CASTELO, S. C. Caroline. **A rua como potência compositiva em dança.** Belém: Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciência e Artes; Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes.

RESUMO

O trabalho dissertou acerca da rua como um lugar de potência compositiva para a dança contemporânea, sobretudo no que condiz ao ato poético e político de realocar as artes para lugares mais acessíveis e democráticos. A pesquisa trata-se de uma revisão bibliográfica cuja temática trouxe a rua como modo de se pensar a dança e a dança pensada para esse lugar. Movida pela percepção que a dança ainda permanece em uma redoma arquitetônica do teatro tradicional (caixa preta) e pouco busca os espaços alternativos, me referindo principalmente, à dança realizada na cidade de Belém, da qual acredito ter mais propriedade para tal reflexão. Na premissa de que a poética em dança corpografa o espaço urbano, altera e é alterada na dinâmica da cidade, na relação com o transeunte, na arquitetura dos lugares, na paisagem sonora que molda uma dramaturgia urbana, que cria, recria e modifica modos de convenções sociais do uso da rua.

Palavras-chave: Rua. Dança. Processo criativo.

ABSTRACT

The work said about the street as a place of positive power for contemporary dance, especially in that it is consistent with the poetic and political act of reallocation the arts to more accessible and democratic places. The research is a bibliographic review whose theme brought the street as a way of thinking the dance and dance thought for this place. Driven by the perception that the dance still remains in an architectural dome of the traditional theater (black box) and little seeks the alternative spaces, referring mainly to the dance held in the city of Belém, of which I believe to have more property to Such reflection. On the premise that the poetic in dance corpographsthe urban space, alters and is altered in the dynamics of the city, in the relationship with the passersby, in the architecture of the places, in the sound landscape that shape an urban dramaturgy, which creates, recreates and modifies modes of conventions social use of the street.

Keywords: Street. Dance. Creative process.

Este trabalho tem como objetivo apresentar a rua como uma potência de criação em dança contemporânea. Na premissa da existência de indutores que se dão pela própria condição do meio urbano e sua latejante fluência do lugar, os diversos espaços, a ininterrupta paisagem sonora, o fluxo de pessoas, a arquitetura, os odores, as texturas e os acasos que podem ser corpografados e poetizados com a dança, numa relação dialógica, política e potente.

A dança contemporânea funda, em sua prática, uma perspectiva de caráter filosófico, reflexivo e pautado em perguntas, tanto para quem vê, quanto para quem faz. E facilmente, emergem questões epistemológicas acerca do fazer em dança contemporânea, que ao mesmo tempo pode ser tudo, mas nem tudo pode vir a ser.

Talvez a dança assim chamada de contemporânea seja uma dança com disposição filosófica. Se é assim, podemos brincar de dizer que, na dança contemporânea, a dança pensa [...] pensar como sinônimo de perguntar. Então é como se na dança contemporânea, a dança fizesse pergunta o tempo todo, simplesmente porque ainda não decidiu o que é e principalmente o que deve ser. Entre o que a dança é e o que a dança pode ser há um mundo, vasto mundo, de possíveis que convida à descoberta. (ROCHA, 2013, p. 17).

Para Tereza Rocha (2013, p. 49), as obras de dança contemporânea permanecem na ambiguidade de um objeto que não é dança, mas também não deixa de ser, permanecem no limiar de sua recusa em passar a ser dança e sua correlata incapacidade de já não sê-la. Tereza (2013) compreende a dança contemporânea partindo de um pensamento reflexivo constante sobre aquilo que se faz, se vê, pretende ser e ao mesmo tempo que já é.

Para André Lepecki (2011), a dança se revela como um instrumento genuinamente político. Na minha percepção, a rua parece potencializar esse estado político artístico, seja por ser um cenário tão cotidiano e às vezes desapercibido, seja pela problemática apontada no próprio tema da pesquisa. Aprofundo-me na discussão de Lepecki, ao levantar a hipótese de que a dança, em si, já teoriza inevitavelmente acerca do seu contexto social.

