



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Da rua à encenação: encontros entre dança e cidade

Clara Gouvêa do Prado

Para citar este artigo:

PRADO, Clara Gouvêa do. Da rua à encenação: encontros entre dança e cidade. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103452022e0301>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Da rua à encenação¹: encontros entre dança e cidade²

Clara Gouvêa do Prado³

Resumo

Este artigo propõe adentrar em processos de criação coletivos em dança contemporânea que investem na cidade como matéria poética, estética e política, partindo da produção artística da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, grupo paulistano que tem como eixos de seu agir composicional a improvisação e a atuação nos espaços urbanos. Aqui, apontamos a experiência de criação do espetáculo *Espaços Invisíveis* (2013), na qual o processo foi dividido em um primeiro momento de ações performativas na cidade de São Paulo, e em um segundo momento, no qual o material criado na primeira fase na rua inspirou e originou a montagem para espaço não convencional. Assim, refletimos sobre como corporeidades, espaços e cidade têm se articulado no fazer da dança, para traçar paralelos entre o processo coletivo do grupo e as ideias de dança de ocupação, arte relacional e contextual, dialogando com discussões sobre os regimes espaciais e cinéticos nas cidades segundo Milton Santos e André Lepecki.

Palavras-chaves: Dança contemporânea. Improvisação. Dança em espaços urbanos. Cidade. Processos de criação.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Mirelle Iano. Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). mirelle.iano@gmail.com

² Este artigo se origina da pesquisa da dissertação de mestrado de Prado, 2021. Pesquisa foi realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

³ Mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). clara.gouvea@unesp.br
<http://lattes.cnpq.br/9531037697591625> <http://orcid.org/0000-0002-7587-5296>

From the street to the staging: encounters between dance and the city

Abstract

This article proposes to dig into collective creation processes in contemporary dance that invest in the city as a poetic, aesthetic and political matter based on the artistic production of Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, a group from São Paulo, whose “compositional action” is based on improvisation and acting in urban spaces. Here, we point to the experience of creating the show *Espaços Invisíveis* (2013), in which the process was divided into a first moment of performative actions in the city of São Paulo, and a second moment, in which the material created on the street during the first phase inspired and originated the staging for unconventional space. Thus, we reflect on how corporeities, spaces and the city have been articulated in the craft of dance, to draw parallels between the collective process of the group and the ideas of “occupation dance”, relational and contextual art, dialoguing with discussions about the spatial and kinetic regimes in the cities according to Milton Santos and André Lepecki.

Keywords: Contemporary dance. Improvisation. Dance in Urban Spaces. City. Creative processes.

De la calle a la escena: encuentros entre la danza y la ciudad

Resumen

Este artículo propone adentrarse en procesos de creación colectiva en danza contemporánea que invierten en la ciudad como materia poética, estética y política, a partir de la producción artística de Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, grupo paulista, cuya acción compositiva es basada en la improvisación y la actuación en espacios urbanos. Aquí, apuntamos a la experiencia de creación del espectáculo *Espaços Invisíveis* (2013), en el que el proceso se dividió en un primer momento de acciones performativas en la ciudad de São Paulo, y en un segundo momento, en el que el material creado en la primera fase en la calle inspiró y originó el montaje para un espacio no convencional. Así, reflexionamos sobre como las corporeidades, los espacios y la ciudad se han articulado en la realización de la danza, para trazar paralelos entre el proceso colectivo del grupo y las ideas de danza de ocupación, arte relacional y contextual, dialogando con discusiones sobre lo espacial y los regímenes cinéticos en las ciudades según Milton Santos y André Lepecki.

Palabras clave: Danza contemporánea. Improvisación. Danza en espacios urbanos. Ciudad. Procesos de creación.



Corpo e mundo nunca estarão formados: corpo e mundo geram suas incompletudes recíprocas. Corpo e mundo não são exatamente inacabados, mas inacabáveis: provisórios, parciais, participantes, precários, precários, precários. Não estão única ou exatamente em processo de transformação contínua, mas em estado de geração permanente. Corpo-mundo que gera o mundo-corpo que o gera. (Fabião, 2015, p.45).

Neste artigo parto da experiência artística da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros (CDTB), grupo em que atuo e do qual sou uma das fundadoras, para adentrar em processos de criação em dança contemporânea nos quais as relações corpo, espaço e cidade se compõem intrinsecamente. A CDTB é território de pesquisa da minha dissertação de mestrado, recém-finalizada, intitulada *Composições do instante: a improvisação no processo de criação e composição em dança da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros*.

Desde o princípio das nossas pesquisas estivemos interessados nas relações entre dança e espaço – espaço e arquitetura, espaço e memória, espaço e corpo; há 16 anos desenvolvemos um trabalho de criação coletivo na qual as bases da pesquisa de linguagem cênica perpassam a improvisação em dança e música, o Contato Improvisação, a dança em espaços urbanos e espaços cênicos alternativos, principalmente na cidade de São Paulo. Acreditamos que a relação instigante entre dança e espaço presente na improvisação nos levou para as danças situadas nos espaços urbanos. O risco, o inesperado, a diversidade de encontros na rua, com pessoas de diferentes lugares, origens, idades, gêneros, nos mobilizaram em pesquisas que foram se verticalizando a cada nova obra do grupo.

Para o(a) artista da dança, o espaço não se caracteriza somente como um elemento objetivo, uma matéria manipulável, mesmo que muitos(as) coreógrafos(as) e criadores(as) utilizem seus conceitos objetivos (níveis, planos, orientações, dimensões, distâncias, etc.) como campos de investigação e composição.

É muito presente nas falas dos(as) improvisadores(as) da dança essa convocação dos assuntos que o espaço instiga, como a frase “abrir o corpo ao espaço”. Dudude Herrmann, por exemplo, instrui, em suas aulas e conduções, que o “espaço fala”, “que tem muitos assuntos”, que “deixemos o espaço dizer as coisas”, que podemos dançar as “dobras do espaço”, sintonizar a presença das coisas, deixar que os seres e as coisas tenham o mesmo valor de presença⁴ (Herrmann, 2015). Como aponta Lisa Nelson sobre as suas investigações na improvisação em dança:

Após um longo período de tempo, eu percebi que tudo está presente no espaço. Todos os movimentos possíveis que alguém pode fazer já estão aqui [...]. Quando alguém coloca os seus sentidos em um espaço, você está iluminando algumas coisas e deixando outras na sombra (Lisa, 2015).

Lisa diz que, ao dançar, mostramos para os que nos assistem como percebemos o mundo, nos relacionamos com ele, criamos mundo. A partir dessa perspectiva, o corpo dançante habita o espaço, é espaço, produz espaço (Merleau-Ponty, 2011; Gil, 2004). Assim, podemos expandir o conceito de habitar para além do espaço como morada: o espaço como lugar de existência (Santos, 2014), e a improvisação em dança como modo de existir.

