando a coreografia social antes invisibilizada e inconsciente. Esses desvios gerados nos gestos cotidianos, com seus estranhamentos, reivindicavam a potência da não reprodução de formas de circulação impostas, acionando, por alguns instantes, uma fuga desse *coreopoliciamento* em busca de formas de ocupação inventivas que retomem sua força como ação política.

> O aparecimento do sujeito político: efeito e causa de um novo entendimento de coreografia. Ou seja, coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano (LEPECKI, 2012, p. 56).

7. Rampas e passagens

Seguimos, então, o crescimento de nossa árvore, com caules que se infiltram e se estendem saindo da *cafeteria*, atravessando a praça central, onde os *performers* desenvolvem uma caminhada muito lenta, criando uma oposição ao ritmo acelerado das danças de K-pop ao redor, para, então, comporem uma pausa em grupo, deitados aos pés da escada caracol vermelha, como se tivessem sido ali despejados por ela. Após algum tempo nessa pausa, os *performers* rompem o espaço com uma corrida súbita para dentro do edifício onde se situam as *rampas*, diluindo-se por entre os frequentadores do CCSP ao adotarem a caminhada cotidiana como um gesto comum a todos. A caminhada como elemento comum possibilitava essa diluição, buscando novamente jogar com sua velocidade de forma a criar dinâmicas entre os *performers* e os *transeuntes*, possibilitando continuar com o jogo entre o aparecer e o desaparecer, causando nos *espectadores* uma curiosidade de tentar identificar quem estava performando, o que era propositalmente compositivo e o que era movimento cotidiano daquelas paisagens. Variações de velocidade no caminhar, às vezes levando à corrida, à lentidão ou ainda à pausa, causavam grandes alterações momentâneas e fugazes nos fluxos das paisagens.

> [...] gozar ou se embebedar do anonimato, tomar um "banho de multidão", se perder ou se encontrar no meio de desconhecidos, sentir-se só no meio de tantos outros diferentes, se desorientar no meio de tantas pernas, diminuir o próprio passo, sair do ritmo uníssono da turba, ir mais devagar para forçar desvios, esquivas, deslocamentos de ombros, olhares passantes, toques errantes, encontros de mãos, arrepios de pele, fricções de braços, empurrões, cotoveladas, trombadas, diversos tipos de contato carnais fugazes, dos mais violentos aos mais afetuosos, com tantos e variados corpos incógnitos (JACQUES, 2014, p. 80, grifo da autora).

Durante uma das apresentações de *Temporã*, um dos *espectadores,* que havia ido especialmente para assistir ao trabalho, chegou atrasado, e, ao caminhar pelo CCSP procurando a *performance*, desceu uma das *rampas* caminhando com certa pressa, quando de repente alguns *transeuntes* começaram a caminhar muito lentamente à sua frente, causando-lhe certa irritação, pois estava aflito e com pressa devido a seu atraso. Ao

desviar dos *transeuntes lentos e inconvenientes*, ele aos poucos olhou melhor ao redor e, finalmente, se deu conta que estava passando exatamente no meio da *performance* e que aqueles *transeuntes* na verdade eram os *performers*. Após a apresentação, em um bate-papo informal, ele contou o ocorrido, divertindo-se com a situação e comentando sobre esse intrigante aspecto: toda a *performance* parecia brotar e desaparecer no espaço, gerando um olhar curioso e também relaxado em que era possível perceber os movimentos cotidianos que aquelas paisagens já descortinavam. Nasceu ali a possibilidade de uma qualidade diferente de percepção por parte dos *espectadores* aos gestos dos *transeuntes*, tornando-se mais atentos para nuances, dinâmicas e características das paisagens já habitadas, percebendo-as de maneira mais sensível, mesmo quando nenhuma intervenção ou composição era realizada. Talvez esse mesmo olhar apurado possa ter sido vivido pelos *transeuntes* e pelos *performers*.

> Geralmente, quando alguém diz que tem algo a ser visto e que você não vê nada, você se aproxima: você imagina que o que é para ser visto é um detalhe desapercebido dentro da sua própria paisagem visual. Ver um bicho-pau aparecer exige exatamente o contrário: des-focalizar, me afastar um pouco, entregar-me a uma visibilidade flutuante (DIDI-HUBERMAN apud FERRER, 2020, p. 13).

Portanto, em *Temporã*, para conseguir *ver a performance*, era necessário acionar uma visão menos frontalizada e focada e mais periférica, que se atenta de maneira relaxada para aquilo que emerge das margens. Nessa experiência desfocada e com uma visibilidade flutuante, não se tratava, apenas, de revelar algo aos *espectadores*, mas sim de que todos os envolvidos (*espectadores, performers* e *transeuntes*) se vissem dentro desse emaranhado de forças que construíam as formas de ocupação e a temporalidade daquela paisagem cotidiana.

Tanto na *cafeteria* quanto na região das *rampas*, a comunhão de movimentos cotidianos entre *performers*, *espectadores* e *transeuntes* levou a deslocamentos entre esses papéis, fazendo com que notassem, por alguns momentos, que podiam assumir diferentes funções através de deslocamentos simples de suas percepções. Às vezes, os *transeuntes* identificavam os *espectadores* como *performers*, pois os *espectadores*, na tentativa de *assistir* à intervenção realizada, se

posicionavam no espaço de maneira atípica ao fluxo cotidiano, criando composições no espaço. Outras vezes, os *espectadores* acreditavam que um *transeunte* estava performando, observando seus gestos como uma dança. Todos ali podiam se ver como *espectadores* e *performers*, passíveis de serem observados e de observarem, nos fazendo perguntar: o que deve ser visto e o que é invisível? O que é ficção e o que é real? Onde estão os limites entre arte e vida?

> Peggy Phelan aborda criticamente o poder do visível, explorando a condição da ausência na performance [...] e reivindicando o poder do invisível (bem como do silêncio e do não-reproduzível). [...] A ensaísta inscreve o visível no plano da lei e da vigilância, defendendo a performance enquanto a arte da desaparição, isto é, constrói uma subjetividade que se desvanece no momento em que se concretiza, resistindo ao visível enquanto único poder de criar realidades e de as reproduzir (PAIS, 2016, p. 49).

Pais (2016) reivindica, portanto, a importância da *performance* enquanto a arte da desaparição. Nessas flutuações das fronteiras entre o aparecer e o desaparecer, entre o estranhamento e o anonimato, entre a ficção e o real, entre o visível e o invisível, os gestos fazem o mundo, estão inseridos nele e o constituem, como as plantas que se confundem à própria matéria do mundo.

Em meio a uma sociedade pautada na primazia da visão e imersa em um bombardeio de imagens incríveis, no nosso dia a dia atual, há uma espécie de cegueira, em que os nossos gestos e os lugares habitados parecem estar esvaziados de sentidos. Segundo Jonathan Crary (2016), a oferta incessante de estímulos, produtos e imagens a serem consumidos causam saturação, levando a um anestesiamento do corpo e a uma crise da visão. Paradoxalmente, somos bombardeados 24 horas por dia com imagens sedutoras, mas, ao mesmo tempo, perdemos a capacidade de ver, de notar. Em um momento em que há a primazia da visão, nunca estivemos tão cegos. Deixamos de ser tocados por aquilo que vemos e só vemos aquilo ao qual fomos condicionados a olhar.

> As mudanças recentes mais importantes dizem menos respeito às formas mecanizadas de visualização do que à desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. Com uma oferta infinita e perpetuamente disponível de

> solicitações e atrações, o 24/7 incapacita a visão, por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. Apesar de afirmações em contrário, assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação (CRARY, 2016, p. 43).

Cabe aqui pensarmos novamente em uma revisão da nossa capacidade de ver, encontrando novas maneiras de notar o que parece invisível e tornar invisível aquilo que, de tanto aparecer, acaba por nos tornar cegos. Segundo Crary (2016), vivemos em um momento em que há a tentativa de eliminar a escuridão, tornando tudo iluminado, visível e claro a todo o momento. Nossa sociedade capitalista tem se esforçado em nos manter despertos 24 horas por dia, durante os 7 dias da semana, em um projeto em que não há a possibilidade do sono, do escuro e do fechar os olhos. Com estímulos constantes através de nossos aparelhos tecnológicos e com as cidades cada vez mais iluminadas, o ciclo do dia e da noite se desfaz, não há mais a possibilidade do repouso e a visão segue infinitamente estimulada. De tanta luz, aquele brilho branco estridente acaba nos cegando. Nesse contexto, a visão noturna, a penumbra, os sonhos e as sombras vão sendo eliminados e uma parte importante de nossa existência é desmantelada.

Ao avançarmos, portanto, na trajetória de crescimento da nossa árvore, alcançamos o ar e o sol em espaços iluminados, mas buscando sempre nos conectar aos movimentos subterrâneos que nossas raízes continuam exercendo em direção à escuridão do centro da terra. Não há possibilidade de alcançar a altura, sem descer, aprofundando as raízes. Aqui se faz a importância dessa caraterística dupla das plantas: enquanto seres que buscam tanto as profundezas da terra e a escuridão, quanto as alturas no contato com o ar e a luz, apontam para nós a necessidade de mantermos nossas conexões com a vida noturna, reavivando a capacidade de ver pra além das formas condicionadas por nossa sociedade capitalista.

8. Escada azul da caixa-d'água

Convido o leitor a continuar nossa caminhada, atravessando a parte interna do edifício do CCSP até chegarmos

na praça aberta dos fundos, onde costuma haver mesas cheias de estudantes ao redor de todo o espaço. Se pararmos para observar bem, buscando ver o que nos parece inútil e, portanto, invisível, avistaremos exatamente no limite do CCSP uma estranha escada azul curva, com degraus estreitos e pequenos, que parece levar a lugar nenhum. Ao que tudo indica, ali em cima existe uma grande caixa-d'água, com canos externos percorrendo as paredes, criando curiosos desenhos na arquitetura. Escolhido por uma das participantes do grupo *Subjetividade e Intimidade* como o *seu canto* no CCSP, esse espaço foi agregado à trajetória de *À Beira de Si.*

> Estou aqui numa varanda suspensa, mas não tem teto. Mas tem escada e é meio alto. [...] Tem planta bonita aqui, mas eu preferiria que estivesse calor para ver elas mais verdinhas. No alto, quase não vem ninguém, é bom pra pensar. Mas às vezes dá medo também. De pensar e da altura. Da altura do pensamento. Não sei.
> P.s.: abriu um solzinho agora (C., 2019).

No crescimento tentacular de nossa árvore, a *escada azul da caixa-d'água* nos remete a ascendência dos galhos, com o despontar das folhas ao alto, em busca do Sol para sua fotossíntese e em contato com o ar, sustentada por uma espécie de mezanino.

> Firme, imóvel, exposta aos fenômenos atmosféricos a ponto de se confundir com eles. Suspensa no ar sem nenhum esforço, sem precisar contrair um só músculo. Ser pássaro sem poder voar. A folha é a primeira grande reação à conquista da terra firme, o principal resultado da terrestrização das plantas, a expressão de sua paixão pela vida aérea. [...] A chegada ao espaço aéreo obrigou as plantas a uma bricolagem infinita de formas, de estruturas e de soluções evolutivas. A estrutura baseada num tronco é antes de tudo a invenção de um "mezanino" que permite vencer a força gravitacional sem perder a relação com o solo e com a umidade terrestre. A exposição direta e constante ao ar e ao sol tornou necessária a construção de uma estrutura resistente e permeável (COCCIA, 2018a, p. 29).

Segundo Coccia (2018a), as folhas, frágeis e vulneráveis, sustentadas pelos galhos, abertas ao ar e à luz, transmutam tudo o que tocam em alimento, adensando dentro de si a energia do Sol, transmutando-a e fazendo do nosso mundo uma atmosfera. No processo de seu crescimento, a planta está constantemente criando suas formas, em um processo de bricolagem,

privilegiando a superfície ao volume; ou seja, suas folhas buscam se formar enquanto finas superfícies que estão altamente expostas ao ambiente atmosférico.

Ao chegarmos caminhando à praça em que a *escada azul da caixa d'água* se encontrava, trouxemos conosco ainda um pouco do jogo de aparecer e desaparecer, sem chamarmos a atenção dos estudantes sentados às mesas. Pouco a pouco, os *performers* se dirigiam à *escada azul*, posicionando-se, um de cada vez, a partir do topo da escada, desenhando, através de seus corpos deitados, uma espécie de linha coletiva que escorria do topo até a base da escada e seguia pelo chão da praça, quase como se a caixa-d'água estivesse vazando e a água pudesse fluir descendo degrau por degrau. Essa composição passou a chamar a atenção dos *transeuntes* e dos *espectadores* abrindo a possibilidade de um olhar poético para esse espaço esquecido e aparentemente sem utilidade.

Nesse momento, evocamos, através dessa composição coletiva, a imagem da linha de barbante que havia aparecido no *vão escuro embaixo da escada* e no *jardim de árvores,* mas se constituindo agora de corpos que, através do toque entre suas extremidades e de um contato aderente às reentrâncias da escada e do chão, traziam uma imagem de fio de água em constante movimento de queda, percorrendo as superfícies e preenchendo cada obstáculo. Essa composição na *escada azul da caixa-d'água* nos fez lembrar que justo ali ao lado do CCSP passava o Rio Itoró, com seu curso tortuoso e suas águas fluidas, e que foi ocultado e canalizado debaixo da terra, transformando-se em um rio morto.

> Meu prazer ainda é acompanhar o riacho, caminhar ao longo das margens, no sentido certo, no sentido da água que corre, da água que leva a vida alhures, à povoação vizinha. [...] Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura [...] Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes (BACHELARD, 2002, p. 8-9).

Experimentando por alguns instantes serem um fio de água, os *performers* deslocavam essa linha pelo espaço através de uma regra simples: o primeiro integrante da linha se levantava, andava até o final da mesma linha e reposicionava seu

corpo, deitando-se e amalgamando-se à arquitetura daquele novo ponto no espaço. E assim, sucessivamente, cada integrante da linha, quando chegava a ser o primeiro da fila, caminhava ao final, de forma que esse rio pudesse caminhar pelo espaço, percorrendo toda a praça com uma trajetória sinuosa e imprevisível. Tratando-se de um jogo com uma regra simples, em mais de uma apresentação, alguns *espectadores* sentiram-se à vontade para entrarem na composição, integrando esse rio imaginário junto aos *performers*. Lembro bem também que, em uma das apresentações, caiu um forte temporal de verão e nosso rio esteve exposto à chuva, em uma homenagem à água.

9. <u>Área expositiva</u>

A linha coletiva criada na *escada azul da caixa-d'água,* atravessou de maneira sinuosa toda a praça dos fundos do CCSP e adentrou o edifício, alcançando a *área expositiva.* Aqui, para além da imagem do rio que segue seu curso, evoco a própria imagem da árvore em crescimento, que através do desenvolvimento de seus ramos e folhas, vai transformando tudo o que toca, em um processo contínuo e incessante de bricolagem, "sem poder [...] parar de crescer, modelar, remodelar, bricolar o próprio corpo, sua forma, seu volume, seus contornos, sua extensão" (COCCIA, 2018a, p. 3). Aqui é como se as plantas dançassem, criando formas em coreografias vegetais que criam e moldam paisagens.

> As plantas coincidem com as formas que inventam: todas as formas são para elas declinações do ser e não apenas do fazer e do agir. Criar uma forma significa atravessá-la com todo seu ser, como se atravessam idades ou etapas da própria existência (COCCIA, 2018a, p. 18).

A passagem pela *área expositiva* foi se dando através dessa incessante bricolagem de formas e composições com as superfícies do espaço, fazendo com que a linha fosse tomando contornos, a partir de uma relação íntima com as reentrâncias da arquitetura. A *área expositiva* passou a ser vivida como um espaço móvel, em que diferentes formas e desenhos iam se formando, evidenciando o fato de que os espaços não são ambientes prontos *a priori*, mas estão em constante

transformação a partir da interação com *seres* viventes e outros fenômenos.

> Viver significa sempre se construir e se reconstruir. Impossível se limitar a habitar o mundo: seria preciso ter um corpo já completo, acabado, construído. As plantas não habitam o mundo; imersas nele, não param de transformá-lo. [...] Pode-se dizer que a vida das plantas é um ato constante e incessante de *autodesign*. Como não há uso possível, como não há forma de vida, a vida é sempre formação de si e da matéria. O ser é *design*: não forma, mas produção de formas (COCCIA, 2018b, p. 22-23).

Assim como as plantas, o corpo dançante não é apenas uma forma, mas produção de formas, ou seja, experimenta com intensidade ser um corpo vivo, em constante transformação, inventivo e expressivo, que não se utiliza das paisagens, mas produz e se mistura às paisagens. Em nossa composição da linha, foi possível viver esse estado de criação de distintas formas e paisagens não apenas a partir de uma ação individual, mas sobretudo percebendo a articulação coletiva que fazia, literalmente, o espaço se mover.

Escolhido por um dos participantes do grupo *Subjetividade e Intimidade* como o *seu canto* no CCSP, a *área expositiva* fez parte do percurso da *Performance itinerante "À Beira de Si"*. *A* proposição de uma linha movente que atravessava a *área expositiva*, se remodelando a cada instante, foi desenvolvida tendo em vista uma das caraterísticas observadas durante nossas pesquisas práticas: por se tratar de um lugar voltado a exposições de artes visuais, essa área sofria constantes modificações em sua disposição espacial, de acordo com a exposição ou atividade ali desenvolvida. Vivenciamos esse espaço a partir de várias disposições: com diversas paredes divisórias brancas entrecortando o centro do espaço, criando obstáculos e desvios; com o espaço todo livre constituindo um grande salão; e com fitas zebra demarcadoras que criavam linhas e delimitavam onde era proibido entrar ou passar. Percebemos que esse caráter transitório da organização do espaço o tornava especialmente interessante e exigia de nós uma criação que dialogasse e fosse permeável a qualquer disposição espacial que pudesse existir durante as *apresentações*. De fato, a cada *apresentação*, esse espaço estava transformado, fazendo com que a nossa bricolagem fosse

SOMOS

GANGSTER EVOLUTION INC.

semelhante a das plantas que se moldam aos obstáculos, encontram passagens, se confundem e criam o mundo.

Durante a última apresentação de *À Beira de Si,* a *área expositiva* estava sendo ocupada por uma grande feira bastante tradicional no CCSP: a Feira da Folhetaria, que contava com a exposição de obras e produtos em diversos formatos. O espaço estava cheio de *transeuntes* e ocupado com muitas mesas e cadeiras para acomodar os expositores e seus produtos, criando corredores por onde as pessoas passavam, além de divisórias brancas que delimitavam os nichos dessas exposições. Provenientes da praça dos fundos, em que havíamos acabado de "tomar" uma forte chuva, adentramos encharcados no espaço, com nossos corpos rentes ao chão formando uma linha tortuosa, passando por baixo de mesas, pernas, cadeiras e divisórias, contornando paredes, pessoas e obstáculos, e alterando os desenhos do espaço e seus fluxos cotidianos.

A ocupação rente ao chão causou estranhamento, reivindicando a horizontalidade como possibilidade de estar no mundo e de habitá-lo. O deslocamento do grupo de *performers* através da linha só se fazia possível através da implicação do coletivo em uma ação comum, não havendo a possibilidade de simplesmente caminhar livremente. Questionou-se, assim, tanto a suposta autonomia do indivíduo ao caminhar por um chão liso e livre de tropeços, bem como sua verticalidade, instituindo um deslocamento que só era possível coletivamente, em relações de interdependência, a partir de um corpo na horizontal que tateia os lugares por onde passa, transformando-os a partir dessa relação de proximidade. Em oposição à aceleração da cidade e à sua lógica individualista e produtivista, questionou-se os requisitos cinéticos relacionados às ideologias de pertencimento e exclusão, desafiando "o pressuposto do livre movimento como algo dado a todos os cidadãos, ao trazer à tona como certos sujeitos mantém uma relação muito diferente com a motilidade, a verticalidade, a circulação e o próprio chão" (LEPECKI, 2017, p. 178). Vale lembrar que exatamente abaixo do chão liso e brilhante da iluminada *área expositiva* se encontrava, no 1º. subsolo, a *biblioteca*, onde experimentamos o andar titubeante às cegas e, ainda mais abaixo, no 2º subsolo, o *porão dos restos*, onde vivenciamos um chão sujo e escuro, cheio de entulhos e destroços abandonados. A lembrança dessas camadas do CCSP faz da *área expositiva* um espaço muito além do que aquele aparentemente livre e iluminado, povoando-o de

reentrâncias invisibilizadas de camadas mais profundas, sendo possível vê-lo a partir de novos sentidos.

> Já nos conscientizamos do fato de que o solo possui uma espessura, espessura que não é apenas material, mas também simbólica. O que significa que o solo é o efeito de uma construção histórica, que traz toda uma superposição de passados e que é, ao mesmo tempo, uma reserva para energias futuras. [...] O solo não é uma simples superfície plana que se oferece à ação, mas confronta a ação a um conjunto mais ou menos denso de marcas, de pegadas, de dobras e de resistências que a ação deve levar em conta. Os locais têm memória, por assim dizer (BESSE, 2014a, p. 58).

FLORES

Telhados e Andar Superior: devaneios do espaço aéreo

10. <u>Encruzilhada das rampas</u>

O caminho de nossa linha móvel, iniciado na *escada azul da caixa-d'água*, com suas águas fluidas, seguiu atravessando toda a ampla *área expositiva*, em uma longa trajetória de crescimento de nossa árvore, permeada de várias remodelações do espaço, fazendo-nos finalmente retornar às *rampas:* espaço de trânsito já habitado por nós durante as oscilações entre o aparecer e o desaparecer. Dessa vez, ao nos deparar com as *rampas*, o que nos chamou a atenção foi o ponto onde elas se encontram, que se configura como uma *encruzilhada,* com vários caminhos possíveis. Convido o leitor a se juntar a nós, *performers* e *espectadores*, para escutarmos a leitura de uma carta escrita por um dos *participantes* do grupo *Subjetividade e Intimidade,* que escolhera a *encruzilhada das rampas* como o *seu canto* no CCSP.

São Paulo, 29 de maio de 2019.
Pai,
Creio que essa é a primeira carta que lhe escrevo. A primeira vez que me direciono a você, de fato, desde quando eu era um garoto de 7 anos e você morreu. Hoje, aos 36 anos, estou iniciando um curso no CCSP, em SP, cidade onde moro há poucos meses. Me sinto um estrangeiro distante de casa e a vida tem apresentado tantas encruzilhadas como essa que me encontro no meio do centro cultural, local escolhido para estudo. Quais encruzilhadas a vida te apresentou na sua curta passagem? Nem sei se você chegou a conhecer São Paulo. São tantos caminhos possíveis, mas muitas vezes me vejo sem saída. Já esteve sem saída? Quais eram seus atravessamentos quando tinha a minha idade? Há momentos de euforia e esperança, onde me sinto um adulto seguro capaz de vencer na cidade grande. Há momentos de desespero, onde me sinto o menino que cedo demais percebeu que "a vida é um soco no estômago!". Pai, hoje, iniciando esse curso, estou tão feliz. Tenho voltado a ser artista e esse curso vai me ajudar a perceber meu corpo e minha força. Fica comigo nessa encruzilhada? Juntos, saberei qual caminho seguir (F., 2019).

Ao escutarmos a leitura da carta na *encruzilhada das rampas*, pudemos entrar em contato com a magnitude do espaço em contraposição à intimidade revelada na carta, conectando experiências pessoais a características concretas da arquitetura do prédio e à condição estressante da vida na cidade grande. As *rampas* conectam vários andares do CCSP, desde a *biblioteca* no subsolo, passando pelo andar da *área expositiva* até a parte superior que leva ao *jardim suspenso*, sendo que bem ao centro se dá o local da *encruzilhada*, onde tudo se conecta e onde é preciso decidir qual rumo tomar dentre tantas opções. Luiz Rufino (2019), em seu livro *Pedagogia das Encruzilhadas* faz uma intensa discussão sobre a encruzilhada, destacando sua força de início, como lugar de muitas possibilidades e caminhos, e como provocadora da dúvida. "A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo" (RUFINO, 2019, p. 13). A arquitetura de encruzilhada caracteriza-se, assim, como um lugar de passagem, mas que, ao mesmo tempo, condensa, em um ponto central, a conexão entre os vários caminhos possíveis, levando também à experiência da dúvida, da incerteza e da escolha. Assim como na carta escrita pelo Participante F, aqui as certezas são colocadas em xeque e as verdades são desmanteladas; um local onde a força do surgimento do novo e da criação está justamente na imprevisibilidade e na quebra da lógica dualista onde só existe um vencedor e um vencido. Rufino (2019) aponta que a lógica colonialista funciona a partir de experiências violentas e de subjugação, onde aprendemos que sempre haverá um vencedor. A ideia de verdade se apoia nessa lógica de exclusão, sendo a incerteza algo que faz brotar outra possibilidade de atuação a partir de uma terceira via.

> A encruzilhada é o caminho eleito, é irredutível, há algo lá que não conhece derrota diante dos esforços coloniais, sejam os de agora ou os de outrora. O vencer ou ser vencido não está em "xeque", a dinâmica do jogo, por mais que não pareça, é outra. É assim na encruza, em toda e qualquer encruza. É lá que mora, se incorpora e se corporifica a grande boca do universo. Engole o que há pela frente para depois o cuspir, restituindo outro mundo. A encruzilhada é ambivalente, não define lado, é o palco de todos os tempos e das possibilidades. Nela se acende a vela – e se vela a vida – acompanhada de marafo. Nas travessias, nos

> caminhos feitos, nas palavras trocadas de boca em boca, nos gestos e imagens que compõem a vida comum, os seres reinventam a vida em encruzilhadas. O projeto colonial fez da cruz a sua égide, o cotidiano colonial fez da encruzilhada o campo de possibilidades e mandingas, a reinvenção da vida, a morada primordial de Exu (RUFINO, 2019, p. 39).

Em meio à *encruzilhada das rampas* no centro do edifício do CCSP, a leitura da carta do Participante F trouxe à tona alguns desses sentidos imersos em uma arquitetura de encruzilhada, evocando a sensação da existência de múltiplos caminhos possíveis, e, ao mesmo tempo, a sensação de insegurança e incerteza, com a impossibilidade de saber exatamente o que fazer. Aqui, onde não há certezas, algo diferente é capaz de surgir, não havendo simplesmente um certo e um errado, um vencedor ou um vencido.

Logo após a leitura da carta, nossa trajetória deveria seguir, mas dessa vez seria necessário que cada um escolhesse qual caminho seguir. Separados em dois grupos diferentes, os *performers* se dividiam de forma a que cada grupo seguisse um caminho oposto, tornando inevitável que os *espectadores* tivessem que fazer uma escolha. Um dos caminhos se direcionava para cima da rampa, alcançando o andar superior, enquanto o outro descia se direcionando para fora do edifício, de volta à praça central. "A encruzilhada guarda o poder da transmutação, assim faremos como Exu, que, de cada pedaço picotado do seu corpo, se reconstruiu como um novo ser e se colocou a caminhar e a inventar a vida enquanto possibilidade" (RUFINO, 2019, p. 24). Nossa grande árvore, então, se ramificava, em uma bricolagem para inventar novos começos. Qual caminho seguir?

11. Jardim Suspenso

O *jardim suspenso* é um curioso espaço do CCSP. Está localizado na parte mais alta do edifício, onde normalmente seria apenas o telhado, e é constituído de um amplo gramado em que se distribuem alguns bancos em sua longa extensão longitudinal. Dali é possível ter uma ampla vista da cidade de São Paulo, sentir o sol e o vento e vislumbrar alguma possibilidade de horizonte. Outra peculiaridade desse espaço é que ele se divide em dois lados, um de frente para o outro, que não se comunicam entre si, separados por um grande vão, sendo

acessados por caminhos completamente diferentes. No amplo vão que divide os dois lados do *jardim suspenso,* há: primeiro, uma área aberta onde é possível avistar logo abaixo a praça central; depois, uma área com telhado no mesmo nível do jardim; e, por último, uma outra área aberta onde vemos abaixo a *praça de entrada* do CCSP, que se conecta à *rua de acesso* à Estação do Metrô Vergueiro. Assim, ao seguirmos nossa trajetória vindos da *encruzilhada das rampas*, apesar de estarmos divididos em dois grupos, ambos tinham como destino o *jardim suspenso*, mas cada um acessaria um lado diferente, realizando, para isso, um caminho também diferente.

Tendo sido o espaço escolhido por mais de um participante do grupo *Subjetividade e Intimidade*, o *jardim suspenso* foi incluído na trajetória de *À Beira de Si* e amplamente vivenciado durante nossas práticas. A partir da diversidade de sensações que esse espaço despertava, propusemos em nossa *Performance Itinerante* uma ação simples que pudesse alterar por alguns instantes sua rotina. Após deixarmos a *encruzilhada das rampas* e optarmos por qual caminho seguir, um dos grupos descia de volta à praça central (onde localiza-se o *jardim de árvores* e a *cafeteria*), enquanto o outro subia e direcionava-se a um dos lados do *jardim suspenso*. Esse segundo grupo que estava ao alto, recebia rolos de barbante e desenrolava-os em direção ao outro grupo que já se encontrava logo abaixo, na *praça central*, em meio ao burburinho dos adolescentes que permaneciam em suas danças de K-pop. Essa ação, que incluía tanto os *performers* quanto os *espectadores*, criava certo estranhamento e chamava a atenção dos *habitantes* da praça, que tentavam entender o que estava acontecendo.

Dessa forma, cada participante de cima, fosse ele *espectador* ou *performer*, passava, então, a se conectar com um participante de baixo, através da linha de barbante. Aqui, a imagem da linha aparece novamente, após passar pelo *vão escuro embaixo da escada*, pelo *jardim de árvores,* pela *escada azul da caixa-d'água* e pela *área expositiva*, trazendo agora um sentido de ligação e conexão entre dois lados distantes. Conforme essas duplas se formavam, o participante que estava abaixo subia a escada caracol vermelha, localizada ao centro da praça central, por onde acessava finalmente o outro lado do *jardim suspenso*. A respeito da escada caracol vermelha, durante as práticas do grupo *Subjetividade e Intimidade,* uma das participantes escreveu:

> A cereja do bolo pra mim foi a escada de acesso ao jardim. Vermelha. Um tanto desgastada. Mas convida ao crescer, ao mover-se. Subir e descer feito criança que acabou de aprender a andar. Ela, mesmo que estática, é um convite ao movimento por suas curvas, lances de degraus irregulares. Lembra escorregador. A estrutura metálica com pregos e encaixes aparentes traduzem pra mim a ideia de homem de ferro. E ainda assim, divertida, dançante, animada. Baila comigo (G., 2019).

Já no topo dessa interessante escada vermelha, formavam-se duplas, com uma pessoa de frente para a outra e conectadas pela linha, que iniciavam uma caminhada tranquila para a outra extremidade do jardim, fazendo com que o barbante sobrevoasse o amplo vão que separava um lado do outro, passando por cima da praça central, do telhado, chegando à *praça de entrada* do CCSP. Nessa trajetória, as linhas povoavam o espaço aéreo e convidavam os *habitantes* do CCSP, que estavam nas praças abaixo, a abrirem seu olhar para o céu. Convido o leitor, então, a olhar o azul do céu e, quem sabe depois, imaginar-se no alto do jardim, observando ao longe, em busca do horizonte. Segundo Bachelard (1974), esse contato com a imensidão e o infinito, em um estado de contemplação, nos abre ao devaneio, ao sonho, e nos remete à nossa própria solidão.

> A imensidão é, poderíamos dizer, uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito. (...) A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão (BACHELARD, 1974, p. 474).

Portanto, nesse momento de nossa jornada, ali em cima do *jardim suspenso*, chegamos ao ponto mais alto da copa de nossa árvore. A abertura para o vento e para o sol nunca foi tão intensa e, do alto de nossa frondosa árvore, podemos sentir nossa conexão com o céu. As folhas voam como pássaros e atingem o máximo de sua capacidade de fotossíntese, nos fazendo lembrar que são elas que criam nossa atmosfera e que, por isso, possibilitam a vida de todos os *seres*. Segundo Coccia (2018), ao estarmos imersos no fluido atmosférico, nossa

primeira relação com o ar se dá pela respiração. Nosso corpo é penetrado pelo ar, ao mesmo tempo que o penetra, em uma imbricação recíproca. Como algo estudado em profundidade pela dança, sobretudo pelas práticas somáticas, podemos relembrar que a respiração é um ato em que aquilo que nos contém torna-se nosso conteúdo e vice-versa, nos aproximando do universo vegetal, conforme descrito por Coccia (2020), com o rompimento da dicotomia entre continente e conteúdo.

> Comecemos pelo fenômeno mais comum, mais trivial do ser vivo (ou pelo menos dos animais): a respiração. Nossa relação com o mundo é, antes de mais nada, aérea. Para nós, o espaço não é apenas um espaço para percorrer, ver, tocar. Todo espaço habitável é, antes de tudo, o objeto da respiração, o alimento dos nossos pulmões. Por esta razão, o ato arquitetônico inaugural não é a construção de paredes, mas a climatização (COCCIA, 2020, p. 185).

Assim, o *jardim suspenso* se faz como uma homenagem ao espaço aéreo das plantas. No entanto, com sua vista panorâmica da cidade de São Paulo, está envolto por prédios e avenidas, e respira-se ali um ar poluído. É possível avistar o rio de carros da Av. 23 de Maio, que faz uma triste alusão ao que antes era o Rio Itororó, que passava exatamente ali, mas que hoje está soterrado, canalizado e morto. O *jardim suspenso*, rodeado da grande e agitada cidade de São Paulo, gerou, nos *participantes* do grupo *Subjetividade e Intimidade,* experiências mescladas, que remeteram a uma duplicidade: por um lado, esboçou-se um horizonte e um tempo mais alargado, com espaço para o devaneio poético; e, por outro, evidenciou o burburinho e a dureza da cidade.

> Optei por subir no jardim suspenso. Paisagem tão São Paulo. Céu nublado. Denso. Cinza. Pensei que a arquitetura dos prédios vizinhos me levaria para fantasiar histórias de seus moradores. Mas não falaram comigo. Quem gritou foi mesmo a estrutura do teto do CCSP. Parecem gomos acrílicos. Ou alguma matéria plástica. Pensei que se fossem fofos como cilindros de *marshmallou* gigantes seria uma experiência deliciosa me atirar neles. Deitar e rolar. Tipo brincadeira de criança em piscina de bolinhas. A cor cinza lembra que não há brincadeira, é sisudez de cosmopolita velho (P., 2019).

> Comecei nos espaços abertos, deitei no terraço e percebi que faz tempo não olhava pro céu. Pensava em simular a imagem do céu que eu tinha no jardim de casa, mas não

> conseguia. Aqui tem prédios, a cor é diferente e tem muito barulho; tampei meus ouvidos mas mesmo assim não deu (R., 2019).

> Com certeza, o terraço. Porque, pessoalmente, eu sinto muito a falta de contato com a água e com vegetação em São Paulo. Um dos motivos de eu amar ir pro Rio ou pra Belém é o contato com a água. Amo poder entrar no mar, me sentir dentro do mar, o sal, as ondas, o "caldo", o quanto fico verdadeiramente feliz quando estou no mar, com o mar. E o terraço, ainda que não seja isso, imediatamente me remete a uma conexão, em que eu posso sentir a grama, o verde. E não me sinto (tão) sufocada pelo concreto da cidade. Me faz falta poder ver o horizonte aqui. Essa "dureza" é minimamente compensada pelo terraço (C., 2019).

O *jardim suspenso* pareceu, portanto, gerar sensações contraditórias, levando a um estado contemplativo e reflexivo, misturado a certa aversão e dureza. Ao estabelecermos, na nossa trajetória, a ação simples de conectar um lado ao outro do CCSP através de linhas de barbante, optamos por essa leveza e sutileza do gesto, acrescentando uma nova camada de sentidos ao lugar e, ao mesmo tempo, dando espaço para esse tempo mais contemplativo do olhar ao longe. As linhas conectavam uma pessoa a outra e um lado a outro do jardim, se estabelecendo como um *espaço entre*, que se dá na relação com o outro, com o diferente, evidenciando, portanto, tanto a separação quanto a união, tanto a distância quanto a proximidade, tanto a alteridade quanto a comunhão. Essa linha propiciava, inclusive, o olhar nos olhos do outro, ou seja, um contato visual entre os participantes, fossem eles *performers, espectadores* ou *transeuntes*, gerando um espaço de intimidade em meio à grandiosidade do céu e da cidade. Linhas de afeto e cumplicidade foram traçadas ali.

> Devolver o olhar dessa maneira nos leva a ver de novo, a *respecere*, ao ato do respeito. Ter em alta estima, responder, reciprocar o olhar, notar, prestar atenção, ter consideração cordial, apreciar: tudo isso está ligado à saudação polida, à constituição da pólis, onde e quando as espécies se encontram. Amarrar companheiro e espécie juntos no encontro, no olhar e no respeito é entrar no mundo do devir-com, onde o que está em jogo é exatamente *quem e o que são*. [...] A interdependência das espécies é a regra do jogo da mundificação da Terra, um jogo que exige resposta e respeito (HARAWAY, 2022, p. 31, grifos da autora).

CCSP
CCSP

Quando imaginamos nossa grande árvore, tendo alcançado as alturas, podemos ver o surgimento de algo novo e surpreendente, conforme a *encruzilhada das rampas* já havia anunciado: as folhas em seu cotidiano podem agora se transmutar em flores, ou seja, em acontecimentos fugazes de uma potência criadora. A *encruzilhada,* como local gerador de novos começos, iniciou o processo que vemos agora florir. Nós, ali no *jardim suspenso*, nos abríamos ao mundo como flores, que atraem para si o outro de forma a se transmutarem a partir desse encontro. A linha evocou um encontro à distância, assumindo a função de um agente polinizador aéreo que traça relações e misturas através de seus voos pelo ar. Aqui, aprendemos com as flores que "*perceber* o mundo em profundidade é ser tocado e penetrado a ponto de ser alterado, modificado por ele" (COCCIA, 2018a, p. 98), como uma metamorfose.

> A flor é o apêndice que permite às plantas [...] levar a cabo esse processo de absorção e de captura do mundo. Ela é um *atrator cósmico*, um corpo efêmero, instável, que permite perceber – isto é, absorver – o mundo e filtrar suas formas mais preciosas para ser modificado por elas, para prolongar seu estar-aí lá aonde sua forma não poderia conduzi-lo. Ela é, antes de tudo, um *atrator*: em vez de ir em direção ao mundo, atrai o mundo para si (COCCIA, 2018a, p. 98, grifos do autor).

Como órgão reprodutivo da planta, a flor, em sua sensualidade e delicadeza de formas e cores, atrai o mundo de forma a não apenas modificá-lo, mas, sobretudo, a ser transformada por ele em busca de um *devir com*, de um *devir outro*. A partir dessa mistura fecunda do eu e do outro, podemos, quem sabe, gerar frutos.

FRUTOS E SEMENTES

Limites com a rua: trocas e relações entre dentro e fora

12. Corredor da dança e praça de entrada

Do alto de nossa copa já florida no *jardim suspenso,* vemos logo abaixo, bem em meio ao vão que nos separa, a *praça de entrada* do CCSP e a *rua de acesso* que leva a Estação do Metrô Vergueiro; espaços que serão nossos próximos destinos em nossa trajetória. De cima de nossa árvore, após a polinização das flores, começam a surgir os primeiros frutos que, assim que estiverem prontos servirão de alimento a outros *seres* vivos ou serão transportados por eles para outros lugares, ou, então, cairão na terra. Em nossa trajetória, chegou o momento de colhermos esses frutos e distribuí-los, estabelecendo contatos e relações com o entorno ao nos conectarmos com os limites entre o CCSP e as ruas da cidade.

Para isso, iniciemos nos direcionando de volta aos andares intermediários, a superfície da terra, a fim de que possamos nos direcionar ao *corredor da dança* e à *praça de entrada*. Esses dois espaços carregam em si alguns aspectos em comum dentro da rotina de funcionamento do CCSP: ambos podem ser considerados como espaços mais indeterminados, ou seja, com uma arquitetura mais aberta a diferentes usos, e onde foi possível presenciarmos uma maior liberdade de formas de ocupação por parte de seus frequentadores. Aliás, toda essa região do CCSP, que engloba as *calçadas da rua* em frente do CCSP, a *praça central*, o *corredor da dança* e a *praça de entrada* (que se conecta com o Metrô Vergueiro), apresenta uma intensa ocupação por parte de seus frequentadores, com diversas apropriações espontâneas, que fazem com que o CCSP se constitua como um local de encontro e de sociabilização que extrapola os usos e atividades programadas pela própria instituição.

Essa rica ocupação dos espaços de passagem e de convivência, apesar de não ter sido exatamente prevista no projeto arquitetônico do CCSP, parece ser possível devido aos seus amplos espaços de passagem e espaços vazios que se estendem ao longo de seu volume horizontal. Esses espaços indeterminados deixam mais abertas as possibilidades de como habitá-los, com sua arquitetura cheia de reentrâncias e com

vazios separados por paredes de vidro. Esses imensos vidros, que no projeto original são pensados para trazer transparência entre os ambientes, são usados no dia a dia como espelhos para os ensaios de grupos de dança de diversas modalidades (K-pop, *street dance*, hip hop, dança de salão, samba, etc.), fazendo com que sua utilidade se transforme a partir dos usos dos habitantes. Isso mostra que, por mais que a arquitetura trace predeterminações de usos dos espaços em seus projetos, nunca é possível controlar totalmente as formas de apropriação por parte de seus habitantes. Como escrito por Michel de Certeau (2005, p. 202, grifos do autor), "[...] o *espaço é um lugar praticado*. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres".

No entanto, durante o projeto, pudemos perceber também que boa parte dessas ocupações espontâneas se repetiam sistematicamente, tendo já sido incorporadas na rotina do CCSP, com horários definidos e locais determinados para cada atividade e grupo de pessoas, fazendo parte da rotina de funcionamento dos espaços. A instituição, portanto, agregou essas ocupações às suas regras de funcionamento, demonstrando certa permeabilidade e validando-as.

