

ALLEMAND, Débora Souto; HOFFMANN, Carmen Anita. **Caminhos entre o Corpo e a Cidade de Pelotas**. Pelotas: UFPel. Professora substituta no curso de Dança-Licenciatura da UFPel, Arquiteta e Urbanista pela UFPel, Licenciada em Dança pela UFPel, Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela UFPel. Professora do curso de Dança-Licenciatura da UFPel, Arquiteta e Urbanista, Doutora em História - PUCRS.

### RESUMO

O presente texto refere-se ao projeto de extensão *Caminhos da Dança na Rua*, do Curso de Dança-licenciatura da UFPel, que trata da temática dança-espço. No seu objetivo central busca discutir a respeito da impossibilidade de separação da preparação corporal e das produções poéticas surgidos no decorrer do trabalho. Como aporte teórico foram utilizados os autores: Fabião (2013), Jacques (2008), Rancièrè (2008), Ropa (2012), entre outros. O projeto busca a relação dos participantes entre si, e com o espaço, quanto à sua fisicalidade e características sociais, refletindo em diferentes poéticas. Os papéis de espectador e artista se tornam borrados e os participantes têm encontrado outras ressignificações dançadas em si mesmos e em suas trajetórias percorridas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cidade. Dança. Intervenções Urbanas. Processo. Improvisação.

### ABSTRACT

This text is about the *Caminhos da Dança na Rua* extension project, from UFPel's Dance Course, wich is about dance-space. The main work objective is discuss about impossibility to separate body preparation and poetic "products" emerged in the work elapse. To do the text's bibliography, we used the autors: Fabião (2013), Jacques (2008), Rancièrè (2008), Ropa (2012), and others. The project found the relationship between participants themselves and participants and space, about his phisicality and social characteristics, causing different poetics. The role of viewer and artist are mixed and the participants are finding other dance resignifications in himselfes and in him daily trajectorys.

**KEYWORDS:** City. Dance. Urban Interventions. Process. Improvisation.

Um grupo de caminhantes-dançantes encontra-se com a rua na cidade de Pelotas. A partir da percepção de arquitetas-bailarinas-urbanistas, nasce o *Caminhos da Dança na Rua*, projeto de extensão do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, um espaço-tempo que contempla as inquietações e desejos acerca da relação poética das pessoas entre si e com os espaços. A proposta não se caracteriza como inovadora, já que desde a década de 1950, com o movimento pós-moderno, muitos artistas protagonizaram ações performáticas em espaços cênicos não tradicionais.

A dança contemporânea, cada vez mais frequentemente, sai dos teatros e penetra no tecido urbano, confrontando-se com a ordem arquitetônica e com um público casual e distraído, encontrado nos lugares do viver cotidiano onde a comunicação impõe aos corpos dançantes modos distanciados de intervenção (ROPA, 2012, p. 113).

Nesses diversos encontros e a partir das reflexões de diferentes perfis dos participantes do grupo (interessados(as) em *parkour*<sup>1</sup>, *performance* e para experimentar intervenções urbanas), surgiram questionamentos a respeito da preparação corporal para o instantâneo e desconhecido, assim como sobre a forma como a dança na rua atravessa e transforma as relações entre artista, espectador e espaços urbanos, entre outros. Estas serão as questões norteadoras deste texto.

Considerando as demandas, as ações do grupo são pensadas como “corpografias urbanas”, partindo do pressuposto que a experiência urbana fica inscrita no próprio corpo daquele que a experimenta, definindo-o, assim. Essa vivência conforma o corpo do sujeito, mesmo que não seja voluntariamente (JACQUES, 2008).

Dessa forma, cartografamos nossas corpografias. Nos caminhos da cidade de Pelotas se teciam mapas, mapas do encontro do corpo com a cidade, assim como a orquídea que “compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 30). Desenhavam-se cartografias corporais: corpografias. Ações políticas e performances artísticas disponíveis às múltiplas entradas que a cidade indicava.

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 30).