Em nosso agir, mesmo quando em nossas criações elegemos nos relacionar com a arquitetura, a concretude física dos espaços, ou seja, os fixos, estamos em relação às inscrições do espaço vivido e também das percepções sensíveis sobre o espaço em sintonia com o exercício de escuta da improvisação. Quero dizer que, mesmo quando olhamos para a materialidade do lugar, os elementos fixos, convocamos os corpos que construíram esses lugares e que os constituem, lidando, dessa forma, com os fixos e fluxos do espaço, como aponta Milton Santos⁵ (2014, p.61-62):

⁴ Caderno de pesquisa, anotações e expressões ditas pela artista na oficina “Improvisação, Ação, Sentidos e Composição” no Sesc Pompeia, de 29 de janeiro a 1 de fevereiro de 2019.

⁵ Milton Santos (1926-2001), renomado intelectual afro-brasileiro, foi um dos grandes nomes da renovação da Geografia no Brasil ocorrida na década de 1970.

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação.

Nossas corporeidades dançantes movimentam esse jogo entre fixo e fluxos, são pronúncias do e no mundo (Vilela, 2010). Nesse encontro e embate entre dança-mundo/mundo-dança, partimos de escutas entre interiores-exteriores, das práticas de si apoiadas nas investigações da dança do Contato Improvisação e das abordagens somáticas, também da perspectiva relacional da improvisação e a dança nos espaços urbanos.

Para o grupo essa relação corpo-espaço/espaço-corpo guiou, definiu, estabilizou e desestabilizou modos, estéticas e poéticas, sendo a improvisação, este *habitar nas escolhas*.

Loupe (2012, p.188) afirma que:

O bailarino vive do espaço e do que o espaço nele constrói. Assim se justifica que o projeto espacial do coreógrafo e do bailarino deva ser objeto de uma aproximação e percepção particularmente atentas. As escolhas espaciais condensam as marcas essenciais da filosofia de uma dança.

Diante disso, nos processos de criação do grupo, nos encontros entre corpo-espaço-dança-cidade, o espaço urbano não foi apenas o lugar onde se dança, ele foi igualmente aquilo que se performa; em uma relação em que a ação artística comunica, pronuncia-se enquanto dança, faz-se nos discursos e poéticas.

Para tanto, buscando fomentar o debate sobre dança e cidade, nos apoiamos na perspectiva da geografia cidadã e existencial⁶ de Milton Santos, entre outros teóricos, o qual nos ajuda a entrar em discussões sobre os espaços da cidade, entre disputas e negociações, apropriações e práticas, sobre como estes

⁶ “No bojo de uma geografia cidadã, Milton Santos pensou o meio geográfico enquanto sinônimo de território usado; já nos anos 1990, ele situou a Geografia pela ótica das técnicas e seus efeitos na atualidade, entendendo-a como uma *filosofia das técnicas* e como uma epistemologia da existência. Aqui optamos por uma derivação deste conceito, pensando que nas grandes cidades as existências são sempre plurais”. (Costa, 2017, p.16, itálicos do autor)

constituem maneiras de existir, pronúncias do/no mundo. Tais discussões aliam-se às reflexões de André Lepecki (2012) firmadas nos conceitos de “coreopolícias” e “coreopolíticas”, expostas pelo autor.

André Lepecki (2012), na direção de reflexões sobre os regimes cinéticos urbanos e a dança, enfatiza que os arranjos coreográficos urbanos podem ser vistos em um ambivalente movimento na gestão dos corpos. Ele discute a política do movimento por meio dos dois conceitos citados acima: “coreopólicia” e “coreopolítica”. De um lado, aponta a polícia do movimento e suas ordenações, um coreopolicimento dos espaços urbanos, formatado para moderar gestos e ritmos, que visa estabelecer estados de controle, vigilância e estabilizar consensos. De outro lado, propondo uma coreopolítica, ou seja, a possibilidade de outras perspectivas de mobilidade e paragens que criam gestos dissonantes e deslocam a partilha cinética, em consonância com uma “política de chão”⁷ que, atenta à ressonância constitutiva entre lugares e danças, está igualmente em relação ao horizonte do chão dos acontecimentos concretos das cidades.

O terreno das cidades não é como uma superfície plana, “o chão é fissurado, quebrado, frio, doloroso, quente, fedido, sujo. O chão fura, fere, prende, arranha. O chão, acima de tudo, pesa” (Lepecki, 2017, p.180). A metrópole paulistana reflete isso, imprime regimes cinéticos muitas vezes de aceleração, privilegiando os espaços como propriedades, atropelando temporalidades de partilha do comum, cada vez mais na lógica da especulação imobiliária. Diante disso, pontua Laila Padovan (2020, p.8):

Assim, quando a dança passa a ocupar outros espaços normalmente considerados não ideais para seu livre desenvolvimento, habitando ruas da cidade, paisagens naturais e espaços não-convencionais, ao invés de se buscar um espaço livre de tropeços ou obstáculos imprevistos, buscase colocar o corpo em contato com espaços do cotidiano que vêm carregados de uma história específica e que nada têm de neutros. Ao percorrer ruas, construções, praças, becos, ladeiras, vislumbra-se uma nova relação da dança com seus espaços, não apenas exigindo que os bailarinos enfrentem chãos sujos, esburacados, ásperos ou cheios de

⁷ A noção “política do chão” cunhada pelo teórico crítico Paul Carter, utilizada por Lepecki, percorre reflexões sobre quais relações profundas regem aquilo que compreende as artes ocidentais de representação. Para isso o autor abriu discussões sobre o colonialismo e a questão da representação, a questão da ontologia e a noção do chão. Carter afirma que o colonialismo aplaina os chãos e se afasta deles, e assim deixa de considerar as marcas e memórias inscritas neles. “Enquanto isso, outros corpos caem e habitam dobras e fissuras não consideradas. Enquanto isso, o chão sacode e treme, agitando os caídos.” (Lepecki, 2017, p.182)



obstáculos, mas também que se relacionem com lugares que têm assumidamente uma história, que possuem uma dinâmica cotidiana específica e que já possuem habitantes ou transeuntes.

A cidade de São Paulo, e suas coexistências, é território de investigação de nossa *dança de ocupação*. Em nossas criações estamos interessados em estar nesse campo de negociação e disputas que a rua nos propõe. Para gerarmos e sermos gestados por ela, e criar novos regimes sensíveis, outros imaginários, novos encontros e modos de estar e viver.

Essa dança que propomos parte da escuta e do encontro como premissas, a possibilidade de criar campos de afeto, outros modos de habitar os espaços, de trazer poéticas escondidas, de convidar o olhar para diferentes perspectivas dos lugares, da relação com o chão, abrir-se à diversidade de olhares e pessoas que habitam os lugares e ir em direção à partilha desses espaços. Ocupar presente o risco, o risco do confronto. Dizer sobre uma *dança de ocupação* é deflagrar as disputas e negociações que acontecem no urbano, das forças dos poderes econômicos e políticos que operam na cidade e silenciam expressividades e presenças.

Nas próximas páginas falaremos da criação do espetáculo *Espaços Invisíveis* (2013), e de seu movimento da rua à encenação em um espaço cênico alternativo. Pouco a pouco adentraremos nas estruturas do processo a partir dos procedimentos, imagens e narrativas que o compuseram.