> Uma arquitetura incompleta seria aquela aberta a múltiplas interpretações que deveriam ser absorvidas pela arquitetura, ao mesmo tempo, sem solidificar aqueles novos significados, interpretações e intervenções em um segundo momento, para evitar a transformação de intervenções criativas em regras e convenções baseadas em e validadas pela funcionalidade (ROSA, 2018, p. 12).

Assim como aponta Rosa (2018), a aceitação e incorporação de atividades espontâneas pelo CCSP é uma importante atitude da instituição, não as descartando, mas sim assumindo-as como parte do espaço. No entanto, ao validá-las, corre-se o risco de torná-las regras ou convenções, retirando parte de seu caráter subversivo. Através da repetição, uma nova padronização se instaura de forma a dificultar que outras formas de apropriação possam surgir naquele mesmo espaço. O enrijecimento da rotina de um ambiente parece ser uma armadilha, mesmo quando se trata de ocupações inicialmente inusitadas. A presença de uma instituição que pretende controlar os espaços nos coloca, portanto, em constante alerta para que busquemos escapar dessas formas de poder e continuemos a reivindicar o acolhimento de diferentes

corporeidades e diferentes ações em um ambiente fluido e permeável.

> Segundo ele (Certeau), as maneiras de adaptar – de forma individual, heterogênea e subjetiva ou subconsciente – o que, a princípio, deveríamos apenas consumir, seriam ações subversivas, que o autor chama de táticas. As táticas engendram outras maneiras de articular nossas práticas cotidianas, gerando microrresistências àquilo que as instituições e as normas representam (KONRATH, 2017, p. 111).

Segundo Michel de Certeau (2005), o planejamento urbano e arquitetônico é uma linguagem do poder, regida pela disciplina e pelo controle, e a cidade e seus habitantes estão constantemente gerando movimentos de contrafluxo, atuando nos interstícios de forma quase invisível, sem se deixarem governar ou mapear. É a partir desse lugar que o projeto *Corpo e Paisagem* buscou atuar, dialogando com a complexa arquitetura do CCSP, percebendo suas linhas de força e dominação existentes e buscando maneiras de atualizá-las a partir do engendramento de corporeidades desestabilizadoras.

Assim, durante o grupo *Encontro, Coletividade e Celebração*, buscamos estabelecer diversas formas de relação com os frequentadores habituais desses espaços de fluxo e de convivência do CCSP, criando dispositivos de troca a fim de os conhecermos e podermos gerar criações que surgissem desses encontros inusitados. Experimentamos nos juntar aos dançarinos do *corredor da dança* e da praça central, conversando com eles sobre suas danças (K-pop, samba, hip hop, dança de salão) e aprendendo um pouco de suas coreografias, deixando que nossos corpos fossem contaminados por essas formas de mover.

Também buscamos conversar e estabelecer contatos diretos com funcionários com os quais havíamos convivido durante o projeto, ouvindo suas histórias, sabendo de onde são, etc. Em uma dessas conversas informais, um funcionário da limpeza declarou que não costumava frequentar as atividades culturais do CCSP, pois seu horário de trabalho coincidia com as programações e ele tinha que voltar logo para casa. Ao ser perguntado sobre o que ele gostaria que tivesse no CCSP, ele respondeu: um campo de futebol e uma piscina. Essa resposta

influenciou diretamente a criação de *Concreto Veraneio*, conforme descreverei mais adiante.

Sendo o último dos quatro grupos desenvolvidos em *Corpo e Paisagem*, pudemos colher os frutos das relações traçadas, nos oito meses de projeto, com esses funcionários da instituição (principalmente seguranças e profissionais da limpeza), que, ao presenciarem boa parte de nossas pesquisas e incursões pelo espaço, acabaram desenvolvendo certa intimidade com o projeto, comigo e com os *participantes*, resultando inclusive em participações espontâneas nas nossas experiências.

Foi especialmente interessante notar como as relações com os seguranças foram se modificando no decorrer das práticas do projeto. Como os responsáveis pelo *coreopoliciamento* (LEPECKI, 2012) dos espaços, inicialmente, era comum eles se aproximarem a fim de nos repreenderem, pois estávamos subvertendo as regras de ocupação dos espaços. Sempre que isso acontecia, minha atuação se fazia necessária, conversando gentilmente e tranquilizando-os. Em uma situação difícil, se viam numa espécie de "sinuca de bico": por um lado, estavam ali a fim de garantir a *ordem*, com o cerceamento de comportamentos que fugiam às regras da instituição; por outro, não podiam ir contra as determinações do Setor da Ação Cultural, que era o responsável pela validação e autorização das ações do projeto *Corpo e Paisagem*. Os seguranças se viam, assim, em uma posição incômoda, sem saber ao certo como agir, expressando em seus gestos exitosos um conflito que esboçava tensões da própria instituição. Assim, nós, *participantes* do projeto, saíamos habitando os espaços de forma estranha, munidos de adesivos redondos verdes escrito "Ação Cultural", interagindo constantemente com os seguranças que, aos poucos, foram relaxando, compreendendo e também usufruindo de nossas ações performativas, estabelecendo relações de certa cumplicidade e esboçando interações divertidas conosco.

No grupo *Encontro, Coletividade e Celebração*, fomos, portanto, buscando ativamente o contato com os funcionários, habitantes e transeuntes dos espaços através de dispositivos relacionais, que foram posteriormente agregados à criação da *Performance Itinerante* "*Concreto Veraneio":* iniciada no *corredor da dança*, a *performance* seguia pela *praça de entrada*, atingindo a fronteira com a rua, que se estabelece como uma longa interligação entre o CCSP e o Metrô Vergueiro.

É a partir daqui que continuamos nossa longa trajetória *Árvore*. Provenientes dos dois lados do *jardim suspenso*, nosso grupo volta a se reunir no início do *corredor da dança*, onde começamos a carregar diversos objetos em direção à saída do CCSP. Imagine que em meio às muitas pessoas, sons e movimentos de diversos estilos de dança presentes no *corredor*, surgíamos vestidos com trajes de banho ou com roupas mais coloridas, estranhas e vibrantes, passando de mão em mão, e de forma um tanto caótica, muitos objetos e acessórios que iriam compor, mais à frente, nosso *Concreto Veraneio*, em uma espécie de cadeia de transporte. Como eram muitos objetos, não bastava cada um de nós carregar um deles até o local combinado, tínhamos que pegar individualmente um objeto e passá-lo imediatamente a outro participante, para então já estar disponível para receber outro objeto de outro participante e novamente passá-lo adiante. Nesse processo meio bagunçado, íamos nos deslocando enquanto grupo à medida que os objetos conseguiam avançar, em uma rede ou cadeia que necessitava de todos para funcionar. Bancos, cadeiras de praia, malas com rodinhas, chapéu, guarda-chuva, sacolas, mochilas, copos, e até uma piscina inflável, foram alguns dos objetos transportados, gerando um burburinho grande em meio às danças que aconteciam ao longo do *corredor*. Esse deslocamento do grupo e dos objetos buscava se desenrolar interagindo e compondo com elementos da arquitetura, como, por exemplo, os grandes vidros, colunas da construção, portas e bancos, bem como desenvolvendo relações com as pessoas e as formas de ocupação que já estavam presentes no espaço, se abrindo para encontros e interações divertidas e inusitadas.

Gosto de imaginar aqui que transportávamos frutos e sementes, com suas formas e tamanhos bastante peculiares, colocando-os em movimento e em relação com outros seres e outras espacialidades. Quando pensamos nos frutos de uma árvore, podemos imaginar tanto aquelas frutas frondosas, coloridas e maravilhosas com as quais nos alimentamos no nosso dia a dia, quanto aqueles que não reconhecemos de imediato como frutos, mas que, apesar de não nos servirem de alimento, se constituem como um incrível envoltório de proteção da semente. É interessante pensarmos em como os frutos compõem diferentes formas de relação com seu entorno, acionando animais e insetos, que acabam por transportá-los para lugares longínquos, e recebendo também a ação do vento,

Sympla

bp
bp

VISITANTE

que possibilita que sementes com diferentes aerodinâmicas possam sobrevoar as terras conhecidas em busca de territórios outros. “Gramíneas rastejam para dentro, morcegos e pássaros trazem embaúbas com suas fezes, formigas enterram sementes de plantas herbáceas, animais terrestres trazem caroços, o vento sopra sementes aladas…” (OLIVEIRA, 2022, p. 19). Os frutos e as sementes se lançam ao mundo e têm diversas estratégias para irem além do território de sua árvore de origem, provocando relações entre seres de diferentes espécies e buscando uma expansão de seu ser para além.

Nossa cadeia de transporte de frutos e sementes se deslocou por toda a extensão do *corredor da dança*, desde sua extremidade próxima à *praça central* até alcançar do outro lado a *praça de entrada* do CCSP, atravessando-a em direção à entrada/saída do CCSP. É interessante notarmos como essa fronteira entre o *dentro* e o *fora* se dá arquitetonicamente: saindo do *corredor da dança* que se localiza dentro do prédio, acessamos a *praça de entrada* que é descoberta, onde há mesas de estudo ao redor, banheiros na lateral e um local para deixar bicicletas. O limite que separa essa praça e a cidade é demarcado por um imenso portão que se encontra totalmente escancarado, de forma a proporcionar que a *praça de entrada* esteja em uma continuidade com a *rua de acesso* ao metrô.

13. <u>Rua de acesso</u>

Chegamos finalmente na última espacialidade de nossa longa trajetória *Árvore*. A *rua de acesso* é um local peculiar: ao apresentar tanto características relacionadas ao interior do CCSP, quanto características de uma passagem da cidade, acaba de constituindo como um *espaço entre.* Nem totalmente cidade, nem totalmente centro cultural, essa *rua* é um lugar híbrido. Acostumados a imaginar uma fronteira como uma linha fina pela qual abruptamente passamos de *dentro* para *fora*, a fronteira do CCSP se dá em uma longa extensão, fazendo com que essa transposição do *dentro* ao *fora* se dê de maneira gradativa, permitindo maior permeabilidade.

> O que separa o mundo interior do exterior não é uma barreira, sim um diafragma – a superfície transparente onde afinal se anula a distinção entre interior e exterior. O que está por dentro anuncia, denuncia, prenuncia,

> pronuncia o que está por fora. E ao contrário. Este diafragma imaginário não põe em comunicação o mundo interior com o exterior, o que pressuporia isolamento ou ruptura de ritmo – mas comunica (HELDER apud ROYO, 2017, p. 50).

Ao atravessarmos a *praça de entrada* com nossa trajetória coletiva de pessoas e objetos, iniciamos a instalação de nosso *Concreto Veraneio* exatamente nessa fronteira contínua entre o *dentro* e o *fora,* compondo um espaço de troca e de sociabilização na *rua de acesso* ao CCSP. Essa disposição dos objetos com a formação de nosso ambiente foi se dando de maneira gradual, através da interação entre os *performers*, os *espectadores* e os *transeuntes,* já se estabelecendo, assim, as primeiras relações entre todos. Estendemos uma enorme canga para *piquenique* e fomos retirando de nossas sacolas frutas, salgadinhos, sucos e doces, formando um espaço informal para nos sentarmos no chão, comermos juntos e conversarmos. Em uma homenagem ao desejo relatado pelo funcionário da limpeza, bem em meio à passagem, posicionamos nossa piscina inflável e a enchemos com um pouco de água, utilizando uma mangueira. Em uma celebração de toda a jornada percorrida anteriormente, convido então o leitor a finalmente tirar os sapatos, sentar-se em algum dos banquinhos posicionados ao redor da piscina, para então mergulhar os pés na água fresquinha, aliviando um pouco o cansaço da caminhada.

Enquanto alguns descansam os pés na piscina, outros continuam a montagem de um canto para desenhos: posicionamos uma grande mesa com materiais para desenhar e pintar, onde as pessoas podiam realizar sua criação visual e pendurá-la em um grande varal criado com uma linha de barbante. Mais uma vez a linha reaparece, após ter criado imagens no *vão escuro embaixo da escada*, no *jardim de árvores*, na *escada azul da caixa d'água*, na *área expositiva* e no *jardim suspenso*. Agora, no entanto, ela assume outra nova função: servir de suporte para pendurarmos e expormos as criações em desenho realizadas por *performers, transeuntes* e *espectadores*.

Em outro canto, posicionamos duas cadeiras, uma de frente para a outra, onde propúnhamos um espaço mais reservado para uma *conversa às cegas* entre duas pessoas desconhecidas que nunca tinham se visto: com o uso de vendas, cada uma se sentava em frente a outra e ali podiam conversar livremente, sem ter a informação visual, sintonizando uma escuta mais sensível às nuances das vozes e aos ruídos do local.

(D)Verse
Esteve Aqui
(D)VERSE
ESTEVE AQUI
MAMA E ALLY
#Tmg3
ESTEVE AQUI
LIDIA LIDIA LIDIA
LIDIA LIDIA LIDI

ACRILEX
GIZ DE CERA TRIANGULAR

Também propusemos às pessoas que pudessem se deitar no chão em posições que elas próprias escolhessem, enquanto outra pessoa demarcava com giz colorido o contorno de seu corpo no chão, deixando ali uma marca no espaço. Quem observava cada desenho realizado no cimento podia depois, caso quisesse, ocupar a forma delineada pelo giz, tentando encaixar seu corpo dentro do desenho no chão. Além disso, também espalhamos cangas pelo espaço, junto a livros e gibis, propiciando um local para descanso ou leitura.

> Foram muitos os momentos que me marcaram ao longo dos seis encontros do 4º. Grupo do Projeto Corpo e Paisagem, dirigido por Laila Padovan, no Centro Cultural de São Paulo (CCSP), e que desembocou em várias apresentações da performance-acontecimento "Concreto Veraneio". Conversar com os olhos vendados com um estranho, estar em dupla num processo de contato-improvisação que se mescla com o espaço do centro cultural, integrar uma dança K-Pop ou fazer uma performance coletiva com cadeiras e outros objetos foram algumas das experiências mais emblemáticas que retenho desses seis encontros. Se o tema deste grupo era encontro e celebração, em que o próprio CCSP é um dos atores – com a sua arquitetura e os seus transeuntes que tornam aquele espaço vivo –, o que sobressai dos ensaios e das apresentações como ensinamento que levo comigo é a possibilidade que está sempre no ar de se instaurar um dispositivo que cria pontes entre o espaço e as pessoas, e facilita o encontro com todos os que vivenciam o espaço. Olhando para trás e refletindo sobre a experiência que vivi, é notável como os seis encontros de três horas produziram uma ginástica do encontro entre os participantes do grupo, entre cada um e as outras pessoas que circulam no CCSP e entre todos e o espaço do centro cultural. Foi desta ginástica crescente que nasceu a possibilidade de se instaurar a performance-acontecimento "Concreto Veraneio", com cadeiras, piscina, toalhas, um piquenique inteiro, desenhos, revistas, livros... E com cada um de nós que fizemos acontecer aquele momento de parque de diversões, sala de estar, ao ar livre, que em cada tarde surgia ali, na entrada do Centro Cultural, com a certeza de um hábito antigo, e, horas depois, desaparecia como se nunca tivesse acontecido. Deixando temporariamente apenas um rastro de figuras de giz pintadas pelo chão: vultos dos nossos corpos retidos na paisagem (N., 2019).

Todas essas ações descritas foram acontecendo de maneira simultânea e meio caótica, acolhendo o imprevisível como característica de nossa proposta, deixando que tudo fosse

ON

acontecendo a partir da forma como cada pessoa escolhesse interagir com os dispositivos.

> Uma comunicação corporificada é mais como uma dança do que como uma palavra. O fluxo de corpos significativos emaranhados no tempo – quer estes sejam erráticos e nervosos ou flamejantes e fluentes, quer os parceiros se movam em harmonia ou penosamente fora de sincronia ou algo totalmente diferente – consiste na comunicação sobre a relação, na própria relação e nos meios de remodelar a relação e, logo, aqueles que a encenam (HARAWAY, 2022, p. 41).

Normalmente com grande fluxo de pessoas, a *rua de acesso* foi se transformando, pouco a pouco, em um local de pausa e de encontros entre desconhecidos, deixando de ser um local apenas de *fluxo das pessoas* que atravessam o espaço, para se constituir, ao menos por alguns instantes, em um local de *fluxo entre pessoas,* que encontraram ali um espaço de troca e encontro.

> A rua significa a vida nas correntezas impetuosas do rio urbano no qual todas as pessoas e coisas podem se misturar. É exatamente essa mobilidade social, essa ausência de compartimentos e distinções, que confere à rua seu perigo e sua magia, o perigo e a magia da água na qual todas as coisas correm juntas (SOLNIT, 2016, p. 132).

As fronteiras entre o *dentro* e o *fora*, entre o *eu* e o *outro*, entre o *CCSP* e a *cidade* puderam ser vividos não somente como lugares de separação e delimitação, mas também como local de encontro e mistura. Criou-se uma rede de relações complexas em que *objetos*, *lugares*, *transeuntes*, *performers* e *espectadores* se interligavam através de dispositivos que abriam possibilidades de encontros fugazes e surpreendentes entre desconhecidos, em um espaço que mesclava responsabilidade e liberdade, em que cada um podia decidir o que fazer, onde ficar, com quem se relacionar, sem imposições ou pretensões.

> Prestar contas, cuidar, ser afetado e entrar na responsabilidade não são abstrações éticas: essas coisas mundanas e prosaicas são o resultado de nos envolvermos uns com os outros. O toque não torna alguém pequeno: salpica os parceiros com locais de vínculo para a mundificação. Tocar, considerar, devolver o olhar, devir-com… tudo isso nos torna responsáveis pelas maneiras imprevisíveis nas quais os mundos tomam

> forma. No toque e no olhar, os parceiros, querendo ou não, estão na lama miscigenada que infunde nosso corpo com tudo o que trouxe esse contato à existência. O toque e o olhar têm consequências (HARAWAY, 2022, p. 58).

Vindos de nossa longa trajetória *Árvore* pelo extenso CCSP, chegamos, portanto, no último espaço do percurso, em um momento de pausa no deslocamento, carregando conosco as diversas experiências, compartilhando-as entre nós, com o espaço e com outros *seres*. Descansamos um pouco nossos pés na água e celebramos juntos a finalização de uma jornada. Tendo nossa árvore crescido e gerado seus frutos, cabe agora aos demais *seres* se alimentarem deles e seguirem seus caminhos levando suas sementes. Nesses encontros da *rua de acesso*, vimos a possibilidade de que as sementes pudessem seguir caminhos imprevisíveis através de cada pessoa que por ali passou, gerando um movimento de dispersão das sementes para além do território do CCSP, adentrando a cidade, o metrô, as casas, onde, quem sabe, poderiam surgir novas germinações futuras.

Dessa forma, ao final de um tempo alongado apenas vivendo esse espaço de encontro, desfazíamos aos poucos nossa ocupação da *rua de acesso* com uma última ação: em duplas, os *performers* iniciavam um deslocamento em direção à Estação do Metrô Vergueiro, buscando manter algum contato físico entre partes do corpo da dupla, até finalizarem em uma pausa, deitados no chão. Ali, em pausa, usando giz colorido, contornamos o desenho dos corpos de cada dupla no chão, como se ali tivesse se depositado uma semente formada da união de dois corpos. Com as duplas distribuídas ao longo de toda a *rua de acesso,* desde o portão do CCSP até a entrada do metrô, criou-se uma linha de dispersão das sementes, com seus desenhos fincados no chão, que indicava o caminho de saída do CCSP para o mundo. A finalização da grande jornada de crescimento da nossa árvore termina aqui com a dispersão de suas sementes pela cidade, em busca de novos territórios para o brotar de novas árvores, em direção a um *devir-floresta*.

FLORESTA

FLORESTA

Cultivando Assembleias Polifônicas

Após nossa longa jornada pelo CCSP, em que a imaginação corporal do leitor percorreu o caminho tortuoso de crescimento de uma árvore, é possível talvez começar a intuir a continuação de nossa fábula em direção a um *devir-floresta,* delineando esboços que apontam para possíveis *significados* expressos em *direções* de movimento. A imagem da árvore que brota no CCSP compôs uma nova camada de sentidos às ações realizadas no projeto *Corpo e Paisagem*, convocando o *ponto de vida* das plantas como forma de reencantar nossa relação com o mundo. Ao crescermos como uma árvore pelo CCSP, que aprofundou suas raízes no subterrâneo, atravessou a superfície da terra, atingiu o ar e o sol ao alto e alcançou outros territórios longínquos, para, então, retornar à terra, fomos encontrando e criando alianças com distintos *seres*, estabelecendo redes de relações complexas, onde todos os envolvidos se fizeram corresponsáveis pelo ato artístico. Acostumados a notar apenas aquilo a que fomos condicionados, a trajetória *Árvore* buscou sensibilizar e ampliar nossa percepção aos *seres* que não costumamos ver, criando composições que indicam outras maneiras possíveis de relação. Essa complexidade e heterogeneidade de relações nos leva em direção à *floresta*, entendida aqui não apenas como um coletivo de árvores em um vasto território, mas principalmente como uma rede entre múltiplas formas de vida, onde vemos imperar ricas *assembleias polifônicas* (TSING, 2019, 2022).

> O conceito de assembleia pode ser útil. Os ecólogos recorreram a essa noção para contornar as conotações por vezes demasiadamente fixas e limitadas de "comunidade" ecológica. [...] Assembleias são agrupamentos abertos. Elas nos permitem indagar sobre os efeitos comunais sem torná-los como dados. As assembleias tornam visíveis os processos de constituição de outras histórias possíveis. Para meus propósitos, no entanto, é preciso ir além do entendimento de organismos enquanto elementos que se reúnem. Eu preciso ver formas de vida – que incluem o mundo inanimado – em processos de convergência. Formas de vida não humanas, assim como humanas, se transformam ao longo da história. Com relação aos seres vivos, identidades de espécie costumam ser o ponto de partida, embora sejam insuficientes:

> modos de ser são efeitos que emergem a partir de encontros (TSING, 2022, p. 67, grifo da autora).

Durante *Corpo e Paisagem*, as *relações* entre distintos *seres* foram se estabelecendo como o elemento central do projeto, surgindo, assim, do próprio fazer artístico, o tema que se estabeleceu, pouco a pouco, como o eixo dessa pesquisa de doutorado. Através de diversos dispositivos relacionais, a pesquisa prática se firmou no estabelecimento de redes criativas e afetivas entre *seres*, buscando não os categorizar de maneira rígida como *humanos* ou *não-humanos*, *vivos* ou *não-vivos*. Todos, cada um à sua maneira, foram encarados como *seres com vida,* que *agem* e estabelecem relações entre si; como *seres* sempre em relação e nunca constituídos totalmente à priori. Nesse item *Floresta*, identificarei alguns desses diversos *seres* que foram se inter-relacionando durante o projeto, sendo eles: 1. *Participantes dos Grupos Temáticos*; 2. *Espacialidades Arquitetônicas*; 3. *Performances Itinerantes*; 4. *Espectadores, Artistas, Performers, Transeuntes e Habitantes*; e 5. *Plantas.* Inspirada por Anna Tsing (2022), o reconhecimento desses *seres*, com suas especificidades e modos de ser, se deu ao considerá-los como "efeitos que emergem a partir de encontros". Ao refletir sobre as múltiplas relações vividas no projeto *Corpo e Paisagem*, perceberemos ao longo do texto suas misturas, deslocamentos, contaminações e atravessamentos, de forma que nenhum desses *seres* pôde sair inalterado. Assim, revisitaremos alguns momentos de nossa trajetória *Árvore*, compreendendo agora como o projeto *Corpo e Paisagem* foi se constituindo como uma *assembleia polifônica.*

Portanto, o conceito de *assembleia polifônica,* conforme proposto pela antropóloga Anna Tsing (2019; 2022), servirá de guia para adentrarmos nas discussões sobre as diversas relações que foram acionadas durante *Corpo e Paisagem*, buscando perceber a diversidade de *seres* em interação, que acessaram diferentes camadas e formas de relação. É da riqueza de encontros e contaminações mútuas de *Corpo e Paisagem,* que reivindico um *devir-floresta* em meio às frestas de nossa cidade patriarcal, colonialista e capitalista. Para isso, observaremos algumas camadas de relação presentes no projeto, buscando perceber suas especificidades, para então notarmos suas interligações entre camadas que acabam por formar uma *assembleia polifônica*.

PARTICIPANTES DOS GRUPOS TEMÁTICOS

Coletivos como espaços democráticos

A primeira camada de relações que discutiremos será aquela constituída entre os *Participantes dos Grupos Temáticos*, sendo o primeiro agrupamento de *seres* estabelecido logo no início do projeto. Em consonância com o Edital de Mediação em Arte e Cidadania Cultural do CCSP, o projeto *Corpo e Paisagem* propôs a formação de 4 grupos que investigaram coletivamente quatro temáticas distintas: 1) *Subjetividade e Intimidade;* 2) *Sensorialidade;* 3) *Temporalidades;* 4) *Encontro, Coletividade e Celebração.* Esses grupos temáticos se formaram através de inscrições abertas ao público em geral (maiores de 18 anos), sem qualquer exigência de formação artística ou em dança. Em média com 25 participantes em cada grupo, o projeto abarcou pessoas de diferentes profissões, orientações sexuais, faixas etárias, classes sociais, identidades de gênero e étnico-raciais, havendo certa heterogeneidade dentro dos coletivos. Os *participantes* de cada grupo, sob minha orientação, tinham o desafio de pesquisar conjuntamente, a partir das relações corpo e paisagem, a temática específica de seu grupo, para, ao final, criarem de maneira coletiva e colaborativa uma *Performance Itinerante* a ser compartilhada com o público. Cada encontro realizado pelos grupos se constituía simultaneamente "tanto como ato artístico quanto como treinamento para os *performers*, além de ser instrumento pedagógico de grande valia", ou seja, ali podíamos ver brotar, em um processo de hibridação, "aula, atividade artística e treinamento do ator/performer em um mesmo movimento" (ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 78). Assim, apesar de cada grupo ter como finalização uma criação coletiva a ser compartilhada com o público, cada encontro já se constituía como uma intervenção no cotidiano daquelas paisagens, ao mesmo tempo que era um espaço de descobertas, preparações, experimentações em um ambiente de tranquilidade e aceitação das proposições e sensações de cada *participante*.

> Com este modo de atuação, tecendo relações com o entorno, os grupos teatrais buscam trazer para a arena pessoas apartadas dos processos artísticos, convidando-os a participar da elaboração de discursos cênicos que efetivamente lhes digam respeito. O que faz que os artistas percam o controle total sobre a dinâmica criativa, disponibilizando-se para tomar rumos imprevistos, tanto na

> abordagem de temas quanto na investigação de linguagens e maneiras de articular o discurso que surgem da ação artística em curso. [...] Contudo, em parte expressiva dos casos, as ações artísticas são deflagradas sem a necessária previsão do que acontecerá a seguir, estimulando os participantes a assumirem a gestão do processo, engajando-se como coautores, responsabilizando-se também pelas decisões que vão sendo tomadas pelo percurso investigativo (DESGRANGES, 2012, p. 219-220).

A participação tanto de artistas profissionais quanto de pessoas com outras formações e profissões em uma criação coletiva em dança contextual fez com que *Corpo e Paisagem* pudesse ser considerado como um projeto alinhado a uma *arte participativa* (MATARASSO, 2019).

> É sim, a arte participativa, uma prática específica e historicamente recente, que une artistas profissionais e não-profissionais num ato de cocriação. É um campo vasto e extraordinariamente diversificado, que vai da sofisticada arte contemporânea a políticas de ação cultural, mas que é definido pela partilha do ato criativo. Este campo inclui aquilo a que chamo arte comunitária, uma prática mais antiga e com base na reivindicação de direitos, surgida com a revolução cultural que veio transformar a sociedade Ocidental na década de 1960. Tanto a arte participativa como a arte comunitária têm um papel importante em estabelecer uma ligação entre a participação cultural quotidiana e a autoconsciência da prática artística contemporânea (MATARASSO, 2019, p. 19).

Eu, enquanto *artista* propositora do projeto, tinha a função de apresentar dispositivos[35] aos *participantes* que propiciassem criações singulares, a partir da corporeidade e experiência de vida de cada um, o que fez com que o andamento dos grupos, bem como as criações finais, não estivesse totalmente sob meu controle. Desde o início de cada grupo, busquei instituir um espaço acolhedor e tranquilo, sem cobranças ou expectativas demasiadas, onde cada um pudesse se sentir à vontade para experimentar e se colocar, a fim de que aos poucos pudessem surgir encontros criativos e afetivos.

35 Nessa tese de doutorado, não explicito de maneira sistemática os dispositivos por mim desenvolvidos nos encontros dos Grupo Temáticos, descrevendo apenas aqueles que respaldaram de maneira mais direta as *Performances Itinerantes* criadas. Mesmo não sendo o foco da presente pesquisa, vale ressaltar que tratam-se de proposições que carregam uma dimensão pedagógica bastante relevante, à qual pretendo dar a devida atenção em artigos futuros, esmiuçando seus procedimentos de forma a compreendê-los e compartilhá-los.

> A minha decisão de conhecer o projeto iniciou-se com um simples passar de olhos pela programação do centro cultural. Lembro pouco do primeiro dia em que cheguei - para além das apresentações iniciais, estava atrasada uns quinze minutos e me deparei diante de uma mesa retangular com um punhadinho de pessoas que pareciam íntimas e tranquilas. A princípio eu sempre fico um pouco nervosa (ou insegura) ao chegar em lugares onde as pessoas já se conhecem. É como se eu fosse uma intrusa mas isso é coisa que logo passa. Enfim, minha primeira impressão sobre as pessoas íntimas e tranquilas se manteve durante todo o processo. Uma coisa que considero fundamental para isso acontecer é a Laila ser uma aglutinadora de pessoas de um modo muito orgânico (A., 2019).

Para que fosse possível se constituir como um espaço horizontal de trocas, busquei manter uma escuta apurada para o que emergia de cada grupo, aceitando seus rumos imprevisíveis e propiciando um ambiente acolhedor a diferentes formas de participação[36]. Penso que em minha trajetória de vida e profissional sempre cultivei um estado de presença e escuta sensível, tanto como psicóloga clínica que acompanha processos de cuidado, quanto como artista vinculada a criações coletivas e compartilhadas. Em minha atuação em *Corpo e Paisagem*, a tranquilidade se estabeleceu como um lugar importante de não querer antecipar encontros e criações, mas sim de confiar e acompanhar a simples emergência de acontecimentos significativos a cada um dos *participantes* e ao coletivo. Eu costumava dizer nos grupos que o importante era a experiência e a aceitação daquilo que surgisse, e que isso, por si só, nos mostraria qual caminho de criação seguir, sem ansiedades ou expectativas demasiadas. Ao mesmo tempo que havia o investimento de energia para que algo pudesse ser criado coletivamente em um curto espaço de tempo, havia também esse estado de atenção relaxada, ou seja, de uma prontidão que surge de certo estado de suspensão e espera. Não se tratou, portanto, de um simples agrupamento de pessoas, mas da sintonização de relações sensíveis, onde cada um podia

36 Anteriormente ao projeto *Corpo e Paisagem* no CCSP, tive algumas experiências significativas relacionadas a arte participativa durante a primeira versão do projeto *Corpo e Paisagem* no CRD, em criações que incluíam participantes bastante heterogêneos entre si, com diferentes experiências profissionais e oriundos de diversas regiões da cidade de São Paulo, acolhendo, assim, não só artistas profissionais, como também pessoas com outras profissões. Logo após *Corpo e Paisagem* no CCSP, realizei em 2020 o projeto *Cidade Temporal* da Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, no qual, através de residências artísticas com pessoas de diferentes faixas etárias (desde 4 a 80 anos de idade), foram criadas vídeo-danças intergeracionais. Essas experiências vêm contribuindo para a compreensão de como conduzir processos vinculados a uma arte participativa, respaldando minhas ações e reflexões.

colaborar à sua maneira, ao mesmo tempo em que se envolvia no processo de um coletivo. “Um dos pontos fortes da arte participativa é exatamente o proporcionar diferentes funções e níveis de envolvimento, de forma a que as pessoas possam escolher por si próprias se, quando e como desejam tomar parte” (MATARASSO, 2019, p. 68). Em *Corpo e Paisagem*, alguns se conectavam mais ao trabalho corporal, outros se envolviam com ideias para as criações finais, ou ainda com aspectos mais objetivos de produção, ou com discussões teóricas sobre as temáticas abordadas; de forma que as relações coletivas se desenrolavam buscando aceitar e valorizar essas diferentes maneiras de contribuir de cada pessoa. Durante os grupos, foram fomentados diálogos entre os *participantes*, com suas diferenças, de maneira a se engajarem na realização de criações coletivas que surgissem da heterogeneidade de cada grupo em sua relação com o CCSP e a cidade.

Dessa forma, os *participantes* dos grupos temáticos assumiram tanto o lugar de público do projeto como de criadores, *artistas* e *performers*, “de maneira que a autoria do público não se faz presente somente na relação de leitura, mas já na relação de feitura” (DESGRANGES, 2012, p.219). As criações em dança contextual surgiram de práticas que buscavam uma relação íntima com as paisagens do CCSP e com as pessoas que as habitam, “escutando e acolhendo como cada pessoa, com sua história e seu corpo, estabelecia sua própria maneira de habitar, perceber e criar aquelas paisagens cotidianas” (PADOVAN, 2020, p. 27).

> Como ocupar?
> Quais formas de estar presente?
> Os exercícios colocaram em prática aquilo que tanto se prega em meditações e filosofias orientais: eu faço parte do todo e o todo sou eu. O grupo saía ocupando o espaço de maneiras diversas, fora do agir automático, experimentando diferentes jeitos de ser, estar e sentir. E ao mesmo tempo que se fazia parte do grupo tinha a ação particular. Um sente a parede com o olhar, o outro com a barriga e outro através da caminhada vertical. Ser individual, mas integrado ao todo.
> Ser um fio d´água formado no tempo, no espaço aberto e escorrer por dentro das dependências do CCSP ensina sobre fluir, seguir o fluxo, contornar os obstáculos. Ser uma molécula de água que se integra a outra e forma o caminho. Siga o mestre é aquela brincadeira do tempo de criança que se mostrou nessa pesquisa como mega eficiente no perceber onde estão meus pares e qual o

> espaço estamos ocupando. Presença plena sem guru ou ciência avançada.
> Estar do lado de fora da atividade, perceber o que o outro está propondo e a partir desse olhar se integrar, compor junto e transformar em outra ação. Um balé de improviso como a vida é. Arte é indispensável (B., 2019).

No relato da Participante B, vemos como as experiências singulares se mesclavam, de forma a construir as ações do grupo, havendo espaço para a diversidade dentro da constituição de relações de cumplicidade, que culminavam em composições coletivas. Essa maneira de criar coletivamente a partir de uma multiplicidade de vozes e de corpos retira a possibilidade de controle sobre o que virá a ser a obra artística, em uma aceitação do imprevisível que nascia daquele encontro entre aquelas pessoas, naquele lugar e naquele momento. O projeto almejava criar a partir desses "saberes localizados" e dessas "perspectivas parciais" (HARAWAY, 1995) que brotavam de cada *participante*, "recusando assim a voz soberana e unívoca do artista que seria o detentor de alguma *verdade* ou de alguma *genialidade* a ser apresentada ao espectador" (PADOVAN, 2020, p. 27). Houve, portanto, a proposta de descentralizar a criação da obra artística, não buscando uma convergência em torno de um criador central, que seria o detentor da autoria, mas sim vendo a criação se distribuir entre os *participantes*, convocando seus pontos de vista parciais a se emaranharem e constituírem algo novo, que só poderia surgir dessa multiplicidade e complexidade de relações entre diferentes.

> Nessa perspectiva é que utilizamos a noção de "dinâmicas coletivas de criação", cujos acento e foco se encontram em um processo compartilhado, colaborativo e democrático do fazer artístico. Ou seja, não há um criador "epicêntrico" para onde tudo convirja, mas um conjunto de criadores que vão definindo, coletivamente, os rumos, os conceitos, as práticas e as materializações da obra/processo (ARAÚJO, 2018, p. 13, grifos do autor).

O público do projeto, portanto, se tornou seu protagonista. Dos encontros improváveis entre pessoas desconhecidas, nasceram criações artísticas que reverberaram suas individualidades e, ao mesmo tempo, a potência de cada grupo criado. Entre fricções, atritos, afinidades, diferenças e complementariedades, os *participantes* se abriram para esses encontros improváveis e foram aos poucos entendendo como escutá-los, aceitá-los, abarcá-los e, mais do que isso,

LARISSA SCHIP
Palimpsesto

potencializá-los, gerando criações que buscavam ressoar cada colaboração e cada gesto, ao mesmo tempo em que se instituíam como um ato coletivo. Cada grupo foi estabelecendo sua própria dinâmica de relação, às vezes fluida, às vezes conflitante, em um trabalho de criação que envolvia alegrias, risos, frustrações, angústias e imprevistos.

> [...] a arte deixou de constituir modelos autoritários de criação para o Outro. Diante do contato com o Outro, nos informa sobre a necessidade de desenvolver nossos próprios modelos. Ser artista hoje em dia é falar aos demais e escutá-los ao mesmo tempo. Não criar sozinho, mas sim coletivamente (SWIDZINSKI apud ARDENNE, 2004, p. 122, tradução minha).[37]

Assim, além da experiência de um processo de criação artística compartilhada, foi possível vivenciar a formação de uma espécie de comunidade temporária, alinhada a princípios de funcionamento democráticos, com relações horizontais de parceria, de afeto e de cooperação em busca de uma criação comum. Podemos ver elementos desse processo de criação coletivo no relato da Participante M:

> O projeto em si foi de extrema congruência com o meu momento de aprendizado e pesquisa artística. Como artista visual com trabalhos ligados a interatividade sensorial com o expectador, tanto as atividades de experimentação quanto os textos, as discussões, tudo que foi proposto foi extremamente pertinente e trouxe meios e ferramentas para minha própria pesquisa. Independente disso, o que foi mais valioso para mim no Corpo e Paisagem foi criar em grupo. Também como artista visual me sinto bastante solitária as vezes dentro de meus processos de criação e estudo, e poder contar com um grupo tão interessado e envolvido, numa experiência tão rica de troca e experimentação, tão horizontal também, foi muito precioso e ampliou minha visão do que pode ser meu trabalho e nosso trabalho conjunto como artistas.
> Agradeço muito a experiência, a presença de todos e a sua proposta e condução, Laila <3
> Quero poder participar de mais projetos como esse (depois da quarentena, rs [sic]) (M., 2020).

Vale notar como a proposta dos Grupos Temáticos se baseou em dois deslocamentos importantes de nossas maneiras

37 [...] *el arte ha dejado de constituir unos modelos autoritarios de creación para el Otro. Mediante el contacto con el Otro, nos informa sobre la necesidad de desarrollar nuestros propios modelos. Ser artista hoy en día es hablarles a los demás y escucharlos al mismo tiempo. No crear solo sino colectivamente* (SWIDZINSKI apud ARDENNE, 2004, p. 122).

de viver um ato de criação: em primeiro lugar, saímos de uma ideia de um *artista* criador central, para onde tudo converge e que seria o detentor da autoria da obra, para uma ideia de criação descentralizada, onde os pontos de vista periféricos e múltiplos assumem a autoria de maneira coletiva; em segundo lugar, saímos da ideia de uma criação proveniente de um indivíduo independente e autônomo, para percebê-la como um ato que surge da *relação*, do *entre*, percebendo nossa existência individual como precária, vulnerável e dependente.

Nos Grupos Temáticos, portanto, a fim de promover a criação de um coletivo que se revelasse como algo muito além da simples soma de suas partes, busquei maneiras de romper com a ilusão capitalista hegemônica de que somos seres autônomos e autossuficientes, desenvolvendo experiências que reivindicassem a presença de um corpo mais vulnerável e sensível, menos *dono de si*, e mais visceralmente interconectado ao outro e ao mundo. A partir dessa vulnerabilidade, acredita-se que os encontros dos grupos puderam desempenhar seu poder de transformação, a partir de processos de contaminação mútua; ou seja, os encontros deixaram de ser oportunidades para se tirar proveito do outro, para se constituírem como lugar de metamorfoses, em que é impossível sair inalterado.

> Pensar a partir da autossuficiência possibilitou e, portanto, do interesse pessoal de indivíduos (em qualquer escala), tornou possível ignorar a contaminação, isto é, a transformação a partir do encontro. Indivíduos autossuficientes não são transformados pelo encontro. Maximizando seus interesses, eles tiram proveito dos encontros – mas se mantém inalterados. As artes de notar não se aplicam a esses indivíduos autônomos (TSING, 2022, p. 74).

Para a antropóloga Anna Tsing (2022), é necessário assumirmos nossa condição de precariedade, não nos considerando seres autônomos autossuficientes, mas sim seres constantemente engendrados em relações de interdependência e vulneráveis aos encontros.

Dentro do universo da psicanálise, Winnicott (1983 e 1987), em seus estudos acerca do desenvolvimento, revela que o ser humano, ao nascer, é absolutamente dependente e vulnerável, necessitando da presença do outro para sua sobrevivência. Segundo ele, o bebê não existe enquanto entidade separada, o que existe ali é *um ser a dois*, estando o

eixo de gravidade da existência posicionado no espaço *entre*, e não no indivíduo enquanto mônada fechada.

> O fato de que um bebê não pode existir só, e deve necessariamente fazer parte de uma relação, convoca um relacionamento originário, uma intersubjetividade fundamental, a partir da qual surgem, contemporaneamente, o sujeito e o outro. A maternidade (*mothering*) e a criança são, por conseguinte, indissociáveis, numa total adaptação inicial da mãe. [...] Essa intersubjetividade originária fundamenta-se sobre a presença encarnada da mãe e o corpo é central (AYOUCH, 2012, p. 262).