“A dança entendida como teoria social da ação, e como teoria social em ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (LEPECKI, 2011, p. 45). É importante

frisar o ímpeto não metafórico: para o autor, a coreografia não deve ser entendida como uma metáfora da política e do social; ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política.

Essa necessária antimetaforicidade requer a formação de um empirismo particular, atento aos modos como coreografias são postas em prática, ou seja, dançadas. Antimetaforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir (LEPECKI, 2011, p. 46).

A dança, como um ato político por natureza, é denominada pelo autor como uma coreopolítica, que consiste em uma política do chão, uma fusão de corpo e história, o chão como uma narrativa histórica, que interroga: De onde eu sou? Do que eu falo? Aonde eu piso? Qual meu chão? Nesse caso, seria uma política coreográfica do chão e os modos de como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças, transformando-as, mas também se transformando no processo.

A coreopolítica desdobra numa reflexão que Lepecki chama de coreopolicimento, uma coreografia do “vamos circular!”, onde tudo de atípico que acontece no espaço público, que burla qualquer forma de usualidade da rua, deva ser repreendido, ou “circular” para que não seja mais visto naquele local.

No fundo, o espaço não parece ser tão público, há sempre o por onde se deve andar, como se deve andar e o que se deve fazer. Não é à toa que muitas praças no Brasil são cercadas por grades, limitando quem entra ou não ali.

Coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejo do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é

uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos) (LEPECKI, 2011, p. 48).

Neste sentido, Rocha (2013) e Lepecki (2011) direcionam a prática da dança para um lugar, não mais do movimento pelo movimento, mas de um corpo atitudinal, político por excelência que se dispõe ao constante ato de refletir sobre a dimensão da produção em dança, sobretudo a dança contemporânea, sua estética, espetacularização. A dança como obra, processo e (re)existência daquele que a faz, potencializada e dilatada quando ocupa lugares como a rua.

Tratar o ambiente público como a rua na condição de espaço requer um cuidado para as possibilidades em reelaborar as maneiras de frequentar os lugares. “A praça projetada arquitetonicamente para ser lugar de lazer, uma vez utilizado para usos de danças, sem agendamento prévio de sua ocorrência, transforma-se em espaço cênico onde o corpo insere outros usos ao lugar”. (GUARATO, 2015 p. 73). Faz-se necessário uma autorização para usar o que se nomeia de público.

A rua como uma terra de ninguém, no seu discurso, é pública. Um lugar historicamente desprivilegiado, lugar da miséria, do marginal, da fome, do lixo e sem luxo, sem status. Um lugar de uma arte “pobre”, sem recurso. Da arte como um produto não lucrativo. O espaço e a cidade podem ser, então, compreendidos não como simples suportes físicos/estruturais do espetáculo, ou seja, como cenário ou palco, mas, como lugar que, ao ser praticado cenicamente, torna-se também espaço a ser abordado em sua dimensão e potência dramaturgica (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 28).

A dramaturgia da rua, para Carrera (2007), tem sua importância na organização de uma escrita urbana, um desenho tridimensional e sensorial que reside no fato de pressupor a cidade como um espaço vivo, atravessado por linhas de energia, fluxo, tensões e dinâmicas, categorias fluidas cuja existência se dá, basicamente, em função de mobilidade e interpenetrabilidade, tal como as ondas sonoras que transportam pelo ar a música produzida num espetáculo de rua.

Outro aspecto abordado por Carrera (2007, p.14) é a capacidade da rua promover “diferentes planos de atenção dos espectadores”, tanto pelo caráter flutuante e eventual do público na rua, quanto pela ausência de restrições, referentes aos espectadores. Por exemplo: na rua, as convenções sociais não são tão rígidas como as de uma sala de espetáculos, e como o cidadão não paga entrada, nem tem um lugar fixo para assistir o trabalho artístico de rua, se sente, em todo momento, em liberdade de entrar. Os teatristas de rua parecem prontos a investigar o espaço cênico sob as possibilidades de desistência do público durante a apresentação.