O processo de criação

Em *Espaços Invisíveis* (2013), partimos das reverberações de discussões sobre indivíduos e coletivo, eu-outro, espaços públicos e privados já abordados em processos anteriores; porém, desdobramos em investigações sobre visibilidades e invisibilidades, apropriações e experimentações dos/nos espaços da cidade, a sensorialidade e a percepção corporais da cidade na dança e o habitar os espaços; a relação com o espectador e seus pontos de vista na fruição no espaço urbano e no espaço cênico não convencional; as qualidades do espectador da rua (aqueles

que vêm assistir, aqueles que passam, aqueles que habitam, frequentam aquele lugar).

Esse foi um momento de convergências e aprofundamentos dos pressupostos cênicos, bem como da corporeidade dançante que constitui o trabalho do grupo em seu *agir composicional*, salientando dois focos importantes: a atuação na rua, seus procedimentos e dispositivos, em diálogo com a criação de um espetáculo/encenação para espaço cênico alternativo.

Nomeio como agir composicional a totalidade de proceder e pressupostos cênicos que compõe o fazer do grupo. “Agir” como conceito que localiza a ação artística nas suas dimensões estética, poética e política, suas pronúncias, transformações e dizeres que irrompem no/do mundo. Aqui, esse *agir composicional* tem a improvisação em dança como eixo compositivo sensível dos processos de criação, assim como a ação e a atuação coletivas nos espaços urbanos.

O processo de criação foi dividido em dois momentos de igual importância. Um primeiro momento de ações cênicas nos espaços urbanos, na cidade de São Paulo (principalmente na região central), no qual desenvolvemos ações performativas individuais e coletivas como primeira fase do processo de criação. E um segundo momento, no qual o material criado na primeira fase na rua inspirou e originou a montagem de um espetáculo para espaço não convencional em que encenação e dramaturgia tiveram a cidade de São Paulo como matéria poética.

A estreia do espetáculo aconteceu no Paço das Artes⁸, na Cidade Universitária/USP, em agosto de 2013. No Paço ocupamos um espaço que era pouco usado pelo centro cultural; o vão livre abaixo do prédio principal, um lugar amplo, cimentado, com níveis e alturas, com um gramado atrás do edifício e um bosque ao lado. Esse espaço possibilitou a concomitância de cenas, o deslocamento do público e sua itinerância, como contaremos mais à frente.

⁸ O espetáculo ganhou o prêmio Denilto Gomes (prêmio da Cooperativa Paulista de Dança) em 2013, na categoria “Melhor criação em dança para espaços específicos”. Uma segunda temporada foi realizada, em 2015, na Escola de Meninas, ruínas de uma vila operária, na Vila Maria Zélia (por intermédio do Grupo XIX de Teatro, aí sediado), no bairro Bresser, na cidade de São Paulo.

Destaco aqui que, apesar de *Espaços Invisíveis* ter sido concebido para um espaço cênico, já havia ficado exposto ao grupo que não interessava criar obras na disposição palco-plateia, palco italiano, e, nesse caso especialmente, que o(a) espectador(a) permanecesse necessariamente o tempo todo sentado(a).

Assim, em *Espaços Invisíveis*, a partir das experiências na rua e suas possibilidades de encontro com o Outro, a estruturação da encenação teve a relação com o espectador como peça importante da concepção poética e dramaturgica. Durante a primeira parte do espetáculo, o público era convidado a transitar pelo espaço cênico (caminhando, andando de bicicleta, sendo conduzido em uma plateia móvel), elegendo modos de estar e fruir, em um exercício de emancipação, como expõe Rancière (2014), pois sua maneira de olhar, observar a obra, e adentrar na experiência cênica fazia dele coautor do acontecimento cênico.

A cidade como matéria poética

Em *Espaços Invisíveis*, a cidade é tratada como matéria poética e lugar de coexistências (Santos, 2014). Nesse campo de coexistências, existe um jogo de visibilidade e invisibilidade; dinâmicas, tempos, pessoas, fatos se apresentam aos nossos sentidos enquanto outros são invisibilizados, e também marginalizados. As dinâmicas cinéticas urbanas, suas “coreopolícias”, contribuem para esses movimentos ao privilegiar fluxos e ordens em detrimento de outros, a exemplo da exaltação à mobilidade e à velocidade, associadas ao sucesso e à eficiência na sociedade do capital, em oposição a estados desacelerados e à apropriação dos espaços urbanos como lugares de partilha do comum.

Nas ações cênicas do grupo na cidade, articulou-se um corpo que dança na rua no encontro com outros corpos – corpo-gente, corpo-asfalto, corpo-chuva, corpo-cidade, etc. Em encontros entre peles, em uma relação mútua de tocar e ser tocado(a), como expõe José Gil (2004), “um corpo paradoxal que se abre e fecha sem cessar ao espaço e aos outros corpos” (Gil, 2004, p.57).

O nome *Espaços Invisíveis* nasce desse desejo de estar nos espaços da cidade de São Paulo e vê-los para além daquilo que já está posto à primeira vista. Compomos, criamos nossas danças a partir dos atravessamentos do espaço, fluxos e fixos, podendo colocar foco em chamamentos que a sensibilidade e a atenção fina convocam. Raquel Gouvêa (2012) diz que o improvisador da dança aprende a olhar e sentir esses pequenos movimentos invisíveis e dar forma a essas forças.

Essas invisibilidades compreendem as múltiplas coexistências do espaço, há a invisibilidade que o chão dos lugares e suas estruturas expõem, há cantos escondidos ao olhar com poéticas singulares, há outras composições possíveis, pessoas e presenças que estão invisibilizadas, em sua fragilidade e também na sua potência, possibilidades de outros encontros e convívios.

Diante desse desejo de encontrar outras formas de adentrar nas poéticas da cidade, foi referência para a criação de *Espaços Invisíveis* o livro de Ítalo Calvino intitulado *As cidades invisíveis* (1990). Para Calvino, a cidade, além do conceito geográfico, é símbolo complexo da existência humana. Este traz em sua poética novas possibilidades de olhar e viver a cidade, sensorial, imagética e fantásticamente. O fantástico como hipérbole daquilo que se escancara na paisagem ou está velado “penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas” (Calvino, 1990, p.17).

Para além do que percebo de concretude “do real” na cidade, algo a mais se apresenta em relação aos seus espaços, ou seja, sua matéria poética, simbólica e imaginária a habita; há nos encontros na e com a cidade essa potência poética que escapa à normatividade estabelecida.

Para nós é importante que esse fazer na cidade seja realizado coletivamente, em uma rede de conexão compositiva, colocando-nos em abertura aos desejos imaginativos que nos atravessam como criadores para encontrar brechas e frestas, para amplificar imagens, fluxos, tensões, emoções, sensações que estavam “invisíveis” nos espaços, velados e silenciados.



Que cidade é essa que desejamos habitar? Como possibilitar outros imaginários urbanos? Como habitarmos com uma corporeidade sensível a cidade que pouco cria espaços para estados e modos diferentes de ser e estar? Como criar espaços de convívio e partilha?

Procedimentos e dispositivos de criação no espaço urbano

As concepções das ações na rua, na primeira fase da criação de *Espaços Invisíveis* (2013), partiram dessa atualização de nossas reflexões sobre os encontros com os territórios da cidade de São Paulo, com base em uma visão da estética relacional e contextual; pontuando que nos anos anteriores havíamos atuado com intensidade em lugares abertos constituindo uma maneira de agir de corporeidades dançantes no espaço urbano.