O psicanalista Gilberto Safra (2005) completa nosso pensamento apontando que mesmo na idade adulta "o acontecer humano demanda a presença de um outro" (SAFRA, 2005, p. 147). Com nosso crescimento, essa experiência de *um ser a dois* vai se perdendo, e vamos cada vez mais entendendo o *eu* e o *outro* como entidades separadas, com contornos definidos pela pele do corpo, constituindo a ideia de um *dentro* e um *fora*. Com os valores de nossa sociedade capitalista, tudo o que está *fora* é encarado como um simples objeto à minha frente, que pode ser usado e manipulado de acordo com meus interesses. Com a construção da ilusão de independência do outro, vamos cada vez mais nos afastando da experiência de estar profundamente conectados ao mundo em relações interdependentes. Nossa vulnerabilidade fundamental é substituída por ilusões de autonomia e autossuficiência, escamoteando o fato de que não existimos sem o mundo e estamos intimamente entrelaçados a ele.

> Outrem ou eu, é preciso escolher, diz-se. Mas escolhe-se um *contra* o outro, e assim afirmam-se os dois. Outrem me transforma em objeto e me nega, eu transformo outrem em objeto e o nego, diz-se. Na realidade, o olhar de outrem só me transforma em objeto, e meu olhar só o transforma em objeto se nós dois nos retiramos para o fundo de nossa natureza pensante [...], se cada um sente suas ações, não retomadas e compreendidas, mas observadas [...] (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 484, grifos do autor).

Segundo Merleau-Ponty (2011), a base para a rígida separação entre eu-outro está em um olhar objetificante, que se afasta da experiência sensorial do corpo, transformando o outro em objeto manipulável por um pensamento descorporificado. Contrário a uma concepção dualista, Merleau-Ponty (2011)

defende que a existência se faz em um mundo intersubjetivo, em que o *eu* e o *outro* não existem isoladamente. A possibilidade de desfazermos uma relação objetificante do outro e do mundo reside, portanto, no encontro de experiências corporais sensoriais que nos devolvam essa sensação de pertencimento e de conexão. Segundo essa perspectiva fenomenológica, o que dá sustentação para a experiência intersubjetiva é o espaço intercorporal e intersensorial (AYOUCH, 2012).

> Sugere-se que é a partir da experiência sensível/perceptiva, na esfera própria de um corpo vivido, que é possível o reconhecimento do outro como diferença por meio de suas formas expressivas. Conclui-se, assim, que a noção de intersubjetividade poderia ser substituída com vantagens pela de intercorporeidade (COELHO JR., 2003).

Alinhada a essa abordagem fenomenológica, as relações interpessoais fomentadas, durante os Grupos Temáticos do projeto *Corpo e Paisagem,* visaram não apenas propiciar espaços horizontais de conversa e reflexão sobre os assuntos do grupo, mas sobretudo gerar experiências corporais em que os *participantes* se relacionavam através do gesto, do toque e do movimento, em interações interdependentes. Em várias oportunidades, os *participantes* eram separados em duplas ou em pequenos grupos, de maneira a desenvolverem experimentações corporais em que havia alguma forma de colaboração mútua. As práticas com vendas realizadas no grupo *Sensorialidade* são um exemplo dessa interação íntima, em que, através da supressão da visão e do acionamento de outros sentidos, uma das pessoas da dupla vivia um estado vulnerável do corpo, confiando em seu *cuidador*, de forma a experimentar algum grau de dependência, com a criação de relações de profunda confiança entre as pessoas da dupla. “Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 251). Em uma dança entre dois corpos, estabelece-se aqui um diálogo sem palavras, fundado em percepções e gestos, de maneira a que cada dupla pudesse experimentar esse *ser a dois*, em que as intenções de um e de outro escorregam entre si, gerando uma relação de cumplicidade pautada em uma escuta sensível de si, do outro e dessa intercorporeidade.

> Co-corporeidade que não é uma unidade indiferenciada, mas a presença de duas

> corporeidades em que cada uma é mais do que uma unidade fechada em si, é sempre a simultaneidade do dois e do um, de um certo nível de diferenciação e de indiferenciação (COELHO JR., 2003).

Portanto, em *Corpo e Paisagem*, a busca por um espaço de troca efetiva entre os *participantes* se deu através das próprias práticas corporais realizadas nos espaços do CCSP. O foco privilegiado no corpo e no acionamento de camadas perceptivas mais finas e apuradas impulsionou que as práticas em duplas ou em grupos gerassem experiências intersubjetivas fundadas na intercorporeidade, retirando o olhar objetificado em relação ao outro, para permeá-lo de sensibilidades e atravessamentos em um espaço *entre*. Sobre a importância de se avivar o encontro com o outro a partir de sensações corporais, Hubert Godard (2006) aponta como a dança do Contato Improvisação, por exemplo, busca maneiras de inventar novas formas de relação com o outro:

> Como, num dado momento, tenta-se inventar outra forma de relação com o outro? Mas que forma de relação com o outro? A do peso? Da gravidade? Do espaço puro? Quer dizer que não é mais o outro com uma história psicológica, mas o outro enquanto peso, vetor de movimento, de geografia flutuante. [...] É bem isso que está em jogo na dança de *Contato Improvisação*, tentar ficar de frente de outro enquanto peso, contorno, cor, enquanto gesto e estar na urgência dessas coisas primeiras (GODARD, 2006, p. 75).

Tendo em minha bagagem a formação em Contato Improvisação, busquei, através de certa suspensão de conteúdos mais carregados de significados, estimular o contato a partir dessas "coisas primeiras", como o contorno, a cor, a forma, o peso, a temperatura, o som, em um caminho de desautomatização de nossas maneiras enrijecidas de perceber e classificar o outro, devolvendo ao encontro seu caráter imprevisível e de atravessamento. Ao invés de já desenvolvermos uma visão fechada do outro, baseada em impressões muitas vezes preconceituosas e excludentes, bagunçamos nossas maneiras de percebê-lo através de situações inusitadas de contato, em que as relações de interdependência iam revelando aos poucos outras maneiras de conhecer o outro e a nós mesmos.

Em uma sociedade excludente como a nossa, buscar maneiras de notar o outro a partir de relações sensoriais

corporais pode se configurar como uma forma de luta contra os diversos preconceitos ao qual nosso olhar está condicionado. Estar vulnerável ao outro e estabelecer relações de confiança, geradas por uma comunicação não-verbal bastante sensível a pequenas perturbações, gera uma outra qualidade de encontro. Perceber aquilo que normalmente não percebo, seja no outro ou em mim mesmo, não se apresenta como *apenas* um treino corporal para algum fim, mas sobretudo como uma postura política frente a experiência da alteridade. É desse lugar que as relações entre os *participantes* se deram, não sendo, portanto, um conceito democrático desvinculado da prática, mas sim o esforço de descobrir no corpo e no gesto a experiência do encontro e do coletivo. O entrelaçamento de vozes vacilantes e formas de habitar singulares constituíram o corpo coletivo de um projeto feito a muitas mãos.

> Por fim, sou grata em ter feito amizade e ingressar em uma jornada artística, mesmo não sendo das artes (pois sou engenheira agrônoma... rs [sic])! Senti acolhida no grupo, percebi como um grupo alinhado cria uma força própria e potente e como cada um pode contribuir da sua maneira. Foi uma época de me fortalecer e de aprender que as relações e a vida ao meu redor seguem os mesmos princípios das atividades desenvolvidas e criadas no Centro Cultural: pode ser que você perceba algo que nunca tinha notado e tudo é muito fluido e em constante transformação e que basta você ter um olhar curioso e criativo, para que mudanças ocorram. É uma postura que começa de você e se espalha e que esta postura muda a sua atuação em um ambiente, podendo ser capaz de potencializar algo antes não percebido. Mudei muito e posso ter certeza de que a T que começou em agosto de 2019 não é a mesma T de hoje, graças ao fortalecimento que eu fui gerando em cada módulo e apresentação ao público, me trazendo uma nova forma de confiança em como eu me posiciono em situações da vida. Gratidão por tudo! E espero continuar caindo no seu caminho, rs [sic]! Um grande abraço e com carinho, T. (T., 2019).

ESPACIALIDADES ARQUITETÔNICAS

O espaço não é um objeto inerte, é vivo e age

Nos Grupos Temáticos, a busca por uma relação com o outro não objetificante se estendeu para além das relações interpessoais entre os *participantes*. Interessava à pesquisa

compreender, através das práticas corporais, como acionar uma relação com as espacialidades do CCSP não distanciada, percebendo-as a partir de dentro.

> O que significa *fazer o mundo* a partir de seu interior e não o colocando à frente ou acima de si? Qual é a forma de mundo que se dá a ver no corpo do próprio vivente? (COCCIA, 2018b, p. 12).

As perguntas de Emanuele Coccia (2018b) nos provocam a pensar a partir do *ponto de vida* das plantas, em um convite a estabelecermos uma relação com o mundo a partir de seu interior e não como um objeto à nossa frente.

A primeira tentativa de romper com essa relação distanciada e descorporificada com o mundo reside no próprio nome do projeto *Corpo e Paisagem*. Ao assumir a *paisagem* como um foco de atenção e estudo, evidencio o quanto esse conceito traz em si os conflitos aqui explicitados, pois nos remete, em um primeiro momento, a uma ideia de paisagem como uma imagem enquadrada e distanciada, a ser vista a partir de um mirante por um olhar totalizador, para, em um segundo momento, problematizar e desconstruir essa imagem, a fim de que a paisagem possa ser vivida por um olhar de dentro, situado, recuperando a experiência de pertencimento à paisagem que se estabelece através de todos os sentidos do corpo.

> Repetiu-se até a saciedade que a paisagem tem suas origens na arte, concretamente na pintura. [...] Segundo a convenção dominante, na Arte entende-se por paisagem "uma representação enquadrada de uma porção do mundo natural, uma vista recortada, selecionada e reduzida para converter-se em objeto portátil de uma experiência visual, deslumbrante ou prazerosa, de um cenário rural". Seguindo a noção de *mímesis,* a paisagem era o resultado da imitação dessa porção de território, com seus acidentes morfológicos, geológicos e biológicos tal como se apresentam aos olhos do artista sob determinadas condições de tempo e luz, preferivelmente desde uma posição elevada e desde um ponto de vista único, fixo e absoluto (VALVERDE, 2017, p. 144, tradução minha).[38]

38 *Se ha repetido hasta la saciedad que el paisaje tiene sus orígenes en el arte, en concreto la pintura. [...] Según la convención dominante, en el Arte se ha entendido por paisaje "una representación encuadrada de una porción del mundo natural, una vista recortada, seleccionada y reducida para convertirse en memento portátil de una experiencia visual, deslumbrante o placentera, de un escenario rural". Siguiendo la noción de mimesis, el paisaje era el resultado de la imitación de esa porción de territorio, con sus accidentes morfológicos, geológicos y biológicos tal como se presentan a los ojos del artista bajo determinadas condiciones de tiempo y luz, preferentemente desde una posición elevada y desde un punto de vista único, fijo y absoluto* (VALVERDE, 2017, p. 144).

As abordagens humanista (TUAN, 2012; SANTOS, 2017) e fenomenológica (DARDEL, 2015; BESSE, 2014) da geografia rompem com essa concepção de paisagem como algo a ser visto de fora a partir de um mirante, com uma visão aérea, totalizante e distanciada, para percebê-la sendo habitada por dentro, com suas texturas e nuances, configurando-se, assim, como uma experiência encarnada, localizada e limitada. Segundo Besse (2014a), as paisagens não são objetos a serem observados, mas antes ambientes, meios, atmosferas, podendo ser considerada como uma *experiência*, um acontecimento, como a presença de um corpo afetado e tocado fisicamente pelo mundo ao redor, com suas texturas, estruturas e espacialidades.

> Na concepção de paisagem que subjaz às práticas contemporâneas, a observação e a distância, que constituíam a condição indispensável para a paisagem, passam a ser abolidas. A paisagem não é mais aquilo que se desprega diante dos olhos de um espectador distanciado, frente a ele e fora dele; não é mais a visão que conforma a paisagem. A *land art*, a arte ambiental e suas declinações propõem a superação daquela separação entre o sujeito e o mundo, entre quem percebe e aquilo que é percebido, própria da paisagem como representação. Em definitivo, aspiram um sentido de totalidade que dissolva a dicotomia entre objeto e sujeito, distância e proximidade, eu e paisagem – um sentido que privilegie a experiência sobre a visão, quer dizer, sobre a pura visualidade (VALVARDE, 2017, p. 148, tradução minha).[39]

Semelhante a essa desconstrução da concepção de paisagem no universo da geografia, o historiador Michel de Certeau (2005), ao se referir a paisagens do ambiente urbano, discute a ideia de uma cidade-panorama e o desejo humano de ver a totalidade e de fingir ter o domínio daquilo que vê, como um olhar Divino. A partir da construção de arranha-céus e da crescente tecnologia, que nos permitem ter uma visão supostamente distanciada e totalizante da cidade, o corpo tem a ilusão de não estar mais enlaçado à rua, fugindo àquela massa de transeuntes que percorrem as cidades grandes.

---

39 *En la concepción del paisaje que subyace a las prácticas contemporáneas, la observación y la distancia, que constituían la condición indispensable para el paisaje, pasan a ser abolidas. El paisaje no es ya aquello que se despliega ante los ojos de un espectador distanciado, frente a él y fuera de él; no es ya la mirada la que conforma el paisaje. El land art, el arte ambiental y sus declinaciones proponen la superación de aquella separación entre el sujeto y el mundo, entre quien percibe y aquello que es percibido, propia del paisaje como representación. En definitiva, aspiran a un sentido de la totalidad que disuelva la dicotomía entre objeto y sujeto, distancia y proximidad, yo y paisaje – un sentido que privilegie la experiencia sobre la mirada, es decir, sobre la pura visualidad* (VALVERDE, 2017, p. 148).

> Sua elevação o transfigura em *voyeur*. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava "possuído". Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino. Exaltação de uma visão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber. [...] A cidade-panorama é um simulacro "teórico" (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. O deus *voyeur* criado por essa ficção e que, como o de Schreber, só conhece os cadáveres, deve excluir-se do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia-a-dia e fazer-se estranho a eles (CERTEAU, 2005, p. 170-171, grifos do autor).

Certeau (2005) acrescenta ainda que a vontade de ver a cidade a partir de um olhar divino encontra seus primórdios nas pinturas medievais e renascentistas, que buscavam representar a cidade a partir de um ponto de vista distanciado em perspectiva. No entanto, esse olho distanciado nunca havia sido possível naquela época. Assim, a pintura inventou esse ponto de vista do alto da cidade, transformando o *espectador* em uma espécie de olho celeste. "Fazia deuses" (CERTEAU, 2005, p. 171). O olho totalizador imaginado naquela época se torna, hoje em dia, um panorama possível de se vislumbrar através das novas tecnologias e das visões de cima de um arranha-céu. Produzidas por um poder hegemônico, essas visões totalizantes constroem formas de lidar com o mundo que acentuam as separações sujeito-objeto, ação-percepção, corpo-paisagem, estabelecendo uma forma distanciada de relação em que a visão perde sua corporeidade e os outros sentidos se veem apartados da experiência do mundo. Essa visão totalizante que deseja objetificar, se apoderar e controlar o mundo é uma das bases dos valores patriarcais, colonialistas e capitalistas de nossas cidades contemporâneas, gerando relações de opressão e de exclusão.

Certeau (2005), então, destaca que abaixo dessas construções panópticas e buscando escapar das totalizações imaginárias do olhar, reside, na cidade, práticas do espaço que reavivam outras espacialidades, ligadas a uma experiência antropológica, poética e mítica do espaço. Indo muito além de uma cidade planejada e visível, surge assim uma cidade metafórica que vive aspectos invisibilizados do cotidiano urbano.

> Mas “embaixo” *(down)*, a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra (CERTEAU, 2005, p. 171, grifos do autor).

Habitar a cidade de baixo é relatada por Certeau (2005) como uma experiência *cega,* em que o que parece estar em jogo é um corpo permeado dos outros sentidos em um contato direto e próximo, semelhante ao corpo-a-corpo amoroso. O entrelaçamento das trajetórias dos transeuntes e de suas formas de habitar os espaços vão constituindo a cidade, em uma dinâmica em que não há *autor* ou *espectador*. É a partir desse lugar de baixo que Certeau (2005) vislumbra a possibilidade de nascerem formas de habitar que desafiam o poder hegemônico que visa dominar e controlar o dia a dia da cidade.

Sobre o cotidiano das ruas, Paola Berenstein Jacques (2014) aponta que, na atualidade, há um esvaziamento de experiências significativas, já que tanto o corpo quanto a cidade são encarados como objetos e mercadorias.

> Tanto o corpo-imagem quanto o corpo-produto estão diretamente relacionados à ideia de corpo-mercadoria, que, evidentemente, pode ser também relacionada à ideia da cidade-mercadoria, do planejamento estratégico, da venda da cidade como imagem de marca. Como já vimos, isso faz parte do processo de espetacularização das cidades contemporâneas, processo este indissociável das estratégias de *marketing* (JACQUES, 2014, p. 302).

Segundo Jacques (2014), o corpo e a cidade se veem submetidos à ideia de mercadoria e são encarados como objetos a serem controlados, de forma que se tornou muito distante para boa parte dos habitantes da cidade sentirem-se realmente habitando um corpo complexo e sensível que, por sua vez, não

vive a cidade através de uma visão de cartão-postal distanciada e objetificante, mas a habita e a constrói a partir da experiência de estar integrado a ela.

Sobre esse habitar da cidade pelos cidadãos, o historiador Luiz Antonio Simas (2022), por sua vez, ao discorrer sobre *o corpo encantado das ruas* do Rio de Janeiro nos dias de hoje, ressalta a importância de nos atentarmos para os pequenos fazeres cotidianos que ocorrem entre frestas, compreendendo-os como miniaturas capazes de desvelar o mundo: "[...] é na miudeza que vela e desvela a aldeia, as suas ruas e as nossas gentes" (SIMAS, 2022, p. 10).

É a partir desse lugar de baixo reivindicado por Certeau (2005) e pelas miudezas defendidas por Simas (2022), que o projeto *Corpo e Paisagem* buscou reavivar experiências sensoriais na relação com os espaços cotidianos, de forma a reivindicar a presença de corpos não-objetificados habitando e criando cidades vivas, que escapam de um controle hegemônico capitalista. Falo aqui, sobretudo, de uma mudança na percepção, que recusa a pura visualidade, o distanciamento e a objetificação, e que devolve à visão seu corpo, em uma relação de pertencimento às paisagens. Perceber miudezas dos espaços cotidianos do CCSP e produzir miudezas por entre tentativas de controle da instituição se constituíram como elementos importantes do projeto.

Não se trata, portanto, apenas de levar a dança para espaços alternativos às salas de ensaio e ao teatro italiano, mas sim de pesquisar como a dança pode se relacionar intimamente com essas paisagens cotidianas, recriando formas de perceber, de mover e de estar em relação com o mundo, a partir de miudezas efêmeras que se engendram nas fissuras das espacialidades cotidianas. Transformar nossos vícios perceptivos dentro do universo da dança aponta para a possibilidade de transformá-los também na relação com o mundo, em microrresistências à imposição hegemônica de encará-lo como um objeto distanciado a ser visto de fora, usado como mercadoria e explorado para fins capitalistas. Em uma relação multidirecional, a dança produz rachaduras nos espaços cotidianos e os espaços cotidianos produzem rachaduras na dança, com criações de corpos, gestos e paisagens desviantes.

> E aqui voltamos à concretude não metafórica do que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço

> proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil (LEPECKI, 2012, p. 58).

A partir dessas reflexões, a relação com os espaços arquitetônicos do edifício do CCSP, estabelecida em *Corpo e Paisagem,* teve, como ponto fundamental, a reivindicação não apenas da presença de um corpo sensível e não-objetificado, como também do reconhecimento de que o espaço não é um mero objeto inerte a ser usado e manipulado, mas é *vivo* e *age*.

Dessa forma, os Grupos Temáticos pesquisaram na prática como viver experiências corporais significativas com os espaços, buscando escutá-los, aventurando-se pelo amplo CCSP, em busca de encontros pessoais e criativos com sua arquitetura supostamente dura e inerte. No grupo *Subjetividade e Intimidade*, por exemplo, partimos da pergunta "Qual o *seu canto* no CCSP?", para buscarmos descobrir onde a subjetividade de cada participante encontrava ressonância por entre as paredes e geometrias duras do edifício. Seria possível aquele prédio reverberar e desencadear experiências subjetivas significativas, de forma a reencantar o encontro entre o corpo e a arquitetura?

> Com efeito a casa é, à primeira vista, um objeto que possui uma geometria rígida. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade primeira é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta é dominante. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição ao humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo (BACHELARD, 1974, p. 386).

As leituras de Gaston Bachelard (1974) nos ajudaram, durante as práticas de *Corpo e Paisagem,* a abrir a possibilidade de viver o encontro do corpo com a matéria do mundo a partir do que ele chama de *imaginação material.* Segundo ele, os espaços carregam histórias e sentidos que podem ser lidos e vivenciados pelos seus habitantes, desencadeando experiências subjetivas bastante distintas de acordo com as qualidades materiais e as formas do espaço. Dessa relação corporal pode, então, surgir o *devaneio*, nascendo outros sentidos por entre imagens poéticas que voltam a encantar o mundo.

Criadas primordialmente pelo ser humano, as paisagens cotidianas do CCSP se revelaram como espaços arquitetônicos que carregam para seu interior algumas características peculiares à cidade, se estabelecendo como um volume horizontal em continuidade com a rua. Conforme discutido anteriormente nesse texto, seu projeto, construído durante a ditadura militar, reflete elementos condizentes com os valores hegemônicos da época e, ao mesmo tempo, possui características que se opõem a estes mesmos valores, buscando se constituir como um espaço que estimula relações democráticas. Passados muitos anos de sua construção, através das práticas de *Corpo e Paisagem*, os *participantes* dos grupos temáticos buscaram compreender corporalmente o que esses espaços propõem hoje em dia aos seus *habitantes*, realizando experiências sensíveis, a fim de viver o CCSP a partir, não apenas de suas evidências, mas, sobretudo, de seu inconsciente arquitetônico. Buscou-se perceber o que esses espaços *diziam* e como eles *agiam*.

"As ruas pensam, têm ideias, filosofia e religião. Como tal, nascem, crescem, mudam de caráter. E, eventualmente, morrem" (RIO apud SIMAS, 2022, p. 5). Semelhante a Simas (2022), que ressalta o caráter vivo dos espaços cotidianos e encara as ruas da cidade como seres atuantes, o espaço do CCSP foi encarado como um *ser vivo* que possui certa personalidade, com variações de humor, que sofre transformações, com temporalidades singulares e gestos expressivos. Portanto, nesse encontro sensível e atípico, o prédio do CCSP, longe de ser encarado como um objeto inerte, a ser explorado e usado em função de algum objetivo previamente traçado, é visto como algo vivo e que age. "Considerar um objeto como uma ação não implica necessariamente uma operação metafórica ou poética, mas requer uma aceitação muito literal do fato de que coisas e objetos e temperaturas certamente agem" (LEPECKI, 2016, p.72).

> O espaço aparece como sujeito ativo e vibrante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivo com personalidade própria, um interlocutor que sofre mudanças de humor e com o qual é possível estabelecer uma relação de intercâmbio mútuo (CARERI apud ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 83).

A partir dessa concepção do espaço como um *ser* que possui vida, percorremos o CCSP a partir de um andar não cotidiano, buscando deixar que os espaços nos atravessassem, provocando sensações distintas de acordo com suas qualidades expressivas. O caminhar sem rumo certo e a partir de uma temporalidade não objetiva se configurou como um importante dispositivo para que déssemos a chance de que o espaço *falasse* e de que pudéssemos *escutar*, sem a tentativa de controlar a experiência. Essas caminhadas levaram à escolha de espacialidades que, de alguma maneira, atraíam nossa curiosidade, onde realizamos práticas aprofundadas que propiciavam leituras corporais sensíveis de cada local. Nessas práticas, as formas, texturas, densidades, luminosidades, sonoridades, cores e volumes de cada espaço se instituíam juntos como um único *ser* que acionava experiências subjetivas e respostas corporais específicas.

> Os gestos e os deslocamentos se dão como percepções mais refinadas das intensidades do espaço, da arquitetura, seja da cenografia, seja do lugar em si mesmo. É possível, então, falar de um movimento dançado como leitura do espaço e do tempo, mais amplamente do contexto, uma leitura sensível, em curso, do espaço. Não há diferença de natureza entre perceber e fazer, ou, antes, o perceber já é sempre uma ação. É assim que outro binarismo, o que opõe passivo e ativo, é retomado. A percepção, habitualmente passiva, não se opõe mais, aqui, à ação. Na atenção multissensorial do corpo dançante, toda percepção é ativa e a atividade é a da percepção. Esse binarismo entre passividade e atividade é constitutivo de dualismos tão diversos quanto fortes na construção do pensamento ocidental, como entre contemplar e agir, entre corpo e espírito, ou, indiretamente, entre feminino e masculino. O abalo da impermeabilidade entre as duas funções da oposição binária constitui, assim, um deslocamento forte, aqui apenas indicado, nos termos da filosofia da percepção, da estética, mas também da política (BARDET, 2014, p. 228).

Semelhantemente às considerações de Marie Bardet (2014), em nossas experiências corporais pelo CCSP, ao buscarmos realizar leituras sensíveis dos espaços, acionamos o corpo todo, e não apenas a visão, para perceber nuances e detalhes que cotidianamente passam despercebidas, vivenciando a percepção como uma ação. Nessa dança, percepção e ação, portanto, deixam de ser fenômenos completamente separados para se constituírem como

intimamente ligados, em uma revisão da polaridade passivo-ativo. Conforme Bardet (2014), a diluição e o embaralhamento entre passividade e atividade levam a uma profunda revisão de vários dualismos presentes em nossa sociedade e que embasam discursos de exclusão e dominação. O questionamento das polaridades percepção-ação e passivo-ativo revelam, portanto, sua importância política, através da quebra e da subversão de padrões hegemônicos, levando a uma abertura de novas possibilidades de relação com o corpo e com o mundo que escapem da armadilha dos discursos binaristas. Em *Corpo e Paisagem*, o corpo que busca realizar uma leitura sensível do espaço não o faz como uma percepção passiva, ao contrário, o corpo se move para perceber e interage com os elementos de um espaço que é vivo e que também age e se modifica. Nessa interação, é impossível identificar o corpo ou o espaço como ativo ou passivo, há uma construção de linhas e formas onde ambos escutam, recebem e, ao mesmo tempo, agem e respondem.

A busca pelo estabelecimento de relações inusitadas com os espaços se deu, no projeto *Corpo e Paisagem*, através de diversas estratégias distintas como, por exemplo, as práticas com uso de vendas, a escuta dos sons do espaço, o encaixe do corpo na arquitetura, a escrita de cartas, os jogos coletivos, de forma que as ações se constituíam como tentativas de *escutar* o que o espaço tinha a dizer para além de seus discursos dominantes, sentindo como a mudança na percepção de um lugar naturalmente envolvia uma maneira diferente de agir e de estar em relação a ele.

> Não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção. É uma ilusão acreditar que se podem aprender gestos por uma decomposição mecânica: tudo aquilo que chamamos de coordenações, os *habitus* corporais de alguém são, na realidade, *habitus* perceptivos. Portanto, tornara-se evidente para os dançarinos contemporâneos que se quisessem mudar a natureza de um gesto e sair de certa forma de repetição, não podiam fazê-lo senão passando por um trabalho com a percepção (GODARD, 2006, p. 74, grifos do autor).

Em sintonia com o pensamento de Godard (2006), foi possível observar, durante o projeto, que pequenas alterações nas maneiras de perceber já causavam grandes alterações nas maneiras de agir e, indo mais além, que a percepção já se

constituía como uma ação e já traçava relações com o espaço, desfazendo a rígida separação entre *passivo* e *ativo*.

A diluição da dualidade passivo-ativo pode ser discutida também na expressão *estabilidade dinâmica,* criada pelo bailarino e improvisador Julyen Hamilton[40]. Segundo ele, e*stabilidade dinâmica* se refere ao estado corporal que o bailarino improvisador deve se sintonizar; estado que mescla as ideias de pausa e de movimento, buscando uma estabilidade que não está presente apenas na pausa, mas que se realiza também através do mover-se. A busca por um estado de escuta aos elementos presentes em uma improvisação revela um bailarino flexível e móvel, com liberdade de escolher seus direcionamentos e gestos, reverberando sua história, seus desejos e especificidades pessoais, e, ao mesmo tempo, profundamente conectado com seu contexto e sua situação através de todos os seus sentidos. Em um estado que mistura calma e prontidão, não se trata de um movimento qualquer ou do movimento pelo movimento, mas de um movimento que se dá como leitura da situação, em uma liberdade contextualizada e enraizada, que dialoga através de uma profunda consciência do próprio corpo presente naquele momento e naquele lugar. O cultivo desse estado corporal se tornou a base para as diversas ações realizadas pelos *participantes* no projeto *Corpo e Paisagem*, em um estado que mistura responsabilidade e vulnerabilidade.

> Numa espécie de dança, o ator mantinha um diálogo com os aspectos arquitetônicos do espaço, como massa sólida (paredes, chão, mobília), textura (natureza dos materiais: cimento, metal, madeira etc.), iluminação (as fontes de luz, as sombras e a relação entre as fontes), cores (a relação entre elas ou a ausência de cor). Nosso objetivo era observar como essa "nova" relação com os elementos arquitetônicos poderia alterar a qualidade da movimentação, e também o contrário, como uma relação não cotidiana com os materiais modificaria a percepção do ambiente. (RINALDI, 2018, p. 37, grifo da autora)

Rinaldi (2018), ao escrever sobre o trabalho corporal desenvolvido pelo *Teatro da Vertigem*[41], descreve como os

40 Julyen Hamilton, artista da dança de origem inglesa, é uma importante referência em dança no que se refere à linguagem da improvisação, com a qual tive a oportunidade de participar de um curso intensivo no espaço de dança La Caldera, em Barcelona, na Espanha. Para saber mais sobre o conceito de *estabilidade dinâmica* proposta por Julyen Hamilton, consultar: BARDET, 2014, p.206.

41 O grupo Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo, foi um dos pioneiros no Brasil na criação de espetáculos *site-specific*, ocupando diversos espaços da cidade de São Paulo, como prédios abandonados, ruas

diversos elementos arquitetônicos, desde a natureza de seus materiais até suas formas, cores e luminosidades, propunham e alteravam a movimentação dos atores, bem como o espaço ganhava novos sentidos a partir das ações desenvolvidas. Ali constituiu-se um diálogo, onde tanto as pessoas quanto o espaço arquitetônico *falam* e *são ouvidos,* modificam e são modificados pelo outro. Dessa relação, ninguém ou nada sai inalterado. Não é possível identificarmos o *espaço arquitetônico* como objeto *passivo* e os atores como agentes *ativos*, ambos recebem e produzem gestos e alterações, ambos estão imbricados em uma relação íntima da qual não é possível sair ileso.

André Carreira (2019), por sua vez, ao discutir criações cênicas realizadas no espaço da rua, traz o conceito de Schechner de *teatro ambiental,* apontando que há uma confluência entre o espaço do corpo e o espaço no qual o corpo se move, de forma que os limites entre o *dentro* e o *fora*, o *eu* e o *mundo*, se confundem a ponto de se dizer que o corpo humano não termina na pele, mas se estende para além dela.

> A noção de espaço proposta por Richard Schechner em seus estudos sobre um teatro ambiental ajuda a perceber como o espaço condiciona fisicamente atores e espectadores. Uma interessante ideia que orientou o trabalho de Schechner é de que "existe uma relação viva entre os espaços do corpo e os espaços nos quais os corpos se movem, isto é, que os tecidos do corpo humano não terminam abruptamente na pele" (CARREIRA, 2019, p. 67).

A pele, como uma membrana porosa e permeável, revela sua condição dupla de limite e de separação e, ao mesmo tempo, de lugar de união, de troca e de contato. Nessa relação em que os limites se borram, a arquitetura se faz movimento e o movimento se torna arquitetura, em uma dança em que o espaço e o corpo estão em íntima relação.

> O movimento no espaço deixa o rastro do lugar que teria tornado o movimento possível, arquitetonicamente inevitável. Em outras palavras, a dança é a arquitetura reversa, derrubando o que não está lá. Esta é sua monumentalidade. O fantasma arquitetônico da dança é impermanente, mas não é instável, sendo apagado, mas não como um *absurdo*. O movimento evoca e molda uma resposta social vivida como um espaço físico. A dança, em outras palavras, cria o espaço social

da cidade, margens do Rio Tietê, etc. Para saber mais e ter acesso a diversas reflexões sobre os trabalhos do grupo, consultar: ARAÚJO, 2018.

> (FRANK apud MESQUITA, 2020, p. 31, grifo do autor).

O movimento constrói a arquitetura e é construído por ela, em uma dança entre a permanência e a efemeridade, entre rastros e formas. No projeto *Corpo e Paisagem*, o encontro com a arquitetura do CCSP foi provocado por maneiras de tornar o corpo mais vulnerável e afetável, desabituando-o das formas automáticas de relação que objetificam o espaço, fugindo dos usos utilitários, para encontrar outras camadas submersas de sentidos que estes espaços propõem. É na busca por uma experiência sensorial das espacialidades que a dança traz uma contribuição singular e imprescindível, pois, ao ter o corpo como matéria de investigação profunda, ativa-o a partir de outras camadas perceptivas, dando assim a possibilidade de que os espaços sejam vividos não apenas em suas evidências, como também, e principalmente, em suas entrelinhas. As formas supostamente estáticas e sem vida, de pedra e cimento, do edifício do CCSP, se encontram com "aquela plasticidade viva, dinâmica e incessantemente metafórica dos corpos que dançam" (ROPA, 2012, p, 115), em encontros em que não é possível manter-se à distância, protegido de qualquer perturbação; ali, corpos e espaços são contaminados e atravessados, em processos de metamorfose.

> O estranhamento da função física e social dos lugares e dos edifícios tende a criar um sentido de desorientação e de alerta nos sentidos de quem age e de quem assiste, tornando-os mais agudos e perceptivos, enquanto a absurda ritualidade lúdica dos corpos dançantes põe por si perguntas embaraçadoras à frenética atividade utilitarista e dirigida que os circunda (ROPA, 2012, p. 115).

Ao considerarmos os espaços como agentes e não como simples receptáculos de ações, em *Corpo e Paisagem,* tornou-se um propósito importante notar o que os espaços do CCSP nos propõem e como eles induzem nossos comportamentos. A proposta de ativarmos outras formas perceptivas de contato com o espaço foi essencial para que não reproduzíssemos, sem sequer nos darmos conta, comportamentos condicionados pelas formas arquitetônicas. Não se tratou, portanto, de apenas reverberar o que os espaços propunham, mas sim dialogar com essas sugestões, de forma a extrapolá-las e desvirtuá-las; bem como buscar entrar em contato com aquelas camadas mais

escondidas e inconscientes da arquitetura, para, então, escutar o que elas têm a dizer. Retomando as discussões propostas pela geógrafa feminista Leslie Kern (2022), os espaços arquitetônicos estão inevitavelmente carregados de valores patriarcais, tendo sido, em sua maioria, projetados por homens brancos, de forma a criarem ambientes que induzem a formas de ocupação que perpetuam esses mesmos valores, gerando relações de exclusão; seja por não acolher corporeidades que não se encaixam no padrão do homem branco, ou por restringir movimentos e comportamentos considerados inadequados às regras de uso do espaço. O trabalho realizado em *Corpo e Paisagem* revolveu esses elementos presentes no edifício, buscando perceber as proposições de movimento que emanavam das espacialidades, reconhecendo seus condicionamentos, jogando com eles, subvertendo-os através de ações desviantes, e acessando outras camadas mais sutis e desconhecidas da arquitetura, a fim de fazer emergir outros sentidos submersos.

> Participar do projeto Corpo e Paisagem foi bem importante e prazeroso em vários sentidos, mas um dos principais foi estar dentro do Centro Cultural São Paulo. O CCSP era um espaço que sempre tive curiosidade de conhecer mais a fundo, pois mesmo quando morei por 17 anos na cidade de São Paulo só entrei lá uma única vez durante um festival e foi o suficiente para me deixar bem encantada. Estar e habitar aquele espaço por algumas horas, uma vez por semana, foi muito enriquecedor, tanto pela presença das pessoas completamente imersas na dança e nos estudos na biblioteca quanto pelos transeuntes que estavam lá apenas "por estar", descansando ou se encontrando com pessoas queridas. É um espaço de suspensão da ordem natural, do tempo de São Paulo e acho que o fator que mais possibilita isso é sua arquitetura, a qual exploramos bem a fundo e foi nosso material de trabalho no projeto (M., 2020).

Uma das maneiras de iniciarmos um reconhecimento sensível dos sentidos presentes nas espacialidades arquitetônicas foi através das caminhadas sem rumo pelo CCSP. Com o cultivo de um estado de abertura do corpo, as diversas trajetórias imprevisíveis que realizamos ao longo do projeto, além de passarem por lugares já conhecidos pelos *participantes*, onde costuma haver grande circulação de pessoas, propiciaram também a descoberta de espaços desconhecidos e escondidos, onde normalmente não é permitida a presença de usuários do

CCSP. Esses espaços proibidos e pouco habitados despertaram grande curiosidade por seu caráter inusitado e se localizavam, em sua maioria, nos andares inferiores: o subsolo e o porão. “O grande jogo do caminhar transurbante seria, então, buscar esses espaços nômades, opacos, lisos, dentro da própria cidade luminosa – espaço estriado por excelência” (JACQUES, 2013, p.13). Essas espacialidades subterrâneas, com seus becos e passagens escuras e inabitadas, revelaram aos participantes um pouco do inconsciente da arquitetura do prédio, com espaços abandonados, restos de memórias, histórias e objetos, que se mantinham escondidos e ocultados, despertando experiências subjetivas bastante intensas e peculiares. Reivindicou-se aqui a importância da experiência da escuridão, contrapondo-se à lógica de uma cidade que tem como ideal eliminar a noite através da iluminação artificial, com espaços sempre iluminados e habitantes sempre despertos.

Retomando o pensamento de Jonathan Crary (2016), em nossa sociedade capitalista atual, a experiência da escuridão vem se tornando cada vez mais rara principalmente nas grandes cidades, onde a luminosidade produzida artificialmente busca desfazer a possibilidade do sono, da solidão, do recolhimento, das sombras, do sonho e da penumbra. “Um mundo 24/7 é um mundo desencantado, com uma erradicação das sombras e da obscuridade, e de temporalidades alternativas” (CRARY, 2016, p. 29). Com a intenção de nos manter 24 horas por dia despertos e produtivos, o sistema capitalista nos bombardeia com múltiplas ofertas de serviços, entretenimentos, e com a constituição de cidades acordadas e iluminadas a todo momento. A noite deixa de ser vivida em suas sombras e em sua possibilidade de repouso, para ser um momento em que tudo continua funcionando normalmente, com um excesso de imagens fantásticas oferecidas pelos meios tecnológicos. No sistema capitalista, a busca pela máxima produtividade faz com que a escuridão deva ser evitada a qualquer custo, em prol de uma cidade desperta a qualquer hora. Sem a experiência cíclica do dia e da noite decorrente do excesso de luminosidade, inviabiliza-se a experiência de uma parte importante de nossa existência, vinculada ao inconsciente, ao sonho, ao onirismo e ao repouso.

> O filme *Solaris*, de Andrei Tarkóvski, lançado em 1972, traz uma das abordagens mais visionárias sobre o lugar do espectral num mundo iluminado, sem dia ou noite. [...]

> Nesse ambiente intensamente iluminado e factício da estação espacial, a insônia é uma condição crônica. Em tal meio hostil ao descanso e à solidão, no qual se leva uma vida exposta e externalizada, o controle cognitivo entra em colapso. Sob essas condições extremas, os indivíduos são surpreendidos não apenas por alucinações, mas pela presença de fantasmas, no filme chamados de "visitantes". O empobrecimento sensorial do ambiente da estação espacial e a perda do tempo diurno afrouxam os vínculos com um presente estável, permitindo que o sonho, enquanto portador da memória, seja realocado na vigília. Para Tarkóvski, essa proximidade do espectral e da força viva da rememoração consente que se permaneça humano em um mundo desumano, e torna suportáveis a privação de sono e a exposição pública (CRARY, 2016, p. 29, grifo do autor).

Crary (2016), ao discorrer sobre esse intrigante filme de Tarkóvsky, nos alerta sobre as consequências da eliminação da experiência da escuridão e do sono, com a valorização excessiva da luz e da vigília. Sem a alternância entre o dia e a noite, a vida se torna uma exposição constante, sem a possibilidade de recolhimento, em ambientes empobrecidos sensorialmente e criados com o fim de induzir comportamentos produtivos segundo os valores capitalistas.

A importância da escuridão também é reivindicada pela artista visual Karina Dias (2012) que, ao refletir sobre a experiência da visão, atenta para a necessidade de sintonizarmos uma visão noturna. Para ela, a visão noturna não se caracteriza simplesmente como ausência de visão, mas sim como possibilidade de ver o que normalmente não se vê. Os contornos borrados e a penumbra retiram de nosso olhar certo condicionamento e anestesiamento, exigindo que o espaço seja percebido de outras maneiras.

> De um lado, temos o dia e o prestígio que lhe é conferido através da luz que nos permite tudo ver e cultuar as ideias claras e distintas. Por outro lado, temos a noite, esse momento em que experimentamos a desaparição dos contornos, o apagamento dos limites. Se invertermos mais uma vez nosso raciocínio, a noite poderia se transformar em um momento privilegiado, onde o olhar liberado do compromisso da luz, libera também as formas de suas identidades singulares (DIAS, 2012, p. 137).

No CCSP, os espaços escuros do subsolo e do *porão* despertaram uma visão noturna nos *participantes* dos grupos temáticos, propiciando a experiência da escuridão, das sombras

e do inconsciente. Além disso, para além da visão noturna, foi experimentado o fechar os olhos, sem nada ver, confrontando o corpo com um universo escuro, acionando os demais sentidos e propiciando devaneios imaginativos a partir do encontro com texturas, formas, temperaturas e sons. Mesmo a *biblioteca*, que é bastante iluminada, foi vivida em sua obscuridade através da supressão da visão com o uso de vendas, sendo assim retomado seu caráter de espaço subterrâneo através do mergulho nas profundezas da escuridão em ocupações tateantes.