Os *Caminhantes* comportam-se como rizomas, já que o que é produzido é efeito do que se passa entre o corpo biológico e o que ele vai encontrando no meio em que se encontra: clima, cheiros, diferentes pavimentações, atividades e equipamentos urbanos (figura 1). “Nesse percurso nada mais é fixo; nada mais é origem, nada mais é centro, nada mais é periferia, nada mais é, definitivamente, coisa alguma.” (ROLNIK, 2011, p. 61). Assim, esse tipo de metodologia, que explora a infinidade de possibilidades, corrobora com o processo de preparação do grupo, já que o produto e o processo são co-dependentes.

---

<sup>1</sup> *Parkour* é um esporte urbano, cujo princípio é mover-se de um ponto a outro o mais rápido e eficientemente possível, usando principalmente as habilidades do corpo humano.



Figura 1: Caminhos da Dança na Rua em Cortejo pelo Porto de Pelotas/RS. Foto: Norberto Hoffmann, 2016.

A cartografia do *Caminhos* “acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra” (ROLNIK, 2011, p. 62), onde o coletivo assume um estado de *performance*, se imbricando com a realidade e transfigurando-a: fluxo de ideias na vivência urbana e no espaço das operações cotidianas. Pois a cidade é lugar de caminhar, de se ligar às estações que cada indivíduo se relaciona para viver, ela compreende um campo social de diversas percepções do mundo e da sociedade.

O que se propõe com o *Caminhos* é dar fluidez ao que não está enquadrado na lógica dos comportamentos pré-estabelecidos, daqueles corpos normatizados e desejos que se tornam amortizados pela naturalização. Com esse propósito, retoma-se a potência criadora do corpo na sua vivência urbana ressignificada. Procura-se distanciar do corpo compassado pelo tempo da produtividade, marcados pelo relógio e pela velocidade. Prevalece a vontade de perceber a cidade sob outra ótica, percepções que passam pelas intensidades sentidas no corpo (figura 2).



Figura 2: Observações sensíveis do Porto de Pelotas/RS. Foto: Débora Allemand, 2015.

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).

Desta forma, cada vez mais o espectador vem sendo entendido como um participante ativo na criação, chegando inclusive a uma relativização de seu lugar e do lugar do artista, visto que este primeiro sente, lê, cria. Ou seja, o espectador é mais que um corpo que assiste, ele é um corpo que comunica, (re)age, expressa algo a todo instante. E mais, nesse tipo de trabalho, ele intervém, provocando mudanças no transcurso da ação. Esse processo de autonomia de fruição e a aproximação entre público e proponentes são ideias partícipes do que Rancière (2008, s.p.) se refere como um processo de emancipação do espectador: “O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta”. Não se considera este tipo de arte como espetacularizada<sup>2</sup>, ou seja, estabelece-se uma poética relacional, onde todas as pessoas que estão na rua podem ser consideradas proponentes da ação.

O *Caminhos da Dança na Rua*, nos corpos dos participantes, busca problematizar uma conjuntura em que cria condições para a emergência de diversas formas de criar, de apreender e de dialogar com o espaço urbano. Trata-se de uma negociação, a própria ruptura provocada pelas performances está contaminada pelas formas de estratificar corpo e cidade em categorias cotidianas e suas diferentes situações. Essa possibilidade de ressignificação, onde se inserem experimentação, desejo e corpo/cidade – organismos funcionais produzidos pela subjetividade capitalística – desencadeia uma situação de risco de captura, sentida pelos participantes.

Os territórios<sup>3</sup> da dança e das performances encontram, no território da cidade, elementos que provocam movimentos de desterritorialização<sup>4</sup> dos participantes e suas possibilidades artísticas. O território da cidade e seus componentes encontra, nas experimentações artísticas, outras sensibilidades, outras

---

<sup>2</sup> Considera-se arte espetacularizada, aquela realizada nos espaços formais onde existe uma distinção nítida entre artista e espectador.