Tratando-se de um processo colaborativo e coletivo, as estratégias de criação visaram dar vazão às experimentações e proposições dos integrantes da CDTB, as quais eram dirigidas ao coletivo como um todo ou em ações individuais. Essas estratégias foram criadas a partir de derivas na cidade, danças instantâneas improvisacionais, ações e situações performativas e coreográficas. Importante dizer que mesmo nas ações individuais havia a presença do coletivo mantendo a rede de conexão e apoio.

Nas ações cênicas, nós nos colocamos disponíveis corporal e sensorialmente à “escuta” e à “leitura” do espaço, porém, agora trazendo propostas de ações específicas. Nesse exercício de análise, compreendi que a nossa prática na improvisação em dança desdobrou-se em novas proposições compositivas, aproximando-se de dispositivos como as derivas, os programas performativos e outras invenções.

Essas proposições/ações (emprestando o nome que Eleonora Fabião (2013) dá ao seu fazer na rua) também friccionam o campo da dança com o da performance, com mais ou menos intensidade. Marina Guzzo (2020) expõe que as ações de dança feitas na cidade nem sempre aparecem com o formato tradicionalmente reconhecível como “dança” (Guzzo, 2020), pois um hibridismo e aproximações com outras linguagens cênicas podem acontecer, a exemplo da

performance.

Emprestei de Fabião (2013) o procedimento de nomear seus programas e ações performativos⁹ para denominar os dispositivos de criação que realizamos nas ruas nesse processo. Esses nomes foram dados por mim como maneira de identificá-los e auxiliar em sua leitura. Neste artigo não discorreremos sobre todas as ações; elegemos algumas que exemplificam os princípios desse agir. Foram dez ações realizadas¹⁰: *Derivas*; *Cartas de Saudades e Danças Instantâneas*; *Ouvindo os Fones de Ouvido das Pessoas no Metrô*; *Tocando e Ouvindo a Cidade*; *Danças na Faixa de Pedestre*; *Ser Carregada*; *Ouvir Conto de Calvino Dançado*; *Pequena Dança no Ponto de Ônibus*; *Estar Fora do Lugar*; *Esperar – Duas Cadeiras e Um Tapete*.

Um dos importantes e primeiros dispositivos desse processo foram as derivas na cidade. A deriva é vivida aqui como modo de praticar a cidade. Experienciar a cidade e encontrar a diversidade de habitá-la que se expressa no cotidiano. Deambular nesse movimento de “escuta”, de perder o automatismo, o “controle”, para encontrar “outras” cidades, deixando-se ser atravessado(a) por situações que a pressa urbana nos impede de perceber e sentir, de encontrar visibilidades e invisibilidades, presenças e ausências, barulhos e silêncios. Considerar a deriva enquanto prática da improvisação em dança é disponibilizar-se corporalmente para perambular na cidade seguindo o fluxo das nossas atenções, abrindo nossos sentidos e percepções aos atravessamentos do espaço, as boas e más afecções.

O procedimento da deriva reverberou nas demais ações propostas. Nas *Cartas de Saudades e Danças Instantâneas*, por exemplo, as derivas pensando em alguém de que se sentia saudades criaram paralelismo entre as memórias com a pessoa querida e o aqui-agora na cidade, e esse procedimento, a experiência do

⁹ Sobre programa performativo, procedimento composicional, Eleonora explica que usa o termo “programa” inspirada nos conceitos de Deleuze e Guattari e na ideia do programa como “motor de experiência”, cuja prática cria corpos e relações entre corpos. Para a artista e pesquisadora, o programa é o enunciado da performance, “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizadas pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (Fabião, 2013, p.4). Fabião nomeia cada um dos programas e seus respectivos enunciados.

¹⁰ Ver vídeo com trechos das ações na rua (Clara..., 2021), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iWbT6tnig-U>. Acesso em: 04 out. 2021.

deambular e as narrativas das cartas, desdobrou-se em danças improvisadas na cidade, as *Danças Instantâneas*.

Não de maneira direta, mas as reverberações das deambulações nos provocaram a criar situações performativas, intensificando poéticas. Por exemplo, a ação *Ser Carregada*, concebida por mim, realizada no Viaduto Santa Ifigênia (no centro da cidade), foi inspirada em um fragmento da minha Carta de Saudades, na qual cito que, para meu irmão Gabriel, a cidade era composta de muitas cadeiras. Meu irmão tinha paralisia cerebral e não andava, assim, para ele, a cidade era feita de muitas cadeiras, mas também dos braços que o amparavam e o carregavam para os lugares da casa e da cidade. A proposição dessa ação também foi permeada pelas investigações dos treinamentos de Contato Improvisação, vividos durante o processo, nas quais pesquisávamos como os ajustes do tônus e tensão muscular acontecem no jogo de carregar e ser carregada(o). A partir desses disparadores, propus uma ação situacional que consistia em duas pessoas que amparavam e carregavam uma outra com o corpo entregue, que, aos poucos, ia ganhando tônus e autonomia de movimento (Figura 1).

Figura 1 - Frame de vídeo do processo de criação de Espaços Invisíveis, 2013.
Na imagem: Carolina Callegaro, Clara Gouvêa e Laila Padovan



Fonte: Acervo do grupo.

Outro exemplo, Esperar – *Duas Cadeiras e Um Tapete*, proposição de Laila

Padovan, consistia em construir um espaço delimitado na rua, com a utilização de um tapete e duas cadeiras, dispostas frente a frente; a ação performativa consistia na atitude de espera da artista Laila, sentada em uma das cadeiras a aguardar um acontecimento, uma dança, uma conversa, uma pausa. Quando, às vezes, alguém se sentava, um diálogo era estabelecido, dança e fala, entre ela e o passante desconhecido.

Esses exemplos pontuam qualidades de ação que estavam presentes nos demais dispositivos para criar situações que trouxessem invisibilidades do espaço, como acontece em *Ser Carregada*, com estados corporais sensíveis e imaginários diferentes, a entrega e a suspensão do suporte do chão, o contato corporal, o estado de “estar entregue” a condução e cuidado dos outros, a vulnerabilidade, o silêncio em meio à agitação urbana. E também proposições de convívio e partilha, como em *Esperar – Duas Cadeiras e Um Tapete*, deflagrando a falta de espaços de encontro na cidade, de tempo para estar junto, de ralentamentos necessários para outros estados de abertura para o mundo e os outros, na produção de outros imaginários, como acontece nos contos de Calvino. Ademais, os princípios da dança do Contato Improvisação se desdobraram em suas proposições de escuta sensível, encontro com o(a) outro(a), jogo com a gravidade, relação com os “chãos”, quedas e suspensões, toque pele com pele, intimidade, espaços de “contato”; como nos diz Lepecki (2020, p.15), em um contato que acontece entre os corpos e por causa do espaço entre os corpos, e que através da amplificação sensorial pode ser percebido como nunca neutro ou vazio, mas preenchido com o compartilhamento de um corpo sutil e cuidadoso do engajamento coletivo, apostando na criação de um outro modo de ser, de sentir e de cuidar para sentir.