A contraposição dos espaços subterrâneos escuros com os espaços iluminados e frequentados nos andares superiores fez com que os participantes pudessem entrar em contato com sensações e estados subjetivos diferentes de acordo com cada lugar atravessado. Semelhante a uma planta, o CCSP parece se configurar como um ser duplo que cresce de maneira espelhada: com raízes subterrâneas, que se aprofundam na escuridão em direção ao centro da Terra; e, ao mesmo tempo, com folhas e flores que buscam ascender em direção à luz do Sol.

Ao falar aqui de espacialidades escuras e iluminadas, para além dessa característica concreta em relação às gradações de luminosidade, retomo Jonathan Crary (2016) para destacar o quanto a iluminação artificial está a serviço da lógica capitalista e, portanto, tende a se associar a espaços em que há fortes determinações e regras de usos. Com o objetivo de deixar o espaço mais produtivo e funcional, a arquitetura é pensada para induzir certas formas de ocupação, em um esquadrinhamento do espaço. Sobre esse assunto, Milton Santos (2017), ao observar os tipos de espacialidade presentes nas cidades, chama de *luminosos* os espaços que possuem usos rigidamente predeterminados: espaços que pouco acolhem diferentes corporeidades e movimentos, promovendo a criação e manutenção de relações excludentes. Em contraposição aos espaços *luminosos* estão os espaços *opacos*, que são mais indeterminados e abertos a diferentes maneiras de ocupação por parte de seus habitantes. Esses espaços *opacos* são, em sua maioria, locais meio esquecidos ou que se estabelecem mais à margem daquele núcleo privilegiado onde supostamente há o bom funcionamento da cidade. Justamente por estarem mais à margem e meio esquecidos, escapam, ao menos momentaneamente, do controle hegemônico, sendo um espaço propício para a criação de ocupações inusitadas e surpreendentes.

Quando pensamos sobre as espacialidades do CCSP, diversos locais dos andares subterrâneos se revelaram como *opacos*, estando à margem dos espaços valorizados pela instituição e pelos seus usuários. Houve, portanto, durante o projeto *Corpo e Paisagem*, a redistribuição dos valores inerentes a cada espacialidade: ao invés de nos interessarmos apenas pelos espaços já valorizados e ocupados, ou seja, aqueles espaços mais centrais, descentralizamos as ocupações no CCSP, nos infiltrando nas margens e distribuindo o foco por entre cantos, frestas e paisagens esquecidas. Há aqui uma descentralização de nosso olhar para o CCSP. Olhamos para as periferias, para aquilo que é deixado à margem, reivindicando uma percepção descentralizada, com um olhar que se move e que busca ver aquilo que, cotidianamente, não se vê. Em uma espécie de *elogio à margem*, àquilo que se faz nas bordas, valorizou-se uma experiência espacial descentralizada e periférica.

Em nossas incursões pelos espaços *luminosos* do CCSP, ou seja, por aqueles espaços mais frequentados e com usos e regras predefinidos, pudemos perceber os condicionamentos aos quais estamos submetidos, reproduzindo coreografias sociais sem sequer nos darmos conta. Qualquer gesto um pouco destoante daquela coreografia predeterminada era visto como estranho e *atrapalhava* o bom funcionamento do local. Nesses lugares mais centrais e valorizados do CCSP, comportamentos inadequados tendem a ser repreendidos, de forma a restabelecer a ordem baseada em valores patriarcais e colonialistas. Nossas práticas nesses espaços buscaram mover, por alguns instantes, esses condicionamentos, jogando com as regras do local, de forma a causar pequenas fissuras e brechas em seu funcionamento cotidiano.

Não à toa, em boa parte das vezes, são os excluídos dos espaços *luminosos* que acabam por ocupar os espaços *opacos*, sendo comumente chamados de *marginais*. Com uma organização espacial que oscila entre centros e periferias, cabe aqui nos questionarmos sobre os sentidos dessa polarização e sobre o que isso representa em nosso dia a dia. Em *Corpo e Paisagem*, o espaço do CCSP pareceu carregar em seu interior elementos dessas distribuições espaciais presentes em cidades como São Paulo, podendo revelar, em uma escala e complexidade menores, algumas dinâmicas entre centros e periferias, entre privilegiados e excluídos. Além disso, vale

lembrar que o próprio CCSP é um *centro* cultural, ou seja, assume uma posição de centralidade que acaba por selecionar, de alguma maneira, aqueles que conseguem frequentá-lo e ter acesso às atividades culturais. Localizado em uma região que não tem nada de periférica, não são todas as pessoas que de fato são acolhidas e conseguem chegar a esse espaço. Sua localização ao lado do metrô e sua arquitetura receptiva à entrada dos cidadãos garantem alguma heterogeneidade e permeabilidade, mas ainda assim não conseguem escapar totalmente de uma lógica que carrega algum aspecto excludente.

Sendo assim, a arquitetura do CCSP que, por um lado, se estabelece como um volume horizontal em continuidade com a rua, e, por outro, apresenta andares subterrâneos escuros em oposição a espaços cotidianos iluminados ao alto, desempenhou um papel ativo no desencadeamento de sensações corporais e subjetivas nos *participantes*, se configurando como algo vivo e que age. Em um *elogio à margem*, buscamos uma experiência espacial que nota as periferias, uma relação íntima que busca olhar para aquilo que não se vê, em formas de percepção descentralizadas, a fim de reverberar os sentidos ocultos e/ou evidentes das espacialidades através de gestos criativos e críticos. Em uma dança onde o encontro entre corpo e espaço arquitetônico vai produzindo formas e paisagens outras, remexemos algumas convenções sociais, vislumbrando, assim, a possibilidade de que o mundo possa se reencantar.

PERFORMANCES **ITINERANTES**

Dramaturgias Relacionais

Tendo já refletido sobre: 1. as relações coletivas e de cooperação estabelecidas dentro dos Grupos Temáticos, a partir de diálogos intercorporais entre seus *participantes* e 2. as relações sensoriais cultivadas entre os corpos desses *participantes* e as *espacialidades arquitetônicas* do CCSP; acessaremos agora mais uma camada de relações estabelecidas durante o projeto *Corpo e Paisagem* - as relações com as *Performances Itinerantes*. Encaradas também como *seres* que tem vida e certa personalidade, pertencentes a nossa *assembleia polifônica,* veremos como as *Performances Itinerantes* nasceram a partir das relações entre os *participantes* e os *espaços*

arquitetônicos, bem como compreenderemos como essas *performances* ativaram e criaram formas de relação entre os diversos *seres* envolvidos no projeto.

A partir da concepção defendida acima de que o *espaço arquitetônico* não é um objeto inerte, mas é *vivo* e *age*, parece evidente que, ao realizarmos uma criação artística em dança, o espaço no qual essa criação se insere é um elemento constituinte de sua dramaturgia. Quando evoco aqui a ideia de dramaturgia, não me refiro a um sentido tradicional vinculado a um texto teatral, mas sim a uma dramaturgia da dança, ou seja, que nasce das relações corporais e de movimento com o espaço-tempo das *performances.* Trata-se de uma dramaturgia enquanto textura que é tecida e entrelaçada, e que gera matérias e sentidos que se ligam à encenação (CALDAS e GADELHA, 2016). Quando uma criação é realizada para palco italiano, esta carrega, em seu formato e temporalidade, elementos da espacialidade enquadrada do teatro, que influenciam, mesmo que inconscientemente, os movimentos, escolhas e sentidos da obra artística. Assim como já discutimos no item IRROMPER, o palco italiano, erroneamente considerado como uma *folha em branco*, traz em sua arquitetura proposições ativas aos artistas criadores.

> Como Gilles Deleuze nos lembra em *A lógica da sensação,* todos os espaços aparentemente vazios que servem como suporte para a representação (tela branca, papel branco, palco vazio, estúdio de dança) já estão enchidos, preenchidos, transbordando com inúmeros clichês, que devem ser removidos antes que alguma outra coisa possa acontecer. Essa preocupação do espaço representacional povoado por clichês é particularmente dominante na dança, quando não somente o palco, mas também o corpo do bailarino foi preenchido com técnicas e gestos que parecem preestabelecidos para servir a uma certa concepção do que um trabalho de dança, um trabalho de arte, é, ou mais que isso, deveria ser. Esse é o drama, esse é o terror – não saber como chacoalhar tudo o que já preenche os nossos corpos com clichês, nossas percepções, ou mesmo a peça que ainda está por vir. Então, para que alguma outra coisa possa aparecer, perdemo-nos (LEPECKI, 2016, p. 79).

O artista da dança, portanto, quando escolhe atuar no espaço cotidiano, deve se perguntar sobre os clichês cultuados em seu corpo pela arquitetura do palco italiano, sendo

importante que se proponha a remexer seus próprios padrões de movimento, bem como rever suas concepções do que é uma obra artística, escapando da noção de espetáculo, para encontrar outros formatos e temporalidades que mudam radicalmente seu fazer artístico. Como destacado por Maria Clara Ferrer (2020), saímos do teatro italiano, mas isso não quer dizer que ele tenha saído de nós. É comum nos depararmos com trabalhos de dança para o espaço da rua que carregam vícios dessas convenções espaciais, perceptivas e de movimento trazidas da tradição do palco.

> Entretanto, o chacoalhar dos clichês exige, como Deleuze nos lembra, uma desfiguração de uma certa imagem da representação, ou mesmo de uma autorrepresentação. Mas uma desfiguração nunca é completamente alcançada: é um limite, um limiar. Na melhor das hipóteses, é a força que direciona ou fundamenta a errância, seu horizonte de fibrilação ou atrator (LEPECKI, 2016, p. 79).

Conforme já discutimos, o teatro italiano, com sua configuração espacial estruturada e rígida, propõe não apenas um espaço retangular vazio com chão aplainado para que o bailarino se mova *livremente*, como também impõe certa maneira de percepção ao *espectador*, onde há a primazia da visão, com um ponto de vista *ideal, fixo, único e distanciado*, em uma *arquitetura do olhar* que obedece às regras de entrada e saída de cena, recortando o que deve ser visto e o que deve estar invisível, o que é ficção e o que é real.

> A invisibilidade tem um papel fundamental na constituição do discurso do espetáculo. Na tradição filosófica e teatral do Ocidente, o teatro (do grego *theatron, lugar onde se vê*) define-se em termos de visibilidade e de espacialidade: o que se vê, quem vê, onde se vê. Ver e ser visto, no lugar específico do teatro (e, por extensão, das artes do palco), são condições que conferem uma existência ao espetáculo. Associado à ordem, à vigilância e ao poder, e sendo objeto privilegiado da desconstrução pós-estruturalista, o visível constitui a lei de base segundo a qual a composição estética do espetáculo é concebida, isto é, para ser visto por um público no espaço do teatro. Contudo, a afirmação da prática dramatúrgica na criação contemporânea das artes performativas compele-nos a repensar a centralidade tradicional da visão destas artes na atualidade e o papel do invisível na criação e sustentação do espetáculo (PAIS, 2016, p. 48).

Ana Pais (2016), ao discutir a dramaturgia em dança, descreve como a espacialidade do teatro italiano cultua a polaridade entre visível e invisível, ressaltando a importância do invisível em uma construção dramatúrgica. Tradicionalmente, a visibilidade está atrelada a um discurso de poder, onde aquilo que é visto pode ser reconhecido, delimitado e localizado, enquanto aquilo que não pode ser visto não existe, permanece em zonas desconhecidas e insondáveis. Há, assim, uma separação rígida entre o visível e o invisível.

Merleau-Ponty (2010), por sua vez, a partir de uma abordagem fenomenológica, questiona diversas das dualidades que fundam nosso pensamento objetivo, como percepção-ação, ser-mundo, sujeito-objeto, interior-exterior; e dentre elas, a dualidade visível-invisível, ressaltando que tratam-se de duas facetas de uma mesma realidade, não sendo possível separá-las totalmente. O questionamento da dualidade visível-invisível revela a relação íntima entre essas supostas polaridades.

> É nesse sentido que Merleau-Ponty, no contexto da sua análise fenomenológica da condição do ser e do mundo, questiona a oposição entre visível e invisível, sugerindo uma duplicidade intrínseca ou uma íntima relação entre ambos, como um côncavo e um convexo, um avesso e um direito de um mesmo objeto ou realidade. É esta aliança implícita que importa aqui sublinhar (PAIS, 2016, p. 51).

Na espacialidade do teatro italiano, com as entradas e saídas da caixa preta, essa dualidade entre visível-invisível pode configurar-se de modo rígido e pouco poroso, delimitando o que está em cena ou não está em cena. Identifica o visível, o que existe, ao âmbito do ficcional, e o invisível, o que não existe, ao âmbito do real. Assim, "[...] o que é visto no lugar do teatro existe, é real, embora seja um mundo ficcional" (PAIS, 2016, p.48). Essa separação visível-invisível, portanto, delimita as separações entre ficção-realidade e artista-espectador, estabelecendo papéis nitidamente diferentes àqueles que agem e àqueles que observam, àqueles que criam e àqueles que contemplam.

Nas *Performances Itinerantes* criadas ao longo do projeto *Corpo e Paisagem*, as separações entre visível-invisível e entre ficção-realidade foram constantemente embaralhadas e questionadas, já que os espaços cênicos se igualavam aos espaços do cotidiano, não havendo um enquadramento que

delimitasse claramente o local das cenas e tampouco que estabelecesse um único ponto de vista distanciado de onde o *espectador* deveria *assistir ao espetáculo*. As paisagens habitadas não se constituíam como cenários para as *performances*, mas sim como elementos constitutivos das criações em dança, de forma que se tornou impossível separar a obra artística de seu contexto. As criações se colocavam porosas aos fluxos dos locais atravessados e não se estabeleciam como nitidamente destacadas do cotidiano, fazendo com que fosse possível uma espécie de jogo que transitava por entre o ficcional e o real, o visível e o invisível.

Durante os Grupos Temáticos, as experiências que ocorreram ainda em caráter de pesquisa, já se constituíam como *performances* nos espaços do CCSP, mesmo sem haver a pretensão de assumi-las como uma obra, sendo possível já experimentar nesse momento certa diluição entre o gesto artístico e o gesto cotidiano. Com o decorrer de cada grupo, essas práticas iam trazendo elementos que se tornariam constituintes da criação final, assumida agora como uma obra artística, divulgada e compartilhada com o público. Buscou-se que essa passagem, do caráter experimental dos grupos para a criação coletiva de uma obra, se desse de maneira fluida, a fim de que a criação final trouxesse dentro de si o caráter de experimentação, ao mesmo tempo que tivesse um contorno e uma dramaturgia que agregasse as experiências soltas e acrescentasse novos sentidos em torno de certa *personalidade* e *identidade* de cada criação.

Portanto, as quatro criações, justamente por buscarem preservar a experimentação e por ocorrerem em espaços do cotidiano que estão em constante transformação, não se constituíram como obras totalmente fechadas e acabadas, mantendo uma porosidade às situações e condições de cada *apresentação*, acolhendo o imprevisível. Aqui, revela-se uma semelhança ou aproximação entre o processo e o produto, com a criação de *performances* que cultivavam um caráter experimental e não de uma obra totalmente acabada a ser usufruída pelo público.

> A natureza "processual" da arte contextual vem contradizer a primazia da obra de arte como objeto simbólico. Isso coloca em xeque a concepção de arte como uma inscrição de uma forma na duração. Isso não deixa de convidar a uma revisão de algumas das nossas apreciações herdadas da tradição

> tanto poética como estética, começando pela questão da obra como objeto ou forma acabada (ARDENNE, 2004, p. 37, tradução minha).[42]

A obra de contornos não totalmente definidos, impossível de se apreender como algo finalizado, se mantém aberta ao imprevisível, aos atravessamentos, podendo ser considerada como um dispositivo que é acionado e que é suscetível a diversas eventualidades; ao invés de algo controlado a ser observado de fora. Tudo isso se faz presente ao pensarmos na ideia de uma *dramaturgia relacional*, pois, além de ser uma dramaturgia que é gerada a partir das imagens e sensações despertadas pelas *espacialidades arquitetônicas*, ela se mantém aberta às dinâmicas cotidianas e aos seus atravessamentos sempre presentes, tratando-se de algo vivo e em ação. "A questão do controle do espaço e do potencial de desordem é certamente um elemento a ser considerado na leitura do espaço da cidade, e na criação de um campo político" (CARREIRA, 2019, p. 66). Sob essa perspectiva, o inacabado e a imprevisibilidade estão abarcados e são parte constituinte das propostas dramatúrgicas das *Performances Itinerantes* do projeto.

> Este "estar perdido" que caracteriza a fabricação do evento teatral é, na rua, jogar de forma aberta com as regras do urbano. Podemos, portanto, relacionar isso com a própria ideia de deriva que supõe a abertura de espaços do imprevisível, do experimentar diferentes relações dentro de realidades (espaciais) reconhecidas cotidianamente. (...) isso se dá tanto para os performers como para os espectadores que assumem o jogo dos deslocamentos e de interface entre cena e ambiente (CARREIRA, 2019, p. 59, grifo do autor).

Para manter a obra artística aberta ao imprevisível, é requerida também uma disponibilidade corporal ao inesperado, ou seja, há o cultivo de uma qualidade de corpo aberta, vulnerável e sensível aos atravessamentos e capaz de dialogar com eles. Nesse sentido, durante as práticas de *Corpo e Paisagem*, a dança do Contato Improvisação foi uma importante referência para a criação de proposições corporais em que o corpo se fez mais flexível e aberto ao entorno, buscando uma

42 *La naturaleza "procesal" del arte contextual, viene a contradecir la primacía de la obra de arte como objeto simbólico. Pone a mal la concepción del arte como inscripción de una forma en la duración. En esto no deja de invitar a una revisión de algunas de nuestras apreciaciones heredadas de la tradición tanto poética como estética, empezando por la cuestión de la obra como objeto o forma acabada* (ARDENNE, 2004, p. 37).

relação com o espaço e seus fluxos semelhante a relação dois a dois de uma dança de contato. O aprofundamento da sensação do próprio corpo em movimento, podendo acionar suas diferentes camadas, como pele, osso, músculo, órgãos, bem como a ativação da percepção tátil e sonora e de uma visão eminentemente periférica, são algumas das práticas inspiradas no Contato improvisação e que vieram tornar a relação com os espaços banhada de sutilezas. Ou seja, a paisagem em que nos inseríamos não era o *local* para a dança, mas sim nosso *parceiro* de dança, algo vivo e propositivo, com suas nuances e entrelinhas, aos quais buscávamos escutar e perceber, em um estado de atenção relaxado.

Com isso, as *Performances Itinerantes* eram criadas a partir de improvisações fugazes e mantinham em sua estrutura dramatúrgica uma abertura ao imprevisível, sustentando seu caráter inacabado e buscando, a cada dia, que a performance se completasse com as efemeridades das relações vivas do corpo com a paisagem e dos *performers* com os *espectadores* e *transeuntes*. Apesar da dança sempre ter sido considerada uma arte efêmera, carrega em si a possibilidade da repetição através de coreografias pré-definidas; ao passo que uma improvisação em dança desenvolvida e motivada por uma paisagem cotidiana reforça esse caráter efêmero ao se manter aberta a cada variação espaço-temporal que ali se apresenta. A dança contextual é essencialmente efêmera (ROYO, 2009).

Em *Corpo e Paisagem*, o fato do edifício do CCSP se apresentar como um volume horizontal que promove certa continuidade com a rua induziu a criação de *Performances Itinerantes*, ou seja, que se davam em deslocamento, passando por diversas paisagens, sem se estabelecerem apenas em uma única localidade. Essas trajetórias descortinavam seus sentidos à medida que eram percorridas, sendo que cada local atravessado trazia sensações e direções à obra artística de maneira a ir constituindo uma espécie de *dramaturgia do espaço*. A escolha de cada percurso - por quais espaços passar, em que ordem, com que velocidade de caminhada, onde parar e com quais ações performativas habitá-los – se deu gradativamente durante os processos de investigação. Além dos sentidos que cada espaço propunha individualmente à obra, as inter-relações entre os espaços também se configuraram como condutores e delimitadores do surgimento de uma espécie de dramaturgia, construindo configurações espaço-temporais que

davam certo ritmo e que traziam significados à trajetória. O encadeamento de um espaço a outro levou a caminhadas por passagens, corredores e escadas que não apenas ligavam os espaços escolhidos, mas se constituíam em si como processos de deslocamento, não encarado apenas concretamente, mas também como deslocamento de sentidos, com transformações e transições. O tempo de cada *Performance Itinerante* se via condicionado não só às nossas intervenções enquanto *performers*, como principalmente ao tempo requerido para se completar a trajetória. Trata-se, assim, de um tempo não totalmente controlado e estabelecido de antemão, mas sim um tempo que se impõe na concretude da caminhada e que se revela como um tempo qualitativo da experiência vivida.

A escolha dos caminhos não esteve totalmente sob nosso controle, estando também condicionada às possibilidades de interligações que o prédio do CCSP dispunha, descobrindo, para além dos corredores habituais, passagens escondidas e proibidas, chegando a percursos que foram se desenhando de acordo com as características concretas dos espaços. Nessas trajetórias, para além da qualidade de fluxo e passagem, havia também nossos pontos de parada, ou seja, locais onde escolhíamos nos atentar um pouco mais, buscando dar tempo para que fosse possível lê-lo em suas nuances mais inconscientes, traçando pontos de contato.

> A reflexão sobre como caminhar e ensinar caminhando, segue, portanto, uma reflexão sobre como escolher o lugar onde parar para fazer um trabalho de campo, como construir um espaço de interação com o Outro, como prolongar uma abordagem nômade mesmo parando, sobre caminhar e parar não como termos em contradição entre si, mas como parte de um mesmo processo. Desse ponto de vista, parar é, de fato, uma grande oportunidade para continuar a agir com o mesmo espírito do andar, mas num espaço do estar. (CARERI, 2017, p. 113)

As criações de *Corpo e Paisagem* se instituíam como trajetórias onde havia a oscilação entre o caminhar e o parar, gerando uma dramaturgia que adquiria certa relação temporal específica, com ritmos vinculados à escolha de onde seguir, com que velocidade, e onde dar uma pausa e permanecer. Assim como Careri (2017) argumenta, a escolha sobre *onde parar* e *por quanto tempo* gera “uma reflexão quanto ao tomar seu lugar, ou tomar uma posição, quanto ao cuidar de um lugar e assumir

uma responsabilidade ética e estética do momento de parar" (CARERI, 2017, p. 7). Portanto, essas paradas, com o estabelecimento de relações mais próximas com os espaços, possibilitavam que pudéssemos pesquisar, através de um corpo sensível, como traçar relações significativas com esses espaços e seus *habitantes*. As *performances* realizadas nos pontos de parada nasciam desse compromisso ético e estético com cada lugar, podendo variar suas qualidades, passando por ações sutis e quase imperceptíveis até aquelas mais disruptivas e chamativas. Dessa maneira, as *Performances Itinerantes* iam assumindo certas posições, sentidos e direções, em interligações surpreendentes que faziam eclodir uma dramaturgia errante.

> Mapear como todos esses elementos se reúnem, às vezes por coerência, às vezes por adesão, às vezes por dispersão às vezes por conflito, é a tarefa da dramaturgia. O dramaturgista serve a essa tarefa ao identificar, seguir, *possibilitar* essa multidão de forças a seguir as linhas que elas mesmas traçam. Essa é a errância no trabalho. Esse é o "inexato e contudo rigoroso" trabalho da errância (LEPECKI, 2016, p. 77, grifos do autor).

Quando evoco aqui a ideia de dramaturgia em sua noção expandida (CALDAS; GADELHA, 2016), nas *Performances Itinerantes* de *Corpo e Paisagem*, proponho que as próprias *espacialidades* sugeriam algum *sentido* à obra cênica, não apenas como um *significado,* mas também como uma *direção*, traçando assim possibilidades dramatúrgicas que se teciam em uma poética das paisagens. Considero que as criações estiveram permeadas de uma *dramaturgia do espaço*, ou seja, foram tecidas por "escritas cênicas nas quais as relações espaciais são organizadoras da ação e indutoras de sentido" (FERRER, 2020, p. 8). Isso não significa que o espaço era o único ingrediente das dramaturgias, sendo estas constituídas a partir das interações de vários outros *seres* em composições imprevisíveis, mas escolho, nesse momento, salientar esse recorte como forma de perceber o caráter ativo dos espaços na constituição dos sentidos e temporalidades das obras artísticas. Essa *dramaturgia do espaço* provocou, instigou e alimentou os processos criativos, ao mesmo tempo que os delimitou e estabeleceu seus contornos (CARREIRA, 2019).

Assim, o que dava *chão* à dramaturgia das quatro *Performances Itinerantes* era a experiência da trajetória que

passava por um encadeamento de espaços: a cada lugar atravessado, as experiências sensoriais dos caminhantes indicavam *sentidos,* entendidos como *significados* e *direções,* que brotavam daquela paisagem específica, seguindo em um encadeamento de passos e lugares que estabeleciam relações não lineares e que aos poucos teciam os sentidos dramatúrgicos do percurso e da *performance*. Maria Clara Ferrer (2020), ao analisar a peça *Bom Retiro* do Teatro da Vertigem (com direção de Antônio Araújo)[43], nos traz uma interessante reflexão sobre como os espaços vividos através de uma trajetória podem "dar a liga" à dramaturgia de uma obra cênica.

> De fato, o que dá a liga na dramaturgia de "Bom Retiro" são os seus 958 metros, ou seja, é a experiência da trajetória pelas três ambientações distintas do espetáculo. "Existe uma dramaturgia do espaço que é dada por uma dinâmica relacional entre os três lugares atravessados: o shopping, a rua e o teatro abandonado" (Araújo, 2012). Trata-se de um drama em estações, mas *in situ*, ou seja vivenciado pelo corpo do espectador e não por um personagem que ele vê na cena (FERRER, 2020, p. 20, grifos do autor).

43 Para saber mais e ter acesso a diversas reflexões sobre os trabalhos do grupo Teatro da Vertigem, bem como sobre o espetáculo *Bom Retiro*, consultar também: ARAÚJO, 2018.

Assim, as *Performances Itinerantes* são como jornadas, aventuras, onde a poética dos espaços se revela na própria caminhada, não apenas dos *performers* como também dos *transeuntes* e dos *espectadores*, não sendo algo para simplesmente ser assistido, mas sim vivido. O *espectador* que realiza a trajetória vivencia sensorialmente os espaços, percebendo, através de uma relação corporal de imersão nas paisagens, os sentidos que delas emanam, somados àqueles sentidos atualizados através das *performances*. Mais do que realizar grandes atuações, o que interessou foi a ativação e a revelação de algumas imagens submersas e ocultas do espaço que puderam ser trazidas à tona pelas *performances* realizadas.

> Ligando gestos e passos, abrindo rumos e direções, essas palavras operam ao mesmo título de um esvaziamento e de um desgaste do seu significado primário. Tornam-se assim espaços liberados, ocupáveis. Uma rica indeterminação lhes vale, mediante uma rarefação semântica, a função de articular uma geografia segunda, poética, sobre a geografia do sentido literal, proibido ou permitido. Insinuam outras viagens à ordem funcionalista e histórica da circulação. A caminhada as segue: "Preencho com um belo

> nome este enorme espaço vazio" (CERTEAU, 2005, p. 185).

Vislumbravam-se, portanto, sentidos que nasciam do encontro imprevisível entre os espaços percorridos e os corpos dos *seres* que os atravessavam e os ressignificavam, em uma dramaturgia que não se controla totalmente e que se constrói nesses encontros entre a *obra artística*, os *espaços*, os *objetos*, os *performers*, os *transeuntes* e os *espectadores*, em uma rede complexa que se interliga e cria *dramaturgias relacionais*.

> Ações e interações como objetos, bailarinos, coreógrafo, dramaturgista e todos os outros, todos agindo e reagindo. Através e sobre esse campo coativo, não tanto um texto, mas uma textura é tecida, entrelaçada, suturada. Uma superfície começa a emergir – uma pele, uma vibração, um estado afetivo. Elementos começam a encontrar lugar – espontaneamente ou depois de meses de concatenação. Errar. Errar. Errar. Não saber. Não saber. Não saber. Fazer. Fazer. Fazer (LEPECKI, 2016, p. 77).

Portanto, durante o projeto *Corpo e Paisagem*, fomos percebendo como uma certa textura brotava dos entrelaçamentos entre os diversos *seres* ali presentes, tomando formas e ritmos que iam trazendo alguma identidade e personalidade a cada uma das quatro *Performances Itinerantes.* As escolhas de onde passar, onde pausar e que relações sensíveis estabelecer foram sendo tomadas coletivamente a partir de sugestões, impressões e experiências múltiplas oriundas das relações corporais travadas por cada *participante* dos grupos temáticos*.* Dessa confluência de elementos nascidos de certa polifonia, nos Grupos Temáticos, fomos delimitando esses percursos, seus encadeamentos, pausas e ações performativas, através da criação de uma espécie de *partitura* para cada *Performance Itinerante*, que esboçava seu caminho dramatúrgico. Essa *partitura* era nosso guia, mas mantinha um caráter poroso, em que havia abertura para que ganhasse nuances diferenciais a partir das dinâmicas relacionais entre os diversos *seres* presentes, no aqui e agora de cada dia das *performances*. O acionamento dessas *partituras* era realizado não apenas pelos *performers*, como também pelos *espectadores*, *transeuntes* e *habitantes*, em uma obra que só se completava com a presença dessa diversidade de *seres*. A *partitura* era, portanto, um esboço dramatúrgico, a partir do qual as *Performances Itinerantes* ganhavam personalidade e identidade

próprias, a ponto de atuarem como *seres ativos* e *vivos* no estabelecimento de relações com os espaços e as pessoas. Esse contorno de cada criação se constituía como um corpo poroso, se transmutando a partir das relações e gerando novas relações. Assim, dos entrelaçamentos entre os *participantes dos grupos,* os *performers,* os *espectadores,* os *transeuntes,* as *performances itinerantes* e as *espacialidades arquitetônicas*, desembocamos na ideia de uma *dramaturgia relacional*, que está sempre em movimento, com idas e vindas que vislumbram novos sentidos a partir das relações que se apresentam a cada momento.

Cada uma das *Performances Itinerantes*, entendidas como *seres* com personalidade e vida, criou diferentes formas de relação entre os envolvidos, com configurações espaciais que extrapolavam a tradicional disposição palco-plateia e que experimentavam outras distâncias, pontos de vista e posicionamentos. Sobre essas diferentes formas e configurações que as criações artísticas podem assumir, Ana Pais (2016) escreve:

> (...) todas dizem respeito a operações de escolha, seleção, enquadramento e composição. Cada espetáculo resulta de um conjunto de opções que são feitas em função do material que se seleciona, do enquadramento através do qual se dá a ver esse material (ponto de vista) e da estruturação dos seus sentidos (composição). Aqui, entende-se que a estruturação como uma tomada de consciência em relação ao modo como se dá a ver o espetáculo determina os seus efeitos perante o público. Ao escolher materiais cênicos e articulá-los na cena, o olhar artístico estrutura-os também dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência próprias a cada espetáculo (PAIS, 2016, p. 36).

Transpondo essa ideia de Ana Pais para as criações do projeto *Corpo e Paisagem*, "o modo como se dá a ver o espetáculo" (PAIS, 2016) pode ser aqui pensado como o modo que a criação artística se insere em meio ao seu contexto, quais sentidos aponta ou revela e quais formas de relação espaço-temporais e interpessoais ela propõe.

Ao refletir sobre os formatos adquiridos pelas criações realizadas em *Corpo e Paisagem*, trago as contribuições de Tania Alice e Antônio Araújo (2016) acerca das chamadas *ações disruptivas,* presentes em criações realizadas em espaços urbanos. *Ações disruptivas* são aquelas capazes de provocar algum estranhamento no *transeunte* ou interrupção nos fluxos

cotidianos da cidade, podendo variar de ações de grandes proporções a pequenos gestos sutis e delicados. “Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante seus deslocamentos nas vias urbanas” (ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 77). Assim, Alice e Araújo (2016) agrupam as chamadas ações disruptivas em quatro tipos principais: *ações corporais; ações inter-relacionais; ações contextuais;* e *ações coletivas.* Trago essa classificação para nossa discussão aqui, pois pude perceber que, apesar das criações resultantes do projeto *Corpo e Paisagem* trazerem em si características de todos esses quatro tipos, surpreendi-me ao notar que cada uma delas se relacionava mais fortemente com alguma das categorias acima.

Na primeira *Performance Itinerante,* intitulada *À Beira de Si*, em que realizamos uma longa trajetória, passando pelos *espaços subterrâneos* e ascendendo até chegarmos no *jardim suspenso*, o espaço se fez muito determinante na criação da *performance* e se tornou seu protagonista. Ao percorrermos diversos espaços, desde os mais obscuros aos mais luminosos, seria impossível reproduzirmos essa *performance* em algum outro espaço, o que lhe traz muito fortemente um caráter de criação *site-specific;* constituindo-se, como um bom exemplo de *ação contextual,* conforme os quatro tipos propostos por Alice e Araújo (2016).[44]

A segunda *Performance Itinerante*, intitulada *Escuro*, vivida através da trajetória às cegas na *biblioteca*, trouxe muito fortemente a experiência de uma relação sensível com o próprio corpo e, consequentemente, com a paisagem, ativando todos os sentidos para além da primazia da visão, sendo possível pensar essa criação como uma *ação corporal* (ALICE; e ARAÚJO, 2016). Através de uma intensificação da presença e de rupturas nos padrões perceptivos, há a introdução de uma maior consciência do movimento e de suas relações com o espaço, provocando certo estranhamento aos seus *habitantes* cotidianos através de uma mobilização física e energética da paisagem.

> No caso das ações corporais, o foco – como o próprio nome diz – encontra-se na conexão com o próprio corpo, com a respiração, com a sensação térmica interna, com o contato dos

44 Vale lembrar que a longa trajetória *À Beira de Si* acabou por se constituir como a base para a criação da trajetória *Árvore,* percorrida pelo leitor nesse texto, que, por sua vez, realizou o mesmo caminho ascendente, mas esteve recheada pelas demais *Performances Itinerantes*, agregando suas espacialidades em um novo percurso ainda mais longo.

> pés – ou de outras partes do corpo – com o piso da calçada, os ruídos urbanos, enfim, com outras formas de percepção da cidade por meio da presença física no espaço (ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 79).

A terceira criação, intitulada *Temporã*, em sua passagem pela área das *rampas* e pela *cafeteria*, dedicou-se a ações em que o grupo de *performers* se diluía por entre os *transeuntes* e, através de variações temporais, realizava ações conjuntas de forma a aparecer e desaparecer em meio aos fluxos cotidianos. Tratou-se, portanto, de uma criação que tinha um forte caráter de *ação coletiva* (ALICE; ARAÚJO, 2016), pois há a realização de uma mesma ação por todo o grupo, trazendo um aspecto de coralidade, que acabou por evidenciar as coreografias sociais já existentes na ocupação cotidiana dos espaços.

A última criação *Concreto Veraneio*, que, por sua vez, ocupou o *corredor da dança,* a *praça de entrada* e a *rua de acesso,* colocou em evidência as relações interpessoais, tendo como principal foco a criação de um dispositivo relacional a ser acionado, podendo ser considerada como um exemplo de *ação inter-relacional* (ALICE; ARAÚJO, 2016).

> No que concerne às ações interrelacionais, a ideia é que o foco esteja no diálogo físico ou verbal entre os performers e os transeuntes. A ação ocorre justamente na interação – concretizada, pretendida ou frustrada – entre esses dois polos. Evidentemente, trata-se de intercâmbios inesperados, realizados com qualquer pessoa que esteja em deslocamento por aquela via ou praça, naquele determinado momento (ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 81).

É evidente que a correlação de cada *Performance Itinerante* a alguma dessas categorias de *ações disruptivas* não tem o intuito, aqui nesse texto, de fechar a experiência, mas talvez de notar diferentes facetas que cada uma delas pôde assumir e investigar em maior profundidade, podendo assim contribuir para nossa compreensão de como os contornos e sentidos de cada criação vão se revelando pouco a pouco e vão apontando para diferentes possibilidades de relação entre corpo e paisagem, entre contemplação e criação, e entre os diversos *seres* envolvidos no fenômeno artístico. A partir de dispositivos relacionais que jogavam de maneiras bastante diferentes com os lugares e papéis dos *artistas, performers, espectadores, transeuntes* e *habitantes*, o projeto *Corpo e Paisagem* possibilitou o traçado de redes de encontros que iam se transformando a

cada local atravessado, deixando que cada situação possibilitasse a constituição de relações que extrapolavam as convenções sociais de cada espaço.

Desse caráter mutável do que intitulei de *Dramaturgia Relacional*, emergiu a possibilidade de metamorfosear as quatro *Performances Itinerantes,* transformando-as e misturando-as em uma única trajetória intitulada *Árvore*. Ao trazer o *leitor* como mais um *ser* que é *vivo* e *age*, nasce dessa relação a possibilidade de fabular novas *partituras* ou esboços dramatúrgicos, fazendo com que essa *dramaturgia relacional* se colocasse novamente em movimento, aberta a novos sentidos e direções. Veremos, portanto, mais adiante, como o surgimento do *leitor*, bem como a existência de um novo contexto pessoal, social e político, possibilitaram que as *plantas* brotassem em meio ao texto dessa tese, criando uma nova *dramaturgia relacional*, que se desenrola sempre em movimento, metamorfoseando-se.

ESPECTADORES, ARTISTAS, *PERFORMERS*, TRANSEUNTES e HABITANTES

Espaço de jogo e de relações de corresponsabilidade

Após discutirmos como os *participantes dos grupos* se relacionaram entre si e com as *espacialidades arquitetônicas*, desembocando nas criações das *Performances Itinerantes*, veremos agora como essas criações acionaram relações criativas com as várias camadas de público abarcadas pelo projeto: *performers*, *participantes dos grupos*, *artistas*, *transeuntes*, *habitantes* e *espectadores;* buscando notar como foram se desenvolvendo relações de interdependência entre as diversas pessoas do projeto, de forma a se envolverem em um espaço de jogo e de relações de corresponsabilidade.

A fim de lançar algumas primeiras perguntas que nortearão essa reflexão, peço licença ao leitor para fazer uma volta no tempo, a fim de revisitar uma experiência artística desenvolvida antes dessa pesquisa de doutorado. Tratou-se de uma prática, que intitulei de *deriva às cegas* e que foi livremente

inspirada em um exercício de Lisa Nelson[45], com quem tive a oportunidade de estudar no Estúdio Nova Dança em 2006, através de um curso intensivo. Farei, então, um breve relato de acontecimentos ocorridos durante duas proposições da *deriva às cegas* em ocasiões distintas, ambas por mim coordenadas: na primeira versão do Projeto *Corpo e Paisagem;* e na Oficina *Corpo Cidade* realizada dentro do projeto *A Descrição do Mundo* (do núcleo artístico *Cozinha Performática*); ambas desenvolvidas no CRD (Centro de Referência da Dança). Nessas duas oportunidades, tivemos como local da deriva os entornos do CRD, percorrendo ruas do centro da Cidade de São Paulo próximas ao Teatro Municipal e Praça da República. Divididos em duplas, onde um estava *vendado* e o outro era seu *cuidador*, basicamente, a proposta era a de que a pessoa vendada realizaria uma *caminhada*, sem destino certo, buscando deslocar-se pela cidade sem o sentido da visão. O *cuidador* não deveria interferir no percurso, estando ali apenas para zelar pela segurança de seu companheiro caso houvesse algum perigo no caminho.

A princípio, essa prática despertou certo temor por parte dos *participantes*, pois o centro da cidade de São Paulo, normalmente encarado como perigoso, parecia não ser um espaço seguro para estar ou ser percorrido sem a visão. No entanto, a partir do momento em que os *participantes* começavam a se conectar mais com as sensações corporais e menos com os significados e conhecimentos prévios da cidade, em sua maioria, puderam se acalmar e começar a viver uma nova experiência do espaço urbano nunca sentida. O mais surpreendente dessa situação e o que vale aqui destacar pra nossa discussão é que, aos poucos, com o decorrer do percurso, ao invés de se depararem simplesmente com o ambiente hostil e ameaçador da cidade, alguns *participantes* relataram exatamente o contrário: no geral, os *transeuntes* e *habitantes* das ruas se mostravam mais solícitos e cuidadosos do que em nossa vivência cotidiana, sendo comum, por exemplo, que se aproximassem e oferecessem ajuda aos *participantes* vendados, rompendo com aquela atitude *blasé* tão comum no dia a dia da cidade grande. Paola Berenstein Jacques (2014) descreve essa atitude *blasé* como sendo um comportamento fechado às relações e aos atravessamentos que a cidade nos traz, em que as

45 Lisa Nelson é uma artista da dança norte-americana, uma das principais referências no estudo da improvisação. Tive a oportunidade de participar de um *workshop* intensivo ministrado por ela no Estúdio Nova Dança, em São Paulo, em janeiro de 2006.

pessoas se tornam distanciadas e anestesiadas, a fim de se protegerem do "choque metropolitano", fazendo com que o espaço urbano esteja repleto de uma "indiferença brutal" e de um "isolamento insensível" (BENJAMIM apud JACQUES, 2014).

> [...] passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer (BENJAMIM apud JACQUES, 2014, p. 52).