A alta rotatividade de público é, cada vez mais, compreendida pelos fazedores teatrais como parte intrínseca ao espetáculo de rua, representando até um elemento construtor da cena, o que abre novas possibilidades dramáticas e de recepção para o teatro de rua (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 31).

O pedestre-espectador não escolhe ser plateia, ou seja, não há um compromisso em disponibilizar tempo para assistir o trabalho na rua, por vezes as pessoas passam dentro de ônibus, na bicicleta, dentro de carros, andando apressados, alguns ficam por um tempo, outros muitas vezes nem percebem o trabalho cênico.

Assumpção (2015) desmascara a rua de uma visão ingênua de ser só mais uma possibilidade de espaço cênico; pelo contrário, acrescenta uma característica da rua como potência, para além de uma fisicalidade, mas de uma repercussão e propagação ideológica do “ser/estar” na rua. Marc Augé (2005), por sua vez, define um “lugar” como identitário, relacional e histórico, logo, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar, um lugar de passagem.

A hipótese aqui defendida é a que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que contrariamente à modernidade baudelariana, não integram os lugares antigos: estes repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece). Onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das

máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero (AUGÉ, 2005, p. 73).

Acrescenta, a posteriori, que existe, evidentemente, o não-lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele, relações se reconstituem nele: as “astúcias milenares” da “invenção do cotidiano” e das “artes de fazer”. Interpreto um trânsito de papéis, de algo que ora é lugar e ora é não-lugar. Tomo a rua, na perspectiva do espectador-pedestre, como um lugar de passagem, de “dar passagem”, efêmero e provisório, tornando-se um não-lugar.

Contudo, creio que este *locus* de passagem depende de quem estamos tomando como referência, por exemplo: para um morador de rua, a rua não é um lugar de passagem, é a própria morada, histórica e cheia de sentido e significado; a rua para as prostitutas, idem, as esquina são seu lugar de trabalho, para o artista na rua, a rua compõe sua poética de modo não passageiro, mas com o teatro, com a dança, com o outro em confluência e permanência deste lugar, mesmo que de modo efêmero, mas significativo e relacional.

Por entender a dança contemporânea como múltipla, aberta, e infindável em suas proposições e pensamentos, parece contraditório perceber que sua prática da dança ainda permanece predominantemente na redoma arquitetônica do teatro tradicional (caixa preta).

Diferentemente das poéticas em teatro, onde os lugares não-convencionais, ruas e espaços alternativos são mais explorados se compararmos à dança. Inclusive, a própria dança urbana hoje se apresenta mais nos espaços artísticos convencionais.

É curioso pensar nesse movimento que nasce nas ruas, mas se volta progressivamente aos palcos. E quando penso nos “porquês” da dança contemporânea de “não-rua” ou no distanciamento rua-dança, alguns motivos podem ser alegados, como: o piso inapropriado para rolar, saltar, girar, deslizar, rastejar, entre outros “limitadores” de movimento. (CASTELO, 2017, p.33).

Em outra perspectiva, creio que a rua pode instigar os criadores a compor movimentações a partir do que aquele espaço os oferece. Outros argumentos que podem afastar a dança da rua se apresentam pelas dificuldades de iluminação, de instalação do som, do não conforto da plateia e o perigo que habita nos espaços públicos das cidades brasileiras, sobretudo na cidade de Belém-Pa. O que me faz lembrar o momento que convidava as pessoas para assistir a poética “Nomadista¹”, encenada por mim na praça Floriano Peixoto (Mercado de São Brás). Muitos amigos exclamavam: “Mas, lá? Lá é perigoso!”. De fato é, e deixo claro que não julgo o receio dos espectadores, e tampouco as escolhas cênicas da dança de “não-rua”, mas penso que a arte pode desconstruir o perigo, criar magia, possibilitar outros modos de ver e viver esses lugares, e principalmente, tornar a dança mais acessível e democrática ao público.