A criação do espetáculo

Na segunda fase da criação, agora dirigida à feitura da encenação em um espaço cênico alternativo, as experimentações, os dispositivos e os repertórios criados na rua tornaram-se material cênico. O grupo procurou tecer estratégias para trazer as qualidades das danças feitas na rua para essa nova encenação, buscando, mais que reproduzir experiências, encontrar/revelar as poéticas

gestadas nesses encontros.

Assim, depois das ações na rua, em 2013, o espaço cênico ocupado foi no Paço das Artes, na USP (Cidade Universitária), um vão livre em área do subsolo abaixo do prédio que abrigava a sede do lugar. Por se tratar de um espaço amplo, foi possível ocupá-lo de diferentes formas, o que no princípio se mostrou inóspito, por ser quase inabitado, mas que, depois, quando a dança ocupou cada canto, foi revelando suas potências.

O vão abaixo do Paço das Artes tinha chão de cimento concreto, duro e frio, gramado, chão de terra batida, árvores e arbustos ao redor, vãos com passagem de corrente de ar, o frio das noites, uma rampa, um lugar mais alto, desníveis no chão, um cubo branco no meio do espaço, paredes descascadas que revelavam a passagem do tempo, vestígios de um desenho inacabado na parede; enfim, diferentes topografias e paisagens do lugar, que atravessaram a criação das danças. Em *Espaços Invisíveis*, a encenação ocupava todo o espaço do vão abaixo do Paço. As trajetórias e os trânsitos no espetáculo se desenharam a partir dessa ocupação, com percursos livres na primeira parte e mais definidos no final.

A escolha desse local ocorreu porque sua amplitude e características possibilitavam ocupá-lo de diferentes formas. Um não-lugar (Augé, 1994), um lugar entre, que permitia habitá-lo de maneira a criar outras paisagens. Exemplos dessa ocupação, no espetáculo: Carolina dançava nas escadarias de acesso para a caixa d'água, enquanto Laila dançava no gramado com um irrigador de jardim (Figura 2); em outro momento, eu dançava um solo em um canto de terra batida, Ciro Godoy dançava entre entulhos (Figura 3) e Larissa Salgado, entre as árvores ao redor do edifício. É difícil descrever as tantas paisagens criadas a partir do encontro desse lugar com as poéticas da dança.



Figura 2 e 3 - Espetáculo *Espaços Invisíveis*, Paço das Artes, em São Paulo, 2013.
Foto: Clarissa Lambert. Na foto: Laila Padovan e Ciro Godoy. Acervo do grupo.



Depois da experiência “tridimensional” da rua não interessava estar em espaço dividido na frontalidade palco-plateia, palco italiano, mas sim ter um(a)

espectador(a) emancipado(a), como diria Rancière (2014), movedor, que compusesse com sua fruição e seu olhar sobre a obra. Assim, a amplitude do lugar também permitiu que dessa vez os espectadores pudessem percorrer a encenação, característica que descreverei mais adiante.

O grupo estava refletindo sobre sua criação em dança e os espaços da cidade, no sentido do que o espaço da rua propõe de movimento e relação, se comparado à dança realizada dentro do espaço protegido da sala de ensaio ou do espaço teatral.

A profusão de movimentos e ritmos que pode habitar o espaço urbano nos fez perguntar se era preciso o espaço teatral para propor olhares mais detalhistas para determinadas situações, trazer mais delicadezas e silêncios, tanto para nós como para o público. Indaga Carolina:

Vamos trazer a experiência de como a gente cria danças na rua, de como a gente é visto, de como a gente vê essas danças na rua para um espaço onde a gente consiga elaborar isso com mais “refinamento”. Iniciado em *Lugar do Outro* [espetáculo da CDTB de 2010-2011], mas, naquele momento, nosso desejo de elaborar mais minuciosamente certas coisas fazia com que a gente entendesse que precisava do espaço protegido para fazer isso. Porque na rua a gente não estava conseguindo. Porque acho que tem mesmo uma dificuldade, não dificuldade no sentido negativo, mas de uma demanda mesmo de trabalho de investigação que é estar na rua, e que por conta de muitas características dela, de início vai gerando respostas que você precisa de tempo para investigar, para chegar em outros lugares (informação verbal¹¹).

Essa dificuldade perpassava a demanda corporal e energética necessária ao dançar no espaço urbano, desde o impacto que a dureza do chão causava nas nossas articulações até os encontros, às vezes reativos, às vezes oriundos da violência silenciosa e explícita da metrópole. Não podemos deixar de considerar a violência presente nos espaços, fruto das tensões sociais, assim como dos regimes de controle e poder.

Vale acrescentar que a atuação nos espaços urbanos provoca instabilidades e novos arranjos composicionais. O cotidiano também se compõe

¹¹ Entrevista concedida por Carolina Callegaro à pesquisadora em 30 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

improvisadamente, lugar de múltiplos atravessamentos, de encontros ora agressivos, ora empáticos. Para dançar na rua é necessária uma preparação cuidadosa de nosso estado corporal e energético, para não estarmos fechados e mantermos a conexão composicional entre nós, o espaço e seus habitantes, ao mesmo tempo para conseguirmos lidar com os atravessamentos e enfrentamentos, e não sermos “soterrados” pela agitação e excessos do urbano.

Nesse movimento de expansão e recolhimento, de fora para dentro, acreditamos que ter os limites do espaço cênico auxiliou a criação das camadas de complexidade da encenação, sua dramaturgia, e, principalmente, a investigação da relação com o espectador.

Ademais, todos os dispositivos criados na primeira fase da pesquisa de alguma forma reverberaram na encenação. Antes da estreia do espetáculo, tivemos uma fase final de criação de dois meses no espaço do Paço das Artes, período importante para experimentações. Um dos primeiros experimentos foi uma improvisação na qual íamos trazendo livremente os materiais das proposições dos espaços da cidade, experimentando novas alquimias a partir do encontro com aquele espaço e juntos(as). Foi então que o material das *Cartas de Saudades e Danças Instantâneas* se destacou, trazendo qualidades de presença e corpo para nossas danças, principalmente da primeira parte da encenação, com exceção de Laila, que trouxe para esse momento da obra a experiência da ação *Esperar – Duas Cadeiras e Um Tapete*.

O espetáculo¹² começava com uma banda musical formada por nós. Pequenos barulhos faziam alusão aos ruídos da cidade, vindos de uma instalação sonora (uma mesa de objetos – frigideira, taças, potes de cerâmica, etc. – que parecia uma minicidade) criada por Gregory Slivar e tocada por Carolina Callegaro e Larissa Salgado (ver Figura 4). Eu, Clara, tocava violino; Laila Padovan, acordeão,

¹² Concepção: Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Direção: Alex Ratton Sanchez; Intérpretes-criadores: Carolina Callegaro, Ciro Godoy, Clara Gouvêa, Laila Padovan e Larissa Salgado; Direção Musical: Gregory Slivar; Trilha Sonora: Gregory Slivar e Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Preparação Corporal: Cristiano Karnas (Contato Improvisação), Leticia Sekito (BMC) e Sílvia Leblon (Palhaço); Produção: Paula Sassi e Zeca Duarte; Figurino: Fause Haten; Designer gráfico: Fernando Sciarra; Design e operação de luz: Cristina Souto; Cenário: Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Vídeos das intervenções: Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Edição de vídeo: Vinícius Paulino; Contrarregras: Evandro Gonçalves e Iratã Lisboa; Grafite e tela: Luciano Lucko. O projeto desse espetáculo foi contemplado com o Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo.