Durante a *deriva às cegas*, pude presenciar e ser *espectadora* de dois momentos muitos sensíveis e significativos, que espelham bem a abertura e a vulnerabilidade ao outro presentes nos encontros improváveis entre desconhecidos no meio da rua: na primeira situação, um *participante* vendado estava tateando suavemente o rosto de uma mulher desconhecida, enquanto conversavam livremente; na segunda, uma participante vendada conversava longamente e a uma pequena distância com um homem sentado em uma cadeira, que, aos poucos, pude notar ser cego. Eu, enquanto *espectadora* dessas duas situações, fui profundamente tocada pela delicadeza, intimidade e poesia presente nesses acontecimentos tão simples e, ao mesmo tempo, tão revolucionários. Na primeira situação, é incrível perceber como, em uma sociedade patriarcal como a nossa, onde a mulher se sente constantemente ameaçada na grande cidade, a vulnerabilidade causada ao corpo de um homem, devido ao uso de vendas, possibilitou que uma *transeunte* se deixasse ser tocada em seu rosto por esse alguém desconhecido, sem viver aquilo como uma violência, mas sim como um encontro sensível. Acostumadas a se protegerem constantemente de toques e abusos masculinos, as mulheres têm seus comportamentos moldados a partir de estratégias de segurança, onde é necessário estar alerta, e onde não é possível relaxar no encontro com o outro. Ali, por alguns instantes, esses medos ficaram mais aplacados e foi possível se abrir ao reconhecimento tátil dos toques sutis da ponta dos dedos de um desconhecido, bem no meio da rua em pleno centro da cidade. Na segunda situação, agora foi a vez de uma *participante* mulher vendada desenvolver uma longa conversa com um homem desconhecido, sem ter qualquer informação visual deste. É forte

pensar na possibilidade dessa *participante* ter acessado um outro tipo de vulnerabilidade, diferente daquela amedrontadora de seu cotidiano, em uma situação em que podia relaxar e *baixar a guarda*, tendo um cuidador por perto, sendo possível se abrir ao outro em uma experiência de maior proximidade. E o mais surpreendente dessa segunda situação é que a *participante* vendada conversava com um homem cego, em uma situação em que, nem a *participante* sabia de sua cegueira, nem tampouco o homem cego sabia que ela estava vendada. Sem os preconceitos que as informações visuais poderiam trazer em relação ao outro, travou-se um diálogo *às cegas* banhado de sons, texturas e palavras que compunham um encontro improvável e surpreendente em meio ao caos da cidade. A ausência da visão parecia descortinar, para além de novas sensações das paisagens urbanas e de seus detalhes, novas relações de confiança e entrega em que a vulnerabilidade da pessoa vendada parecia possibilitar a aproximação e a abertura dos *transeuntes*, estando ambos menos armados e mais entregues.

Ao rememorar essas situações e perceber o encantamento gerado por elas, pude me dar conta que aqui residia uma primeira reflexão importante para nossas discussões sobre as relações traçadas entre as diversas pessoas envolvidas em *Corpo e Paisagem*. Ao pensarmos em uma *pessoa*, parece automático que a compreendamos como um indivíduo que possui um nome, uma ocupação, uma identidade, uma personalidade, com contornos definidos, com um mundo interno pessoal separado do mundo e das pessoas que a rodeiam. Em nossa sociedade capitalista, a ilusão de independência e autonomia é cultivada ferozmente, gerando relações utilitaristas e manipulatórias, nos afastando da experiência de sermos seres inacabados, vulneráveis, precários e dependentes. Ser vulnerável é visto como fraqueza, deixar-se enredar em relações significativas e afetivas perde seu valor, e, aos poucos, vemos serem poucas as interações que nos envolvem a ponto de nos transmutarem.

Parto, portanto, dessa busca por reencontrar nossa vulnerabilidade como estado corporal fundamental nessa pesquisa, desconfigurando aquilo que supostamente nos protege e nos dá a ilusão de autonomia, para tentar acionar experiências compartilhadas banhadas de contaminações mútuas, onde podemos ver surgir criações a partir dos

encontros e das redes complexas entre *seres*. Assim como na descrição das experiências da *deriva às cegas*, e inspiradas por elas, pude desenvolver no projeto *Corpo e Paisagem* diversas práticas em que a visão era suprimida, buscando causar um embaralhamento perceptivo, que impulsionasse as pessoas para fora de seus condicionamentos de percepção pautados na ilusão de independência. Essas diversas experiências de ausência de visão propiciaram uma relação de maior cumplicidade e intimidade entre *participantes dos grupos, performers, espectadores, habitantes* e *transeuntes*. Uma delas se deu através da proposta da *conversa às cegas*, vivida durante o processo de pesquisa do grupo *Encontro, Coletividade e Celebração.*

A proposta da *conversa às cegas* foi a de que cada *participante* do grupo saísse vendado em uma caminhada sem rumo pelos espaços de convivência do CCSP, buscando encontrar no caminho algum *habitante* ou *transeunte* com o qual pudesse desenrolar uma *conversa às cegas*. Sobre essa experiência, ao final de todo o projeto, uma participante fez o seguinte relato espontâneo:

> Uma das coisas mais inesperadas que me aconteceram foi quando parei em uma consulta de tarot - durante um exercício onde deveríamos nos deslocar vendados pelo espaço até encontrar alguém com que pudéssemos conversar - surpreendentemente ao invés de ser uma intrusa, de acordo com a taróloga, eu fiz parte da leitura do baralho dela como uma espécie de arquétipo vivo. Não me recordo da interpretação (provavelmente porque não entendo nada sobre) mas lembro de conversar alguns minutinhos com ela e com o atendido. Esta simples convivência me abriu um pequeno vão que evidenciou que o uso espontâneo do espaço (ou que a paisagem) está em um lugar muito além da visão (A., 2019).

O caráter imprevisível desses encontros e conversas às cegas colocou os *participantes do grupo* em situações inusitadas, onde seus corpos viviam uma maior vulnerabilidade. A partir de relatos dos *participantes*, pude perceber que os encontros desencadeados por essa experiência foram bastante diferentes entre si, alguns com duração mais longa, outros menos, mas em sua maioria se deram através de rumos improváveis, com assuntos que apresentavam certa profundidade e eram incomuns para um encontro habitual entre pessoas desconhecidas. Conversar sem ter a informação visual sobre o rosto da pessoa, sua aparência corporal, suas roupas, sua idade

ou seu jeito de se mover promoveu uma situação em que os preconceitos estiveram mais em suspensão, abrindo a escuta para outras camadas de contato que vão além da primeira impressão visual. O som da voz, seu ritmo e sua textura, bem como os assuntos tratados, ganhavam, assim, maior importância e passavam a ser sentidos com maior sutileza e sensibilidade. A própria temporalidade da conversa se modificou, os tempos de pausa e a respiração ganharam tonalidades outras e propiciaram encontros que iam além daqueles mais cotidianos e superficiais. Estabeleceu-se uma proximidade entre *performer* e *transeunte*, onde o que interessava não era propiciar uma cena a ser assistida, mas sim estabelecer um dispositivo relacional que fizesse com que a arte se localizasse como um "estado de encontro fortuito" (BORRIAUD, 2009).

Sobre a experiência da *conversa às cegas*, durante as pesquisas do grupo *Encontro, Coletividade e Celebração*, a Participante K fez o seguinte relato:

> Mãos acesas. Dedos que buscam o espaço. Pés despertos. Que terrenos são esses?
> Nariz que acorda. Cheiro de branco, verniz, tinta. Cheiro de luz e frescor.
> Ouvidos que destampa, mar de vozes invade a cabeça.
> O vento abraça.
> <u>Primeiro encontro</u>
> De repente, uma mesa. As mãos tateiam as bordas quadradas. Um sorriso tímido e curioso. "Tem alguém aí?" A, estudante de direito. 19 anos. Sentada à direita da mesa. À esquerda, I, 18 anos, vestibulanda, primeira vez no CCSP. As duas me acolhem. Em minha cabeça, A tem os cabelos escuros, longos e lisos, I a tem os cabelos cacheados. Imagino A vestindo uma blusa branca e calça preta, sapatilhas no chão, sentada sobre as pernas. I tem unhas vermelhas. A tem prova na faculdade, mas não está contente com o curso. Quer medicina, ortopedia. Conversamos sobre esqueletos. O frio interrompe nossa conversa.
> <u>Segundo encontro</u>
> No caminho, cheiro de madeira, novamente o branco invade os sentidos. Sou conduzida a sentar no chão e tenho a sensação de que estou num canto, talvez uma parede atrás de mim ou uma coluna de metal. Escuto música, bem baixinho. Saindo de um fone de ouvido. Sigo a música com os ouvidos e o corpo. Não reconheço o que estão falando, mas me agrada. Dou tempo ao tempo, sei que há alguém ali, quieto, me olhando. Mas espero. Sinto cheiro de perfume. Alguém está bem perto. Arrisco tocar. A mão esquerda avança levemente para o lado, encontro tecido, uma perna. Sinto como quem quebra a redoma de vidro e se liberta do isolamento.

> Conversamos. L, peruano, mora no Brasil há 12 anos, mas ainda carrega na fala sua casa. Ambos estamos à vontade. Conversamos como se fôssemos velhos amigos. Não há pausas, hesitações. A venda despiu nós dois de nossas vergonhas. Conversamos sobre isso. "Conversamos como se estivéssemos bêbados", esse é o lema de L. Encontrou na bebida a chave para a desinibição. Falo com as mãos, ele repara. Está muito interessado na experiência de vendar os olhos. Me conta que já fez isso na rua, andou de olhos fechados, mas tropeçou. Falamos muito sobre os sentidos. A cor verde me vem aos olhos. Estamos numa biblioteca, ele me revela, mas não consigo imaginar livros. Apenas o canto de sinuca no qual me encontro, mas não me sinto encurralada. É como se todo o resto fosse um borrão e a luz, um foco de luz recai sobre as nossas cabeças. Pergunto o que ele está ouvindo, "Salsa", me responde. O tempo voa e nossa conversa é interrompida por F. Estamos atrasados! Despeço-me sorrindo, me sentindo abraçada por esse encontro (K., 2019).

É interessante notarmos algumas peculiaridades desse relato da Participante K. Em um primeiro momento, fica nítida a relação sensível com elementos do espaço, com a ativação dos demais sentidos pra além da visão, revelando um corpo mais vulnerável e atento aos sutis (porém grandiosos) atravessamentos que as nuances arquitetônicas lhe despertavam. Em um segundo momento, ela relata seu primeiro encontro interpessoal, onde ela banha sua experiência de uma imaginação visual em relação às características físicas de suas interlocutoras, podendo criar suas qualidades corporais. Em um terceiro e último momento, ao estar mais sintonizada com o tato e a audição, ela descreve o jogo sutil envolvido na aproximação corporal a um *habitante* do espaço, em uma espécie de dança que sente as delicadas camadas que os distanciam, tateando e escutando, pouco a pouco, a constituição do encontro: daí surge o incrível momento em que se rompe certa barreira e a dupla pôde se deixar surpreender e levar por uma conversa fluida e íntima, difícil de ser experimentada em uma situação cotidiana. Vale lembrar que mais uma pessoa se fazia presente: o *cuidador*, que ao se manter invisível, porém presente, tinha uma função preciosa de sustentação e testemunho daquele momento sensível, irrompendo da escuridão apenas quando foi necessário dar um contorno de encerramento, chamando a Participante K para o retorno ao cotidiano.

Em consonância com os estudos voltados para uma Ecologia da Atenção (CITTON, 2014)[46], podemos dizer que essa experiência engajou seus *participantes* em uma espécie de *improvisação sutil de micro gestos*, que possibilitou a vivência da *reciprocidade* e de uma *sintonia afetiva*, fazendo com que convergissem a um estado de *atenção conjunta*, e não puramente individual. Viveu-se ali uma *prática atencional* (CITTON, 2014) que estabeleceu relações abertas ao imprevisível, ao invés de se pautarem em atitudes rotineiras e automáticas. Nesse lugar de risco, foi possível que a comunicação fosse muito além de uma transferência de informações e se ancorasse no sentimento de comunhão e de cuidado, em sintonias afetivas que se dão através de uma co-presença sensível. Assim, parece ter se instituído um Ecossistema Atencional (SANCOVSKI, FERRAZ, KASTRUP, 2018), onde houve a experiência de uma atenção conjunta concentrada, porém desfocada, que se fundamentou nos princípios da *reciprocidade*, da *sintonia afetiva* e das *práticas artísticas de improvisação*, gerando um "sentimento compartilhado de uma co-presença sensível às variações afetivas dos indivíduos" (CITTON, 2014, p. 127). A Ecologia da Atenção, pautada na ideia de que a atenção não é um fenômeno individual, mas sim coletivo, busca compreender como é possível a criação e vivência de Ecossistemas Atencionais que escapem da lógica hegemônica presente na Economia da Atenção.

> Estes constituem uma proposta de intervenção sobre os ecossistemas atencionais existentes. Através de práticas atencionais diversas pretendem criar sistemas de valores que tensionem as formas hegemônicas. É neste sentido que a Ecologia da Atenção, diferente da Economia da Atenção, faz uma aposta estética (SANCOVSKI; FERRAZ; KASTRUP, 2018, p. 7).

A proposta da *conversa às cegas* foi posteriormente agregada à *Performance Itinerante* "*Concreto Veraneio"* que se estabeleceu na *praça de entrada* e na *rua de acesso*. Nesses

46 A Ecologia da Atenção (CITTON, 2014) se pauta na ideia de que a atenção não é um fenômeno individual, mas sim coletivo, buscando compreender como é possível a criação e vivência de Ecossistemas Atencionais, que escapem da lógica hegemônica da Economia da Atenção, em que esta virou um produto a ser comercializado. "A principal tese da economia da atenção é que há, cada vez mais, uma grande oferta de produtos e bens culturais, mas existem recursos limitados de recepção desses bens. Portanto, na nova economia o que é raro e escasso é a atenção. É a atenção que tem e produz valor. A ideia de que a oferta é abundante, mas que a atenção é rara, fez com que o mundo dos negócios e a publicidade rapidamente voltassem seu interesse para a economia da atenção. [...] Na busca por uma nova colocação do problema é desenvolvido o conceito de Ecologia da Atenção." (SANCOVSKI; FERRAZ; KASTRUP, 2018, p. 6).

espaços entre a rua e o CCSP, entre o dentro e o fora, foram vividas várias *conversas às cegas* entre diversas pessoas, em encontros em que os papéis assumidos por cada um (*performer, transeunte* ou *espectador*) foram deixados de lado, para que pudessem apenas conversar livremente, sem nenhuma finalidade, apenas pelo prazer de ouvir e ser ouvido. Constituíram-se, assim, encontros fugazes e sensíveis entre desconhecidos.

Durante *Corpo e Paisagem*, a restrição da visão foi utilizada diversas outras vezes como maneira de descondicionar nossos vícios perceptivos e de relação, gerando diferentes Ecossistemas Atencionais através da sintonização dos demais sentidos, como o tato, a audição, o olfato e o paladar, normalmente negligenciados e desvalorizados em nossa sociedade. Na *Performance Itinerante "Escuro",* que transitou pelos espaços da *biblioteca*, foi a vez dos *espectadores* estarem vendados, alterando radicalmente a atitude de contemplação visual atribuída tradicionalmente ao *espectador*. Em nossas ações pela *biblioteca*, a noção de contemplação da obra artística se viu modificada à medida que a experiência visual do *espectador* foi restringida, não havendo algo a ser assistido, mas sim vivenciado através dos outros sentidos do corpo.

> Habituado a uma já conhecida coreografia do espetáculo (comprar ingresso, entrar no teatro, permanecer sentado no escuro, aplaudir e sair), o espectador é convidado a seguir outros passos, podendo ser radicalmente colocado em uma posição pouco usual (MÜLLER, 2020, p. 232).

Portanto, o *espectador* sem a visão vê seu papel e sua coreografia modificados, lançando-se a um não-saber e à surpresa que surgia enquanto *participante* e cocriador da obra, sentindo-se também, em alguns momentos, no papel de *performer.* Essa experiência sensorial bagunçou os padrões perceptivos do *espectador* e o dirigiu a formas inusitadas de relação sensorial com a paisagem, desabituando-o e possibilitando que sua própria maneira de se mover se visse alterada.

> O que fez Lygia, eu vi muitas vezes nos cursos de improvisação em dança contemporânea. Por exemplo, colocam-se no chão diferentes materiais, pede-se às pessoas que caminhem em cima deles, de olhos fechados, de maneira

> a criar uma outra relação com o chão, com o espaço. A partir dessa percepção, um novo gesto é criado. [...] Não posso mudar o meu gesto se não mudar a relação que mantenho com o meu corpo e com o espaço através da percepção. Se dermos a alguém óculos que modifiquem a maneira como irá perceber o espaço, ele se moverá de maneira diferente (GODARD, 2006, p. 75).

De forma semelhante às obras sensoriais de Lygia Clark, as experiências de olhos vendados na *biblioteca* do CCSP convocaram o *espectador* a caminhar pelo espaço, sentindo as irregularidades do chão, tateando objetos, escutando os ruídos dos frequentadores, sentindo os cheiros fortes dos livros ou as ventanias geradas pelos ventiladores espalhados no espaço. Tudo aquilo que sempre esteve lá, surge como uma grande descoberta, com um novo gosto, em uma sensação corporal de extrema presença e, ao mesmo tempo, de uma profunda vulnerabilidade. Ao invés do conforto de cadeiras onde se sentam de maneira segura e previsível em uma plateia de um teatro, os *espectadores* se veem postos em uma situação desconhecida, arriscada e imprevisível. Desse lugar incerto, surgem possibilidades de transformação que buscam menos a ideia de eficiência e produtividade, tão presente em nossa sociedade contemporânea capitalista, e mais a reivindicação de experiências qualitativas que devolvem ao corpo sua sensorialidade e sensibilidade.

> Esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. Cheguei então ao conceito que formulei como *suprasensorial*. [...] É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos [...], levar o indivíduo a uma "suprasensação", ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais. (OITICICA apud JACQUES, 2014, p. 233, grifos do autor)

Com essa experiência, a noção de *espectador* se move e encontra outros contornos porosos. Ao invés de uma experiência pautada na visão e na exterioridade à obra artística, ele percebe e age a partir de suas sensações táteis, olfativas e sonoras. A separação entre percepção-ação e contemplação-criação se desfaz.

Portanto, na passagem pela *biblioteca*, a obra artística se fez a partir da relação e do encontro de cada dupla *performer-espectador,* que, imersa em uma rede de relações entre elas, acabava por dar a ver uma obra processual que

habitava de forma pouco usual o cotidiano daquele espaço. Esse grupo de duplas caminhantes saltou aos olhos dos *habitantes* e *transeuntes* da biblioteca, que por alguns instantes transformaram-se em *espectadores* de uma espécie de dança que emanava das relações sensíveis e de cumplicidade entre *espectador, performer* e *espaço*. A percepção cotidiana e automática dos *habitantes* da *biblioteca* foi momentaneamente alterada, de forma a abrir seu olhar para detalhes e sensações que normalmente passam despercebidas, convocando um estado contemplativo àqueles corpos cotidianos.

Através da experiência em duplas, outra inversão de papéis ocorreu: o *performer* se tornou *espectador* das experiências sensoriais do *espectador* que ele acompanhava, ao passo que este último passou a ser o *performer-criador* de relações poéticas com o espaço. Nessa mistura de papéis, nasce uma relação profunda entre cada dupla formada por *performer* e *espectador*, exigindo um estado de sensibilidade que promovia tanto a experiência da alteridade, quanto a possibilidade de comunhão em torno de uma ação comum. Como escutar e ser sensível ao corpo do outro? Como conduzir o outro a um espaço de liberdade? Como possibilitar que um estado de vulnerabilidade seja libertador e não aterrorizador?

> Como toda origem, desde a raiz até o útero da mãe, a experiência da vida sensível começa no escuro. Nesse estado quase líquido, por sua fluidez, ele foge ao controle e é necessário confiar. Confiar no escuro pode ser divertido e libertador. (Relato de uma *espectadora* de *Escuro*)

Através do toque das mãos e braços, um lugar de diálogo silencioso foi construído. A relação entre *performer* e *espectador* deixou de ser distanciada e passou a ser de uma proximidade radical: lado a lado e em contato físico direto, nasceu uma relação de confiança e cumplicidade. O toque de pele com pele entre *espectador* e *performer* diminuiu concretamente a separação entre essas supostas polaridades, colocando-as em contato físico, em uma relação de intimidade. Com uma musculatura mais flexível e aberta ao outro, o *performer* buscava conectar-se às intenções e tensões do *espectador*, vivendo-as em seu próprio corpo, em um diálogo ponderal em que o corpo de um brinca de se tornar parte do corpo do outro. Emprestando as palavras de Suquet (2011)

sobre a dança do Contato Improvisação, houve uma "redistribuição dos padrões espaciais e sociais das distâncias entre as pessoas".

> O tato pode, com toda a razão, ser apresentado ali como "um sentido revolucionário". [...] O tato, este sentido bastante primitivo e culturalmente desvalorizado, passa a ser, o vetor de uma "redistribuição dos códigos espaciais e sociais da distância entre as pessoas." [...] A armadura muscular tende a se fazer mais flexível, os próprios tecidos do corpo amolecem, aprende-se a acolher e a ser acolhido. [...] Nessa dança do tato, o maior dos órgãos do corpo, que é a pele, desenvolve uma extrema sensibilidade que não tem nada de superficial. Não só os captores táteis distribuídos sob o nosso envoltório cutâneo informam o cérebro sobre o estado do peso, massa, da pressão e do esforço, mas podem, se necessário, funcionar como uma alternativa da visão (SUQUET, 2011, p. 536, grifos da autora).

Adentra-se aqui no que o antropólogo Edward Hall (1977) chamou de *distância pessoal*, ou seja, uma distância interpessoal mais próxima em que é possível tocar o outro, sentir seu cheiro e o calor que emana de sua pele, mas que não é possível ter uma visão totalmente focada. Segundo ele, a essa distância pequena, a visão, incapaz de focar de perto, deixa de ser o sentido mais solicitado e os outros sentidos se tornam mais influentes na relação com o outro. Com os olhos vendados em nossa passagem pela *biblioteca*, a preponderância dos outros sentidos se tornou ainda mais forte. Longe de uma visão controladora que torna o outro mais um objeto dentre os demais, não há a ilusão de controle e o corpo do *espectador* se torna aberto, vulnerável e em contato próximo com o *performer*. Nesse diálogo silencioso que envolvia corpos sensíveis e vulneráveis, não se tratou, entretanto, de uma dependência total nem de uma relação íntima indiferenciada; ainda havia o contorno da pele que delimitou e abriu o corpo ao outro, em um ato que incluiu cumplicidade e alteridade, entrega e liberdade, descontrole e responsabilidade.

Assim, os contornos que tradicionalmente delimitam as identidades do *artista* e do *espectador* foram sendo reconfigurados. Tradicionalmente, na dança cênica realizada em teatros com palco italiano, o *artista* e o *espectador* assumem posições opostas no espaço e desempenham papéis bastante distintos, estando identificados, por um lado, com a atuação, a

criação, a atividade e o ficcional, e, por outro, com a recepção, a contemplação, a passividade e o real, sendo encarados como polaridades distantes entre si, mas ambos essenciais para o fenômeno artístico.

Com a distribuição espacial de palco-plateia, apesar de serem acionados outros sentidos para além da visão, ao *espectador* é atribuída uma atitude contemplativa eminentemente visual. O enquadramento presente no teatro italiano, assim como já discutido anteriormente nesse texto, tem suas origens no enquadramento da pintura, que, ao tentar dar conta da totalidade de uma paisagem, recorta-a e cria uma ilusão perspectiva, dando a sensação ao *espectador* de uma visão de cima, distanciada e ideal. Do *espectador*, se espera uma atitude de observação externa, buscando restringir suas expressões e gestos corporais, em prol de uma atitude fundada na visão contemplativa, baseada em uma atenção focada que privilegia a frontalidade. Ao retirar do *espectador* sua visão e ao convocá-lo a estar presente com todos os seus sentidos corporais, a experiência da contemplação se espalha para todo o corpo, indo além da pura visualidade, sendo experimentada a partir de micro-gestos sensíveis que percebem e compõem paisagens.

> Perceber, ouvir o contexto, é uma atividade. É preciso que a percepção seja produção ou apresentação de alguma coisa, para que esse momento de improvisação não seja uma simples introspecção individual e dê alguma coisa em partilha. É preciso igualmente, para evitar ser uma simples transcrição da realidade, que esse lugar *entre* da percepção seja a oportunidade de uma intensificação, de um agenciamento, em poucas palavras: de uma composição. Em que medida a composição já está em jogo nesses movimentos de percepção? (BARDET, 2014, p. 196).

Destaco, assim, uma das características da arte relacional: a contestação das polaridades passivo-ativo e percepção-ação, além da polaridade contemplação-criação, que, por sua vez, está na base da separação entre *espectador* e *artista*. A ideia de que há uma composição inerente à percepção traz o embaralhamento entre os supostos papéis do *artista* e do *espectador* e escancara que o que esteve em jogo nas *Performances Itinerantes* do projeto *Corpo e Paisagem* não foi a necessidade de tirar o *espectador* de sua *passividade* e colocá-lo

forçosamente em *ação*, mas sim em jogar com esses papéis de forma a que não se constituíssem mais como oposições e como lugares rígidos em que houvesse pouca margem para a inserção de relações outras com o mundo.

> Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Segundo o artista Cassiano Quilici (2018), a palavra contemplação é encarada com certa suspeita por diversos discursos e movimentos artísticos, pois acaba sendo erroneamente associada a uma atitude puramente passiva por parte do *espectador* ao entrar em contato com uma obra de arte. No entanto, ao revisarmos aqui essa noção de contemplação, encarando-a como um estado sensível de todo corpo em uma sensação de comunhão com o mundo, e não como uma atitude passiva, imóvel e centrada unicamente no sentido da visão, podemos devolver-lhe sua força criativa, baseada em uma percepção aguda que engloba todos os sentidos e que inevitavelmente traz seu caráter compositivo. Além disso, em *Corpo e Paisagem*, essa atitude contemplativa permeou todo o projeto e se fez presente não apenas na experiência do *espectador* como também na dos *participantes dos grupos* e *performers*, como uma forma de acessar outra presença corporal, outras camadas de percepção da paisagem e outras formas de relação interpessoal.

> As artes performativas formam um campo de pesquisa na cultura contemporânea em que diferentes qualidades de atenção e percepção podem ser investigadas teórica e praticamente. [...] Diretores como Meyerhold, Brecht, Artaud e Grotowski trabalhavam com a ideia de que o ator deveria criar um “bom espectador” interno dos seus próprios hábitos e ações, um olhar agudo e isento de

> julgamentos, que poderíamos aproximar da percepção contemplativa. Mais recentemente, a incorporação de procedimentos ligados à educação somática nos treinamentos cênicos visa o desenvolvimento de uma qualidade semelhante de atenção e propriocepção (QUILICI, 2018, p. 5).

O *performer*, portanto, também é convocado a sair de uma posição identificada apenas com a ação e a criação, para assumir um estado de atenção próximo a uma percepção contemplativa. A partir daí, pode, então, desenvolver seus posicionamentos, estando sensível à sua própria sensação corporal, com uma escuta apurada da situação em que está inserido e atento aos posicionamentos dos diversos *seres* que compartilham do fenômeno artístico. Trata-se de um estado que não é totalmente ativo nem passivo e que busca estar profundamente conectado àquilo que o rodeia. O mesmo ocorreu com a minha posição enquanto *artista* propositora do projeto: ao invés de propor ações fechadas aos *participantes dos grupos* ou apresentar aos *espectadores performances* espetaculares, passo a ter, como foco principal, o desenvolvimento de um estado de percepção apurada aos diversos elementos inerentes ao fenômeno artístico, mais vinculado à escuta e à contemplação, em um acompanhamento sensível de seus processos. Ao se tornarem *espectadores* involuntários de diversas performances, os *transeuntes* e *habitantes* dos espaços puderam, também, em diversas situações do projeto, se sintonizarem a essa atitude contemplativa. Assim, a contemplação, estendida a todos os envolvidos no projeto, ganha importância a partir dessa reconfiguração de sua compreensão.

Como forma de aprofundar um pouco mais essa discussão, descreverei a seguir como a ideia de contemplação também foi remexida a partir de um jogo realizado ainda em caráter de pesquisa durante o grupo *Sensorialidade*. Tratou-se de um dispositivo de jogo que tinha como proposição inicial a escolha de cada participante de pontos de vista a partir de onde pudesse observar longamente a paisagem descortinada à sua frente.[47] A experiência se iniciava com todos os participantes sentados em cadeiras formando um círculo. Ao iniciar o jogo, cada participante tinha a liberdade de trocar sua cadeira de posição, elegendo um ponto de vista que lhe parecesse mais interessante para contemplar, tendo como única regra que o

47 Este dispositivo de jogo foi inspirado na proposição do artista-interventor espanhol Diego Agulló chamada *chair-game*.

participante que estava à sua direita no círculo inicial nunca saísse do seu campo de visão. Ou seja, esta pessoa sempre deveria estar no seu campo de visão e sempre faria parte da paisagem que este estava a contemplar. Isso garantia que o grupo se mantivesse conectado em rede e que acabasse por realizar uma trajetória pelo espaço que mesclava a liberdade individual com as configurações do coletivo.

Iniciado o jogo, à medida que os participantes moviam suas cadeiras, quantas vezes quisessem, o círculo ia se desfazendo dando vez a muitas possibilidades de composições no espaço.[48] O estado cultivado era de contemplar sem pressa as paisagens e suas composições, dando tempo para que o olhar relaxasse, indo além de uma visão cotidiana. Nesse estado de escuta e atenção relaxada, os *participantes* puderam experimentar o observar e, ao mesmo tempo, o ser observado, contemplando uma paisagem e sendo paisagem para a contemplação de alguém.

> A ética da alteridade se traduz em uma estética do contágio. Somos visíveis e videntes, móveis e moventes (Chauí, 2012). Rompe-se assim com uma lógica espacial construída pela dicotomia entre sujeito e objeto, espectador e *performer*. O espaço emerge dos "entres", das relações intra perceptivas entre os corpos, porque o ser – seja qual for o seu reino – não está contido nos limites de sua pele (FERRER, 2020, p. 13).

Assim, os papéis de *espectador* e *performer* se viam mesclados, em uma espécie de dança entre eles, levando-nos novamente à quebra das supostas polaridades passivo-ativo, percepção-ação, corpo-paisagem. Quem contempla e quem compõe? Quem é *espectador* de quem? O ponto de vista que cada um assume propõe certa composição no espaço? Há alguma separação entre o corpo de quem contempla e a paisagem em que se insere? Durante o desenrolar do jogo, a escolha dos pontos de vista a partir de onde contemplar demonstravam já sua potência compositiva no espaço, desenhando inusitadas formas de ocupação que inevitavelmente

48 Esta prática com as cadeiras descrita acima foi realizada em duas ocasiões, dentro de edições distintas do Projeto *Corpo e Paisagem*. A primeira ocorreu durante a primeira versão do projeto, nos arredores do CRD (Centro de Referência da Dança), ou seja, o jogo percorreu o Vale do Anhangabaú, o Viaduto do Chá e ruas próximas ao Teatro Municipal de São Paulo, e durou aproximadamente 1h30min. A segunda vez ocorreu na segunda versão do projeto, durante o Grupo de Investigação *Sensorialidade*, percorrendo diversos espaços do CCSP (Centro Cultural São Paulo), com duração aproximada de 1 hora.

dialogavam com a arquitetura e estabeleciam composições coletivas, criando redes e linhas entre os *participantes*. Contrariamente à ideia de um ponto de vista *ideal*, experimentamos, de diversas formas, a ocupação e a percepção da paisagem, a partir de múltiplos pontos de vista, transitando entre eles, a fim de nos tornarmos mais conscientes de a partir de onde vemos, nossas localizações e situações, em um reconhecimento crítico desses posicionamentos e do que eles representam. A contemplação deixa de ser um ato puramente visual e frontalizado, com um ponto de vista *ideal* direcionado ao centro de uma cena, para se tornar um ato de todo o corpo, imerso na paisagem, em uma percepção descentralizada que busca olhar para as periferias e para os espaços esquecidos. Nesse jogo, que perpassa por múltiplos pontos de vista e que convoca cada pessoa a se posicionar, percebendo que o lugar de onde se olha é parcial e compõe com aquilo que é visto, apontamos para o caráter compositivo e de criação que está inerente ao simples posicionamento de um corpo que só pretende contemplar. Recusou-se, assim, "a ideia de um ponto de vista único ideal de onde se deve observar, um ponto de vista que olha de fora a partir de um lugar neutro, um ponto de vista sem um corpo onde é possível apreender a verdade das coisas" (PADOVAN, 2020, p. 13).

Esse jogo compositivo deixou em evidência os posicionamentos de cada pessoa e sua importância dentro da constituição do coletivo, ativando uma *visão encarnada* (HARAWAY, 1995), ou seja, uma visão que não é ideal, única e totalizante, mas sim corporificada, situada e parcial, ativando uma maior consciência sobre *a partir de onde se vê*.

> Como ver? De onde ver? Quais os limites da visão? Ver para quê? Ver com quem? Quem deve ter mais de um ponto de vista? Nos olhos de quem se joga areia? Quem usa viseiras? Quem interpreta o campo visual? Qual outro poder sensorial desejamos cultivar, além da visão? (HARAWAY, 1995, p. 28).

Donna Haraway (1995) escreve sobre a importância de uma visão parcial e não universal, de uma visão que nasce de um corpo situado. Para ela, o conhecimento sobre o mundo deve se dar a partir desta *visão encarnada* e não através de uma pretensa universalidade, recusando, assim, o ideal da nossa ciência patriarcal. A observação objetiva e distanciada para os

objetos, conforme proposta pelo pensamento hegemônico da ciência, visa a análise que se dá a partir de um ponto de vista *ideal* e privilegiado, a fim de chegar à *verdade* desses objetos. Assim, Haraway se debruça sobre o estudo da experiência da visão e percebe como este sentido corporal foi sendo apropriado pela ciência a fim de torná-la distanciada e descorporificada, defendendo a importância de reencontrar uma experiência visual corporificada e situada.

> Gostaria de continuar apoiando-me metaforicamente num sistema sensorial muito difamado do discurso feminista: a visão. A visão pode ser útil para evitar oposições binárias. Gostaria de insistir na natureza corpórea de toda visão e assim resgatar o sistema sensorial que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum. Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação (HARAWAY, 1995, p. 18).

Segundo Donna Haraway (1995), a busca de um poder absoluto presente na história da ciência faz com que a visão seja utilizada de forma perversa, relacionada ao colonialismo, ao capitalismo, à supremacia masculina e ao militarismo. Portanto, ela defende a importância de se nomear *onde estamos* e *onde não estamos*, recusando a ilusão de uma visão que transcende os limites e as responsabilidades, e tomando consciência da corporificação específica e particular da visão. "Apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva" (HARAWAY, 1995). Assim, ela nomeia de *objetividade feminista* esta objetividade que nasce de um conhecimento localizado e que percebe que esta localização não é universal, mas ao contrário, limitada. "A partir desse pensamento, podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver" (HARAWAY, 1995).

> Muitas correntes do feminismo tentam estabelecer bases teóricas para uma confiança especial na perspectiva dos subjugados; há boa razão para se acreditar que a visão é melhor abaixo das brilhantes plataformas espaciais dos poderosos [...]. Vinculado a essa suspeita, este texto é um argumento a favor do conhecimento situado e corporificado e contra várias formas de postulados de conhecimento não localizáveis e, portanto, irresponsáveis. Irresponsável significa incapaz de ser chamado a prestar contas. Há grande valor em definir a

> possibilidade de ver a partir da periferia e dos abismos (HARAWAY, 1995, p. 22).

Dentro dessa perspectiva, a *visão encarnada* é uma visão limitada e situada, que toma consciência de seu ponto de vista. Não há a busca por um objeto perfeito e fetichizado a partir de um ponto de vista privilegiado, inteiro e total, fazendo com que a ótica seja uma *política de posicionamentos*. "Posicionar-se é, portanto, a prática chave" (HARAWAY, 1995). Ao resistir a uma política de finalidade e de simplificação, buscam-se redes de posicionamentos diferenciais que implicam em responsabilidade e vulnerabilidade. A quem é dado o privilégio de ver a partir de certos pontos de vista? Quem está apartado ou excluído? Como, em nosso dia a dia, determinantes sociais e políticos controlam, excluem ou limitam os posicionamentos de acordo com as características étnico-raciais, de classes sociais, de gênero, etc, fazendo com que certos pontos de vista estejam limitados a grupos privilegiados? Fugir de uma política de finalidade e de simplificação possibilita que essas estruturas de dominação hegemônicas sejam desestabilizadas, encontrando o conhecer a partir de uma *visão encarnada* e um corpo *situado*, que assume e toma consciência desse ponto de vista de onde se olha. Essas visões encarnadas e situadas não tentam, portanto, transcender seus limites, como uma única visão de cima, mas se reconhecem e se nomeiam como visões parciais e vozes vacilantes que têm limites e que veem desde algum lugar.

> Estou argumentando a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo. Só o truque de deus é proibido (HARAWAY, 1995, p. 30).

Ao transpor essas inquietações de Haraway (1995) para o escopo da pesquisa prática do projeto *Corpo e Paisagem*, a busca por uma *visão encarnada* e *situada* se fez presente tanto em relação à experiência do *espectador* quanto à dos *transeuntes, habitantes, participantes dos grupos* e *performers*, na medida em que estabelecia relações diferenciais com as paisagens e a obra artística que fugiam de uma visão ideal, única

e totalizante, convocando cada pessoa a se posicionar e reconhecer seu posicionamento.

Durante os compartilhamentos das *Performances Itinerantes*, os *espectadores*, que tinham ido especialmente para *assistir* a *performance,* eram convidados a percorrer uma trajetória, buscando realizar essa caminhada com uma qualidade de presença diferente daquela cotidiana, aproximando-se de uma experiência estética, sendo que tinham a liberdade de agirem e se posicionarem da maneira que preferissem.

> […] uma perspectiva de um único ponto (sentado no teatro, em pé diante de um trabalho) é substituída pelo multiperspectivismo e pela ausência de uma posição ideal para assistir. […] Por causa da posição indefinida do espectador, os protocolos em torno do comportamento do público são menos estáveis e mais abertos à improvisação (BISHOP, 2020, p. 207).

Nessas trajetórias, cada *espectador* escolhia pausas, posicionamentos e pontos de vista de onde observar e se relacionar com a paisagem, os objetos e as pessoas, não havendo um ponto de vista *ideal* de onde a *performance* deveria ser observada. Portanto, a experiência do *espectador* caminhante também estava permeada de pausas, momentos estes em que era solicitado a escolher onde se posicionar e qual ponto de vista assumir. Com isso, possibilitou-se que o *espectador* se desse conta de que a simples escolha de certo ponto no espaço para posicionar seu corpo e seu olhar já se configurava como um ato compositivo que alterava e criava paisagens.

> […], bem como despertando a consciência de que o ato do espectador, ou seja, o ato de observar, perceber e contemplar a performance, também é um ato situado neste espaço e também se relaciona com cada contexto, assumindo-o e transformando-o, à medida que cada espectador percebe seu próprio corpo se posicionando, experimentando e escolhendo certos pontos de vista (PADOVAN, 2020, p. 13).

Há, aqui, um descentramento da percepção, com uma multiplicidade de pontos de vista que nascem de um olhar *a partir* e *para* as periferias, olhando para aquilo que normalmente não se vê. Vale sublinhar que, para além da consciência do *ponto de vista* assumido por cada pessoa, convoco a ideia de um *ponto de vida* (COCCIA, 2018b), não se

tratando apenas de um lugar de onde se olha, mas sim de onde se vive. Ao emprestar esse termo de Coccia (2014), busco nomear uma experiência que tem as plantas como possível inspiração: o *ponto de vida* nos lembra que posicionar-se não diz respeito a tomar um lugar no espaço, a partir de onde se observa, mas sim refere-se a experiências situadas de um corpo vivo singular, que traz em si suas características físicas e histórias de vida, suas maneiras de se relacionar e criar o mundo, fundadas em perspectivas parciais na relação com o espaço em que se insere. Não é uma experiência visual descorporificada, mas uma experiência de um corpo vivo, ativado em todos os seus sentidos, que contempla, molda e cria o mundo com sua presença e a cada gesto.

> Ao expandir o uso do espaço, ao alterar a relação palco-plateia e os protocolos de funcionamento do espetáculo, coreógrafos consideram a presença do espectador, convocando todo o seu corpo, não apenas o seu olhar. Do espectador das danças contemporâneas, pede-se a responsabilidade compartilhada na construção de sentido de obras que apontam para uma política: ações que reveem suas formas de visibilidade e que almejam a potência de interferir na organização das subjetividades e de suas relações. Que espectador se constrói e é construído por essas danças? (MÜLLER, 2020, p. 232).

Ao tentar reverberar essa pergunta de Cláudia Müller (2020), vou ao encontro da ideia de um *espectador em movimento*, que, ao se deslocar pelo espaço, criando paisagens, também desloca sua própria definição, criando contornos flexíveis que o delimitam e, ao mesmo tempo, o mantém aberto às transformações, como um camaleão que adquire novas formas e cores de acordo com seu ambiente e suas relações.

Nas trajetórias, a consciência do *espectador* em relação ao posicionamento de seu próprio corpo foi intensificada pelo fato das trajetórias serem realizadas com *performers* e *espectadores* juntos, sem que se pudesse identificar de antemão quem era quem, gerando uma certa diluição de suas fronteiras. Qualquer corpo que se posicionava e se movia no espaço poderia ser observado como uma *performance* compositiva.

> Buscando perceber se existe conosco algum *performer* "invisibilizado" [...] e entender onde o espetáculo vai começar, voltamos a nossa atenção para os corpos dos outros espectadores e para a maneira como nos posicionamos uns em relação aos outros.

> Como um organismo coletivo e autônomo, o público gerava tacitamente a sua própria lógica de organização espacial, o seu próprio comportamento. Uma geometria feita de interstícios variáveis emergia a partir da relação entre os posicionamentos e deslocamentos dos corpos. [...] A consciência que o espectador, sentindo-se pertencer a esta dinâmica, tem de sua situação (a ação do seu situar) é aguçada. Longe da distração da espera do início, seu corpo fica à espreita (FERRER, 2020, p. 10).

Somado aos *espectadores* que foram especialmente *assistir* a performance, nas trajetórias, havia outra camada de público que não estava realizando a trajetória conosco, formada por *habitantes* e *transeuntes* do CCSP, que foram surpreendidos enquanto passavam pelos espaços; o que fez com que as relações entre o contemplar e o compor ganhassem ainda maior complexidade. Os posicionamentos e distâncias variáveis entre os *performers*, *transeuntes, habitantes* e *espectadores* estabeleciam uma dança entre esses papéis.