<sup>3</sup> Território pode ser definido tanto como um espaço vivido quanto um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. Não é entendido aqui como algo fixo nem material, é individual e está em relação com o que é familiar para cada sujeito num determinado espaço-tempo.

<sup>4</sup> Para Deleuze e Guattari (1997), vivemos em um movimento de *ritorno*, constituído de três etapas: buscamos alcançar um território (reterritorialização), habitamos este território (territorialização) e lançamo-nos para fora deste mesmo território em busca de outro lugar, outros territórios (desterritorialização).

corpografias no campo das forças que aqui estão sendo percebidas. “[...] um território de composição em ato a partir de um coletivo que comunga o mesmo tempo-espaço.” (RABELO; FERRACINI; REIS, 2016, p. 270). As ações artísticas podem ser experienciadas<sup>5</sup> por alguns sujeitos dependendo do lugar onde são realizadas, pois o grupo trabalha em diferentes espaços da cidade.

Não são prioritariamente os movimentos das pessoas que passam na rua os “motifs” para a criação dos integrantes do *Caminhos*, mas são os movimentos da cidade, com sua arquitetura estática, com sua geografia urbana e natural, bem como as atividades que acontecem em cada espaço, que incluem também os sujeitos daquele local. Mesmo assim, os habitantes da cidade são pensados como participantes da ação do grupo, já que eles também são considerados cidade na perspectiva do corpo-espaço (MIRANDA, 2008), onde só podemos existir a partir dos espaços com os quais nos relacionamos e vice-versa.

Por isso, não se considera os cidadãos como espectadores e sim como copartícipes da *performance* (figura 3), pois eles influenciam direta ou indiretamente nos corpos dos integrantes do *Caminhos*, assim como estes também provocam diferentes leituras sobre a ação e sobre o espaço urbano para os cidadãos que por ali passaram.



Figura 3: Artistas e espectadores em isonomia. Fotos: Carmen Hoffmann, 2015.

Em acordo com Eleonora Fabião (2013), quando se refere à *performance*, o presente trabalho se insere numa prática do não ensaio. “Uma prática que exige tónus e flexibilidade, planejamento e abertura, disciplina e presença de espírito.” (p. 10) Então, a autora pergunta: “como preparar-se para performar?” (p. 10) e sugere que é vivendo a vida. Assim, as produções resultantes no decorrer dos últimos dois

---

<sup>5</sup> Experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21).

anos, nos diferentes espaços da cidade, se deram a partir de um estado de atenção, estado de jogo<sup>6</sup>, para compreender como o entorno pode modificar seus movimentos, bem como para perceber em que instante a cidade passa a ser seu próprio corpo (figura 4).



Figura 4: Participantes do grupo em estado de jogo. Fotos: Geovana Carvalho, 2015.

Sobre a não separação do produto cênico e da vida vivida, uma das participantes do grupo explana:

*As aulas na rua ou na sala nos fazem ter discussões sobre essa Pelotas muitas vezes esquecida, abandonada, mas que respira arte, cultura e muitos movimentos. Eu sempre soube dessa parte, mas poder sentir, tocar e estar na rua está fazendo com que minhas memórias corporais se aflorem e eu tenha cada vez mais curiosidade de conhecer outros cantos e ventos dela (Karen Rodrigues).<sup>7</sup>*

Ou seja, pode-se compreender as ações do *Caminhos* como uma nova camada nesse território vivido, como um acontecimento que transforma a cultura daquele lugar, bem como transforma aquele que viveu, constituindo-o. Muitas foram as vezes em que, em experiências na rua, os participantes comentaram sobre o novo olhar que se abria para aquele espaço e sobre a impossibilidade de relacionar-se com ele na vida cotidiana da mesma forma desatenta como fazia antes.

---

<sup>6</sup> No jogo, cria-se um ambiente favorável para as pessoas sentirem-se livres para experimentar, a partir de uma atividade que faça a espontaneidade acontecer. Essa experiência acontece através do envolvimento do grupo no próprio jogo, que é capaz de desenvolver técnicas e habilidades próprias para o jogo através do ato de jogar (SPOLIN, 2005).