Ciro Godoy, baixo elétrico, e Gregory tocava bateria. Uma tela fachadeira como aquelas usadas na construção civil encobria o espaço do vão do Paço das Artes – desenhado nela um grafite da cidade, feito pelo grafiteiro Luciano Lucko. O público chegava ao espaço e ficava entre nós, criando um lugar mais fechado e protegido, permitindo que a plateia estivesse mais concentrada e próxima à cena.

Figura 4 - Espetáculo Espaços Invisíveis, Paço das Artes, em São Paulo, 2013.
Foto: Fernando Sciarra. Na foto: Carolina Callegaro e Larissa Salgado
Acervo do grupo



Em um segundo momento, o espaço do vão era revelado, e cada solo instaurava um estar naquele lugar. Laila sentada em frente a outra cadeira delimitava um nicho com um tapete; Carolina, com seus passos ritmados, percorria o espaço indiretamente e às vezes interagia com a plateia; Ciro transitava com um skate e depois se localizava em um monte de entulho em um dos cantos; Larissa, como em um devaneio entre plantas, no limite do espaço perto do muro, fazia movimentos ondulados com a coluna e com o corpo todo; eu corria pelo espaço, fazia algumas contenções e explosões engajando o corpo, subia em um lugar mais elevado e me lançava à queda.

Esse solo de dança desenvolvi a partir da Carta de Saudades de Ciro, suas memórias no centro de São Paulo e o movimento punk, e também das

experiências vivenciadas nas manifestações de junho de 2013. A partir desses materiais desenvolvi repertórios de movimentação que continham corridas, movimentos diretos, punhos fechados, explosões e contenções, a repetida ação de subir em um lugar mais alto (um cubo branco no meio do espaço cênico), abrir os braços e entrar em queda, em alusão ao *mosh* das rodas *punks*.

Esse processo de estar-agir na cidade e gerar material poético também nos convocou a lidar com questões e conflitos que estavam latentes no contexto socioeconômico e político de 2013. Um exemplo é a percepção de como os movimentos das manifestações de junho daquele ano¹³ geraram as qualidades de explosão e profusões que se tornaram material poético do espetáculo, ou então a relação com as questões de mobilidade urbana que atravessaram as escolhas da encenação (referentes a como os espectadores transitam na obra), ou mesmo os estados de solidão na multidão das metrópoles tornando-se assunto dessas figuras separadas no começo do espetáculo, quando se destacavam e se misturavam no todo do público presente.

Concomitantemente aos solos da primeira parte, Lucko desenhava um grafite em uma das paredes – o desenho foi criado ao longo da temporada e finalizado no último dia. Também era exibida e projetada uma edição dos registros em vídeo das ações nas ruas do processo de criação. Fones de ouvido foram espalhados pelo espaço e por meio deles o público podia ouvir os relatos das cartas das derivas pela cidade, além de trechos do livro de Calvino, recitados por cada um(a) de nós. Esses eventos simultâneos se sobrepunham, justapunham, compondo uma rede de coexistências, concomitâncias, dramaturgias que eram tecidas por nós e os(as) espectadores(as). O grafite de Lucko (Figura 5) era uma obra nascida dentro de outra obra e vice-versa.

¹³ Essas manifestações foram nomeadas como “Jornadas de Junho” de 2013, manifestações populares que aconteceram em todo o Brasil, principalmente nas capitais, inicialmente para contestar o aumento das tarifas de transporte público. Momento delicado da nossa história como nação que, posteriormente, culminou em um processo de retrocesso das políticas de direitos sociais e na escalada de uma agenda política e econômica conservadora nos costumes e na moral, e ultraliberal na economia (Chauí, 2013).

Figura 5 - Espetáculo *Espaços Invisíveis*, Paço das Artes, em São Paulo, 2013.
Fotografia de Fernando Sciarra. Grafite de Luciano Lucko. Acervo do grupo.



Na estrutura da encenação de *Espaços Invisíveis* (2013), igualmente à fase inicial da pesquisa na rua, estavam presentes as perspectivas subjetivas que reverberaram das ações performativas individuais de cada criador, havia figuras solitárias e certos momentos de relação, em duetos, trios e grupos.

Poderíamos fazer uma associação com as figuras de *Café Müller* de Pina Bausch: mais que personagens, são personas/figuras que imprimem gestualidades, ritmos, intensidades e deslocamentos no espaço. Assim cada criadora/criador desenvolveu sua figura alimentada pelos materiais que levantamos através das ações cênicas, que fizeram com que lidássemos com diferentes camadas de memórias no corpo, com as lembranças de nossas derivas, as memórias contidas nas cartas, as memórias presentes nos espaços da cidade, nossas danças instantâneas e demais ações.

Durante os primeiros vinte minutos do espetáculo, essas figuras transitavam pelo espaço, algumas mais locadas, os(as) espectadores(as) compunham a “coreografia” do espaço, em um primeiro momento, livres para passear e ver o que

lhes chamasse atenção, trazendo o fluxo das idas e vindas da cidade para a obra.

O público “transeunte” podia circular, caminhando, andando de bicicleta¹⁴ ou sendo “levado” em duas pranchas móveis com cadeiras. Esses diferentes trânsitos promoviam qualidades de olhar que faziam alusão aos encontros que vivenciamos no cotidiano da cidade nas ações, e, assim, instaurava-se o lugar como cruzamento de forças motrizes. Como Augé afirma, “são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar” (Augé, 1994, p.75).

Em um terceiro momento, duas cenas aconteciam simultaneamente: um trio (eu, Ciro e Larissa) inspirado na ação *Ser Carregada*, em um jogo de suportes e carregamentos; e um dueto de Laila e Carolina, inspirado na ação *Estar Fora do Lugar*, no qual, vestidas com roupas que as deixavam “desconfortáveis”, uma de maiô e a outra de calça justa e salto, transitavam entre proximidades e repulsas, serem vistas sem querer ser vistas, um lugar cômico desconfortável (Figura 6). Usamos a palavra “inspirado”, porque não tínhamos a intenção de reproduzir as ações da rua dentro da encenação, pois isso não seria possível. Assim, elas foram material poético para novas criações.

Figura 6 - Espetáculo *Espaços Invisíveis*, Paço das Artes, em São Paulo, 2013. Foto: Daniel Carvalho. Na foto: Carolina Callegaro, Laila Padovan e Gregory Slivar. Acervo do Grupo.



¹⁴ Disponibilizávamos bicicletas e algumas pessoas traziam as suas.

Em um quarto momento do trabalho, o solo de Laila acontecia no jardim com um irrigador. Ela trazia o repertório da sua *Dança Instantânea* realizada no Vale do Anhangabaú durante uma chuva torrencial. Concomitantemente aconteciam outros três solos. O de Carolina, na escadaria do jardim, no qual ela brincava de se pendurar, e até tirava os pés do chão – o jogo de qualidade de movimento que desenvolvia partiu da experiência de sua *Dança Instantânea* no Largo do São Bento, uma dança de passos ritmados nas pontas dos pés, hesitações e o jogo de apoio com as coisas e as pessoas passantes; já Larissa fazia uma cena em cima de um tanque de lavar roupa; e, em outro canto ocupado de chão de terra, anunciada pelo barulho de uma explosão, eu desenvolvia meu solo acompanhada pelo grupo tocando tambores, percutindo o espaço e entoando gritos e chamamentos (esse momento dava mais visibilidade a minha figura do que na primeira parte do espetáculo). Em seguida, uma banda de acordeões e escaletas acompanhava a trajetória da figura de Carolina, que conduzia o público ao espaço da cena final.