> Richard Schechner diz que no teatro ambiental "a audiência deve olhar para si mesma, assim como para os performers, para satisfazer as necessidades viscerais" (1994, p. 18), isso pode ser diretamente aplicado ao espaço da rua, que sempre será um teatro ambiental, pois ali o transeunte que se transforma em espectador sempre poderá ver dois níveis do acontecimento. No espaço transparente e poroso, o espectador desfruta da cena vendo também como outros usuários interagem como espectadores. Nessas condições, apesar de existir uma divisão menos acentuada e delineada de papéis, ações e espaços, não se gera necessariamente uma sensação de envolvimento total, como aponta Schechner, existe "uma espécie de experiência de entrar e sair, às vezes uma alternância vertiginosamente rápida de empatia e distância" (CARREIRA, 2019, p. 55).

Portanto, os *transeuntes* às vezes se tornavam a paisagem contemplada pelos *espectadores*, que por sua vez inevitavelmente traçavam composições e também eram foco de observação dos *transeuntes.* Cada posicionamento transformava o espaço e se constituía como uma participação, mesmo que a intenção fosse de apenas contemplar ou perceber. Dessa forma, a escolha dos posicionamentos de cada *performer, habitante, espectador* ou *transeunte* alterou e compôs com as situações e os espaços. Nesse jogo de posicionamentos, a contemplação deixa de estar vinculada àquela atenção focada e concentrada cultivada pelo palco italiano, sendo substituída por múltiplas

qualidades de atenção, podendo às vezes estar focada ao próprio corpo, às vezes flutuando a espera da emergência de algo, às vezes concentrada no movimento do todo, mas sem um foco definido, desencadeando muitas maneiras distintas de perceber e contemplar a obra artística.

Na *Performance Itinerante "Temporã"*, ao transitarmos pela *cafeteria* e pela área das *rampas*, partimos da observação dos gestos automáticos e das coreografias sociais traçadas por seus *transeuntes* e *habitantes*, para desenvolver criações em dança que se estabeleciam, não apenas a partir da relação com a arquitetura do espaço, mas sobretudo a partir dos fluxos de seus *habitantes.* As formas de ocupação e apropriação cotidianas, com seus movimentos e ritmos, foram desenhando uma dramaturgia que nascia dessas relações.

> […] no caso de um teatro realizado no espaço aberto da cidade devemos considerar como elemento-chave da dramaturgia também os corpos e os comportamentos dos usuários do espaço – os cidadãos e seus hábitos. As relações estabelecidas entre as regras de funcionamento do espaço cênico, do espaço cultural e a construção de textos espetaculares nos espaços da cidade, representam os elementos que dão forma a uma dramaturgia do espaço urbano (CARREIRA, 2019, p. 55-56).

Com uma dramaturgia que surge dos fluxos dos *habitantes* do espaço, os papéis de *performer, transeunte* e *espectador* se veem em movimento, com contornos menos rígidos e mais permeáveis, assumindo lugares efêmeros e móveis, passíveis de transitarem entre os limites borrados do universo cotidiano e do universo da criação artística. Nessa investigação dos movimentos cotidianos como movimentos passíveis de serem *dançados*, um elemento chave presente em *Corpo e Paisagem* foi o ato de caminhar. Como um movimento compartilhado por todas as pessoas envolvidas no projeto, o caminhar foi assumido não apenas como forma de realizar as trajetórias, mas também como material coreográfico. Sobre a inclusão do andar na dança, Steve Paxton, ao trazer para suas criações movimentos cotidianos como repertório criativo, investigou de maneira profunda o ato de andar, incluindo-o de maneira definitiva à dança. Sobre isso, Marie Bardet (2014) comenta:

> Incluir o andar cotidiano na dança é querer questionar aquilo que transforma a dança de

> uma especialização, um virtuosismo, em um compartilhamento de experiência sensível: o andar. Por uma empatia sinestésica, os espectadores sentem uma comunhão de movimentos possível e se deslocam conjuntamente, se afastam daquilo que Paxton criticava em outros espetáculos de dança, até nos de Cunningham: "Os espectadores correm o risco de sair dos espetáculos com a impressão de que os seus próprios movimentos não geram nenhum interesse". Esse questionamento da relação entre a própria mobilidade dos espectadores e a da dança exige naquele momento, para aquela geração, assim como em outros momentos, o projeto de um deslocamento radical do estatuto do movimento dançado. Não talvez caminhar no lugar dos outros, fazer como se todo o mundo se reconhecesse uniformemente nesse caminhar, mas deixar sentir que o seu lugar poderia ser o do outro, e inversamente. Nem imitação, nem distância, mas uma empatia dos lugares que rodam (BARDET, 2014, p. 77).

A inclusão da caminhada no repertório de movimentos do bailarino traz o questionamento sobre o virtuosismo na dança e sobre a separação entre bailarinos e não-bailarinos. Steve Paxton reivindica a inclusão de gestos cotidianos, sobretudo o andar, como forma de aproximar o *espectador* da dança, fazer com que tenha certa empatia e consiga vislumbrar seus próprios movimentos cotidianos como movimentos interessantes e possíveis de serem *dançados*, promovendo dessa maneira certa diluição das fronteiras entre *artista* e *espectador*, jogando com esses lugares e possibilitando novas maneiras de fruição estética. Em *Corpo e Paisagem,* quando o andar adentra no repertório de movimentos dos *performers* e está presente também nos corpos dos *espectadores-caminhantes*, soma-se o fato das *Performances Itinerantes* se desenrolarem em um espaço cotidiano, onde o andar se faz como ato banal e corriqueiro de seus *habitantes* e *transeuntes*. Isso fez com que houvesse uma similaridade na movimentação de todos as pessoas envolvidas, em um jogo de ritmos, direções, fluxos e linhas que traçam múltiplas trajetórias em uma composição em tempo real, impossível de se premeditar totalmente.

> A circulação se integra no movimento maior das grandes metrópoles contemporâneas, onde espaço, direção e intensidade dos fluxos são regulados pelas necessidades econômicas, conduzindo a uma funcionalização sempre maior do espaço urbano, inscrita na própria arquitetura das cidades. (...) Os conjuntos arquitetônicos pós-modernos, pelos quais circulamos movidos pela pulsação rítmica dos nossos

> onipresentes relógios de pulso e pelo som ininterrupto de nossos celulares, conduzem a uma funcionalização do comportamento, do corpo e do próprio olhar sobre o espaço urbano (ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 78).

A passagem pela área das *rampas* e pela *cafeteria* foi, portanto, permeada de gestos cotidianos, em uma *performance* que borrava as fronteiras entre o *artista* e o *cidadão*, jogando com suas nuances, e revelando assim a dança cotidiana que já permeia o espaço e que já cria ritmos, desenhos e paisagens. Ao reverberar e jogar com as coreografias sociais que regem os distanciamentos entre as pessoas e o ritmo de seus movimentos, e que delineia seus gestos e suas trajetórias no espaço, tornou-se visível os comportamentos invisibilizados e automatizados, deixando mais evidente os condicionamentos corporais gerados por regras do espaço, às quais estamos sujeitos em nosso dia a dia.

> Propor alterações nas regras de usos da cidade também é uma forma de politizar o acontecimento teatral na rua porque provoca o transeunte estimulando-o a assumir atitudes que rompem com o comportamento tradicional. As rupturas da lógica do cotidiano introduzem, a partir do elemento lúdico, a possibilidade da experimentação de novos olhares sobre a cidade, e a possibilidade do jogo, no qual aquele sujeito que apenas se desloca do trabalho para casa pode encontrar um lugar de participação (CARREIRA, 2019, p. 64).

As variações entre as velocidades de deslocamento (andar, andar rápido, andar lentamente, correr ou pausar) em espaços de circulação, como as *rampas* do CCSP, ou ainda a realização em uníssono de uma espécie de coreografia de gestos cotidianos que surgia e se desfazia em meio aos usuários da *cafeteria*, causavam uma sensação de estranhamento que fazia saltar aos olhos dos *espectadores* e *transeuntes* os limites tênues entre a vida e a arte, entre o cotidiano e o extra-cotidiano, entre o gesto e o movimento dançado. Quando os *transeuntes*, seus gestos e trajetórias, se fazem visíveis aos olhos dos *espectadores*, e, ao mesmo tempo, os *performers* se diluem no espaço e se fazem invisíveis, inverte-se o padrão de visibilidade oriundo do teatro italiano, em que o ficcional está no âmbito do visível e o real no âmbito do invisível. Nessa inversão, os *transeuntes* se tornam como que *performers* involuntários que, pouco a pouco, se veem imersos em uma *performance* e percebem que seu próprio gesto cotidiano é material de jogo e de criação. Ao

mesmo tempo, ao notarem que algo diferente acontece ao seu redor, também assumem o papel de *espectadores*, observando a obra artística e percebendo-se em seu interior. Por sua vez, os *espectadores*, que foram especialmente *assistir* a intervenção, também passam a observar a si mesmos e a serem observados, ora sendo identificados como *performers* ora como *transeuntes*, percebendo assim que seu ato de contemplar a obra artística também compõe no espaço e também é passível de ser objeto de contemplação. Quem observa quem?

> […] um número infinito de papéis para o performer, e essa riqueza e liberdade seria passível de causar alarme nos espectadores, cuja maioria não saberia que está na presença de um espetáculo. Acreditando que estão no espaço social […], eles se tornariam atores contra sua vontade em um espaço teatralizado sem seu conhecimento. Assim, Debord busca recrear o espaço social, retornando ao tempo em que o andarilho era também sujeito social. Debord, de forma brincalhona, reintroduziu a dimensão do jogo, sem nem saber disso (JACQUES, 2003, p. 87).

Gesto automático e gesto poético, espaço cotidiano e espaço da cena, vida e arte, se mesclaram, fazendo com que nossa percepção oscilasse entre o visível e o invisível, e nossa presença entre o aparecer e o desaparecer; se constituindo um Ecossistema Atencional (CITTON, 2014) em que houve a sintonização de uma atenção coletiva mais flutuante e desfocada, capaz de se surpreender e se sensibilizar às pequenas alterações rítmicas que emergiam das margens, alterando momentaneamente a experiência temporal daquelas paisagens.

> O resultado é um novo dispositivo; não um arranjo arquitetônico, mas uma reconfiguração da atenção, o que significa que os espectadores vão também ter que experimentar o quão diferentemente eles são capazes de ver, pensar, sentir, em vez de recorrerem àquilo que reconhecem. O problema terá também a consequência de problematizar ou perturbar as visões e opiniões sobre o que está sendo apresentado, ou como a dança, a coreografia ou performance são tratados. Agora serão os espectadores que não mais perguntarão a si mesmos a questão essencialista “O que é isso?”, mas receberão, como fizemos no início com a dramaturgia, o presente de um problema se apresentando sob a forma de uma pluralidade de questões minoritárias sobre “quem, como, quando, onde, em que

> caso" é isso. Isso é uma performance? (CVEJIC, 2016, p. 102).

Essa mescla entre o que é ficcional e o que é real abre para outras configurações de percepção e ação que movem *espectadores, transeuntes, artistas e performers*, impulsionando-os à descoberta de formatos e disposições espaciais imprevisíveis e abertas à experimentação. Dentro dessa reconfiguração perceptiva, o *espectador* é lançado a um espaço de maior liberdade, em que seus movimentos não estão moldados às regras presentes no tradicional teatro italiano. Segundo Claire Bishop (2020), a construção do *espectador* do teatro italiano está baseada em convenções comportamentais que são incorporadas automaticamente aos corpos, a ponto de serem *naturalizadas*, ou seja, de serem encaradas como a forma *certa* ou *ideal* de recepção da obra artística.

> Tanto o cubo branco quanto a caixa preta seriam supostamente estruturas neutras que conduzem e hierarquizam a atenção, construindo assim sujeitos espectadores. Ambos são fundados em convenções comportamentais não ditas e estabelecidas há muito. No ambiente da caixa preta como no do cubo branco, interrupções tendem a ser mais auditivas do que ópticas – tosses, rumores, alguém comendo ou falando alto demais. Ambos disciplinam e moldam um modelo burguês do sujeito que monitora suas vizinhas e vizinhos em busca de indícios de comportamento não conformista (BISHOP, 2020, p. 207).

Segundo Bishop (2020), a percepção do *espectador* no teatro italiano está, portanto, repleta de convenções em relação a uma forma de atenção visual focada e concentrada, vinculada a um controle maior dos fluxos do espaço, com regras bastante definidas sobre como agir, privilegiando o silêncio e a ausência de interferências imprevisíveis e desagradáveis. Vale lembrar que, ao longo do século XX e especialmente no século XXI, mesmo em espetáculos realizados em teatros italianos, alguns artistas vêm experimentando maneiras de provocar outras relações com o *espectador*, buscando escapar destes condicionamentos da percepção da obra, através de dispositivos que bagunçam as convenções provenientes dessa espacialidade (MÜLLER, 2020). No entanto, na *dança contextual*, os próprios espaços cotidianos, ao apresentarem uma arquitetura diversa daquela frontalizada, com uma separação palco-plateia e protegida de fluxos, ruídos e imprevistos, têm o potencial de

desencadear um embaralhamento desses comportamentos condicionados pelo teatro italiano, podendo levar a um questionamento sobre o que é ser *espectador*, revendo suas delimitações para encontrar novos contornos que estão a todo momento sendo revistos. O *espectador* é, então, convocado a assumir uma posição de corresponsabilidade pela obra artística, encarando o espaço cênico como espaço de jogo entre seus diversos *seres*. Nesse contexto, o controle é impossível, nunca se sabe totalmente o que vai acontecer e os imprevistos acabam sendo assumidos como parte do fazer artístico.

> Na sala se aproveita muito o silêncio, a concentração do espectador, a segurança técnica oferecida pelo espaço e o fato dos espectadores terem vindo deliberadamente. Na rua se aproveita o espontâneo, a ocasionalidade do espectador, a ruptura do cotidiano e tudo o que se refere à imprevisibilidade (GUTIÉRREZ apud ROYO, 2009, p. 16, tradução minha).[49]

49 *En la sala se aprovecha mucho el silencio, la concentración del espectador, la seguridad técnica que ofrece el espacio y que los espectadores hayan acudido deliberadamente. En la calle se aprovecha lo espontáneo, la ocasionalidad del espectador, la ruptura de la cotidianidad y todo lo referente a la imprevisibilidad* (GUTIÉRREZ apud ROYO, 2009, p. 16).

As criações de rua sempre guardam em si certa imprevisibilidade, pois estão inevitavelmente abertas às interferências das dinâmicas dos espaços cotidianos, com um público flutuante que leva a "processos fragmentados e empilhamentos caóticos que são de fato uma das riquezas do espetáculo de rua" (CARREIRA, 2019, p. 69). Assim, os fluxos e formas de ocupação cotidiana dos *habitantes* e *transeuntes* do espaço compõem também esse imbricado tecido de relações que acaba se constituindo como a obra artística, mesclando os papéis de *espectador*, *transeunte, habitante, performer* e *artista,* de forma a que eles experimentem uma troca de lugares, vivendo a contemplação e a criação, não apenas alternadamente como também concomitantemente. Nessa rede de fluxos e movimentos, o imprevisível está presente e faz parte da obra artística, que se mantém sempre em processo de transmutação, aberta aos diálogos e à constituição de novos sentidos. Assim, as *Performances Itinerantes* se constituíram como seres temporais, nunca totalmente finalizados, à espera de processos de emergência que brotam de sua qualidade de impermanência.

Nesse emaranhado de relações imprevisíveis, minha função enquanto *artista* propositora do projeto se distanciou da

tradicional concepção de *artista* enquanto detentora da autoria da obra e como aquela capaz do gesto criativo: o importante não era produzir um objeto artístico, mas sim dedicar-me a propiciar dispositivos, situações e ambientes, em que a criação pudesse ser distribuída e compartilhada entre os diversos *seres* presentes no projeto.

> Gestos efetuados em comum, obras concebidas com os espectadores ou baseadas no ato de compartilhar, criação, pelos artistas, de estruturas de acolhimento, implicação coletiva na luta política ou ecológica… Tantas práticas contextuais cuja característica é implicar-se em uma ação comum que considera o espectador como um cidadão e como um ser "político". Característica que modifica de entrada a noção de público e revoga em particular o princípio de passividade, admitido como fundador da relação com as obras de arte convencionais – uma passividade muito tradicional, onde só vibra a interioridade de quem olha a obra. A arte participativa, no entanto, ativa a relação direta, o intercâmbio físico, a reciprocidade imediata, o todo vivido sob os prenúncios do contato (poderíamos falar a este propósito de arte *contatual*) (ARDENNE, 2004, p. 121, grifos do autor, tradução minha).[50]

Em *Corpo e Paisagem*, a obra artística era acionada pelos *artistas, performers, participantes dos grupos*, *espectadores, transeuntes e habitantes*, que se dispunham horizontalmente em relação com as *espacialidades arquitetônicas*, em uma rede complexa de composições e movimentos, para, então, criarem juntos novas formas de relação interpessoal e entre os *seres* do projeto. Todos eram convocados a se posicionarem e a assumirem pontos de vista específicos, que juntos traçavam redes móveis que revelavam o acontecimento artístico como um ato permeado de relações de corresponsabilidade. Longe de buscar um ponto de vista *ideal, fixo* e *distanciado*, buscou-se descentralizar a percepção e a criação da obra, a partir das noções de parcialidade e posicionamento.

50 *Gestos efectuados en común, obras concebidas con los espectadores o basadas en el hecho de compartir, creación, por los artistas, de estructuras de acogida, implicación colectiva en la lucha política o ecológica… Tantas prácticas contextuales cuya característica es implicarse en una acción común que considera al espectador como un ciudadano y como un ser "político". Característica que modifica de entrada la noción de público y revoca en particular el principio de pasividad, admitido como fundador de la relación con las obras de arte convencionales – una pasividad muy tradicional, donde sólo vibra la interioridad de quien mira la obra. El arte participativo, sin embargo, activa la relación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata, el todo vivido bajo los auspicios del contacto (podríamos hablar a este propósito de arte contactual)* (ARDENNE, 2004, p. 121, grifos do autor).

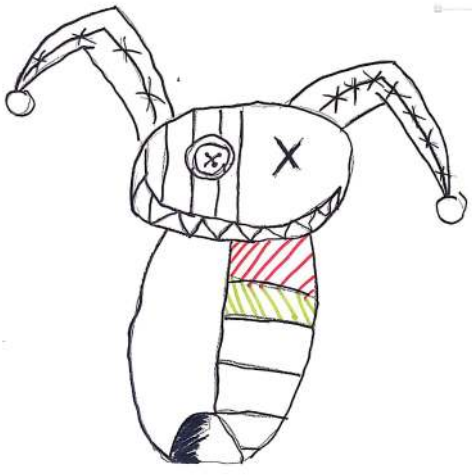
2016

OPA
MEU
CONSAGRADO!

FUCK
THE
HUMANS

EU VOU TER QUE
FAZER 7 DEDOS
A MINHA PROFESSORA
NÃO PERCEBE QUE
EU GOSTO...
OLHA ESSE AQUI PAI!
PANETONE

URUU



NEGROS

> Exploramos uma perspectiva que retira o espectador da posição de uma certa reverência à cena ou à voz unívoca de um falante, perspectiva ou posição essas que lhe ofereçam alguma mudança de lugar: com isso, desejamos mover a ideia que o público tem em relação ao que a cena sabe e apresenta a ele, e também ao que ele sabe e apresenta à cena (JARDIM, 2019, p. 292).

O lugar do *espectador* se viu em movimento, não apenas no sentido literal de que este não permanecia estático e era convidado a se mover, mas também no sentido de um deslocamento na própria concepção do que é ser um *espectador*, vivendo de maneira menos apartada o contemplar e o criar, o perceber e o agir. “Isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). *Performers*, *participantes dos grupos*, *artistas*, *transeuntes*, *habitantes* e *espectadores* são alguns dos nomes possíveis para delimitar os papéis assumidos pelas pessoas presentes no projeto e em nossas *performances* pelo CCSP. Mais do que identidades fixas, essas nomeações caracterizam papéis que são assumidos ora por uma pessoa e ora por outra, não se tratando, portanto, de algo imutável, mas que gira, podendo amesma pessoa passar por diversos posicionamentos, seja em momentos diferentes ou até em um mesmo momento. Aqui interessa perceber como essa dança entre papéis se dá, de maneira a questionar as separações rígidas entre aqueles que contemplam e aqueles que criam, compreendendo-os a partir das suas formas de percepção e atuação em cada momento e em cada criação do projeto. Também interessa notar as diferentes qualidades de relações que se estabeleceram entre as pessoas, conforme foram assumindo esses diferentes *papéis.* Pudemos experimentar diversos Ecossistemas Atencionais diferentes entre si (desfocados, flutuantes, concentrados, etc), em que as experiências compartilhadas davam sustentação às experiências de cada pessoa. O estabelecimento de redes de afeto e cuidado pautadas em relações sensíveis de corpos vulneráveis, interligou os *seres* do projeto na constituição de um campo comum.

> O público está incluído na performance, implícito no próprio ato de mostrar a partir de uma experiência relacionada a um espaço e uma situação dos quais também faz parte. Com isso, começa um questionamento radical da relação de exterioridade do espectador que acabou por transformar inevitavelmente as formas de fazer teatro e entendê-lo como marco público de atuação.

> Este modo de entender o fazer artístico abre um limiar de desestabilização e intercâmbio entre a obra e seu entorno, entre a ação e o lugar em que se faz, atravessado por uma memória e uma história [...]. A performance não significou um novo estilo ou poética, mas sim outro modo de entender e se relacionar com o espaço da arte enquanto atividade. Este giro está motivado, não por uma falta de atenção em relação ao entorno, mas ao contrário, por uma tomada de consciência sobre a dimensão pública desse entorno (CORNAGO, 2019, p. 23, tradução minha).[51]

Ao invés da criação de objetos artísticos a serem comercializados, no projeto *Corpo e Paisagem*, há a criação de situações ou dispositivos em que a arte se dá no campo dos *encontros*, sugerindo formas de relação diferentes daquelas mais corriqueiras e impostas pela nossa sociedade atual. Assim, nos aproximamos do que Nicolas Bourriaud (2009) chamou de *estética relacional*, ou seja, uma "[...] arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado" (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

> O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. [...] cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das 'zonas de comunicação' que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim. Os banheiros públicos foram criados para que as ruas ficassem limpas: é com esse mesmo espírito que se desenvolvem as ferramentas de comunicação, enquanto as ruas das cidades ficam limpas de qualquer escória relacional e as relações de vizinhança se empobrecem. A mecanização geral das funções sociais reduz progressivamente o espaço relacional. [...] A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações (BOURRIAUD, 2009, p. 23, grifos do autor).

51 *El público queda incluido en la performance, implícito en el mismo acto de mostrar a partir de una experiencia en relación a un espacio y una situación de la que forma también parte. Con ello comienza un cuestionamiento radical de la relación de exterioridad del espectador que ha terminado transformando inevitablemente las formas de hacer teatro y entender como marco público de actuación. Este modo de entender el hacer artístico abre un umbral de desestabilización e intercambio entre la obra y su entorno, entre la acción y el lugar en el que se hace, atravesado por una memoria y una historia (...). La performance no significó un nuevo estilo o poética, sino otro modo de entender y relacionarse con el espacio del arte en tanto que actividad. Este giro está motivado, no por una falta de atención en relación al entorno, sino al contrario, por una toma de conciencia acerca de la dimensión pública de este entorno* (CORNAGO, 2019, p. 23).

Segundo Alice e Araújo (2016), dentro do universo da chamada *estética relacional*, é importante não apenas a construção de dispositivos relacionais, mas principalmente o estabelecimento de um olhar crítico para as relações de nosso dia a dia, de forma que as proposições criativas não contribuam para a manutenção das relações de exclusão tão presentes em nosso dia a dia, buscando não reproduzir os padrões de relação vigentes. Em um momento em que as redes sociais virtuais invadem nossas vidas, estabelecendo relações pautadas "pelo esvaziamento, a rapidez, o lado descartável e a superficialidade", deve-se buscar que as proposições promovam "uma reorganização dos afetos seguindo uma lógica poética e gerando microutopias afetivas no espaço urbano" (ALICE; ARAÚJO, 2016, p. 82), preenchendo de sentido as ações performativas.

Portanto, dentro da criação de *Dramaturgias Relacionais* das trajetórias de *Corpo e Paisagem*, os contornos das *Performances Itinerantes* se constituíram não apenas a partir das características arquitetônicas do espaço como também a partir das relações com seus *habitantes*, estabelecendo maneiras distintas de relações entre *performer-espectador-transeunte* que vão delineando fundamentalmente as construções de sentidos do fazer artístico. Para Ana Pais (2016), a dramaturgia se dá como um "espaço de fronteira e encontro", com a construção de leituras de sentidos através das relações de cumplicidade entre os elementos em jogo e entre os *personagens* do acontecimento, em um processo em que há a "coincidência entre produção e recepção". A participação do público é descrita por Pais (2016) como uma comoção:

> O discurso performativo caracteriza-se por uma experiência conjunta, ou seja, por uma participação no seu movimento que reúne materiais cênicos e público num mesmo local e tempo. Gostaríamos de pensar esta participação do público no movimento do discurso como uma comoção (*cum moveo*), um mover-se com e ser movido por, uma agitação causadora de um deslocamento interior. Enquanto parte integrante do eixo espaço-tempo que atravessa o espetáculo na sua extensão visível e invisível, o espectador é conduzido pelo trajeto do discurso, em parte por via dos efeitos que lhe estão subjacentes, em parte produzindo a sua leitura individual. As práticas contemporâneas têm sabido explorar a simultaneidade e a crescente multiplicidade de pontos de vista e lógicas de organização dos materiais cênicos enquanto estratégias de estruturação do discurso, obrigando o espectador a escolher o que ver

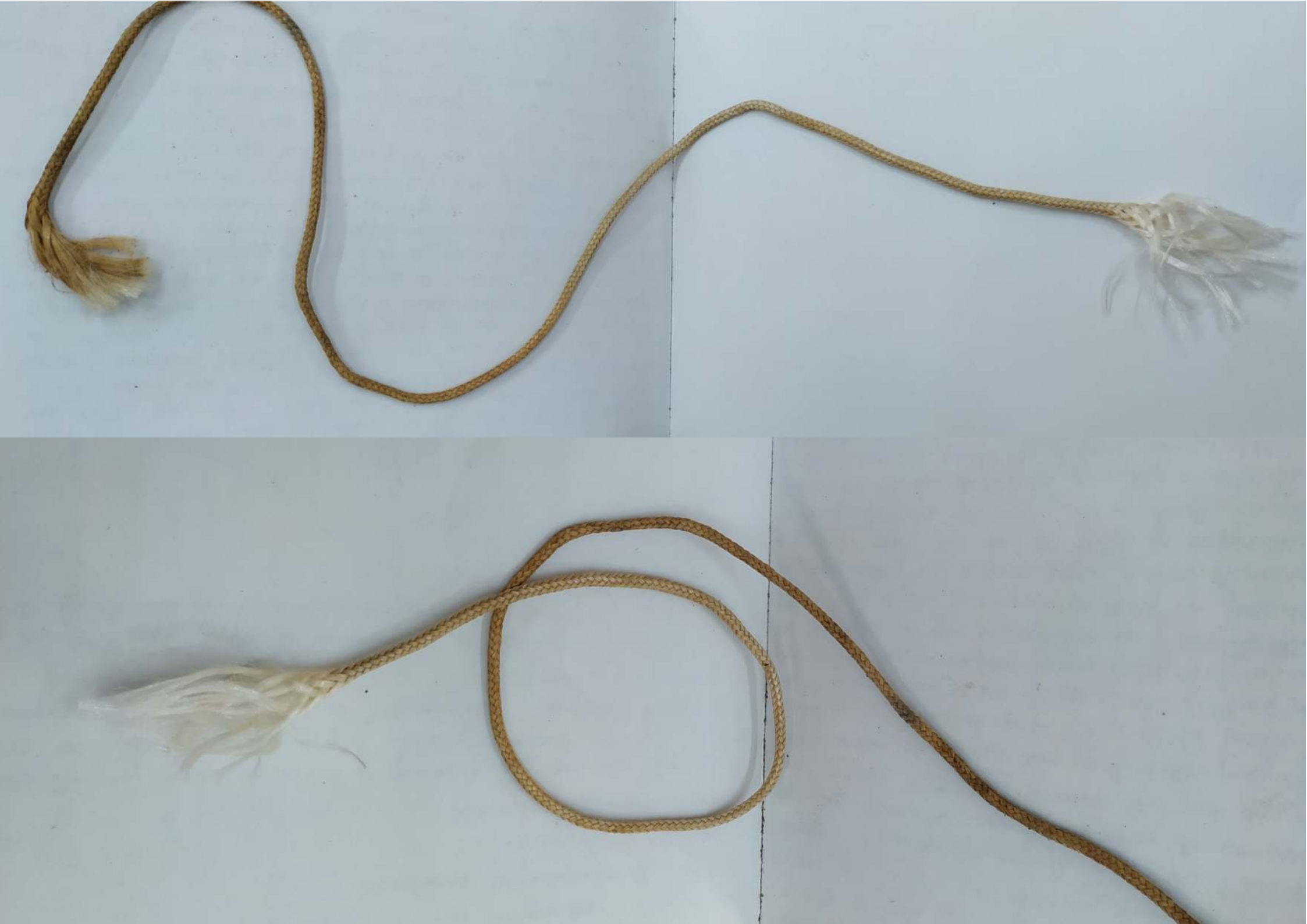
> ou a reequacionar os seus instrumentos de interpretação (PAIS, 2016, p. 53).

Segundo Ana Pais (2016), nesse "mover-se com e ser movido por", o *espectador* é parte integrante da obra artística e cocriador de seus sentidos, assumindo uma posição de responsabilidade e de cumplicidade não apenas em relação à obra, mas também na construção de mundos possíveis, exercendo sua cidadania. Nas criações de *Corpo e Paisagem*, além do *artista, performer* e *espectador* agrego a esse pensamento de Ana Pais as figuras dos *transeuntes* e *habitantes*, sendo que todas essas pessoas presentes no fazer artístico acabaram sendo chamadas, de uma forma ou de outra, a assumirem posição a partir de uma tomada de consciência em relação aos condicionamentos a que estão submetidos. É a partir daí que se torna possível buscar subversões dessas ordens estabelecidas e "desenredar construções de mundo que (não) queremos para nós" (PAIS, 2016). Essa noção de cumplicidade de Ana Pais (2016) produz nesse texto uma potente imagem do *tecer com,* que adquire ainda maior contundência ao olharmos para as criações artísticas que trazem já em sua proposição primeira um *tecer com* o *espaço* e seus *habitantes*.

> O "contexto" [...] designa o "conjunto de circunstâncias nas quais se insere um acontecimento", circunstâncias que estão elas mesmas em situação de interação (o "contexto" etimologicamente é "a fusão", do latim *contextus*, de *contextere*, "tecer com"). Uma arte chamada "contextual" agrupa todas as criações que se apoiam nas circunstâncias e se mostram desejosas de "tecer com" a realidade (ARDENNE, 2004, p. 15, grifos do autor, tradução minha).[52]

Durante o percurso do leitor pela trajetória *Árvore*, criada a partir do entrelaçamento das quatro *Performances Itinerantes*, vemos essa imagem do *tecer com* traduzida na reincidência de um objeto cênico: a *linha.* Como um elemento recorrente que reaparecia à medida que traçávamos nossas relações *pelo* e *com* o CCSP, sua presença foi evidenciando

52 *El "contexto" [...] designa el "conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho", circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción (el "contexto" etimológicamente es "la fusión", del latín vulgar contextus, de contextere, "tejer con"). Un arte llamado "contextual" agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de "tejer con" la realidad"* (ARDENNE, 2004, p. 15, grifos do autor).



algumas das diversas qualidades de relação que pudemos experimentar em nossos percursos. No *vão escuro embaixo da escada*, a *linha de barbante* surge pela primeira vez como um fio de água, se desenrolando pouco a pouco a partir de cima, em uma imagem que evocava a tentativa de um primeiro contato, o despertar de um encontro, a partir do qual foi possível nutrir-se, iniciando traçados sutis no espaço. Em um segundo momento, a *linha de barbante* ressurge em meio ao *jardim de árvores*, trazendo a constituição de uma rede tecida entre os *seres* do projeto, em relações emaranhadas e multidirecionais entre pessoas e árvores. Já na *escada azul da caixa-d'água*, foi a vez da *linha* surgir através da composição coletiva dos corpos dos *performers* que, ao se manterem conectados através do toque de suas extremidades, escorreram de forma a fazerem desenhos no espaço, adentrando a *área expositiva*, contornando obstáculos e delineando coletivamente novas linhas pela arquitetura. A seguir, a *linha de barbante* reapareceu no *jardim suspenso*, ao conectarmos dois lados opostos e incomunicáveis da arquitetura, em relações dois a dois de maior intimidade que se estabeleciam mesmo à distância, sendo a *linha* um lugar de união e, ao mesmo tempo, de separação, um espaço entre, uma ponte que se lançava ao ar. E, por último, foi a vez da *linha de barbante* ser utilizada como apoio e suporte na *rua de acesso*, onde foi possível pendurar e expôr desenhos em meio a um lugar de passagem. O despertar de um encontro, o tecer de uma rede, o delinear coletivo, o conectar dois corpos à distância, o suportar e dar apoio, são algumas das imagens poéticas evocadas pela *linha* durante a trajetória *Árvore*, fabulando encontros e relações em um *tecer com*.

A partir desse *tecer com*, de uma cumplicidade e de uma comoção, em *Corpo e Paisagem,* além dessas *linhas* concretas, muitas outras *linhas* imaginárias foram traçadas entre os *seres* do projeto: cada *ser* se relacionava com os outros a partir de um *ponto de vida* específico ao trazer as características de seu corpo e contexto, com suas formas, fluxos, origens e histórias de vida, traçando, pouco a pouco, diversas *linhas* que se emaranhavam ganhando texturas e qualidades diversas. A cada experiência, a *linha imaginária* evocava seus diferentes sentidos: um contorno ou fronteira; um desenho; a união de infinitos pontos; ligação entre duas coisas distantes; uma direção, um rumo ou caminho; uma parte de um tecido. Durante esse *tecer com*, perceber, sentir, escutar e olhar, com o devido cuidado e atenção, os

saberes e vozes que emanavam das pessoas e das paisagens, possibilitou a criação de um lugar de encontro, em uma aceitação das vulnerabilidades e dos saberes parciais, encarados aqui como os propulsores de desestabilizações que nos retiraram do lugar comum e da ditadura da produtividade e da eficiência. Era ali que residia nossa potência. Em uma recusa à verdade única de uma voz soberana, o gesto de cada pessoa, estivesse ela identificada como *espectador, artista, performer* ou *transeunte*, tinha ali seu lugar, sua importância e sua responsabilidade na tecitura de uma rede de saberes localizados e parciais que buscava delinear novas configurações espaço-temporais e interpessoais.

> […] o âmbito público como território que pertence a todos e a ninguém, origem coletiva de uma cena que nos demanda sobretudo responsabilidade e escuta, cuidado e atenção, não apenas com nós mesmos, nossas subjetividades e nossa obra, mas também com a história que nos precede, os lugares que habitamos, as pessoas que os transitam e os objetos que contém essas memórias e essas histórias. Estes elementos formam um tecido sobre o qual a cena recorta uma janela para convertê-la em marco público de uma atuação que se delimita e cobra sentido sobre esse horizonte de fundo continuamente borrado (CORNAGO, 2019, p. 40, tradução minha).[53]

Ao resgatar o caráter vulnerável de nossos corpos e evidenciar a importância de suas inter-relações, o projeto *Corpo e Paisagem* revelou seu âmbito político justamente por delinear configurações espaço-temporais e formas de relações fundadas no cuidado e na sensibilidade, almejando, assim, embaralhar aquelas já estabelecidas por um poder hegemônico e que estão regidas por relações de poder vinculadas às ideologias de exclusão e pertencimento de nosso sistema capitalista. É por isso que a experiência perceptiva das pessoas envolvidas no projeto em relação aos seus corpos, aos espaços e às relações interpessoais não se desvincula de uma ação política, pois leva a uma maior consciência de seus posicionamentos,

53 […] *el ámbito de lo público como territorio que pertenece a todos y a nadie, origen colectivo de una escena que nos demanda sobre todo responsabilidad y escucha, cuidado y atención, no solo con nosotros mismos, nuestras subjetividades y nuestra obra, sino también con la historia que nos precede, los lugares que habitamos, las personas que los transitan y los objetos que contienen esas memorias y esas historias. Estos elementos conforman un tejido sobre el que la escena recorta una ventana para convertirla en marco público de una actuación que se delimita y cobra sentido sobre ese horizonte de fondo continuamente desdibujado* (CORNAGO, 2019, p. 40).

compreendendo-os, problematizando-os, vivenciando-os e, quem sabe, transformando-os.

> Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de "ocupações comuns"; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas (RANCIÈRE, 2010, p. 46).

Segundo Rancière (2010), não é através da representação dos conflitos políticos, das estruturas sociais ou das identidades sociais, étnicas ou sexuais que a arte se revela política, mas sim "pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de..." (RANCIÈRE, 2010, p. 46). A partir da experiência de que somos *seres* precários e vulneráveis, que estamos a todo momento imersos em redes de relações interdependentes, vislumbra-se a possibilidade de vivermos a força que pode emergir das sensíveis relações de atenção e cuidado, buscando potencializar redes afetivas pautadas na escuta e no acolhimento daquilo que normalmente evitamos, invisibilizamos e deixamos à margem. Inventar, dançar e fabular encontros poéticos entre *seres* revela assim sua importância política.

> São Paulo, 4 de maio de 2020.
>
> Gostaria de começar agradecendo. Desde que comecei a ter contato com você e suas ideias tenho aprendido muito, e me transformado, me torno mais o que sou, e me desconstruo também do que sou. A delicadeza do seu trabalho mostra espaço para valorizar minha própria delicadeza. Separei alguns trechos que vimos durante nosso projeto, dos quais gosto muito;
>
> "Calma como emergência do ser"
>
> Essa frase tem uma certa dualidade por conta da palavra emergência, que me encanta. Como é possível ter calma em estado de emergência? Pois sim, ela me ensina muito. Acredito ser possível, e mais que isso;

necessário e fundamental. Há muitas coisas hoje no mundo precisando urgentemente de calma. Começo por mim, respirando. Sou eu e também sou o mundo.

"Superação entre sujeito e mundo"

Sabe Laila, seu projeto, que agora também posso chamar de nosso (que sorte/que gratidão), me proporcionou além de evolução artística e pessoal, muitos lindos encontros. Não só entre nós os participantes do grupo, mas também com os convidados, especialmente os meus. Nesses encontros e momentos mágicos, pude tecer narrativas afetivas e poéticas que jamais poderiam ter acontecido em outros contextos. Mais que especial. <3

Por fim gostaria de relatar uma curiosa experiência que tive indo ao nosso último encontro, na festinha da sua casa. Indo para sua casa institui para mim que não queria ser o primeiro a chegar (não sei exatamente porque, talvez seja coisa de caipira), então, diminui o passo e resolvi fazer um caminho passeio. Eu nunca havia estado no seu bairro e não conhecia a região, fui do metro a sua casa dando voltas pelas ruas e curtindo a nova paisagem e a energia diferente, muito diversa da onde eu moro (Anhangabaú). Quando estava para chegar (assim me mostrava o GPS), virei uma rua e dei de cara com um cortejo; tambores, palmas e cantoria. No estado em que eu estava parecia que o cortejo estava ali me esperando, passei por ele mantendo meu ritmo e seguindo meu objetivo, que era o de chegar na sua festa, mas ao mesmo tempo, vivendo toda aquela concentração de pessoas e novidades. Enfim cheguei até você, e adivinhe só?! Fui o primeiro a chegar, risos.

"As paisagens não são unicamente vistas, mas sim encontros pessoais."

Gostei muito de ter te reencontrado e todus us outrus [sic] presentes. <3 <3 <3 <3 <3 Ao fim da festa, no meu tempo de ir embora, estava chuviscando, uma chuva fina e gostosa, mas também que poderia engrossar e ficar forte se quisesse. Dobrando a esquina, no meu novo caminho, cruzei com uma mãe de santo que caminhava e cantava para Iansã. Beleza pura. Descendo e subindo outras ruas, me perdi, e passei por um terreiro, tinha música e tambor lá também. Que dia bonito. Acho que só de ir pra sua festa eu já me conectei com a calma e com os "operadores de imensidão", e fui pra sua casa nesse estado especial.

"Potências subterrâneas".

Me despeço. Agradeço e aproveito para expressar minha admiração, apoio e gratidão. Pela sua dedicação, sua subjetividade e sua calma. Desejo muito boa sorte e que continue inspirando e se movendo por aí, deixando traços e rastros. Pois em mim eles estão para sempre. Um grande beijo, do seu sempre amigo, E (E., 2020).

PLANTAS

Fabulações para um Devir Floresta

Vimos o delineamento, no decorrer desse texto, de algumas camadas de relações entre os distintos *seres* presentes no projeto *Corpo e Paisagem.* Como uma imagem concêntrica, a primeira camada se constituiu como um núcleo mais central, formado pelos *participantes dos Grupos Temáticos*, onde buscamos estabelecer relações horizontais e democráticas, com o estabelecimento de coletivos heterogêneos. Esses coletivos, por sua vez, traçaram relações com uma segunda camada constituída pelas *espacialidades arquitetônicas* do edifício do CCSP, buscando não encarar sua arquitetura simplesmente como um objeto sem vida, de pedra e cimento, mas como algo vivo e que age. A terceira camada surgiu com a criação das *Performances Itinerantes* resultantes dos quatro grupos, que não se identificavam como obras totalmente finalizadas, mas sim como seres com personalidade própria, em constante mutação, e com dramaturgias que nasciam da relação com o espaço e seus habitantes. A quarta camada foi constituída da rede de inter-relações formada por pessoas que assumiam diferentes papéis nas criações artísticas: *espectadores, artistas, participantes dos grupos, performers, transeuntes e habitantes*; que, através de relações de corresponsabilidade, viveram uma dança entre esses papéis, embaralhando e borrando a separação que delimita aqueles que contemplam e aqueles que criam. E agora vemos surgir uma última camada de relação: o brotamento das *plantas,* em meio às experiências de corpo e cimento, que levou ao nascimento e crescimento da grande trajetória *Árvore*, em um exercício de fabulação que vislumbrou novos olhares para os materiais da pesquisa prática realizada.