<sup>7</sup> Na linha de raciocínio de Halbwachs (2013) é que se optou por citar depoimentos dos participantes no decorrer do texto do projeto e estes constam em itálico para diferenciar das citações bibliográficas. Ele defende a ideia da memória tratar-se de um “vestígio”, um fato documentado e, no caso aqui, através de depoimentos orais de alguns de seus protagonistas mais significativos. Daí que a escolha pela oralidade entra como elemento-chave no desenvolvimento do registro, uma vez que a diversidade de seus protagonistas resulta em diferentes vestígios de memória, acompanhando a diversidade das experiências vividas nas diferentes situações, caracterizando as interpelações discursivas individuais e coletivas do grupo.

A criação desse novo território, muitas vezes foi provocada a partir da improvisação<sup>8</sup>, que foi uma das metodologias utilizadas como motivador de movimento. Ela oportuniza uma liberdade criativa, orgânica e relacional de planejamentos com as movimentações e corpos que ali se dispõem a realizar as demandas, brotando a partir de temas, exercícios de dinâmicas grupais, como também da relação do cotidiano de cada corpo, cada indivíduo com o local escolhido, onde o grupo se encontra atento e reflexivo, em constante movimento corporal e político. Abre-se para o acaso, mas também se definem algumas regras anteriormente, deixando o participante livre para tomar decisões e assumir as consequências – mudanças na rota do jogo – destas escolhas.

Vale destacar, ainda, que por vezes a elaboração prévia do que se irá fazer pode surgir apenas segundos antes do fato em si, visto que, em se tratando também de *Performance Art*, abre-se muito espaço para os impulsos, acasos e para a espontaneidade (RABELO, FERRACINI, REIS, 2016, p. 275).

Ainda que exista o risco de o processo não confluir em produto final, fica inscrito, acima de tudo, nos corpos dos que participaram, independente dos papéis que estes tenham realizado na ação. A prepara-ação pré-supõe fazer um trabalho corporal anterior à cena. Mas no caso das intervenções urbanas do *Caminhos* não existe “cena” porque o espectador é outro, já que ele pode ser caminhante, por exemplo. “Nesse sentido, a composição é um processo, que podemos chamar de conhecimento e que emerge da ação de experimentação, gerando efeitos de presença” (RABELO, FERRACINI, REIS, 2016, p. 273). Então, a preparação corporal está misturada, é entendida como o próprio jogo, que define regras antes, mas também inventa soluções durante o próprio jogar, ao deparar-se com algo inusitado que peça uma resposta instantânea.

Algumas das experiências se valeram, ainda, da utilização de figurinos (figura 5), onde surgiram ideias relacionando o tecido com o espaço. Além disso, outros artefatos advindos das ações cotidianas dos espaços públicos, como caixas de embalagens de mercadorias, animais que circulavam pela cidade, natureza urbana, entre outros (figura 6), provocaram movimentos diversos e compuseram de forma inusitada a cena que se estabelece no momento das ações artísticas.

---

<sup>8</sup> “A improvisação em dança pode ser tomada como uma forma e não uma ferramenta de organização do Sistema Dança, podendo ser considerada, também, como um tipo de espetáculo e não somente como um meio de produzir material para coreografias.” (MARTINS, 2003, s.p.).



Figura 5: Diferentes elementos como mote para criação do movimento na rua. Fonte: Débora Allemand e Carmen Anita Hoffmann, 2015.