No início, a plateia era convidada a passear pelo espaço cênico e, pouco a pouco, conduzíamos os olhares para uma cena única. A estrutura da encenação delimitava como lidávamos com a improvisação em cada momento do trabalho. Eram improvisações com roteiro e tínhamos um compêndio de qualidades de gestualidades e movimentos de que poderíamos lançar mão em cada situação, cena, no jogo com o espaço e na relação com a plateia.

A trilha musical era em sua totalidade executada ao vivo, tocada por Gregory Slivar (pianista e diretor musical), e, no entanto, era alternada com momentos de arranjos coletivos nos quais todos nós tocávamos: a banda inicial (no começo do espetáculo), momentos de percussão e tambores, de acordeões e escaletas, de sonoplastias, além da música final. Slivar desenvolveu conosco uma trilha na qual o universo ruidoso urbano permeava a paisagem sonora, ora como ruído, ora como sonoplastia, trazendo a sensorialidade da escuta sonora como mais uma camada de fruição. Sua figura, trajando saia de vestido de noiva e casaca de maestro, percorria algumas vezes o espaço, em um giro repetido (alusão ao giro sufi) e tocando um derbake (Figura 7). O músico não só executava a trilha sonora, mas era também uma figura cênica importante na encenação e dramaturgia, por potencializar como a musicalidade fazia parte da obra integralmente e por ser uma

figura dentre as figuras que coexistiam na cena.

A ideia de dramaturgia na dança não diz respeito a uma perspectiva textual, mas de uma dramaturgia que nasce do corpo, dos estados e relações, das corporeidades dançantes que constituem a cena, além da dramaturgia do espetáculo que é delineada na encenação. Dessa maneira, são camadas dramáticas que se entrelaçam, corpo, jogo cênico, relação com o espaço cênico e os espectadores, assim como os outros elementos que compõem a encenação. Como expõe Michèle Febvre:

Toda a dança contemporânea escapa à continuidade dramática e propõe-se como uma sucessão ou uma justaposição de sequências entre as quais se estabelecem ligações fluidas que não têm a ver com uma organicidade narrativa (Febvre apud Louppe, 2012, p.274).

Figura 7- Espetáculo Espaços Invisíveis (2015), na Vila Maria Zélia, em São Paulo.
Foto: Clarissa Lambert. Na foto, Gregory Slivar. Arquivo do grupo





Figuras 8 e 9 - Espetáculo *Espaços Invisíveis* (2013), no Paço das Artes – USP, em São Paulo. Foto: Daniel Carvalho. Nas fotos: Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, Gregory Slivar, Larissa Salgado, Ciro Godoy e Laila Padovan. Arquivo do grupo.



Figura 10 - Espetáculo Espaços Invisíveis (2013), no Paço das Artes – USP, em São Paulo.
Foto: Daniel Carvalho. Na foto: Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, Gregory Slivar, Ciro Godoy e Laila Padovan. Arquivo do grupo.



Os fones de ouvido, disponibilizados ao público na primeira parte, continham neles narrativas contadas (trechos das cartas de saudades, contos de Calvino, relatos das ações na rua). Essa relação das narrativas e sonoridades no fone de ouvido criava camadas íntimas dramatúrgicas: somente aquele que escuta o fone faz a sobreposição de elementos, em silêncio e em segredo, “invisível”.

Essa relação com a voz e as narrativas também ocorria na cena final do espetáculo. Entre o público aconteciam danças de proximidade, sonoridades e sonoplastias e trechos de narrativas contadas ao “pé do ouvido” (Figura 8), camadas que se sobrepunham. Danças entre as cadeiras (Figuras 9 e 10), uma correria, espaços entres que culminavam em pressões entre nós e um carregamento. As gestualidades das figuras do início voltavam nesse final, agora transformadas pelos encontros e trajetórias; a proximidade permitia delicadezas, silêncios, simples composições e pausas.

Aos poucos, durante o espetáculo, conduzíamos o público para agrupamentos, que acompanhavam de perto e/ou de dentro o desenrolar das cenas. Na cena final, como dito, o público era disposto em cadeiras espalhadas em uma região concentrada do espaço cênico, viradas para diferentes direções e formando pequenos corredores e bolsões onde a dança acontecia, nesse entre espaços, bem próxima das pessoas sentadas. No fim do espetáculo, aos poucos, os fluxos de dança e música iam cessando, e, um a um, cada um de nós sentava nas cadeiras, devagar íamos nos unindo à “multidão”, fazendo parte daquele todo, a última nota do piano era tocada, a luz baixava lentamente, e se instaurava um silêncio, um silêncio que perdurava.

Essas sobreposições caracterizam a encenação e a localiza em um movimento das artes cênicas contemporâneas, no qual a fragmentação e a justaposição são recursos de composição que não procuram se organizar em uma ordem representativa única. Ao mesmo tempo, segundo Sanches (2020), fazendo referência à obra de Pina Bausch, tal fragmentação e justaposição podem ser lidas em relação a um regime estético, seguindo o conceito de Rancière:

Assim, a fragmentação, no regime estético, implica uma concepção da arte segundo a qual cada fragmento é significativo não porque é uma parte de um todo que tem neste todo um papel pré-determinado, com um sentido unívoco e único, mas porque é já habitado em si pelas “palavras das coisas mudas”, isto é, por uma significação própria e multifacetada, cujos nexos com as significações de outros fragmentos dependem de cada espectador (Sanches, 2020, p.86).

No caso de *Espaços Invisíveis*, essas justaposições no modo de composição vão ao encontro da própria natureza do espaço urbano, espaço de coexistências, no qual o espectador movente, durante o espetáculo, tem a ação de escolha sobre o que assistir e de que maneira. Porém, havia um percurso de encenação definido: a sequência de cenas partia de um movimento de concomitâncias (solos, duetos, trios e grupos) e se encaminhava para os momentos de coletividade.

A encenação foi constituída procurando expandir a condução do olhar do espectador, propor um espaço “maior” de escolhas; as primeiras cenas aconteciam simultaneamente e os espectadores podiam caminhar pelo espaço, serem conduzidos em pranchas com rodas, ou estar de bicicleta e eleger o que

gostaria de olhar e quanto tempo ficaria olhando. O público estava implicado a escolher, selecionar e renunciar ao que assistir, como uma proposição de maior autonomia e engajamento. “Tudo isto para trazer para a cena a qualidade do nosso olhar na cidade e, desta forma, propor ao espectador aguçar seu olhar poético e fazê-lo mais ativo na construção da própria obra” (Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, 2013, p.5)¹⁵.

Não era tarefa fácil manter o estado improvisacional coletivo em uma estrutura na qual o espectador podia transitar pela obra livremente, ao mesmo tempo, um desafio interessante. O(A) espectador(a) era convidado(a) a constituir suas redes dramáticas, ao deambular dentro da obra, e por ela ser interpelado(a), em momentos de proximidade e distância.