Não há olho no meu corpo,
mas eu vejo tudo sim.
Mais que você, “bípede”.
Tenho minhas redes.
Meu toque sente na pele
que há por cima da
minha seiva: casca.
Sou a própria flexibilidade,
mesmo sem mobilidade.
Meu perfume é a causa
de você ter narinas.
Meus sons são do silêncio
e minhas palavras saem
do bico dos pássaros
que pousam em mim.

> Você passa.
> Eu parada.
> Meus movimentos
> são internos,
> meu corpo é planta.
>
> Kora Prince
> (Participante da Residência *Paisagens Mutantes*, 2022).

Mas, afinal, o que as *plantas* têm a ver com tudo isso? Imbuída das muitas experiências intensas pelas quais passei durante essa pesquisa de doutorado, tanto a nível pessoal e familiar quanto a nível social e político, as *plantas* foram adentrando, pouco a pouco, em meu cotidiano, em minhas leituras, em minhas práticas artísticas, em meu imaginário, e povoando de outros sentidos o meu olhar para o projeto *Corpo e Paisagem*. Ao prestar atenção nas *plantas*, houve uma descentralização do olhar, que, acostumado a focar apenas nas experiências humanas e em suas criações, passou a notar outros *seres*. As *plantas*, ao coincidirem a contemplação com a criação do mundo, parecem ter algo valioso a nos ensinar.

Segundo Coccia (2018a, p. 13), a vida das *plantas* se dá através de uma exposição integral, "em continuidade absoluta e em comunhão global com o ambiente", buscando aderir ao mundo. Essa forma de vida é contrária àquela cultivada por nossa sociedade patriarcal capitalista, em que o nosso corpo se vê separado do mundo, olhando-o como um objeto externo a nós, como algo a ser usado e manipulado. Ao propôr, em *Corpo e Paisagem*, que o corpo estabelecesse relações íntimas com as paisagens, não percebendo-as de fora, mas fazendo parte delas e criando-as, buscou-se a experimentação de outras formas de percepção que propiciassem outras maneiras de ser no mundo.

> *Perceber* o mundo em profundidade é ser tocado e penetrado a ponto de ser alterado, modificado por ele. Para um ser séssil, conhecer o mundo coincide com uma variação de sua própria forma – uma metamorfose provocada pelo exterior (COCCIA, 2018a, p. 98).

Aos poucos, em minhas leituras sobre o mundo vegetal, pude perceber que essas outras formas de perceber e criar o mundo que eu tanto almejava se aproximavam das formas de vida das *plantas*, fazendo com que eu ousasse trazer para a discussão das práticas realizadas, em um centro cultural em meio à cidade de São Paulo, as *plantas* como guias ou tutoras de uma caminhada que reivindicava o mundo vegetal em meio à

selva de pedra. As *plantas* que supostamente não se deslocam no espaço, mas que penetram, sulcam, adentram, sugam, criam canais, crescem, alcançam, se lançam, voam, se enroscam, se abrem, se misturam e moldam o próprio mundo, passaram a guiar uma jornada de crescimento em que, mais do que produzir gestos e movimentos, buscou-se entranhar o corpo nas espacialidades a partir de certa calma, tendo a imobilidade, a recepção e a escuta, em um tempo mais alargado, como possibilidades de se abrir ao mundo, deixar ser atravessado, em processos de metamorfose. A fábula imaginativa que acompanha o crescimento de uma árvore, adentrou nos meandros da arquitetura dura do prédio do CCSP, encontrando e produzindo rachaduras, brechas, fissuras, a fim de que a vida que pulsa abaixo de nossos pés pudesse brotar novamente em meio a um universo árido.

> Para nós, ele é o artista interno, porque forma a matéria e a configura do interior, assim como do interior do germe ou da raiz faz sair e desenvolve o tronco, do tronco, os primeiros galhos, dos galhos principais, os derivados, destes, os botões; do interior, ele forma, configura, inerva, de algum modo, as folhas, as flores, os frutos; e, do interior, em determinadas épocas, traz de volta seus humores das folhas e dos frutos aos galhos derivados, dos galhos derivados aos primeiros galhos, destes ao tronco, do tronco à raiz (COCCIA, 2018a, p. 20).

Nossa trajetória *Árvore,* constituída do entrelaçamento das quatro *Performances Itinerantes* criadas pelos Grupos Temáticos, mostra o crescimento do projeto *Corpo e Paisagem,* desde seu momento inicial de semente, vencendo a resistência da terra ao aprofundar suas raízes na escuridão e ao ascender com seus ramos em busca do ar e do sol, até a construção de sulcos verticais tortuosos por entre as polaridades do porão e do jardim suspenso, traçando ligações entre o subterrâneo inconsciente, o cotidiano luminoso e o devaneio imaginativo, bem como abrindo caminhos horizontais que ligaram o CCSP à rua e à cidade. Vivemos diferentes estados subjetivos ao acessarmos as diferentes partes da árvore, permeando nossas ações de sentidos que iam além daqueles vinculados ao universo humano. A escuridão das raízes tortuosas, o alongamento sinuoso do caule, o surgimento das folhas que buscam o sol, o poder atrator das flores, o encontro com as bordas e os limites em busca de um outro, o surgimento dos generosos frutos e a dispersão das sementes com suas

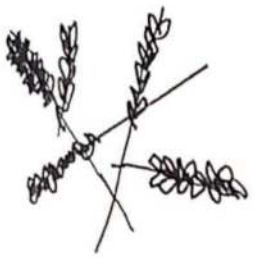
aerodinâmicas peculiares foram algumas das experiências vividas durante uma trajetória que nos convidava a um andar diferente, uma espécie de *andar das plantas.*

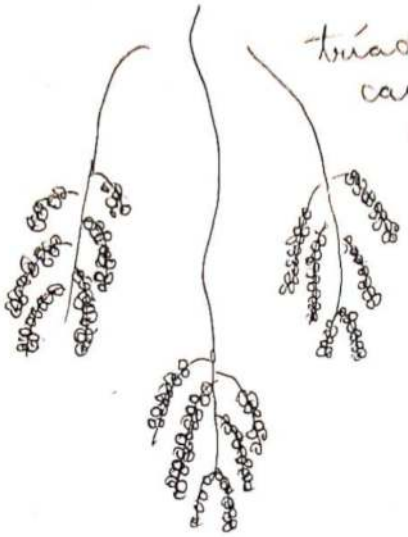
Essa fabulação vegetal transforma as ações artísticas do projeto *Corpo e Paisagem* em *artes de notar* (TSING, 2022). Em busca de *variedades de tipos de atenção*, Tsing (2022) nos provoca a olhar, perceber e notar aquilo que normalmente não conseguimos ver, em um trabalho de apuração dos sentidos que faz com que possamos descobrir ao nosso redor, a partir do cheiro, do gosto, da textura, da cor e do som, a existência de outras formas de *seres*. Ao notar esses *seres* que normalmente passam despercebidos, podemos então aprender com eles, experimentando, por alguns instantes, suas maneiras de ser no mundo, descentralizando nossa percepção baseada apenas nos fenômenos humanos. Observar o mundo a partir do *ponto de vista* das plantas, aponta, na verdade, para a ideia de um *ponto de vida,* em que todo o corpo está envolvido, não sendo um lugar a partir de onde se observa, mas, sim, de onde se vive. O *ponto de vida* de cada *ser* se ancora em um corpo peculiar, com suas características e especificidades, com sua história, aberto ao mundo, situado e que assume posicionamentos. Esses *pontos de vida* parciais se contaminam mutuamente gerando relações que constituem nosso mundo.

> [...] toda forma de vida é também *forma do mundo*, que ela a um só tempo produz e contempla. É por isso que, para observar o mundo, não precisamos de um ponto de vista, e sim de um ponto de vida: o universo vive, ele é, em toda escala, um produto do vivente, e é somente ao vivê-lo que se poderá explicá-lo, não o inverso (COCCIA, 2018b, p. 11, grifos do autor).

Assim, a busca por relações multiespécies surge no projeto *Corpo e Paisagem*, de forma a transmutá-lo, metamorfoseá-lo, reivindicando a presença das *plantas* como provocadora dessa pluralidade de engendramentos entre *seres,* somando-se aos *participantes dos grupos*, *espectadores*, *artistas*, *transeuntes*, *habitantes* e *performers*, em relações intrínsecas com as *espacialidades arquitetônicas*, seus objetos, passagens, paredes, portas, escadas, chão, mesas, cadeiras, sacolas, roupas, grades, pedras, becos, telhados, elevadores, livros, estantes, bancos, janelas; todos constituindo-se como fazedores do fenômeno artístico presente nas *Performances Itinerantes*, embrenhando-se em relações de corresponsabilidade em que

cruzamentos dos galhos

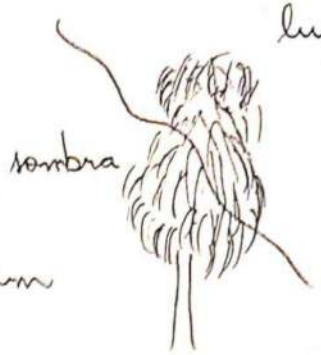




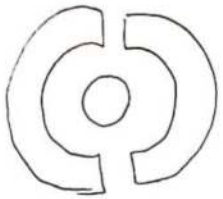
tríade de cachos que pareciam lustres

luz

sombra

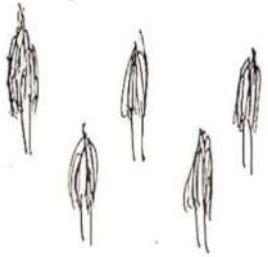


coloração que se altera



ausência de vegetação na potência do vir a ser

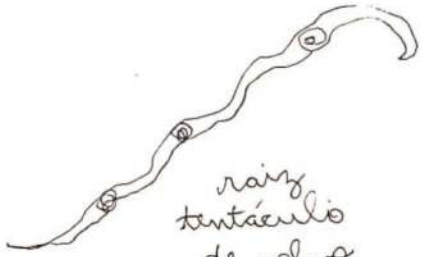
mudezas



disposição que provoca uma trajetória

raiz que me lembra uma vulva me provoca na força feminina da terra

uma flor quase seca me fez querer procurar de onde ela veio, e não encontrei



raiz tentáculo de polvo

todos traçam sentidos, linhas e formas, criando paisagens que nada mais são do que uma rede viva e complexa de relações.

> Agora o espaço pertence aos espectadores e a mim sem hierarquias. Meus objetos, as bolsas e os casacos deles; os comentários deles e minha sonoplastia; às vezes minha imobilidade e os movimentos deles, outras vezes meu movimento e a imobilidade deles. Tudo e todos espalhados sobre o chão, numa superfície infinita, na qual movemos silenciosamente, sem direção precisa, sem ordem definida (HEATHFIELD; GLENDINNING apud LEPECKI, 2017, p. 145).

A obra artística deixa de ser o resultado de uma ação de um único ser denominado *artista* e passa a desenvolver-se no espaço *entre*, no âmbito das *relações*, reverberando uma multiplicidade de vozes e saberes que emanam de distintos *seres*. A relação de múltiplos *seres* encarados como fazedores do gesto artístico, se desenvolve muito além do que a simples soma de suas *individualidades*, ela traz sua potência na constituição de uma *assembleia polifônica*, que inclui as alteridades, mas não as encara como seres isolados em si, mas como seres precários que estão sempre em relação.

> A relação em primeiro plano. Os engajamentos mútuos são a base ontogenética de qualquer ser. As análises sociais se deparam com um novo desafio ao encarar que as sociabilidades são necessariamente mais que humanas, afinal a vida se faz em "assembleias polifônicas" onde entes distintos se emaranham. Dar conta desse problema etnograficamente requer uma atenção a comportamentos e corpos que são distintos dos nossos [...] (OLIVEIRA, 2022, p. 13, grifos da autora).

O projeto *Corpo e Paisagem* desenvolveu práticas que se assemelham às *artes de notar* reivindicadas por Anna Tsing (2022), embaralhando nossos condicionamentos perceptivos, apurando outros sentidos para além da visão e evidenciando o caráter vulnerável e precário de nossos corpos, a fim de criar a possibilidade de uma abertura real a distintos *seres*, colocando a relação em primeiro plano. Ao invés de uma percepção pautada em uma ideia de verdade, o que se defende aqui é a mistura de diversos *pontos de vida* (COCCIA, 2018b), descortinando saberes que não se pretendem universais, mas sim plurais e periféricos. Essa concepção trazida pelas *plantas*, através de uma antropologia que se atenta ao reconhecimento de outros *seres* e formas de vida além da humana, encontra ressonâncias na

busca por relações menos excludentes em nossa sociedade capitalista, alinhando-se às críticas feministas e a movimentos que reivindicam o acolhimento de uma maior variedade de corpos e de maneiras de estar no mundo. Essa multiplicidade de saberes oriundos de distintos *seres* vem compor essa tese como seu eixo principal, como sua busca incessante, reconhecendo na arte a possibilidade de criar *assembleias polifônicas*, percebendo aquilo que normalmente não se vê, descentralizando o olhar e a escuta em busca das periferias e dos abismos, para, então, aprender e se transmutar a partir desses encontros improváveis e imprevisíveis.

> Trata-se de uma escuta que, ao invés de culminar em uma resolução única, permite a perturbação das certezas e a multiplicação da participação, de forma que o encontro de tantas vozes, por sua indeterminação, possibilite o começo de outras histórias. Pode-se dizer que essa é uma etnografia calcada na "escuta política", já que a diferença é o motor de suas articulações, uma diferença que jamais é reduzida para compor uma história única, numa postura que se alinha às críticas feministas, que insistem na multiplicidade combinada à parcialidade (OLIVEIRA, 2022, p. 8, grifos da autora).

Diferentemente da ideia de *comunidade* que está normalmente atrelada a algo mais fixo e limitado, a *assembleia polifônica,* conforme proposto por Anna Tsing (2022), é definida como um agrupamento aberto. Nas *assembleias*, há a reunião de *seres* que se envolvem em um processo de convergência, não se constituindo como uma simples soma de identidades, mas como uma multiplicidade de encontros em que cada ser se abre verdadeiramente e se vê contaminado pelo outro. Assim, é através da *contaminação* que um encontro se transforma em *acontecimento*. Ninguém sai inalterado, "a pureza não é uma opção" (TSING, 2022, p. 73). As identidades não são encaradas como isoladas em si, mas como "efeitos que emergem a partir de encontros" (TSING, 2022, p. 67).

Em *Corpo e Paisagem*, o entrelaçamento de *seres* foi estabelecendo *assembleias polifônicas*, de forma a produzir encontros imprevisíveis e colaborativos, em que cada um parecia ser, de alguma forma, contaminado pelo outro, de forma a produzirem processos de transformação. O caráter de polifonia de nossas assembleias residia na possibilidade de escutar e identificar diferentes vozes, ritmos e melodias que se sobrepunham compondo uma espécie de música polifônica.

> Alguns autores usam o termo *assembleia* com outros sentidos. A qualidade "polifônica" pode ajudar a explicar o meu entendimento de assembleia. Polifonia descreve uma música na qual melodias autônomas se entrelaçam. Na música ocidental, o madrigal e a fuga são exemplos de polifonia. Essas formas podem parecer arcaicas ou estranhas para muitos ouvintes contemporâneos porque foram substituídas por formas musicais nas quais ritmo e melodia unificados mantém a composição unida. Na música clássica, substituta da música barroca, almejava-se a unidade; isso era o "progresso", exatamente no sentido que venho discutindo: uma coordenação unificada do tempo. No rock-and-roll do século XX, essa unidade assume a forma de uma batida forte, música a partir de uma perspectiva única. Meu primeiro contato com a polifonia foi uma revelação; aprendi a distinguir suas melodias, separadas e simultâneas, e a escutar os momentos de harmonias e dissonâncias que se criam entre elas. Esse tipo de percepção é exatamente aquela necessária para se apreciarem os múltiplos ritmos e trajetórias temporais da assembleia (TSING, 2022, p. 69, grifos da autora).

A qualidade *polifônica* da assembleia traz a ideia de que não há uma temporalidade única, regida por uma ideia de progresso tão cultuada pelo sistema capitalista; o que interessa é a abertura de nossa percepção para o acolhimento das múltiplas melodias, ritmos e trajetórias, buscando notar harmonias e dissonâncias. Para isso, é exigida outra qualidade de atenção que não busca um olhar direcionado sempre para frente em busca da unificação em torno de um foco central, mas sim um olhar periférico que busca a multiplicidade e o que está à margem.

Portanto, com a chegada das *plantas* ao nosso projeto *Corpo e Paisagem*, vemos se insinuar um *devir-floresta*, onde as *assembleias polifônicas* se espalham em redes que apontam para diversos tipos de relações imbricadas de *seres* interdependentes. Aqui, a vida de cada *ser* está profundamente ligada aos outros *seres* e às suas maneiras de se embrenhar e modificar o mundo. A floresta se dá como uma grande *assembleia polifônica*, conforme descrita por Anna Tsing (2022), com sua multiplicidade de *seres* e de maneiras de relação.

No entanto, como um projeto que se desenvolveu em um edifício em meio à cidade de São Paulo, poderíamos pensar que a floresta está muito distante da realidade de pedra e cimento de nosso cotidiano em *Corpo e Paisagem.*

> Na verdade, tendemos a pensar a cidade como um espaço inteiramente mineral e, portanto, monoespecífico: ela seria a coleção de seres humanos que vivem estavelmente sobre uma porção do corpo de Gaia e que manipulam a estrutura desse corpo para construir abrigos. Tudo o que não vem do mineral e do humano – salvo raríssimas exceções: gatos, cães, alguns cavalos, plantas ornamentais e, ilegal e clandestinamente, ratos e alguns insetos – é empurrado para fora do cinturão urbano, para dentro da floresta, que, já em seu nome (a floresta vem do latim *foris*, "fora de"), é definida por uma situação de carência: falta de civilização, falta de "humanidade", falta de modernidade, falta de tecnologia (COCCIA, 2020, p. 180).

Em nossa sociedade colonialista, construiu-se a ideia de *floresta* em uma oposição à *cidade*, bem como a *natureza* em oposição ao *humano*. "O selvagem, o natural, existe apenas *para* a cidade e *para* o cidadão humano. A cidade cria o 'selvagem' como seu oposto simbólico e atrai para nossa órbita cultural o que parece ser o mais natural dos lugares" (COCCIA, 2020, p. 180, grifos do autor). O geógrafo Antônio Carlos Queiroz Filho (2015), por sua vez, ao analisar as espacialidades do filme *A Vila*, reconhece ali duas visões diferentes da floresta. Ora identificada como algo selvagem e perigoso ora como paradisíaco e sagrado, a floresta é encarada a partir de duas visões aparentemente opostas, mas que compartilham da identificação com algo apartado e em oposição ao humano e à cidade.

> A selva é selvagem, áspera, rude e forte... as árvores são nodosas e antiqüíssimas. Boccaccio escreve que a floresta é o Inferno, *il quale è casa e prigione del diavolo,* no qual nenhum homem entra se não cai em pecado mortal. É escura pois é plena de ignorância do amor de Deus, a luz do santo nome que não pode ser pronunciado. A selva é *selvaggia*, uma duplicação da intensidade de valores, pois nela inexiste habitação humana... nenhuma humanidade, piedade e clemência, mas crueldade e bestialidade. As árvores ásperas, repletas de espinhos são os pecados que continuamente ferem a consciência da alma em tentação (OLIVEIRA apud QUEIROZ FILHO, 2015, p. 38).

> Ela deve ser protegida e em algumas circunstâncias – associada à ideia de pureza – deve ser preservada sem a presença humana, intocada. Ela, floresta […] é fragilidade que se liga ao risco ambiental devido à maneira como esses ambientes vêm sendo utilizados, é riqueza natural, é divindade, é paraíso, como uma espécie de santuário. Como tal, lança-se mão do barreiramento físico: muros,

> cercas, postos de vigilância e até mesmo, proteção policial, para dar materialidade física a essa concepção, a exemplo do que vemos hoje nos condomínios fechados ou como acontece algumas vezes com as chamadas "áreas verdes" que ganham o título de reserva florestal (QUEIROZ FILHO, 2015, p. 39).

Nessas duas imagens diferentes de floresta, o ser humano não faz parte dela e nem deve adentrá-la, ora pela floresta ser uma ameaça à integridade da civilização, ora pelo ser humano ser uma ameaça à pureza da natureza, desenhando-se assim relações sempre destrutivas e nunca permeadas de relações colaborativas. As oposições cidade-floresta e humano-natureza cultivadas pelo Antropoceno vêm não apenas impossibilitar a experiência de sermos parte constituinte da natureza quanto estimula relações de dominação, exclusão e opressão em que tudo aquilo com o qual não nos identificamos pode ser exterminado.

> Quando, por vezes, me falam em imaginar outro mundo possível, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser a natureza, como se a gente não fosse a natureza. Na verdade, estão invocando novas formas de os velhos manjados humanos coexistirem com aquela metáfora da natureza que eles mesmos criaram para consumo próprio. Todos os outros humanos que não somos nós estão fora, a gente pode comê-los, socá-los, fraturá-los, despachá-los para outro lugar do espaço (KRENAK, 2020, p. 67).

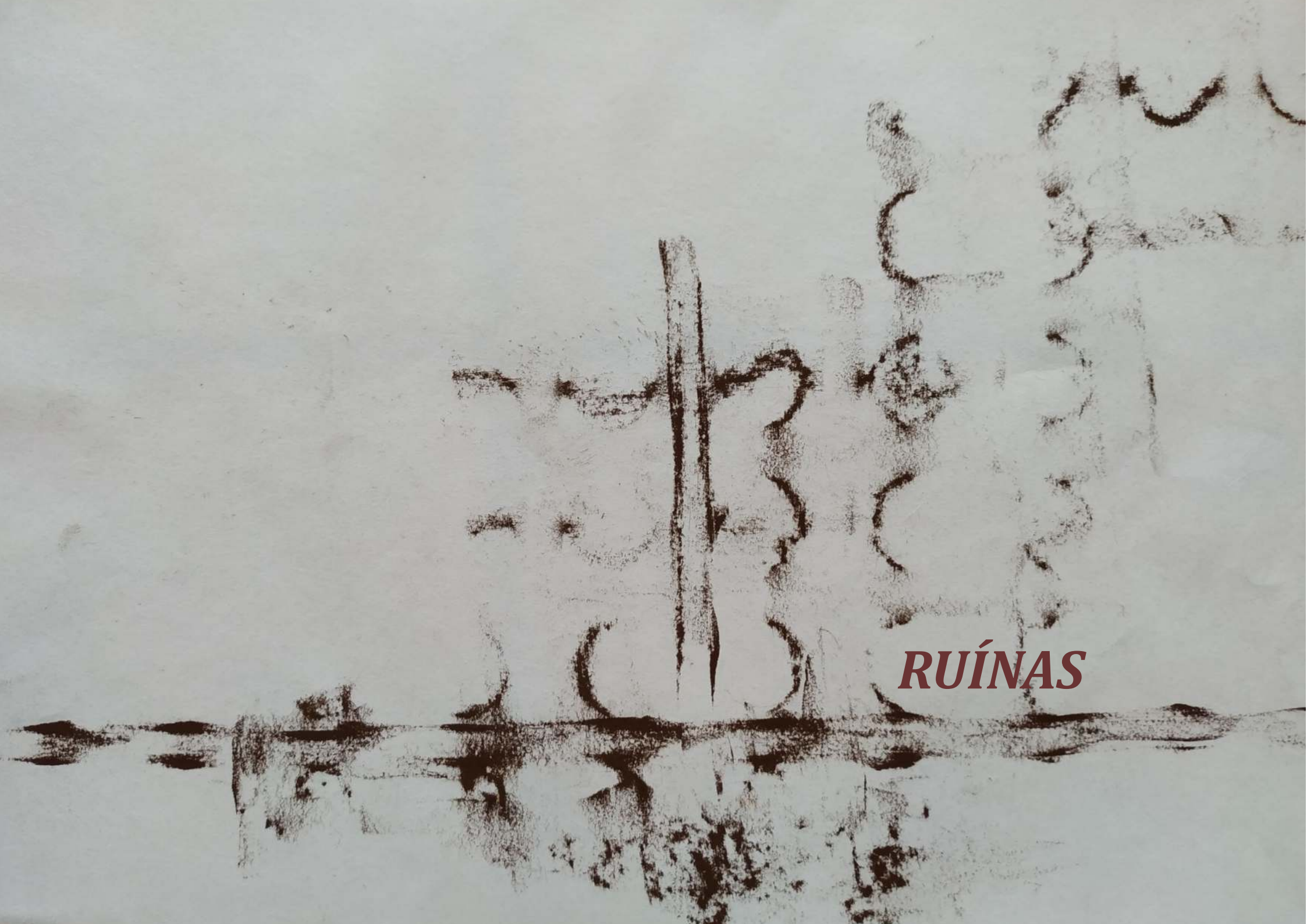
Krenak (2020) nos faz um alerta, dizendo que a ideia de humanidade é uma armadilha, uma criação abstrata de unidade em que o ideal de ser humano, como medida das coisas, está no centro, dando-se o direito de entender que tudo o que está fora, ou seja, tudo o que não é essa humanidade inventada, pode ser usado, fraturado, despachado. Ele, então, nos convida a cheirar, sentir e escutar essas partes que ficaram *de fora* do humano, nos reconciliando e passando a encarar a *natureza* como uma "imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo" (KRENAK, 2020, p. 69).

Assim, em resposta à suposta oposição entre cidade e floresta, entre humano e natureza, venho reivindicar que o projeto *Corpo e Paisagem* possa estar permeado de uma fábula em direção a um *Devir-Floresta,* que reencanta o mundo humano

com brotamentos de raízes e folhas, para criar uma cidade que reconhece que abaixo de si, em seus subterrâneos, residem ruínas florestais, com a pulsação de vidas mais que humanas que se insinuam em busca de frestas e aparecimentos quase invisíveis sob nossos olhos e nossos pés. Olhar para essa floresta soterrada e buscar criar nossas *assembleias polifônicas* em meio ao concreto da cidade parece propiciar que nos reconciliemos, ao menos um pouco, com o mundo, reconhecendo o universo humano como parte constituinte da natureza e não como algo em oposição a ela. Assim como a *Árvore* que cresceu em meio ao concreto do CCSP, vislumbra-se aqui a proliferação de sementes pelas ruas da cidade de forma a podermos ver crescer, espalhadas por todo canto, árvores que juntas constituirão uma floresta, repleta de *assembleias polifônicas.*

> Então, quando caminhar pela cidade, olhe para baixo. Uma floresta está sob seus pés. Literalmente. Nos escombros de Pindorama, que chamamos de Brasil, as cidades são, antes de tudo, ruínas florestais, modos de vida florestais arruinados como projeto. Vivemos sobre ex-florestas e convivemos diariamente com ilusões pavimentadas de uma vida sem solo na qual a t(T)erra não existe. Mas são muitos os mundos ao redor que resistem bem ao nosso lado e sob a arrogância concreta das cidades, e a afirmação desses outros mundos sempre foi, para Anna Tsing, o potencial radical da antropologia das/nas ruínas do capitalismo, ela nos oferta múltiplas possibilidades para deixarmos de ser "pragas do Antropoceno". E nos guia por sendas a serem trilhadas, com os pés no chão, que nos levam a fabular histórias mais-que-humanas, a especular sobre habilidades de habitar essa era de catástrofes, e a inventar formas outras de vizinhança e de companheirismo interespecífico (CANÇADO, 2022, s.p.).

3. DECOMPOR


RUÍNAS

RUÍNAS

Plantios em tempos de destruição

> Exatamente como São Paulo, retratada como paisagem árida em colapso. Velhas imagens corroídas, como que encontradas ao acaso, cobertas de poeira e musgo. [...]
> Antigos livros que contam como era a cidade, imagens de um mundo que não existe mais. Uma espécie de pesquisa arqueológica dos despojos do apocalipse, uma tentativa de preservar – na forma de livro – elementos para um eventual renascimento da civilização. Estes livros são como um catálogo: armazenam aquilo que se tenta salvar da desaparição. Um verdadeiro inventário do que restou. "Não é possível representar a história, só seus restos" (PEIXOTO, 2003, p. 242).

A sensação foi de fim do mundo. Uma paisagem distópica. Terra arrasada. Restos de um mundo em decadência. A morte de milhares e milhares de pessoas no Brasil, decorrente não apenas da pandemia da Covid-19 como também de uma política intencional de destruição, irrompeu um momento excepcional, em que nos vimos envoltos por destroços decorrentes das forças avassaladoras de um capitalismo feroz. O mundo parecia em ruína. Tudo o que já se anunciava antes encontrou sua concretização, fazendo com que vivêssemos muitas transformações funestas em uma curta passagem de tempo. No ano seguinte às experiências de *Corpo e Paisagem,* estas já pareciam pertencentes a um mundo que deixou de existir.

Encarado como um evento do passado, o projeto *Corpo e Paisagem,* ao ser revisitado a partir do novo contexto social e político, se tornou uma espécie de ruína. O texto dessa tese é, na verdade, composto de rastros, restos e memórias de um projeto que só pode ser acessado a partir desses vestígios. Seriam as *plantas* aqueles seres que tomaram as ruínas do projeto e o fizeram uma nova paisagem? A temporalidade tornou o projeto *Corpo e Paisagem* uma ruína permeada de *plantas*?

> Voltando ao início, a ideia do passado emerge como algo além do tempo, como uma dimensão circular que sempre regressa e que é compreendida, tal como a natureza, como um modelo. [...] De certo modo, o estudo do passado é equivalente a observar a natureza, ser consciente da realidade das coisas, notando a simultânea unidade e infinita variedade das formas sobre o tempo e o lugar.

> Daí, o fascínio pela ruína, onde natureza e história se juntam, onde a verdade da forma se revela na passagem do tempo (MACHADO apud ROYO, 2017, p. 33).

Lembro-me bem de uma viagem à Guatemala em que visitei ruínas de pirâmides de um tempo distante que foram totalmente tomadas por plantas. A ruína era o encontro entre a construção humana deteriorada e o crescimento das plantas; um encontro que só se fez possível devido ao abandono. Ali, onde antes se localizava o auge da civilização, encontramos uma paisagem abandonada, em que as plantas encontraram meios de se entranharem a partir da destruição, recobrindo de floresta um ambiente construído e destruído pelo ser humano. Havia pirâmides que estavam totalmente submersas de forma a se tornarem morros por onde se podia caminhar, sem nem sequer supor de que ali embaixo residia uma imensa pirâmide tomada pelas plantas. A ruína, segundo Peixoto (2003, p. 236), é como "uma natureza petrificada, em que formas naturais e signos culturais se confundem", uma mistura entre a vida e a morte, entre o animado e o inanimado, entre o histórico e o natural.

A imagem da ruína foi, portanto, permeando minha pesquisa. A vivência da perda, da morte, como se tudo estivesse caindo, caindo, desmoronando, sem que pudéssemos fazer nada, foi tomando conta de minha sensação de mundo. E envolta nessa queda que parecia sem fim, buscava tentar distinguir ou nomear o que estava acontecendo, o que estava morrendo, o que estava transformando. Sem controle sobre o que acontecia ou viria a acontecer, tentava imaginar o que restaria disso tudo e de que forma minha pesquisa artística sobre as relações entre corpo e paisagem responderia a essas profundas mudanças. Cidades esvaziadas, isolamento, ausência de encontros afetivos, pessoas expostas, asfixia, miséria, impossibilidade de tocar e cheirar, distanciamento interpessoal, medo do outro, medo da morte… Quais seriam os próximos passos de minha pesquisa? E como o projeto *Corpo e Paisagem*, desenvolvido antes desse estado de exceção, poderia me fornecer elementos para vislumbrar algum caminho por entre destroços?

Em primeiro lugar, me pareceu importante não estar sozinha em minha pesquisa. *Corpo e Paisagem* já havia me ensinado que os saberes brotavam de encontros e que os coletivos acionavam camadas poderosas da vida que individualmente seriam impossíveis de alcançar. Sim, eu fui percebendo, cada vez mais e mais, que, mesmo em minha

pesquisa *individual* de doutorado, eu parecia estar sempre acompanhada, buscando ativamente maneiras de provocar novas relações afetivas e criativas. Foi desse impulso de não estar só na reflexão sobre nosso contexto de destruição, que tive a ideia de propor um Projeto de Extensão, intitulado *Poéticas do Corpo em Paisagens Pandêmicas: criar comunidades para reavivar afetos com a cidade*, realizado no Instituto de Artes da UNICAMP de abril a dezembro de 2022, em parceria com minha orientadora Profa. Dra. Ana Terra. Com uma equipe de seis pessoas vinculadas a UNICAMP, tanto da Graduação em Dança quanto da Pós-Graduação em Artes da Cena, oferecemos três oficinas, uma residência artística e um ciclo de leituras, abertos a interessados em geral. Para o Ciclo de Leituras, convidamos seis artistas, professores e pesquisadores de distintas áreas do conhecimento (artes cênicas, performance, dança, teatro, geografia, filosofia, fotografia, artes visuais e história), em sua maioria externos à UNICAMP, para nos provocarem com a sugestão de textos para leitura, de forma que pudéssemos discuti-los coletivamente em encontros virtuais. Ao final, foi notável como as ações do Projeto de Extensão, em especial a Residência Artística que coordenei e as discussões do Ciclo de Leituras, tornaram-se essenciais para a finalização de minha pesquisa, confirmando seu caráter relacional e dialógico.

Logo no primeiro encontro do Ciclo de Leituras, me senti provocada pelo texto *A Virada Vegetal* de Emanuele Coccia, sugerida pela nossa palestrante-convidada Marina Guzzo. Esse foi o estopim para que eu começasse a intuir um olhar para minhas práticas do projeto *Corpo e Paisagem* a partir do *ponto de vida* das plantas. Junto a isso, o filme *Stalker* de Andrei Tarkovsky começou a se insinuar em minha memória, com recordações de algumas paisagens distópicas do filme. Da junção entre essas duas inspirações, nasceu minha proposição para a Residência Artística *Paisagens Mutantes*. Abaixo, compartilho a sinopse da residência, conforme foi divulgado na época de sua realização em maio de 2022:

> Através da experimentação de ações performativas nos espaços e entornos da Casa do Lago na UNICAMP, a Residência Artística, coordenada por Laila Padovan, se deixará contaminar por imagens do filme “Stalker” de Andrei Tarkovsky para trazer à tona três qualidades de relação entre corpo e paisagem: Corpo-Planta; Corpo-Porão; e Corpo-Contágio. Em Corpo-Planta, evocaremos a capacidade da natureza de se

> infiltrar em meio aos espaços construídos/destruídos pelos humanos, causando metamorfoses. Em Corpo-Porão, buscaremos os territórios esquecidos e perdidos no espaço-tempo, deteriorados, obscuros e inconscientes. Em Corpo-Contágio, traremos à tona tanto os medos de contaminação quanto o desejo do contato, abordando o universo das relações em uma poética das distâncias. Assim, em um território mutante, onde as plantas nascem por entre destroços em espaços abandonados, destruídos e esquecidos, reaprendemos a andar e habitar, a escutar e sentir, criando novas camadas de realidades improváveis. A partir destas experiências, visa-se refletir o momento crítico e de destruição decorrente da pandemia do Covid-19 e do contexto político atual, buscando maneiras de reavivar a relação do corpo com os espaços públicos cotidianos e estabelecendo redes afetivas. Durante os seis encontros, os participantes criarão um Diário com registros poéticos (textos, cartas, desenhos, mapas afetivos e fotos), e, ao final da residência, terão o desafio de criar coletivamente uma Ação Performativa a ser compartilhada com o público.

A residência contou com a participação de estudantes e profissionais de diferentes áreas do conhecimento (literatura, antropologia, psicologia, dança, teatro, circo, arquitetura, artes visuais), com a formação de um grupo de aproximadamente 15 pessoas, resultando na criação coletiva da *Performance Itinerante "Corpo-Planta",* realizada nos arredores da Casa do Lago na UNICAMP. Não pretendo nesse texto descrever em detalhes as experiências vividas, mas me parece importante apontar que, após a residência, percebi que essa resposta artística à destruição decorrente da pandemia e do momento político aproximou de maneira definitiva o universo vegetal das reflexões sobre o projeto *Corpo e Paisagem*, delineando o caminho percorrido nessa tese através da invasão das *plantas*.

Ao reassistir o filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky, a partir desse olhar atual, a sensação de ruína presente em meu dia a dia tomou forma a partir das intrigantes imagens do filme, sobretudo das paisagens descortinadas na *Zona*. "A Zona em que se desenrola o filme de Tarkóvski é um território onde a Natureza, depois de uma aterrissagem de extraterrestres, tomou seu próprio rumo, sua própria evolução: é um território mutante […]" (CARERI, 2017, p. 13). Nesse espaço mutante, vemos vestígios da presença humana, como trens abandonados, postes de luz caídos, antigos tanques de guerra, construções deterioradas, envolvidos pelo crescimento livre das plantas e

pela invasão de elementos vinculados ao que chamamos de *natureza*, sobretudo a água, que se infiltra e aparece em corredeiras, alagamentos, goteiras e lagos.

> Mas não podemos negar a *ruína*, a ponte a partir da qual se desvanecem as ilusões de limite. Se na cidade todos os elementos de conformação física se encontravam em degradação, numa condição *ruinosa* amplificada pelo preto e branco, na *Zona* – apesar da cor – os poucos elementos associados ao Homem, sejam postes de eletricidade, fundações incompletas ou tanques abandonados no meio da erva, parecem querer evidenciar uma espécie de eco da cidade exterior [...] (ROYO, 2017, p. 23, grifo do autor).

No filme, a *Zona* se configurava como um lugar abandonado e perigoso, onde era proibido adentrar, mas que continha algo que o tornava especial. Com restos de civilização que indicavam sua decadência, vemos a *natureza* se infiltrar em meio à destruição, trazendo vida a um lugar esquecido e distópico. Com imagens que misturam deterioração, decomposição e brotamento, as paisagens do filme causam impacto, acessando camadas inconscientes de nossa existência, nos remetendo às imagens do porão, conforme descritas por Bachelard (1974), com seus objetos esquecidos e sua escuridão, que fazem com que o espaço ganhe vida através de suas sombras moventes. Envolta em desmoronamentos, minhas experiências encontraram ressonâncias nas imagens do filme, aprofundando uma reflexão sobre a possibilidade de vida nas ruínas, e não apesar delas.

> Aquelas áreas esquecidas que formam o negativo da cidade contemporânea, que contém em si mesmas a dupla essência de refugo e de recurso. Lugares difíceis de serem compreendidos e, consequentemente, de serem projetados. [...] Mas, sobretudo, representam hoje um grande recurso, a única floresta onde ainda é possível perder-se, um território híbrido entre cidade e campo, onde a natureza ainda tem a possibilidade de evoluir em formas não previstas, de produzir espaços tênues, em equilíbrio instável, cuja única forma de cuidado é o abandono (CARERI, 2017, p. 15).

O que essas paisagens ruinosas trazem de potência? Que formas de vida ainda podem ser possíveis em paisagens arrasadas? Seriam as plantas um indício sobre como habitar um lugar inóspito?

COLAPSO

> […] encontram vida lá onde nenhum outro organismo consegue isso. Transformam tudo o que tocam em vida, fazem da matéria, do ar, da luz solar o que será para o resto dos seres vivos um espaço de habitação, um mundo. A autotrofia – é o nome dado a esse poder de Midas que permite transformar em alimento tudo o que se toca e tudo o que se é – não é simplesmente uma forma radical de autonomia alimentar, é sobretudo a capacidade que elas têm de transformar a energia solar dispersa pelo cosmos em corpo vivo, a matéria disforme e disparatada do mundo em realidade coerente (COCCIA, 2018a, p. 15).

Quando, no projeto *Corpo e Paisagem,* busquei habitar os lugares a partir de um corpo sensível, houve a tentativa de encontrar outras formas de vida em meio à dureza da cidade. Cada ação nossa, um pequeno gesto ou um olhar diferente ao espaço pareceu se revelar como um brotamento de uma pequena planta que insiste em trazer vida a qualquer coisa que toca. Em meio à experiência de uma cidade patriarcal colonialista que exclui tudo que é diferente, criar dispositivos para a formação de *assembleias polifônicas* possibilitou que encontremos diversidade e multiplicidade, em *relações* que se estabelecem como o eixo de nossa existência, identificando-nos como seres vulneráveis e não ilusoriamente autônomos. *Corpo e Paisagem,* apesar de ter ocorrido antes da onda de destruições surgida em 2020, já carregava em si essa busca por uma relação com o mundo que encontra brechas para reaver a vida em meio às ruínas. A cidade em si já se configura aqui como uma espécie de ruína, seja no sentido que Anna Tsing (2022) traz de uma ruína florestal, ou no sentido reivindicado por Peixoto (2003) de um conglomerado de construções que estão a todo momento se deteriorando, em um fluxo de tempo em que o novo se faz antigo e o antigo se faz novo.

> A atualidade se constitui pela intersecção de tempo e eternidade. A cidade de pedra – aparentemente tão imune ao decorrer do tempo – acaba se tornando quebradiça como o vidro. (…) Paradoxalmente, a permanência dessas paisagens evidencia-se quando se anuncia sua própria desaparição. Pois é aí que se confirma seu destino: tornar-se ruína. […] É na medida em que se destrói que a cidade aflora como permanência. As paisagens urbanas estão sempre em devir. […] A cidade moderna é o palco de transformações incessantes, que revelam sua precariedade. Ruínas e obras se confundem (PEIXOTO, 2003, p. 232).