Minha experiência no processo de criação de “Nomadista” me fez refletir que a poética urbana é uma poética de risco. Desde riscos cênicos, como: chover e não acontecer a apresentação, algum pedestre tropeçar nas instalações, interferências diversas do público etc. Ou ainda, os riscos de vida do próprio atuante. No processo de criação de “Nomadista”, presenciei atos de violência verbal de pedestres e policiais, e algumas tentativas de furto. Essas sensações, esse mal-estar urbano, já me introduzem condições compositivas, me deslocam do conforto da “caixa preta”

Nesta direção, o debruçamento deste trabalho percebe a criação em dança no meio urbano como um fenômeno potente tanto como obra e como em um ato político e democrático, ao acessar outras platéias. Neste processo de criação, não nos cabe uma metodologia pronta em como produzir dança na rua e tampouco é pretensão deste trabalho propor uma.

Juliana Moraes (2013) critica os métodos e/ou metodologias de dança, se diz aversiva a ter um processo tão bem desenhado e estruturado para uma pesquisa que ainda nem começou. Pensar uma poética, um processo e estratégias de investigação dadas pelo próprio ato da feitura e não ao contrário,

¹ Espetáculo concebido a partir da vivência com artistas de rua da cidade de Belém, espetáculo fruto da dissertação de Mestrado intitulada: Corpo(coreo)grafia Urbana: Uma poética monadista com os artistas entreruas.

predizer sem permitir dar atenção as demandas do que se apresenta na prática processual.

Em minhas experiências com processo de criação, percebo o meio urbano com inesgotáveis possibilidades cênicas, somado a contracena com os acasos da rua, construção de uma familiaridade com um espaço público, de ser provocada na relação com os transeuntes. É então, a partir destas percepções entre a rua e a dança, que aponto a rua como um lugar de potência para criação. Criar a partir do que a rua oferece, como a própria semântica do lugar.

Para Rebouças (2009) o termo “semântica”, nesse contexto, sugere na relação com a historicidade do espaço e a alteração na recepção do público e dos artistas. Em outras palavras, o espaço urbano por si só já comunica.

Acrescento que a poética tende a modificar e compor com as leituras prévias do urbano, em um diálogo mútuo, do que já está posto e do que será proposto poeticamente. Líria Morais acrescenta ainda, que a sensação e a fisicalidade do espaço urbano como potências indutoras de criação, denomina o fenômeno de corpomapa.

O corpomapa é um conjunto de reflexões que partem da possibilidade de discutir e instigar a escuta do dançarino diante de um determinado lugar para fins compositivos. Constitui-se numa tríade de entendimentos entre os planos de relação da superfície (os sentidos de quem dança x sons, odores, cores, texturas do lugar), da dimensão (o contexto social do lugar x o lugar no mundo de quem dança) e do recorte (as escolhas criativas que se dão no encontro junto à realidade de um dado lugar) (MORAIS, 2016, p. 2).

Em outras palavras, os componentes urbanos físicos, sensoriais e semânticos podem servir de mote para criação. Além disto, outro provocador de possibilidades na cena urbana, são os acasos que podem acontecer, os acasos acontecem a partir das escolhas do atuante de validá-lo na cena, ou não. A rua como um lugar público, aberto, com pessoas que não optaram em ser espectadores estão nessa trajetória de travessia e se deparam com algum espetáculo. Isto já é, em potencial, um fato pra afirmar que existe uma probabilidade muito maior dos acasos acontecerem na rua, do que num teatro convencional, um lugar fechado onde o público escolhe ser plateia. Para Salles (2006):

Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de idéias novas. Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução (SALLES, 2006, p. 136).