Laila, no trecho abaixo, nomeia o espectador como movedor engajado de corpo inteiro na experiência. O corpo dos *performers* e do espectador estão na obra com os sentidos sendo convocados, agindo no espaço, habitando-o:

Em *Espaços Invisíveis* queríamos manter este espectador móvel, em movimento. Desta possibilidade de escolha do espectador, possibilidades desta mobilidade. Caminhar, estar na prancha, ser empurrado e ficar deslizando, e andar de bicicleta (informação verbal¹⁶).

Em nossa pesquisa cênica, nos dedicamos a investigar a relação com o espectador como um aspecto importante do nosso modo de compor, nosso *agir composicional*. Na perspectiva de Rancière (2014) sobre o espectador emancipado, no encontro do ato teatral há uma ação ativa na constituição da obra cênica, pois, ao olhar, o espectador age em direção à obra, observa, seleciona, compara e interpreta. Rancière aponta que as atuais encenações transitam em dois polos em relação ao espectador, um em que este é observador e analista distanciado do espetáculo, e outro para o qual é convocado a estar de corpo inteiro na relação com a obra, “de posse de suas energias vitais integrais” (Rancière, 2014, p.10).

¹⁵ Trecho do Relatório da Terceira Fase entregue para o Programa de Fomento à Dança 2013 (arquivo do grupo, material não publicado).

¹⁶ Entrevista concedida por Laila Padovan à pesquisadora em 24 jul. 2020 via videochamada na plataforma digital Zoom.

Conclusões finais

Em Espaços Invisíveis, acredito que o convite ao deslocamento na encenação seja uma forma de intensificar essa atividade do espectador, explicitando que é o encontro que constitui a obra, “são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto” (Rancière, 2014, p.17). E, assim, o autor resume:

Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem o seu próprio poema, como fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers” (Rancière, 2014, p.18).

No espetáculo é essa relação de movimento entre espectadores e artistas que também potencializa as discussões sobre os espaços da cidade na dramaturgia. Ademais, mesmo em uma obra para espaço cênico alternativo, as corporeidades dançantes da CDTB impregnadas pela prática da improvisação em dança nos espaços urbanos estão presentes. Identifico que nossas escolhas como improvisadores se caracterizam na relação com o espaço e o tempo e também se “especializa[m], revelando o plano de um campo perceptivo, e que se transforma[m] pela mudança das escolhas direcionais” (Louppe, 2012, p.194).

Nesse processo, as investigações em torno da improvisação em dança e música expandiram para novas invenções, novos procedimentos e dispositivos que dessem conta das poéticas emergentes que nasceram da atuação do grupo nos espaços urbanos.

Esse encontro gerou a ocupação da dança em diferentes lugares, a busca por regimes sensíveis diversos, o trânsito entre música e dança, os processos coletivos e colaborativos, as pronúncias do coletivo e suas singularidades, corpos-sujeitos, em partilhas de autoria e criações em rede, investindo na relação com o espectador tanto na rua quanto em espetáculos em espaços cênicos alternativos como perspectivas dramatúrgicas e de encenação.

O percurso igualmente diz do *agir composicional* do grupo que se adensa e se complexifica em cada nova oportunidade de pesquisa, confluindo em um modo



próprio de realizar-se como poética da dança. Dessa maneira, acreditamos que, ao colocar em relação a noção (escuta) de corpo e espaço que atravessa a prática da dança na atuação da *Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros*, considerando seu modo de conceber a dança no espaço urbano e suas encenações para espaços cênicos não convencionais, podemos revelar saberes pronunciados desses corpos-sujeitos. Nas poéticas emergentes das obras, nas quais a improvisação é modo de *agir composicional*, estão entrelaçadas questões sobre corpo-espaço-memória, ocupações e apropriações, relações eu-outro, subjetividades e coletivos, e artista-espectador.

Percebemos nesta “deriva” como a cidade, a metrópole paulistana, ganhou um lugar importante na constituição da poética do grupo; esta, que nos engole e nos alimenta, nos isola e nos faz coletivo, tornou-se matéria para as inspirações criativas; simbólica, imaginária e vivida, a cidade disse muito sobre o que somos e o que não somos, como nos constituímos.

Nesse lugar de coexistências, as danças no espaço urbano podem ser exercícios de perspectivas e visibilidades; como pronúncias no/do mundo (Vilela, 2010), friccionam seus discursos-dança com as pronúncias da cidade, corpos-sujeitos que se pronunciam e encontram os discursos-corpos nos espaços da rua. Consideramos que a presença do corpo dançante pode instabilizar os regimes cinéticos da cidade, instaurando outros ritmos, imprimindo contrapontos e dissensos.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Ed. Papirus, 1994.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAUÍ, Marilena. As manifestações de junho de 2013 na cidade de São Paulo. *Revista Teoria e Debate*, São Paulo, Edição 113, 27 jun. 2013. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/2013/06/27/%EF%BB%BFas-manifestacoes-de-junho-de-2013-na-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: jun. 2021.

CIA DAMAS EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. Relatório do Projeto Espaços



Invisíveis. Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Projeto. São Paulo, 2013. Material não publicado.

CLARA Gouvêa do Prado. *Fragments das ações na rua do processo de criação de Espaços Invisíveis*. [São Paulo], 2021. 1 vídeo (2 min 29 s). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iWbT6tnig-U>. Acesso em: 04 out. 2021.

COSTA, Thiago de Araújo. *Coreogeografias da lentidão: gestos de ralentamento*. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Lume*, Campinas, v. 1, n. 4, p.1-11, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 05 abr. 2021.

FABIÃO, Eleonora. *Ações: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOUVÊA, Raquel Valente de. *A improvisação em dança na (trans)formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação*. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2012.

GUZZO, Marina Souza Lobo. *Coreopolítica: a dança presente na cidade*. Athenea Digital, Barcelona, v. 20, n. 2, jul. 2020.

HERRMANN, Maria de Lourdes Tavares. Palestra no 5 Fórum: o Brincar, a Improvisação e a Dança. Balangandança Cia., out. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mEv6iLzkUnc>. Acesso em: jul. 2020.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p.41-60, jan./jun. 2012.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André. *Movimento na pausa*. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>. Acesso em: ago. de 2021.

LISA Nelson – Vídeo 1. 2015. 1 vídeo (20 min). Direção, edição e roteirização: Ana Francisca Ponzio. Vídeos e fotos especialmente cedidos por Lisa Nelson. Conectedance. Disponível em: <https://conectedance.com.br/video/lisa-nelsonvideo-1/>. Acesso em: jun. 2020.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. 3. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.



MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

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, p.1-33, 2020.

PRADO, Claro Gouvêa do. *Composições do instante: a improvisação no processo de criação e composição em dança da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SANCHES, Pedro R. Penuela. *Horizonte, traço, fantasma – Presenças-ausências: Steve Paxton, Pina Bausch, Kazuo Ōno*. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2014.

VILELA, Lilian Freitas. *Uma vida em dança: movimentos e percursos de Denise Stutz*. 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Recebido em: 29/08/2022

Aprovado em: 14/10/2022