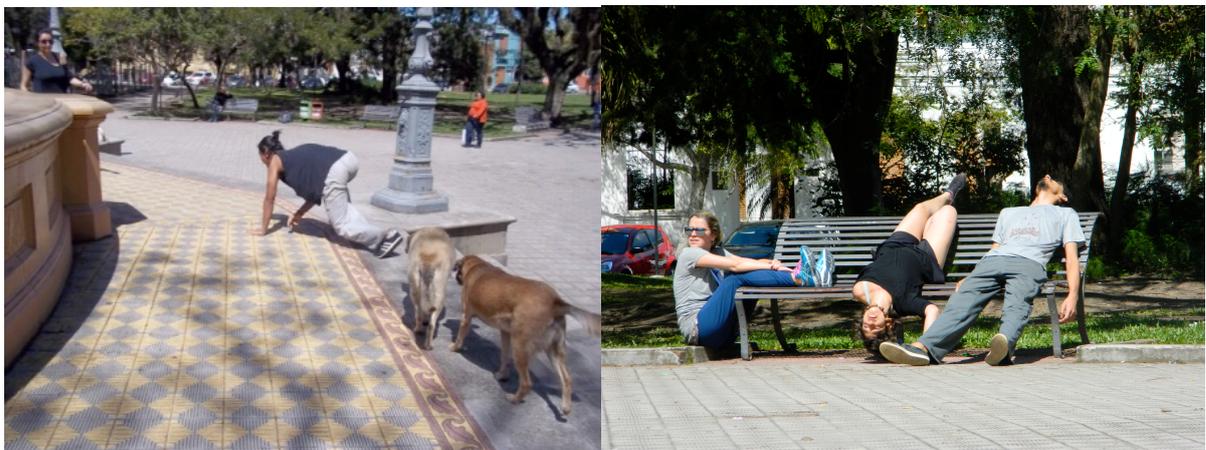


Figura 6: Diferentes elementos como mote para criação do movimento na rua. Fonte: Débora Allemand e Carmen Anita Hoffmann, 2015.

E, sendo o *Caminhos* um projeto que prioritariamente acontece na rua, seus participantes ficam expostos a toda riqueza e risco que os espaços alternativos aos espaços cênicos tradicionais podem proporcionar. Percebe-se uma linha tênue entre a vida cotidiana e a arte durante as performances, ideia reafirmada por Fabião (2013, p. 10), quando sugere que esse tipo de obra “lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artístico. [...] Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida”.

Nesse processo, muitos questionaram o que estava acontecendo, outros até “entraram na dança” e conversaram corporalmente com os participantes e alguns somente observaram os caminhos que a dança tomou. Papéis de espectador e artista ficam borrados, misturados, entrelaçam-se. O simples fato de ter alguém vivenciando a rua de modo não habitual é, em si, uma experiência extracotidiana, com potencial de fazer as pessoas sentirem e perceberem outras vivências poéticas, estimulando a fruição em arte.

Então, “experimentantes” e passantes criam, fazem e refazem conexões a todo o momento. E, nesse sentido, percebe-se a presença da “conexão com o fenômeno do estar presente com um estar disponível para o acontecimento (o inesperado, o acaso, o desconhecido), não apenas no processo de criação, como no percurso da própria apresentação” (COSTAS, 2011, p. 3). Estar na rua é t(r)ocar constantemente e viver.

## Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **A dança como acontecimento**. In: Anais da VI Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.4**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. V. 1**. 2ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: O corpo-em-experiência**. In: Revista do LUME, n.4, dez. 2013.

HALBAWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2ª Ed. São Paulo: Centauro, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas**. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 26/08/2016.

MARTINS, C. F. **Improvisação em dança: sistemas e evolução**. Disponível em <http://idanca.net/improvisacao-em-danca-sistemas-e-evolucao/>. Acesso em: 19/08/2016.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RABELO, Flávio; FERRACINI, Renato; REIS, Bruna. **Planos de Composição em Ato: possibilidades poéticas do cotidiano**. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 266-286, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266062890>. Acesso em: 20/mar/2017.

RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. **Questão de Crítica**: revista eletrônica de crítica e estudos teatrais. Vol. I, nº 3, mai 2008. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2008/05/o-espectador-emancipado/>. Acessado em 07/08/2016.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROPA, Eugenia Casini. **A dança urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança**. Tradução de Milton de Andrade. In: Revista Urdimento, nº 19, 2012.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.