A autora descreve o processo de criação como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. O ato de improvisar também passa por um processo de criação no ato da cena, um movimento de escolhas súbitas, predispostos à falhas e acertos.

Os erros, assim como os acidentes, de toda espécie, provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra, que levam, por sua vez, ao estabelecimento de critérios e consequentes seleções (SALLES, 2006, p. 136). O processo criativo a partir de Cecília Salles (2006), ganha um status tal como a própria obra, vista como um sistema aberto, inacabado e interativo.

Um dos conceitos que me movem em pensar a potência da dança nos espaços urbanos, é a Corpografia Urbana de Paola Jacques (2008), no qual define como uma espécie de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta.

Em minha dissertação de mestrado, intitulada: Corpo(coreo)grafia Urbana: Uma poética nomadista com os artistas entreruas, brinco com o termo corpografia urbana e sugiro: Corpo(coreo)grafia Urbana, justificado pela presença de uma prática em dança que se instaura na rua, ou seja: a maneira como meu corpo se move, como uma coreopolítica contaminada pelas ruas, que desenha e é desenhada pelo urbano. Na compreensão do espaço desde uma dimensão do espaço interno do corpo, passando pelo espaço do corpo do

outro e os atravessamento com o espaço externo, natureza e as obras arquitetônicas.

Esse fluido e fluxo espacial sub-escreve possibilidades de movimento, de proposições poéticas. Como na obra: “Cinderela”² (2018), executada pelo Coletivo Ruar, coletivo criado por mim, que reúne quatro artistas, na pretensão de estudar diferentes propostas cênicas na rua. Em “Cinderela”, o trabalho acontece no poste que possui a placa com o nome da rua. Nessa composição urbana, os intérpretes escolhem uma encruzilhada e cada um fica em um poste de cada esquina, amarrados por um cinto, e a dança acontece nesse micro espaço, doseu corpo atado no poste.

O espaço, o acaso na cena, a fisicalidade, o pedestre-espectador, a potência semântica dos lugares, os sons, a fluência e confluência dos corpos que passam e corpografamespaços e criam espacialidades. Assim, pensar a rua como espaço onde a dança se faz presente, é pensarem uma caminhada cujas possibilidades emergem a cada esquina.

Referências

ASSUMPÇÃO, Pablo. Da rua como coisa ativa: sua força linguística, mística e estética. *In*: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE; ROCHA, Thereza (Orgs.). **Deixa a rua me levar**. 8. ed. Joinville: Nova Letra, 2015. (Seminários de Dança).

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

CARRERA, André. Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto. São Paulo: Hucitec, 2007.

CASTELO, Caroline. **Corpo(coreo)grafia urbana**: uma poética monadista com os artistas entre ruas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará, 2017.

GUARATO, Rafael. Da vida à cena: a rua como espaço de dança. *In*: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE; ROCHA, Thereza (Orgs.). **Deixa a rua me levar**. 8. ed. Joinville: Nova Letra, 2015. (Seminários de Dança).

²“Cinderela” é uma obra criada a partir da história de uma prostituta de 60 anos, residente da cidade de Belém-Pa, que anuncia sua desistência da profissão em função de uma tentativa de enforcamento por parte de seu cliente, no seu último programa.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, v. 8, n.93, fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 15 set. 2018 às 12h15min.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha**, v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n12p41>. Acesso em: 20 set. 2018 às 17h10min.

MORAES, Juliana. **Dança frente e verso**. São Paulo: Nversos, 2013.

MORAIS, Líria de Araújo. O dançarino e a rua: pontos de vista em composição. *In*: Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 9., 2017, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia (MG) UFU, 2017. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/31816-O-DANCARINO-E-ARUA--PONTOS-DE-VISTA-EM-COMPOSICAO>. Acesso em: 28 set. 2018 às 11h44min.

REBOUÇAS, Evil. **A dramaturgia do espaço não convencional**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil: a luta pelo espaço público**. São Paulo: Perspectiva, 2016.