Logo após a Residência Artística *Paisagens Mutantes*, finalizada em junho de 2022, passei por uma cirurgia de retirada do útero em julho e, após meu período de recuperação, coordenei o Laboratório *Corpo e Paisagem: estudos em (de)composição* no CRD (Centro de Referência da Dança), de setembro a outubro de 2022. Ainda imbuída das experiências vividas na Residência *Paisagens Mutantes* e fragilizada pelas sensações de morte vividas pela cirurgia de retirada do útero, adentrei nas frenéticas ruas do entorno do CRD, localizadas no centro da cidade de São Paulo, tendo a palavra *decomposição* como um guia. A *decomposição* foi vivida por mim como uma possibilidade de mergulho naquilo que havia se deteriorado, a fim de poder viver a matéria morta como possibilidade de adubo para outros nascimentos, para outras *composições*.

Foi bastante intenso voltar a habitar as ruas do centro de São Paulo após o período de isolamento social decorrente da pandemia, sendo comum que eu me visse atravessada pelas intensas memórias daquela região, provenientes tanto da primeira versão do projeto *Corpo e Paisagem*, bem como das muitas experiências junto à Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, e, indo ainda mais longe no tempo, das memórias do caminho até a Escola Municipal de Bailado quando eu ainda era menina e adolescente. Como em um golpe do destino, sem que eu tivesse buscado, lá estava eu novamente, nessa região da cidade, sendo dessa vez convidada pelo CRD a tentar traçar alguma relação criativa com as ruas de seu entorno, que se encontravam especialmente em ruínas devido ao contexto social e político. Juntou-se a tudo isso o fato de estarmos em época de eleições presidenciais, com a ameaça da continuidade de um governo com uma política de destruição e morte.

> São Paulo é transformada numa massa petrificada, desencarnada pelo vento, escombros que afloram no meio do deserto. O que deveria ser mantido se perde para sempre, o que deveria transformar-se se conserva. É um mundo em que o novo é sempre arcaico, em que o arcaico aparece com os traços do novo – o tempo do inferno (PEIXOTO, 2003, p. 244).

Nunca foi tão tenso e intenso transitar por aquelas ruas. Era o momento de encarar de frente a cidade como ruína, em mais um passo na descoberta de como poderia ser possível fazer uma espécie de trabalho de *decomposição,* a fim de revolver a matéria morta ali acumulada para então transmutá-

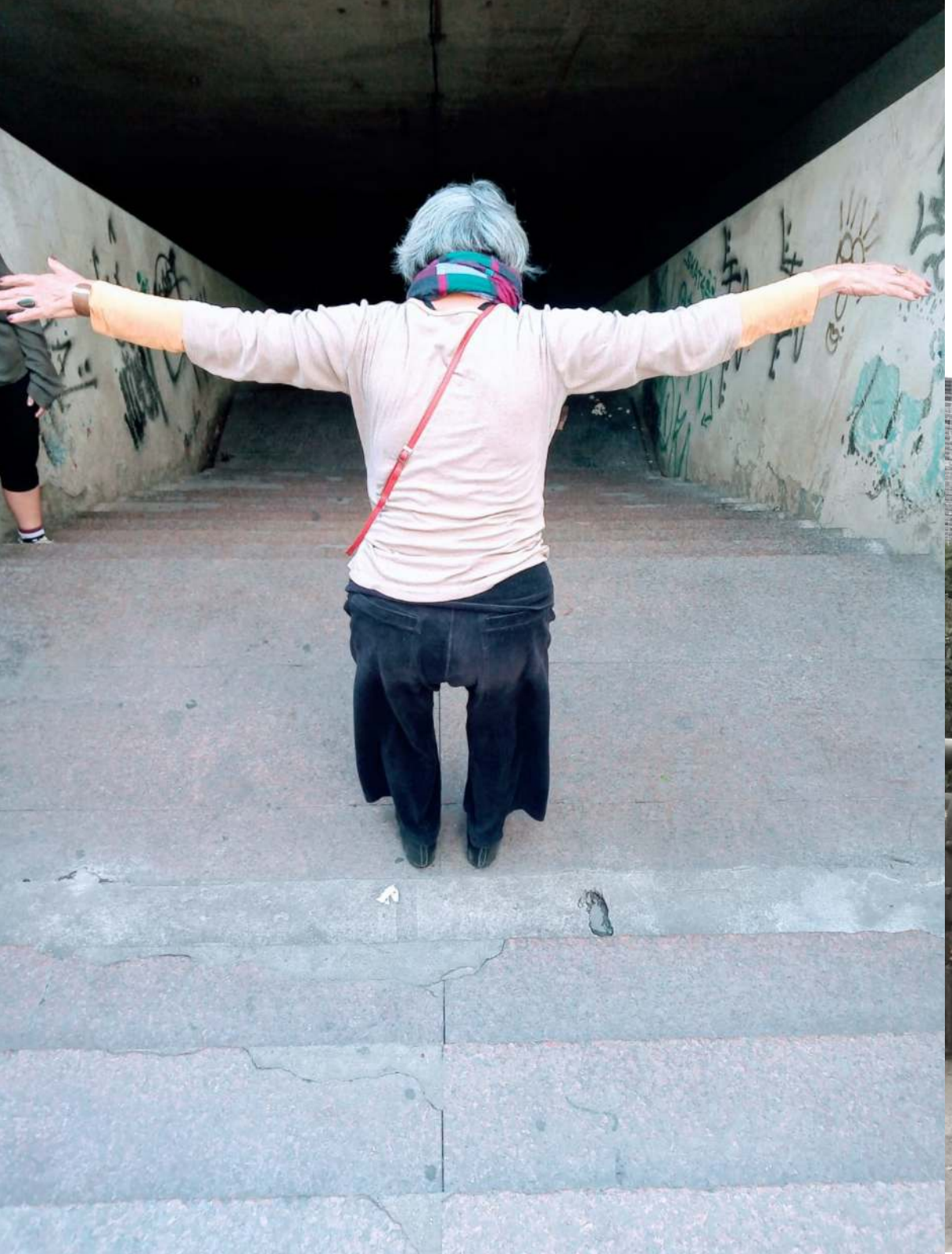
la, de forma a vislumbrar novas *composições* em que a cidade pudesse ser povoada, mesmo que momentaneamente, de afeto e criação.

> Essas coisas aparentemente mortas são atravessadas por um rumor interior. Têm as entranhas revoltas, um lençol freático as anima. Daí seu estado de convulsão (PEIXOTO, 2003, p. 238).

Com uma pulsação inegável, as ruas do centro de São Paulo são habitadas cotidianamente por pessoas das mais diversas, em um ambiente plural onde circulam homens engravatados, vendedores ambulantes, meninas da Escola de Dança do Teatro Municipal, moradores de rua, mulheres de diversas idades, assaltantes, skatistas, todos provenientes de diferentes partes da cidade, constituindo trajetos e fluxos que se cruzam de maneira imprevisível, formando uma rede de habitantes que dançam por entre as normas da rua e suas transgressões. Ali também encontramos as mais diversas paisagens, com ruas cheias de gente, ruas desertas, becos escuros, avenidas forradas de carros ruidosos, amontoados de lixos por todo canto, o Teatro Municipal e sua opulência, ruas fedorentas, cocôs pelo chão, cheiro de urina, galerias repletas de lojas, árvores centenárias, praças arborizadas, buracos no chão, poças d'água, barracas de moradores de rua, construções históricas, prédios abandonados, lojas de roupas, viadutos com lindas vistas da cidade, encruzilhadas, escadarias, passagens subterrâneas escuras.

> Os ruídos me assustam. Ininterruptamente. Por todos os cantos. A cidade está cinza, cinza, cinza. Hmmm, tem cheiro de merda aqui. O moço oferece chocolate eu digo não obrigada tenho fome de outras coisas. Longa passarela leva para o outro lado e de repente estou perdida. Um desenho de Ganesha na parede com letreiro bem grande: prosperidade. Mas só enxergo miséria aqui. Escassez. Me pergunto se são meus olhos ou se a cidade de fato adoeceu. Caminho lentamente feito estrangeira até que a buzina grita: sai da frente tenho pressa pra devorar o mundo.
> Um dia eu volto pra roça de vez (Relato da Participante B., do laboratório *Corpo e Paisagem: estudos em (de)composição*, 2022).

"Me pergunto se são meus olhos ou se a cidade de fato adoeceu". A sensação de caminhar e habitar as ruas do centro descortinou uma forte sensação de degradação e adoecimento



da cidade. Não que tudo isso já não existisse ali, pelo contrário, São Paulo sempre esteve sintonizada com certa deterioração. Peixoto (2003), ao discorrer sobre a cidade, traz o relato de um visitante que dizia que São Paulo, vista de cima, parecia uma cidade de mortos, como um submundo, um reino das sombras, "no qual os arranha-céus, em sua uniformidade, se apresentam como lápides de um cemitério" (PEIXOTO, 2003. p. 241). Deixando de olhar de cima e passando a transitar por entre as ruas, ele dizia ser possível ver a todo momento o inacabado e a decadência. No entanto, com o contexto pandêmico, vimos esses elementos decadentes da cidade se potencializarem, com muitas pessoas em situação de miséria e com uma cidade que aparentava estar sob escombros. Longe de querer nos distanciar desse universo obscuro das ruas, nos propusemos durante os encontros a estarmos de fato sensíveis a essas paisagens de ruínas, percebendo-as para além de uma primeira camada ligada a estereótipos e preconceitos.

> Haverá quem diga que a rua é um lugar violento, inóspito, contaminado e marginal, lá cada um estaria lançado à sua própria sorte. A palavra "rua" torna-se adjetivo que sopra pragas, condenações ou, no extremo das ausências, é a única possibilidade, a cartada que joga com os elementos da imprevisibilidade em um jogo de tudo ou nada.
> As ruas e suas derivações, inscritas nos ideais coloniais de civilidade do ocidente europeu, padece do assombramento do expurgo, da assepsia, do embelezamento, da ordem, da higienização, da formalidade, da repressão e das ausências de criatividade. Não à toa, a invenção das ruas, esquinas e encruzilhadas como tempos/espaços praticados ressoa como verdadeira astúcia, contragolpe aos regimes de desencantamento do mundo produzidos pelas ações coloniais (RUFINO, 2019, p. 113).

Luiz Rufino (2019) destaca o quanto a cidade carrega em si a violência inerente ao processo de colonização, criando uma polaridade que perpetua e cria relações de opressão. Em uma dicotomia entre o que é correto, limpo, belo, organizado e o que é errado, sujo, feio, desorganizado, criam-se relações excludentes que fazem com que alguns dos habitantes atuem nas margens. A violência não é apenas certa desordem vinculada ao lado marginalizado, mas sim um reflexo de toda uma lógica que "sustenta a invenção de um mundo dividido. [...] O colonialismo é violência, terror. Em toda e qualquer experiência colonial, a violência opera como a sutura,

amarração e ortopedia do projeto" (RUFINO, 2019, p. 114). Os habitantes que atuam nas margens, encontram no desvio e na transgressão suas maneiras de encantar novamente o mundo.

Com o advento do capitalismo, a destruição de paisagens alçada a níveis extraordinários está relacionada à ideia de progresso e às técnicas de alienação, que têm transformado os humanos e outros *seres* em meros recursos a serem explorados. Segundo a antropóloga, Anna Tsing (2022), nas paisagens destruídas pelo humano, há todo um conjunto de seres invisibilizados, *vivos e não vivos,* que estabelecem relações entre si, sendo necessário que apuremos nossos ouvidos, nosso nariz, nossa visão, para poder perceber esse universo submerso. Com a segregação entre os *seres*, temos nos distanciado de relações colaborativas. É no resgate das formas de habitabilidade periféricas que encontramos maneiras de sobreviver e viver nas ruínas do capitalismo, reatando *assembleias polifônicas* baseadas em redes de cooperação, onde cada *ser* está intimamente ligado aos outros *seres* em relações de interdependência.

> O problema da sobrevivência precária nos ajuda a ver o que está errado nessa premissa. A precariedade é um estado de reconhecimento da nossa vulnerabilidade aos outros. Para sobreviver, nós precisamos de ajuda, e a ajuda é sempre um serviço de outrem, intencional ou não. [...] É o privilégio presunçoso que nos permite fantasiar – na contramão dos fatos – que cada um de nós pode sobreviver sozinho. Se a sobrevivência sempre envolve alteridade, ela também está necessariamente sujeita à indeterminação das transformações de si e dos outros. Colaborações nos transformam, seja no interior de nossa espécie ou entre espécies distintas. [...] Ao invés de atentar somente para as estratégias de expansão-e-conquista de indivíduos implacáveis, precisamos buscar as histórias que se desenvolvem por meio da contaminação (TSING, 2022, p. 75).

A suposta autonomia e independência do ser humano, cultivada pelo sistema capitalista, deve ser revista caso queiramos reatar a potência dos encontros como lugar de transformações, fazendo com que nos reconheçamos como seres precários e vulneráveis e nunca autossuficientes. Nessa perspectiva, a precariedade é a nossa condição, sendo que a sobrevivência não está apoiada em algum ato individual heroico como retratado em diversos filmes de catástrofes, mas sim nas inter-relações cooperativas entre *seres*.

Ao desenvolvermos ações artísticas nas ruas do centro de São Paulo, buscou-se não fugir ou embelezar aquilo que se mostrava marginal, mas sim pesquisar como seria possível estar sensível aos atravessamentos desses elementos deteriorados de uma cidade patriarcal colonialista, a fim de criar outras formas de relação por entre as rachaduras de suas ruínas. Quando no projeto *Corpo e Paisagem* reivindicamos a presença dos espaços obscuros, abandonados e inconscientes do CCSP, que normalmente são deixados à margem, estávamos falando justamente desse descentramento de nossa percepção em busca de encontrar, naquilo que normalmente é considerado degradado, um lugar de aprendizado a partir das periferias. Não que esse trabalho seja simples, ao contrário, é cheio de contradições e riscos de reprodução dos padrões de uma relação colonialista. A arte, apesar de seu caráter transgressor, muitas vezes, ao buscar trazer a criação para locais considerados *deteriorados*, acaba se colocando, mesmo que inconscientemente, a serviço de uma lógica capitalista, contribuindo à gentrificação de localidades da cidade. Mesmo a minha busca pessoal, enquanto mulher, por uma cidade mais acolhedora e segura, pode se colocar a serviço de uma prática de exclusão colonialista, com a expulsão daqueles que, por suas condições de classe social e origem étnico-racial, se encontram à margem e são considerados ameaças à *pureza* da mulher branca. Minha busca por uma cidade feminista está, portanto, aliada a uma visão interseccional, que atua contra toda e qualquer relação de exclusão, e não apenas aquela da mulher branca.

> Uma cidade feminista deve ser aquela onde as barreiras – físicas e sociais – são desmanteladas, onde todos os corpos são bem-vindos e acomodados. Uma cidade feminista deve ser centrada no cuidado, não porque as mulheres devam continuar sendo as principais responsáveis pelo trabalho de cuidado, mas porque a cidade tem o potencial de espalhar o trabalho de cuidado de maneira mais uniforme. Uma cidade feminista deve olhar para as ferramentas criativas que as mulheres sempre usaram para apoiar umas às outras, e encontrar maneiras de construir esse apoio na própria estrutura do mundo urbano (KERN, 2021, p. 80).

Como ressaltado no início dessa tese, meu *ponto de vida,* enquanto mulher que habita a cidade de São Paulo, atravessa a pesquisa aqui realizada, sendo possível perceber

que, mais do que a execução de obras artísticas de grande porte, semelhantes aos incríveis arranha-céus, o que interessou foi promover possibilidades de encontros, redes de relações que estivessem pautadas no acolhimento de diferentes corpos e comportamentos, para, a partir daí, ver surgir a obra artística. A busca pela constituição de *assembleias polifônicas,* constituída de *seres* precários e interdependentes, vem trazer para dentro do ato artístico aquilo que normalmente não se vê. Estar vulnerável e sensível àquilo que está à margem e que costuma ser ocultado dentro de uma lógica colonialista, acaba se constituindo como o dispositivo chave. A invenção de maneiras outras de perceber o mundo se encontra no foco.

Nessa busca por estar atento a formas de habitabilidade às quais estamos normalmente insensíveis, acolhendo não apenas corporeidades humanas diferentes entre si como também o não humano, me aproximo novamente das reflexões de Anna Tsing (2022), que aponta para a possibilidade de podermos aprender com outras formas de vida, desde que apuremos nossos sentidos para poder notá-las. Ao refletir sobre a possibilidade de vida em paisagens arruinadas, Tsing (2022) encontra no processo de *decomposição* uma maneira de recriar a vida em meio à destruição.

> Cogumelos insistem em brotar. Matsutake é um aliado para lidar com um mundo que perece. Enquanto decompositores, os fungos possibilitam a emergência da vida a partir da podridão. (...) aguçamos nossa percepção para perceber a capacidade regenerativa que os fungos proporcionam às paisagens. Após a explosão atômica em Hiroshima, a primeira forma de vida a aparecer nas ruínas pertencia ao reino Fungi. Ao ocupar paisagens arruinadas, cogumelos e suas espécies companheiras fazem história, produzem transformação ao longo do tempo. Aqui nos encontramos com a potente assertiva de Donna Haraway, que, pensando com a salamandra, nos diz: "Precisamos de regeneração, não de renascimento."
> Regeneração é precisamente uma lição florestal, onde relações multiespécies são a regra do jogo (OLIVEIRA, 2022, p. 16).

Assim, ao buscar compreender como seria possível sobreviver nas incontáveis paisagens arrasadas pela ação humana, Anna Tsing (2022) busca se atentar à ação de *decomposição* realizada pelos cogumelos, que ao se aliarem a outras espécies companheiras, conseguem retomar a vida ali

onde só se encontrava destruição. Ao remexer a matéria morta, há o encontro de um ambiente propício para a reprodução de formas de vida que, através da reconstituição de *assembleias polifônicas* podem ver brotar novamente uma floresta.

> A próxima vez que caminhar por uma floresta, olhe para baixo, uma cidade está sob seus pés, nos alerta Anna Tsing, tomando os cogumelos matsutake, dotados da habilidade de sobreviver mesmo nos ambientes mais perturbados pela ação humana, como protagonistas de uma complexa arquitetura de redes multiespécies na qual diversos tipos de organismos coexistem e colaboram. Se o Antropoceno, como sugere a antropóloga, não é exatamente a aurora da perturbação humana, mas uma quebra sem precedentes nas coordenações das assembleias de habitabilidade multiespécie pelas ações e infraestruturas humanas que nos levam a novas ecologias de proliferação da morte, a crise de habitabilidade de nosso tempo exige habilidades de habitar que reatem essas assembleias. Contra o legado capital do colonial-fascismo que segue implacavelmente devastando formas de vida, humanas e não humanas, a arte de viver em um planeta danificado e a capacidade de formular descrições críticas começam com uma prática ao mesmo tempo humilde e difícil, insiste Tsing: perceber os mundos ao nosso redor (CANÇADO, 2022, s.p.).

Essa tese de doutorado, portanto, vem reivindicar que através dessas fabulações entre plantas, corpos, espaços e cidade possamos vislumbrar um *devir floresta* em meio às ruínas, que possamos reatar alianças afetivas para a constituição de *assembleias polifônicas*, em que o cuidado e a cooperação possam imperar, reencontrando um corpo vulnerável aos encontros, de forma que seja impossível sair inalterado de nossas relações imbricadas com o mundo. Ao me situar em um momento social e político de destruição, olhar para aquilo que se deteriorou parece ser fundamental para poder seguir adiante, em uma espécie de trabalho de *decomposição*, que não evita aquilo que apodreceu, mas sim encontra vida exatamente a partir desse lugar de morte.

> Talvez, como os próprios sobreviventes de guerra, nós precisemos contar e contar repetidamente todas as nossas estórias de morte, quase-morte e da vida que nos é dada até que elas sejam assimiladas e nos ajudem a enfrentar os desafios do presente. É na escuta dessa cacofonia de estórias conturbadas que poderemos encontrar nossas melhores esperanças para a sobrevivência precária (TSING, 2022, p. 83).

ESTACIONE

A partir desse encontro com nossas paisagens arruinadas, as sementes distribuídas a partir do projeto *Corpo e Paisagem* buscam novos territórios para brotarem, encontrando em uma dança de *(de)composição* a possibilidade de reaver a vida em locais concretados, cimentados e violentados pela ação humana. A pesquisa aqui não termina, na verdade encontra seu alimento para ir adiante em outros formatos, outras paisagens, outros corpos. Minha próxima parada já está prevista: *Corpo e Paisagem* voltará a habitar o centro de São Paulo, mas agora buscando transmutar as barreiras quase intransponíveis entre o Teatro Municipal de São Paulo e as ruas de seu entorno. Através do projeto *Pele: entre o corpo, a rua e o teatro*, contemplado com o Edital de Residência Artística e Mediação Cultural do Teatro Municipal de São Paulo, pretendo expandir minhas pesquisas em busca do trabalho incessante de criação de *assembleias polifônicas* para um *devir floresta* em meio às ruínas de nossa cidade.

> Estar na floresta dessa maneira pode ser considerado uma dança: as linhas de vida são buscadas a partir dos sentidos, movimentos e orientações... A dança é uma forma de conhecimento florestal – mas não aquele que é codificado em relatórios. E, embora todo catador dance nesse sentido, nem todos os dançarinos são iguais. Cada dança é moldada por histórias coletivas, com suas estéticas e orientações díspares (TSING, 2022, p. 349).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALICE, Tania. *Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas:* a performance como (r)evolução dos afetos*.* São Paulo: Catálogo Palco Giratório do SESC, 2014.

_____. *Performance como Revolução dos Afetos.* São Paulo: Annablume, 2016.

ALICE, Tania; ARAÚJO, Antônio. A Ação Disruptiva no Espaço Urbano: Um Treinamento Ativista. *In:* ALICE, Tania. *Performance como Revolução dos Afetos.* São Paulo: Annablume, 2016.

ANSELONI, C. C. Centro Cultural São Paulo: En tiempos de represión y desarrollo urbano. *Registros,* Vol. 14 (1), enero-junio 2018.

ARAGÃO, T. A. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada? *Revista Música Hodie, v. 19*, en.-dec. 2019.

ARAÚJO, Antônio. Aproximações ao processo colaborativo. *In*: ARAÚJO, Antônio (Et al.); (Organização Sílvia Fernandes). *Teatro da Vertigem.* 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

ARAÚJO, Antônio; FERNANDES, Sílvia *et al.* (orgs). *Teatro da Vertigem.* 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual.* Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*.* Tradução: Françoise Mallier. Múrcia: Ad Literam, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos.* Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. A Poética do Espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. *In: Os Pensadores XXXVIII.* 1ª. Edição. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1974.

BARDET, Marie. *A Filosofia da Dança*: um encontro entre dança e filosofia. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos.* Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. *O Fazedor de amanhecer.* São Paulo: Editora Salamandra, 2001.

BESSE, Jean-Marc. *O Gosto do Mundo:* Exercícios de Paisagem. Tradução: Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014a.

_____. *Ver a Terra:* seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética Relacional. Trad. Milena Durante. In: *Tatuí 12,* jan.-dez. 2011.

_____. Caixa preta, cubo branco, zona cinzenta: exposições de dança e a atenção do público. *In:* WILSON, J. B.; ARDUI, O. (orgs.) *Histórias da Dança Vol. 2:* Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional.* Trad. Cecilia Beceyro e Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (orgs.). *Dança e Dramaturgias.* Trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.

CANÇADO, L.G. Comentário à obra. *In:* TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo.* Trad. Jorgge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

CARERI, Francesco. *Caminhar e Parar.* Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. *Walkscapes:* O Caminhar como Prática Estética. Trad. Frederico Bonaldo. 1ª ed. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CARREIRA, André. *Teatro de invasão do espaço urbano*: a cidade como dramaturgia. 1ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2019.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem.* Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*: 1. Artes de Fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 11ª ed., 2005.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*: uma metafísica da mistura. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Desterro – Cultura e Barbárie, 2018a.

_____. *A virada vegetal.* Trad. Felipe A. Vicari de Carli. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2018b. Disponível em: https://issuu.com/n-1publications/docs/cordel_emanuele_coccia. Acesso em: 25 mar. 2022.

_____. *Metamorfoses*. Desenhos de Luiz Zerbini. Tradução de Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. 1ª ed. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, perceber e agir:* educação somática pelo método Body-Mind Centering. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

CORNAGO, Óscar. La escena como marco público. Ejercicio de reflexión en tres tiempos. *In:* CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia (orgs.). *O Teatro como Experiência Pública.* 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2019.

COURTINE, Jean-Jacques. *História do Corpo.* Vol. 3: As Mutações do Olhar. Trad. Rev. Ephraim Ferreira Alves. 4ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

CRARY, Jonathan. *24/7:* Capitalismo tardio e os fins do sono. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra*: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DESGRANGES, Flávio. *A Inversão da Olhadela:* alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. *A Pedagogia do Espectador.* 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e invisão. *Visualidades*, Goiânia, v. 6, n. 1-2, 2012. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18075. Acesso em: 5 abr. 2022.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (orgs.). *Ações Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.

FERRER, Maria Clara. Olhar para aquilo que não se vê. Ensaio sobre uma poética das distâncias nas práticas cênicas de Lia Rodrigues e Antônio Araújo. *Urdimento,* Florianópolis, v. 2, n. 38, ago.-set. 2020.

GERALDI, Silvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. *In:* CUNHA, Carla; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli (orgs.). *Práticas Somáticas em Dança:* Body-Mind Centering em criação, pesquisa e performance. Brasília, DF: Editora IFB, 2019.

GODARD, Hubert. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. *In:* ROLNIK, Suely (org.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento.* Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

GUZZO, Marina S. L. Coreopolítica: a dança presente na cidade. *Athenea Digital. 20*, v. 2, n. 2284. Julho 2020.

HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta.* Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S. A., 1977.

HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram.* Trad. Juliana Fausto. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

_____. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu,* n. 5, Universidade de Campinas, 1995.

I CHING: *o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

JACQUES, Paola B. (org.). *Apologia da deriva:* escritos situacionistas sobre a cidade*.* Rio de Janeiro: Casa Palavras, 2003.

_____. *Elogio aos Errantes.* 2ª. ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

_____. O Grande Jogo do Caminhar. *In:* CARERI, F. *Walkscapes:* O Caminhar como Prática Estética*.* Trad. Frederico Bonaldo. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

JARDIM, Juliana. Ensaios Ignorantes: nem cena nem aula*. In:* CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia (orgs). *O Teatro como Experiência Pública.* 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2019.

KERN, Leslie. *Cidade Feminista*. A luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens. Trad. Thereza Roque da Motta. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação:* episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KONRATH, Germana. Fábulas e fronteiras na poética urbana de Francis Alÿs*. Palíndromo,* v. 9, n. 18, maio-ago. 2017.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KWON, Miwon. Um Lugar após o Outro: anotações sobre site-specificity*.* Trad. Jorge Menna Barreto. *Arte e Ensaios, v*. 1, n. 17, 2008.

LEITE, F. H. C. Contato Improvisação (Contact Improvisation): um diálogo em dança. *Movimento*, v. 11, n. 2, Porto Alegre maio-ago. 2005.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. *Ilha,* v. 13, n. 1, jan.-jun. 2012.

_____. Errância como Trabalho: Sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. *In:* CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (orgs.). *Dança e Dramaturgias.* Trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.

_____. *Exaurir a Dança:* performance e a política do movimento. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. Planos de Composição*. In:* GREINER, Christine; SANTO, Cristina E.; SOBRAL, Sonia (orgs.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010:* Criações e Conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

MANZONI, F. M.; SANTANNA, D. *Passagens da Biblioteca Central ao Centro Cultural São Paulo (1975-1985)*. Tese de doutorado não publicada. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

MATARASSO, François. *Uma Arte irrequieta:* reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*.* Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O Olho e o Espírito.* Trad. Luís Manuel Bernardo. 7ª. ed. São Paulo: Vega Passagens, 2009.

MESQUITA, André. Contra a gravidade*. In:* MESQUITA, André (org.) *Trisha Brown:* Coreografar a vida*.* São Paulo: MASP, 2020.

MESQUITA, André (org.) *Trisha Brown:* Coreografar a vida*.* São Paulo: MASP, 2020.

MILNER, Marion. *A loucura suprimida do homem são:* quarenta e quatro anos explorando a psicanálise*.* Trad. Paulo Cesar Sandler. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MONTEIRO, Eliana. Os níveis de sufocamento em A última palavra é a penúltima*. In:* ARAÚJO, Antônio; FERNANDES, Sílvia *et al.* (orgs.). *Teatro da Vertigem.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

MÜLLER, Cláudia. Migrações das danças contemporâneas*. In:* WILSON, J. B.; ARDUI, O. (orgs.) *Histórias da Dança.* Vol. 2: Antologia*.* São Paulo: MASP, 2020.

NASCIMENTO, Gislaine; BUENO, Marisa. Centro Cultural São Paulo: Cartografias de Usos. *In: Centro Cultural São Paulo: Cartografia de Usos.* Organização: SIAA Arquitetos Associados, para a 11ª. Bienal de Arquitetura de São Paulo. Editora Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 2018.

NOVACK, Cynthia. *Sharing de dance*: contact improvisation and american culture*.* Madison, Wiscotin: The University of Wiscotin Press, 1990.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. Prefácio. Um encontro com O cogumelo do fim do mundo*. In:* TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo:* sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*.* Trad. Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

PADOVAN, Laila Renardini. A Visão Encarnada do Espectador: formas de perceber, habitar e criar paisagens. *Urdimento:* Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago.-set. 2020.

_____. Corpo, espaço arquitetônico e cidade: experiências performativas no Centro Cultural São Paulo. *Urdimento:* Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-34, ago.-set. 2022. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/22690. Acesso em: 13 mar. 2023.

_____. Espaço cênico como espaço de jogo e de relações de corresponsabilidade. *In: Anais dos Seminários de Pesquisa do PPG Artes da Cena*. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2019.

_____. *Voar:* um mergulho no corpo. O encontro sensível e poético entre dois corpos na dança do Contato Improvisação e na prática clínica. Dissertação de Mestrado. São Paulo> Instituto de Psicologia da USP, 2014.

PAIS, Ana. O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia. *In:* CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (orgs.). *Dança e Dramaturgias.* Trad. Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima, Sylvain Druot. Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016.

PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele.* A Arquitetura e os Sentidos. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In:* PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). *Pistas do Método da Cartografia:* Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. *In:* PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). *Pistas do Método da Cartografia:* Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). *Pistas do Método da Cartografia:* Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

PIZARRO, Diego. *Contato-Improvisação no Brasil: trajetórias, diálogos e práticas.* Brasília, DF: Athalaia Gráfica e Editora, 2022.

QUEIROZ FILHO, A. C. Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme A Vila*. Revista RUA*, Campinas, SP, v. 17, n. 2, p. 26–41, 2015. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638323. Acesso em: 22 dez. 2022.

QUILICI, Cassiano Sydow. Artes Performativas, modos de percepção e práticas contemplativas*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 8, n. 15.* Maio 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível:* estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2009.

_____. *O Espectador Emancipado.* Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *Política da Arte.* Trad. Mônica Costa Netto. *Urdimento:* Revista de Estudos em Artes Cênicas, *n. 15*, 2010.

RINALDI, Miriam. O ator do Teatro da Vertigem*. In:* ARAÚJO, Antônio; FERNANDES, Sílvia *et al.* (orgs.). *Teatro da Vertigem.* 1ª. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

ROPA, Eugenia Casini. A Dança Urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança. Tradução: Milton de Andrade. *Urdimento:* Revista de Estudos em Artes Cênicas, *n. 19,* 2012.

ROSA, Marcos. A 11ª. Bienal: Uma constelação de ações*. In: Centro Cultural São Paulo:* Cartografia de Usos*.* Organização: SIAA Arquitetos Associados, para a 11ª. Bienal de Arquitetura de São Paulo. Editora Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 2018.

ROYO, Miguel Ezcurdia. *Stalker (1979) de Andrei Tarkovsky:* a procura do Espaço Idealizado. Dissertação de Mestrado Integrado. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto, 2017.

ROYO, Victoria Pérez (org.) *A bailar a la calle!* Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*.* Universidad de Salamanca, 2009.

_____. Danza en Contexto. Una introducción. *In:* ROYO, Victoria Pérez (org.) *A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura.* Universidad de Salamanca, 2009.

_____. Sobre a pesquisa nas artes: um discurso amoroso*. Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas.* Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço:* Técnica e Tempo, Razão e Emoção*.* 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas.* 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SOLNIT, Rebecca. *A História do Caminhar.* Trad. Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SUQUET, Annie. O Corpo Dançante: um laboratório da percepção. *In:* COURTINE, Jean-Jacques. *História do Corpo. Vol. 3:* As Mutações do Olhar*.* Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

TSING, Anna. *O cogumelo no fim do mundo*: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*.* Trad. Jorgge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

_____. *Viver nas ruínas:* paisagens multiespécies no antropoceno*.* Brasília: IEB/Mil Folhas, 2019.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar:* a perspectiva da experiência*.* Tradução Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2015.

_____. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

VALVERDE, Isabel. Los encantos del paisaje y el malestar de la representación*. In:* RINCÓN, Daniel López del (Ed.). *Naturalezas Mutantes. Del Bosco al Bioarte.* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.

VELOSO, Veronica Gonçalves. *Percorrer a cidade a pé:* ações teatrais e performativas no contexto urbano. Tese Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 2017.

WILSON, J. B.; ARDUI, O. (orgs.) *Histórias da Dança.* Vol. 2: Antologia*.* São Paulo: MASP, 2020.

ANEXOS

PROJETO *CORPO E PAISAGEM*
Centro Cultural São Paulo (CCSP)

Ficha Técnica das *Performances Itinerantes*

À BEIRA DE SI
(Grupo Temático *Subjetividade e Intimidade*)

CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO: Laila Padovan

CRIAÇÃO E PERFORMANCE: Barbara Ivo, Cau Silva, Carolina Gierwiatowski, Cleo Beolchi, David Nery, Eduardo Morato, Elaine Cimino, Érika Ozako, Fábio Paiva, Felipe Sales, Italo Leal, Joaquín Estévez, Laila Padovan, Lilian Walker, Marianna Perna, Otavio Mourelo, Renata dos Santos.

ESCURO
(Grupo Temático *Sensorialidade*)

CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO: Laila Padovan

CRIAÇÃO E PERFORMANCE: Andrea Vasconcelos, Barbara Ivo, Beatriz da Matta, Carolina Camargos, David Nery, Eduardo Morato, Elaine Cimino, Fábio Paiva, Laila Padovan, Lilian Walker, Mariana Gonçalves, Marianna Perna, Tânia Carli.

TEMPORÃ
(Grupo Temático *Temporalidades*)

CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO: Laila Padovan

CRIAÇÃO E PERFORMANCE: Amanda Stadler, Carolina Camargos, Carolina Gierwiatowski, David Nery, Eduardo Morato, Elaine Cimino, Érika Ozako, Fábio Paiva, Henrique Gomes, Karina Zichelle, Laila Padovan, Luz Francisco de Barros, Marianna Perna, Micaelly Pinheiro, Otavio Mourelo, Tânia Carli.

CONCRETO VERANEIO
(Grupo Temático *Encontro, Coletividade e Celebração*)

CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO: Laila Padovan

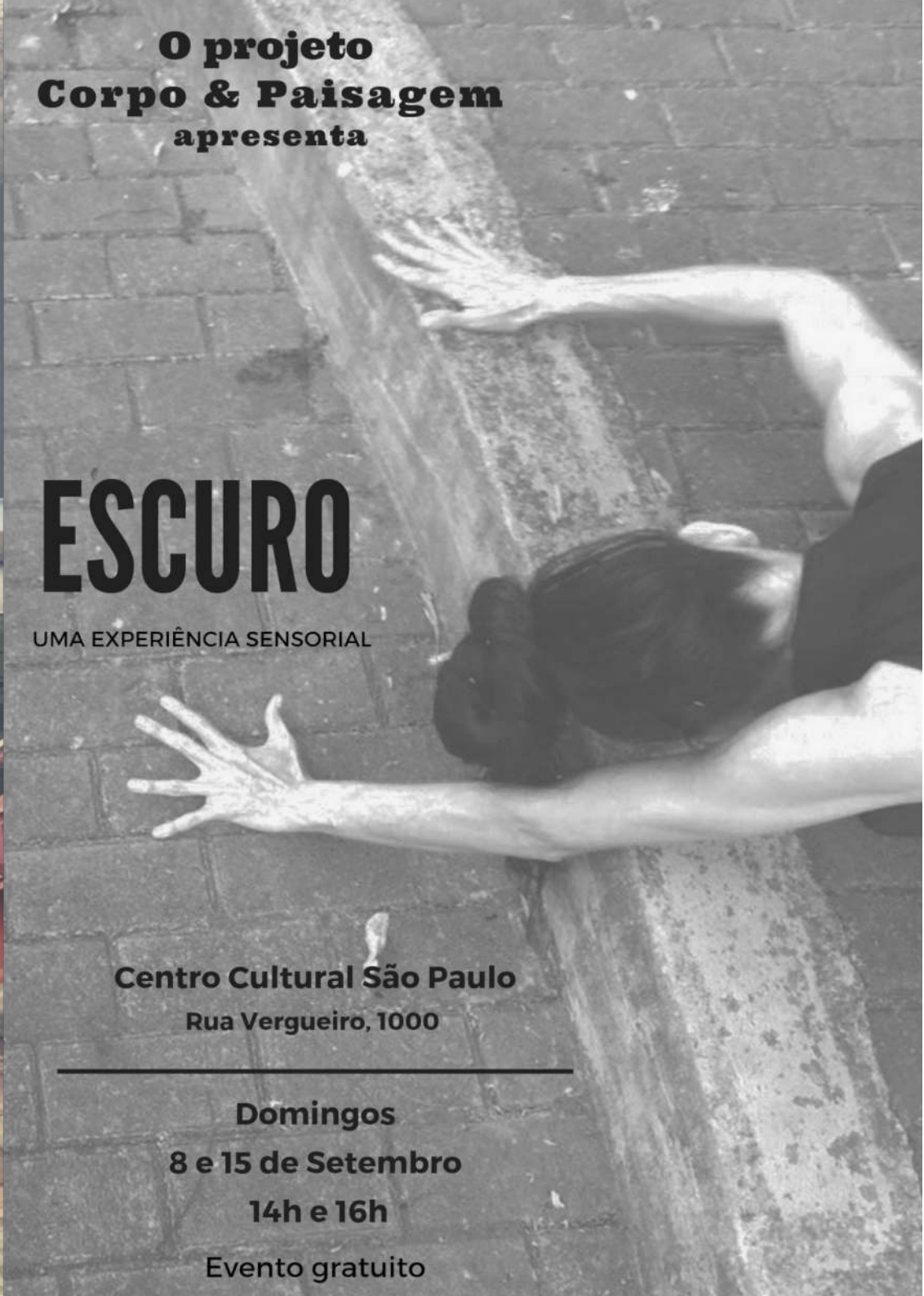
CRIAÇÃO E PERFORMANCE: Alessandra Cortes, Andrea Vasconcelos, Carolina Camargos, David Nery, Elaine Cimino, Fabio Paiva, Karina Zichelle, Laila Padovan, Luz Francisco de Barros, Nicolau Ferreira, Pamela Dominguez, Rafael Caldas, Tânia Carli.

À BEIRA DE SI
Intervenção itinerante
17 e 18 de Agosto
11h e 15h
CCSP

À BEIRA DE SI
Intervenção itinerante
17 e 18 de Agosto
11h e 15h
CCSP

PROJETO CORPO E PAISAGEM APRESENTA:
CONCRETO VERANEIO
DIAS 7,8 E 14 DE DEZEMBRO ÀS 16:30 HRS NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

PROJETO CORPO & PAISAGEM
apresenta
TEMPORÃ
"DIZ-SE DE FLOR QUE APARECE OU FLORESCE ANTES OU DEPOIS DO TEMPO PRÓPRIO."
19 e 20/10
Centro Cultural São Paulo -
R. Vergueiro 1000
2 SESSÕES POR DIA:
14H30 E 16H30


O projeto
Corpo & Paisagem
apresenta
ESCURO
UMA EXPERIÊNCIA SENSORIAL
Centro Cultural São Paulo
Rua Vergueiro, 1000
Domingos
8 e 15 de Setembro
14h e 16h
Evento gratuito

@_entre_paisagens

Corpo-planta

residência PAISAGENS MUTANTES

QUA **22** JUN

14H30
Casa do Lago
UNICAMP

Realização:

UNICAMP · IA | UNICAMP · dança unicamp daco

PPG-Artes da Cena
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes - UNICAMP

grupo Prática como Pesquisa
processos de produção da cena contemporânea

Apoio:

SAE serviço de apoio ao estudante · HUB EXTENSÃO Coordenadoria de Pesquisa e Extensão Instituto de Artes | Unicamp · Casa do Lago

Contato: projeto.entre.paisagens@gmail.com | Instagram oficial: @_entre_paisagens

Arte da divulgação: Maria Julia Kaiser

@_entre_paisagens

Corpo-planta

concepção, criação e direção LAILA PADOVAN

residentes criadores
ARMANDO MARTINELLI
FLORA VIVIANI
GETÚLIO LINA
GIORDANO PADOVAN
HELLEN AUDREY
KORA PRINCE
LAURA FERNANDES
LIDIANE MARQUES
LILIAN WALKER
MARIA JULIA KAISER

Realização:

UNICAMP · IA | UNICAMP · dança unicamp daco

PPG-Artes da Cena
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
Instituto de Artes - UNICAMP

grupo Prática como Pesquisa
processos de produção da cena contemporânea

Apoio:

SAE serviço de apoio ao estudante · HUB EXTENSÃO Coordenadoria de Pesquisa e Extensão Instituto de Artes | Unicamp · Casa do Lago

Contato: projeto.entre.paisagens@gmail.com | Instagram oficial: @_entre_paisagens

Arte da divulgação: Maria Julia Kaiser